

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

**FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA**

---



**LA MÚSICA DE VICENT OLMOS I CLAVER I EL SEU  
MAGISTERI A LES CAPELLES MUSICALS  
VALENCIANES DEL SEGLE XVIII**

**TESI DOCTORAL**

**Presentada per:**

**ANGEL MARZAL I RAGA**

**Dirigida per:**

**DRA. CARMEN ALFARO GINER**

**València, 2013**

**ANGEL MARZAL I RAGA**

**LA MÚSICA DE VICENT OLMOS I CLAVER I EL SEU  
MAGISTERI A LES CAPELLES MUSICALS  
VALENCIANES DEL SEGLE XVIII**



**TESI DOCTORAL**

**Departament d'Història de l'Antiguitat i de la Cultura Escrita  
Programa; "Mundo Clásico: Metodología, Fuentes y Documentación"**

**Dirigida per: Dra. Carmen Alfaro Giner**

**FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA**

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

**València, 2013**



## Agraïments

Aquest treball sobre Vicent Olmos i Claver no haguera sigut possible sense l'impuls inicial d'Antoni López i Quiles. A hores d'ara capellà de l'Arxidiòcesi de València i Cronista Oficial de Catarroja, així mateix localitat natal del músic que ens ocupa, Antoni López, per als amics Toni "Cova", ens feia reflexionar abans l'entrada del nou segle sobre la importància que una recerca d'aquestes característiques podria tenir per a la nostra cultura. A més de ressaltar els treballs previs publicats pel qual sobre Olmos, que, de fet, hem fet servir àmpliament en la nostra Tesi Doctoral, hem de donar les gràcies, no només per la iniciativa, sinó també pel suport incondicional rebut permanentment.

Poc després, l'organista Vicent Ros, aleshores Director del Conservatori Superior de Música de València i en l'actualitat membre de l'Institut Universitari de Música Sacra "Papa Alejandro VI" de la Universitat Catòlica de València, ens suggeria una nova dimensió per al projecte sobre Olmos amb una perspectiva musicològica que transcendia l'estudi històric-biogràfic del músic. Apart d'agrair les innombrables gestions realitzades per tal de facilitar la investigació sobre Olmos, voldríem donar les gràcies expressament a Vicent Ros, potser sobretot, per la tenacitat que ens ha transmés en el dia a dia d'aquesta extensa investigació.

D'altra banda, aquesta Tesi sobre Vicent Olmos i Claver ha exigut treballar a distints arxius valencians. Concretament, a l'Arxiu del Regne de València, l'Arxiu de la catedral metropolitana de València, l'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb, l'Arxiu Diocesà de València, a la Biblioteca de l'Ateneu Mercantil de València, a la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, i a l'Arxiu Municipal d'Alzira. L'atenció dispensada pels màxims responsables de les institucions citades, i, de fet, per tot el personal de les quals, ha sigut excel·lent amb una professionalitat sempre contrastada. No obstant, voldríem donar les gràcies especialment a Vicent Pons, Arxiver de la Catedral metropolitana de València, i, com no, a Magin Arroyas, Arxiver de la Santa Església Catedral de Sogorb, primerament, pel tracte que ens han dispensat, i, si cap, més encara, per totes les facilitats proporcionades en la investigació sobre el músic de Catarroja. Així mateix, és indispensable agrair a Aureliano Lairón Pla, Arxiver Municipal de la ciutat d'Alzira, no només l'aportació bibliogràfica, que, de fet, ha resultat extraordinària pel que fa la recerca del període de Vicent Olmos al monestir de la Murta, sinó, també per les directrius marcades a l'hora d'escorcollar els fons alzirens, i, sobretot, per les resolucions preses en favor d'una investigació més completa sobre Vicent Olmos i Claver.

Després d'haver iniciat els estudis de tercer cicle a la Universitat de València, la fortuna va permetre coincidir amb Carmen Alfaro Giner, a hores d'ara Doctora al Departament d'Història de l'Antiguitat i de la Cultura Escrita de la Universitat de València, amb la qual havíem estudiat al Conservatori Superior de Música de València anys abans. Pel que fa l'estudi sobre Olmos això va ser definitiu, perquè, permetia situar el treball que ens ocupa en un context científic amb una direcció investigadora que unificava la sapiència de la Universitat amb la recerca musicològica. És per això, que voldríem agrair a Carmen Alfaro tota la direcció del treball que presentem seguidament, i, més encara, haver-se bolcat en una àmplia investigació musicològica l'exigència de la qual no es pot quantificar.

Així mateix, deguem agrair tota l'aportació docent de José María Vives des de la càtedra de Musicologia del Conservatori Superior de Música de València, on vam estudiar l'especialitat, sense la qual no haguérem pogut abordar un treball d'aquestes característiques.

Finalment, és indispensable remarcar el suport de tota la meua família, pares i germans, i, especialment, el de la meua dona Fani i la meua filla Clara, sense les quals aquesta investigació sobre Vicent Olmos i Claver no gaudiria del rigor d'un treball que ha necessitat més d'un decenni per tal de veure's finalitzat.

# Índex general

## Tom I

### Part primera: El músic i l'església

	<u>Pàg.</u>
Agraïments .....	3
Índex general .....	5
Crèdits i índex d'il·lustracions .....	10
Abreviatures .....	13
I. INTRODUCCIÓ .....	17
II. FONTS DOCUMENTALS I EPISTEMOLOGIA .....	20
II.1 Metodologia .....	20
II.2 Historiografia .....	22
1. La ressenya de José Perpiñán Artíguez, (22); 2. El diccionari de José Ruiz de Lihory, <i>Barón</i> d'Alcahalí, (24); 3. L'aportació bibliogràfica contemporània, (28).	
II.3 Documentació .....	30
1. Documents biogràfics, (32); 2. Documents musicals de l'arxiu de la catedral de València, (36); 3. Documents musicals de l'arxiu de la catedral de Sogorb, (39).	
III. ENTORN HISTÒRIC .....	44
III.1 Política i il·lustració .....	44
1. La fí de l'Antic Règim, (45); 2. L'ideal il·lustrat, (62).	
III.2 La diversitat estilística de la música europea .....	78
1. El segle XVII; les innovacions del barroc primerenc, (78); 2. El segle XVIII; entre el barroc i el classicisme, (90).	
III.3 Els gèneres predominants a la península .....	108
1. Òpera i sarsuela, (109); 2. La música de cambra de les elits dominants, (124); 3. L'església com a centre de producció i difusió musical, (135); 4. La teoria musical i les polèmiques del XVIII, (158).	
III.4 La música valenciana .....	176

IV. VICENT OLMOS I LA CATEDRAL METROPOLITANA DE VALÈNCIA .....	202
IV.1 Natural de Catarroja .....	202
IV.2 Vicent Olmos <i>infantillo</i> de la catedral de València .....	208
1. Olmos i la capella de música de la Seu, (211); 2. Els estudis musicals de Vicent Olmos; teoria i pràctica, (220); 3. Infant sota la tutela del mestre Josep Pradas, (224).	
IV.3 El nomenament de mosso de capella .....	227
1. Vicent Olmos i Pasqual Fuentes, (230); 2. Les primeres composicions del <i>Maestro Olmos</i> , (233).	
IV.4 Acòlit a la catedral i mestre de capella .....	234
1. Olmos i el mestre de capella Francesc Morera, (238); 2. Una producció musical constant, (240) .	
V. MESTRE DE CAPELLA DEL PALAU REIAL DE VALÈNCIA .....	243
V.1 La capella de Santa Caterina .....	249
V.2 El nomenament .....	255
V.3 Els estatuts fundacionals .....	259
V.4 El conflicte amb les capelles concordades .....	265
V.5 L'activitat litúrgica i les composicions aportades .....	274
VI. VICENT OLMOS I CLAVER MESTRE DE CAPELLA DE LA SANTA ESGLÉSIA CATEDRAL DE SOGORB .....	281
VI.1 El Magisteri .....	286
VII. FRA VICENTE DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS OLMOS AL MONESTIR DELS JERÒNIMS DE LA MURTA D'ALZIRA .....	309
VII.1 La recepció de Vicent Olmos al monestir .....	318
VII.2 La carta de professió .....	324
VII.3 Els llibres d'actes capitulars i Vicent Olmos .....	332
VII.4 Altres notícies sobre Olmos a la documentació de la Murta .....	339
1. <i>Libro de las cobranzas</i> , (339); 2. <i>Libro de gastos</i> , (342); 3. <i>Libro de comunidades</i> , (345); 4. <i>Libro de cartas-quenta</i> , (347); 5. <i>Libro de rótulos</i> , (357).	
VII.5 L'òbit de Vicent Olmos i Claver .....	359

## **Part segona: L'obra creativa**

VIII. MÚSICA LITÚRGICA I PARALITÚRGICA. ANTECEDENTS ESTILÍSTICS .....	371
VIII.1. El cant de la litúrgia; Producció i Litúrgia de les hores .....	384
VIII.1.1. Maitines. Tridu Sacre. Ofici de tenebres .....	400
VIII.1.2 Els gèneres i les formes litúrgiques d'Olmos .....	406
1. Psalms, (408); 2. Lamentacions, (417); 3. Missa, Magnificat, i Misteris, (432).	
VIII.2. Els villancets. Síntesi històrica .....	436
1. La poètica del villancet, (452); 2. Tipologies formals, (456); 3. El Recitat i 2. l'Ària, (465).	
IX. LES COMPOSICIONS MUSICALS DE VICENT OLMOS I CLAVER .....	477
IX.1 Obres de l'Arxiu de la catedral metropolitana de València. Polifonia litúrgica .....	477
1. Miserere â 4, (477); 2. Lamentación â Solo, (489); 3. Lamentación â Duo, (498); 4. Lamentación 3 <sup>a</sup> , (509); 5. Lamentación â tres, (526).	
IX.2. Obres de l'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb .....	531
IX.2.1 Les obres litúrgiques .....	532
1. Dixit Dominus (1 <sup>o</sup> ton), (532); 2. Domine ad adjuvandum me, (541); 3. Dixit Dominus â 6, (546); 4. Beatus vir â 6, (554); 5. Beatus vir (2 <sup>o</sup> ton), (562); 6. Laudate Dominum â 5, (569); 7. Lamentación Sola, (576); 8. Lamentación 3 <sup>a</sup> , (588).	
IX.2.2 Obres paralitúrgiques .....	591
1. Ola Hau? Ha del mundo?, (592); 2. Villancicos del Nacimiento del Señor, (595); 3. De Pan los accidentes, (611); 4. Villanci.co â 8. Descarriada la obeja, (615); 5. Quatro para dar las Pascuas, (621); 6. Misterios á Duo, (624).	
IX.2.3 Obres incompletes .....	628
1. Miserere â 8, (629); 2. Missa â 4. y â 8, (630); 3. Magnificat â 6, (637); 4. Completas â 6, (641); 5. Aria â Duo, (643); 6. No se me oscurezca el sol, (644); 7. Dile Pascual a Isabel, (646); 8. Esta noche un amor nace, (647);	

9. Por besar la mano al Niño, (648); 10. A la escuela venid presurosos. ¡Ay!, qué fineza, (649); 11. Mortales hijos de Adán. Venid que en la ley de gracia. Cielo, Sol, Luna y estrellas. A el Portal, Zagalitos, (650); 12. Del Imperio de las luces, (652); 13. Resuenen armoniosos clarines. Pues ya en brazos de María. Supuesto que cuando naces. Que los prados y montes, (653); 14. Matutinas aves, (654); 15. Alegría, mortales. Aquel primitivo incendio. ¡Ay!, que está dormido. Por Dios que no es malo, (655); 16. Qué belicosos ecos, (656); 17. Tortolilla amorosa, (658); 18. Desde que Adán cometió el desordenado exceso. Qué tempestad amenaza. Escuchad, pastores. Entra contenta, (658).

X. EL REPERTORI D'OLMOS DESDE LA PERSPECTIVA CATALOGRÀFICA .....	661
X.1 Fitxer catalogràfic de les obres d'Olmos .....	661
1. Psalms, (662); 2. Vers, (689); 3. Lamentacions, (693); 4. "Quatro", (716); 5. Misteris, (721); 6. Villancets, (725); 7. Missa, (816); 8. Magnificat, (821); 9. Completes, (825); 10. Ària, (828).	
X.2 Ordre cronològic de composició .....	831
X.3 Fitxer arxius .....	833
X.4 Fitxer genèric .....	835
X.5 Fitxer periòdic .....	837
X.6 Fitxer d'autògrafs .....	839
XI. CONCLUSIONS .....	842
XII. BIBLIOGRAFIA .....	863
XIII. GLOSSARI .....	876

## **Tom II**

### **Part primera**

#### **(Edició crítica I): Composicions litúrgiques**

	<b><u>Pàg.</u></b>
Índex Tom II .....	882
XIV. DESCRIPCIÓ PRÈVIA DE L'EDICIÓ .....	884
XV. CRITERIS D'EDICIÓ .....	886
XVI. PARTITURES, TEXTOS, I NOTES CRÍTiques .....	889
1. Psalmo Dixit Dominus (1º tono), (889); 2. Domine ad adjuvandum me, (917); 3. Dixit Dominus â 6, (934); 4. Beatus vir â 6, (978); 4 (b). Oboès alternatius, (1031); 5. Psalmo Beatus vir (2º tono), (1038); 6. Laudate Dominum. â 5, (1069); 7. Lamentación Sola, (1107); 8. Lamentación 3ª para el Jueves Santo, (1130); 9. Miserere â 4, (1142); 10. Lamentación â Solo, (1160); 11. Lamentación â Duo, (1169); 12. Lamentación 3ª para el Jueves, (1181); 12 (b). Flauta travesera para quando no haya Violon, (1198); 13. Lamentación â tres, (1203).	

### **Part segona**

#### **(Edició crítica II): Villancets i altres tipologies paralitúrgiques.**

14. Misterios á Duo, (1213); 14 (b). [Altres dos Tiples], (1227); 15. Ola Hau? Ha del mundo?, (1229); 16. Villancicos del Nacimiento del Señor, (1260); 17. De Pan los accidentes, (1418); 18. Villanci.co â 8. Descarriada la obeja, (1452); 18 (b). Recitat i Ària de Tenor, (1494); 19. Quatro para dar las Pascuas, (1504).

## Crèdits i índex d'Il·lustracions

Les il·lustracions contingudes en aquest treball pertanyen al patrimoni musical i literari de diversos centres de documentació valencians. Concretament, estan distribuïdes entre l'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sagorrb, l'Arxiu de la catedral metropolitana de València, la Biblioteca Universitària de València, l'Arxiu del Regne de València, i la Biblioteca de l'Ateneu Mercantil de València. No obstant, hem de remarcar que la major part de les quals són de l'Arxiu musical de la catedral de Sagorrb, tot i que, també n'hi ha un bon nombre del de la metropolitana de València. Amb tot, voldríem assenyalar que són reproduccions aconseguïdes amb el permís preceptiu dels centres que guarden aquest patrimoni documental, per la qual cosa cal, en primer lloc, donar les gràcies als responsables de gestió dels quals. Després, també és indispensable dir que, en conseqüència, totes les il·lustracions gaudeixen de "copyright" amb tot el que això comporta pel que fa l'ús i la propietat de la totalitat de les imatges reproduïdes en el nostre treball sobre Vicent Olmos i Claver.

	<u>Pàg.</u>
<u>Il·lustració núm. 1.</u> Text poètic del villancet <i>Que belicosos ecos</i> . (BUV): Varia, 331-2. (f. 3 r.) .....	27
<u>Il·lustració núm. 2.</u> <i>Tiple 1º de 1º Coro, â los Villancicos â 8</i> . (ACS): PM 22/23 .....	108
<u>Il·lustració núm. 3.</u> <i>Violín 1º. Villancicos â 6</i> . (ACS): PM 22/20 .....	176
<u>Il·lustració núm. 4.</u> Primer document de Vicent Olmos en la catedral metropolitana de València. (ACV): <i>Libro de salarios</i> , 1754, (s.f.v.) .....	204
<u>Il·lustració núm. 5.</u> Nomenament mosso de capella. (ACV): <i>Libro de salarios</i> , document de l'any 1762, f. 196 .....	229
<u>Il·lustració núm. 6.</u> Portada del primer villancet compostat per Vicent Olmos. (BUV): Varia, 331-2, (f. 2 r.) .....	258
<u>Il·lustració núm. 7.</u> Carta del Marqués de Grimaldi. (ARV): Batllia B, expedient 23, lligall 2, (s.f.) .....	273
<u>Il·lustració nº 8.</u> Portada del <i>Villancico Oposición</i> . (ACS): PM 22/13 .....	295
<u>Il·lustració núm. 9.</u> Carta de Professió de Vicent Olmos i Claver. (BAMV): <i>Libro de Profesiones</i> , (f. 73 r.) .....	331



<u>Il·lustració núm. 10.</u> Portada del Llibre de misses. (ARV): Secció Clero, <i>Libro de Misas</i> , llibre núm. 2828 .....	360
<u>Il·lustració núm. 11.</u> Misses oficiades per Vicent Olmos al monestir de la Murta. (ARV): Secció Clero, <i>Libro de Misas</i> , llibre núm. 2828, (s.f.r.) .....	370
<u>Il·lustració núm. 12.</u> Portada <i>Lamentación 3ª para el Jueves Santo por la tarde</i> . (ACS): PM 22/11 .....	432
<u>Il·lustració núm. 13.</u> Text poètic del villancet <i>Alegoricos metricos</i> . (BUV): Varia, 331-2, (f. 5 r.) .....	455
<u>Il·lustració núm. 14.</u> Partitura del <i>Miserere à 4. Llano</i> . (ACV): PM 152/8 (f. 2 r.) .....	481
<u>Il·lustració núm. 15.</u> Partitura <i>Lamentació à Solo. 2ª del miercoles</i> . (ACV): PM 152/9, (f. 1 r.) .....	498
<u>Il·lustració núm. 16.</u> Fragment de l'acròstic <i>Beth i Ghimel</i> . (ACV): PM 128/3 (f. 1 v.) .....	530
<u>Il·lustració núm. 17.</u> Acompanyament continu <i>Para Regir del Psalm Dixit Dominus (1º tono) à 8º</i> . (ACS): PM 22/1 .....	541
<u>Il·lustració núm. 18.</u> Particel·la del Tenor de <i>2º coro del Psalm Laudate Dominum</i> . (ACS): PM 22/7 .....	573
<u>Il·lustració núm. 19.</u> Portada Tiple 1º dels <i>Villancicos al Nacimiento del Señor</i> , (f. 1 r.). (ACS): PM 22/19 .....	596
<u>Il·lustració núm. 20.</u> <i>Villan.[ci]co 1º para la Kalenda</i> . Tiple 1º, (f. 2 r.). (ACS): PM 22/19 .....	599
<u>Il·lustració núm. 21.</u> Recitat i <i>Pastorella</i> del 4t. <i>Villan.[ci]co 4º. à 7</i> . (ACS): 22/19 ....	610
<u>Il·lustració núm. 22.</u> Portada del villancet <i>Descarriada la obeja</i> . (ACS): PM 22/28 ....	616
<u>Il·lustració núm. 23.</u> Portada del <i>Magnificat à 6</i> de Vicent Olmos. (ACS): PM 22/8 ....	640
<u>Il·lustració núm. 24.</u> Particel·la de Tiple on consta a la part inferior dreta la nomenclatura notacional. (ACS): PM 22/13 .....	646
<u>Il·lustració núm. 25.</u> Particel·la d'Acompanyament continu amb el Recitat i l'Ària del villancet <i>Esta noche un amor nace</i> . (ACS): 22/15 .....	648
<u>Il·lustració núm. 26.</u> Particel·la de Violí II del villancet <i>Qué belicosos ecos</i> . (ACS): PM 22/27 .....	657
<u>Il·lustració núm. 27.</u> Fragment final del <i>Miserere</i> amb la jaculatòria, (f. 4 r.). <i>Miserere</i>	

<i>â 4. Llano.</i> (ACV): PM 152/8 .....	685
<u>Il·lustració núm. 28.</u> Partitura de la Lamentació <i>â Duo para el Miércoles.</i> (ACV): PM 152/10. (f. 1 r.) .....	699
<u>Il·lustració núm. 29.</u> Portada del villancet <i>Esta noche un amor nace.</i> (ACS): PM 22/15 .....	733
<u>Il·lustració núm. 30.</u> Particel·la de Tiple solista. (ACS): PM 22/21 .....	760
<u>Il·lustració núm. 31.</u> Particel·la d'Alt del primer villancet. (ACS): PM 22/30 .....	811
<u>Il·lustració núm. 32.</u> Portada de la particel·la d'Oboè i Flauta primera. (ACS): PM 22/12 .....	817
<u>Il·lustració núm. 33.</u> Particel·la de Violí primer dels villancicos al <i>Stmo. Sacramento.</i> (ACS): PM 22/20 .....	833
<u>Il·lustració núm. 34.</u> Lamentació <i>3ª para el Jueves por la tarde.</i> (ACV): PM 152/11, (f. 1 r.) .....	837
<u>Il·lustració núm. 35.</u> Partitura del psalm <i>Dixit Dominus.</i> (ACS): PM 22/3 .....	976
<u>Il·lustració núm. 36.</u> Partitura de la Lamentació <i>â Solo. 2ª del miercoles.</i> (ACV): PM 152/9, (f. 1 v.) .....	1167
<u>Il·lustració núm. 37.</u> Particel·la d'Acompanyament continu dels "Misteris". (ACS): PM 29/18 .....	1225
<u>Il·lustració núm. 38.</u> Particel·la d'Alt del villancet <i>A Maria Santtissima.</i> (ACS): PM 22/28 .....	1492

## Abreviatures

AAIE	Asociación de Archiveros de la Iglesia de España.
ACAO	Associació Cabanilles d'Amics de l'Orgue.
ACORV	Associació de Cronistes Oficials del Regne de València.
ACPV	Arxiu del Col·legi del Patriarca de València.
ACS	Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.
ACSTV	Arxiu del “Colegio de Santo Tomás de Villanueva” de València.
ACV	Arxiu de la catedral metropolitana de València.
ADV	Arxiu Diocesà de València.
AHN	Archivo Histórico Nacional.
ARV	Arxiu del Regne de València.
BAMV	Biblioteca Ateneu Mercantil de València.
BUV	Biblioteca Universitària de València.
BV	Bíblia Vulgata.
BVI	Bíblia Valenciana Interconfessional.
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
DMEH	<i>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.</i>
DOM	<i>Diccionario Oxford de la Música.</i>
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias de la Música.
IEC	Institut d'Estudis Catalans.
IVM	Institut Valencià de la Música.
LU	Líber Usualis.
NGDM	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians.</i>
RCC	Registre Civil de Catarroja, Quaderns 1-2-3-4-5, 1870-1874.
RISM	Répertoire International des Sources Musicales.
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores.
UAB	Universitat Autònoma de Barcelona.
<i>Bolsa de coro</i>	(ACV): 590. Bolsa de coro. Distribuciones o jornadas de coro desde 1750 a 1755. 5537.
<i>Deliberaciones capitulares</i>	(ACV): 1278 Deliberaciones capitulares, 302, Verbales 9 stbre 1709 a 1775.

- Las costumbres* *Las costumbres del Monasterio de la Murta (1750)*. Pròleg i transcripció d'Aureliano J. Lairón Pla, Col·lecció Ibn Hafadja, Edicions de l'Ajuntament d'Alzira, Alzira, 1984.
- Libro de defunciones* (ACV): 1277 Defunciones, 690 Libro de vacantes y defunciones desde 1720 a 1957.
- Libro de todas las capillas* (ACV): 782 Capillas de la catedral, Libro siglo XVIII de todas las capillas y beneficios, Exp. 1556.
- Libro de salarios* (ACV): 2796 Música y músicos , Volum 1631. *Libro de salarios y nombramiento de Capellanes cantores y de músicos de 1605 a 1810*.
- Libro Capilla 2º* (ACV): Libro de la M. R. Capilla de la Santa Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Valencia 2º.
- Libro Capilla 3º* (ACV): Libro de Colecta de la M. R. Capilla de Musica de la Metropolitana Igl.a de Valencia 3º.
- Libro de Misas* (ARV), secció Clero, *Libro de Misas celebradas por su Capellanía*, llibre núm. 2828.
- Libro de entradas* (ARV). Secció Clero. *Libro de entradas*, llibre nº 2158.
- Libro de Rótulos* (ARV). Secció Clero. Llibre nº 960. *Libro de rótulos de los capítulos generales celebrados en el real monasterio de San Bartolomé de Lupiana y de cartas comunes y copias de reales despachos del monasterio de la Murta, (años 1733-1797)*.
- Libro de censales* (ARV). Secció Clero, Llibre nº 4163. *Libro de censales, rentas, posesiones y emolumentos que poseía el Monasterio de la Murta*.
- Libro de cobranzas* (ARV). Secció Clero. Llibre nº 314. *Libro de las cobranzas de las rentas de Valencia y gastos de su sindico procurador desde 1777 en adelante. La Murta*.
- Libro de gastos* (ARV). Secció Clero, Llibre nº 1003. *Libro de gastos del monasterio de Nª Sª de la Murta, año 1785*.
- Libro de actos capitulares*, núm. 1.117 (ARV), secció Clero, *Libro de actos capitulares del monasterio de Nuestra Señora de la Murta, 1661-1782*, llibre núm. 1.117, fols. 1 r.-252 v.
- Libro de actos capitulares*, núm. 933 (ARV), secció Clero, *Libro de actos capitulares del monasterio de Nuestra Señora de la Murta, 1782-*

	1835, llibre núm. 933. fols 1 r. – 167 v.
<i>Libro de comunidades</i>	(ARV), secció Clero, <i>Libro de comunidades y particulares que responden pensiones de censos y de bitorios por la administración de D. Diego Vich y títulos de los que responden en la Marina del monasterio de N<sup>a</sup> Sra de la Murta de Alzira (1777-1827)</i> , llibre núm. 962.
<i>Libro de Profesiones</i>	Biblioteca Ateneo Mercantil de València (BAMV): <i>Libro de Profesiones del monasterio de Nuestra Señora de la Murta, años 1698-1832.</i>
<i>Libro de Actas Capitulares</i>	Arxiu Catedral de Sogorb (ACS) 597, Libro de Actas Capitulares, 1778-1788.
<i>Libro de cartas quenta</i>	Arxiu Regne de València (ARV). Secció Clero. Llibre n <sup>o</sup> 2163. <i>Libro de cartas quenta generales y particulares que empieza en 1 de octubre de 1782.</i>
<i>Libro de memorias</i>	Arxiu diocesà de València (ADV) 525/4. Libro de memorias, y antiguedades, y particulares deliberaciones de la Cathedral Yglesia de la presente Ciudad de Segorbe, hecho por su muy Ille. Cabildo, y empieza en el presente año 1754.
<i>Llibre de Beneficiats</i>	(ACV): 2796 Música y músicos, 693 Llibre de Beneficiats i Cantors de la Seu de Valencia.
<i>Inventario</i>	Arxiu Regne de València (ARV). Propiedades Antiguas, legajo n <sup>o</sup> 324. <i>Inventario de los bienes pertenecientes al monasterio suprimido titulado de la Murta. Año 1812.</i>
<i>Obituario</i>	(AHN), <i>Obituario del monasterio de Nuestra Señora de la Murta, (1579-1783)</i> , Clero, Códice 525 b, fols. 307 r.- 351 r.
5226 Salarios	(ACV): 2796 Música y músicos, 5226 Salarios Que el Ill.mo Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia paga à sus Dependientes 1801. en 1802.
Tp	Tiple.
S	Soprano.
A	Alt. Contralt.
T	Tenor.
B	Baix
Fl	Flauta travessera.

Ob	Oboè.
Tpa	Trompa.
Clno	Clarí.
VI	Violí.
Vc	Violoncel.
Vló	Violó.
Acomp. Cont	Acompanyament continu.
Bc	Baix continu.
Clv	Clavicèmbal.
Org	Orgue.

## I. INTRODUCCIÓ.

La investigació musicològica valenciana és una àrea que els últims decennis ha avançat gràcies a l'esforç col·lectiu de particulars i d'institucions dedicades de ple a la recerca. Malgrat aquestos esforços encara queda molt de camí per recórrer doncs són molt diverses les circumstàncies que han condicionant l'estudi i l'anàlisi de la producció musical dels nostres autors. El cas que ens ocupa és el de Vicent Olmos i Claver, músic llargament oblidat que ha exigut una recerca vehement per tal de recuperar per a la nostra memòria el mestre i la seua música.

El treball que presentem seguidament està estructurat en dos Toms el contingut dels quals se subdivideix en vàries parts diferenciades. En la primera part del primer Tom trobarem l'estudi i anàlisi biogràfic del músic amb noves aportacions sobre distintes etapes de la vida personal i professional del compositor. Després d'això, la segona part del mateix Tom està íntegrament dedicada a la producció musical de Vicent Olmos. D'altra banda, el segon Tom és una edició crítica que recopila totes les composicions d'Olmos que hem pogut transcriure íntegrament malgrat les dificultats que això sempre comporta. També consta de dues parts que diferencien entre música litúrgica i paralitúrgica.

No obstant les línies principals de la nostra investigació, hem de dir que la primera part del primer Tom s'estén després de la introducció amb una descripció de les fonts documentals que conté la metodologia. Tot i que bona part de la informació biogràfica que aportem ha sigut extreta d'alguns dels principals arxius valencians, voldríem remarcar així mateix la importància de la historiografia. De fet, el contingut de la qual ha proporcionat els fonaments de tota la investigació posterior. Després de les fonts documentals, n'hi ha un ampli apartat per tal d'emmarcar històricament la figura de Vicent Olmos, i, a continuació, la descripció d'una dilatada trajectòria biogràfica que abarca de ple la segona meitat de la divuitena centúria. En la biografia de Vicent Olmos i Claver trobarem quatre etapes ben diferenciades, no obstant que, sempre vinculades musicalment a l'església. A propòsit d'això, hem de ressaltar que la producció del músic varia quantitativa i qualitativament en funció dels períodes biogràfics. Amb tot, explicarem en primer lloc tot allò que relaciona un jove de Catarroja amb la catedral metropolitana de València. Després, continuarem la nostra redacció amb tota la informació que hem pogut aconseguir sobre els vincles de Vicent Olmos amb una de les capelles musicals de més renom de la ciutat; la capella del Palau Reial de València. Posteriorment, el nostre autor va aconseguir el magisteri de la catedral de Sogorb on va

desenvolupar un període d'extraordinària creativitat musical. Finalment, Olmos va ingressar a l'Orde dels jerònims en el monestir de la Murta d'Alzira on de fet va culminar la producció musical que hui coneguem.

La segona part del primer Tom d'aquesta tesi doctoral està dedicada a la producció musical de Vicent Olmos i Claver. Això, ha exigít un ardu treball als arxius musicals de les catedrals de València i de Sogorb on el músic va desenvolupar bona part de la seua carrera, i, on, de fet, a hores d'ara, es conserven les seues partitures. Amb tot, hem de dir que l'índex de la nostra Tesi diferencia entre obres completes i incompletes, perquè, malauradament, són nombroses les partitures i partícels que no permeten transcripció, bé pel mal estat de les quals, o, bé, senzillament, per haver-se conservat parcialment amb materials incomplets. D'altra banda, també voldríem dir que hem articulat el nostre treball musicològic subdividint la producció musical del nostre autor en música litúrgica i paralitúrgica. En la primera, predominen els Psalms i les Lamentacions mentre que la segona conté sobretot un nombre significatiu de Villancets. Tot això, va precedit d'una àmplia síntesi històrica que introdueix estilísticament l'obra del nostre músic. Amb tot, és indispensable assenyalar que la metodologia del nostre treball ha permès presentar una descripció de cada composició, i, posteriorment, un ampli apartat catalogràfic que completa detalladament la nostra aportació sobre les obres de l'autor.

No obstant, és probablement en el segon Tom on el nostre estudi gaudeix de més transcendència. Així mateix articulat en dues parts, que, de fet, delimiten respectivament les composicions litúrgiques i les paralitúrgiques, conté una edició crítica de totes les obres que hem pogut recuperar del mestre Vicent Olmos. El treball recopila vint-i-dues composicions de Vicent Olmos i Claver que trobarem acompanyades de notes crítiques i dels respectius textos poètics. A més, cal assenyalar que entre les quals n'hi ha distintes formes litúrgiques i d'altres de menys observança. Apart d'insistir en les dificultats que ha comportat la transcripció i revisió de les obres que presentem, hem de valorar necessàriament la notorietat de l'aportació, no només per la qualitat i la quantitat, sinó, potser, sobretot, perquè es tracta aclaparadorament de composicions inèdites. Amb tot, l'interés d'aquesta edició crítica radica potser en dos aspectes principals. D'una part, facilita l'accés de la producció musical d'Olmos al món de la investigació musicològica, i, d'altra, paral·lelament, possibilita després de vàrios segles de silenci la interpretació i l'enregistrament.

La trajectòria de Vicent Olmos i Claver abarca de ple la segona meitat del segle XVIII. Quan a la música en general, i, també a la valenciana en particular, el segle ha esta lligat tradicionalment al moviment barroc. És cert que aquest va estar molt consolidat a València i



que la seua influència va tardar molt de temps en diluir-se. Però, no és menys cert que estilísticament la segona part del segle XVIII és distinta de la primera. Si bé el classicisme europeu va tardar uns decennis en aparèixer a València, és indiscutible que en la segona part de la centúria hi hagué una evolució cap a les noves tendències artístiques en allò que alguns autors denominen període preclàssic. Aquest encara està poc estudiat, tant pel que fa als autors com quan a la producció musical, per la qual cosa esperem que la nostra aportació sobre el mestre de capella Vicent Olmos amplie significativament la perspectiva de la música valenciana de l'època.

A propòsit de tot aquest procés, convé no oblidar la influència exercida per i des de València pel moviment il·lustrat. Aquesta línia de pensament estesa arreu d'Europa, va condicionar l'àmbit cultural i polític, no només a les nostres terres, sinó, també, a tot l'Estat espanyol. De fet, potser mereix la pena assenyalar que alguns investigadors situen el nostre músic Vicent Olmos a l'entorn dels il·lustrats. Així mateix, és indispensable recordar l'enorme influència que al llarg del segle va exercir la música italiana en la producció musical dels nostres autors. En aquest sentit, Olmos no és una excepció, perquè, comprovarem que la seua obra conté elements d'inequívoca procedència italiana, com, per exemple, l'ària da capo.

No obstant la rellevància de les distintes tendències de l'època, l'element decisiu en la trajectòria personal i professional de Vicent Olmos va ser sense dubte l'església. En Olmos trobarem la dualitat músic i clergue, però, la primera no pot entendre's sense tenir en compte la vessant religiosa del compositor i mestre de capella. El perfil humà de Vicent Olmos i Claver s'articula sobre dos vèrtex indissolubles que són la música i l'església.

## **II. FONTS DOCUMENTALS I EPISTEMOLOGIA.**

La documentació que sustenta el nostre treball sobre Vicent Olmos i Claver consta de manuscrits de diversa procedència continguts a distints arxius valencians. No obstant, no hauríem pogut accedir segurament a la qual sense la prèvia aportació bibliogràfica de diversos autors de períodes cronològics certament distants. Amb tot, el nostre treball combina els preceptes de la musicologia històrica amb elements de la sistemàtica, cosa que ha comportat l'ús de la metodologia que presentem seguidament.

### **II.1 Metodologia.**

El perfil epistemològic del treball que presentem sobre Vicent Olmos i Claver s'articula sobre dues línies principals de recerca. D'una part, tot allò referent a la vessant biogràfica del músic, i, d'altra, la producció musical del qual. Per tal d'avançar en la investigació que ens ocupa, hem intentat sempre compaginar-les confrontant permanentment les consecucions.

En primer lloc, voldríem assenyalar que la historiografia que descriurem seguidament esqueixa la biografia de Vicent Olmos i Claver. De fet, determina una trajectòria vital que s'iniciava a mitjan segle divuit a la localitat natal, Catarroja, i, finalitzava al monestir dels jerònims de la Murta d'Alzira quan el segle dinou acabava d'entrar. Entre una i altra fites, Olmos passava per la catedral metropolitana de València, pel Palau Reial de la mateixa ciutat, i per la Santa Església Catedral de Sogorb. Davant aquesta perspectiva, l'heurística ha exigít regirar els fons de tots aquests centres de documentació. A propòsit d'això, potser convé reiterar el treball que hem realitzat a l'Arxiu del Regne de València, perquè, de fet, és el centre que conté la documentació referent al Palau Reial de València i a la Murta d'Alzira. La recerca, localització i definició de les fonts biogràfiques es completa principalment amb el treball d'arxiu realitzat així mateix a l'Arxiu Diocesà de València i a l'Arxiu Municipal d'Alzira.

En segon lloc, hem de dir que una vegada localitzats els arxius que presumiblement contenen dades biogràfiques sobre Vicent Olmos i Claver, la metodologia de treball aplicada en els quals ha sigut pràcticament idèntica en tots els casos. Després d'escorcollar-los de dalt a baix per tal de localitzar amb precisió els documents que ens interessaven, hem fet ús de les tècniques d'arxivística i documentació. Els preceptes bàsics de la qual han facilitat

efectivament una filiació documental exacta i concreta. Seguidament, hem confrontat la documentació aconseguida, cosa que, de fet, ha permès ampliar notòriament la biografia de Vicent Olmos. Llevat de documents puntuals, l'hermenèutica de les fonts històric-biogràfiques no ha sigut excessivament complexa.

D'altra banda, hem de dir que l'estudi biogràfic ha anat aparellat amb el de la producció musical de Vicent Olmos. Si bé, ja hem donat compte del camí seguit en la recopilació documental de dades biogràfiques, també cal dir que sabíem pels antecedents bibliogràfics on es conservava l'obra creativa del músic. Tot i que confiàvem en la possibilitat de noves troballes fins i tot a altres indrets, les partitures de Vicent Olmos estaven i estan als arxius musicals de les catedrals de València i de Sogorb. Tot i això, hem d'assenyalar que al llarg de la nostra investigació hem pogut constatar l'existència de vàries composicions que no constaven en els primigenis treballs sobre el músic, de les quals, donarem compte.

Finalment, cal remarcar que l'hermenèutica aplicada a la documentació biogràfica ha sigut utilitzada així mateix per a les fonts musicals. No obstant, el treball sobre les composicions ha sigut, si cap, més ampli, perquè, a més, hem utilitzat tècniques d'investigació musicològica. Això, ha permès presentar una descripció analítica de totes les composicions i una fitxa basada en les normes internacionals que detalla amb precisió tot allò d'interés musicològic (RISM 1996, 35 ss.). Amb tot, la màxima consecució del nostre treball ha sigut recuperar part de la música de Vicent Olmos i Claver. De fet, això, enriqueix enormement qualsevol recerca possible sobre el qual. En conseqüència, és indispensable assenyalar que després de totes les tècniques aplicades a les fonts històriques, tant biogràfiques com musicals, o, més bé, paral·lelament, hem realitzat metòdicament una transcripció i revisió de totes les composicions musicals que tècnicament ho permetien. Sense estendre's en detalls que explicarem més endavant, hem d'assenyalar que aquesta Tesi Doctoral també presenta una edició crítica que conté una part significativa de la producció musical d'Olmos. L'elaboració de la qual també ha exigut l'ús de l'hermenèutica musical aplicada a uns manuscrits ja certament distants en el temps, que, sovint, presentaven dificultats físiques afegides pel pas del qual. Amb tot, val la pena recordar que els pressupòsits inicials de la nostra recerca plantejaven com a referent epistemològic dues branques principals, biografia i obra creativa, entre les quals s'insereix un element decisiu que representa segurament l'òptima expressió del nostre treball; l'edició crítica de més d'una vintena de composicions de Vicent Olmos i Claver.

## II.2 Historiografia.

Per a la nostra investigació, els antecedents bibliogràfics sobre Vicent Olmos i Claver han sigut d'una vàlua extraordinària. La inexistència d'investigacions sobre el nostre personatge durant tot el segle XIX i durant bona part del XX va convertir els treballs, primer, de José Perpiñán Artíguez, i, després, de José Ruiz de Lihory, en una font de primer ordre sobre la qual vam iniciar aquesta investigació. Per això, voldríem dedicar ara un espai per explicar l'abast d'aquestes fonts decimonòniques, sobre les quals, de fet, se sustenten bona part dels arguments que exposarem en aquest treball.

### 1. La ressenya de José Perpiñán Artíguez.

La ressenya bibliogràfica més antiga sobre Vicent Olmos i Claver és l'article que en el número de maig de l'any 1897 publicava José Perpiñán Artíguez en la revista *La música religiosa en España* (Perpiñán 1897, 17-268 s.). En primer lloc, cal destacar que aquesta revista estava dirigida per l'insigne musicòleg i compositor Felipe Pedrell, la qual cosa és significativa pel que fa la rellevància dels seus continguts. Naixcut a Sogorb en 1861, José Perpiñán Artíguez fon, com Vicent Olmos, mestre de capella de la catedral de la ciutat que l'havia vist nàixer, contribuint amb la seua obra i el seu magisteri a l'enriquiment de la cultura de la música sacra. Apart això, la importància del seu article radica, primerament, en la cronologia, que, de fet, l'ha convertit en la gènesi de tota la investigació que posteriorment hem realitzat. Després, i, sobretot, el treball de Perpiñán proporciona valuosa informació sobre Vicent Olmos i Claver que, amb molta satisfacció, hem pogut verificar a posteriori gairebé sempre. Tot i que ens estendrem sobre totes aquestes qüestions, la rellevància de la informació aportada per Perpiñán mereix que, de seguida, exposem alguns dels seus aspectes més destacats.

En primer lloc, voldríem ressaltar que el títol de l'article de Perpiñán Artíguez, *Cronología de los Maestros de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe*, de entrada, ja advertia de l'interés del qual pel que fa l'estudi sobre Vicent Olmos. Paral·lelament, el fet de tractar-se d'un mestre de capella condicionava el tipus d'investigació a realitzar, sobretot, tenint en compte que havia sigut autor de diverses composicions que, afortunadament, s'havien conservat. Després, l'article es refereix a Vicent Olmos com *Mosén Vicente Olmos...* i posteriorment com el *presbítero Mosén Vicente Olmos*, la qual cosa implica que, apart la

condició de músic, el nostre personatge era clergue, qüestió d'altra banda concordant amb el càrrec que ocupava a Sogorb.

D'altra banda, convé ressaltar que, també gràcies a Perpiñán en primera instància, vam saber que Olmos va ser mestre de capella de la catedral de Sogorb mitjançant oposició, sobre la qual, a més, el mateix autor ens va oferir les dates de celebració. També cal advertir per endavant que Olmos va ocupar el càrrec de mestre *vacante el Magisterio de Capilla de Segorbe*. El mestre de capella Francisco Vives va precedir a Vicent Olmos en el càrrec de mestre de capella de Sogorb des d'on es va retirar per ordenar-se religiós posteriorment:

*Por profesión religiosa del Maestro Vives, vacante el Magisterio de Capilla de Segorbe, fué agraciado, mediante oposición, el Presbítero Mosén Vicente Olmos en 28 de Febrero de 1772, los ejercicios de oposición se celebraron en 19 del mismo mes (Perpiñán 1897, 17-268 s.).*

També sabem per la mateixa font que l'any 1768 Olmos ja era prévere i que ocupava un càrrec *intitulado Acólito* a la catedral metropolitana de València:

*Poco o nada dicen las actas capitulares y otras fuentes que hemos consultado acerca de Mosén Olmos, tan solo sabemos que en 1768 hallábase en la metropolitana de Valencia desempeñando un cargo intitulado Acólito, siendo ya Presbítero (Ibidem).*

Després, Perpiñán també publicava que Vicent Olmos es va retirar l'any 1779 *obedeciendo al llamamiento de Dios* al monestir dels Jerònims de la Murta d'Alzira. La informació inclou fins i tot dates concretes d'aquest esdeveniment:

*Obedeciendo luego al llamamiento de Dios se retiró en 16 de Octubre de 1779 al Monasterio de Jerónimos de la Murta, donde tomó el hábito religioso en 3 de Noviembre del mismo año. En carta de 8 de Noviembre del siguiente año participaba al Cabildo haber hecho profesión solemne en el día primero, por lo que quedó vacante la Capellanía de Maestro de Capilla (Ibid.).*

Malgrat deixar vacant el càrrec de mestre de capella a Sogorb, les relacions entre Vicent Olmos i el capítol de Sogorb continuaren sent molt bones. D'una banda, la vàlua professional d'Olmos era reconeguda unànimement a Sogorb, doncs, *la Catedral había sido testigo de sus virtudes*, i d'altra, Olmos va regalar un psalm de vespres a l'arxiu de la catedral, la qual cosa va ser molt agraïda per la cúria sogorbina:

*No perdió, sin embargo, sus aficiones a la Catedral que había sido testigo de sus virtudes, y nueve años después (en 20 de Enero de 1789) remitió para el archivo unos Salmos de Vísperas que ya en su Magisterio había empezado, regalo muy estimado por el Cabildo (Ibid.).*

Finalment, el document inclou el catàleg d'obres de Vicent Olmos i Claver conservades a l'arxiu de la catedral de Sogorb. Segons Perpiñán Artíguez hi havia un total de quaranta-sis obres de Vicent Olmos, entre Misereres, una Missa, una Lamentació, Psalms de vespres, Psalms de completes i Villancets. Cal dir que al llarg d'aquest treball aprofundirem sobre el catàleg d'obres d'Olmos, però, pel que fa Sogorb cal anticipar que, en l'actualitat, l'arxiu musical consta de quaranta-vuit obres com podem comprovar en el nostre treball.

Per concloure, voldríem ressaltar que aquest antecedent de finals del segle XIX ens ha induït a una extensa investigació ja ben entrat el segle XXI que, necessàriament, implica la recuperació del patrimoni musical d'Olmos. No obstant que al llarg de la investigació hem aconseguit documents històrics anteriors a l'article de José Perpiñán Artíguez, aquestos han servit, gairebé sempre, per corroborar la informació de Perpiñán. Sense dubte, l'estudi històric-biogràfic del músic que ens ocupa i, paral·lelament, el musicològic, naix de la publicació de José Perpiñán Artíguez.

## **2. El diccionari de José Ruiz de Lihory, *Barón d'Alcahalí*.**

No molt després de José Perpiñán Artíguez, concretament l'any 1903, es va publicar el diccionari biogràfic i crític de José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí, titulat *La música en Valencia* (Ruiz de Lihory 1903). Aquest diccionari és una obra premiada als "jocs florals" de València de l'any 1900, i publicada posteriorment en 1903 a la mateixa ciutat. Després d'una extensa introducció sobre diferents aspectes de la música valenciana, l'obra recull alfabèticament una llarga llista de músics valencians, entre ells, Vicent Olmos i Claver.

Però, apart això i en primer lloc, voldríem destacar que les dades biogràfiques contingudes en l'obra de Ruiz de Lihory sobre Vicent Olmos i Claver són pràcticament inexistents, malgrat tractar-se d'un diccionari de músics. No obstant i afortunadament, el "Baró d'Alcahalí" en 1903 aportava informació inèdita sobre la producció musical de Vicent Olmos i Claver. Amb tot, Lihory va citar el nostre músic com *OLMOS (VICENTE)*, i a continuació deia el següent:

*Sólo conocemos á este músico del siglo XVIII por las composiciones que de él se conservan, entre las cuales merecen citarse ...* (Ruiz de Lihory 1903, 350).

Més endavant, José Ruiz de Lihory assenyalava tres arxius que conservaven obres del nostre músic: Arxiu del Col·legi del Corpus Christi, “Archivo Musical Barbieri”, i, Biblioteca Universitària de València.

Pel que fa el primer centre musical, Ruiz de Lihory ens informa que l'*Archivo del Colegio de Corpus Christi*, s'entén Col·legi del Patriarca de València, conservava quatre Psalms i un Magnificat, ... *Salmo Domine ad adjuvandum, á 3 y 7, con orquesta; Dixit Dominus, á 3 y 7; Beatus vir, á 3 y 7, con orquesta; Laudate Dominum, id. id.; Magnificat anima mea, idem. id.* ... (Ruiz de Lihory 1903, 350).

Segons el mateix autor i en segon lloc, l'*Archivo Musical Barbieri* també guardava obres de Vicent Olmos i Claver. El *Legado* del gran musicòleg Francisco Asenjo Barbieri, actualment a la Biblioteca Nacional, contenia el villancet *Que belicosos ecos*:

*En el Archivo Musical Barbieri, legado a la Biblioteca Nacional: el Villancico Que belicosos ecos, escrito en el año 1768 para el convento de San Julián* (Ruiz de Lihory 1903, 350).

Finalment, el tercer centre amb obres de Vicent Olmos, sempre segons Ruiz de Lihory, era la Biblioteca Universitària de València amb *Alegoricos metricos rasgos que se han de cantar en ...* (Ruiz de Lihory 1903, 350 i 351).

Després de detallar la informació del “Barón de Alcahalí” sobre els centres que conservaven música de Vicent Olmos, voldríem destacar, primerament, que hem consultat el catàleg de l'arxiu del Col·legi del Patriarca (Climent 1984a), i, no hi figura cap obra musical sobre Vicent Olmos i Claver, la qual cosa genera un interrogant sobre la informació aportada pel “Barón de Alcahalí”.

Quan al segon, l'*Archivo Musical Barbieri*, cal dir que, després de fer vàries comprovacions, no hem pogut verificar les dades de Lihory. Primerament, hem consultat exhaustivament el catàleg de la col·lecció de Francisco Asenjo Barbieri; el primer volum, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles* (Barbieri 1986a), i, també, el segon volum, *Documentos sobre música española y epistolario* (Barbieri 1986b), i no apareix el nom de Vicent Olmos i Claver enlloc ni qualsevol altra referència a Olmos. Després, per si de cas, ens hem posat en contacte directe amb els científics responsables de la secció de música de la Biblioteca Nacional demanant confirmació de l'existència de qualsevol

document vinculat a Vicent Olmos i Claver. La resposta de la científic de la Biblioteca Nacional Isabel Lozano va ser negativa, com podem comprovar seguidament:

*A propósito de su llamada telefónica a la sección de Música de la Bca. Nal. solicitando datos de Vicente Olmos, he de decirle que estoy casi completamente segura de que no existe nada en nuestros fondos. No hay nada de él en el catálogo de Inglés y Subirá, tampoco en nuestro catálogo de impresos del siglo XVIII ni en la biblioteca Barbieri... . Un saludo. Isabel Lozano<sup>1</sup>.*

D'acord amb aquestos antecedents i pel que sabem fins ara, cal acceptar que no hi ha cap villancet ni cap altre document atribuïble a Vicent Olmos als fons documentals de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Respecte el tercer lloc assenyalat per Lihory, la *Biblioteca Universitària*, cal dir que Lihory es refereix a la Biblioteca Universitària de la Universitat Literària de València o Biblioteca Històrica, on hem pogut realitzar la consulta, i, efectivament, n'hi ha un document referent a Vicent Olmos amb el títol *Alegoricos metricos*<sup>2</sup>. Aquest document no inclou cap partitura musical sinó que conté l'encapçalat i els textos literaris de tres villancets. Concorda perfectament amb la descripció de Ruiz de Lihory.

No obstant tot i a conseqüència del nostre treball als arxius, hem pogut comprovar, primerament, que la partitura del villancet *Que belicosos ecos*, potser situat erròniament per Lihory a l'*Archivo Musical Barbieri*, forma part a hores d'ara dels fons musicals de l'arxiu de la catedral de Sogorb. A més, després de confrontar les citades fonts, hem pogut verificar que, en realitat, el que guarda la Biblioteca Universitària de València, *Alegoricos métricos rasgos...*, són els textos literaris del villancet *Que belicosos ecos* els materials musicals del qual conserva a hores d'ara l'arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.

Probablement, Lihory no se'n adonà que els dos títols esmentats, *Que belicosos ecos* i *Alegoricos metricos ...* pertanyien al mateix any, l'any 1768, la qual cosa era un detall a tenir en compte. D'altra banda, també cal ressaltar que tampoc va caure en que les dues composicions anaven destinades al *convento de San Julián*<sup>3</sup>. D'una manera o altra, trobarem que el títol que encapçala la partitura del villancet *Que belicosos ecos* conservada a Sogorb és pràcticament idèntic al títol del document de la Biblioteca Universitària de València, confluint

---

<sup>1</sup> Lozano, Isabel: *Correu electrònic. Consulta sobre Vicent Olmos*. Isabel Lozano, científic de la Biblioteca Nacional, secció de Música, Madrid, 2 de maig, 2007.

<sup>2</sup> (BUV): Varia, 331-2.

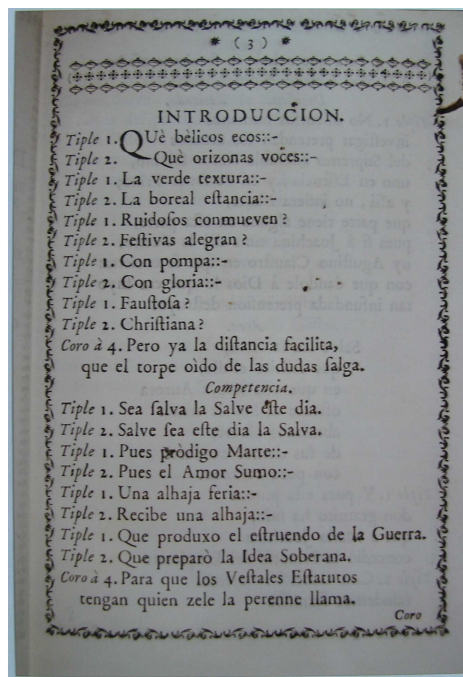
<sup>3</sup> "Sujetas a la dirección de los regulares existían en Valencia los conventos de... Los de la Presentación, san Julián y Nuestra Señora de la Esperanza extramuros, de agustinas calzadas;..." (Cárcel 1986a, 340).



les fonts documentals en una sola obra de Vicent Olmos i Claver i no en dues com algú podria pensar després de llegir a Lihory:

*Villancico à 6 con Violines y Clarines para la Profession de Sor Maria Joachina Religiosa en su Convento de San Juliàn Martir extramuros de esta Ciudad de Valencia. De Mn. Vicente Olmos. Año 1768*<sup>4</sup>.

No només això, també cal afegir que el vers inicial de la Introducció del primer villancet del document de la Biblioteca Universitària *Alegricos metricos* diu textualment *Que belicosos ecos*, la qual cosa reitera la nostra tesi sobre l'assumpte<sup>5</sup>.



Il·lustració núm. 1. Text poètic del villancet *Que belicosos ecos*. (BUV): Varia, 331-2. (f. 3 r.).

En general, la bibliografia de Ruiz de Lihory sobre Vicent Olmos i Claver és bastant difusa, doncs genera dubtes sobre les obres de Vicent Olmos al Col·legi del Patriarca i és inexacta pel que fa la Biblioteca Nacional. Per ara, cal assumir que, contràriament al que diu Lihory, no n'hi ha música de Vicent Olmos a l'arxiu del Col·legi del Patriarca, i que tampoc n'hi ha documents referents a Vicent Olmos i Claver a la Biblioteca Nacional. No obstant i a propòsit de la segona premissa, voldríem reiterar i insistir en que el villancet *Que belicosos ecos* citat per Lihory hi és en realitat a l'arxiu de la catedral de Sogorb, i, a més, aquest és el mateix del qual es conserven els textos a la Biblioteca Universitària de València. Tot i això,

<sup>4</sup> (ACS): *Olmos Claver, Vicente*. PM 22/27.

<sup>5</sup> Aquest detall va ser anticipat per la revista *Cabanilles* en 1983. *Vid.* (Olmos-López 1983, 18).

cal recordar que fa més de cent anys que es va publicar l'obra de Lihory durant els quals hi ha hagut molt diverses conjuntures socials i polítiques. Per això, és difícil precisar que pot haver ocorregut amb molta de la documentació d'arxiu durant un període temporal tan prolongat.

### 3. L'aportació bibliogràfica contemporània.

La bibliografia de Perpiñán Artíguez i de Ruiz de Lihory tanca el segle XIX i enceta el XX respectivament. Després d'aquestes publicacions hi ha una bona part del segle XX sense cap notícia sobre Vicent Olmos i Claver, el nom del qual es recupera per a la investigació contemporània de la música valenciana en 1972 amb informació aportada per Josep Climent:

*Olmos Claver, Vicente. (Catarroja, hacia 1744-Alzira ?). Músico y compositor. Empezó a cantar de infantilillo de la Catedral de Valencia en 1754, pasando a ser mosso de capella en 1761 i acólito en 1768... Dejó 46 composiciones en Segorbe, de las cuales 26 eran villancicos (Climent 1972, 68).*

En primer lloc, voldríem destacar que aquesta informació aportava tres noves fites sobre Olmos; la data aproximada de naixement i els llocs de naixement i de mort del músic. Cal emfatitzar la rellevància d'aquestes dades perquè són les primeres notícies sobre aquestes qüestions biogràfiques, doncs cap dels dos autors esmentats als apartats anteriors, ni Perpiñán ni Lihory, havien anticipat res sobre la matèria, tot i que la seua bibliografia és molt anterior a la de Climent.

Després i així mateix interessant, cal ressaltar que aquestes notícies noves emmarquen a Vicent Olmos i Claver com *músico y compositor*. D'aquesta manera, quedava molt clar el tipus d'investigació que calia fer sobre l'autor que ens ocupa; una investigació que apunta clarament a la vessant musicològica i que exigeix la recuperació del patrimoni musical de Vicent Olmos amb la transcripció, publicació, i reestrena de la seua producció artística el més aviat possible.

Més endavant, Josep Climent ens assabentava que Olmos ... *Empezó a cantar de infantilillo de la Catedral de Valencia en 1754, pasando a ser mosso de capella en 1761....* Aquestes dades determinen, en primer lloc, que Vicent Olmos i Claver es va instruir a la catedral de València, la qual cosa vincula a Olmos amb la capella musical de la metropolitana. Després, certifiquen els càrrecs que Olmos va desempeñar a la metropolitana de València, per finalment aportar dues dates concretes, 1754 i 1761, la qual cosa ens ajuda a avançar en els aspectes cronològics de la investigació biogràfica sobre Vicent Olmos i Claver.

Finalment i sempre segons Climent en 1972, Olmos havia deixat quaranta-sis obres a l'arxiu de la catedral de Sogorb, xifra concordant amb el nombre de composicions catalogades anteriorment per Perpiñán Artíguez en 1897. Tanmateix, Climent postil·lava que *de las cuales 26 eran villancicos*.

Després d'aquesta primerenca ressenya bibliogràfica de Josep Climent sobre el nostre personatge, la bibliografia sobre Vicent Olmos i Claver no és extensa, no obstant que, voldríem assenyalar altres ressenyes i alguns autors abans de tancar aquest apartat per continuar endavant.

Primerament, cal dir que el mateix Josep Climent ha citat posteriorment a Olmos en diverses publicacions, d'entre les quals podem citar com exemple i per ordre cronològic el primerenc catàleg de l'arxiu musical de la catedral metropolitana de València i el catàleg de l'arxiu musical de la catedral de Sogorb, respectivament (Climent 1979, 270) i (Climent 1984b, 184 ss.). Aquestes dues obres són indispensables per a la investigació sobre Olmos, doncs enumeren amb detall les obres musicals del nostre autor conservades actualment als arxius de València i Sogorb.

Després, voldríem citar el treball de Josep Sargues Guillem, historiador nascut a la mateixa localitat natal de Vicent Olmos, que en 1980 als *Apunts històrics de la Catarroja Setcentista* reivindicava la recuperació de la figura del músic, i, ja situava a Vicent Olmos i Claver als ambients il·lustrats que tanta rellevància van tenir a València durant el XVIII (Sargues 1980, 160 s.).

Posteriorment, trobarem altra font de referència indispensable en l'article que en 1983 publicava la *Revista Cabanilles* (Olmos-López 1983). El treball redactat pels així mateix investigadors de Catarroja, Vicent Salvador Olmos i Antoni López i Quiles, el segon dels quals és en l'actualitat "Cronista Oficial de la Vila de Catarroja", conté noves aportacions sobre Olmos, d'entre les quals, tot i que parlarem més extensament, voldríem ara ressaltar l'episodi del nostre músic Olmos amb el marquès de Grimaldi a propòsit d'alguns conflictes musicals de l'època.

Més recentment, el treball de l'historiador d'Alzira Aureliano Lairón Pla ha sigut crucial per a la nostra investigació. La Tesi doctoral de Lairón, que en l'actualitat ostenta el càrrec d'Arxiver municipal de la capital de la Ribera, sobre el monestir dels jerònims de la

Murta d'Alzira on el nostre Vicent Olmos i Claver va professar, aportava notícies inèdites a partir de les quals hem pogut ampliar notòriament la biografia del nostre personatge<sup>6</sup>.

Finalment i, sobretot, per completar la historiografia local, voldríem fer menció especial a la figura de Pelegrí-Lluís Llorens i Raga. L'eclesiàstic i historiador nascut també a Catarroja en 1903 va compatibilitzar el càrrec de "Cronista Oficial de Catarroja" amb el d'Arxiver de la Santa Església Catedral de Sogorb. Prèviament, havia estudiat al seminari de València ordenant-se Prèvere en 1926. Nomenat en 1945 Arxiver de la Cúria diocesana i Beneficiat de la catedral de València, va ocupar posteriorment com a canonge el càrrec d'Arxiver de la catedral de Sogorb sota la direcció episcopal de Josep Maria Pont i Gol, i, més tard, amb el bisbe Josep Maria Cases i Decordal. Apart la classificació i catalogació de l'Arxiu de la catedral de l'Alt Palància, Pelegrí Llorens és autor d'una extensa producció de caràcter històric i literari<sup>7</sup>. Malgrat això i haver sigut "Cronista Oficial" de Catarroja, localitat d'origen de Vicent Olmos, i, Arxiver de la catedral de Sogorb on Olmos i Claver va ser mestre de capella, la seua obra no conté referències al nostre músic. La cronologia històrica, amb dues centúries entremig, va fer que Pelegrí mai coincidira ni a Catarroja ni a Sogorb amb Olmos i Claver. No obstant això, hem de dir que Pelegrí havia col·laborat poc abans de faltar en 1975 en la confecció de la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, on, per primera vegada, com hem pogut comprovar anteriorment, Josep Climent citava al nostre músic. Atesa la devoció que Pelegrí guardava per la seua Catarroja, potser inexplicablement, no ens va llegar informació sobre Olmos.

### **II.3 Documentació.**

La base documental d'aquesta tesi doctoral està conformada principalment per dues tipologies. D'una part, la documentació biogràfica, i d'altra, la documentació musical. Tot i que al llarg d'aquesta tesi parlarem extensament dels documents musicals, convé remarcar la seua importància, perquè, l'objectiu final de la nostra investigació no és altre que recuperar una producció musical oblidada als arxius. Però, apart les partitures, la biografia de Vicent Olmos i Claver conté episodis l'anàlisi dels quals complementa substancialment l'estudi del músic. Això, ens va induir a un intens treball a distints arxius que vam iniciar en el de la catedral metropolitana de València.

---

<sup>6</sup> Hem fet servir quatre volums de la Tesi que Aureliano Lairón Pla presentava l'any 2001 a la Universitat de València sobre el monestir de la Murta d'Alzira. En la nostra bibliografia consten amb el cognom de l'autor i diferenciats per la següent numeració; (2001a), (2001b), (2001c), i (2001d).

<sup>7</sup> *Vid.* (Olmos-López 1984, VI).

La història de la música valenciana ha estat poderosament condicionada per la música religiosa. No cal ara insistir en la quantitat ni en la qualitat dels músics de segles anteriors doncs la seua importància està contrastada, però val la pena recordar que fins i tot ben entrat el segle XX hi ha músics valencians de rellevància estretament vinculats al món religiós. És per això que l'estudi dels arxius musicals de catedrals, esglésies, monestirs i col·legiates, és indispensable per al coneixement de l'evolució històrica de la música valenciana.

El centre musical més important de les nostres terres pel que fa la creació i la difusió musical ha sigut la catedral metropolitana de València, la qual cosa no resta gens d'importància als altres focus de creació, bé d'arreu el país, com els d'Alacant o Oriola, o bé dels territoris limítrofs com Tortosa o Albarraquí. No obstant això, cal no oblidar que històricament a la capital valenciana hi hagut també altres dos centres musicals especialment rellevants; cronològicament, la capella musical de la Cort del Duc de Calabria, i després, a partir del segle XVII el Col·legi del Corpus Christi o del Patriarca.

Pel que fa la capella musical del Col·legi del Corpus Christi i sense propòsit d'estendre's, cal dir que va nàixer en el segle XVII a partir de la capella musical de la catedral metropolitana de València<sup>8</sup>, i que el seu repertori va estar determinat, en termes generals, pel pensament del fundador de la institució, el Patriarca Sant Joan de Ribera<sup>9</sup>.

D'altra banda i quan a la capella musical de la Cort del Duc de Calàbria, encara que està fora de l'àmbit musical del segle XVIII objecte del nostre estudi, cal dir que va viure la màxima esplendor durant el virregnat de Na Germana de Foix i del Duc de Calàbria<sup>10</sup>, i cal ressaltar que part de la seua música va passar al monestir de *San Miguel de los Reyes*, la qual cosa justificaria la dispersió del seu repertori. Aquesta qüestió no és menor perquè a hores d'ara a l'arxiu musical de la catedral metropolitana de València es conserven obres que pertanyien en origen a l'arxiu del monestir de *San Miguel de los Reyes*<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> “Esta capilla nació de la Catedral y su primer maestro, Narciso Leysa, fue un viejo cantor de la Catedral. Su repertorio, extenso e importante, no abarca todos los géneros en boga en el decurso de los años, porque los compositores debían someterse a las líneas trazadas por el santo fundador.” (Climent 1979, 7 s.).

<sup>9</sup> “Esta institución va a estar caracterizada por un rígido conservadurismo ya que estaba prohibida la composición de villancicos con texto castellano o valenciano y sólo se autorizaban las obras litúrgicas latinas. Los villancicos de los maestros del Corpus Christi están concebidos para otros centros musicales.” (Capdepón 1996, 27).

<sup>10</sup> *Vid.* (Almela 1958), (Romeu 1958), o (Moll 1963) entre altres.

<sup>11</sup> “... hay que mencionar los libros llamados de Coro. Estos son en número 146, de los cuales 77 han sido confeccionados por orden del Cabildo..., y los restantes proceden del suprimido monasterio de San Miguel de los Reyes.” (Sanchis Sivera 1909, 457 s.). “La capilla musical de la corte del Duque de Calabria, que en gran parte pasó al monasterio de San Miguel de los Reyes. Pero no es menos cierto que el repertorio musical de estas importantes capillas quedó totalmente disperso. En la misma Catedral se conservan libros procedentes de aquellas capillas.” (Climent 1979, 7). D'altra banda i pel que fa el nostre estudi sobre Vicent Olmos i Claver cal establir un lligam entre el monestir de *San Miguel de los Reyes* i el monestir de *Nuestra Señora de la Murta*

Actualment, les partitures manuscrites de Vicent Olmos i Claver es conserven a dos arxius valencians, l'arxiu de la catedral de Sogorb i l'arxiu de la catedral metropolitana de València. Abans d'iniciar la descripció del nostre treball en aquestos dos arxius voldríem donar les gràcies als responsables dels quals, Pere Saborit i Magin Arroyas a Sogorb, i, Josep Climent i Vicent Pons a València, pel tracte i per totes les facilitats que ens han ofert a l'hora de treballar amb les partitures del nostre músic. Així mateix, també voldríem agrair la col·laboració del personal de la resta d'arxius que hem consultat i que, de seguida, passem a descriure.

## 1. Documents biogràfics.

Primerament, és necessari destacar que la nostra recerca a l'arxiu de la catedral metropolitana de València ha sigut realitzada seguint el catàleg de l'historiador, arxiver i canonge de la catedral de València Roc Chabás (Chabás 1997). D'acord amb això i tenint en compte la historiografia sobre el nostre músic, el primer punt de referència documental per a nosaltres va ser el *Libro de salarios*. Aquest llibre és indispensable per a qualsevol investigació musicològica relacionada amb la catedral, perquè, registra l'activitat de cadascun dels músics que d'una manera o altra han estat vinculats a la metropolitana de València. Pel que fa a Olmos conté un bon nombre de dades de rellevància, moltes d'elles inèdites, que exposarem degudament al llarg d'aquesta tesi doctoral. A més, en el *Libro de salarios* també hem aconseguit valuosa informació complementària que ens ha permès enriquir les nostres bases argumentals.

Després, la nostra atenció va anar dirigida a la documentació notarial, la qual, presumiblement, devia contenir informació referent a Vicent Olmos i Claver. El nostre músic va romandre vinculat a la catedral metropolitana de València quasi vint anys, per això, hem fet un rastreig de tots els "protocols notarians" del període des de poc abans fins poc després de la seua estada. Concretament, hem revisat els protocols del notari Joan Claver des de 1744 fins l'any 1752, del notari Josep Gargallo des de 1740 a 1766 a més dels expedients 5188 i 5189, i, finalment, tots els protocols del notari Pere Rodrigo. En aquesta documentació protocol·lària, dividida principalment en *Protocolos comunes* i en *Protocolos notariales*, també hem aconseguit valuoses dades sobre Vicent Olmos, altra vegada inèdites, apart d'altra documentació adjacent que hem fet servir en el nostre estudi. Amb tot, voldríem remarcar la

---

d'Alzira on el nostre músic va ser monjo, doncs, tots dos van ser monestirs de l'Orde dels Jerònims i, conseqüentment, van mantenir una relació estreta.

importància dels documents notariais atés que cal admetre de forma categòrica la informació proporcionada pels quals.

En tercer lloc però gens menys important, hem revisat exhaustivament les *Deliberaciones capitulares* de la metropolitana des de 1709 fins l'any 1775. És de significar que les *Deliberaciones* registren els acords del capítol de la catedral, cosa que dóna idea de la seua importància. Una altra vegada, hem aconseguit en aquestos documents informació inèdita sobre el nostre músic i la seua activitat a la metropolitana. Contràriament, en aquest cas, no hem trobat cap altra informació complementària d'interès per a la nostra investigació.

També voldríem destacar la documentació continguda en la *Bolsa de coro* que, efectivament, ens ha proporcionat informació que permet deduir algunes de les intervencions de Vicent Olmos amb la capella de música de la catedral de València. Així mateix, també ha sigut de profit la informació continguda en el *Llibre de Beneficiats*, el *Libro de defunciones*, el *Libro de todas las capillas*, *5226 Salarios*, així com, sempre seguint la catalogació de Roc Chabás, la totalitat dels expedients registrats en les entrades “2926 Oposiciones” i, especialment, en l'entrada “2796 Música y Músicos” de la qual, abans, ja hem citat específicament alguns exemplars.

Finalment, deguem citar el *Libro Capilla 2º* i el *Libro Capilla 3º* que registren de forma minuciosa cadascuna de les funcions en les que participava la capella de música de la catedral de València. Encara que no contenen cap detall sobre Vicent Olmos i Claver, els dos volums han sigut de molta utilitat per elaborar aquest treball. Tanmateix, deguem destacar que, malauradament, no hem pogut trobar el primer volum d'aquesta sèrie, és a dir, l'hipotètic *Libro de Capilla 1º*. Molt probablement, l'obtenció d'aquest volum, que a hores d'ara ningú s'explica perquè no està a l'arxiu de la catedral, haguera resultat extraordinari per a la nostra investigació, perquè, segurament amb la mateixa metodologia que el segon i el tercer volum, ens haguera detallat amb molta precisió cadascuna de les funcions de la capella de música de la catedral metropolitana de València en les que el nostre músic va participar. El *Libro Capilla 1º* degué abarcar de ple les dates d'estada de Vicent Olmos i Claver a la catedral.

D'altra banda, per facilitar possibles investigacions futures, volem citar conclusivament aquells expedients que vam revisar durant la nostra recerca però que, malauradament, no contenen cap informació sobre Vicent Olmos i Claver. D'acord amb el catàleg de Chabás són els següents:

- De les entrades 939, 2395 i 2791; tots els expedients.
- De l'entrada 763; l'expedient 2692.

- De l'entrada 4010; “Índice de personas notables con testamento de 1630 a 1771”
- De l'entrada 1291; els expedients 6027:15, 6033:6, 664:21 i 51:14.
- De l'entrada 1334; els expedients 676:9 i 661:17.
- De l'entrada 3422; els expedients 2670 i 2671.
- De l'entrada 3696; els expedients 4834 a 4837 i el 5993.
- De l'entrada 4145; els expedients 45:9, 57:12, 669:8, 1561 i 1651.

Pel que fa les fonts documentals consultades a la Santa Església Catedral de Sogorb, volem subratllar que l'arxiu de la catedral de l'Alt Palància només conserva un *Libro de Actas Capitulares* que concorda, parcialment, amb la cronologia del magisteri d'Olmos a Sogorb. Aquest llibre de documents capitulars conté el període de 1778 a 1788 del qual apart notícies sobre Olmos hem extret altra informació suplementària que ha contribuït a la nostra redacció. Com aquesta documentació capitular és lleugerament posterior a l'arribada d'Olmos a Sogorb, conté més informació sobre el procés de relleu de Vicent Olmos en el càrrec de mestre de capella que en el de presa de possessió. Amb tot, és una de les principals fonts documentals del nostre treball. Tanmateix i a propòsit de tot això, la nostra investigació ens va conduir a l'Arxiu Diocesà de València del qual, no obstant que no vam trobar cap novetat sobre Olmos, podem dir que guarda el *Libro de memorias, y antigüedades, y particulares deliberaciones de la Cathedral Yglesia de la presente Ciudad de Segorbe, hecho por su muy Ille. Cabildo, y empieza en el presente año 1754*. Aquest llibre de “deliberacions” conté una *Memoria de lo sucedido en la Oposición del Magisterio de Capilla hecha en la Sta. Iglá. En el presente año de 1762*<sup>12</sup> que detalla minuciosament les oposicions que van servir per nomenar a l'antecessor d'Olmos en el càrrec de mestre de capella de la catedral de Sogorb. Tot i que la “Memoria” no fa cap referència a Vicent Olmos i Claver, resulta de gran interès per vàries raons. Primerament, es tracta d'un document de primer ordre pel que fa els processos d'accés als magisteris de les capelles musicals de l'època, doncs, com hem anticipat, descriu de forma molt detallada les oposicions celebrades en 1762. Després i atesa la mancança documental pel que fa les oposicions de Vicent Olmos i Claver, pensem que les del nostre músic no degueren ser molt distintes d'aquestes celebrades deu anys abans. Apart moltes altres raons que podríem afegir i per no estendre's indegudament en detalls que, segurament, requereixen un altre treball, destaquem que el *Libro de memorias*,

---

<sup>12</sup> Vid. *Libro de memorias*, (f. 18 v. a 21 r.).



incomprendiblement, no registra les “oposicions” que Vicent Olmos i Claver va signar a Sogorb malgrat que inclou molta informació posterior a les quals.

Després de les fonts citades anteriorment, voldríem destacar que amb l'objectiu d'obtenir altres notícies i, sobretot, amb l'esperança d'aconseguir l'expedient d'ordenació de Vicent Olmos vam revisar els següents expedients de l'Arxiu Diocesà de València; 27/36, 33/25, 43/002, 47/015, 239/1, 296/006, 423/063, 505/1, 505/ 6, 505/16, 505/44, 509/95, 509/123, 509/131, 509/133, 509/134, 510/61, 510/62, 510/94. Sense èxit pel que fa notícies directes sobre Olmos, la documentació de l'Arxiu Diocesà conté informació d'interès per a altres treballs sobre les capelles de música valencianes del XVIII. Del grapat d'expedients que vam consultar volem destacar els números 33/25, 43/002 i 423/063, perquè fan referència expressa a assumptes de Catarroja, vila natal de Vicent Olmos i Claver. Però, sobretot, volem remarcar la importància dels expedients 47/015 i 296/006 dels anys 1796 i 1802 respectivament, dels quals parlarem més endavant a propòsit del secretari de l'arquebisbe de València Joaquim Company. Sobre aquest assumpte, només voldríem anticipar ara que el referit “secretari”, anecdòticament, també s'anomenava Vicent Olmos i, així mateix, era natural de Catarroja.

Altre dels principals focus documentals de la nostra investigació va ser l'Arxiu del Regne de València. La lectura de la Tesi Doctoral d'Aureliano Lairón Pla, que inclou la transcripció dels “Llibres d'actes capitulars” números 1117 i 933 reiteradament citats en el nostre treball (Lairón 2001b i 2001c), ens va incitar a revisar meticulosament la totalitat de la documentació referent al monestir de la Murta d'Alzira que guarda l'esmentat arxiu centenari en la secció “Clero”. Gràcies a aquest ardu treball sobre tot allò que presumiblement poguera contenir informació sobre el nostre personatge, vam aconseguir bona part de les notícies inèdites que sobre el qual publiquem en la nostra tesi. El *Libro de cobranzas*, l'*Inventario de los bienes*, el *Libro de Rótulos*, el *Libro de comunidades*, el *Libro de gastos*, el *Libro de entradas*, el *Libro de cartas quenta*, el *Libro de Misas* i el *Libro de censales*, han sigut exhaustivament regirats convertint-se per nosaltres en fonts documentals de valor inestimable. D'altra banda i altra vegada per facilitar possibles investigacions futures, anotarem a peu de pàgina la resta de llibres que hem confrontat amb la mateixa tenacitat però que, desafortunadament, no contenen notícies directes sobre Vicent Olmos i Claver<sup>13</sup>. Tot i això, la informació continguda en els quals ha servit, en tot cas, per ampliar el nostre coneixement

---

<sup>13</sup> (ARV), Secció Clero, “Monasterio de Nuestra Señora de la Murta de Alzira”: Llibres nº 290, 390, 624, 657, 725, 735, 771, 784, 819, 857, 959, 961, 1007, 1043, 1084, 1100, 1185, 1260, 1338, 1352, 1358, 1359, 1360, 1361, 1364, 1769, 1806, 1820, 1886, 1887, 1888, 1889, 1893, 1904, 2082, 2450, 2448, 2458, 2948, 2972, 3016, 3018, 3026, 3064, 3070, 3129, 3818, 3827, 3848, 4078 i 4089.

sobre la vida monàstica i, consegüentment, facilitar la nostra expressió. A més, voldríem citar de forma especial el *Libro del canto de la Pasión*, número 3016, perquè és l'únic del monestir de la Murta conservat en aquest arxiu que conté música per al cant de la congregació. D'altra banda, l'anàlisi de la documentació continguda en els expedients 23 i 24 de la Batllia B, i, l'expedient 175 de la Batllia C de l'Arxiu del Regne de València, apart de permetre'ns corroborar notícies de diverses fonts bibliogràfiques que citarem acuradament, paral·lelament, ens ha proporcionat informació complementària per a la redacció del període de Vicent Olmos i Claver com a mestre de la capella de música del Palau Reial de València.

L'última part de la nostra recerca als arxius ha estat dedicada a intentar trobar el testament de Vicent Olmos i Claver. Amb aquest objectiu hem treballat a l'Arxiu del Regne de València de la documentació consultada en el qual donarem compte oportunament. Tot i això, voldríem anticipar que a l'Arxiu del Regne de València hem acarat documentació de notaris de Sogorb, Catarroja, València, i també de notaris que van treballar per al monestir de la Murta d'Alzira. D'altra banda, a l'Arxiu Municipal d'Alzira hem revisat sense èxit les signatures número 040/54, 040/59, 040/69, 040/70, 040/71, 040/72, 040/73, 040/74, 040/75, 040/76 i 040/80 que contenen *Prothocolo de Escrituras* de diversos notaris de l'època d'Olmos. Malauradament, després d'aquest intens treball no hem pogut aconseguir el testament de Vicent Olmos i Claver, però, qui sap si la musicologia valenciana tindrà més sort en el futur.

## **2. Documents musicals de l'arxiu de la catedral de València.**

La importància que des de sempre la música ha tingut en les celebracions religioses de la catedral metropolitana on hi participava *una permanente, numerosa y escogida capilla de música*, paral·lelament, a l'existència des de temps immemorials d'una escola de cant on hi havia instruments i llibres per a l'ensenyament va generar inevitablement l'arxiu musical que hui conté part de la producció musical de Vicent Olmos i Claver. Segons Sanchis Sivera:

*Desde muy antiguo existía en nuestra Catedral una Escuela de canto donde se ejercitaban y aprendían los que componían su capilla de música. En ella no faltaba ninguno de los elementos necesarios para el adelantamiento de sus individuos, tales como instrumentos músicos y libros elementales de enseñanza de los escolares. Su archivo de música fue siempre por este motivo notabilísimo, ya por el número de composiciones, ya por la fama de sus autores, que imprimieron en sus obras la más gallarda y espléndida inspiración. No podía menos de ser así, si atendemos á la pompa y severidad que revistieron en todo tiempo las funciones religiosas de esta Iglesia, á lo que contribuyeron en gran parte el gusto artístico de los valencianos, y las innumerables*

*fundaciones piadosas que exigían una permanente, numerosa y escogida capilla de música* (Sanchis Sivera 1909, 455 s.).

Apart això, segons Josep Climent, que durant els últims decennis ha custodiat l'arxiu de la metropolitana, en l'actualitat, no conserva obres anteriors al segle XVI, tot i que els successius mestres de capella estaven obligats pel capítol a realitzar un inventari de l'arxiu musical al principi i al final del seu mestratge. Malauradament, aquesta exigència no ha sigut suficient per evitar la pèrdua d'algunes composicions de l'arxiu (Climent 1979, 8).

Molt probablement, són diverses les causes que explicarien la desaparició d'alguns materials del fons de l'arxiu de la Seu, encara que el desordre de l'arxiu en temps passats i, el que és més greu encara, la sostracció, serien les principals<sup>14</sup>. Malgrat aquestes circumstàncies, l'arxiu musical de la catedral metropolitana de València es dividia fonamentalment en tres seccions. La primera secció, *los libros llamados de Coro*, 146 llibres, dels quals 77 van ser *confeccionados por orden del Cabildo*. La segona secció eren les composicions de cant d'orgue o faristol, amb un total de 142 composicions, i la tercera secció la de cant figurat amb 2700 composicions (Sanchis Sivera 1909, 457 ss.).

Altre dels aspectes importants de l'arxiu musical de la metropolitana són les catalogacions realitzades al llarg de la seua història. Les primeres notícies que tenim sobre l'assumpte són també de Sanchis Sivera, segons el qual, el capítol de la catedral va encarregar al mestre de capella Francesc Morera l'any 1766 per evitar l'oblit i la pèrdua de composicions *que arreglase y catalogase el Archivo de música*. Després, el mestre Cuevas en 1851 inicià un treball de catalogació que va continuar el mestre Maneja en 1870. Tanmateix, va ser el mestre Guzmán qui en 1881 va realitzar un treball *de verdadera importancia* que va concloure en 1900 el canonge Joaquín Navarro. Segons Sanchis Sivera, Joaquín Navarro *hizo un completo inventario y un arreglo definitivo* (Sanchis Sivera 1909, 457 ss.). La catalogació de Joaquín Navarro va ser reconeguda pel capítol de la catedral com l'últim "*catálogo-índice*".

---

<sup>14</sup> "Muy desordenado estuvo en los tiempos pasados este archivo, por lo que no hay que extrañar hayan desaparecido muchas y valiosas obras, quedando hasta ahora ocultas y olvidadas en montón anónimo indiscutibles bellezas de arte desconocidas á todo artista. La inspirada letanía del Sacramento y el sublime Credidi del maestro Comes, los motetes de Andreví, Cuevas y Pons, y otras muchas obras, propiedad de la Metropolitana, fueron sustraídas, y hoy se cantan por todas partes como si fueran de dominio público. Nadie se había ocupado hasta Pedrell de descubrir muchas composiciones del insigne Victoria que poseía esta Iglesia, ni hasta Guzmán nadie tampoco había admirado las bellezas del inspirado Comes, escondido cuatro siglos en este archivo." (Sanchis Sivera 1909, 459).

Tanmateix, en opinió de Josep Climent, l'aportació de Navarro denota certa mancança pel que fa els coneixements necessaris que tot treball d'aquestes característiques sempre comporta<sup>15</sup>.

Potser fos això una de les raons que va impulsar la posterior catalogació de Josep Climent, sobre la qual, de fet, se sustenta bona part de la nostra investigació sobre la producció musical de Vicent Olmos i Claver (Climent 1979). No obstant això, voldríem remarcar que, apart les persones citades anteriorment pel que fa les distintes catalogacions, han sigut moltes més les que han treballat a l'arxiu de la catedral de València, no sols per ordenar o catalogar, sinó també amb altres objectius com l'estudi i la investigació, de la qual cosa, segurament, la presència a la metropolitana del musicòleg Felipe Pedrell és el millor exemple:

*Nadie se había ocupado hasta Pedrell de descubrir muchas composiciones del insigne Victoria que poseía esta Iglesia, ni hasta Guzmán nadie tampoco había admirado las bellezas del inspirado Comes, escondido cuatro siglos en este archivo* (Sanchis Sivera 1909, 459).

Pel que fa la catalogació dels fons musicals catedralicis que Josep Climent va publicar en 1979 voldríem dir que conté tres parts diferenciades com, de fet, ja advertia Sanchis Sivera amb antelació. Amb tot, la primera part del treball de Climent recull la música copiada en els llibres de faristol, la segona, segons l'autor *a modo de homenaje*, la recopilació de totes les transcripcions realitzades pel mestre Juan Bautista Guzmán, i, finalment, la tercera part registra la música arxivada en lligalls mitjançant una ordenació alfabètica per autors les composicions dels quals així mateix es presenten dividides en tres seccions; misses, obres en llatí i obres en llengua no llatina. En aquest apartat de música arxivada en lligalls cada obra està registrada amb un número d'entrada i porta la seua signatura característica, la qual és la que realment permet localitzar-la físicament a l'arxiu<sup>16</sup>. Climent també adverteix que per a l'ordenació de la secció d'obres en llatí només s'ha tingut en compte les primeres paraules del text sense distingir entre psalms i motets<sup>17</sup>. D'altra banda i continuant amb el catàleg, cal dir

---

<sup>15</sup> “Esta magnífica obra nos revela la falta de conocimientos necesarios para esta clase de trabajos. Don Joaquín Navarro que puso todos los papeles en carpetas, numerando y ordenando todo, no pudo reunir en un solo legajo todas las copias distintas de una misma composición. Una misma obra tenía números distintos, dando la impresión de que se trataba de diferentes composiciones. También reunió numerosos datos sobre los compositores citados en el catálogo, pero, en la actualidad, estos datos no pueden tomarse en consideración.” (Climent 1979, 9).

<sup>16</sup> Un lligall pot incloure una o varies obres. Generalment, cada signatura i número assenyala una sola composició, però, algunes vegades pot incloure varies obres.

<sup>17</sup> “Creo que de esta forma, y guardando también el orden alfabético en la ordenación de los compositores, cuyo nombre no figura en cada página, cualquier obra que se quiera buscar se encontrará inmediatamente; así, al menos, lo deseo.” (Climent 1979, 11).

que la *poca música instrumental que existe* ha sigut catalogada entre les obres en llengua no llatina i ordenada genèricament pel títol de cadascuna: *Tiento, Tocata, Sonata, Discurso, etc.* Finalment amb un índex onomàstic de tots els compositors, aquest catàleg de l'arxiu de música de la catedral metropolitana de València, a hores d'ara, és indispensable per a bona part de la investigació musicològica que la música valenciana encara necessita.

Pel que fa Vicent Olmos i Claver, cal dir que el catàleg de Climent registra quatre entrades que corresponen a quatre obres litúrgiques; números 1791, 1792, 1793 i 1794. Les quatre composicions són obres en llatí i estan catalogades amb la signatura cent cinquanta-dos i numerades del número vuit a l'onze (Climent 1979, 270). Les quatre entrades estan exposades per ordre cronològic de composició, la qual cosa mereix ressaltar-se, doncs, la primera entrada és una composició de l'any 1778 i està signada pel *Maestro Mosen Vicente Olmos*, i les altres tres entrades són obres signades amb el nom *fray Vicente de Nuestra Señora de los Desamparados Olmos*. Tot i que parlarem extensament sobre totes aquestes qüestions més endavant, podem anticipar que Vicent Olmos i Claver *mudó el nombre en el de fray Vicente de Nuestra Señora de los Desamparados* l'u de novembre de 1780 en el moment de la seua professió al Monestir de la Murta d'Alzira, la qual cosa implica que aquestes tres obres signades amb el nom monàstic van ser composades quan Olmos ja formava part de la Comunitat dels Jerònims de la Murta d'Alzira. Tot i que s'endinsarem en la sonoritat d'Olmos i Claver en l'apartat d'anàlisi musicològic, ens agradaria ara ressaltar que, afortunadament, aquestes quatre obres d'Olmos i Claver, concretament, tres Lamentacions i un Psalm, es conserven completes, la qual cosa ha permès la transcripció, l'edició crítica, i, conseqüentment, una futura reestrena i possible enregistrament. Finalment, hem d'assenyalar que la revisió del catàleg inicial de Climent publicada l'any 2010, (Climent 2010, 327), va suposar una nova aportació al catàleg de Vicent Olmos i Claver. Consta en la qual una Lamentació desconeguda fins ara, que, catalogada en la signatura 128/3, afortunadament, també hem pogut transcriure. Trobarem àmplia informació de la qual en el nostre treball, i, la partitura, concretament, en la nostra edició crítica.

### **3. Documents musicals de l'arxiu de la catedral de Sogorb.**

Pel que fa la documentació continguda en l'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb, voldríem iniciar aquest apartat amb les notícies que aportava en 1973 una "Comunicació" presentada per Pelegrí Lluís Llorens i Raga en el *Primer Congreso de*

*Historia del País Valenciano* (Llorens i Raga 1973). A propòsit d'això, voldríem recordar que Pelegrí Llorens va compaginar el càrrec de “Canónigo Archivero” de Sogorb amb el de “Cronista Oficial” de Catarroja, vincles amb la “Ciudad” i amb la “Vila” respectivament que també va mantenir Vicent Olmos i Claver com comprovarem al llarg d'aquest treball.

Segons Pelegrí Llorens, a terres valencianes els arxius capitulars comencen a configurar-se paral·lelament a la construcció dels temples i a la constitució dels capítols durant el segle XIII sota la protecció del Conqueridor Jaume I, de la qual cosa el de Sogorb no és una excepció. Des d'aquest moment, la catedral de Sogorb va enriquir els seus fons amb nombroses tipologies documentals com actes, diplomes Pontificis o documents de la Cúria Romana entre altres. També cal destacar que Sogorb va compartir la Seu episcopal amb Santa Maria d'Albarrasí durant tres-cents anys, la qual cosa va generar necessàriament una duplictat de l'Arxiu capitular. Tot i les dificultats que va comportar una diòcesi amb dues Seus episcopals, paradòjicament, això va fer possible segles després conservar a Albarrasí documentació històrica referent a Sogorb que l'arxiu de la catedral de l'Alt Palància havia perdut irremissiblement durant la guerra civil de 1936.

Continuant amb el mateix autor, voldríem dir que inicialment l'arxiu capitular de Sogorb es va instal·lar en una de les dependències del claustre. En aquest espai va romandre durant més de tres-cents anys fins que en 1736 el bisbe Francisco de Cepeda Guerrero va decidir traslladar-lo a una estància superior de la torre romana, exactament damunt de l'Aula capitular construïda a principis del segle XV. No obstant, aquesta decisió suposava certa incomoditat, perquè, s'havia de passar cada vegada per l'Aula capitular per accedir a l'arxiu. Per això, en 1793 es va decidir un nou trasllat a una nova estança. Pel mateix temps, el bisbe Lorenzo Gómez de Haedo negociava amb el Provincial dels Dominics una ordenació de l'arxiu que devia ser realitzada pel Pare Joaquín Gálvez. Amb l'experiència d'haver organitzat altres arxius, Joaquín Gálvez va treballar eficientment amb el de la catedral de Sogorb confeccionant fins i tot un índex, llastimosament desaparegut pels esdeveniments de 1936. Segons Pelegrí Llorens, a finals del segle XVIII la catedral de Sogorb gaudia d'un dels arxius eclesiàstics més rics i valuosos, la qual cosa era reconeguda per investigadors com el dominic Villanueva segons el qual l'arxiu continuava en la part superior de l'Aula capitular (Llorens i Raga 1973, 362).

Els tràgics esdeveniments de 1936 van suposar la pèrdua irreversible de bona part de l'arxiu de la catedral de Sogorb. D'entre el nombrós i valuós fons documental desaparegut, l'historiador Pelegrí Llorens cita emfàticament el “bulario” que contenia la fonamentació històrica de la Seu, el “Capitulario” de mossèn Eliseo Bonanat, la “Crònica de la santa Iglesia

catedral de Sogorb”, i els manuscrits i obres impreses llegades testamentàriament pel bisbe Juan Bautista Pérez en el segle XV. En 1936, l’arxiu de la catedral de Sogorb va ser conduït a una fàbrica de paper situada en la vora esquerra del Túria. No obstant això, la lectura dels fragments de la crònica del Doctor Felipe Mateu y Llopis, catedràtic de la Universitat de Barcelona, transcrits per Pelegrí Llorens, permeten deduir que les autoritats no van tardar en preocupar-se per la recuperació de l’arxiu de Sogorb. Un “Oficio” de la “Junta de Defensa del Tesoro Artístico” del dia 22 de juliol de 1937 així ho corrobora, i, el 4 d’agost finalitzava el trasllat documental des de la fàbrica de la “Vda. de Layala” a la planta baixa del *Real Colegio del Corpus Christi* on la documentació va ser custodiada fins que va acabar la guerra (Llorens i Raga 1973, 363 s.). Amb tot i seguint al mateix autor, durant els segles anteriors ja havien desaparegut documents de l’arxiu per part de *manos y conciencias desaprensivas*, la qual cosa segurament va motivar que el bisbe Quartero en 1750 lamentant la desaparició d’alguns documents prohibira l’extracció desautoritzada i ordenara la devolució immediata de *ciertos documentos*. La invasió napoleònica en 1808 i les desamortitzacions del segle XIX, especialment per a Sogorb la de 1855, van violar la pau dels arxius.

Després de la guerra civil, la documentació de l’Arxiu sogorbí va ser restituïda des del Col·legi del Corpus Christi a la sala octogonal de la catedral de Sogorb. En la part superior de l’Aula capitular va romandre fins que en 1954 va prendre possessió el Canonge Arxiver Pelegrí Lluís Llorens i Raga. Tot i que segons el mateix arxiver la primera visita va ser descoratjadora, ben prompte es va posar a treballar per tal de reorganitzar un enorme volum de papers en lligalls mesclats. La dificultat de classificar tot allò va fer necessària la col·laboració temporal de la *Dirección General de Archivos y Bibliotecas*. Amb tot, la tenacitat en el treball d’anys va culminar amb la publicació de l’*Inventario* dels fons documentals de la Santa Església Catedral de Sogorb, dels quals l’historiador va proporcionar un esquema en el Congrés d’Història (Llorens i Raga 1973, 368 s.).

Pel que fa els fons musicals de l’arxiu de la catedral de Sogorb, cal dir que la catalogació va ser realitzada per Josep Climent, iniciant el treball abans de 1960. En opinió de l’autor, les conseqüències derivades dels esdeveniments de 1936 van ser irreversibles pel que fa la conservació de les partitures i la seua ordenació posterior una vegada acabada la guerra<sup>18</sup>. Apart això, l’Institut Espanyol de Musicologia, institució del Consell Superior

---

<sup>18</sup> “El archivo musical de la catedral de Segorbe es, entre los archivos catedralicios valencianos, el que mayores calamidades soportó durante la guerra civil española de 1936. Los desoladores efectos de aquellos aciagos días no han sido –ni podrán serlo- subsanados... la Junta de Recuperación Artística de Valencia dictaminó que el archivo de la Iglesia catedral de Segorbe fuera trasladado al Colegio del “Corpus Christi” o “Patriarca”, de Valencia, donde podría gozar de mayor seguridad. ... Por mucho esmero que se pusiera, tanto en el traslado de

d'Investigacions Científiques (CSIC), mitjançant el seu director Miguel Querol, es va interessar posteriorment pel treball i es va decidir a subvencionar-lo. Amb tot, la catalogació va necessitar el suport de la Institució *Alfons el Magnànim* de la Diputació Provincial de València, al cap de la qual i com a director hi era el mateix Josep Climent l'any 1976 i després Josep Doménech i Part, per veure's conclosa i preparada per publicar. El catàleg de l'arxiu musical de la Santa Església Catedral de Sogorb va ser publicat l'any 1984 (Climent 1984b), i actualment és una obra indispensable per tot aquell musicòleg que vullga endinsar-se a l'arxiu musical de Sogorb en general i a l'obra d'Olmos i Claver en particular.

Sobre els fons musicals de l'arxiu catedralici de Sogorb i seguint al mateix Climent, voldríem destacar que *llama la atención la ausencia de libros corales*, encara que n'hi ha una col·lecció de llibres corals gregorians que, en opinió del mateix autor, no tenen gran interès, cosa que, segurament, justifica la seua exclusió del catàleg. D'altra banda, també voldríem remarcar que Climent adverteix que no ha trobat cap llibre de polifonia amb el format característic d'aquesta tipologia<sup>19</sup>. Amb tot, en termes generals i a hores d'ara, els fons musicals de l'arxiu de la catedral de Sogorb contenen obres del repertori catedralici del període comprés entre els segles XVI i XIX. Les composicions més modernes han sigut llegades per diferents sacerdots, d'entre els qual cal destacar als mestres Perpiñán, oncle i nebot (Climent 1984b, 11).

La catalogació dels fons musicals continguts en l'arxiu de la catedral de Sogorb és metodològicament idèntica a altres que el mateix autor també ha publicat com, per exemple, el catàleg de la catedral metropolitana de València (Climent 1979) o el del Col·legi del Corpus Christi de la mateixa ciutat (Climent 1984a). Primerament, Climent presenta els autors per ordre alfabètic incloent una breu biografia d'alguns dels quals. Després, les obres de cada compositor es divideixen en tres seccions ordenades d'acord el següent esquema: misses, obres en llatí, i obres en llengua no llatina. Finalment, el catàleg registra cada composició amb un número d'entrada i inclou la seua signatura i numeració d'arxiu, cosa que, de fet, facilita la seua localització física.

Pel que fa a l'obra de Vicent Olmos i Claver, cal dir en primer lloc que Climent inclou una breu biografia de Vicent Olmos i Claver que, d'altra banda i afortunadament, el nostre treball podrà ampliar succintament. Després, cal ressaltar que la producció d'Olmos

---

los papeles a la capital del Reino como en la devolución de los mismos a Segorbe, ya terminada la contienda, el resultado fue deplorable: un "totum revolutum" y, por lo que a nosotros atañe, una pérdida considerable de particellas musicales." (Climent 1984b, 9).

<sup>19</sup> "Sólo existe uno del siglo XVI, escrito en papel y con tapas de pergamino, sin la consistencia propia de esta clase de libros. Los otros escritos en papel y sin las características acostumbradas, son bastante posteriores." (Climent 1984b, 11).



continguda a Sogorb és molt més extensa que la conservada a la Seu metropolitana de València, doncs inclou quaranta-set obres entre villancets i altres composicions litúrgiques distribuïdes de la següent manera: una missa i altres onze composicions en llatí, i, trenta-cinc composicions en llengua no llatina. El catàleg d'Olmos abarca consecutivament de l'entrada número 1786 a la 1816, i, pel que fa la signatura i numeració d'arxiu, cal dir que totes les composicions del nostre músic estan arxivades amb la signatura vint-i-dos i numerades de l'u al trenta, excepte els *Misterios gozosos* amb la signatura 29/18. També voldríem destacar que, similarment a l'arxiu de la catedral metropolitana de València, entre les composicions contingudes en l'arxiu de Sogorb hi ha algunes obres signades amb el nom *mossèn Vicente Olmos* i també altres amb el nom monàstic *fray Vicente de los Desamparados Olmos*, de la qual cosa parlarem al llarg del nostre treball. D'altra banda, tot i que una part important de les obres d'Olmos contingudes en l'arxiu musical de Sogorb estan incompletes, la qual cosa ha impedit la seua transcripció íntegra, afortunadament, hi ha també una altra fracció numèricament significativa que hem pogut transcriure, estudiar, i, sobretot, fer sonar, cosa que, de fet, és la millor forma de rescatar la música de Vicent Olmos i Claver per a las generacions futures. Apart de les obres catalogades per Climent a Sogorb, cal afegir una Ària que recentment ha aparegut entre els manuscrits de l'arxiu de Sogorb on consta en la signatura 98/23. En conseqüència, l'arxiu musical de la catedral de Sogorb conté en l'actualitat quaranta-vuit composicions de Vicent Olmos i Claver.

### III. ENTORN HISTÒRIC.

Tot i que la història de la música ha sigut tradicionalment dividida en períodes paral·lels als de la història general, també hi ha hagut altres formes d'organitzar tot allò referent a la investigació històrica de la música. Entre les diverses estructures aplicades trobarem des dels noms dels compositors de més rellevància fins les tècniques més característiques. A finals del segle XIX, i, derivats dels investigadors de la història de l'art, es van introduir els termes “renaixement” i “barroc”, a partir dels quals es va concretar successivament la, probablement, periodització musical més acceptada de la història; edat mitjana, renaixement, barroc, classicisme, impressionisme i segle XX. Paral·lelament, Guido Adler formulava en 1885, per primera vegada i de forma metòdica, les diferències entre musicologia històrica i sistemàtica<sup>20</sup> contribuint, de fet, a concretar la especialitat com a disciplina de nova creació<sup>21</sup>. Posteriorment, amb l'objectiu teòric d'aconseguir més objectivitat, hi ha hagut certa tendència a estructurar la història de la música entorn a segles més que a estils musicals o períodes històric-culturals. De fet, algunes de les històries de la música que hem consultat per elaborar aquesta tesi doctoral han sigut publicades amb aquesta estructura. Tot i això, la musicologia contemporània també qüestiona aquesta fórmula, de manera que no hi ha una opinió unànimement acceptada. Més bé al contrari, classificacions tradicionalment admeses com la divisió del segle XVIII en dues meitats estan a hores d'ara qüestionades i en alguns casos substituïdes.

#### III.1 Política i il·lustració.

Vicent Olmos i Claver ocupa de ple la segona meitat del segle XVIII. Nascut a mitjan segle i mort a principis del XIX, la seua vida, i, sobretot, la seua obra, forma part de la cultura musical del XVIII. El “segle de les llums”, el “segle de la il·lustració”, el de la “Revolució francesa”, el del “baix continu”, o qualsevol dels diversos noms amb que ens referim al XVIII, no deuen difuminar la importància de la gran dualitat estilística que va viure el segle; el barroc i el classicisme. No obstant, abans d'entrar de ple en les qüestions musicals, cal

---

<sup>20</sup> “It was Guido Adler who,... codified the division between the historical and the systematic realms of music study and tabulated their substance and method.” (NGDM 1980, 12-838).

<sup>21</sup> “... but by the end of the 19th century the fundamental concerns of modern musicology as a discipline of cultural history were well established. Adler (1885-1940) described music history as the history of style, and the theory of style as an epochal concept was subsequently treated of by Bücken, Mies, Riemann, Handschin, Gurlitt and Schering.” (NGDM 1980, 18-320).

detenir-se en els aspectes polítics que, especialment, pel que fa la qüestió valenciana van ser decisius.

### **1. La fi de l'Antic Règim.**

A principis del segle XVIII les nacions més poderoses d'Europa disputaven la seua supremacia. França, que havia substituït a Espanya durant el XVII com potència hegemònica, posseïa l'exèrcit més poderós malgrat les enormes despeses malbaratades en l'ostentació de la cort francesa de Lluís XIV i en els diversos conflictes bèl·lics que va mantenir. Anglaterra i Escòcia es van unir en 1707 conformant sota la senyera de Gran Bretanya la poderosa armada amb la que va arrabassar a França els territoris de la Índia, Canadà i el Carib. La irrupció de Viena com capital musical d'Europa era una conseqüència de la influència de l'imperi austrohongarès que a finals del XVII havia expulsat als turcs d'Hongria. Tanmateix, en 1701 Prússia es va convertir en regne, conformant de seguida un dels millors exèrcits de l'època amb el qual aconseguiria quotes de poder desconegudes. A meitat de segle, Prússia, Rússia i Àustria es van repartir els territoris de Polònia que durant un segle no va existir al mapa d'Europa. D'altra banda, Itàlia i Alemanya intentaven mantenir la seua independència el millor que podien. Finalment, durant l'últim terç del segle XVIII, la Revolució nord-americana entre 1775 i 1783 i la Revolució francesa en 1789 van suposar una catarsis cultural i política als dos continents.

La introducció a Europa de nous aliments d'origen americà junt a la millora de les tècniques de conreu va suposar l'augment de la població a partir de 1750. El comerç a Europa, Àsia i Amèrica va facilitar el creixement d'una classe mitjana en detriment de l'aristocràcia rural. No obstant que l'aristocràcia va mantenir l'estatus d'elit dominant, la nova classe pròspera generava un nou públic que demandava constantment nova música, cosa que explica la quantitat que es va escriure, la celeritat amb la que els compositors treballaven, i la diversitat estilística de la música del segle XVIII. També va haver importants avanços en l'educació, cosa que va propiciar a principis del XIX que una part important de la població del països més avançats sabera llegir. De fet, Federico de Prússia, excel·lent flautista que va ser alumne de Quantz, i l'emperadriu Maria Teresa d'Àustria, van implantar durant el seu regnat amb èxit parcial l'ensenyament primari per als xiquets. En 1702 naixen a Londres els periòdics, i, ben prompte, dins d'una cada vegada més intensa activitat literària les novel·les van ser la forma més popular. La irrupció del pensament de Voltaire (1694-1778) analitzant les qüestions socials i polítiques des de la perspectiva científica i racional va generar el

moviment intel·lectual conegut per “il·lustració” que va contribuir decisivament a l’expansió del coneixement. Les idees, els esdeveniments, la literatura, la música, i, en definitiva, tot allò susceptible de ser discutit es convertia en argument a les tertúlies il·lustrades. D’altra banda, la gradual urbanització de les ciutats generava l’idealització de la natura. Amb tot, el segle XVIII musical va presenciar la confluència del barroc amb el classicisme, no obstant que, sobretot, va ser una llarga polèmica sobre el gust i l’estil. Les condicions socials i polítiques van desenvolupar una cultura musical internacional que va afavorir la difusió musical de compositors i intèrprets per tot el continent.

Espanya inicia el segle XVIII sota el regnat de Carlos II d’Àustria o d’Habsburg. Nascut a Madrid en 1661, era fill de la segona esposa de Felipe IV, l’arxiduquessa Mariana d’Àustria, i va regnar entre 1665 i 1700 sent l’últim rei espanyol dels Àustria. Va accedir a la corona en 1665 quan va faltar son pare, Felip IV, encara que com Carlos II només tenia quatre anys, sa mare, Mariana d’Àustria, va prendre la regència fins la majoria d’edat del rei. La reina Mariana d’Àustria va requerir el suport del seu confessor Juan Everardo Nithard, jesuïta alemany que l’havia acompanyat a Madrid en 1649 des de la cort imperial de Viena i que es va convertir en “valido”. Nithard no només va ser membre del Consell d’Estat sinó que també va aconseguir el càrrec d’Inquisidor general, zenit de la gran institució eclesiàstica. El descontent de l’església, sobretot dels “pares” dominics desplaçats del cim de la Inquisició, i de la noblesa que mútuament desconfiava de la reina, junt als fracassos reiterats de la política interior i exterior de Nithard van crear una difícil situació política. D’entre les iniciatives de Nithard caldria recordar que va aconsellar la prohibició de les representacions teatrals, que durant el seu manament es va signar en 1668 el tractat de Lisboa que significava la independència de Portugal, que no va poder aplicar un política econòmica eficaç, i que les seues propostes per establir una contribució única i rebaixar els impostos de consum no van ser aprovades. En 1669, el govern va recaure en un nou “valido”, Fernando de Valenzuela<sup>22</sup>, però, la inestabilitat política va propiciar en 1677 l’accés als àmbits d’influència d’En Juan José d’Àustria, fill il·legítim de Felip IV, cosa que va provocar l’exili del “valido” Valenzuela i el desplaçament de la reina regent Mariana d’Àustria a Toledo. Però, el nou govern de Juan José d’Àustria no es va lliurar de les lluites internes entre faccions enfrontades malgrat comptar amb el suport popular. No obstant, el moment més difícil va ser la signatura de la “Paz de Nimiega” en 1679 que significava la cessió a França del “Franco Condado”. Apart

---

<sup>22</sup> “Su nuevo favorito no tenía ningún parecido con el anterior: era un hidalgo andaluz, Fernando de Valenzuela, que mediante el casamiento con una camarera de la reina se había introducido en la intimidad de ésta y de su hijo, recibiendo títulos y favores que acabaron haciendo de él, en poco tiempo, un hombre todopoderoso.” (Domínguez 1989<sup>4</sup>, 134).

això, aquest mateix any Carlos II complia divuit anys i es casava amb María Luisa d'Orleans, neboda de Lluís XIV, que moriria sense tenir descendència en 1689.

La salut de Carlos II sempre havia sigut molt precària. Fins i tot, no havia sigut educat per governar, perquè, de fet, ningú esperava que visquera anys suficients per tenir que prendre decisions des de la corona. Conseqüentment, la mort de la reina va suposar l'agreuament i Carlos II va deixar el govern en mans del duc de Medinaceli entre 1680 i 1685, i posteriorment, del comte d'Oropesa. Una de les principals reformes impulsades va ser la creació de la "Superintendència" d'Hisenda que, sense èxit ple, suposava l'antecedent de les futures reformes borbòniques. Apart això, en 1690 Carlos II es casava en segones noces amb Mariana de Neoburg<sup>23</sup>. Les diferències entre l'aristocràcia i l'església, la falta d'enteniment amb Mariana de Neoburg, la pèrdua de Luxemburgo mitjançant la "Tregua de Ratisbona" en 1684 i la invasió de Catalunya pels francesos en 1691 van provocar la caiguda del "valido" en juny del mateix any. Posteriorment, la "Paz de Ryswick" signada amb França en 1697 formava part de les estratègies de Lluís XIV per aconseguir la corona espanyola per als Borbons (Domínguez 1989<sup>4</sup>, 166).

Davant la incapacitat de Carlos II, la reina Mariana de Neoburg va exercir el govern durant els últims anys del regnat. L'absència de descendència generava els dubtes de la successió, i en principi, l'elegit per succeir va ser José Fernando Maximiliano de Baviera. Però, la mort d'aquest en 1699 va propiciar que Carlos II testara en favor de Felip d'Anjou, net del rei francès Lluís XIV i de la infanta espanyola María Teresa d'Àustria, filla de Felip IV i germanastra del mateix Carlos II. Tanmateix, la reina Mariana de Neoburg va donar suport a les pretensions del seu nebot l'arxiduc Carles d'Àustria, fill de l'emperador Leopold I, que va ser recolzat per Holanda i Anglaterra. Apart de ser tradicionals enemigues d'Espanya durant el segle XVI i de disputar l'hegemonia francesa de Lluís XIV, aquestes nacions, en definitiva, no veien en bons ulls que un rei francès també posseïra la corona espanyola. D'aquesta manera, la guerra de successió seria inevitable, amb conseqüències fatals per als valencians com veurem més endavant. Carlos II va morir l'1 de novembre de 1700 amb trenta-vuit anys.

A València, el fet de més rellevància de finals del XVII va ser la "Segona Germania". De caràcter antisenyorial, com les Germanies del segle XVI a les quals deu el nom, aquest

---

<sup>23</sup> "... pero esta vez la elegida era Mariana de Neoburgo, una princesa alemana, de familia conocida por la generosa fecundidad de sus mujeres..., hija del elector del Palatinado, un príncipe mediano alemán, en buenas relaciones con el emperador, simbolizaba el apartamiento de la política matrimonial con los Borbones, de la que no se habían cosechado más que fracasos, y una orientación decididamente proaustriaca, es decir, antifrancesa, de la monarquía española." (Domínguez 1989<sup>4</sup>, 162).

moviment social mai va representar cap amenaça per al govern de Madrid. Apart això, les diferències entre les dues “Germanies” són significatives, principalment, perquè a finals del XVII ja no existia el problema dels “moriscos” com en la “Primera Germania”, tampoc va haver gran confrontació bèl·lica, i l'àmbit del conflicte no va ser extens. Sobretot, la “Segona Germania” va ser un moviment rural que aplegava a jornalers i a llauradors rics i que va comptar amb la col·laboració de burgesos de les viles, clergues, escrivans, notaris, advocats, i, en general, persones cultivades que van assessorar als camperols sobre els abusos d'alguns senyors en contra dels privilegis atorgats pels reis medievals des de Jaume I, i, també per Felip III després l'expulsió dels moriscos (Furió 1995, 350). Tanmateix, les autoritats representades pel marquès de Castel Rodrigo que ostentava el càrrec de virrei, i també l'Audiència i l'arquebisbe Rocabertí, no van acceptar les reclamacions dels camperols als quals van tractar com rebels. L'empresonament en 1693 d'uns llauradors de Villalonga per no entregar una part dels fruits al duc de Gandia va propiciar l'inici de la revolta que es va produir principalment entre comarques veïnes com la Safor, la Ribera, la Marina, la vall d'Albaida, o, l'Alcoià on es van trobar bèl·licament el 15 de juliol de 1693 els bàndols enfrontats. La superioritat de les tropes reials va causar una dotzena de baixes en les files dels camperols, però després, hi hagué molts represaliats, fugits, empresonats i enviats a galeres. Només va ser condemnat i executat en febrer de 1694 el líder militar Josep Navarro, llaurador benestant de Muro, però, el líder ideològic Francesc Garcia, altre llaurador benestant de Ràfol d'Almúnia, mai va ser capturat. Després de comminar als veïns de viles i pobles a pagar els drets senyorials, el malestar al camp valencià persistia a principis del XVIII, una de les raons per la que en la guerra de successió, que esclatava de seguida, els valencians van ser més partidaris de l'arxiduc Carles d'Àustria que de Felip V.

Apart la “segona germania”, els dos fenòmens més importants a les terres valencianes durant el regnat de Carlos II, per a l'historiador Antoni Furió, van ser la revitalització momentània de les institucions forals i l'ocàs definitiu del bandolerisme (Furió 1995, 359). Pel que fa el “neoforalisme” cal dir que va ser un fenomen directament lligat a les aspiracions polítiques d'En Juan José d'Àustria que va trobar al Principat de Catalunya, al Regne d'Aragó i al Regne de València el suport necessari per provocar la destitució del “valido” Nithard. Encara que això no li va permetre l'accés immediat al govern, li va proporcionar el càrrec de vicari general de la Corona d'Aragó. El poder polític que gradualment va adquirir En Juan José d'Àustria fins arribar al govern va obligar als últims virreis de Carlos II a abstenir-se de prendre qualsevol decisió lesiva per a les llibertats forals gelosament guardades pels estaments dominants del regne. D'altra banda, el bandolerisme va ser el principal problema

d'ordre públic del regne, fenomen que es va donar sobretot a les comarques limítrofes, el problema era de difícil solució, perquè, les partides de bandolers sovint mantenien connexions o eren fins i tot incitades o dirigides per les oligarquies locals<sup>24</sup>. La partida de Xulvi i la de Cruanyes a la Marina, o la del capellà mossèn Vicent Senent a l'Horta van ser algunes de les més destacades. Encara que es van assajar diverses fórmules per eradicar el bandolerisme com, per exemple, allistar els bandolers a l'exèrcit, el que més va contribuir a l'ocàs del bandolerisme va ser la recuperació econòmica de finals del XVII (Furió 1995, 361).

Nascut a Versalles en 1683, Felip V va accedir a la corona espanyola en novembre de 1700 iniciant la nissaga dels Borbons. Net de Lluís XIV de França i de la infanta espanyola Maria Teresa d'Àustria, i segon fill de Lluís el "Gran dofí" de França i de Maria Ana de Baviera, Felip de Borbó i duc d'Anjou difícilment podia regnar ni a França ni a Espanya, perquè, d'una banda no era fill primogènit, i d'altra, la seua avia paterna, Maria Teresa d'Àustria, havia renunciat a la corona espanyola per casar-se amb Lluís XIV. En 1698 davant la possible defunció de Carlos II sense descendència, Lluís XIV de França i les principals potències europees havien signat a La Haia el "Tractat de partició" que designava a José Fernando de Baviera rei d'Espanya. Tanmateix, la mort de l'elegit va condicionar els esdeveniments posteriors. En 1700 sense comptar amb el govern espanyol es va signar a Londres un nou "Tractat de partició" que nomenava hereu de la corona a l'arxiduc Carles d'Àustria i li assignava els Països Baixos i les Índies. Però, Nàpols, Sicília i la Toscana serien per al "Gran dofí" de França que devia cedir Milà a canvi de Lorena i Bar. Això, no va satisfer a l'emperador Leopold que reclamava tots els territoris de la corona espanyola, perquè, pensava que Carlos II nomenaria hereu universal a l'arxiduc Carles d'Àustria. Tanmateix, el rei d'Espanya Carlos II va testar en favor de Felip V de Borbó i duc d'Anjou el 2 d'octubre de 1700 (García-Baquero 1989, 168).

Presentat a França com rei d'Espanya pel seu avi Lluís XIV, Felip V va arribar a Madrid en gener de 1701. Felip V va ser reconegut com a rei per les principals monarquies europees, amb l'excepció de l'Emperador Leopold que considerava que el seu segon fill, l'arxiduc Carles d'Àustria, tenia més drets a la corona. Poc després, Lluís XIV reconeixia els drets del seu net, Felip V, a la corona de França, cosa que implicava la possible unió de les corones de França i Espanya sota la Casa de Borbó. En març de 1701 Lluís XIV va signar a Versalles un tractat d'aliança amb l'elector de Baviera, i en setembre del mateix any va

---

<sup>24</sup> "El Consell d'Aragó, que el 1662 elaborà una llista d'unes trenta persones susceptibles de ser expulsades del regne com a patrons de bandolers, hagué de fer marxa enrere en vista de la rellevància dels implicats, entre els quals hi havia el marquès de Guadalest, tres canonges, el fill del mestre racional, el fill d'un dels financers italians més rics i una host de nobles." (Furió 1995, 361).

aconseguir les noces de Felip V amb Maria Luisa Gabriela de Savoia, cosa que podia facilitar l'accés a Itàlia. Davant les greus amenaces que aquestes estratègies comportaven per a la resta de potències europees, les Províncies Unides d'Anglaterra i Escòcia i la Casa d'Habsburg austríaca van signar en setembre de 1701 la Gran Aliança de La Haia, a la qual es van afegir posteriorment Portugal i Savoia, declarant la guerra a França i a Espanya en maig de 1702.

Encara que la guerra de Successió va ser un conflicte internacional, va suposar un conflicte civil de fatal resolució per als territoris de la Corona d'Aragó que, en general, van defensar els interessos de l'arxiduc Carles d'Àustria. La guerra va tenir episodis alternatius amb la intervenció de personatges com Basset, D'Asfeld, o l'oposició entre maulets i botiflers que sovint han copat la historiografia valenciana. Tanmateix, el ben cert és que la derrota austriacista en la batalla d'Almansa el 25 d'abril de 1707 va suposar l'inici d'un procés irreversible de degradació jurídica, social i cultural dels valencians. Després, en 1713, l'arxiduc va ser elegit emperador d'Alemanya, cosa que modificava la posició política de les potències aliades davant l'augment del poder dels Habsburg a Europa. A conseqüència d'això, es va signar el tractat d'Utrecht que, apart de redistribuir les possessions espanyoles a Europa, sobretot, significava pràcticament la fi de la guerra i el reconeixement de Felip V com rei d'Espanya, no obstant que l'emperador d'Àustria no va acceptar aquesta resolució.

Els Decrets de Nova Planta en 1707 per a València i Aragó, en 1715 per a Mallorca, i en 1716 per a Catalunya, van imposar el model jurídic, polític i administratiu castellà en els territoris de la Corona d'Aragó. El mateix decret de 29 de juny de 1707 que derogava els Furs valencians detallava la creació d'una *chancilleria* des de la qual els militars van exercir el poder de forma immediata. Per a l'administració econòmica i financera es va prendre el model francès de l'"Intendente" l'objectiu del qual va ser imposar el sistema tributari de Castella en Aragó mitjançant la Superintendència General de Rendes Reials. Per a l'historiador Antoni Furió, aquesta nova institució de "nou encuny" i, de fet, aliena fins i tot a la tradició castellana, representa l'anhel d'experimentació institucional del nou govern borbònic (Furió 1995, 384). Després de l'impacte de les primeres iniciatives durant l'anomenada administració de guerra, una Reial Cèdula del 26 de juliol de 1716 reduïa la *chancillería* a Audiència i, sobretot, assignava tota la representació del sobirà al Reial Acord. Aquesta nova institució estava configurada pel governador i capità general que també seria president de l'Audiència. Pel que fa les administracions local i territorial es van importar els models castellans, amb regidors municipals designats amb caràcter vitalici pel que fa el govern municipal, i amb *corregidores* amb els quals s'articulava una nova organització territorial. A diferència de Castella on els corregidors eren cavallers o lletrats, els *corregimientos* del



territori valencià van ser dirigits per militars que s'ocupaven d'aplicar les instruccions emanades des del Reial Acord i la Intendència. L'únic estament que es va lliurar de la imposició borbònica del govern de Madrid va ser l'església, doncs, la institució eclesiàstica va aconseguir mantenir la jurisdicció i els privilegis eclesiàstics de l'època foral<sup>25</sup>. No obstant això, la castellanització de tota la documentació eclesiàstica ordenada per l'Arquebisbe Mayoral a meitat de la centúria va ser un dels greuges que la cultura valenciana ha hagut de suportar i representa perfectament el caràcter d'imposició que va tenir la instauració borbònica. Apart els diversos fracassos de recuperació dels Furs valencians, i, també, d'altres normatives històriques derivades com el dret foral que va ser reclamat pel municipi de València en 1719 i 1721<sup>26</sup>, al llarg del segle XVIII es van impulsar reiteradament iniciatives per desvincular el poder militar del civil, cosa que no va ocórrer de fet fins les reformes territorials de meitat del XIX. Abolits els Consells dels territoris de la Corona d'Aragó, el poder es va concentrar en el "Consejo" de Castella, integrant-se gradualment els representants dels Estats aragonesos en les "Cortes" de Castella. Segons l'historiador Jesús Pradells, la Guerra de Successió té un valor simbòlic per als territoris de la Corona d'Aragó, perquè, representa la fi del seu ordenament jurídic i institucional històric, cosa que, aparellada amb les transformacions polítiques, administratives i fiscals introduïdes per la Nova Planta, ha centrat l'atenció preferent de la historiografia espanyola (Pradells 1990, 156).

Felip V va crear a Madrid les "Secretarías Generales", antecessores dels actuals ministeris, i va fomentar la intervenció de l'Estat en l'economia per intentar superar la ruïnosa situació econòmica i financera. Va afavorir l'agricultura i va fundar les "manufacturas reales", establint nous impostos per equilibrar la càrrega fiscal. També va modificar la llei successòria per evitar l'accés a la corona de nissagues estrangeres, permetent només l'accés de dones a la corona per absència de barons en les línies successòries principals i laterals, cosa molt difícil. Va impulsar la reconstrucció de l'Armada espanyola, i seguint el model francès, va substituir els antics "tercios" espanyols per un nou model militar basat en brigades i batallons.

---

<sup>25</sup> "... una altra força importantíssima la constituïa l'església, que tampoc no es veié afectada com a institució... La pugna entre els funcionaris reials i les jerarquies eclesiàstiques valencianes, protagonitzada fonamentalment per Macanaz i Folch de Cardona, per la depuració del clero austracista, però sobretot arran de les confiscacions a Xàtiva abans de la defecció de l'arquebisbe en 1710, queda emmarcada en una llarga sèrie de conflictes entre l'Església i l'Estat a fi d'eixamplar l'abast de les regalies enfront de la comunitat eclesiàstica." (Pradells 1990, 171).

<sup>26</sup> "Ja a Madrid, la noblesa valenciana establerta a la cort i els membres del Consell d'Aragó s'hi havien oposat: sense èxit. I a València, la ciutat redactà un memorial en què negava la rebel·lió del regne i sol·licitava del rei la revocació del decret. La resposta no pogué ser més contundent: els redactors del memorial, el jurat Pere Lluís Blanquer i l'advocat Josep Orti, dos significats filipistes, van ser detinguts i empresonats, primer a les torres de Serrans i després al castell de Pamplona, sense que s'els instruís cap causa ni fossen acusats de cap delictes concret." (Furió 1995, 376). *Vid.* (Furió 1995, 390).

Seguint fidelment l'exemple de Lluís XIV, que considerava l'art i la cultura una forma d'expressar la magnificència de la corona, Felip V va ordenar la construcció del “Palacio Real de la Granja de San Ildefonso” l'estil francès paradigmàtic del qual era Versalles. Després de l'incendi del “Real Alcázar”, que mai li havia agradat, va impulsar la construcció del “Palacio Real” de Madrid, i, durant el seu regnat va reformar el palau d'Aranjuez. També va crear destacades institucions com la “Real Academia Española” i la “Real Academia de la Historia”, i va prendre el control de l'educació. Mentres que l'ensenyament primari va romandre en mans de les Ordres eclesiàstiques, es van instituir per a l'ensenyament superior administrat per l'Estat els “Colegios mayores”, implantant-se la provisió de beques. Les acadèmies científiques completaven les reformes de l'ensenyament superior.

En febrer de 1714 moria la reina María Luisa Gabriela de Savoia, i, en desembre del mateix any, Felip V es casaria en segones núpcies amb Isabel de Farnesio. Això va comportar un canvi radical en la direcció política, perquè, va significar la fi de la influència francesa dissenyada per Lluís XIV i portada a cap, principalment, per la princesa d'Ursinós<sup>27</sup>. Ara, la nova reina també d'origen italià, Isabel de Farnesio, va proporcionar el suport que va permetre l'enorme difusió que la música italiana va tenir a la península ibèrica. Apart el protagonisme d'Isabel de Farnesio pel que fa l'ambient musical, la seua presència també va condicionar la política exterior que, impulsada pel parmesà Giulio Alberoni<sup>28</sup>, refusava els tractats d'Utrecht i de Ramstadt en un intent de recuperar per als fills d'Isabel de Farnesio els territoris italians. En gener de 1724 Felip V va abdicar en benefici del seu fill Lluís, potser per la seua delicada salut o bé per intentar aconseguir la corona de França. D'una manera o altra, Lluís I va morir set mesos després i Felip V va recuperar de nou el tro en contra dels drets del també fill i futur Fernando VI. Durant la resta del regnat, la política exterior de Felip V va estar determinada per l'ambivalència davant el acord signat al tractat d'Utrecht i la recuperació dels territoris italians mitjançant l'aliança amb França, cosa que va generar nombrosos incidents i conflictes bèl·lics. Felip V va morir en 1746, sent succeït per Fernando VI, fill del primer matrimoni amb María Luisa Gabriela de Savoia.

Nascut en 1713, el príncep d'Astúries i futur Fernando VI es va casar amb la princesa portuguesa Maria Bárbara de Braganza en 1729 a Badajoz. Quan va arribar al tro en juliol de 1746, Espanya participava en la Guerra de Successió d'Àustria, conflicte bèl·lic que va

---

<sup>27</sup> *Vid.* (García-Baquero 1989, 170 ss.).

<sup>28</sup> “Concretamente parece ser que fue Alberoni... quien propuso a la princesa de los Ursinos la candidatura de Isabel de Farnesio, a la que presentó como una mujer dócil y manejable y a la que podría someter, por tanto, fácilmente a su voluntad. La jornada de Jadraque pronto se encargó de demostrar a la de Ursinos hasta qué punto había sido víctima de un engaño, momento a partir del cual Alberoni inicia su ascensión al poder.” (García-Baquero 1989, 177).

finalitzar mitjançant la Pau signada a Aquisgrán en 1748 sense cap benefici per als espanyols. Una de les primeres decisions de la nova parella reial “hispano-lusa” va ser apartar del poder a la segona dona de Felip V, Isabel de Farnesio, cosa que va modificar sensiblement la política cultural promoguda per l'ex-reïna, encara que la debilitat per la música de la nova reïna María Bárbara va permetre l'activitat de músics italians a la cort, dels quals els exemples més significatius són els d'Scarlatti i, potser més encara, Farinelli.

La política de Fernando VI va ser dirigida pel marquès de l'Ensenada i per José de Carvajal i Lancaster. Zenón de Somodevilla y Bengoechea, marquès de la Ensenada, va protagonitzar la política del regnat, proposant la intervenció de l'Estat en la modernització del país. Apart que en política exterior postulava allunyar-se de França i negociar amb Anglaterra i Àustria, alguns dels seus projectes reformistes van ser la legislació de l'impost únic i la realització del cadastre, el *Giro Real* creat en 1752 com antecedent del futur *Banco de San Carlos*, l'impuls del comerç amb Amèrica, i la indispensable modernització de la Marina per a una potència amb territoris a ultramar. Pel que fa les dificultoses relacions que des de l'època de Felip V la corona espanyola mantenia amb l'església, perquè el Papa havia reconegut a l'arxiduc Carles com rei d'Espanya, Ensenada va aconseguir el *Patronato Universal* mitjançant el *Concordato* de 1753 amb el Papa Benedicto XIV, cosa que va reportar a la corona beneficis substancials, i, sobretot, control sobre el clero. Quan a la política cultural voldríem destacar que en 1752 es va fundar la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. D'altra banda, Carvajal va aconseguir que en 1750 Portugal renunciara a la colònia de Sacramento a canvi de possessions en la frontera de Brasil. Però, a la frontera sud hi havia jesuïtes instal·lats en colònies, cosa que va generar un enfrontament amb els guaranis que va durar onze anys. Aquest conflicte va propiciar la destitució d'Ensenada, que havia filtrat el contingut de la negociació al futur Carlos III, i del “Padre” Rávago, tots dos defensors dels jesuïtes, acusats d'entorpir els acords amb Portugal. La defunció de Carvajal i la caiguda d'Ensenada va propiciar l'accés de Ricardo Wall a la direcció política. Finalment, la reïna María Bárbara de Braganza va faltar en agost de 1758, cosa que va provocar un gran desànim en el rei Fernando VI que moriria just un any després al castell de Villaviciosa de Odón. La seua defunció sense descendència, va propiciar l'accés a la corona espanyola del seu germà Carlos III, fill de Felip V i Isabel de Farnesio.

Nascut a Madrid en gener de 1716, Carlos III de *Borbón* va accedir a la corona d'Espanya en agost de 1759. Abans, s'havia casat en 1737 amb María Amalia de Sajonia, filla de Federico August II, amb la qual va ser pare de tretze fills, entre ells el seu successor Carlos IV. Durant el regnat de Carlos III, la noblesa representava una part ínfima de la població.

Encara que durant els regnats de Felip V i fins i tot del mateix Carlos III havien augmentat les concessions, hi hagué restriccions significatives pel que fa a *mayorazgos* i *señorios*. També es van fundar l'Ordre militar de *San Carlos* i la de *Reales Maestranzas* amb estatuts nobiliaris, i, un decret de 1783 aprovava, per primera vegada, que un noble poguera treballar, perquè, fins aleshores només podien viure de la seua riquesa personal. Amb tot, el poder econòmic dels nobles va créixer a conseqüència dels enllaços matrimonials entre les famílies de l'estament. D'altra banda, el clero encara era més minoritari en la societat espanyola de Carlos III. No obstant, era un estament ric que posseïa terres i ramat, i apart, cobrava *diezmos* i rendes per lloguers o hipoteques. Però, el grup demogràficament més important era el poble conformat per jornalers de mísera situació econòmica, artesans amb millors retribucions que els camperols, i per la tímida emergència de la burgesia que s'identificava amb els propòsits reformistes de l'ideal il·lustrat.

La política exterior de Carlos III va estar marcada per dos conflictes bèl·lics; la guerra de “los siete años” entre 1756 i 1763, i la guerra de la independència dels Estats Units entre 1776 i 1783. En un cas i en altre, els espanyols van ser aliats dels francesos en contra dels interessos de Gran Bretanya. A propòsit d'això, cal recordar que la intervenció espanyola en la guerra de “los siete años” arranca en 1761 amb el tercer “Pacte de família” amb França, i que, en definitiva, els dos conflictes bèl·lics es van resoldre amb la redistribució de les distintes possessions ocupades per les tradicionals potències colonialistes. No obstant, va ser en la política interior on les reformes de Carlos III van tenir més transcendència amb un programa il·lustrat emparat per l'absolutisme. Carlos III va intentar la modernització del país amb la col·laboració de destacats polítics il·lustrats com el marquès d'Esquilache, el comte d'Aranda, Campomanes, Floridablanca, Wall i Grimaldi entre altres, cosa que tampoc va estar exempta de conflictivitat. Després d'algunes iniciatives de reforma, en 1766 arrancava amb un pretext nemi<sup>29</sup> el “motín de Esquilache” que, més enllà de les qüestions reformistes, criticava la influència política de ministres estrangers, cosa que es va resoldre amb el desterrament del ministre Esquilache. Ja sense ministres estrangers, els tres comtes, Aranda, Floridablanca i Campomanes, van ser els protagonistes principals del reformisme del regnat de Carlos III. Campomanes va responsabilitzar als jesuïtes d'induir el “motín de Esquilache”, qüestió aquesta que va ser decisiva pel que fa el decret de 1767 que ordenava l'expulsió de l'Ordre dels jesuïtes del territori espanyol. El govern de Carlos III va aprofitar l'absència de la

---

<sup>29</sup> “... aparentemente como una reacción de violencia popular contra el bando del 10 de marzo que prohibía el uso de la capa y el chambergo, que debían ser sustituidos por la capa corta y el *tricornio*” (Alvarez Santaló 1989, 194).

influent ordre eclesiàstica per impulsar importants reformes en una nova educació que devia basar-se en les disciplines científiques i la investigació. Moltes de les propietats dels jesuïtes es van transformar en centres educatius i residències universitàries, i amb els seus bens, es van crear hospitals i centres de caritat, i es va beneficiar a sectors necessitats<sup>30</sup>. La política reformista va crear a Madrid en 1770 els *Estudios de San Isidro* com a model per a l'ensenyament mitjà i les *Escuelas de Artes i Oficios*. Pel que fa l'ensenyament superior, la Universitat romandria sota "Patronazgo real" i va proposar un nou pla d'estudis, d'altra banda, criticat obertament per la Universitat de Salamanca que acabaria imposant el seu. Apart les reformes educatives, mitjançant les *Sociedades Económicas de Amigos del Pais* creades pel ministre José Gálvez es va impulsar la indústria i la reforma de l'agricultura. També es va facilitar el comerç amb el decret de 1765 que permetia lliure comerç de gra, amb la creació de companyies per a l'intercanvi colonial, i amb liberalització del comerç amb Amèrica en 1778. En 1768 es van publicar noves *Ordenanzas* per a l'exèrcit, i en 1782 es va fundar el *Banco de San Carlos*. També es van impulsar importants infraestructures com la xarxa radial de carreteres, i es van dur a terme projectes de repoblació demogràfica per a zones com Sierra Morena o la vall del Guadalquivir.

Tot i que el regnat de Carlos III va suposar un desenvolupament sense precedent per a Madrid com a capital de l'Estat, cal destacar que les iniciatives jurídiques del govern carolí van acotar les parcel·les de poder dels capitans generals delimitant les atribucions de les autoritats militars en el territori valencià. Això, significava un pas més en la ofensiva civilista que reclamava la desmilitarització de l'administració mitjançant la recuperació dels càrrecs civils en l'Audiència en detriment dels militars de la capitania general i amb una "tímida" aquiescència amb les capes baixes de la població (Furió 1995, 387). En 1760 es presentava el *Memorial de greuges* signat per diputats de Barcelona, Saragossa, València i Palma, a conseqüència del qual a València l'intendent va perdre la condició de corregidor, es van nomenar per a l'administració territorial alguns lletrats en detriment d'altres tants militars, i es va aconseguir una vigilància més estricta per part de l'Audiència i del Consell de Castella pel que fa l'aplicació de la llei en l'activitat administrativa. En maig de 1766, a iniciativa de Campomanes, es creaven els Diputats del Comú i Síndics Personers, cosa que permetia la participació de *nobles y plebeyos* en l'activitat municipal. Les iniciatives civilistes de Campomanes i del Consell de Castella també permeteren a ciutats com Castelló i Alzira ser

---

<sup>30</sup> "Por lo que respecta a las riquezas esperadas, no pasaron prácticamente de los inmuebles y sus contenidos. Estos inmuebles (142) fueron dedicados a la enseñanza, desde las primeras letras a las universidades, salvo las iglesias, que revertieron a los obispos como parroquias." (Alvarez Santaló 1989, 202).

regides per civils en substitució dels *corregidores* militars. A Alacant, els regidors van sol·licitar a Manuel de Roda la substitució del seu corregidor al·legant disminució física, i, el 4 de setembre de 1770 l'Audiència valenciana remetia un informe a Campomanes en el qual expressava amb claredat la seua opinió a propòsit de la conveniència de la reducció de les competències del poder militar a València. Sense dubte, els criteris de Campomanes i Roda durant els anys seixanta i setanta van suposar un increment significatiu del poder civil en detriment del militar. Carlos III va morir en 1788 i amb ell el reformisme il·lustrat espanyol, perquè, un any després, en 1789, la Revolució francesa va generar a Espanya una reacció conservadora plasmada en el regnat del seu successor Carlos IV.

Fill de Carlos III i de María Amalia de Sajonia, Carlos IV va nèixer en 1748 a Portici (Nàpols). Casat en 1765 amb la seua cosina germana María Luisa de Borbó-Parma, va accedir a la corona amb la defunció de son pare en desembre de 1788. Una de les primeres decisions de govern que va prendre va ser confirmar en el càrrec de primer ministre a l'il·lustrat comte de Floridablanca. Malgrat les primeres iniciatives que proposaven la continuïtat del reformisme, l'esclat de la Revolució francesa en 1789 va canviar radicalment la posició política espanyola. Profundament preocupada pels esdeveniments de Paris, la corona va tancar les corts espanyoles malgrat que estaven controlades per Floridablanca. De seguida, el primer ministre va suspendre els "Pactes de família" amb el país veí, va adoptar mesures a la frontera per contenir l'expansió de l'ideal revolucionari, i va pressionar diplomàticament en favor del rei francès Lluís XVI. Al mateix temps, tota la iniciativa reformista va ser substituïda per conservadorisme i es va instal·lar la repressió, fonamentalment per part de la Inquisició que va detenir a Cabarrús, exilià a Jovellanos, i despullà de càrrecs de responsabilitat a Campomanes. No obstant, en 1792 Carlos IV va destituir a Floridablanca i nomenà al comte d'Aranda, amic de molts revolucionaris francesos, entre ells Voltaire, amb l'objectiu de salvar al seu cosí Lluís XVI que ja havia acceptat la primera constitució francesa. Però, la radicalització revolucionària que va provocar l'empresonament del rei francès i la proclamació de la república, va precipitar la caiguda del comte d'Aranda i l'accés al poder de l'Estat espanyol de Manuel Godoy en novembre de 1792 com "ministro universal".

Manuel Godoy era també un il·lustrat l'ascens fulgurant del qual s'havia produït gràcies a la protecció de la reina María Luisa. Com il·lustrat, va aplicar mesures reformistes com afavorir l'ensenyament de ciències aplicades, protegir les *Sociedades Económicas*, i la desamortització de bens regentats per comunitats religioses. No obstant, els problemes de la revolució francesa seguien condicionant els esdeveniments polítics espanyols. Malgrat els

esforços diplomàtics de Godoy, el rei de França Lluís XVI va ser guillotinat en gener de 1793, i això va desencadenar la declaració de guerra a França en l'anomenada guerra de la *Convenció*. Després d'alguns episodis victoriosos de les tropes espanyoles que fins i tot van envair part del Rosselló, els francesos van acabar ocupant algunes ciutats importants espanyoles com Figueres, Vitòria, Donostia o Bilbao, i Godoy hagué de signar la "Pau" de Basilea en 1795 que retornava les ciutats a l'Estat espanyol a canvi de l'illa de *La española* a la colònia de Santo Domingo. Passat el període de màxima efervescència revolucionària, Godoy es va aliar amb França en 1796 mitjançant el "Tratado de San Ildefonso", amb l'objectiu de lluitar contra Gran Bretanya que, tradicionalment, disputava l'hegemonia marítima d'Espanya, i, consegüentment, el comerç amb Amèrica. Aquest nou conflicte bèl·lic va precipitar la caiguda de Godoy en 1798, sent succeït en la direcció política del govern de Carlos IV per Francisco de Saavedra i per Mariano Luis de Urquijo entre 1789 i 1800<sup>31</sup>. A més, l'arribada al poder de Napoleó Bonaparte va renovar els vincles entre França i Espanya, cosa que va generar la restitució de Godoy a instàncies de Napoleó davant Carlos IV. En 1800 se signa el conveni d'Aranjuez que posava a disposició de Napoleó l'esquadra espanyola per lluitar contra Gran Bretanya. Dos anys després, Godoy declara la guerra a Portugal, aliada de Gran Bretanya, però, en 1805 el desastre de Trafalgar va canviar el curs de la guerra. Davant l'hegemonia marítima de Gran Bretanya, Napoleó va recórrer al bloqueig del continent amb la col·laboració espanyola, i en 1807, se signa el tractat de Fontainebleau que, apart de repartir Portugal entre França i España, permetia el pas de tropes franceses per territori espanyol. Això, va augmentar l'oposició contra Godoy, i, malgrat el fracàs el 29 d'octubre de 1807 de la "Conjura de El Escorial" que pretenia derrocar a Carlos IV, el mateix Godoy davant l'evident ocupació francesa va recomanar en març de 1808 als monarques abandonar el país. Tanmateix, aprofitant la presència dels reis a Aranjuez, el 17 i 18 de març de 1808 es va produir el "motín de Aranjuez" que va provocar l'empresonament de Godoy i l'abdicació de Carlos IV en favor del seu fill Fernando VII. Però, Napoleó recelava del canvi de monarca, i va convocar a la família reial espanyola a Bayona, on pressionat per l'Emperador i pels seus pares, Fernando VII va retornar la corona a son pare que, nèciament, havia cedit un dia abans els drets de la corona espanyola a Napoleó. Això passava el 5 de maig de 1808 i tenia com a conseqüència que Napoleó nomenava rei d'Espanya al seu germà Josef, però, dies abans, el dia 2 de maig s'havia produït a Madrid l'alçament popular que donava pas a la guerra del "francès", de la qual voldríem destacar sobretot que durant el període bèl·lic es va proclamar

---

<sup>31</sup> "Jovellanos y Urquijo encabezaron, entre 1798 y 1801, lo que, con toda probabilidad, se puede definir como el más claro gobierno ilustrado del siglo XVIII en España." (Roura 1989a, 127).

la primera “Constitució” espanyola. Després d’un llarg debat i influenciada pels principis del liberalisme i la il·lustració, el 18 de març de 1812 les corts de Cadis proclamaven la “Constitució”. Aquesta es va convertir en símbol del liberalisme i la revolució a Espanya, a Amèrica, i fins i tot, va servir de model per a diversos països d’Europa. Carlos IV va romandre empresonat fins la derrota final de l’Emperador Napoleó en 1814. No obstant, Fernando VII havia recuperat la corona espanyola mitjançant el tractat de Valençay signat amb Napoleó l’11 de desembre de 1813. Més enllà de proposar que la guerra havia sigut un període circumstancial que devia tancar-se, aquest tractat anticipava el posterior pronunciament absolutista de Fernando VII (Roura 1989b, 176). Amb el suport dels sectors reaccionaris, que sempre s’havien sentit amenaçats per les sectes filosòfiques, jansenistes i francmaçòniques, Fernando VII mitjançant colp d’Estat va declarar nul·la la “Constitució espanyola” de 1812, conclouent d’aquesta manera el primer període revolucionari del segle XIX. Des de jove, Carlos IV s’havia interessat per l’art. Violinista afeccionat, va comprar per a la cort en 1775 la col·lecció d’Stardivarius que hui conserva el “Palacio Real” de Madrid, gaudint d’un entorn musical de privilegi que va comptar amb la proximitat de destacats músics de la *Real Capilla* com, per exemple, Gaetano Brunetti. També va manifestar la seua debilitat artística per la pintura, encarregant obres a Luis Meléndez, Claude Joseph Vernet i Luis Paret, i nomenant pintor de cambra a l’incomparable Francisco de Goya en 1789.

Per a València, el regnat de Carlos IV va suposar un retrocés en l’ofensiva civilista per recuperar el poder civil en les institucions. Les dissensions entre el capità general i els magistrats de l’Audiència van ser especialment virulentes en 1793 i 1794. El duc de la Roca, capità general, va tenir greus enfrontaments amb alguns magistrats a propòsit d’assumptes com la resolució dels motins antifrancesos de 1793 o la disputa amb el bisbe Fabián y Fuero<sup>32</sup>, fundador a València del primer seminari diocesà<sup>33</sup>. També cal ressaltar que *corregimientos* que havien estat en mans de lletrats com el de Castelló i el d’Alzira van passar de nou a ser encapçalats per militars en 1791 i 1792 respectivament. Per a l’historiador Enrique Giménez, l’escalada de l’autoritat militar durant la darrera etapa de l’Antic Règim va culminar l’any 1800 amb la implantació del model aragonès del Reial Acord per a la resta d’Audiències i *chancillerías* espanyoles i amb la creació del càrrec de segon comandant (Giménez 1990, 181). A València, el capità general junt a l’intendent i *corregidor* Jorge Palacios de Urdániz hagué de fer front en 1801 a l’anomenat motí de les milícies que va precedir la revolta camperola antisenyorial.

---

<sup>32</sup> Vid. (Ardit 1990, 198 ss.).

<sup>33</sup> Vid. (Cárcel 1986a, 320).



La nit del 17 de setembre de 1801 s'iniciava simultàniament a Catarroja i a Alberic una revolta contra els drets de senyoria que podria haver sigut instigada per l'advocat Josep Felip Gallén i altres seguidors de l'esperit revolucionari francès (Furió 1995, 429) (Ardit 1990, 202 ss.). D'immediat, els motins es van succeir a nombroses localitats valencianes durant els següents dies fins el dos d'octubre que hi hagué un segon motí a Catarroja. Aquest darrer aldarull de la localitat natal de Vicent Olmos i Claver va ser l'últim que ha pogut ser documentat, però, hi hagué molts més, i tots, mamprenien per la nit quan una multitud abillada amb el vestit característic dels llauradors de l'horta convocava concentració a la plaça. Allí, un dels manifestants, que simbolitzava al llaurador pobre el "tio" Pep de l'Horta, llegia una crida que incitava a abstenir-se de satisfer les prestacions senyorials que gravaven les collites i reclamava el retorn de les ja pagades. Per a la historiografia valenciana, la connexió entre el motí de les milícies i aquesta protesta del camp valencià és evident. Segons l'historiador Manuel Ardit, els dirigents d'aquesta revolta van prendre com a model els esdeveniments francesos de 1789 que van aconseguir l'abolició del règim senyorial, perquè, la semblança dels fets no pot ser casual. La noblesa valenciana va comprendre d'immediat que es tractava d'un atac molt directe a les estructures de l'Antic Règim, i, per això, va respondre amb una repressió sagnant que només va ser parcialment aturada pel comissionat Miguel de Mendinueta (Ardit 1990, 203 s.). Aquest havia sigut nomenat a instàncies de Godoy, que ostentava el títol de "senyor" de Sueca des de 1802, per garantir una adequada resolució jurídica de l'assumpte.

El malestar per la mala situació econòmica durant els primers anys del segle XIX va esclatar amb l'aixecament popular de 1808 davant les notícies de les abdicacions de Baiona i de la sortida de Madrid de la família reial. Encara que a València la influent família Bertran de Lis preparava des del motí d'Aranjuez una manifestació demanant la sortida dels francesos de la península, l'avalot esclatà espontàniament el matí del 23 de maig quan una multitud liderada pel franciscà Joan Rico es va dirigir al Palau Reial exigint l'allistament general i la declaració de guerra a França. No obstant l'espontaneïtat i comprovada la incapacitat d'obtenir resposta per part de les autoritats, els germans Bertran de Lis havien conformat una Junta d'Observació i Defensa políticament heterogènia per tal d'enderrocar unes sospitoses autoritats legítimes. El grup s'havia constituït amb persones de distintes tendències com, per exemple, el futur general carlista Vicente González Moreno, encara que molts dels seus membres van ser destacats liberals com, per suposat els Bertran de Lis, el metge militar Joaquim Vidal, José Canga Argüelles, el pare Joan Rico, Narcís Rubio o Manuel Cortés. Amb tot, els dies posteriors van ser de violència extrema amb l'assalt de la Ciutadella i l'assassinat

d'algunes personalitats com el baró d'Albalat dels Tarongers, i, sobretot, el de molts ciutadans francesos residents a València.

Després d'aquests esdeveniments tràgics que també es van estendre a altres ciutats valencianes, la capitania general va constituir un Tribunal de Seguretat Pública que devia jutjar els responsables de les matances. El Tribunal va decretar l'execució d'un bon nombre d'acusats, entre ells el canonge Baltasar Calvo, i l'empresonament de nombrosos dirigents com el pare Rico, Vicent Bertran de Lis, i altres personatges del seu entorn. Vicent Bertran de Lis i els seus col·laboradors van ser alliberats l'estiu de 1809 gràcies a la defensa del futur diputat català a les Corts de Cadis Ramon Giraldo i Arquellada, mentres que Rico i altres van romandre a la presó fins agost de 1810. Els successius fracassos en la defensa militar del territori valencià davant l'ofensiva francesa del mariscal Moncey van propiciar la destitució del capità general, comte de la "Conquesta", i el nomenament amb caràcter interí del brigadier Josep Caro i Sureda que havia aconseguit contenir el setge francès sobre la ciutat de València. De família aristocràtica valencianomallorquina i germà del marquès de la Romana, Caro es va mantenir temporalment en el càrrec gràcies al suport dels Bertran de Lis i altres liberals afins com Canga Argüelles, tot i que les diferències polítiques van provocar un nou empresonament dels revolucionaris només uns mesos després d'haver sigut alliberats per Giraldo. No obstant, les derrotes militars de Josep Caro a Benicarló i Sant Mateu davant el mariscal Suchet a meitat de 1810 van provocar la seua destitució, circumstància que va oferir una magnífica oportunitat d'accés al poder que els liberals no van saber o no van poder aprofitar. Novament alliberat, Vicent Bertran de Lis i els seus col·laboradors van abandonar definitivament València instal·lant-se a Cadis des d'on la Junta Central dirigia les operacions bèl·liques, i, on es van convocar les Corts que aprovarien la Constitució de 1812. Apart això, després de la capitulació de València capital el 8 de gener de 1812 davant Suchet, pràcticament tot el territori valencià va caure ràpidament en mans franceses amb l'excepció d'Alacant.

La intervenció de l'església en la insurrecció contra els invasors havia sigut decisiva. Al protagonisme inicial dels franciscans Joan Martí, vicari de Beniferri, i del pare Joan Rico citat anteriorment, podríem afegir un llarg llistat de clergues les tendències dels quals van fluctuar des de l'hostilitat radical contra l'invasor fins la connivència amb les noves autoritats d'ocupació. Segons l'historiador Vicente Cárcel, l'actitud de l'arquebisbe de València Joaquim Company va canviar radicalment després de la caiguda de la ciutat davant les tropes del general Suchet. Company va oferir col·laboració als francesos aconseguint a canvi algunes contrapartides com, per exemple, la suspensió del saqueig de la ciutat (Cárcel 1986b, 508). Joaquim Company va ser distingit per José Bonaparte amb la "Gran banda de la Orden Real

de España”, creada expressament per agrair el suport a la nova monarquia. Tot i que la seua defunció en febrer de 1813 va evitar que fora processat per col·laboracionisme, per a Vicente Cárceles, la prudència de l’arquebisbe en les decisions que va prendre no deu confondre’s amb afrancesament.

Però, per nosaltres, l’arquebisbe Joaquim Company té altre interès, perquè, arran la nostra recerca hem pogut documentar que el seu “Secretari”, sorprenentment, també s’anomenava Vicent Olmos, i, a més, havia nascut a la mateixa localitat que el nostre músic Vicent Olmos i Claver. Tot i la coincidència, no hi ha confusió possible, sense dubte, es tracta de dos personatges distints. Primerament, hem pogut verificar documentalment que el secretari de l’arquebisbe va ingressar com a Col·legial de Santo Tomás de Villanueva en 1781. Això, vol dir que era molt més jove que el nostre músic, apart que, en 1781 Vicent Olmos i Claver romania al monestir dels jerònims de la Murta d’Alzira com a monjo professo. L’arxiu del “Colegio de Santo Tomás de Villanueva” conté informació sobre el “secretari” l’interès de la qual ens obliga a transcriure-la a peu de pàgina<sup>34</sup>. Altres indagacions, ens han permés comprovar a l’Arxiu Diocesà de València l’existència de documents signats pel “secretari” de l’arquebisbe Company, concretament, els expedients 47/015 de l’any 1796 i el 296/006 de 1802. Després de comparar-los amb altra documentació del nostre Vicent Olmos i Claver, hem aconseguit certificar que les rúbriques són totalment distintes, cosa que confirma que són dos clergues diferents, no obstant que, naturals de la mateixa localitat. Encara que al llarg del nostre treball trobarem altres casos semblants on el cognom Olmos ens podria haver induït a confusió, afortunadament, hem pogut clarificar-los documentalment. A propòsit d’això, cal destacar que a Catarroja, localitat on va nàixer Vicent Olmos i Claver, el seu nom i el primer cognom són molt freqüents. Segurament, el Vicent Olmos secretari de l’arquebisbe Company, i, el Vicent Olmos i Claver músic serien família.

Després d’aquestes qüestions de parentesc i per continuar, és important destacar que tot i les iniciatives neoforalistes d’autors valencians com el dominic Bartomeu Ribelles i el jutge i catedràtic Francesc Xavier Borrull, o fins i tot federalistes com la del jutge Pasqual Pujalte, la personalitat valenciana políticament més activa del moment va ser el diputat a Cadis Joaquim Llorenç Villanueva. Intel·lectual il·lustrat que havia sigut capellà d’honor i predicador de Carlos III, Villanueva va intervenir a Cadis en la discussió de la Constitució, i, sobretot, memorablement, en la de la supressió de la Inquisició. Apart això, al voltant de la

---

<sup>34</sup> “Núm. 451 Don Vicente Olmos natural de Catarroja. Ingresó como Colegial de la Administración de Argent el año 1781. Desempeñó los ministerios de Beneficiado en la Parroquia de Sta. Catalina de Valencia –Capellan y Pro-Secretario del Excmo. Sr. Dr. Fr. Joaquin Company Arzobispo de esta diócesis... Títulos académicos Doctor en Teología y Filosofía.- Maestro en Filosofía y Artes.” (ACSTV, núm. 451).

seua personalitat es va cohesionar un grup de diputats valencians d'entre els quals cal citar a Vicent Bertran de Lis, posteriorment alcalde de Madrid durant el Trienni Constitucionalista, i a José Canga Argüelles, ministre d'Hisenda del govern de la Regència. També voldríem destacar la intervenció dels diputats Antoni Lloret i Pere Aparici en els debats parlamentaris que van concretar la llei de supressió dels senyorius de 1811. Apart això, les tropes franceses del mariscal Suchet, duc de l'Albufera i nou senyor de Sueca, van abandonar València el 5 de juliol de 1813 després de conèixer la desfeta francesa de Vitòria i la retirada de José I. De seguida, els generals Villacampa i Elío van entrar a la ciutat, i, les institucions constitucionals que s'havien refugiat a Alacant tornaren a València; una única Diputació Provincial que representava tot el territori de l'Antic Regne, la Capitania General ocupada per Elío, la Intendència, i l'Audiència. També va reprendre l'activitat la Universitat, i, pel que fa als municipis, cal destacar que l'ajuntament de València constituït en agost de 1813 va ser el primer sense cap membre de l'aristocràcia. També voldríem destacar la participació del cap polític Mateo Valdemoros i del Síndic constitucional Manuel Bertran de Lis, posteriorment ministre de Marina, d'Estat i de Governació en diversos governs d'Isabel II, en la depuració de responsabilitats col·laboracionistes després l'eixida del mariscal Suchet. Amb tot, els enemics del règim constitucional van aconseguir els seus propòsits amb el colp d'Estat d'Elío el 4 de maig de 1814 a València que derogava la Constitució de Cadis.

## 2. L'ideal il·lustrat.

Sense dubte, el moviment intel·lectual més important del segle XVIII va ser la "Il·lustració". Apart les definicions d'Immanuel Kant<sup>35</sup> i de Jean Le Rond D'Alembert en el "Discurs preliminar" de l'*Encyclopédie*<sup>36</sup>, per a l'historiador Antoni Mestre la il·lustració va ser un fenomen que es va produir a Europa des de finals del segle XVII fins vespres de la Revolució francesa durant el qual es va descomposar la mentalitat medieval. Això, va consolidar un procés autonòmic de la cultura que, de sempre, havia estat lligada a una interpretació unitària vinculada a la teologia (Mestre 1993, 9 ss.). Apart les definicions, aquesta corrent de pensament proposava una profunda transformació de la societat des de postulats filosòfics que, en conjunt, es van anomenar com les "llums de la raó". Conseqüentment, el XVIII va ser el segle de les "llums", *lucis*, *Lumières*, *Enlightenment*, o

---

<sup>35</sup> En 1784 el filòsof Kant descriu el moviment en l'obra "Resposta a la pregunta: ¿Què és la il·lustració?". El títol original en idioma alemany és *Beantwortung der Frage: was ist Aufklärung?*.

<sup>36</sup> El títol complet de l'obra publicada a Paris entre els anys 1751 i 1780 per Diderot i D'Alembert és *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

*Aufklärung*, perquè, la il·lustració va superar àmpliament fins i tot els límits geogràfics d'Europa. Els il·lustrats van pensar que a través de l'experiència i l'observació el progrés científic podria resoldre els problemes de la humanitat. Aquesta actitud es va aplicar a diversos camps d'estudi com la política, la ciència, l'economia o la història, generant l'ideal dels drets individuals i de la millora de la condició humana que l'Estat devia procurar. L'educació universal i la igualtat social, allò natural en detriment de l'artifici, i la individualitat moral per damunt de l'església, van ser alguns dels propòsits dels il·lustrats.

Amb arrels en conceptes del pensament renaixentista com, per exemple, l'humanisme, la il·lustració trobarà inspiració en el racionalisme i en l'empirisme d'autors del segle XVII com Descartes, Locke, Bacon, Galileo, Leibniz, Newton o Spinoza, entre altres. La "raó" com a facultat essencial per obtenir tot allò veritable, la "natura" per dirigir la conducta humana, el "progrés" com a convicció i objectiu final, junt a conceptes com tolerància, pedagogia o cosmopolitisme, són algunes de les bases ideològiques amb les quals, en definitiva, la il·lustració proposava un desenvolupament cultural i una profunda transformació de la societat. Tanmateix, cal diferenciar entre "il·lustració política", que es van desenvolupar principalment a Anglaterra, França, i Nord-americà, i "absolutisme il·lustrat", que es va donar a alguns països europeus com Àustria, Prússia, i també de forma molt significativa a Espanya. En aquest últim cas, els il·lustrats van confiar l'aplicació de l'ideari de les "llums" a les altes esferes de poder representades per les monarquies de llarga tradició absolutista, cosa que gradualment va derivar en el "despotisme il·lustrat". Aquesta forma d'absolutisme va permetre als monarques reforçar la seua autoritat i engrandir les seues possessions sense emprendre una veritable transformació que afavorira els sectors més necessitats. D'aquesta manera es va accentuar l'estratificació de la societat i, en conseqüència, va emergir l'ideal revolucionari.

Encara que algunes de les característiques essencials del moviment van aparèixer inicialment a Gran Bretanya, va ser a França on es va manifestar amb profusió consolidant-se amb la filosofia social de Voltaire, Montesquieu i Rousseau. A grans trets, el pensament d'aquests autors va impulsar aquest fenomen de reforma que proposava benestar social, cosa que per al moviment artístic i musical va resultar extraordinàriament profitós. L'educació a les distintes capes socials o l'atenció mèdica als sectors de menys recursos van ser ideals que alguns il·lustrats, fins i tot dèspotes, van promoure. Aquest pensament dels il·lustrats que propugnava els drets individuals i la desaparició de les desigualtats socials no només es va estendre per Europa sinó també per Amèrica on alguns dels considerats "pares" de la constitució americana com Jefferson o Franklin van ser fidels representants del pensament

(Burkholder 2008<sup>7</sup>, 542). La difusió de les idees il·lustrades va comportar l'accés a la cultura de més capes socials, incrementant el nou públic que ara estaria conformat principalment per la nova classe social en ascens; la burgesia. D'altra banda, l'ideal humanitari de la il·lustració també va servir de llavor a altres moviments socials, d'entre els quals voldríem destacar la francmaçoneria. Fundada a Londres durant la primera meitat del segle, també es va estendre per Europa i Amèrica comptant entre els seus adeptes amb destacades personalitats de distints àmbits socials i culturals.

Amb matisos de caràcter territorial, aquest moviment europeu va tenir plena vigència a Espanya on l'ideari il·lustrat es va plasmar de fet. Alguns autors divideixen la il·lustració espanyola en quatre períodes principals; la protoil·lustració representada pels “novatores”, la generació “filipina-fernandina” que coincideix amb l'arribada de Fernando VI a la corona, l'esplendor il·lustrat del regnat de Carlos III, i la generació liberal. La protoil·lustració arranca al voltant de 1687 coincidint amb la publicació de la *Carta filosòfica médico-química* de Juan de Cabriada, el viatge a París de Crisóstomo Martínez, i la introducció de les teories de la circulació de la sang a la Universitat de Saragossa. Aquest període està representat pels “novatores”; un grup de científics que localitzats a ciutats com Sevilla, Madrid, Saragossa, i, especialment, a València, que van establir les bases de la ciència del moment. El grup estava constituït principalment per metges, encara que és indispensable destacar la presència d'astrònoms i matemàtics, entre ells la de Tomás Vicent Tosca.

Després, la primera meitat de segle va estar capitalitzada per l'obra de Jerónimo Feijoo i, sobretot, per Gregori Mayans i Sísacar. Mentres que Feijoo publicava entre 1726 i 1739 el *Teatro crítico universal*, l'any 1737 és una data simbòlica, perquè, Mayans publica una de les seues obres més destacades; *Orígenes de la lengua española*. Aquest nou període de la il·lustració espanyola coincideix amb l'accés a la corona de Fernando VI el regnat del qual es considera una etapa d'intensa acceleració reformista. Durant aquest període es van crear a Madrid les principals *Academias* com instrument de difusió de les “llums”, entre elles, la *Real Academia de la Lengua*, Medicina, Història, *Bellas Artes de San Fernando*, el Jardí Botànic, i el *Gabinete* d'Història Natural. Entre altres esdeveniments de rellevància, també es va configurar el “catastro de Ensenada” que suposava la introducció de la contribució *única*, Antonio de Ulloa i Jorge Juan participaven junt a l'equip francès de *La Condamine* en expedicions científiques, i el pare José Francisco de Isla iniciava en 1758 la publicació de la *Historia*<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> José Francisco de Isla y Rojo publica just en iniciar-se la segona meitat de la centúria la *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*.

Després del “motín de Esquilache” en 1766, la il·lustració espanyola trobarà el zenit durant el regnat de Carlos III. L’expulsió dels jesuïtes en 1767 sent el comte d’Aranda president del “Consejo” de Castella inicia aquest nou període de màxima entesa entre la teoria il·lustrada i l’acció de govern; reforma universitària, enquestes demogràfiques d’Aranda i Floridablanca, successió de les *Sociedades económicas*, expedicions científiques a Amèrica i Oceania, debats sobre política econòmica, i els textos fonamentals de Campomanes i Jovellanos. Tanmateix, la concòrdia entre moviment il·lustrat i absolutisme es va trencar al voltant de 1791 amb l’arribada de les notícies sobre els esdeveniments revolucionaris ocorreguts a París, cosa que inicia el període final de la il·lustració espanyola. La por a la propagació de les idees revolucionàries a la península va generar el “pánico” del comte de Floridablanca<sup>38</sup>, primer ministre, que va permetre el procés contra Francisco Cabarrús, va allunyar de la cort a Jovellanos, i va separar a Campomanes de les corts de Castella. Aquestes decisions de marcada reacció tradicionalista, obertament enfrontada amb el partidaris de la revolució liberal, van iniciar la decadència del moviment il·lustrat espanyol. Posteriorment, l’efímer retorn del comte d’Aranda va ser el pas prèvia a l’ascens de Godoy la política del qual va oscil·lar entre l’aliança amb les faccions més conservadores per combatre en la guerra de la *Convención* i l’impuls d’alguns projectes il·lustrats. En 1797 accedeixen al poder il·lustrats com Jovellanos, Francisco de Saavedra, Juan Meléndez Valdés o Mariano Luis de Urquijo, però, la pressió contrarevolucionària va induir a Godoy a prendre mesures repressores contra alguns d’ells com Urquijo i Jovellanos que van ser radicalment apartats de tota responsabilitat política. L’esclat de la guerra de la independència tampoc va suposar la fi instantània de la il·lustració als territoris peninsulars, perquè, l’esperit il·lustrat es va mantenir tant entre alguns diputats de les corts de Cadis seguidors de Fernando VII com fins i tot entre els anomenats afrancesats fidels a José I. No obstant, la historiografia espanyola assenyala que els últims projectes culturals del govern d’ocupació de Bonaparte tanquen el moviment il·lustrat espanyol (Martínez Shaw 1989, 474).

Seguint al mateix historiador, voldríem remarcar que la influència estrangera en l’ideari de la il·lustració espanyola va ser molt significativa. Primerament, va ser una pràctica habitual en el sectors pudents de la societat el viatge a l’estranger amb la finalitat d’obtenir informació sobre matèries concretes. D’entre aquestes estances professionals voldríem destacar la dels metges Pedro Virgili o Antonio Gimbernat, la del químic Juan José de Elhúyar, el literats Cadalso, i, sobretot, la de Joaquín Manuel de Fos en benefici de la

---

<sup>38</sup> Vid. (Roura 1989a, 97 s.).

renovació de la sederia valenciana. Paral·lelament, també professionals estrangers van aportar la seua sapiència a Espanya on van treballar i, fins i tot, accedir a llocs de responsabilitat de les institucions estatals, de la qual cosa són un exemple el francès Francisco Cabarrús que va dirigir el *Banco de San Carlos* i José Orleys que va ser director artístic de la fàbrica de ceràmica de l'Alcora. Després, cal destacar que la minoria il·lustrada espanyola va ser capaç de llegir en francès, en italià, i, un poc menys, en anglès, cosa que els va permetre l'accés a l'obra de Voltaire, Montesquieu, Rousseau o Condillac, entre altres. A més, també es van traduir al castellà textos dels il·lustrats estrangers, cosa que encenia la ira de la Inquisició davant la qual, per exemple, hagué de respondre Urquijo per una traducció de Voltaire. Amb tot, la influència francesa en la cort espanyola i, consegüentment, en la societat, havia sigut extraordinària des de l'arribada al poder de Felip V, sent només parcialment modificada amb les segones núpcies del rei amb la italiana Isabel de Farnesio que va donar suport a tot allò d'origen italià. Aquesta dualitat entre francès o italià, va perdurar pràcticament durant tot el XVIII, i, a propòsit d'això, caldria recordar que Carlos III va dipositar la seua confiança política en alguns italians com Esquilache o Grimaldi. D'altra banda, la cultura anglesa també va arribar als il·lustrats espanyols a través de diversos conductes, de la qual cosa un exemple significatiu és la influència dels poemes de Young en l'obra de Cadalso que, de fet, va introduir l'estètica preromàntica a Espanya (Martínez Shaw 1989, 478). Menys intensa, no obstant, va ser la transferència cultural germànica, de la qual, apart alguns noms com el de Johann Christian Kuipffer que va introduir nous processos en la producció ceràmica de l'Alcora, cal destacar l'origen prussià de la partitura acceptada com "Marcha de Honor" per Carlos III que, posteriorment, es va convertir en himne d'Espanya. Finalment, la il·lustració espanyola proposava l'observació directa per millorar el coneixement de la realitat com a pas previ per millora-la. Aquesta voluntat va propiciar una intensa activitat per recuperar el patrimoni cultural, en la qual s'emmarca la tasca investigadora de Pérez Bayer i del botànic Cavanilles, per citar només alguns valencians.

La il·lustració espanyola es va inspirar sobretot en la raó, i, un poc menys, en la natura, utilitzant el poder legislatiu de la corona i l'educació per aconseguir els canvis de progrés proposats. Un programa de modernització que devia portar-se endavant a través de l'educació, i que només tenia el límit de no superar les estructures del règim absolutista. Els il·lustrats van pensar que la col·laboració amb el govern proporcionava benefici general, i, de fet, els resultats inicials van ser esperançadors. Tanmateix, la crisi incipient en 1790 que, definitivament, va esclatar amb la guerra de 1808, va obligar a modificar substancialment les expectatives del programa de la il·lustració. El projecte de modernització va prendre com a



model econòmic les teories mercantilistes que havien sigut aplicades amb bastant èxit a Europa. El *Fénix de Cataluña* de Narciso Feliu de la Peña en 1683 és l'obra precursora del pensament mercantilista que trobaria seguidors en Jerónimo de Uztáriz, Bernardo de Ulloa, el marquès de Santa Cruz de Marcenado Alvarez de Navia Osorio, l'economista asturià i ministre José del Campillo, l'irlandès Bernardo Ward que inspirat per Campillo és autor del destacadíssim *Proyecto económico*, i Miguel Antonio de la Gándara. Per a l'historiador Antoni Mestre, durant el regnat de Carlos III les teories mercantilistes es van ampliar amb les de l'"escola" fisiocràtica que, paradoxalment, contraposava arguments al mercantilisme<sup>39</sup>. Les propostes econòmiques fisiocràtiques van arribar als il·lustrats principalment a través de la traducció dels textos dels principals autors, entre ells Mirabeau, encara que algunes obres capitals com el *Tableau économique* de Quesnay mai va ser traduït. El programa econòmic de Campomanes va barrejar el mercantilisme amb la fisiocràcia, abans que les teories d'Adam Smith introduïren l'incipient liberalisme econòmic. Amb tot, podríem concloure que l'economia de la il·lustració espanyola va ser, en termes generals, una barreja del mercantilisme de procedència "colbertiana"<sup>40</sup> amb les teories de la fisiocràcia i les dels tractadistes anglesos.

Amb aquestos antecedents, voldríem remarcar que la historiografia espanyola destaca tres grans qüestions al voltant del programa econòmic de la il·lustració. Primerament, la contribució *única* que, recolzada per la *Miscelánea económico-política* del tractadista Miguel Zabala y Auñón, havia sigut aplicada inicialment per Felip V als territoris de la Corona d'Aragó. La proposta de Zabala va ser rescatada en temps de Fernando VI mitjançant el projecte de *contribución única* del marquès d'Ensenada. Malgrat l'enorme esforç que va suposar la confecció del "catastro", el projecte va trobar reticència en els estaments privilegiats i va suposar el fracàs il·lustrat en benefici de les sòlides estructures de l'Antic règim. Després, en el debat sobre el lliure comerç amb Amèrica van intervenir els principals economistes de l'època, des de Feliu i Uztáriz fins els pensadors lliberals. Segons el ministre de Felip V José Patiño, el comerç amb Amèrica era una de les claus per a la recuperació econòmica, i, segurament per això, es van adoptar al llarg del segle XVIII successives mesures liberalitzadores fins arribar al lliure comerç de 1765 i 1778. Segons Floridablanca, la reglamentació de 1778 va ser una de les principals consecucions del regnat de Carlos III. Tanmateix, en un país rural, el debat sobre la reforma agrària va ser segurament el més

---

<sup>39</sup> "Resulta innegable en todo el contexto de su pensamiento [ de l'escola fisiocràtica] la oposición sistemática al mercantilismo." (Mestre 1993, 58).

<sup>40</sup> "... con la actividad de Colbert [ministro de Lluís XIV],..., el colbertismo tiene el marchamo de una economía dirigida desde el Estado y con finalidades político-gubernamentales." (Mestre 1993, 54).

important del segle. Després d'haver sigut abordat per mercantilistes agraris, fisiòcrates, ministres com Campomanes, funcionaris diversos o societats *económicas*, la qüestió culminarà durant el regnat de Carlos III que va comissionar a la *Sociedad Económica* de Madrid per analitzar i informar abans d'emetre una legislació de caràcter general. Després de rebre vàries memòries, entre elles una d'Olavide, és finalment en 1795 quan Gaspar Melchor de Jovellanos redacta l'*Informe en el expediente de ley agraria*, que conjuga les diverses tendències econòmiques, entre elles les d'Adam Smith a qui havia llegit en anglès, proposant l'eliminació dels obstacles que impedièn el desenvolupament de l'agricultura (Martínez Shaw 1989, 492). El text de Jovellanos representa la màxima expressió del pensament econòmic il·lustrat, tanmateix, va trobar molts detractors, perquè, entre altres coses, proposava la fi dels vincles nobiliaris, l'amortització eclesiàstica, i la propietat municipal. En definitiva, amenaçava els interessos de l'elit dominant instal·lada en l'Antic Règim. A propòsit d'aquest assumpte, Jovellanos hagué de suportar un procés de la Inquisició.

Encara que la procedència social dels il·lustrats espanyols va ser molt diversa, aquests van exercir la crítica social amb certa vehemència. La noblesa va ser un dels estaments qüestionat, principalment, perquè pensaven que no contribuïa adequadament a la prosperitat de la nació. Tanmateix, la part ideològicament moderada de la il·lustració espanyola no va considerar la crítica a l'aristocràcia una necessària desqualificació radical del conjunt de la noblesa, a la qual considerava part fonamental de l'estructura de l'Estat. De fet, fins i tot Jovellanos que l'havia atacat furibundament a propòsit de la reforma agrària no va ser partidari de dissoldre-la. D'altra banda, els il·lustrats espanyols van criticar exacerbadament al clero, al que consideraven massa nombrós i pèssimament distribuït per la geografia, excessivament ric, ignorant en algunes de les seues capes, i pitjor administrador dels seus enormes recursos. Conseqüentment, es va generar de forma permanent la controvèrsia sobre l'almoina, l'ociositat perniciosa, i, en definitiva, la falta de productivitat, de fet, incompatible amb l'ideal d'utilitat social de la il·lustració. Aquests arguments donen pas a la polèmica sobre la dignitat del treball que inclou pronunciaments sobre la noblesa comerciant i la consideració social dels oficis manuals. Les comèdies *Los menestrales* de Cándido María Trigueros, protegit de Campomanes i contertulià d'Olavide, i *La industriosa madrileña y el comerciante de Olot, o los efectos de la aplicación* estrenada en 1789, són una mostra del debat generat al voltant de la promoció social de la laboriositat.

En 1783 Carlos III va emetre la *Real cédula* que reconeixia la validesa de les arts mecàniques desautoritzant el principi de deshonra legal del treball. Tant la legislació com l'acció de govern també van recollir les corrents que proposaven la compatibilitat del treball

amb la noblesa, la formulació teòrica de la qual cosa havia sigut divulgada per Antonio de los Heros en el *Discurso sobre el comercio* en 1775, i per Joan Sempere i Guarinos en la *Biblioteca española económico-política*, totes dues influenciades pel pensament de l'abat Coyer sobre el comerç aristocràtic (Martínez Shaw 1989, 497). Quasi paral·lelament, la creació de l'*Orden* de Carlos III prohibia atorgar títols nobiliaris als comerciants, encara que aquesta va seguir sent una pràctica habitual que demostra la voluntat d'un sector dominant de la il·lustració que apostava per mantenir-se dins dels límits de l'Antic Règim. El discurs il·lustrat sobre el treball condemnava l'ociositat, i a propòsit d'això, caldria destacar els textos *Obra pía* de Bernardo Ward en 1750 i *Elementos para un sistema de hospital general* de l'aragonès Tomás Anzano en 1778. El reformisme oficial també va afectar a les minories ètniques que només durant el regnat de Carlos III es van lliurar de manifestacions antijueves, com en temps de Felip V, o de les persecucions d'Ensenada als gitanos.

La il·lustració va ser un fenomen que també es va manifestar profusament a l'església espanyola del segle XVIII. Segons l'historiador Antoni Mestre, el moviment il·lustrat va prendre com a model els conceptes de l'església primitiva de caràcter marcadament espiritual (Mestre 1993, 29 s.). A l'Estat espanyol, els partidaris d'introduir elements de racionalització en les estructures eclesiàstiques i de promoure una depuració del sentiment i la pràctica religiosa al sí del catolicisme espanyol van ser els anomenats "jansenistes"<sup>41</sup>. Aquestos van ser la Vanguardia reformista del catolicisme il·lustrat que es va definir, sobretot, pel regalisme, l'episcopalisme, i per la reforma institucional i disciplinar. Aquestes premisses reflecteixen el profund caràcter catòlic d'aquest moviment que compatibilitzant el dogma de fe amb les "llums" representa la il·lustració cristiana espanyola. Avalat teòricament pel *Pediment* de Melchor Macanaz<sup>42</sup>, fiscal general de la nova monarquia borbònica de principis de segle, el regalisme reconeixia el dret i la conveniència de la intervenció del poder polític en l'àmbit eclesiàstic. El *Concordato* de 1753, la condemna de la catequesis de Messenguy<sup>43</sup> que, en definitiva, implicava la limitació del poder de la Inquisició, o l'expulsió dels jesuïtes, van ser algunes decisions de la corona fins i tot incitades directament pels il·lustrats. D'altra banda, l'episcopalisme va ser la vessant espiritual del despotisme il·lustrat, perquè, delegava

---

<sup>41</sup> "... el jansenismo español, muy diferente de la escuela francesa de la que toma su nombre, se concretó en cinco componentes fundamentales: la lucha religiosa contra el molinismo y el probabilismo –la forma jesuítica de entender la gracia y la moral-; la aversión hacia el laxismo moral; así como la aparición de un catolicismo y una teología ilustrados, el fortalecimiento del regalismo y la lucha contra los jesuitas" (Cortés 1989, 568).

<sup>42</sup> "..., documento privado de trabajo lleno de principios regalistas, era denunciado ante el Santo Oficio y sólo su huida le salvó de males mayores." (Cortés 1989, 556).

<sup>43</sup> "Respecto al caso Massenguy (que tal vez debería citarse como el caso Bonifaz, que era el apellido del inquisidor general del momento), no contenía otro matiz que la advertencia de la corona de que el regalismo era irrenunciable" (Alvarez Santaló 1989, 193).

en el bisbe la facultat jurisdiccional de prendre decisions en la seua diòcesi. En aquest sentit, la qüestió més significativa va ser l'anomenat "cisma de Urquijo" que, defés pel bisbe de Salamanca, el "jansenista" Antonio Tavera, recuperava per a l'episcopat espanyol algunes atribucions històriques perdudes com, per exemple, l'atorgament de dispenses matrimonials (Mestre 1976, 185). La crítica als textos instructius com la catequesis de Ripalda, a la baixa instrucció del clero, a la riquesa de les institucions eclesiàstiques o a la relaxació de la vida monacal, va ser permanent des dels sectors "jansenistes" tant des de la trona com des de la premsa. Segons l'historiador Antoni Mestre, les grans figures reformistes valencianes, que van impregnar el "jansenisme" en el pensament de molts il·lustrats, són hereves de la personalitat de Gregori Mayans, d'entre les quals és indispensable destacar a Pérez Bayer com reformador dels *Colegios mayores*, Vicent Blasco que va ser rector de la Universitat, Joaquín Lorenzo Villanueva que fou segurament la figura més destacada del "jansenisme" tardà, els bisbes Felipe Beltrán que va ser Inquisidor general, i, José Climent l'aportació del qual des del bisbat de Barcelona va ser extraordinària (Mestre 1976, 186).

Pel que fa el progrés científic, cal destacar en primer lloc la incorporació del valencià Jorge Juan i del sevillà Antonio de Ulloa en l'expedició científica del francès Charles Marie de la Condamine en 1735 l'objectiu de la qual era prendre mesures a l'arc del meridià de l'equador. Els resultats científics van ser plasmats en diverses obres, d'entre les quals destaca, sobretot, les *Noticias secretas de América*; un informe de caràcter privat que va ser entregat al govern i que s'ha considerat com *el gran ensayo español de sociología americana* (Martínez Shaw 1989, 503). Contertulià a Cadis del metge Pedro Virgili, del geògraf Vicente Tofiño, o del director de l'*Observatorio Astronómico* Louis Godin entre altres, Jorge Juan va ser la figura més representativa de l'astronomia espanyola del XVIII. Tanmateix, Antonio de Ulloa va treballar la història natural, cosa que li va valdre l'encàrrec per part de Fernando VI de crear un *Gabinete de Historia Natural*. L'aportació de Jorge Juan i d'Ulloa va servir per impulsar treballs sobre astronomia, i, per exigència dels centres militars, de matemàtiques, exemples de la qual cosa són els d'Agustín de Pedrayes, Gabriel Síscar, Benito Bails o José Chaix. D'altra banda, les necessitats militars també van impulsar els estudis sobre química, d'entre els quals cal destacar l'aportació de Louis Proust, José Munárriz i, des de la "Societat econòmica" del país basc, els de Juan José Elhúyar que va descobrir el wolframí, els del seu germà Fausto, i els d'Andrés Manuel del Río que va descobrir el vanadi. Tanmateix, la il·lustració espanyola va ser especialment insistent en la botànica, especialment, a partir de 1751 amb l'arribada a Madrid del naturalista suec Per Loeffling que va contactar amb botànics com Cristóbal Vélez, José Minuart, José Ortega, i, José Quer que va fundar el primer

jardí botànic de la capital. Durant la segona part del segle XVIII va haver nombroses expedicions botàniques a tot el continent americà. Apart els noms d'eminents botànics com el metge català Miguel Barnades, José Celestino Mutis, o Casimiro Gómez Ortega, és indispensable destacar l'aportació del botànic valencià Antoni Josep Cavanilles que va succeir a Gómez Ortega en la direcció del jardí botànic de Madrid. Amic dels il·lustrats valencians Gregori i Josep Antoni Mayans, de Pérez Bayer, i de Juan Bautista Muñoz, les *Observaciones* de Cavanilles recullen informació sobre tot el territori valencià, fins i tot, sobre la vall de la Murta on el nostre Vicent Olmos i Claver va passar una etapa molt interessant de la seua vida<sup>44</sup>. La història del naturalisme espanyol es completa amb la resta d'expedicions científiques, algunes d'elles patrocinades per la monarquia, d'entre les quals podríem destacar la de Félix de Azuara per sud-americà, els estudis mineralògics dels germans Heuland a Xile, la del comte de Mopox per impulsar l'economia de Cuba, o la dirigida per l'italià Alejandro Malaspina que va comptar amb la col·laboració del capità José Bustamante i del cartògraf Felipe Bauzá apart d'un nombre significatiu de naturalistes i dibuixants. També va haver expedicions a l'oceà pacífic nord, com les de Juan José Pérez, Dionisio Alcalá, Cayetano Valdés i Juan Francisco de la Bodega, i, al pacífic sud, com les dirigides per Felipe González de Haedo, Domingo Boenechea i Francisco Mourelle. L'exploració de la terra i la mar no va ser suficient per als il·lustrats, perquè, a finals de segle comencen les primeres experiències aerostàtiques en les quals, apart personatges de la cort com el príncep Gabriel, la participació valenciana va ser destacada amb noms com el del francès Bouche, Josep Campello o Antoni Gull. Amb tot, per a Antoni Mestre, la branca de les ciències que va trobar un desenvolupament sense precedent va ser la història. Segons l'historiador, el naixement de la crítica documental es va produir des de tres focus; Lovaina, Paris i Alemanya. Per a Mestre, part de l'ideari generat trobarà el zenit al llarg del XVIII gràcies a la campanya de Gregori Mayans en favor de la història crítica. Sense dubte, la nova perspectiva historiogràfica influirà en els principals historiadors com Capmany, Masdeu, els Mohedano o Jovellanos (Mestre 1993, 21 ss.).

La literatura del "siglo de oro" representada per la poesia de Góngora, el *Quijote* de Cervantes, i el teatre de Calderón va mantenir el seu prestigi durant la gènesi de la il·lustració. Tanmateix, gradualment van aparèixer nous gèneres que permetien exposar més adequadament les noves corrents de pensament il·lustrades; l'assaig, la comèdia en prosa, l'informe, el gènere epistolar, el diari personal, i el llibre de viatge. La historiografia

---

<sup>44</sup> Vid. (Cavanilles 1795, 209 s.).

espanyola considera a Diego Torres de Villarroel el primer autor setcentista de rellevància, el qual prolonga la tradició barroca i l'estil satíric de Quevedo sobre la literatura del XVIII. No obstant, una de les figures més destacades de la literatura il·lustrada espanyola va ser Benito Jerónimo Feijoo que, més enllà de les connotacions musicals de *La música en los templos*, va ser el creador de l'assaig modern amb el *Teatro crítico* i amb les *Cartas eruditas y curiosas*. L'assaig va ser la forma més utilitzada per literats tan representatius del segle com Jovellanos i, més encara si cap, per José Cadalso que va ser el màxim representat del gènere amb *Los eruditos a la violeta*, *Noches lúgubres*, i *Cartas marruecas*. D'altra banda, *Fray Gerundio de Campazas* del pare José Francisco de Isla representa la màxima expressió de la narrativa il·lustrada. La poesia lírica de Nicolás Fernández Moratín junt a la producció dels seus contertulians Tomás de Iriarte i Félix María de Samaniego, i la poesia filosòfica de Juan Meléndez Valdés conformen el més destacat del gènere poètic. Amb tot, caldria destacar que el teatre va ser un dels principals vehicles de difusió de l'ideari il·lustrat. Si durant la primera part del segle es va imposar la comèdia teatral de temàtica superficial d'autors com José de Cañizares o Antonio Valladares y Sotomayor, poc a poc, la il·lustració va generar una nova comèdia que va abandonar el vers per expressar millor la crítica social. És en aquest ambient on emergeix el teatre "costumbrista" amb obres tan representatives com *El delincuente honrado* de Jovellanos, *La señorita malcriada* de Tomás de Iriarte, o *Los menestrales*, citada anteriorment, de Cándido María Trigueros, i la renovació del sainet aportada per Ramón de la Cruz.

Com en la literatura, l'estètica barroca va romandre a principis de segle en l'arquitectura i les arts plàstiques en general, de la qual cosa, apart l'obra de Churriguera o Juan de Goyeneche a Madrid entre altres arquitectes, un dels exemples més fidedignes és el palau del marquès de Dos-aigües a València. L'any 1744 l'escultor Ignasi Vergara va realitzar en pedra d'alabastre la portada de l'esmentat Palau sobre dibuixos d'Hipòlit Rovira. De la pintura cal destacar a Francisco Palomino a Madrid i a Antoni Viladomat a Barcelona, continuador de l'escola valenciana, mentres que entre els escultors deguem destacar a Francisco Salzillo. Amb tot, la il·lustració va abandonar progressivament l'estètica barroca per emetre el seu missatge de racionalitat des del classicisme, de la qual cosa són bons exemples la construcció del palau de la *Granja*, el *Palacio Real* de Madrid, o l'ampliació del *Real Sitio* d'Aranjuez. Les necessitats decoratives d'aquests edificis emblemàtics van propiciar la fundació de les *reales* manufactures d'arts industrials, d'entre les quals és indispensable citar la fàbrica de ceràmica de l'Alcora que, fundada en 1727 pel novè comte d'Aranda i dirigida pel francès Joseph Orleys, substituïa la producció decadent de Manises.

Amb tot, el màxim exponent del neoclassicisme arquitectònic del XVIII va ser l'arquitecte madrileny Juan de Villanueva que, entre altres, va ser l'autor de l'edifici que hui acull el "Museo del Prado". De músics com Scarlatti o Boccherini parlarem extensament al llarg d'aquest treball, però, pel que fa la pintura, cal destacar la presència a la cort de Rafael Mengs, la influència del qual es va mantenir a través del seu deixeble Mariano Salvador Maella, i la producció de Luis Meléndez. No obstant, va ser decisiva la producció per a la fàbrica de tapissos de Santa Bàrbara realitzada per artistes com Luis Paret, Antonio Carnicero, Ramón Bayeu, José del Castillo, i, fins i tot, de la figura que representa l'expressió màxima de l'esperit de la il·lustració espanyola, Francisco de Goya.

Un cúmul de circumstàncies va generar la decadència i final de la il·lustració. D'entre elles, cal destacar el debat sobre España que, generat per la publicació de l'article *España* de Nicolàs Masson Morvilliers en l'*Encyclopédie méthodique* de Charles-Joseph Panckoucke, va provocar la literatura més destacada dels jesuïtes expulsos Francisco Javier Llampillas i Juan Francisco Masdeu, altres rèpliques com per exemple la del botànic Cavanilles, i la intervenció política de Floridablanca i d'Aranda (Martínez Shaw 1989, 518 s.). Amb tot, la impugnació més enèrgica va ser la del conservador Juan Pablo Forner, erudit dels cercles il·lustrats de Salamanca i parent del metge Andrés Piquer, en l'*Oración apologética por España y su mérito literario*. Aquesta va transportar el debat a nivell nacional on il·lustrats com Luis García Cañuelo, director d'*El Censor*, segurament el periòdic més crític de l'època, i Sempere i Guarinos no compartien plenament les tesis antiil·lustrades de Forner i defensaven l'aportació il·lustrada del regnat de Carlos III a la cultura internacional. Això va generar una divisió irreversible i insuperable que emmarcava als il·lustrats entre les faccions reaccionàries i l'emergent ideologia liberal. La il·lustració va trobar oposició pràcticament des dels seus inicis en els sectors còmodament instal·lats en l'estructura de l'Antic Règim. Aquests van recórrer a l'agitació política directa com en el cas del "motín de Esquilache", a la Inquisició, i, sobretot, a la premsa entre altres formes de subversió per combatre-la. Els escrits dels reaccionaris espanyols denunciaven els atacs a la corona i a l'església de les sectes jansenista, filosòfica, i maçònica. Després, la Revolució francesa va encendre els sectors reaccionaris, va contribuir a l'expansió del liberalisme, i va fer reconsiderar les posicions il·lustrades d'algunes personalitats destacades com es pot comprovar a *El Evangelio en triunfo* de Pablo de Olavide i, posteriorment, al *Centinela contra franceses* d'Antoni de Capmany publicada en 1808. Prèviament, la conspiració de Picornell en 1797 que pretenia proclamar una monarquia constitucional va ser el primer intent d'instal·lar un programa liberal que, fill de la il·lustració, hagué d'esperar a la guerra de la Independència per persistir en el seu propòsit. La il·lustració

no va transformar les estructures de la societat espanyola, però, va aportar les bases ideològiques per desmantellar-les.

Dins del conjunt de l'Estat espanyol, la il·lustració valenciana va ser pràcticament la primera en adquirir notorietat, perquè, l'aportació dels intel·lectuals valencians a la nova corrent de renovació científica impulsada pels "novatores" va ser decisiva. La *carta filosòfica médico-química* de Juan de Cabriada està considerada com l'autèntic document fundacional de la renovació científica de la il·lustració, perquè, apart les raons de caràcter tècnic que inclou, sobretot, implica el reconeixement del retràs científic espanyol i la necessitat de recórrer a la producció estrangera per superar-lo<sup>45</sup>. L'obra de Cabriada no va aparèixer per generació espontània, sinó com a resultat d'una corrent iniciada anteriorment amb el tractat astronòmic *Esfera en común, terrestre y terráquea* del matemàtic jesuïta José de Zaragoza que va estar a València a finals del XVII, o la preparació a París sense desvincular-se de l'ambient universitari de València de l'*Atlas anatòmico* del gravador i microscopista valencià Crisóstomo Martínez<sup>46</sup>. Paral·lelament, naixen també a València les tertúlies, no només literàries sinó també científiques i humanístiques. La tertúlia de la biblioteca del marquès de Villatorcas congrega a València als intel·lectuals més destacats del moment, entre ells a científics com Baltasar Íñigo, Juan Bautista Corachán i Tomás Vicent Tosca, a erudits com Manuel Martí i José Manuel Miñana, i al bibliògraf José Rodríguez que, coneixedor de la tècnica del sevillà Nicolás Antonio, redactarà la valuosa *Biblioteca Valentina*.

Per a l'historiador Antoni Mestre, els *novatores* valencians s'anticipen més de mig segle a les teories reformistes de Feijoo (Mestre 1976, 13). Un exemple d'això és que a casa del matemàtic Baltasar Íñigo se celebrava una "acadèmia" en la que es construïen microscopis, cosa que està plenament verificada gràcies al *Methodus elaborandi* de Juan Bautista Corachán. El mateix autor redacta al voltant de 1690 els *Rudimentos filosóficos y Avisos de Parnaso* que van ser publicats en 1747 per Mayans, i, Tomás Vicent Tosca mantenia una "escuela de matemáticas" entre 1687 i 1717, apart d'una intensa activitat docent, a la Universitat com a catedràtic i després rector, i civil d' assessorant a les autoritats en diverses qüestions tècniques. El *Compendio Matemático* editat en 1705-1715 amb la col·laboració del destacat impressor-editor Antoni Bordassar de Artazu<sup>47</sup> i el *Compendium Philosophicum* editat en 1721 i reeditat per Mayans en 1745 recopilen el més important del

---

<sup>45</sup> "La idea de decadencia frente a Europa, la necesidad de la experimentación y la urgencia de las ciencias prácticas aparecen expuestas con toda lucidez y energía." (Mestre 1976, 12).

<sup>46</sup> "... Crisóstomo Martínez marchó a París en 1687 para completar su *Atlas anatómico*. Pues bien, entre las láminas grabadas en Valencia aparece un microscopio que, sin duda, le servía para sus investigaciones." (Mestre 1976, 13).

<sup>47</sup> Vid. (Navarro 1990, 280 s.).



pensament científic de Tosca. Pel que fa els erudits, és indispensable destacar a Manuel Martí; Degà d'Alacant i home de vasta cultura que va residir també a Roma i Madrid. Martí va contribuir a l'edició dels *Concilios de España* del cardenal Aguirre i a la de la *Bibliotheca Hispana Vetus* de Nicolás Antonio, si bé, sense dubte, el més destacat de la seua aportació va ser impulsar els treballs de José Manuel Miñana, autor de *De Bello Rustico Valentino*, i, sobretot, l'obra crítica de Gregori Mayans; principal figura de la il·lustració valenciana i espanyola.

Nascut en 1699, trobarem l'herència de la tradició valenciana dels "novatores" en l'obra de Gregori Mayans i Síscar que ocupa, sobretot, la primera part del segle XVIII. Apart d'editar a Corachán, Tosca i Miñana, Mayans va perfeccionar l'actitud crítica dels seus predecessors. Des del seu càrrec en la *Biblioteca Real* i, posteriorment, des de l'*Academia Valenciana* fundada a iniciativa pròpia, va impulsar la crítica històrica, cosa que, sense dubte, va ser una de les consecucions més destacades de la il·lustració espanyola. Els programes dissenyats per Mayans van permetre l'edició d'*Obras Chronologicas* del marquès de Mondéjar i de la *Censura de historias fabulosas* de Nicolás Antonio, iniciant-se d'aquesta manera la polèmica al voltant del mètode de la crítica històrica entre Mayans i l'agustí Enrique Flórez. Amb més suficiència investigadora que Flórez i que Feijoo, Mayans va dirigir els seus esforços a la crítica literària<sup>48</sup>, convertint-se en el veritable fundador de la història espanyola de la llengua i de la literatura amb treballs com *Origenes de la lengua española* i la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, i també amb l'edició de molts clàssics espanyols. Mayans compartia l'interès per aquests clàssics amb el jesuïta Andrés Marcos Burriel amb el qual la il·lustració cristiana el va unir de per vida cultivant recíprocament una gran amistat. Burriel, que va tenir contacte amb el matemàtic valencià Jorge Juan, es va debatre entre la ciència i l'assaig, és a dir, entre Mayans i Feijoo, inclinant-se finalment per l'estil i el pensament de Mayans (Mestre 1976, 94 s.). També voldríem ressaltar la relació de Mayans amb el jurista i catedràtic de la Universitat catalana de Cervera amb el que el valencià va mantenir correspondència epistolar en llengua vernaclea.

El pensament de Mayans va transcendir a les generacions posteriors, perquè, la seua herència intel·lectual va ser continuada per altres il·lustrats valencians. El bibliòfil i crític literari Francesc Cerdà i Rico va impulsar la difusió d'erasmistes com Lluís Vives o fra Luis de León entre altres, així com vàries recopilacions de poesia castellana i l'edició de les *Coplas* de Jorge Manrique. Co-fundador de l'Acadèmia Valenciana junt a Mayans i Bordassar, el

---

<sup>48</sup> "La crítica literaria era el camino para llegar a la crítica histórica y Mayans se convirtió en la cabeza visible del criticismo" (Mestre 1976, 91).

metge aragonès Andrés Piquer va ser una de les personalitats científiques més destacades del XVIII. Alumne de la Universitat de València, Piquer va escriure un tractat de terapèutica que li va valdre l'accés a la càtedra d'anatomia, des d'on va preparar les seues obres més importants; *Física moderna racional y experimental* en 1745, *Lógica moderna* en 1747, i el *Tratado de calenturas* en 1751 que és una de les principals aportacions a la medicina de la il·lustració (Martínez Shaw 1989, 444). Junt a l'advocat i regidor Josep Nebot, Piquer va contribuir decididament a la renovació científica i filosòfica de la Universitat de València treballant intensament per que s'ocuparen degudament diverses càtedres (Navarro 1990, 283). Després es va traslladar a Madrid per exercir de metge del marquès de l'Ensenada. Malgrat desvincular-se de la pletòrica il·lustració valenciana, Piquer va continuar al corrent del debat intel·lectual de l'època amb treballs com la traducció d'Hipòcrates al castellà i amb la lectura de clàssics de la medicina com Laguna o Juan Huarte de San Juan. Personalitats com Josep Chaix, Francesc Xavier Rovira o Gabriel Siscar i Siscar amplien l'extensa nòmina científica de la il·lustració valenciana.

Una de les aportacions tardanes de Mayans va ser la *Idea del nuevo método que se puede practicar en las universidades de España* de 1767. Aquesta iniciativa va inspirar posteriorment algunes de les reformes impulsades pel rector Vicent Blasco en la Universitat de València com, per exemple, l'actualització dels plans d'estudi, la transferència administrativa a la corona, o la inauguració de noves instal·lacions com el "Jardí Botànic" i els laboratoris de física i química. Tanmateix, el moviment de renovació intel·lectual valencià no només es va produir des de les universitats de València, Gandia o Oriola, sinó, segurament amb més intensitat, des de les tertúlies i les "acadèmies". Generada a València per l'entorn dels germans Josep i Ignasi Vergara i amb el precedent barroc de l'Acadèmia de Santa Bàrbara, l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* de València es va constituir en 1768 amb propòsits decididament il·lustrats. Hereva de la tradició dels "novatores" valencians a través de l'obra teòrica i pràctica de Tomàs Vicent Tosca, l'Acadèmia de Sant Carles va conjugar inicialment l'herència del classicisme pel que fa l'arquitectura amb el barroc decoratiu d'escultors i retaulistes. Entre els primers, cal destacar a Vicent Gascó, Felip Rubio, i Antoni Gilabert que, deixeble de Tosca, va dirigir la secció d'arquitectura i, després, la institució. El Palau de la Duana i la reforma de la catedral són alguns dels treballs més importants de Gilabert. Quan als segons, cal ressaltar a Ignasi Vergara, Lluís Domingo i Jaume Molins que van trobar serioses dificultats per deslligar-se de la tradició barroca. D'entre els deixebles de l'Acadèmia de Sant Carles podríem destacar als pintors Marià Salvador i Maella o Vicent

López i Portaña, a escultors com Josep Pujol, Josep Esteve o Manuel Tolsà, i arquitectes com Joaquín Martínez, Vicent Marzo o Josep Cascant.

Malgrat l'extraordinària categoria de la intel·lectualitat valenciana, el moviment no va mantenir el mateix nivell durant la segona meitat de segle, segurament, perquè des del reformisme oficial es va impulsar la captació de les personalitats més destacades desplaçant molts intel·lectuals a la cort o a altres instàncies oficials de Madrid. Jorge Juan, Pérez Bayer, Antoni Ponç, Sempere i Guarinos, Manuel Sisternes o el botànic Cavanilles són només alguns d'ells. No obstant, la fundació de la *Sociedad Económica* en 1776 a València o la publicació inaugural en 1790 del *Diario de Valencia*, que durant els anys de la guerra del francès també es va publicar a Alacant, són algunes de les concrecions finals del moviment de renovació que havia arrancat a finals del XVII amb els *novatores*. Tampoc voldríem oblidar l'extraordinària aportació de l'església valenciana a la cultura il·lustrada amb noms, entre altres, com Sales, Bertrán, Climent, Tormo, el jesuïta Joan Andrés o el jansenista i diputat a Cadis Joaquim Llorenç Villanueva, alguns ja citats anteriorment. Comentari apart mereix Francesc Pérez Bayer que influenciat per Mayans va iniciar una fulgurant promoció eclesiàstica des de la secretaria de l'arquebisbe de València Andrés Mayoral. Canonge a Toledo i catedràtic d'hebreu a València i, posteriorment, a Salamanca gràcies al suport de Mayans, la carrera de Pérez Bayer troba el zenit amb l'accés de Carlos III a la corona. Malgrat l'oposició dels "col·legials" i dels jesuïtes, l'hebraïsta valencià va ser nomenat bibliotecari reial convertint-se en una de les figures centrals de la cort, especialment, després de ser nomenat preceptor dels infants i de l'expulsió dels jesuïtes en 1767. Elegit per reformar els "col·legis"<sup>49</sup>, Pérez Bayer va donar suport des de la cort a la Universitat de València i va auspiciar la carrera de molts il·lustrats valencians, entre altres, la del bisbe de Guadix Ramón Magí o la del tresorer reial Manuel de Monfort. La intervenció de Pérez Bayer en el nomenament de Joan Baptista Muñoz com cosmògraf major d'Índies en 1770 va ser decisiva per a la posterior organització de l'*Archivo de Indias*. Finalment, Pérez Bayer va col·laborar amb Vicent Blasco, per al qual va aconseguir el nomenament de preceptor d'infants, en la institució dels *Reales Estudios de San Isidro*, i, un any després, en la reforma de la Universitat de València (Peset-Albiñana 1990, 266). No obstant i segons l'historiador Antoni Mestre, els plans de reforma universitària de Mayans i de Pérez Bayer van trobar traves i obstacles (Mestre 1976, 158). Però apart aquestos eminents il·lustrats, no voldríem concloure sense ressenyar a Francesc Xavier

---

<sup>49</sup> "... la magna empresa de liberar la Universidad española del monopolio colegial dependió de la tenacidad de dos personajes: Manuel de Roda y Pérez Bayer, que encontraron su ejecutor en el obispo de Salamanca Felipe Bertrán. Si vale la precisión: un aragonés y dos valencianos." (Mestre 1976, 156).

d'Oloriz, personalitat que apart d'haver visitat a Voltaire, era capellà major del Palau Reial de València quan en 1769 el nostre músic Vicent Olmos i Claver assumia el càrrec de mestre de la capella de música del *Real*, de la qual cosa parlarem extensament més endavant.

### **III.2 La diversitat estilística de la música europea.**

Tradicionalment, la música valenciana del segle XVIII ha sigut emmarcada en el Barroc, període musical comprés entre els anys 1600 i 1750. Tot i que el naixement de l'autor que ens ocupa, Vicent Olmos i Claver, coincideix pràcticament amb la fi del període esmentat, la influència de les transformacions estilístiques que es van produir a partir de 1600 es va prolongar fins i tot més enllà del segle XVIII<sup>50</sup>.

#### **1. El segle XVII; les innovacions del barroc primerenc.**

El "Barroc" musical va ser un període iniciat i liderat a l'àrea d'influència italiana. Entre els segles XVI i XVIII, els territoris de la península itàlica van estar governats, d'una part per la corona espanyola, la qual cosa arrancava dels antics vincles amb la corona d'Aragó, i d'altra per Àustria, els Estats Pontificis i altres estats menors. Ciutats com Venècia, Nàpols, Roma i Florència van tenir alternativament el seu protagonisme, de manera que, potser a finals del segle XVII, la música ja s'havia convertit en una llengua internacional d'arrels inequívocament italianes.

Les innovacions musicals que es van produir a partir de l'any 1600 iniciaren un període on l'òpera i, en general, els estils teatrals van desempenyar un protagonisme de primer ordre. La musicologia italiana, encara a hores d'ara, debat sobre el naixement del "dramma per musica", perquè, a Florència es va representar l'*Eurídice* d'Ottavio Rinuccini en 1600 mentre que les primeres representacions a Venècia són de 1637. El ben cert és que van ser dos formes distintes d'entendre el nou gènere incipient; a Florència l'òpera de caràcter cortesà, mentre que a Venècia un model de teatre operístic de base empresarial que es va instaurar a tota Europa i que ha perdurat fins els nostres dies. Amb el model de la tragèdia grega, amb temes mitològics d'Ovidi principalment, es va configurar el "drama" amb presència continua de música. Tot i l'aportació inicial de compositors com Giulio Caccini (ca.

---

<sup>50</sup> "... los primeros años del siglo XVIII son una continuación del siglo XVII,... cambian y trasladan el centro de gravedad de las ideas, dan a las motivaciones ideológicas un color y una consistencia imprevistos hasta entonces." (Basso 1986, 6).

1550-1621) o Jacopo Peri (1561-1633), que van participar com intèrprets en l'esmentada primera representació de Rinuccini a Florència, va ser Claudio Monteverdi (1567-1643) el primer en aconseguir tot el potencial del gènere més destacat dels segles XVII i XVIII. El “dramma per musica” venecià es va estendre per tots els territoris italians de forma lleugerament heterogènia. Paral·lelament, el gènere envaïa Europa on es va manifestar amb més o menys característiques diferencials, de la qual cosa trobarem exemples a l'òpera francesa, a l'òpera de Viena, i, particularment a l'òpera d'Hamburg<sup>51</sup>, entre altres. Amb tot, voldríem destacar que caldria remuntar-se vàrios segles enrere per trobar a l'“Ars nova” novetats de l'abast de les que es van generar durant el període que ens ocupa, perquè, els músics d'influència italiana van concebre diverses tendències estilístiques, nous gèneres, i variades formes d'expressió, de manera que la diversitat barroca invita a parlar més de període que d'estil<sup>52</sup>.

Tot i que els compositors del barroc no buscaren l'expressió dels sentiments personals, van trobar els recursos musicals necessaris per transmetre les emocions. A la música instrumental, i, sobretot, a la vocal amb l'objectiu d'expressar el caràcter o la situació dramàtica del text, els compositors no dubtaren en utilitzar les més variades tècniques<sup>53</sup>. D'entre les distintes nomenclatures utilitzades per classificar les nombroses variants estilístiques, voldríem destacar les generades per la polèmica entre el teòric Giovanni Maria Artusi i Claudio Monteverdi: la “prima pratica” i la “seconda pratica”<sup>54</sup>. La “primera pràctica” havia sigut codificada per Zarlino<sup>55</sup> i es referia a l'estil de polifonia vocal del segle XVI<sup>56</sup>, a

---

<sup>51</sup> “Muchas y notorias son las afinidades con Venecia: la instalación de un teatro de ópera afín a los venecianos será, sin embargo, más que el fruto de una imitación deliberada, la consecuencia necesaria de una estructura del poder diferente a la de las otras ciudades alemanas.” (Bianconi 1986, 212).

<sup>52</sup> “Pero el siglo XVII fue también un periodo, propiamente dicho, marcado por invenciones continuas de nuevos géneros, estilos y métodos, por la difusión progresiva de las ideas italianas y, en respuesta a ellas, por el desarrollo de lenguajes nacionales independientes. Sea cual sea el punto de vista que adoptemos, las innovaciones en torno a 1600 inauguraron una nueva época de la música, en la cuál la ópera y los estilos teatrales desempeñaron un papel muy destacado.” (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 339).

<sup>53</sup> “Sin embargo, hacia mediados del siglo XVII, se habían logrado nuevos recursos de armonía, timbre y forma, un lenguaje común con un vocabulario, una gramática y una sintaxis firmes, dentro de los cuales los compositores podían moverse libremente y expresar adecuadamente sus ideas.” (Grout 1988<sup>3</sup>, 323).

<sup>54</sup> “Cuando un teórico boloñés, el canónigo Giovan Maria Artusi, tutor del sentido común de la decencia polifónica, atacó en violenta y tenaz polémica los madrigales del cuarto y quinto libro [de Monteverdi]... lo hizo en el terreno de la permisividad contrapuntística de determinados procedimientos disonantes que (aislados del texto y del contexto) le parecieron horribles solecismos. Monteverdi replicó con una declaración aparecida en la edición de 1605 (y glosada por su hermano Giulio Cesare en la edición por él supervisada de los *Scherzi musicali* de 1607), el cual afirma el advenimiento de una “segunda practica” compositiva que (a diferencia de la “primera”, la codificada por Zarlino) “pone la oración [el texto] por señora de la armonía [de la música]”, y no viceversa.” (Bianconi 1986, 25 s.).

<sup>55</sup> “En otras palabras: si Zarlino suministra los instrumentos compositivos necesarios y suficientes para componer un motete, un madrigal, aquellos mismos instrumentos son necesarios pero insuficientes para componer una cantata, una tocata, una chacona, un aria, un oratorio...” (Bianconi 1986, 59).

diferència, la “segona pràctica” estava representada pels músic italians contemporanis del mateix Monteverdi. Tanmateix, la principal diferència estilística era que en la “prima” o “stilo antico” la música dominava el text, i, contràriament, en la “seconda” o “stilo moderno” el text dominava la música. La “seconda pratica” permetia trencar les regles de conducció de les veus i, conseqüentment, l’utilització més lliure de les dissonàncies, la qual cosa facilitava l’expressió emocional del text. Cadascuna de les “pràctiques” s’utilitzava d’acord amb les exigències del repertori<sup>57</sup>. No obstant, la composició musical del segle XVII també va ser classificada per distints teòrics en “stylus gravis” i “stylus luxurians”, en “stylus ecclesiasticus”, “stylus cubicularis” i “stylus theatralis”, i també en “stylus ecclesiasticus, ligatus o solutus”, “stylus canonicus”, “stylus phantasticus”, “stylus madrigalescus”, “stylus melysmaticus”, “stylus hyporchematicus”, “stylus symphonicus” i “stylus dramaticus o recitativus” (Bianconi 1986, 48 ss.).

La melodia amb acompanyament va ser una nova aplicació tècnica del període barroc, tot i que trobarem procediments similars a les “chansons” del XIV i del XV, i a les cançons homofòniques del XVI (Grout 1988<sup>3</sup>, 326). En general, la textura característica de la polifonia del renaixement havia sigut generada pel tractament independent de les veus, però, la nova música del XVII es va decantar cap a l’homofonia amb prominència bipolar de les veus extremes; tiple i baix<sup>58</sup>. Aquesta polaritat va generar un nou procediment de notació, conegut per “basso continuo”, que consistia en escriure la melodia i el baix<sup>59</sup>. El baix era interpretat per un o més instruments de continu, tot i que a finals del XVII es va generalitzar l’utilització d’un altre instrument melòdic que reforçava el baix. L’instrument acòrdic del continu devia realitzar l’harmonia, la qual era indicada pel compositor mitjançant xifres. Aquest sistema conegut pel nom de “baix xifrat” permetia a l’intèrpret certa llibertat i inclús un espai per a la

---

<sup>56</sup> “Por la primera entendía el estilo de polifonía vocal derivada de los neerlandeses, representada en las obras de Willaert, y codificada en los escritos teóricos de Zarlino;...” (Grout 1988<sup>3</sup>, 323).

<sup>57</sup> “En realidad, la verdadera novedad de la “segunda práctica” monteverdiana, que ninguno de los escritores polémicos pudo todavía explicitar (aun en 1633, Monteverdi anhelaba escribir un tratado musical que, sin embargo, nunca vió la luz), reside quizá en el descubrimiento gradual de nexos formales y nexos tonales que trascienden el horizonte modal de la polifonía madrigalesca y resquebrajan irremediabilmente su poder totalizante.” (Bianconi 1986, 26).

<sup>58</sup> “La “monodía” de los primeros decenios del siglo XVII (el empleo del término es ligeramente impropio y no perfectamente coetáneo, ya que remonta a las anticuadas teorizaciones de Giambattista Boni, 1635) comparte con el madrigal polifónico el interés primordial por el texto, pero no ya en el sentido de la artificiosa representación o reproducción musical de las imágenes poéticas, ni de la “plenitud y suavidad del empaste sonoro”, sino en el sentido de la alocución, de la recitación, del “bello y gracioso cantar” y del “hacer comprender todos los sentimientos del poeta.” (Bianconi 1986, 16).

<sup>59</sup> “El bajo continuo era el camino por el que transitaba la música desde el contrapunto hacia la homofonía, desde una estructura melódico-lineal hacia otra armónico-acórdica.” (Grout 1988<sup>3</sup>, 330).

improvisació. Algunes peces polifòniques van ser també publicades amb baix xifrat per adaptar-les a la “seconda practica”<sup>60</sup>.

Altre dels camins explorats pels compositors del XVII va ser la combinació de veus amb instruments que interpretaven parts diferenciades. Aquesta aportació, que es coneix pel nom de “concertato”, va generar alguns subgèneres com el “madrigal concertato” o el “concerto sacro”. Tanmateix i el que és més important encara, la combinació de cantants i instruments de corda amb altres famílies instrumentals va generar inevitablement els problemes d’afinació. L’entonació justa<sup>61</sup>, el sistema mesotònic<sup>62</sup> i el temperament igual<sup>63</sup>, entre altres sistemes temperats irregulars<sup>64</sup>, van conviure temporalment fins que l’evolució històrica de la música va afiançar el temperament igual<sup>65</sup>.

La tècnica del baix continu també va modificar sensiblement el concepte de consonància i dissonància. Els intervals consonants van adquirir un nou estatus al deixar de ser considerats com notes agregades al baix per convertir-se en acords. A conseqüència d’això, les notes que no encaixaven en l’acord passaven a ser dissonàncies, l’ús de les quals

---

<sup>60</sup> “Asimismo, motetes y madrigales en estilo antiguo y sin acompañamiento podían en ocasiones publicarse con una parte de continuo para adaptarlos a la nueva práctica.” (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 353).

<sup>61</sup> “La afinación justa o natural tiene por objeto afinar las terceras puras (tercera mayor 5/4, tercera menor 6/5). Ambas forman las tríadas acórdicas mediante las divisiones armónica (tríada mayor) y aritmética (tríada menor) de la quinta. Las sextas son intervalos complementarios de las terceras; la octava se compone de una tercera mayor y una sexta menor o de una tercera menor y una sexta mayor; su razón resulta, por tanto, de la diferencia entre [de] la octava entre cada una de las terceras,  $2/1 : 5/4 = 8/5$  (sexta menor),  $2/1 : 6/5 = 5/3$  (sexta mayor). Las nuevas consonancias que sustituyen al ditono (tercera mayor) y semiditono (tercera menor) pitagóricos más las tradicionales de octava, quinta y cuarta son ahora, dentro de la octava:... Las nuevas razones de las consonancias llevaron a G. Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, Venecia, 1558, cc. 13- 14- 15), a proponer que las consonancias son seis y aparecen en los seis primeros números, el *senario*. El número seis es el primer número “perfecto”, en el que la suma de sus divisiones es igual a su producto:  $1 + 2 + 3 = 1 \times 2 \times 3 = 6$ . El 6 es, además, un número “circular”; las sucesivas multiplicaciones por 6 siempre dan números terminados en él:  $6 \times 6 = 36$ ,  $36 \times 6 = 216$ , etc. Zarlino, muy influido por el neoplatonismo florentino, veía la esencia numérica inmersa en todas las cosas.” (Goldáraz 1992, 33 s.).

<sup>62</sup> “Vista la imposibilidad de llevar a la práctica la justa entonación, es necesario optar por algún tipo de temperamento... Temperar es alterar imperceptiblemente ciertas consonancias en beneficio de otras de tal forma que se logre un cierto equilibrio entre todas... El principio general que rige la formación de los diferentes temperamentos mesotónicos es acortar las quintas para que descendan las terceras y se acerquen de esta forma a su valor justo. La denominación de cada uno de ellos se hace en referencia a la disminución en partes de *comma* de la quinta. Conocida la disminución de la quinta es fácil calcular la variación del resto de las consonancias:...” (Goldáraz 1992, 75 ss.).

<sup>63</sup> “Aunque hay otros temperamentos que dividen la octava en partes iguales formando un círculo de quintas cerrado, se denomina temperamento igual por antonomasia a la división de la octava en 12 partes iguales. Cada una de estas partes es un semitono temperado. De esta forma, y a diferencia de los temperamentos mesotónicos para tal número de notas, todos los semitonos son iguales y coinciden las notas enarmónicas,... Las ventajas teóricas y prácticas son considerables, siendo la principal el poderse modular libremente a cualquier tonalidad; no hay intervalo alguno impracticable.” (Goldáraz 1992, 113).

<sup>64</sup> “Tras el siglo XVII, marcado por la Revolución Científica, en el siglo XVIII predominan los temperamentos irregulares cíclicos típicos del Barroco (franceses, alemanes e italianos) que, sin ser iguales, permiten el uso de todas las tonalidades.” (Goldáraz 1992, 14).

<sup>65</sup> “Será en el siglo XIX cuando definitivamente se imponga el temperamento igual, a pesar de las voces en contra de los partidarios de las consonancias justas, sobre todo en Inglaterra. En el siglo XX, instalados ya definitivamente en el temperamento igual, se han propuesto, sin embargo, de forma particular y experimental, sistemas alternativos, en especial los de más de 12 notas por octava.” (Goldáraz 1992, 14).

va ser bastant lliure fins que a meitat del segle XVII hi hagué noves aportacions teòriques que determinaven la forma d'introduir-les i de resoldre-les. Paral·lelament, el cromatisme va evolucionar des de l'experimentació com a recurs expressiu fins condicionar harmònicament<sup>66</sup> el repertori instrumental i la tècnica del contrapunt<sup>67</sup>. La preponderància de les veus de tiple i baix junt a l'ús del baix continu va modificar l'equilibri polifònic característic del repertori vocal del renaixement. La funció de "tenere" que havia aportat el tenor en la música medieval va ser suplantada vèries segles després per una veu de baix que, degudament xifrada, subordinava harmònicament la resta de veus melòdiques, i, consegüentment, el contrapunt<sup>68</sup>. Inicialment, els músics del barroc van treballar l'harmonia modal; la teoria dels vuit modes eclesiàstics que perdurava des dels temps de Gregori Magne<sup>69</sup>, posteriorment ampliada per Glareanus (1488-1563) a dotze modes<sup>70</sup>. Tanmateix, a finals del XVII, compositors com Jean-Baptiste Lully (1632-1687) o Arcangelo Corelli (1653-1713) entre altres, van compondre amb el sistema tonal de modes majors i menors. Tot i que Marc-Antoine Charpentier havia codificat el caràcter específic de les tonalitats<sup>71</sup>, el tractat d'harmonia de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), publicat en 1722<sup>72</sup>, va ser la formulació teòrica d'un nou sistema que de forma progressiva acabaria imposant-se<sup>73</sup>. Segons la musicologia contemporània, la conjunció de la teoria psicològica dels afectes i la dels intervals i la tonalitat genera una possible teoria poètica i analítica de la composició musical moderna (Bianconi 1986, 55).

També hi hagué noves aportacions quan a la qüestió rítmica. Una altra vegada cal retrocedir a l'edat mitjana per recordar la importància que van tenir les novetats rítmiques introduïdes per Philippe de Vitry a l'Ars nova<sup>74</sup>. En un procés similar de renovació estilística,

---

<sup>66</sup> "Durante todo el siglo XVII, el uso del cromatismo se limitaba a piezas improvisatorias, como las toccatas de Frescobaldi y Froberger, pero los compositores del Barroco tardío pudieron emplearlo libremente, como hicieron con la disonancia, dentro del marco de un sistema armónico profundamente elaborado y perfeccionado." (Grout 1988<sup>3</sup>, 329).

<sup>67</sup> "La teoría del contrapunto –la codificación sistemática de los intervalos (melódicos y armónicos) y de sus concatenaciones posibles- constituye, a título merecido, el cuadro de referencia constante para cada tipo de composición musical de los siglos XVII y XVIII." (Bianconi 1986, 57).

<sup>68</sup> "Incluso en el contrapunto imitativo, las líneas melódicas individuales estaban subordinadas a la sucesión de acordes implicada en el bajo, lo que dió lugar a un contrapunto conducido desde la armonía." (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 356).

<sup>69</sup> Vid. (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 78 ss.).

<sup>70</sup> "La mayor contribución de Glarean a la teoría de la música fue el *Dodecachordon* ("doce cuerdas"), publicado en Basilea en 1547, en el que promulgaba nuevas ideas sobre el sistema modal." (Atlas 2002, 623)

<sup>71</sup> "... (pero al final del siglo, cuando el barlovento de la tonalidad moderna está ya consagrado, las *Règles de composition* de Marc-Antoine Charpentier codifican, pero de verdad, el caràcter específic de 17 tonalidades diversas –Do mayor alegre y marcial, Do menor oscuro y triste, etc...". (Bianconi 1986, 53 s.).

<sup>72</sup> "*Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels* (Paris, 1722)" [Tractat de l'harmonia reduïda als seus principis naturals (Paris, 1722)]. (NGDM, 15-572).

<sup>73</sup> "El *Tratado de Armonía* (1722) de Rameau completó la formulación teòrica del sistema, pero éste había existido ya en la práctica durante por lo menos cuarenta años antes." (Grout 1988<sup>3</sup>, 329).

<sup>74</sup> Vid. (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 370 ss.).



una de les novetats del barroc va ser la quasi definitiva instauració de les barres de compàs o línies divisòries. Aquestes línies tenien el seu precedent a les tabulatures del segle XV, tanmateix, a meitat del XVII van generar el concepte modern de compàs que organitza el metro d'acord amb la fracció numèrica indicada prèviament. Amb els compassos, el barroc va tenir un ritme mètric, però, paral·lelament, els músics van crear un espai per a la flexibilitat rítmica<sup>75</sup>. En aquest espai de lliure expressió rítmica es on van aparèixer algunes de les formes més característiques del barroc, entre les quals deguem destacar les peces instrumentals a “solo” com la tocata o el preludi, i, sobretot, el recitatiu. Els músics del barroc van trobar l'expressió màxima al combinar el ritme mètric amb el flexible, la qual cosa va generar lligams quasi indissolubles, tan emblemàtiques del període com la “tocata i Fuga” i, sobretot, de més interès per a la nostra investigació sobre Vicent Olmos i Claver, el “recitatiu i ària” (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 356).

Si el protagonisme del baix va ser determinant quan a l'evolució estilística del període, la del tiple tampoc va ser menys<sup>76</sup>. Tot i que la combinació de veus i instruments homologava el llenguatge vocal i instrumental, el caràcter solista que per natura aporta una veu de tiple va provocar el desenvolupament d'un repertori musical idiomàtic. Aquest concepte, introduït per la musicologia contemporània, fa referència a tota la música escrita expressa o específicament per a un “solista”, bé instrumental o vocal<sup>77</sup>. D'aquest repertori específic destaca la producció per a violí o per a instruments de teclat com el clavecí o l'orgue, tot i que no deguem oblidar el volum i la categoria de la música que es va compondre per a alguns instruments de vent com l'oboè o la flauta. Els instruments, en general, van iniciar durant el barroc el procés evolutiu que condueix fins als instruments que hui coneguem<sup>78</sup>. Aquest procés, no només d'ampliació del repertori sinó potser més encara de perfeccionament tècnic, també es va produir a les veus que, com comprovarem a les partitures de Vicent Olmos, van adquirir la categoria de *virtuossi*. L'extraordinari desenvolupament de l'òpera es va produir de manera que els cantats van assumir un protagonisme absolut. A meitat de segle XVII es va configurar amb solidesa

---

<sup>75</sup> “Junto con el ritmo estrictamente medido, los compositores barrocos también utilizaban un ritmo irregular, inconstante, flexible, para escribir toccatas instrumentales y recitativos vocales.” (Grout 1988<sup>3</sup>, 326).

<sup>76</sup> “... el ideal sonoro del Barroco fue un bajo firme y una voz aguda florida, mantenidos en cohesión por una armonía discreta.” (Grout 1988<sup>3</sup>, 326).

<sup>77</sup> “Otro rasgo de la música barroca fue el que los compositores comenzaron a sentirse atraídos por la idea de escribir música en forma específica para un medio determinado, como el violín o la voz solista...” (Grout 1988<sup>3</sup>, 324).

<sup>78</sup> “... desde *L'art de toucher le clavecin*, de Couperin (1716), hasta *Die Kunst der Fugue*, de Bach (1751), hay toda una sucesión de experiencias de manuales y de métodos adecuados; vienen al caso: *L'arte del violino*, de Locatelli (1733); *L'arte di nuova modulazione*, de Tessarini (1746); *The Art of Playing de Violin* (1751), y *The Art of Accompaniment* (1755-1756), de Geminiani.” (Basso 1986, 12 s.).

la “prima donna” que, amb tot el divisme, liderava l’òpera<sup>79</sup>. La soprano Anna Renzi, que en 1643 va cantar a Venècia el paper de la deuteragonista *Octavia* en l’*Incoronazione di Poppea* de Monteverdi va ser una de les primeres grans dives que el món de l’òpera mai ha deixat de generar. Amb tot, els estils de les veus, com els llenguatges de cada família instrumental, van iniciar una divergència que perdurarà fins els nostres dies, la qual cosa també va tenir la seua conseqüència creativa. Els compositors van ser conscientment capaços d’exportar característiques específiques del repertori de les veus al dels instruments i viceversa (Grout 1988<sup>3</sup>, 324).

Aquest repertori específic va reforçar la figura de l’intèrpret en detriment de la del compositor, tot i que deguem ressaltar que els músics en general no van gaudir d’alta consideració social. Els músics del barroc no consideraven la partitura un text inalterable, més bé al contrari, els compositors esperaven l’aportació personal de l’intèrpret. La partitura es considerava quasi com un guió a partir del qual els intèrprets del continu realitzaven lliurement el baix xifrat, i, els solistes vocals o instrumentals ornamentaven les melodies. L’ornamentació melòdica amb trinos, appoggiatures, mordents i grupets, entre altres, va ser una pràctica habitual del repertori a “solo” del barroc, de la qual el text teòric probablement més representatiu és el tractat de Johann Joachim Quantz (1697-1773)<sup>80</sup>. Altre procés decoratiu de més amplitud que, utilitzat especialment a les melodies dels moviments lents, aportava una paràfrasis lliure amb escales i arpegis era l’anomenat “divisió”, “disminució” o “figuració”<sup>81</sup>. Aquestes llicències interpretatives no només permetien ornamentar la música escrita, sinó que cantants i instrumentistes podien elaborar passatges lliurement a determinats punts cadencials de les obres, els quals es coneixen pel nom de “cadenzas”. A l’òpera, les àries podien ser suprimides o intercanviades per les d’altres autors a fi d’adequar-les al cantant, i, quan s’interpretaven les suites instrumentals resultava prou habitual l’omissió d’algun moviment o la modificació lliure de l’ordre de les danses (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 357).

Durant el segle XVII, la música vocal va evolucionar significativament des d’unes característiques encara entroncades en el renaixement fins assimilar les influències del drama. La polifonia madrigalesca es va mantenir durant bona part del segle XVII, especialment per la difusió que va tenir l’obra de Gesualdo<sup>82</sup>. Itàlia, una vegada més, va marcar el camí de la

---

<sup>79</sup> “La notoriedad de la diva operística fue inaugurada por Ana Renzi...; los compositores comenzaron a escribir ciertos papeles expresamente para su talento... La carrera de Ana Renzi, destacada dama de la escena operística veneciana en la década de 1640, viene al caso...” (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 378 ss.)

<sup>80</sup> *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752, 3/1789/R1952 (NGDM 1980, 15-497).

<sup>81</sup> *Vid.* (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 358).

<sup>82</sup> “Sin duda el madrigal polifónico concluye su ciclo vital bien adentrado ya el nuevo siglo, y éste continúa delineando marcadamente el horizonte cultural del músico (ya sea compositor, teórico, cantante u oyente) de

música vocal on, apart les tradicionals “canzonettas”, “villanelles” o altres formes de cançó estròfica, trobarem la màxima expressió amb la pràctica de l’estil “concertato”, el “basso ostinato” i la “cantata” (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 386). En primer lloc, voldríem destacar que des de principis del XVII els compositors italians van escriure per a una o varies veus solistes acompanyades pel continu i, ocasionalment, per altres instruments, la qual cosa provocava una variació textural que, en definitiva, caracteritza l’*stile concertato*<sup>83</sup>. Les formes i els gèneres més recurrents van ser les cançons estròfiques, àries, variacions o recitatius, entre altres, encara que potser el més emblemàtic va ser el “madrigal concertato” que, derivat del madrigal polifònic del renaixement, incorporava acompanyament instrumental. La sèrie de madrigals de Monteverdi és probablement una de les aportacions més significatives, no només pel nombre, sinó també perquè incorpora una diversitat tècnica que inclou des de polifonia imitativa i declamació homofònica fins recitatius d’òpera i l’*stile concitato*<sup>84</sup>. Segons el musicòleg Lorenzo Bianconi, el vuitè llibre de madrigals de Monteverdi representa el paradigma de la pluralitat i la multiplicitat dels estils musicals del setcents (Bianconi 1986, 42). Després, caldria ressaltar que la tècnica del *basso ostinato* es va utilitzar durant el XVII tant a la música vocal com a la instrumental. El “baix obstinat” consistia en la repetició d’un passatge més o menys extens<sup>85</sup>, de ritme ternari o compost, sobre el qual es podien disposar textures diverses. Trobarem els antecedents d’aquesta tècnica en algunes formes de la música popular espanyola i italiana com la “chacona”, la “passacaglia” o la “romanesca” (Grout 1988<sup>3</sup>, 342 s.). Una de les formes d’aplicació que van utilitzar els compositors, entre ells el mateix Monteverdi, va ser la disposició d’un tetracord descendent per graus conjunts que es repetia nombroses vegades. Finalment, caldria destacar que durant el segle XVII també va nàixer un nou gènere de música de cambra vocal; la “cantata”. Tot i que especialment sobre la versió religiosa ens estendrem al llarg d’aquest treball, pel que fa la “cantata” profana caldria ressaltar que és una composició per a veu solista amb continu, sobre text líric o dramàtic en

---

comienzos de siglo XVII... Por otra parte, durante todo el siglo continúan circulando los madrigales de Gesualdo en la partitura preparada por un editor genovés en 1613:...” (Bianconi 1986, 4 ss.).

<sup>83</sup> “El *stilo concertato*, pues, es un estilo en el que diferentes elementos musicales se hallan en juego no siempre en formación uniforme, como en el contrapunto y la monodia, sino de una manera que subraya deliberadamente el contraste entre una voz o instrumento, y otra, o de un grupo contra otro, o de un grupo contra un solista.” (Grout 1988<sup>3</sup>, 344).

<sup>84</sup> “... la manifestación de este nuevo “género concitado” (agitado): a su definición oratoria corresponde la invención rítmica de la subdivisión de la redonda en 16 semicorcheas redobladas o rebatidas que, cuando se confía a un cuerpo de instrumentos, suscita el efecto terrible y enfurecido de una agitación batalladora.” (Bianconi 1986, 39).

<sup>85</sup> “[Monteverdi]... el canto de los versículos está suspendido de un esqueleto rudimentario y continuo de un bajo ostinato perpetuo de cuatro notas (Sol-Sol-Do-Re), repetido de compás en compás 138 veces hasta el completo agotamiento del texto salmódico.” (Bianconi 1986, 111).

vàries seccions amb recitatius i àries<sup>86</sup>. Luigi Rossi, Giacomo Carissimi (1605-1674), Antonio Cesti o, potser especialment, una dona com Barbara Strozzi són alguns dels compositors italians més destacats. L'expressió cambrística de la cantata trobaria el zenit a Roma<sup>87</sup> amb l'aportació de compositors com Arcangelo Corelli i Alessandro Scarlatti entre altres (1669-1725) (Bianconi 1986, 82 s.) (Basso 1986, 102 s.). Amb tot, l'estil monòdic italià es va difondre per tota Europa on, encara que es van cultivar formes nacionals com l'*air de cour* a França, la composició de la cantata profana va ser àmpliament practicada durant el XVII (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 389 s.).

L'església catòlica va prendre aquestes innovacions per transmetre el seu missatge de la forma retòricament més efectiva. Tanmateix, mai va abandonar l'*stilo antico* del compositor Giovanni Pierluigi da Palestrina que durant el XVII es va consolidar com el *princeps musicae*. La llegenda del mite diu que amb la *Missa Papae Marcelli* hauria fet reconsiderar al Concili de Trento la idea inicial d'excloure la música polifònica de l'ús litúrgic<sup>88</sup>. L'evolució del seu estil va generar sensibles modificacions que, més tard, van ser codificades per Johann Joseph Fux<sup>89</sup>. D'altra banda, l'aplicació del *concertato* als textos religiosos va generar el "concert sacre" que, al llarg del XVII, seria un dels gèneres més practicat pels compositors catòlics. D'entre els músics que més van aportar al gènere voldríem citar a Giovanni Gabrieli amb una destacada producció policoral amb acompanyament instrumental realitzada a Venècia. Aquest policoralisme serà una de les principals característiques del barroc, no només a Itàlia, sinó també a la península ibèrica on a terres

---

<sup>86</sup> "... aquel género musical de pequeñas dimensiones (a una o a pocas voces con bajo continuo y, tal vez, algún instrumento concertado), que, como la ópera, se funda en la alternancia de recitativos y arias y en textos poéticos vulgares inventados (monológicos o dialógicos)." (Bianconi 1986, 186).

<sup>87</sup> "El correlativo musical, peculiarmente romano, de esta frecuentación es la cantata de cámara, composición poética y musical de dimensiones exiguas (pocas arias intercaladas con recitativos monologados, una o dos voces, el bajo continuo, tal vez dos violines), pero de ingeniosa, animosa invención compositiva, destinada como es a un público de pocos y competentes oyentes." (Bianconi 1986, 82).

<sup>88</sup> "Palestrina, en suma, es por excelencia el músico de la catolicidad; su música, un paradigma del estilo más verazmente eclesiástico, un canon ejemplar de la música litúrgica católica reconocido por el Papado:..." (Bianconi 1986, 103).

<sup>89</sup> "El famoso tratado *Gradus ad Parnassum* (Peldaños hacia el Parnaso; 1725) de Johann Joseph Fux (1660-1741) codificó finalmente este contrapunto cuasi-palestriniano, y permaneció como el libro de texto más influyente en esta materia durante los dos siglos siguientes." (Grout 1988<sup>3</sup>, 349). "A la actividad intensísima de Fux como compositor, que le llevó a ocupar un puesto entre las personalidades más célebres de Europa, se suma la de teórico: su *Gradus ad Parnassum* (Viena, 1725), escrito en latín, pero traducido a muchas lenguas (incluso al italiano, 1761), es no solamente, como reza el subtítulo, un "nuevo método", sino que es también un importante estudio del contrapunto palestriniano, nunca totalmente adormecido, sino, al contrario, revitalizado por no pocos compositores –y no sólo de la escuela romana–, empeñados en componer música para el culto católico. Fux parte de las premisas señaladas en la música de Palestrina para llevar al contrapunto al plano del sistema tonal. Defiende a Palestrina, pero al mismo tiempo lo traduce a método compositivo, a paradigma estilístico. En un momento en que la armonía, el discurso vertical, se imponía al contrapunto lineal (horizontal), Fux asumía la defensa de la práctica antigua e intentaba la recuperación de la clave escolástica para imponerla como documento científico." (Basso 1986, 20 s.).

valencianes va trobar una gran expansió. Als centres eclesiàstics amb menys recursos es va practicar el “concert sacre” utilitzant una plantilla més reduïda conformada, apart un o vàrios solistes vocals, per orgue per al continu i, sovint, per dos violins, la qual cosa ens interessa, especialment, perquè el nostre mestre de capella Vicent Olmos i Claver va utilitzar una formació quasi idèntica en moltes de les seues obres<sup>90</sup>. D'altra banda, també voldríem destacar que durant el segle XVII es consolida a Roma, un nou gènere anomenat “Oratori” que es va estendre per tota Europa i que va prosperar durant el segle següent. Iniciat pel florentí Filippo Neri que en 1575 va aconseguir que el Papa Gregori XIII reconeguera formalment la “Congregació de l'Oratori”, el gènere oratorià es va desenvolupar al sí de societats i congregacions com a forma devocional que transmetia i interpretava les “escriptures”. D'àmbit catòlic, l'oratori és un gènere dramàtic de música no litúrgica que combina narració, diàlegs i comentaris de caràcter espiritual, devocional i teològic. Tot i que utilitza recitatius, àries, i preludis o ritornellos instrumentals, es diferencia significativament de l'òpera, entre altres coses, per l'absència de representació escènica. Giacomo Carissimi (1605-1674) va ser un dels compositors més destacats d'un gènere per al que posteriorment escriurien compositors<sup>91</sup> com, per exemple, Alessandro Scarlatti (Basso 1986, 106). D'altra banda, a l'àrea d'influència luterana, malgrat no abandonar la composició de motets polifònics corals i motets sobre textos bíblics sense melodia coral, els compositors també van adoptar les noves tècniques de la monodia i del “concertato”, i van treballar les melodies i els textos corals. El “concert sacre”, a gran escala o més reduït depenent de la disponibilitat<sup>92</sup>, va ser un dels gèneres més practicat a l'església luterana durant el XVII. D'entre els compositors luterans voldríem destacar la immensa producció de Michael Praetorius<sup>93</sup>, i la influència italiana perceptible a la música de Hermann Schein (Bianconi 1986, 127). No obstant, l'aportació sacra més significativa va ser la de Heinrich Schütz (1585-1672) que, amb una habilitat innata per transmetre musicalment el contingut del text, va ser capaç d'introduir a Alemanya les noves corrents italianes que havia captat a Venècia de Monteverdi, i, sobretot,

---

<sup>90</sup> “Pocos lugares disponían de recursos para permitirse obras policorales a gran escala, pero el **pequeño concierto sacro**, con uno o más solistas acompañados por un órgano en el continuo y a menudo por uno o dos violines, estaba dentro de los medios de cualquier iglesia, incluso modesta.” (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 391).

<sup>91</sup> “Poderosa –y aún hoy nítidamente perceptible a la primera audición- es la fuerza representativa de la música de Carissimi, que saca amplia ventaja de la estructura particular de los textos mismos. Estos son extraídos de la Escritura, pero no sin un poco de paráfrasis y amplificación que enriquece la sobriedad de la prosa bíblica y ofrece amplios recursos a la ilustración musical imitativa.” (Bianconi 1986, 122).

<sup>92</sup> “Con sus *pequeños conciertos* sin instrumentos obligados, Schütz tenía la intención de reunir los músicos de toda la nación, ya que su “pequeñez” (dice en las dedicatorias) es proporcional a la condición dramáticamente indigente de las capillas musicales germánicas durante la Guerra de los Treinta Años ...” (Bianconi 1986, 132).

<sup>93</sup> “Muchos motetes de Hassler, Praetorius y otros compositores de comienzos del siglo XVII se escribieron en el estilo policoral masivo, lo cual testimonia la admiración con que los músicos alemanes veían a la escuela veneciana.” (Grout 1988<sup>3</sup>, 352).

de Gabrieli amb qui va estudiar (Bianconi 1986, 133). De la seua producció voldríem destacar la pràctica d'un dels gèneres més significatius de la tradició luterana; la "Història"<sup>94</sup> o composició musical sobre textos bíblics. Dins d'aquest gènere, Schütz va escriure tres "Passions" en 1666, Mateu, Lluç i Joan, que destaquen, no només pel seu valor intrínsec, sinó per ser les predecessores de les que posteriorment escriuria Johann Sebastian Bach (Grout 1988<sup>3</sup>, 356). Tampoc voldríem oblidar l'aportació al coral concertat luterà i a la música luterana per a orgue de Dietrich Buxtehude (ca. 1637-1707) durant la segona meitat del segle XVII (Grout 1988<sup>3</sup>, 393) (Basso 1986, 107).

D'altra banda, caldria remarcar que les innovacions barroques van accentuar la independència de la música instrumental respecte a la vocal. En primer lloc, voldríem ressaltar que la música per a instruments de teclat va estar present als centres eclesiàstics, de forma prominent especialment pel que fa a l'orgue. La "toccata", la "fantasia", el "preludi", el "ricercare" o la "fuga", entre altres, van ser les formes més practicades d'un gènere on destaca, tot i haver-ne practicat també altres, la producció de l'italià Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Després, voldríem destacar la important difusió que va tenir la música de cambra en els ambients de privilegi, la qual cosa explica, recíprocament, l'abundància de "sonates" per a un o vàrios instruments melòdics amb acompanyament continu que es van escriure durant el període. Durant el segle XVII emergeixen a Cremona els grans constructors de violins com Amati (1596-1684), Stradivari (ca. 1644-1737) o Guarneri (1698-1744), i a meitat de segle es consoliden els dos tipus principals de "sonata"; la *sonata da camera* i la *sonata da chiesa*. Amb sonates, peces a "solo" per a violí, i *concerti grossi*<sup>95</sup>, la música de cambra italiana trobarà la màxima expressió durant la segona meitat del XVII gràcies a la producció del compositor i violinista italià Arcangelo Corelli<sup>96</sup>. Finalment, voldríem remarcar que la música per a gran conjunt instrumental es va manifestar al teatre i a l'òpera a través d'interludis, obertures, suites orquestrals<sup>97</sup>, i ja a finals del XVII amb la consolidació del

---

<sup>94</sup> "En Dresde, Schütz había hecho de la *historia* uno de los momentos más importantes de la historia musical barroca." (Basso 1986, 107).

<sup>95</sup> "A finales del siglo XVII, "concerto grosso", más que un género musical definido, indica un grupo orquestal numéricamente nutrido, al cual se opone un "concertino" numéricamente escaso (o sea, de solistas). Se trata de cualquier modo siempre, en primer lugar, de un significado genéricamente referido a la unión sonora, a la distribución de las partes, y no pues de una denominación morfológica." (Bianconi 1986, 32).

<sup>96</sup> "Las sonatas en trío o a solo de Arcangelo Corelli (1653-1713) representan la consumación suprema de la música de cámara italiana de la segunda mitad del siglo XVII." (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 453). "... alumno de la Arcadia, academia que, fundada en Roma en 1690, trató de renovar el lenguaje de la poesía, liberándolo de todo artificio para dedicarlo a la galantería... dictó las normas que habrían de regir la música instrumental italiana hasta la mitad del siglo XVIII." (Basso 1986, 42).

<sup>97</sup> "La idea de poner juntas dos o tres danzas, como la pavana y la gallarda, se amplió ahora para crear una **suite** de varias danzas, usadas para bailar o como música de cámara." (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 410).

*concerto*<sup>98</sup>. A propòsit del concert, voldríem destacar la idea aportada per la musicologia contemporània, d'acord amb la qual, el període barroc va finalitzar exactament quan les formes d'aquest mòdul estilístic van quedar perfectament fixades: concert solístic, sonata, quartet i simfonia (Basso 1986, 33). D'altra banda, la influència de la música de dansa va ser decisiva pel que fa el desenvolupament evolutiu de la música instrumental durant el segle XVII.

Amb tot, voldríem destacar la importància que el moviment barroc va tenir a França, on, el poder de la monarquia va condicionar tots els gèneres musicals, fins i tot la música sacra<sup>99</sup>. Autors com Michael-Richard de la Lande o Marc Antoine Charpentier van liderar la composició del *grand motet* que defineix l'estil de música sacra francesa durant el regnat de Louis XIV. No obstant això, sense dubte, va ser Jean-Baptista Lully (1632-1687) el músic més representatiu del barroc francès de la dissetena centúria. D'origen italià, és autor d'una considerable producció sacra, malgrat no haver estat vinculat a les institucions eclesiàstiques. Però apart això, la importància de la seua aportació musical radica en tres qüestions principals. Primerament, la creació d'un estil nacional francès d'òpera representat per una *tragédie lyrique* equivalent al "dramma per musique" italià. Segon i a conseqüència de l'anterior, la consolidació de l'emblemàtica *ouverture* francesa, de la qual caldria destacar el caràcter rítmic característic de la seua interpretació<sup>100</sup>. Tercer i determinant en l'evolució posterior de la història de la música és que Jean-Baptiste Lully va establir les bases de l'orquestra moderna<sup>101</sup>. Lully i la seua música, en definitiva, van ser la perfecta representació de l'esplendorosa monarquia francesa del "Rei Sol" que, de fet, trobaria continuació amb la instauració borbònica del següent segle a les nostres terres (Bianconi 1986, 80). D'altra banda, també voldríem ressaltar que el barroc anglès va barrejar les tradicions autòctones amb les influències italianes i franceses. Tot i que la tradició teatral anglesa ja havia incorporat la música en el teatre "Isabelià" de Shakespeare, d'entre els gèneres de teatre musical que es van practicar a Anglaterra durant el XVII caldria destacar la *masque* o "mascarada", a la qual la

---

<sup>98</sup> "Durante las últimas dos décadas del siglo XVII apareció un nuevo tipo de composición orquestal, el *concerto* o *concierto*, que se convirtió en el tipo más importante de música orquestal barroca después de 1700." (Grout 1988<sup>3</sup>, 426).

<sup>99</sup> "Esta disfuncionalización de la música sacra de corte –o, mejor, su funcionalidad a una liturgia ajena, la liturgia del poder del rey –conduce a una disociación de la música sacra tradicional, y crea una tradición nueva, paralela." (Bianconi 1986, 140).

<sup>100</sup> "La finalidad originaria de la *ouverture* era la de crear una atmósfera festiva para la ópera que habría de seguirla;..." (Grout 1988<sup>3</sup>, 377).

<sup>101</sup> "... en la estructura misma de la partitura y de la compaginación orquestal (constantemente a cinco partes de base: dos violines, dos violas, bajo, con duplicaciones y partes suplementarias de flautas, oboes, fagotes). (Bianconi 1986, 228 s.). "La disciplina que Lully impuso a su orquesta, reforzando un toque uniforme de los arcos y un uso coordinado de los ornamentos, suscitó gran admiración, fue ampliamente imitado y llegó a convertirse en el fundamento de la práctica orquestal moderna." (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 419)

cort d'Enric VIII era molt afeccionada<sup>102</sup>. Tot i l'aportació d'autors com Matthew Locke (ca. 1621-1677) o John Blow (1649-1708), el màxim representant de la música del XVII a les illes britàniques va ser Henry Purcell (1659-1695). Malgrat que va morir jove, la producció musical de Purcell inclou gèneres diversos, entre ells alguns característics de les illes com els *Anthems* dels oficis anglicans, i, a més, destaca en general per un excel·lent tractament de la llengua anglesa<sup>103</sup>. La seua òpera *Dido i Eneas* representa el més destacat d'un gènere que a Anglaterra només va adquirir certa consistència a partir del XVIII amb els teatres londinencs de "Drury Lane" i "Haymarket" (Bianconi 1986, 233) (Grout 1988<sup>3</sup>, 378 ss.). Sobre la capital anglesa, també voldríem destacar que Londres, en 1672, inaugura la tradició de pagar per assistir als concerts públics (Bianconi 1986, 67).

## 2. El segle XVIII; entre el barroc i el classicisme.

Les innovacions musicals introduïdes durant el segle XVII es van prolongar sobre el XVIII. Compositors com Vivaldi, Alessandro i Domenico Scarlatti, Couperin, Rameau, Bach o Händel van combinar diversament les tècniques i els procediments creatius implantats al segle anterior. A conseqüència d'això, trobarem un estil personal de cadascun d'aquests músics que, en definitiva, seran l'última generació de grans compositors del Barroc.

A Itàlia, tot i que la música instrumental havia iniciat un important procés de desenvolupament, l'òpera, sense dubte, va continuar durant el segle XVIII sent el gènere de més prestigi. Durant la primera meitat del segle, Alessandro Scarlatti (1660-1725), amb una prolífica i eclèctica producció<sup>104</sup>, va consolidar l'òpera "napolitana" que, de fet, va ser exportada a tota Europa. Quan a les veus, és indispensable nomenar a Carlo Broschi (1705-1782), cèlebre "castrati" conegut artísticament per Farinelli, del qual parlarem més endavant. Però apart el drama, el compositor més reconegut a Itàlia durant la primera meitat del segle XVIII va ser Antonio Vivaldi (1678-1741). Compositor d'òpera, de música sacra i de música

---

<sup>102</sup> "La unión –ceremonial y carnavalesca- de acciones escénicas, ballet, danza colectiva, música para baile y canto declamatorio fue cultivada asiduamente durante toda la mitad del siglo en los *masques*,..." (Bianconi 1986, 231).

<sup>103</sup> "De Henry Purcell (1659 [m.] 1695) quedan unos setenta *anthems*, casi todos concertados para voces e instrumentos: las cuatro quintas partes datan de la época de Carlos II. La actitud declamatoria es análoga al del grand *motet français*: en los versículos salmódicos, confiados de vez en vez al coro o al grupo de los solistas (tres voces masculinas, habitualmente: contratenor, tenor, bajo), la recitación del texto tiene una andadura melódica sucesivamente desconsolada o jubilosa, que los ornamentos vocales y armónicos (apoyatura, retardos, disonancias transitorias) vienen a cargar de *pathos* oratorio." (Bianconi 1986, 145).

<sup>104</sup> "En los años 1680-1725, el más importante de los compositores de melodramas fue Alessandro Scarlatti... La prodigiosa actividad por él desplegada en todos los campos de la creación musical... culmina, sin embargo, en la producción teatral: 66 melodramas..." (Basso 1986, 91).



instrumental, virtuós del violí, professor i precursor de la simfonia clàssica, el seu estil va influir decisivament en l'obra creativa d'alguns dels seus contemporanis com J. S. Bach<sup>105</sup>. Paral·lelament, si la música barroca italiana va trobar el zenit amb Antonio Vivaldi, a França, durant la primera meitat del XVIII, el moviment Barroc va estar liderat principalment per François Couperin i per Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Des del segle XVII, la música italiana no havia sigut plenament acceptada a França on va trobar partidaris i detractors. Couperin va postular decididament en favor de fusionar l'estil francès i l'italià, la qual cosa es pot comprovar al prefaci de *Les goûts-réünis* (Paris, 1724)<sup>106</sup>. El seu tractat *L'art du toucher le clavecin*, publicat a Paris en 1716<sup>107</sup>, és una obra imprescindible per a la interpretació del repertori barroc francès. Amb tot, François Couperin va destacar en la producció de “trio-sonates”, però, sobretot, influenciat per Lully i per Corelli, perquè va ser capaç de sintetitzar tots dos estils, el francès i l'italià, especialment en la seua música de cambra. D'altra banda i quan a Jean-Philippe Rameau, voldríem destacar que, a meitat del segle XVIII, en plena efervescència de la *Querelle des bouffons* entre partidaris de la música francesa i de la italiana<sup>108</sup>, Rameau, principalment gràcies a la seua producció operística, s'havia convertit en el compositor francès més destacat i digne successor de Jean-Baptista Lully, malgrat que anteriorment havia sigut injuriat precisament pel seu estil diferenciat del de Jean-Baptista (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 502). Amb tot, el més destacat de la producció de Rameau va ser l'aportació teòrica, amb la qual va proporcionar els fonaments de la música tonal, i, que, absolutament, ha dominat la composició musical pràcticament fins els nostres dies<sup>109</sup>. També deguem destacar que en 1725 s'inaugurava a Paris a iniciativa de Philidor la sèrie de concerts públics coneguda per *Concert Spirituel*<sup>110</sup>.

Tanmateix, i segons els estudis contemporanis per primera vegada en la història, els compositors alemanys van liderar la música del segle XVIII. Telemann, Haendel, la nissaga Bach, Haydn i Mozart van destacar, no per la invenció de nous gèneres, sinó per la síntesis

---

<sup>105</sup> “[Vivaldi] Pero su influencia sobre Bach fue señalada por los estudiosos del siglo XIX y su importancia en la evolución del concierto se demostró a comienzos del siglo XX.” (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 503).

<sup>106</sup> Vid. (NGDM 1980, 4-871).

<sup>107</sup> Vid. (NGDM 1980, 4-871).

<sup>108</sup> “En París, la oposición crítica contra la rancia ópera francesa patrocinada por el Estado, que había fermentado durante mucho tiempo, entró en erupción en 1752-1754 en una guerra panfletaria conocida como la *Querelle des bouffons* (Querella de los bufones). La disputa se desató por la presencia en París de una compañía de ópera cómica italiana que durante dos temporadas disfrutó de un éxito sensacional con sus presentaciones de ópera bufa e intermezzi, incluída *La serva padrona*. Numerosos intelectuales franceses tomaron partido en la querella, los partidarios de la ópera italiana en una facción y los amigos de la ópera francesa en la otra.” (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 563).

<sup>109</sup> Vid. (NGDM 1980, 572).

<sup>110</sup> “La institución fue durante sesenta años el crisol en el cual se formó la vida musical parisiense no teatral...” (Basso 1986, 14).

dels distints estils nacionals prominents a Europa. Apart l'eclecticisme de Georg Philipp Telemann (1681-1767), fundador del *Collegium musicum* en 1702<sup>111</sup>, que va escriure pràcticament en tots els gèneres, l'aportació creativa de Johann Sebastian Bach (1685-1750) i, secundàriament, d'alguns dels seus descendents, va marcar un abans i un després. Johann Sebastian Bach va ser un virtuós de l'orgue i, en general, dels instruments de teclat, que, a més, també va aprendre el violí amb son pare. Tot i ser un dels compositors més prolífics de la història de la música, la seua obra no només destaca per la quantitat, sinó, principalment, per una riquesa creativa sense precedent. Violinista a la cort de Weimar en 1703, organista a Arnstadt el mateix any i a Mühlhausen en 1707, organista i concertí a partir de 1708 al servei de la cort del Duc de Weimar, mestre de capella del príncep Leopold a Cöthen en 1717 i, finalment, cantor de l'Església de Sant Tomàs i director del *Collegium musicum* a Leipzig, la seua producció va estar condicionada per l'exigència dels càrrecs que va desempenyar al llarg de la seua vida, la qual cosa va generar una nombrosa aportació religiosa. Tot i que Johann Sebastian Bach va conèixer la música de Pachelbel, Buxtehude i Frescobaldi entre altres, li va fascinar la d'Antonio Vivaldi la influència del qual és evident als Preludis i Fugues que va compondre a Weimar. També va prendre, a través de la tradició alemanya de Heinrich Schütz, la influència dels madrigalistes italians del renaixement, la qual cosa és verificable als seus Preludis corals per a orgue (Burkholder- Palisca 2006<sup>5</sup>, 512 s.). Apart de la producció per a orgue, Bach també va escriure per al clavecí la producció per al qual inclou algunes de les seues obres culminants com les sis "Partites" i els dos grups de sis suites angleses i franceses, respectivament. No obstant això, l'obra per a clavecí més coneguda de Johann Sebastian Bach és "El clave ben temperat", conformada per dos llibres publicats en 1722 el primer i, el segon, aproximadament en 1740. Després de la publicació de les "Variacions Goldberg" en 1741, Bach va compondre "L'ofrena musical" (BWV 1079) a partir d'un tema del rei Federic "el Gran" de Prússia (Martínez Miura 1997, 301). L'obra va ser dedicada al rei Prússia, del qual cal ara recordar que era flautista<sup>112</sup> i, també, que havia sigut alumne de J. J. Quantz, raó per la qual Bach podria haver inclòs en "L'ofrena musical" l'extraordinària sonata a trio per a flauta, violí i continu. "L'art de la fuga", composada cap al final de la seua vida, va ser l'última gran obra mestra per a clavecí de Johann Sebastian Bach

---

<sup>111</sup> "Una vez consolidada y con una oportuna selección de sus componentes con talento musical, la institución de Telemann obtiene una subvención por parte de las autoridades ciudadanas, haciendo de este modo pública una actividad que antes era privada:..." (Basso 1986, 14).

<sup>112</sup> "... excelente flautista, había sido discípulo de Quantz, es decir, el flautista más importante del siglo XVIII (siglo que fue exclusivo de la flauta), demostró también tener grandes dotes como compositor, formando parte de aquel grupo de soberanos ilustrados que en varias partes de Europa colocaron la actividad musical en primera línea e hicieron de la música el decorado de la corte misma." (Basso 1986, 3).

(Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 514 s.). Amb una important producció cambrística, la música d'orquestra de Bach també inclou algunes obres extraordinàries, d'entre les quals és indispensable nomenar els sis “Concerts de Brandenburg”. Apart la importància de totes aquestes obres, cal reiterar que Johann Sebastian Bach també és autor d'una importantíssima producció sacra. Condicionada per l'exigència de música per als oficis luterans, Bach va compondre al voltant de dues-cents “Cantates”, gènere del qual parlarem més endavant a propòsit de la producció del nostre Vicent Olmos i Claver. Apart les “Cantates”, les “Passions” de Sant Mateu i Sant Joan junt a la “Missa” en Si menor conformen el més destacat de l'obra sacra de Bach. Segons Burkholder i Palisca, la juxtaposició d'estils contrastants va convertir la Missa en Si menor en un compendi de les possibles formulacions de la música sacra (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 52). Johann Sebastian Bach va compilar en la seua obra tots els gèneres, a excepció de l'òpera, estils i formes del seu temps. Va ser capaç d'explorar totes les possibilitats de cada tipologia musical. El musicòleg Wolfgang Schmieder va catalogar la producció de Johann Sebastian Bach<sup>113</sup>.

Contràriament a Bach, la música del qual es va difuminar després de la seua mort fins el segle XIX, Georg Friedrich Haendel (1685-1759) va ser el primer compositor capaç de mantenir el seu repertori a través del temps fins els nostres dies. També al contrari que la majoria dels seus antecessors i dels seus contemporanis, Haendel va viatjar arreu d'Europa per distintes ciutats de llengües diverses, la qual cosa, sense dubte, va condicionar la seua producció eclèctica i el seu estil cosmopolita. Va treballar a Alemanya on a l'òpera va mantenir la tradició d'escriure els recitatius en alemany i les àries en italià mentre utilitzava els models francesos per a l'obertura i per a la música de dansa. Després, va prendre d'Scarlatti les característiques melòdiques que, de fet, va plasmar a les seues òperes, especialment les composades a Itàlia. Tanmateix, va ser a Anglaterra on va culminar la seua carrera. Al servei de la monarquia britànica va generar les seues obres més emblemàtiques, entre les quals deguem destacar, apart les òperes, les obres instrumentals i, sobretot, els Oratoris. Quan a les obres instrumentals voldríem destacar que en 1717 va compondre per al rei d'Anglaterra la *Water music*, un compendi de tres suites per a vent i corda, i, posteriorment, en 1749 per celebrar la pau aconseguida a Aquisgrán, la *Music for the Royal Fireworks*,

---

<sup>113</sup> “(la sigla BWV, *Bach-Werke-Verzeichnis*, indica la enumeración progresiva por géneros propuesta por Wolfgang Schmieder en su *Catálogo temático-sistemático de las obras musicales de J. S. Bach*, 1950). Pues la necrología (publicada por Carl Philipp Emanuel Bach y por Johann Friedrich Agricola en la “Musicalische Bibliothek” del Mizler, vol. III/I, 1754) trae la noticia de que Johann Sebastian durante los últimos años había ordenado las cantatas en cinco ciclos anuales completos, y ya que, según el calendario litúrgico, eran 59 las cantatas previstas para un ciclo, de lo que se deduce que Bach habría escrito poco menos de 300 cantatas;...” (Basso 1986, 121).

també per a instruments de vent. Amb tot, va ser l'Oratori anglès el gènere que més popularitat li va reportar, l'èxit del qual radicava en la fusió d'elements de l'òpera italiana, del drama clàssic francès, de la tragèdia grega, de la Passió alemanya, de la "Masquerade" i del "Full Anthem" anglès (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 531). Haendel ja gaudia de l'experiència d'haver escrit oratori italià, que era pràcticament una òpera sobre tema sacre, quan en 1732 va compondre el primer Oratori en anglès. L'evolució del gènere culminarà en 1742 amb el *Messiah*. Malgrat haver estat al servei de diversos mecenes, Georg Friedrich Haendel va ser el primer compositor que va escriure per al públic. La seua capacitat premonitòria quan a les tècniques que es van imposar durant la segona part del segle XVIII va garantir la pervivència del seu repertori.

Musicòlegs i historiadors musicals reconeixen l'any 1750 com una fita que tanca el període barroc. Malgrat això, algunes de les característiques definitòries del període es van prolongar sobre la música posterior. Conceptes com expressivitat dramàtica o emocional han perdurat fins els nostres dies, especialment vinculats al gènere de l'òpera que, probablement, junt a la música religiosa, és el més emblemàtic del període barroc. Cromatisme, harmonia, tonalitat o tractament de la dissonància, són termes que han evolucionat conjuntament també fins els nostres dies. Tot i que el baix continu es va difuminar al llarg del temps<sup>114</sup>, la polaritat tiple-baix ha jugat un paper decisiu en la història de la música. L'escriptura específica per a veus i per a instruments encara a hores d'ara segueix la seua evolució, malgrat que durant el XIX i el XX es va invertir el protagonisme dels intèrprets en benefici dels compositors. Probablement, l'única cosa que va quedar pel camí va ser el temperament mesotònic. Vicent Olmos i Claver naix precisament a meitat del segle XVIII, la qual cosa ens exigeix una atenció preferent al que va passar musicalment durant la segona meitat del "segle de les llums".

Com hem pogut comprovar fins ara, durant la primera meitat del XVIII van coexistir a Europa diversos estils musicals, la qual cosa, als països més avançats, es va manifestar amb trets nacionals i amb el desenvolupament d'una òpera més o menys prominent. Malgrat això i en general, els compositors de la segona meitat del XVIII van renunciar, al menys parcialment, a l'artifici contrapuntístic i a les extenses melodies instrumentals del barroc en favor de una melodia vocal concisa amb acompanyament lleuger. La recerca d'un llenguatge musical universal que compilara els distints estils nacionals, des de les tendències més

---

<sup>114</sup> "A partir de mediados del siglo XVIII, cuando el sistema de relaciones armónicas se hubo establecido tan firmemente que ya no había ulterior necesidad de explicarlo por medio del sonido continuo de las progresiones del acorde fundamental, el bajo continuo desapareció gradualmente." (Grout 1988<sup>3</sup>, 330).

elaborades fins les més diàfanes, lúdic, expressiu i d'una naturalitat intrínseca adient a tot tipus d'auditori, va conformar l'estil característic europeu de la segona meitat del XVIII anomenat estil clàssic. En general, l'estil clàssic es va caracteritzar per la periodicitat d'una melodia que es generava des de la mínima expressió, o, "incís", fins la màxima o "període". El tractament harmònic articulava les frases de manera que els canvis d'acord no resultaven tan necessaris com en el barroc. A conseqüència d'això, els compositors van generar nous recursos per aconseguir una textura musical acurada, d'entre els quals voldríem destacar el "Baix d'Alberti"<sup>115</sup>. La diferenciació del material musical segons la seua funció facilitava l'articulació de la forma amb la coherència necessària, la qual cosa va permetre que, a diferència del barroc que en general només transmetia una idea o emoció per moviment o secció, la música del classicisme generara molts més contrastos.

Amb tot, voldríem destacar que el terme "galant" va ser el més utilitzat per denominar el nou estil musical. De nomenclatura francesa però, com no, d'origen italià, l'estil galant va acabar significat, gràcies entre altres característiques a la seua llibertat, una contraposició a l'estil d'estricta escriptura contrapuntística que, progressiva i definitivament, s'havia associat al terme Barroc<sup>116</sup>. Paral·lelament, la música d'un descendent de Bach, Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788), es va convertir en model d'una altra tendència estilística anomenada "empfindsam", que, trobarem, fins i tot, en alguns dels últims concerts de Vivaldi, i, que, es caracteritzava, entre altres coses, pel cromatisme, noves harmonies o una melodia rapsòdica (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 547). Amb tot, per a la musicologia contemporània i també per als historiadors de la música, les característiques de l'estil clàssic són les de la música que va dominar la segona meitat del segle XVIII, i, per derivació, el "classicisme", o, el període "clàssic" és el que abarca la segona meitat del segle XVIII i l'inici del XIX.

Moltes de les característiques de l'estil clàssic tenen el seu origen a l'òpera italiana de la primera meitat de segle XVIII. A Itàlia, junt a l'anomenada "òpera seria", van conviure altres gèneres menors, però, d'altra banda evolutivament molt destacats, com l'òpera "buffa" i els *intermezzi*, d'entre els quals mereix destacar-se *La serva padrona* de Giovanni Batista Pergolesi (1710-1736), joia de l'òpera còmica "sentimental" de principis del segle (Basso 1986, 95). Tanmateix, Apostolo Zeno (1668-1750) i Pietro Metastasio (1698- 1782) van ser

---

<sup>115</sup> "Denominado así según el compositor italiano Domenico Alberti (ca. 1710-1746), que lo usó con frecuencia, esta técnica dividía cada uno de los acordes subyacentes en un esquema simple y repetitivo de breves notas que daba lugar a un discreto trsfondo de acordes y que hacía que la melodía sobresaliese en primer plano." (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 551).

<sup>116</sup> "... allí donde se reconozca la marca de una sensibilidad refinada racionalmente, aparecerá el adjetivo "galante",... La orilla de la que hay que alejarse es el contrapunto; se desea llegar a una escritura aligerada, de dos o tres partes, que separe sin equívocos el canto del acompañamiento;..." (Pestelli 1986, 8).

els creadors del drames amb els que s'escriuria bona part de la història de l'òpera. Zeno va prendre característiques de la tragèdia grega per adaptar-les a una estructura melodramàtica concebuda principalment en forma ternària. Hereu de l'estil de Zeno, l'aportació del poeta italià Pietro Metastasio va ser decisiva quan a la configuració de l'òpera en tres actes, durant els quals reiteradament s'alternava el recitatiu i l'ària. Metastasio ja havia triomfat a les principals ciutats operístiques d'Itàlia quan va ser contractat en 1729 per la cort de Viena. Va ser l'autor de drames que, consonants amb les idees il·lustrades del segle, van musicalitzar molts compositors del segle XVIII com Gluck i Mozart, i, de forma destacada, Hasse (1699-1783)<sup>117</sup>. A França, la reestrena en 1752 de *La serva padrona* de Pergolesi a l'Òpera de París va provocar la *Querelle des bouffons*, la qual cosa va suposar una fractura sense precedent de la cultura musical francesa entre partidaris i detractors de l'estil italià. Entre molts altres, l'il·lustrat Jean-Jacques Rousseau va intervenir decididament en favor de l'òpera italiana<sup>118</sup>, les característiques de la qual es van imposar durant la segona meitat del XVIII. L'òpera còmica francesa va evolucionar a través del *vaudeville* cap a arguments més seriosos, moltes vegades, d'atmosfera revolucionària, o bé, de caràcter heroic, el model de les segones culminarà durant el període "romàntic" amb el *Fidelio* de Beethoven (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 565). A Anglaterra, la forma popular d'òpera va ser la *Ballad opera* que, amb diàlegs parlats, trobarà el zenit amb *The Beggar's Opera*; obra de 1728 amb llibret de John Gay (1685-1732). Paral·lelament i amb el precedent de la *Ballad opera* anglesa, naix a Alemanya una òpera també amb diàlegs parlats anomenada *Singspiel* que, d'extraordinària importància per al teatre musical en llengua alemanya, trobarà la màxima expressió amb Wolfgang Amadeus Mozart. L'exigència d'una música senzilla i intel·ligible durant la segona meitat del segle XVIII per a un nou auditori de classe mitjana, va afavorir el creixement dels estils nacionals, la qual cosa va ser determinant per al posterior "Romanticisme" del segle XIX.

Tanmateix, a partir de meitat del segle XVIII el llenguatge de l'òpera va evolucionar per conjugar la música i el drama amb les noves idees il·lustrades. Les sensibles modificacions de l'ària da capo i la introducció de noves estructures per a les parts a "solo" van revertir el divisme dels cantants, es van reintroduir els cors, la tradicional alternança de recitatiu i ària va ser aplicada de forma més flexible, i, l'ús del recitatiu acompanyat recolzava

---

<sup>117</sup> "Hasse es el auténtico y el más digno intérprete de la poesía metastasiana;..." (Basso 1986, 95).

<sup>118</sup> "En el bienio 1753-1754 ven la luz unas sesenta *brochures* (folletos) de literatos, músicos y periodistas; los intelectuales, el círculo de los iluministas, Rousseau, Diderot, D'Holbach, Grimm (alumno de Gottsched, que se halla en París desde 1749), eran, todos ellos, ruidosos partidarios de la música italiana a la que consideraban la única capaz de inventar melodías agradables y naturales. La música francesa, es decir, la *tragédie lyrique*, con su respeto por lo verosímil en la declamación y en las pasiones, es defendida por músicos profesionales y por la parte más tradicional de la cultura teatral francesa." (Pestelli 1986, 47).

el protagonisme que l'orquestra va guanyar. Aquesta variació de les característiques estilístiques trobarà el punt culminat amb l'aportació de Christoph Willibald Gluck (1714-1787) que va aconseguir amb èxit la síntesi dels estils francès, alemany i italià<sup>119</sup>. Nascut a Baviera, Gluck va seguir una trajectòria cosmopolita arreu d'Europa, amb estudis a Itàlia i estances professionals a Anglaterra, a Alemanya i, a França on va rebre màxim reconeixement. D'entre la seua destacadíssima producció operística, voldríem destacar les òperes *Orfeo i Eurídice* amb la que va trobar el clímax del seu estil, i, *Iphigénie en Aulide* amb la que va obtenir aclamació unànime a Paris en 1774. El model de les òperes de Gluck es va prolongar més enllà del període clàssic, la qual cosa, i, pel que fa als compositors francesos, és verificable durant el "romanticisme" a l'obra d'Hector Berlioz (1803-1869) (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 569).

La segona meitat del segle XVIII també va servir de preàmbul a algunes de les manifestacions musicals que abastarien el zenit durant el segle següent. La música vocal profana es va convertir en un gènere prominent amb cantates, cançons a "solo" i altres formes destinades a un auditori menys nombrós que el de l'òpera i d'ambient més recollit. França, Anglaterra i Alemanya, van tenir la seua cançó profana característica sempre segons els valors de la il·lustració, d'entre les quals deguem destacar, sobretot, la cançó alemanya o "Lied" que trobarà el zenit durant el segle XIX. Paral·lelament, la música sacra va perdre part del tradicional protagonisme que havia tingut als segles anteriors en benefici de l'òpera i de la música instrumental. Apart això, caldria destacar que a les àrees luteranes la música sacra va ser modificada substancialment, mentres que a les catòliques es va mantenir l'*stile antico* de Palestrina. Tot i la pervivència d'aquest estil, els compositors, en general, van adquirir préstecs musicals de l'òpera com l'acompanyament orquestral, els recitatius acompanyats i l'ària da capo, alguns dels quals van ser utilitzats pel mateix compositor que ens ocupa, Vicent Olmos i Claver<sup>120</sup>.

Durant la segona meitat del segle XVIII la música instrumental trobarà una expansió sense precedent. El llenguatge musical que s'havia generat a la música vocal, sobretot, a l'òpera, gaudia de tanta solidesa que es va estendre pràcticament a tots els gèneres musicals, entre ells la música instrumental. Aquesta nova independència dels conjunts d'instruments

---

<sup>119</sup> "Gluck, en cambio, toma un camino en el que se mezclan curiosamente la sublimidad haendeliana y la sencillez melódico-rítmica de la *ópera-comique* francesa y del canto popular austriaco." (Pestelli 1986, 74).

<sup>120</sup> "El problema de las relaciones entre Iglesia y teatro se convierte, por otro lado, en un asunto de conciencia para la música sacra del XVIII avanzado; resulta evidente ya, desde hace tiempo, la bifurcación entre un lenguaje melodramático de ópera seria, aceptado plenamente en los géneros litúrgicos como voz del presente siglo, y un lenguaje polifónico-imitativo, de estilo "severo" o a lo "Palestrina", considerado voz de la tradición, y cuya supervivencia con pleno estilo galante recuerda al uso de la lengua latina en los tratados científicos del XVIII." (Pestelli 1986, 92 s.).

generada per l'expressivitat intrínseca d'una sonoritat curiosa va captar l'atenció de compositors, intèrprets i, sobretot, va complir una funció social amb un públic cada vegada més nombrós. La cultura musical d'occident va superar els límits geogràfics d'Europa per estenent-se per primera vegada a les principals ciutats americanes com Boston, Nova York o Philadelphia (Pestelli 1986, 7). Tampoc voldríem oblidar la importància del moviment literari d'origen alemany anomenat *Sturm und Drang*, la transcendència del qual, tot i trobar l'apogeu durant la dècada dels setanta, es manifestarà plenament en el romanticisme ja ben entrat el segle XIX. Traduït per "Turmenta i ímpetu" i amb el referent teatral de Shakespeare, el moviment va comptar amb personalitats literàries com Goethe i Schiller. La música de l'*Sturm und Drang* va ser de contrastos exaltats i va aparèixer a través dels principals compositors del classicisme, especialment Gluck i Carl Philipp Emmanuel Bach<sup>121</sup>.

Altre dels fets més significatius del període va ser que el clavecí i el clavicordi van cedir evolutivament en favor del *pianoforte*<sup>122</sup>. L'instrument inventat per Bartolomeo Cristofori, es va divulgar a partir de 1711 per presentar-se públicament als concerts durant la dècada dels seixanta. Paral·lelament, el quartet de corda es va consolidar com l'agrupació de cambra més sòlida<sup>123</sup>, per a la qual posteriorment s'ha escrit música del més alt nivell, i, l'orquestra simfònica va rebre l'impuls necessari per convertir-se en l'instrument més perfecte. Aquestes innovacions sonores van estar condicionades, si bé de forma recíproca, per un factor determinant; la consolidació de la forma sonata (Pestelli 1986, 13 ss.).

Els gèneres instrumentals característics de la música barroca com els preludis, toques o composicions corals entre altres, van declinar poc a poc al llarg del XVIII mentre la sonata es consolidava com la forma més significativa de la música instrumental a "solo" i de la música de cambra. En tres o quatre moviments de temps distint i de caràcter contrastant, va assumir l'estil galant que emfatitzava la melodia expressiva disposada en períodes sobre un acompanyament de textura diàfana. La forma característica del primer moviment d'una sonata i, en general, també de les composicions de cambra i de les simfonies del període clàssic es coneix actualment per "forma sonata" o "tempo tipus sonata", entre altres denominacions. Tot i que segons alguns musicòlegs, en el segle XVIII els compositors la van concebre inicialment com una forma binària estructurada d'acord amb la frase i l'harmonia, en la actualitat, i especialment per a les composicions de finals del període, es considera una forma "bitemàtica

---

<sup>121</sup> *Vid.* (Pestelli 1986, 99 ss.).

<sup>122</sup> "Los pianos del siglo XVIII se designan con frecuencia *pianofortes* para distinguirlos de los modelos de piano más grandes y sonoros desarrollados en el siglo XIX." (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 579).

<sup>123</sup> "... pero a partir de la supresión del instrumento de tecla se irá organizando paulatinamente el cuarteto de arcos (dos violines, viola, violoncello), el resultado más importante de la experiencia sonatística." (Pestelli 1986, 18).



ternària”, que, efectivament, presenta dos temes contrastants i una estructura en tres parts; exposició, desenvolupament<sup>124</sup> i reexposició<sup>125</sup>. Tot i que, sense dubte, la sonata va ser la forma més prominent del classicisme, també es practicaren altres formes i estructures com la “Variació”, el “Minuetto-trio” o el “Rondó”. Instaurada la tonalitat amb dos modes, “major” i “menor”, els compositors del classicisme es van decantar per escriure en el “major”, en part, perquè això garantia la possibilitat d’una modulació força contrastant al mode “menor”. Domenico Scarlatti (1685-1757) i Carl Philipp Emmanuel Bach són dos dels compositors que van assumir el nou llenguatge i que van aportar una producció significativa de sonates, variacions i altres formes característiques del període, especialment per a teclat. Fill d’Alessandro Scarlatti, Domenico va cultivar una intensa relació d’amistat amb Haendel. Desconeguda la seua música a Itàlia en vida de l’autor, va ser professor de la filla del rei de Portugal. El matrimoni d’aquesta amb Fernando VI d’Espanya en 1729 el va portar a la cort de Madrid des d’on la seua producció va irradiar una poderosa influència sobre la música de la península ibèrica. Tot i que no és pot dir que la seua música pertany a l’estil “galant”, l’esquema harmònic, una textura sòbria i una figuració diversa caracteritzen la seua producció que inclou, entre altres obres, cinc-cents cinquanta-cinc sonates que van ser catalogades pel musicòleg Ralph Kirkpatrick. Pel que fa Carl Philipp Emmanuel Bach caldria dir que va ser un dels músics més influents de la seua generació. Com son pare, Johann Sebastian Bach, del qual va ser alumne, va ocupar diversos càrrecs de rellevància a distintes ciutats d’alemanya, d’entre les quals voldríem destacar el de la cort de Federic el “Gran” a Berlin on hi havia concert cada nit i òpera dues vegades a la setmana. Tot i la seua aportació musical que inclou oratoris, concerts, simfonies i música de cambra entre altres gèneres, també voldríem destacar que és autor d’un text teòric de referència pel que fa el pensament i la pràctica musical del període; “Assaig sobre el veritable art de tocar els instruments de teclat”<sup>126</sup>. Va cultivar l’estil “galant”, però, potser sobretot, també representa la màxima expressió de l’estil “empfindsam”

---

<sup>124</sup> “El aspecto que caracteriza al nuevo panorama formal es la importancia que se asigna al *desarrollo*. El desarrollo, corazón de la nueva forma-sonata, tiende a invadir la *exposición* y la *reexposición*, puesto que las anticipaciones o apéndices de desarrollo pueden ser los pasajes de enlace, las codas u otros elementos extraídos de los temas. Por otro lado, las codas o las seccionnes cadenciantes pueden llegar a tener una relevancia que consiente el que se los defina como *tercer tema*.” (Pestelli 1986, 105).

<sup>125</sup> Vid. (Pestelli 1986, 13 ss.)

<sup>126</sup> “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutern*, 1 (Berlin 1753/R1957, reissues 1759, 1780, rev. 2/1787), C. P. E. Bach. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen... in welchen die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird*, ii (Berlin 1762/R1957, reissues 1780, 1787, rev. 2/1797), C. P. E. Bach.” (NGDM 1980, 1-862).

que, particularment als moviments lents gràcies a una extensa diversitat tècnica, aporta una gran intensitat emocional<sup>127</sup>.

Altre gènere que va trobar una ampla difusió durant el període clàssic va ser el “concert”. Gènere instrumental pensat per a virtuoses, es va configurar en tres moviments, el primer dels quals amb una estructura formal específica que va conservar elements de la forma “ritornello” del concert barroc. En aquesta, les parts solistes s’intercalaven entre els “ritornellos” orquestrals, la qual cosa va generar una estructura formal que combinava les formes de “sonata” i “ritornello”. El més jove dels fills de Johann Sebastian Bach, Johann Christian Bach (1735-1782), va ser un dels primers que va escriure concerts per a piano. Apart la seua producció, voldríem destacar que aquest compositor va influir en un joveníssim Mozart que el va visitar a Londres en 1764 a l’edat de vuit anys. Altres formes instrumentals com el “divertimento”, la “casacion” o la “serenata” també van combinar de forma diversa instruments de vent amb corda per interpretar música tant als concerts públics com per als auditoris més selectes de l’aristocràcia i la burgesia.

Però, durant la segona meitat del segle XVIII, la “Simfonia” guanyava, gràcies a la institució del concert públic, el protagonisme que encara a hores d’ara manté. Originada a Itàlia a principis del segle XVIII, la simfonia va evolucionar vertiginosament de manera que durant la segona part del segle representava el zenit de la música instrumental. Derivada principalment de l’obertura de l’òpera o simfonia italiana, també va rebre aportacions de la “sonata da chiesa”, del concert d’orquestra barroc i de la suite orquestral barroca, configurant-se finalment com una composició d’estil homofònic en tres o quatre moviments sense cap diferenciació pel que fa a solistes i orquestra. Fidel a les arrels italianes, trobarem en Giovanni Battista Sammartini (ca. 1700-1775) un dels primers simfonistes. Reconegut com el veritable predecessor de Haydn, Sammartini va ser professor de Gluck entre 1737 i 1741 a Milà, ciutat que va convertir en centre instrumental d’Europa, i on va conèixer a Mozart pare i fill. Apart això, el repertori simfònic es va propagar per tota Europa tan ràpidament que ben prompte trobarem a Johann Stamitz (1717-1757) dirigint l’excel·lent orquestra de Mannheim que exhibia una tècnica i una disciplina sense precedent. Stamitz va ser un dels primers compositors en introduir un segon tema contrastant en el primer moviment de la simfonia, i, sobretot, en estructurar-la, pràcticament de forma definitiva per la posteritat, en quatre moviments. El simfonisme d’Stamitz és, probablement, la primera música que exigeix la

---

<sup>127</sup> “...esa escritura toda paréntesis e incisos, es la vía a través de la qual Emanuel se presenta como el intérprete más completo del mencionado estilo *empfindsamer* que se despega del rococó musical de los colegas berlineses: Quantz, Marpurg y los hermanos Graun.” (Pestelli 1986, 25).

presència d'un director d'orquestra, i, la seua influència va generar l'"Escola de Mannheim". Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) a Viena, i François-Joseph Gossec (1734-1829) a Paris on va ser un dels primers directors del Conservatori, van refermar el gènere probablement més popular de tota la història de la música que encara trobaria una lleugera evolució amb la "sinfonia concertant"<sup>128</sup>. No obstant, cal destacar que l'apogeu de la simfonia va córrer paral·lel al de l'orquestra i viceversa. L'orquestra del segle XVIII era un conjunt constituït aproximadament per vint-i-cinc músics i estructurat en tres seccions principals: corda, vent-fusta i vent-metall. La secció de corda estava conformada entre dotze i setze instrumentistes que es distribuïen en violins primers i segons, violes i violoncel·ls ocasionalment doblats pel baix de viola i per un clave que poc a poc va desaparèixer. La part principal del contingut musical se li conferia a la secció de corda. Pel que fa la secció de vent-fusta voldríem destacar, en primer lloc, que va augmentar la seua plantilla amb la incorporació del clarinet, instrument inventat a principis del XVIII per al qual també es va escriure música de cambra de primer nivell. Després també caldria remarcar que la flauta, que ha sigut tradicionalment l'instrument predilecte després del piano i potser del violí, va trobar al segle XVIII gran acceptació inclús entre els músics "amateurs". Amb tot, flauta, dos oboès, dos fagots i, fins i tot de vegades dos clarinets, van conformar la plantilla de fusta que, progressivament, va assumir més protagonisme a l'orquestra clàssica. Dues trompes per doblar algunes parts melòdiques o per reforçar l'harmonia conformaven la plantilla de metall, a la qual de vegades se li afegien dues trompetes que, normalment, doblaven la part dels timbals. Amb aquests antecedents i envoltats d'una atmosfera il·lustrada, al caliu de la qual s'havia generat tot el conglomerat de tendències estilístiques, gèneres i formes que caracteritzen el segle XVIII, emergeixen els dos genis del classicisme; Joseph Haydn (1732-1809) i Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Nascut a la localitat austríaca de Rohrau, Joseph Haydn va desenvolupar la seua carrera professional quasi íntegrament al servei dels mecenes. Contràriament al que es pot pensar, això no va impedir la difusió de la seua obra al públic europeu. Amb tot, la gran acceptació que va tenir la música de Haydn era conseqüència d'un estil personal que el músic va crear gràcies al treball empíric i a partir del coneixement de les distintes tendències estilístiques contemporànies. Tot i que la principal influència va ser la de l'estil "galant",

---

<sup>128</sup> "...una obra parecida a un concierto con dos o más instrumentos solistas añadidos a la orquesta regular, en la cual el material principal era confiado a los solistas." (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 593). "Además, después de 1770, la producción se canaliza hacia la *sinfonía concertante*, despertando crecientes simpatías hasta las primeras décadas del siglo XIX: como si se tratara de una balsa apartada del flujo histórico de la sinfonía europea." (Pestelli 1986, 35).

Haydn havia estudiat el contrapunt de Johann Joseph Fux (1660-1741)<sup>129</sup>, coneixia l'estil de Carl Philipp Emmanuel Bach, especialment el de les obres per a teclat, i, va rebre algunes lliçons de composició del famós compositor i mestre de cant italià Nicola Porpora. La conjunció de les distintes tendències i d'elements procedents de diversos gèneres li va permetre aconseguir un estil individual senzill, però, al mateix temps sofisticat, capaç de transmetre's tant als públics més exigents com als més populars. Amb aquest llenguatge va cultivar la música de cambra, gènere del qual deguem destacar les composicions per a quartet de corda. Tanmateix, la seua aportació a l'òpera amb quinze títols, d'entre els quals *Armida* (1784) és un dels més notoris, a la música sacra, i, sobretot, al simfonisme, conforma el més destacat de la seua obra creativa.

Anomenat per alguns historiadors com el “pare de la simfonia”, Haydn va consolidar un model de simfonia en quatre moviments que perduraria durant les generacions posteriors<sup>130</sup>. A finals dels anys cinquanta, Haydn va escriure les seues primeres simfonies per al comte Morzin<sup>131</sup>, les quals, en general, estaven instrumentades per a dos oboès, dues trompes i corda. No obstant, va ser al servei d'una de les famílies hongareses més pudents on va passar la major part de la seua vida familiar i professional; la família Esterházy. En 1761 va ser contractat pel príncep Paul Anton Esterházy el germà i hereu del qual, Nikolaus el “Magnífic”, va millorar el contracte de Haydn en 1762 després l'òbit del seu antecessor. Durant aquest primer període amb els Esterházy, Haydn va escriure una trentena de simfonies per a una orquestra sensiblement més nombrosa que, generalment, ampliava la secció de vent amb una flauta i un fagot. D'aquest període inicial a Esterháza són les simfonies *Le matin*, *Le midi* i *Le soir* que, tot i estar titulades a la francesa, contenen característiques de l'estil de Vivaldi. A partir de 1768 i durant els quatre anys següents, Haydn va presentar a Esterháza dotze simfonies tènicament més elaborades que, d'altra banda, alguns investigadors han associat al moviment literari *Sturm und Drang* (Pestelli 1986, 114 s.). A partir de 1773, l'estil de Haydn evoluciona cap a un llenguatge més popular que culminarà amb el cicle de “simfonies de Paris”. Orquestrades per a flautes, dos oboès, dos fagots, dos trompes i corda, el

---

<sup>129</sup> “As a theorist, Fux created in the *Gradus ad Parnassum* the most important modern textbook of counterpoint. The material is presented in a form that best serves the book's didactic intentions. Not only does it provide instructions in the *a cappella* style of the time, whereby it became the primer of strict composition for later generations, including the Vienna Classicists...” (NGDM 1980, 7-45).

<sup>130</sup> “La sinfonía típica de Haydn consta de cuatro movimientos: 1) un movimiento rápido en forma sonata, a menudo con una introducción lenta; 2) un movimiento lento; 3) un minueto y trío; 4) un *finale* rápido, por lo general en forma sonata o en forma de rondó. Todos están en la misma tonalidad, menos el movimiento lento, que está en una cercana como la subdominante o la dominante. El uso consistente por parte de Haydn de esta forma contribuyó a convertirla en habitual en los compositores posteriores.” (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 608).

<sup>131</sup> “En 1758 ó 1759 obtuvo el cargo de director musical de la capilla del conde von Morzin, un noble de Bohemia, para cuya orquesta Haydn escribió su primera sinfonía.” (Grout 1988<sup>3</sup>, 524).

cicle abarca des de la simfonia número vuitanta-dos fins la vuitanta-set, destacant la simfonia número vuitanta-cinc titulada *La Reina*, que, efectivament, era la simfonia preferida de la reina francesa, més tard guillotmada, Maria Antonietta (Grout 1988<sup>3</sup>, 534). En 1790 va morir Nikolaus el “Magnífic”, sent succeït pel seu fill, el príncep Anton, que, malauradament, va dissoldre l’orquestra que Haydn havia creat a Eisenstadt, residència oficial de la família Esterházy al sud de Viena. A conseqüència d’això, Haydn es va traslladar a la capital vienesa on va conèixer a Mozart i on l’empresari i violinista Johann Peter Salomon el va convèncer per instal·lar-se a Londres. Capital econòmica d’Europa, Haydn va estar a Londres entre 1791 i 1795 en dues llargues estances<sup>132</sup>, entre les quals, de tornada a Viena va passar per Bonn on va conèixer un jove Ludwig van Beethoven, al que acceptaria com alumne<sup>133</sup>. A Londres va dirigir, ensenyar i, entre altres obres, va compondre les dotze últimes simfonies, efectivament titulades les simfonies “Londres” o “Salomon”, amb les quals Joseph Haydn va crear un model seguit posteriorment per Beethoven, Schubert, Rossini i Weber (Pestelli 1986, 118). Instrumentades per a dues flautes, dos oboès, dos clarinets, dues trompes, dues trompetes, timbals i corda (Campo 1999, 121), la secció de vent-fusta va assumir molt més protagonisme pel que fa al contingut musical. Les cordes també van tenir un tractament més evolucionat que incloïa fins i tot algunes parts a “solo” i l’aportació significativa dels contrabaixos. La “sorpresa”, el “rellotge”, o, la “simfonia Militar”, són alguns dels títols més destacats d’aquest cicle simfònic que aportava una sonoritat d’absoluta modernitat. Els èxits aconseguits a Londres van incitar al príncep hereu Nikolaus II Esterházy a oferir el càrrec de director musical de la seua cort a Haydn, invitació que el músic va acceptar tot i que amb responsabilitats mínimes. A partir de 1799 la seua salut va començar a deteriorar-se progressivament, la qual cosa el va obligar a abandonar pràcticament tota l’activitat professional a excepció de la composició. Va morir en 1809, a diferència de Mozart, amb un reconeixement unànime.

Comentari apart mereix la música sacra de Haydn, l’obra del qual conté algunes obres que voldríem destacar com l’*Stabat Mater* en Sol menor, l’oratori “El Retorn de Tobies”, i, un bon nombre de misses, les últimes sis de les quals instrumentades per a varies veus solistes, cor i orquestra. El tractament tècnic que Haydn va utilitzar en la composició d’aquestes misses combinant diversos elements procedents del simfonisme va generar una sonoritat

---

<sup>132</sup> “... (de enero de 1791 a julio de 1792, y de febrero de 1794 a agosto de 1795),...” (Grout 1988<sup>3</sup>, 525).

<sup>133</sup> “Beethoven llegó a Viena en noviembre [1793] “para perfeccionarse bajo la dirección de Haydn en el arte de la composición”. Sin embargo no tardaron en surgir dificultades entre ambos. Beethoven deseaba recibir un curso de contrapunto estricto, cosa que casaba mal con Haydn, un autodidacta siempre exigente consigo mismo pero muy poco con los demás, entregado, por otra parte, a su propia creación.” (Campo 1999, 35).

majestuosa no exempta de certa atmosfera barroca<sup>134</sup>. Apart això, voldríem destacar que la missa composta en 1749 i la de 1802 emmarquen cronològicament tota la producció creativa de Joseph Haydn, la qual cosa genera cert paral·lelisme amb Vicent Olmos i Claver, doncs, la missa de Vicent Olmos també va ser una de les primeres obres composades pel mestre de capella valencià. D'altra banda, també cal remarcar que Haydn va conèixer a Londres els oratoris de Haendel, les parts corals dels quals van inspirar-li les de les misses i, sobretot, les dels seus extraordinaris oratoris, "La creació" i "Les estacions" que, estrenats respectivament en 1798 i 1801, són dues de les obres més representatives del període clàssic i, fins i tot, de la història de la música. El reconeixement unànime que Haydn va rebre internacionalment, li va generar l'encàrrec de moltes composicions, d'entre les quals deguem destacar *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz*. Aquesta obra que Haydn va escriure en 1786, no per a la catedral de Cadis<sup>135</sup>, sinó per a la congregació oratoriana de l'església de la *Santa Cueva* de la mateixa ciutat<sup>136</sup>, traça un vincle directe entre la seua música sacra i la música sacra de la península ibèrica que, en definitiva, a través de Vicent Olmos, és la que ens ocupa en aquest treball. La relació de Joseph Haydn amb la cort i amb la noblesa espanyola va ser, sense dubte, molt més intensa del que es pressuposava en primera instància<sup>137</sup>. A propòsit d'això, potser val la pena anticipar que la duquesa de Benavente va establir un contracte amb Joseph Haydn per tal de rebre tota les composicions del músic<sup>138</sup>. Conclusivament, voldríem dir que l'obra creativa de Joseph Haydn va ser catalogada per Anthony van Hoboken<sup>139</sup>.

Nascut a Salzburg en 1756, Wolfgang Amadeus Mozart va ser iniciat musicalment per son pare, Leopold Mozart, que va abandonar la pròpia carrera professional com violinista i compositor al servei de l'Arquebisbe de Salzburg per dedicar-se de ple a la formació del seu

---

<sup>134</sup> "Todas están escritas en la gran escala de las Misas festivas... Las Misas de Haydn, como las de Mozart y las de la mayor parte de los demás compositores suralemanes del siglo XVIII, tienen cierto carácter flamígero que coincide muy bien con la arquitectura de las iglesias barrocas austriacas... lo novedoso en estas Misas es la posición preeminente adjudicada a la orquesta, y el hecho de que toda la obra estuviese empapada del estilo sinfónico, y aun de principios formales sinfónicos... probablemente la más conocida sea la *Misa in angustiis*, conocida como *Misa de Lord Nelson* o *Misa Imperial*, en Re menor, compuesta en 1798." (Grout 1988<sup>3</sup>, 540 s.).

<sup>135</sup> Vid. (Grout 1988<sup>3</sup>, 540).

<sup>136</sup> "Pero la memoria de Haydn fallaba pues la composición no fue destinada a la catedral de Cádiz sino al oratorio de la Santa Cueva de la misma ciudad, situado junto a la iglesia del Rosario. La comisión la realizó José Sáez de Santamaría, marqués de Valde Iñigo (1738-1804), miembro de la Congregación que tenía su sede en dicho oratorio, quien se dirigió al compositor por mediación de Francisco de Paula Miconi y Cifuentes, segundo marqués de Méritos (1735-1811), que cultivó la literatura y la música y que mantuvo con Haydn una amplia correspondencia epistolar." (Campo 1999, 27 s.).

<sup>137</sup> "La difusión europea –Londres, París, Leipzig– fue relativamente temprana y alcanzó zonas periféricas. Es el caso de España, cuyas élites más [avispadas] no aparecen tan aisladas como a veces se ha pretendido de las corrientes culturales más vivas del momento europeo. La presencia de Haydn en la vida musical española es innegable y son numerosos los testimonios que avalan esta aseveración." (Campo 1999, 23).

<sup>138</sup> Vid. Pàg. 131.

<sup>139</sup> *Joseph Haydn: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, i,ii, Mainz, 1957-71 (NGDM 1980, 8-604).

fill Wolfgang i de la seua filla Maria Anna. Tot i que la carrera de Leopold Mozart va estar focalitzada a la interpretació i a la composició, voldríem destacar que és autor d'un cèlebre tractat teòric publicat en 1756, precisament l'any del naixement de Wolfgang, sobre la interpretació del violí<sup>140</sup>. Apart això, entre els anys 1762 i 1773, Leopold Mozart va viatjar amb els seus fills per tota Europa, on van conèixer els músics més destacats, i, conseqüentment, les tècniques més avançades i els diversos llenguatges nacionals. Després de presentar-se davant l'Electoral Maximilià de Baviera a Munich i de l'Emperadriu Maria Theresa a Viena, van estar també a França, Anglaterra, Holanda i Itàlia on Wolfgang va tocar concerts i va exhibir el seu talent natural per a la lectura a primera vista i la improvisació, amb la qual cosa va manifestar una condició de prodigi prematur que va despertar l'admiració general. Mozart va iniciar en 1763 una gira que li va permetre conèixer en París la música de Johann Schobert<sup>141</sup> (ca. 1735-1767), del qual va aprendre la tècnica necessària per generar al teclat una sonoritat de caràcter orquestral (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 622). A Londres en 1764 va conèixer a Johann Christian Bach, del qual va prendre algunes de les que posteriorment serien característiques identitàries de la seua música<sup>142</sup>. A partir de 1769, Maria Anne, anomenada familiarment Nannerl, que també havia demostrat la seua habilitat interpretativa i creativa, va romandre a Salzburg mentre que Leopold i Wolfgang continuarien les seues gires per diversos països europeus. Mozart coneixia l'estil italià gràcies a son pare i a Johann Christian Bach, però, les tres vegades que va estar a Itàlia entre 1769 i 1773 refermaren la influència italiana en el llenguatge mozartian<sup>143</sup>. A Bolonya va estudiar contrapunt amb el "Pare Martini" i va escriure les dues primeres *opere serie* estrenades a Milà<sup>144</sup>, respectivament en 1770 i 1772, i diversos quartets de corda. La influència d'alguns simfonistes italians com Sammartini es manifesta en les simfonies composades entre 1770 i 1773. Aquest mateix any, Mozart va visitar Viena on presumiblement va captar l'estil vienès que apareix a les serenates, als quartets de corda i a les simfonies d'aquests anys (Grout 1988<sup>3</sup>, 545).

---

<sup>140</sup> *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756 (NGDM 1980, 12- 678).

<sup>141</sup> "Mozart, siendo niño, fue recibido en 1763 y 1766 en casa de los príncipes de Conti para tocar, y allí se verá influido por Schobert..." (Pestelli 1986, 28).

<sup>142</sup> "... el espíritu de la música italiana, y en especial el estilo operístico italiano, que Bach fue el primero en presentarle, se transformó en un factor fundamental y permanente en su obra." (Grout 1988<sup>3</sup>, 545). "Mozart se encuentra con Johann Christian en Londres en 1763, cuando aquél tiene seis años, durante su primer gran viaje en compañía de su padre, y acabará uniéndoles una afectuosa amistad... Tras conocer a Schobert en París el año antes, Mozart descubre en Johann Christian el polo opuesto, en ligereza y serenidad, además de un *singende Allegro* más seductor del que podía encontrar en Wagenseil." (Pestelli 1986, 38).

<sup>143</sup> "... para el joven Mozart, que admirará a De Majo durante su viaje a Nápoles en 1770, la tipología temática a utilizar en la ópera italiana será principalmente la de De Majo." (Pestelli 1986, 68).

<sup>144</sup> *Vid.* (Reverter 1995, 170 i 173).

Amb tot, entre 1772 i 1780 Mozart va residir a Salzburg on va desempenyar les obligacions del càrrec de concertí a la cort de l'Arquebisbe, a propòsit de la qual cosa voldríem recordar que Wolfgang era un bon violinista i també un destacadíssim instrumentista que dominava els instruments de teclat com el clavecí, l'orgue i el piano. En contra de l'opinió de son pare, en 1781, després d'haver estrenat l'òpera *Idomeneo* a Munich, es va instal·lar a Viena on va ensenyar, on es va consagrar com el pianista més destacat i on va aconseguir el primer dels grans èxits vienesos amb el singspiel "El rapte en el serrall" en 1782. En 1787 va conèixer a Beethoven<sup>145</sup> i va ser contractat com músic de cambra de l'Emperador. A partir de 1788 la seua vida, però, en cap cas la seua creativitat, va iniciar una decadència fins la defunció del geni. Els motius d'aquest procés final encara no estan del tot clars, perquè, mentre que alguns autors apunten que després dels èxits esdevingueren els fracassos artístics i empresarials, altres investigadors suggereixen que l'única raó va ser la incapacitat de Wolfgang per administrar-se econòmicament. El ben cert és que en 1788 Mozart va traslladar la seua llar a una barriada més modesta, i, que, des d'aleshores fins l'any 1791 va demanar diners en diverses ocasions al francmaçó Michael Puchberg. D'una manera o altra, l'esdeveniment determinant de la biografia de Mozart va ser abandonar el servei a la cort per mantenir-se com a professional independent, la qual cosa és una fita de la història social de la música, perquè, de fet, va condicionar l'evolució cap al romanticisme. Els esdeveniments sobre l'òbit del geni en 1791 tampoc han pogut ser degudament verificats<sup>146</sup>.

Apart totes les influències que el jove Mozart havia pres durant els viatges amb son pare per Europa, Mozart també es va nodrir de l'obra dels grans compositors barrocs Bach i Haendel, i de la del seu contemporani Joseph Haydn. La música dels dos primers la va conèixer gràcies al Barò Gottfried von Swieten, ambaixador austríac a Berlin i apassionat de la música, amb el qual guardava una bona relació. A Joseph Haydn el va conèixer personalment a Viena i tots dos van cultivar una bona amistat i una recíproca admiració<sup>147</sup>. Wolfgang Amadeus Mozart va compondre obres memorables a Salzburg, d'entre les quals podríem citar el Quartet per a flauta i cordes en Re major (K. 285) o la famosa serenata *Eine Kleine Nachtmusik* (K. 525). Però, el corpus de l'obra que el va perpetuar en la història de la música el va escriure a Viena, durant els últims deu anys de la seua vida, i, amb la maduresa del seu estil incomparable. Música per a piano, música de cambra, serenates i divertiments,

---

<sup>145</sup> "En abril [1787] se produjo el encuentro con Beethoven, que había acudido a Viena para estudiar con el salzburgués." (Reverter 1995, 18).

<sup>146</sup> *Vid.* (Reverter 1995, 25 s.).

<sup>147</sup> "... a partir de esta época [1773], las obras de Haydn se convirtieron en un factor de creciente importancia en la vida creadora de Mozart, y después de 1781 su influencia se intensificó a causa de su amistad personal con este compositor, mayor que él." (Grout 1988<sup>3</sup>, 545).



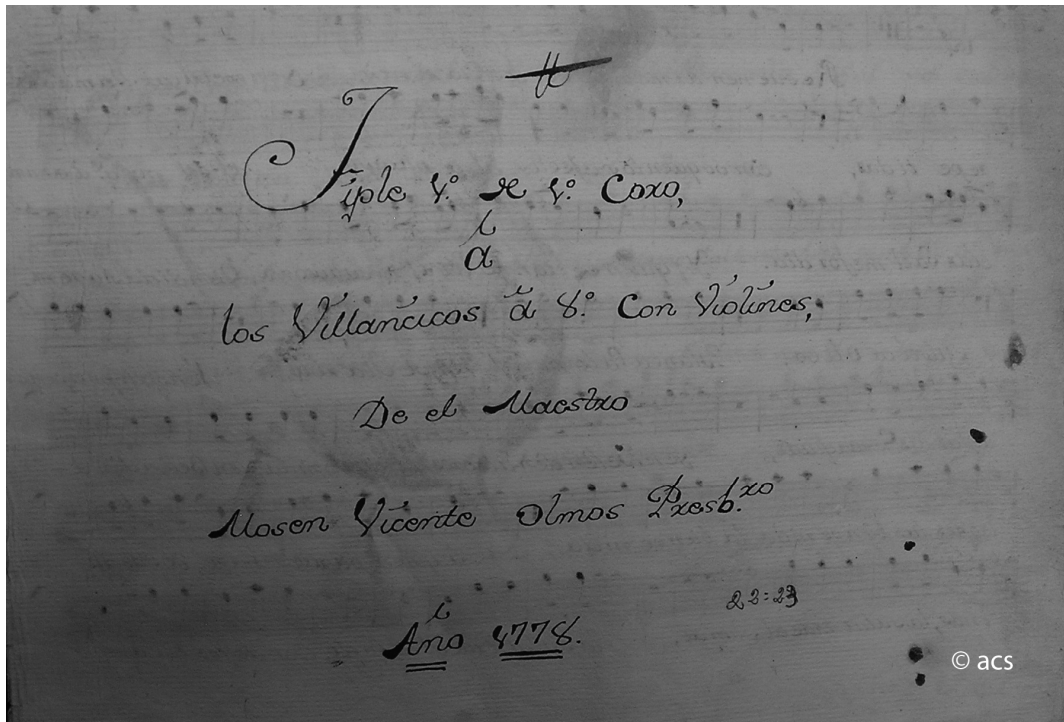
concerts, simfonies i òperes orquestrades per a una plantilla instrumental similar a l'utilitzada per Haydn, conformen una prolífica producció, doncs, cal tenir en compte que Mozart només va viure trenta-cinc anys. D'aquest corpus monumental i per no estendre's ací indegudament, voldríem solament citar l'última de les simfonies, la número quaranta-u "Simfonia Júpiter", on el músic utilitza les formulacions matemàtiques dels teòrics del XVIII per conformar una composició musical sublima<sup>148</sup>. També voldríem només citar alguns dels títols de les òperes que el van fer universal; "Les noces de Fígaro" (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790) i "La Flauta Màgica" (1791). No obstant i atenent el caràcter de la nostra investigació, voldríem destacar que, malgrat haver estat al servei de l'Arquebisbe Colloredo a Salzburg com concertí i organista, la producció sacra de Wolfgang Amadeus Mozart no va ser tan profusa com la d'altres gèneres. La "Missa de la Coronació" en Do Major (K. 317), l'*Ave verum corpus*, i, l'universalment reconegut *Réquiem*, són algunes de les obres més destacades d'una producció escrita per a veus solistes i cor amb acompanyament orquestral, en un llenguatge simfònic i operístic que plasma una excelsa varietat tècnica. El *Réquiem* és una obra pòstuma finalitzada per un dels seus alumnes, i, sobretot, representa per a la societat actual el pesar per la mort i per les circumstàncies en les quals presumiblement el músic austríac va faltar. La música de Mozart va ser un referent per a les generacions de compositors posteriors, entre ells Beethoven, amb els quals la música iniciaria el camí del romanticisme del segle XIX. Amb tot, Mozart havia sigut capaç, fins i tot, d'ampliar la síntesis estilística aconseguida per Haydn, la qual cosa li va permetre una representació magistral dels estats anímics i dels caràcters a les seues òperes, a més d'una excelsa varietat de la seua música instrumental (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 637). L'obra creativa de Mozart va ser catalogada i numerada cronològicament en 1862 per Ludwig von Köchel (1800-1877), cognom que determina l'abreviatura que precedeix el número de cada composició compilada<sup>149</sup>. Tot i que una aportació musical tan eclèctica com la de Mozart no és comparable amb la de Vicent Olmos i Claver, trobarem a l'obra dels dos músics diversos punts de trobada, d'entre els quals la influència de l'estil italià és un bon exemple. Les circumstàncies artístiques de Viena a finals del segle XVIII van propiciar la contemporaneïtat del geni Mozart amb el compositor valencià Vicent Martín i Soler (1754-1806), del qual parlarem més endavant. No obstant això,

---

<sup>148</sup> "El más sorprendente es el final de *Sinfonía Júpiter*, que toma su primer tema del ejemplo de una fuga del *Gradus ad Parnassum* de Fux y lo combina en contrapunto con otros cinco motivos: un contrasujeto, dos figuras de la transición y dos motivos del segundo tema de la forma sonata. La coda entreteje después todos estos motivos en un triunfo no superado del *ars combinatoria*, el arte de la combinación y la permutación derivado de las matemáticas que los teóricos del siglo XVIII enseñaban como un medio de conseguir variedad melódica en la composición." (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 631 s.).

<sup>149</sup> *Cronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade [Amadeus] Mozarts*, Leipzig, 1862, (NGDM 1980, 10-134).

deguem ara remarcar que Martín i Soler va cantar i es va formar a la catedral de València junt a Vicent Olmos i Claver<sup>150</sup>, la qual cosa genera inequívocament cert lligam del nostre Olmos amb les distintes tendències estilístiques europees que Mozart va ser capaç de sintetitzar en un llenguatge únic i universal.



Il·lustració núm. 2. Portada Tiple 1º de 1º Coro, a los Villancicos a 8. (ACS): PM 22/23.

### III.3 Els gèneres predominants a la península.

Pel que fa la producció musical del segle XVIII als territoris peninsulars, voldríem dir primerament que el repertori està constituït pels gèneres religiós, profà i teatral. Al llarg del segle, hi hagué una intensa activitat musical a l'església, la cort, les famílies nobiliàries i els teatres, cosa que explica la importància numèrica i el nivell de qualitat que els gèneres van aconseguir. L'església i la cort van ser les institucions de més recursos, i, per això, van liderar respecte a altres estaments socials i institucionals l'aportació musical. No obstant això i apart l'extraordinària notorietat que durant el XVIII va tenir la música eclesiàstica, la música de cambra va ser altre dels gèneres prominents del segle. El concepte "cambra" implicava una pràctica musical destinada a una audiència selecta conformada per les més altes capes socials.

<sup>150</sup> Vicent Martín i Soler va començar a cantar a la catedral de València poc després que Vicent Olmos, exactament l'1 d'agost de 1760, la qual cosa està registrada al mateix volum de l'Arxiu de la Catedral de València que conté l'entrada de Vicent Olmos i Claver. De fet, les dues entrades figuren, precisament, a la mateixa altura en folis consecutius sense numerar. *Vid. (Libro de salarios, s.f.v. i r.).*

Antitètic de la música d'església, el gènere de cambra inclou tota la música profana, tant la vocal com la instrumental, que, de fet, trobarà la seua diferenciació en les formes consolidades a Europa: la sonata *da camera* i la sonata *da chiesa*. A la península ibèrica, el repertori de cambra va ser interpretat per músics que al servei dels monarques, nobles i burgesos concertaven un repertori divers en espais generalment reduïts, la qual cosa tampoc impedia col·laboracions puntuals en celebracions religioses si l'ocasió ho requeria (Martín Moreno 1985, 213 s.). Després, també cal fer menció a l'apogeu que la música per al teatre va tenir durant el XVIII. La predilecció per l'escena i la representació va permetre no només la difusió de gèneres tan emblemàtics com la sarsuela, sinó que, a més, i, paral·lelament, el "dramma per musica" italià es va estendre per tota la península com, de fet, ho havia fet arreu d'Europa des del segle anterior. D'altra banda, també voldríem destacar que una extensa producció teòrica completa l'enorme aportació musical del XVIII. En consonància amb l'ambient il·lustrat, la teoria musical va viure una expansió sense precedent, i, a propòsit d'això, cal destacar la funció decisiva que va tenir l'església en aquesta. Sense dubte, l'església va assumir un protagonisme de primer ordre en tot allò referent a la cultura musical del XVIII, la qual cosa ens interessa, especialment, quan al caràcter de la nostra investigació que concerneix al perfil humà i artístic de Vicent Olmos i Claver.

### **1. Òpera i sarsuela.**

En el segle XVIII el teatre formava part d'una tradició cultural espanyola consolidada durant el "siglo de oro". L'extraordinari atractiu de combinar música i literatura va convertir el teatre musical en un dels gèneres més prominents de la música espanyola del segle XVIII. Una part molt significativa del repertori de teatre musical espanyol que es va interpretar durant el segle XVIII, principalment a Madrid, estava conformat no només per sarsueles, òpera i ballet, sinó també per música per a comèdies, sainets o entremesos, entre altres formes poètiques. Tot i que no sempre ha sigut possible determinar els autors musicals, els músics espanyols ja havien musicalitzat durant el XVII obres de dramaturgs com Lope de Vega o Tirso de Molina, de la qual cosa és un exemple l'*Égloga pastoral* de Lope de Vega representada en 1629 al *Palacio Real* de Madrid<sup>151</sup>. Però, segons la musicologia contemporània, les convencions dramàtiques i musicals que es van seguir durant el XVIII

---

<sup>151</sup> "Barbieri presume que el compositor de la música sería español... Nuevo en España era el espectáculo; italiano el autor de las tramoyas. Lope calla el nombre del músico... La música vendría, pues, de Italia, y la acomodarían a los lindos versos de Lope." (Cotarelo 1917, 14).

havien sigut prèviament establides per Calderón de la Barca i per Juan Hidalgo (Carreras 2000, 22). De fet, a Pedro Calderón de la Barca se li atribueix la idea d'afegir música al drama, de la qual cosa trobarem un exemple en *El jardín de Falerina: representación en dos jornadas* que, interpretada en 1648, presenta una *gallarda* en la segona escena. Més tard, en 1659 al *Coliseo del Buen Retiro*, el dramaturg espanyol va estrenar *La púrpura de la Rosa*, obra considerada la gènesi de la sarsuela moderna. Molt probablement, el gènere més prominent del teatre musical espanyol del XVIII va ser la *Zarzuela*, potser, perquè, a diferència del “dramma per música”, no només contenia parts cantades sinó també fragments dialogats.

Malgrat ser identificat principalment com compositor de música religiosa, Sebastián Durón és autor d'una més que significativa aportació al teatre musical espanyol. Responsable dels espectacles teatrals de la cort de Carlos II, va compondre nombroses sarsueles, d'entre les quals podríem citar *Muerte en Amor es la Ausencia* amb text literari d'Antonio Zamora, i *El imposible mayor, en amor le venze Amor* amb text literari de Cañizares y Bances Candamo. A propòsit de José de Cañizares, cal dir que, continuador de l'estil de Calderón de la Barca, va ser un dels principals dramaturgs del teatre espanyol del segle XVIII<sup>152</sup>. Apart això, Sebastián Durón, amb l'arribada al poder de Felip V, va haver d'exiliar-se a França on va morir en 1716. Conscient o inconscientment, la música teatral de Durón no és aliena a la influència de la cohort de músics italians que havia arribat a Madrid, a conseqüència de la qual cosa, per al musicòleg Antonio Martín Moreno, una partitura seua és la primera música espanyola titulada com òpera<sup>153</sup>. Tanmateix, segons l'historiador Emilio Cotarelo y Mori la primera òpera representada a la península ibèrica va ser *La selva sin amor* en 1629 (Cotarelo 1917, 14).

Més tard, la segona partitura espanyola on apareix el terme òpera és *Los elementos, Opera armónica al estilo italiano a los años de la Exma Sra. Duquesa de Medina de las Torres, mi Señora* del compositor mallorquí Antonio de Literes. Tot i que en la seua producció predomina principalment el gènere religiós, Literes és autor de nombroses sarsueles, d'entre les quals podríem nomenar *El estrago en la fineza* amb text literari de Cañizares. Literes també va ser testimoni de l'onada de músics italians iniciada just a principis del segle XVIII a la cort de Felip V, i potser per això, la seua música és més italiana

---

<sup>152</sup> “El estrecho vínculo entre el teatro comercial y el cortesano, así como entre el villancico religioso y el gusto italiano, está elocuentemente representado por José de Cañizares (1676-1750), uno de los principales autores teatrales de la España dieciochesca, quien escribió regularmente para los teatros madrileños, fue responsable de los textos de villancicos para la Capilla Real a partir de 1707 y participó también en 1738 como consejero literario en la primera producción cortesana de ópera italiana.” (Carreras 2000, 25).

<sup>153</sup> “*Opera Scénica, deducida de la Guerra de los Gigantes*, escrita para el “Exmo Señor Conde de Salvatierra, mi señor”, es de fines del siglo XVII o primeros años del XVIII y ofrece la particularidad de que es la primera vez que en una partitura española con música teatral aparece la palabra “Opera”.” (Martín Moreno 1985, 384).

que la de Sebastián Durón. Malgrat que la introducció de l'estil i de la dramaturgia italiana en les sarsueles no havia resultat inicialment satisfactòria<sup>154</sup>, la seua sarsuela *Accis y Galatea*, també amb la col·laboració literària de Cañizares, va suposar un nou model dramàtic de sarsuela operística<sup>155</sup> que, d'altra banda, Sebastián Durón ja havia intentat anteriorment. *Accis y Galatea* va referendar a València l'èxit aconseguit a l'estrena de Madrid (Martín Moreno 1985, 387).

José de Nebra també va fer una extraordinària aportació al teatre musical espanyol de la primera meitat del XVIII, malgrat que moltes de les seues obres no s'han conservat. La sarsuela *Viento es la dicha de Amor*, amb text literari d'Antonio Zamora, i el *Melodrama de Venus i Adonis*, recuperat pel musicòleg Antonio Martín Moreno<sup>156</sup>, són algunes de les obres més significatives del seu repertori. No obstant, Nebra també va comptar amb la col·laboració literària de José de Cañizares<sup>157</sup>, de la relació dels quals van nàixer obres com *A qual mejor, confesada y confesor*, *San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús* que, estrenada a Madrid en 1727, també va tenir èxit a València, o la sarsuela *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes* amb la que en 1745 es va inaugurar la remodelació del teatre del *Príncipe*. Vice-mestre de la *Capilla Real*, José de Nebra coneixia bé les convencions italianes, la qual cosa es pot verificar al "drama harmonica" *Amor aumenta el valor* que, altra vegada amb la col·laboració de Cañizares, va compondre junt als compositors italians Giacomo Facco i Filippo Falconi per a les noces del Príncep d'Astúries amb l'Infanta de Portugal. Tanmateix, a diferència de Durón i Literes que van escriure tant per a les produccions cortesanes com per a les dels teatres públics, José de Nebra va viure la dualitat entre la composició de música per a sarsuela, comèdia i altres gèneres menors, i la d'òpera que, a partir de 1738, va estar exclusivament reservada a compositors d'origen italià (Carreras 2000, 24 s.).

Comentari apart mereix l'aportació al teatre musical espanyol que el Pare Antoni Soler va realitzar durant el període de monjo jerònim a l'Escorial. Aquesta producció inclou autos sacramentals, lloes, comèdies, entremesos i sainets amb textos literaris de diversos autors,

---

<sup>154</sup> "... nos enfrentamos a la cuestión de cómo el estilo musical italiano y sus convenciones dramáticas se introdujeron en esta tradición, modificando la dramaturgia de las zarzuelas y comedias y sustituyendo una estructura musical arraigada en el ubicuo par "estribillo-coplas" por secciones de recitativo y aria. En este sentido, la primera ópera interpretada en la corte española fue *Decio y Eraclea*... este primer experimento de ópera española en el XVIII fue seguramente un fracaso." (Carreras 2000, 22 s.).

<sup>155</sup> "Es casi una ópera, por el gran número de *recitativos, arietas y cuatros* que tiene. Se acaba danzando los autores un *minué*." (Cotarelo 1917, 42).

<sup>156</sup> *Vid.* (Martín Moreno 1985, 388).

<sup>157</sup> "El estrecho vínculo entre el teatro comercial y el cortesano, así como entre el villancico religioso y el gusto italiano, está elocuentemente representado por José de Cañizares (1676-1750), uno de los principales autores teatrales de la España dieciochesca, quien escribió regularmente para los teatros madrileños, fue responsable de los textos de villancicos para la Capilla Real a partir de 1707 y participó también en 1738 como consejero literario en la primera producción cortesana de ópera italiana." (Carreras 2000, 25).

entre ells Calderón de la Barca. També voldríem destacar que l'arxiu de música de l'Escorial conté partitures teatrals del músic d'origen valencià José Herrando. Amb tot i com hem pogut comprovar fins ara, va ser freqüent que els compositors espanyols de música religiosa realitzaren aportacions al teatre musical espanyol. A propòsit d'això, també caldria afegir el nom de José Martínez de la Roca que és autor de la música de l'única obra dramàtica impresa per la impremta de José de Torres en el segle XVIII; *Los Desagravios de Troya* (Martín Moreno 1985, 403).

D'altra banda, a meitat del segle XVIII va nàixer un nou gènere de teatre musical típicament espanyol; la *tonadilla escénica*. Interpretat als teatres madrilenys de la "Cruz" i del "Príncipe", el nou gènere suposava una reacció contra l'italianisme del segle XVIII. La *tonadilla* era un gènere que, conformat per vàries peces separades que s'intercalaven entre els actes de les comèdies, guardava certa similitud amb l'òpera còmica. Conseqüentment, no era una obra independent sinó música que complia la funció d'intermedi<sup>158</sup>. Antonio Guerrero, Pablo Esteve, Blas de Laserna<sup>159</sup>, i, Luis Misón<sup>160</sup>, al qual se li atribueix la primera *tonadilla* en 1757, són els màxims representants d'aquest gènere que ha sigut profundament estudiat pel musicòleg José Subirá<sup>161</sup>.

També cal dir que no tot va ser influència italiana durant el segle XVIII. La importància del moviment il·lustrat espanyol va generar vincles amb la cultura francesa, la qual cosa va afavorir la consolidació d'un gènere que a Espanya es va conèixer per *unipersonal* o *melólogo*. Es tractava d'una breu peça teatral en la que un actor declamava patèticament versos hendecasíl·labs emmarcats alternativament entre música orquestral que contribuïa a expressar els sentiments dels versos. Derivat de l'àmbit d'investigació francesa sobre l'origen del llenguatge, trobarem en Condillac un dels principals predecessors<sup>162</sup>. Instaurat a França per Rousseau amb *Pygmalion* (1770), a Espanya va ser Tomás de Iriarte

---

<sup>158</sup> "Se adoptó como modelo el entremés del teatro clásico español, pero se transformó en un espectáculo musical por derecho propio: la tonadilla escénica." (Carreiras 2000, 31).

<sup>159</sup> "... bajo ejemplo de Paisiello y Cimarosa, se ve inducido a ampliar los límites del género,... (su "Tirana del Trípili", incluida en *Los maestros de la Raboso*, será conocida en toda Europa durante el siglo XIX)." (Pestelli 1986, 90).

<sup>160</sup> "... la *tonadilla* española nace como breve intermedio cómico para comedias y óperas serias y se autonomiza gracias a la producción del flautista Luis Misón ..." (Pestelli 1986, 90).

<sup>161</sup> Vid. (Subirá 1928).

<sup>162</sup> "La fuente más rica es Condillac. En los primeros capítulos de la segunda parte del *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), que recogen puntos de vista de la filosofía inglesa, de Descartes y de Du Bos, distingue un *lenguaje de acción*, conjunto de gestos-gritos, primer estadio de reflexión, de un *lenguaje de sonidos articulados*, que es posterior al primero y lo supera, pero del que conserva restos en la variedad de entonaciones de la voz a distintas alturas, en la cantidad de sílabas, que luego se perdió a causa de la nivelación tonal de las lenguas modernas: la de las lenguas orientales al griego, del griego al latín y del latín a las lenguas modernas, ha habido un progresivo empobrecimiento de este aspecto "musical" de la lengua." (Pestelli 1986, 60).

amb *Guzmán el Bueno* l'iniciador d'un gènere que es va cultivar fonamentalment durant la segona meitat del XVIII també als teatres de Madrid. Finalment, voldríem destacar que l'aportació de Ramón de la Cruz va ser decisiva pel que fa l'evolució estètica de la sarsuela del XVIII des dels arguments de caràcter mitològic cap a la poètica popular. L'obra de Ramón de la Cruz va ser musicalitzada pels principals compositors espanyols del moment, d'entre els quals caldria nomenar a Manuel Pla que en 1757 va estrenar *Quien complace a la dedidad* [deïtat] *acierta a sacrificar*. Però, la seua aportació més significativa a l'evolució del gènere va ser conseqüència de la col·laboració iniciada en 1768 amb el compositor Antonio Rodríguez de Hita, inaugurada amb l'estrena reexida de *La Briseida*. Ramón de la Cruz va col·laborar posteriorment amb altres músics, entre els quals el mateix Luigi Boccherini que va compondre la música de la sarsuela *La Clementina* (Martín Moreno 1985, 402).

Però, la predilecció institucional per tot allò d'origen napolità, havia permès als músics italians fins i tot accedir al repertori de sarsueles, comèdies i diversos gèneres característics del teatre espanyol<sup>163</sup>, contribuint, bé a la decadència o bé a la modernització de la música espanyola, segons les distintes perspectives freqüentment enfrontades de la musicologia espanyola<sup>164</sup>. Exemples d'aquesta immersió creativa són les biografies de Juan Bautista Mele i Francesco Corselli o Courcelle, encara que, pel seu pas pel Palau Reial de València, voldríem destacar la de Francesco Coradini. Havia triomfat a Nàpols en 1725 amb l'òpera *L'Oraculo di Dejana* quan, a instància del príncep de Campofiorito, que regentava la capitania general de València, va arribar al Palau Reial de la capital del Túria on en 1728 estrenaria una *Folla Real*. En 1731 ja estava instal·lat a Madrid, la qual cosa li va permetre desenvolupar una carrera fulgurant sota la protecció reial. Compositor d'òpera, autos, comèdies i sarsueles, va comptar fins i tot amb la col·laboració literària del mateix José de Cañizares. Coradini, del qual direm més coses al llarg d'aquest treball, va ser acceptat per les principals companyies espanyoles de teatre, convertint-se en el principal introductor del gust italià en la música espanyola. Va ser el director de l'orquestra del *Real Coliseo del Buen Retiro* sota el regnat de Fernando VI.

Segons el musicòleg Antonio Martín Moreno, la influència italiana va arribar al teatre cortesà espanyol en 1662 mitjançant el napolità Julio César Fontana, però, sense dubte, és va consolidar a partir de l'arribada al poder de Felip V a principis del XVIII. Amb motiu de la guerra de successió, Felip V va estar a Itàlia on va presenciar diversos espectacles musicals,

---

<sup>163</sup> “Muchas compañías de ópera italianas en España adoptaron las prácticas de las tradicionales compañías itinerantes españolas, y competían con ellas con normalidad por el alquiler de teatros.” (Carreiras 2000, 32).

<sup>164</sup> *Vid.* (Carreras 2000).

entre els quals segurament una òpera d'Alessandro Scarlatti a Nàpols. De tornada a Madrid en 1703, el rei podria haver incorporat al seu seguici una companyia italiana d'òpera que iniciaria una tradició operística pràcticament ininterrompuda fins els nostres dies. En el mes de març de 1703, el rei va concedir als italians el coliseu del *Buen retiro*, i en agost del mateix any van representar amb èxit *El pomo de oro para la más hermosa*<sup>165</sup>. La companyia italiana, coneguda per "los Trufaldines", va llogar un *corral* a la madrilenya *calle de Alcalà* on presentar les seues produccions teatrals, la qual cosa va generar serioses diferències amb companyies espanyoles dels dos teatres que hi havia a la capital; *del Príncipe* i *de la Cruz*. Malgrat això, cap de les reclamacions va prosperar, probablement, perquè, els italians gaudien del favor reial. Tanmateix i sense que sapiguem precisar perquè, els italians van abandonar el corral d'Alcalà en 1707, per reinstal·lar-se al *Buen retiro* amb diverses exempcions fiscals atorgades pel rei<sup>166</sup>.

L'any 1708, Francisco Bartoli, màxim representant dels italians, havia aconseguit la cessió de l'arrendament del llavador de *Los caños del Peral*, on amb l'autorització de l'Ajuntament de Madrid van construir de seguida un teatre, que es coneixeria a Madrid com *El corral de los Trufaldines*, i van iniciar les representacions. Segons Cotarelo y Mori, els italians representaven principalment comèdia *dell'arte*, encara que d'acord amb els testimonis d'alguns autors com Leandro Fernández Moratín no faltaren les representacions d'òpera. L'activitat dels italians es va mantenir fins l'any 1714; la defunció el mateix any de l'esposa de Felipe V, la reina María Luisa Gabriela de Savoia, una de les principals benefactores dels italians, junt a l'òbit d'alguns components de la companyia, va suposar la dissolució. Tanmateix, dos anys després, sota la protecció del comte d'*Alberoni*, germà de l'influent *Cardenal* del mateix cognom, es va constituir una nova companyia *con mejor personal*, segons Cotarelo y Mori (Cotarelo 1917, 49). A la nova companyia se li va tornar a adjudicar els *Caños del Peral*, altra vegada amb condicions econòmiques d'avantatge, davant les infructuoses protestes de les companyies madrilenyes de teatre. La concessió va ser referendada pel Marqués de Grimaldi, del qual parlarem més endavant a propòsit de la seua intervenció en el conflicte que va tenir Vicent Olmos amb les capelles concordades.

Les circumstàncies polítiques van propiciar que el *marqués de Scotti* aconseguira la direcció del teatre de *Los caños del peral* en detriment del comte d'*Alberoni*. Tot i que els

---

<sup>165</sup> Encara que Emilio Cotarelo y Mori diu que es tractava d'una comèdia (Cotarelo 1917, 28), per al musicòleg Antonio Martín Moreno, l'obra representada degué ser l'òpera de l'italià Marco Antonio Cesti (1623-1669); *el más importante compositor de óperas de la segunda mitad del siglo XVII junto con Cavalli* (Martín Moreno 1985, 344).

<sup>166</sup> *Vid.* (Cotarelo 1917, 33 s.).



actors espanyols pensaren que amb la destitució d'Alberoni s'haurien acabat els privilegis dels italians, els esdeveniments van ser ben diferents. El *marqués de Scotti* encara va incrementar la protecció a aquesta companyia italiana, assegurant-li les representacions operístiques, i, fins i tot, assignant-los un sou en càrrec al *tesoro nacional*. Els italians, que segurament van interpretar la "Iloa" que es va cantar en un *sumptuos teatro* per festejar les noces del futur Fernando VI amb María Bárbara de Braganza, van formar part del seguici que va acompanyar a Felip V durant la seua llarga estança a Sevilla. La prolongada absència dels *Trufaldines* a la capital podria haver facilitat l'èxit de les gestions realitzades per les companyies de teatre de Madrid, perquè, en 1735 els italians van abandonar *los Caños del Peral*, i, immediatament, l'emblemàtic teatre de Madrid seria ocupat per una companyia espanyola, conformada exclusivament per dones, que devia interpretar òpera, però, traduïda al castellà. No obstant això, el marqués d'Scotti, amb el suport de la segona esposa de Felip V, Isabel de Farnesio, va continuar la seua política de destinar a *Los caños del Peral* els "virtuosos" que arribaven d'Itàlia. Scotti va dirigir la demolició de l'antic teatre dels *caños* i la construcció d'un nou teatre que estrenaria una companyia d'italians el 16 de febrer de 1738 amb l'òpera *Demetrio* de Hasse amb text de Metastasio. En agost de l'any següent, a propòsit de l'enllaç matrimonial de l'infant *don Felipe* amb *Luisa de Francia*, filla de Lluís XV, es va representar l'òpera de temàtica espanyola *La fe en las traiciones*, amb música de diversos autors i text de l'italià Jerònimo Gilli. Amb aquesta òpera, el teatre de *Los caños del Peral* iniciaria poc després un període de clausura que va vedar les representacions d'òpera italiana durant al menys trenta-sis anys. Segons Antonio Martín Moreno, les dificultats de tot tipus que va tenir Scotti davant la societat madrilenya<sup>167</sup>, junt a l'aparició de Farinelli que dirigia des de la cort la política musical, serien algunes de les causes que van motivar la clausura de *Los caños del peral* (Martín Moreno 1985, 349). En 1817 es va demolir altra vegada l'edifici i s'iniciaria la construcció de l'edifici que hui coneguem.

A iniciativa de la reina Isabel de Farnesio, i a través de la diplomàcia espanyola, l'estiu de 1737 va arribar a *la Granja de San Ildefonso* Carlos María Miguel Angel Broschi Barrese, de nom artístic Farinelli (1705-1782). La interpretació de Carlos Broschi davant Felip V va millorar notòriament la salut de rei, que, d'immediat, va expedir un decret reial mitjançant el qual col·locava jeràrquicament al celeberrim "castrati" sota l'exclusiva dependència del rei i de la reina. Felip V va dispensar econòmica i humanament un tracte exquisit a Farinelli i a la seua família, però, sobretot, el "castrati" italià va absorbir de fet tot el

---

<sup>167</sup> Vid. (Cotarelo 1917, 92 ss.).

poder de la política musical de la cort i, en definitiva, del país. No obstant, tot i que l'aportació del napolità va ser decisiva<sup>168</sup>, la tradició italiana ja estava inserida fermament en la música espanyola<sup>169</sup>.

La influència de Farinelli no va tardar en fer-se patent, perquè, ben prompte s'iniciaren les representacions d'òpera italiana al *Coliseo del Buen Retiro*. En aquestes representacions participaren cantants vinguts d'Itàlia, de segur per recomanació del mateix Farinelli<sup>170</sup>, i la companyia italiana que regentava *Los caños del peral*, els cantants de la qual s'incorporarien posteriorment a la música de cambra de Felip V davant la suspensió de l'activitat a *Los caños*. En el mes de maig de 1738 a propòsit de les noces de Carlos de Borbó, fill de Felip V, amb María Amalia de Sajonia, es va representar al *Buen Retiro* l'òpera *Alejandro en las Indias*, amb música del mestre de la *Real Capilla*, Francisco Courcelle, i llibret que Metastasio, a instància de Farinelli, va refer per a l'ocasió<sup>171</sup>. En desembre del mateix any i després d'una maratoniana remodelació que va convertir el *Buen Retiro* en un dels millors teatres d'Europa, es va reposar la mateixa òpera per celebrar el natalici del rei. En aquesta representació van participar músics de la *Real Capilla*, entre els quals voldríem destacar a l'italià Geminiani, continuador de la tradició violinística de Corelli, i, sobretot, a José de Nebra i a Antoni Literes. El poder de Farinelli també es va manifestar a propòsit de l'enllaç matrimonial de l'infant Felipe amb Luisa Isabel en 1739, respectivament segon fill de Felip V i filla major de Luis XV de França. Farinelli va fer venir des d'Itàlia els cantants més famosos; Victoria Tesi, junt a la qual Farinelli havia cantat a Nàpols, també Lucietta Franchinelli, Ana Peruzzi, i, el famós sopranista Caffarelli. No obstant, el mateix Farinelli va cantar una "serenata" al *cuarto de la Reina* per a la jove princesa francesa. En novembre del mateix 1739, es va estrenar al *Retiro* l'òpera *Farnace*, també amb música de Courcelle i text de Metastasio. Segons la interpretació documental de l'investigador Emilio Cotarelo y Mori, la música del *Farnace* podria ser una recopilació de distints autors com Caldara, da Vinci o fins i tot Vivaldi, entre altres (Cotarelo 1917, 116 s.). En 1740 amb *Los caños del Peral* tancat i la companyia dissolta, Farinelli havia convençut als reis de la conveniència de crear amb els cantants més

---

<sup>168</sup> Vid. (Solar-Quintes 1948).

<sup>169</sup> "La ópera de corte italiana llega a este Madrid de finales de la década de 1730 insertándose en una tradición dramático-musical española ya modernizada y firmemente establecida durante las décadas de 1720 y 1730." (Carreras 2000, 27).

<sup>170</sup> "..., lo cual no quiere decir que no tomasen el parecer de Farinelli acerca de los cantantes que habían de traerse de Italia y sobre la manera de poner en escena y cantar las óperas. Nada más natural que le concediesen esta dirección técnica en cosas de su arte." (Cotarelo 1917, 110).

<sup>171</sup> L'òpera *Alejandro en las Indias* havia sigut estrenada a Roma en 1729 amb música de Leonardo da Vinci. (Cotarelo 1917, 111).

destacats una *especie de capilla dramática* per representar privadament serenates, pastorals i altres obres (Cotarelo 1917, 118 s.)

Sota les directrius de Farinelli, i també del encara influent marquès d'Scotti, aquesta companyia d'òpera es va configurar inicialment amb sis cantants i un instrumentista, d'entre els quals voldríem destacar a les germanes Peruzzi. Aquest selecte conjunt de cambra acompanyava a la cort reial en els desplaçaments als *Reales Sitios*, la qual cosa està verificada perquè en agost de 1740 van cantar, amb la col·laboració d'altres tres cantants més, una serenata a *La Granja*. En desembre del mateix any a propòsit de les noces de la infanta María Teresa Antonia, es va estrenar al *Retiro* l'òpera *Achilles en Sciro* amb els mateixos protagonistes de música i text, Courcelle i Metastasio, i amb la col·laboració de destacades veus femenines de la *Real Cámara*; Peruzzi, Uttini i Mancinelli. No obstant això, caldria ressaltar la participació de l'espanyola María Heras que, posteriorment en 1748, seria incorporada al selecte conjunt reial.

Després de la defunció de Felip V, van accedir al tro Fernando VI i María Bárbara de Braganza, la qual cosa encara va afiançar més, si cap, la posició política de Farinelli. A propòsit d'això, cal recordar que María de Braganza gaudia d'una excel·lent formació musical, perquè, apart de compondre, la reina d'origen portuguès dominava sobradament el clavecí. María de Braganza havia estudiat el clavecí amb el compositor italià Domenico Scarlatti que, en 1729, formava part del seguici de la futura reina espanyola quan va arribar a Madrid per casar-se amb el príncep d'Astúries, futur Fernando VI. Farinelli, sense la protecció d'Isabel de Farnesio que havia sigut desplaçada a *La Granja*, però, amb la de la nova reina María Bárbara de Braganza, va assumir absolutament la direcció de les funcions d'òpera i de les serenates que devien realitzar-se al *Real Coliseo del Buen Retiro* i al *Real Sitio de Aranjuez*. Carlos Broschi "Farinelli" va registrar tota l'activitat musical realitzada sota la seua responsabilitat entre 1747 i 1758 en un manuscrit, del qual dona compte l'historiador Emilio Cotarelo i Mori<sup>172</sup>.

Durant el regnat de Fernando VI, i, especialment, amb el suport de la reina María Bárbara, amb els quals va compartir la pràctica musical de cambra, Farinelli va crear una infraestructura musical que permetia una intensa activitat artística a la cort de Madrid. Primerament, un extraordinari elenc vocal conformat per "virtuosos", principalment italians, als quals se'ls facilitava una atenció preferent i se'ls remunerava generosament. Després, l'orquestra del *Real Coliseo del Buen Retiro* que, amb una plantilla ben conformada

---

<sup>172</sup> Vid. (Cotarelo 1917, 125).

d'orquestra "clàssica", comptava amb la participació de músics ben destacats de l'època com el flautista Luis Misón, José de Nebra al clave, o el violinista José Herrando. L'orquestra del *Buen Retiro* va ser dirigida per Coradini, Mele, Courcelle i Conforto, i també cobria les representacions artístiques programades al *Real Sitio* d'Aranjuez. La programació de Farinelli també va exigir ocasionalment la col·laboració d'*infantillos* de la *Real Capilla* i d'instrumentistes de la *Real Guardia Española y Walona* en les representacions del *Real Coliseo*. La gestió de Farinelli tampoc va escatimar pel que fa la col·laboració d'escenògrafs, també molts italians, compositors com el mateix Nicolás Jommelli, i, en general, de la nombrosa nòmina de personal que la programació d'òpera sempre exigeix. Comentari apart mereix la fructífera relació de Carlos Broschi amb Metastasio. Nascut a Asís en 1698 i de pseudònim Metastasio, va ser considerat com un dels grans poetes dramàtics del segle i principal autor de *libretos* d'òpera, la qual cosa el va conduir a la cort de Viena, ciutat on va morir en 1782. Farinelli va encarregar reiteradament a Metastasio llibrets d'òpera per a la cort de Madrid, fins i tot, com hem comentat abans, revisions i modificacions d'algunes òperes ja estrenades. Aquesta relació d'amistat, tan familiar com per autoanomenar-se *Gemellos* venia de lluny, perquè, tots dos havien iniciat junts anys enrere la seua carrera fulgurant a Nàpols amb l'òpera *Angelica y Medoro*. Malgrat això, el poeta italià va haver de guardar l'exclusivitat que devia a la cort de Viena, la qual cosa explica que alguns dels seus llibrets madrilenys estan signats per altres autors<sup>173</sup>. El llistat d'òperes italianes interpretades a Madrid sota la gestió artística de Farinelli és extens i la seua cultura artística envejable, perquè, malgrat la seua tendència intrínsecament italiana, va ser capaç de programar al *Real Coliseo* comèdies espanyoles de Calderón i de Lope de Vega, entre altres autors, interpretades per companyies de teatre de la capital. Sense dubte, Carlos Broschi va crear a Madrid una organització que va convertir el *Real Coliseo del Buen Retiro* en un dels teatres d'òpera més importants d'Europa, la qual cosa li va valdre, després de la representació de l'òpera *Armida placata*, la concessió de la *Cruz de la Orden de Calatrava*. D'altra banda, voldríem també destacar que Carlo Broschi va compartir amb els reis la pràctica musical de cambra, gènere que també va cultivar com compositor. Amb tot, Farinelli va deixar l'òpera italiana, i, conseqüentment, l'estil italià, definitivament instal·lat en el gust del país<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> Vid. (Cotarelo 1917, 147).

<sup>174</sup> "No sólo incitó a componer a los maestros ya famosos como Jomelli, Galuppi, Latilla, Majo, Cocchi y Mazzoni óperas que se cantaron por primera vez en España, sino que formó, puede decirse, e hizo célebres a sus paisanos Coradini, Corselli, Mele y Conforto; dotó la Real Capilla de insignes cantantes e instrumentistas, que fundaron escuela de buenos ejecutantes y fueron, a su vez, maestros de otros no inferiores; hizo oír los más insignes cantantes de Europa, así hombres como mujeres, que, vueltos a sus países, iban alabando la proverbial nobleza y generosidad españolas. Protegió, como mejor pudo a los artistas nacionales, tanto músicos como

Amb l'entronització de Carlos III, Farinelli va abandonar Madrid en 1759 per retirar-se a Bolonya on va morir en 1782, la qual cosa va desmembrar tot l'engranatge artístic que el "castrati" napolità havia creat. Després, l'arribada al poder del comte d'Aranda en 1766, que havia sigut capità general al Palau Reial de València, va suposar la creació de la companyia de teatre dels *Reales Sitios*. Aquesta nova companyia, que viatjava amb la cort a l'Escorial, La Granja, Aranjuez i el Pardo, va nàixer subdividida en dues seccions; una de tragèdia i comèdia francesa i altra de cant i ball italià<sup>175</sup>. Malgrat haver aconseguit, mitjançant acord amb l'Ajuntament de Madrid en 1776, la reobertura del teatre de *Los caños del peral*, la companyia es va dissoldre l'any següent davant la suspensió de la subvenció que gaudien. No obstant la dissolució, l'afecció pel gènere italià es va mantenir, principalment, per l'èxit de les companyies espanyoles que, fins i tot, van representar òperes en italià. Això, va motivar una nova obertura de *Los caños del peral* en 1786 on fins a final de segle va haver "dramma per musica", ballet<sup>176</sup>, teatre<sup>177</sup>, i també música escènica d'autors valencians com *La labradora en la corte* de Martín i Soler. A partir de 1787 i coincidint amb el període de "quaresma" del calendari litúrgic, durant el qual se suspenia l'activitat teatral, el coliseu de *Los caños* va programar música instrumental, celebrant-se concerts que, a *imitación de los franceses*, també s'anomenaren *espirituales* (Cotarelo 1917, 300). En aquest cicle es va interpretar música de diversos gèneres i de múltiples autors, d'entre els quals podríem citar a Pleyel, Salieri, Pablo del Moral o Haydn. També hi va haver moltes intervencions a "solo", tant de cantants o *virtuosi* com d'instrumentistes de l'orquestra del teatre, d'entre els quals voldríem destacar la dels germans flautistes Julián, Manuel i José, interpretant el concert per a dues flautes de Luis Misón<sup>178</sup>. Aquesta novetat del teatre municipal també es va estendre ben prompte als teatres del "Príncipe" i de la "Cruz", on a partir de 1790 trobarem, apart de la interpretació d'un notori repertori instrumental, la intervenció de les més famoses "tonadilleras". Els "concerts

---

actores, y, en fin, no hubiera hecho más, dentro de su esfera, el español más amante de su Patria." (Cotarelo 1917, 189 s.).

<sup>175</sup> "El tercer periodo de la actividad operística en España coincide con la llegada al poder del Conde de Aranda, cuyo primer decreto importante fue expulsar a los jesuitas de España en 1767." (Carreiras 2000, 35).

<sup>176</sup> "El ballet pantomímico contó cada vez más con el agrado del público y llegó incluso a preferirse a la ópera italiana. A partir de 1795, ambos teatros [Los caños del peral i Teatro Sao Carlos de Lisboa] fueron contratando un mayor número de bailarines franceses, que por lo general representaban *ballets d'action* y otros de temas alegóricos o históricos, siguiendo el gusto del París postrevolucionario." (Carreiras 2000, 38).

<sup>177</sup> "Las representaciones teatrales que se pusieron en escena en Los Caños, según lo publicado en el *Diario*, eran sobre todo tragedias, más que comedias. Esto contrastaba con el repertorio ofrecido en la Cruz y del Príncipe, donde había una clara preferencia por la comedia de un tipo u otro. A pesar de esta diferencia, el hecho de que en Los Caños tuvieran lugar representaciones teatrales a cargo de españoles tuvo el efecto de desdibujar la línea divisoria, muy clara hasta ese momento, que distinguía entre el teatro de ópera italiana por una parte y los teatros españoles por otra." (Robinson 2000, 61).

<sup>178</sup> "En el 22 [març de 1789], hubo arias y dúos de los cantantes, un concierto de dos flautas, compuesto por don Luis Misón, los hermanos Julián;..." (Cotarelo 1917, 311).

espirituals” es van programar, amb més o menys èxit, a moltes ciutats de la península, d’entre les quals Barcelona va ser la més destacada pel que sabem fins ara, tot i que encara cal una investigació sobre el gènere a València. Amb tot, el 15 de desembre de 1788 va morir el rei Carles III, iniciant-se un període de dol que va durar quatre mesos. Durant aquest parèntesi alguns cantants italians van subsistir gràcies a les *academias*, on mantenien de forma privada una activitat teatral interpretativa i docent. Les representacions es van reiniciar el 23 de setembre de 1789, una vegada entronitzat Carlos IV, amb l’òpera *Una cosa rara* de Vicent Martin i Soler. En 1790 el teatre de *Los caños del peral* va ser arrendat a l’*Asociación para la representación de óperas italianas*. Aquesta associació, conformada per destacades personalitats de la noblesa, va nomenar a Felipe Marescalchi per representar-los. Segurament fill del compositor Luis Marescalchi, Felipe va ser rellevat de la seua responsabilitat davant l’associació en favor d’altre italià, Domingo Rossi, que havia dirigit anteriorment la secció de ball durant moltes temporades. L’activitat musical es va mantenir de forma intensa a *Los caños* fins l’any 1795 quan l’*Asociación* es va dissoldre davant les pèrdues econòmiques continuades malgrat haver presentat a Madrid el 25 d’agost de 1792 a la diva Luisa Todi<sup>179</sup>. No obstant el fracàs de l’associació, Domingo Rossi va sol·licitar l’arrendament del teatre, segurament aconsellat pel Marqués d’Astorga, iniciant una nova temporada en el mes d’abril de 1795 amb *Idomeneo* amb música del mestre de capella Bernardo Acero. D’altra banda, es va dotar a *Los caños* de *asientos* per a tots els espectadors, fins i tot els del pati, cosa que va ser efectiva des de gener de 1797 i copiada quasi d’immediat pels dos teatres municipals<sup>180</sup>. Posteriorment, una *Real orden* de novembre de 1797 eliminava el privilegi que tenien les companyies de teatre espanyol per representar teatre nacional. Ordenava que l’empresari de *Los caños* contactara amb el director de la companyia dels *Sitios Reales* per programar comèdia, tragèdia i *demás españolas* quan la cort estiguera a la *Villa*. A conseqüència d’aquesta iniciativa, Domingo Rossi, va presentar la nòmina de personal per a la temporada de 1798-99, de la qual voldríem ressaltar tres aspectes fonamentals. Primerament, la novetat d’incloure dotze cantants *coristas* en la companyia o secció de cant. Després, la nòmina de la companyia de ball conformada principalment per ballarins d’origen francès, la qual cosa confirma la influència predominant en aquest tipus de representació. Finalment i sobretot, la creació d’una companyia de teatre anomenada *Española* que seria dirigida per Francisco

---

<sup>179</sup> “Presentóse, como hemos dicho, el día del santo de la Reina en la ópera que, para su mayor lucimiento, formaron de las dos músicas que el Sarti (1767) y el Paisiello (1791) habían puesto a la *Dido abandonada* del Metastasio.” (Cotarelo 1917, 346).

<sup>180</sup> “Desapareció, pues, para siempre la temible *mosquetería*, que, en pago de tener que sufrir a pie firme las tres horas de la representación, era juez árbitro del buen o mal éxito de las obras.” (Cotarelo 1917, 393).

Castellanos. Amb tot, la gestió de Rossi va ser desastrosament deficitària les pèrdues de la qual, segurament, van ser assumides pel govern. Quasi de seguida, una *Real Orden* emesa el 28 de desembre de 1799 per Carlos IV, a iniciativa de Godoy, prohibia *la continuación del teatro italiano*<sup>181</sup>. En realitat el que va prohibir va ser l'ús d'idiomes estrangers i la participació de forasters en les representacions teatrals, perquè, el gènere va continuar practicant-se als teatres de Madrid adaptat de diverses formes, però, això sí, interpretat *en español y por actores del país*. La *Real Orden* va ser derogada en 1808<sup>182</sup>.

Si anteriorment havíem vist que hi hagué immersió de compositors italians en els gèneres espanyols, el fet també es va donar a la inversa. El català Domènec Terradellas i el valencià Vicent Martín i Soler van triomfar a l'escena operística europea. Terradellas, nascut l'any 1713, és autor d'una significativa producció d'òpera que durant la primera part del segle li va permetre estrenar a Anglaterra, França, Bèlgica i Itàlia. Segurament deixeble de Francesc Valls a Barcelona, va treballar a Nàpols amb Greco, amb Francesco Durante i amb Giovanni Pergolesi. Estrenada a Londres en 1747 amb la col·laboració literària de Metastasio, *Bellerofonte* és un dels títols més destacats de la seua producció d'òpera. Domènec Terradellas va faltar a Roma en 1751 en circumstàncies que mai van ser esclarides. Pel que fa Martín i Soler cal ressaltar, sobretot, l'extraordinària carrera internacional que va desenvolupar. Havia nascut a València en 1756 on es va formar a la catedral metropolitana de València coincidint amb Vicent Olmos i Claver<sup>183</sup>. Després de ser organista a Alacant, va passar a Madrid on va percebre l'atmosfera operística de la capital. Tanmateix, ben prompte va arribar a Itàlia on va aconseguir els primers èxits amb títols com *I duo avari* i *Ifigenia in Aulide*. Aquestos èxits el van portar a Viena on amb l'òpera *Una cosa rara* va eclipsar *Le nozze de Figaro* del geni Mozart. Vicent Martín i Soler va comptar amb la col·laboració literària de Lorenzo da Ponte, el mateix llibretista d'algunes de les més famoses òperes de Mozart. A Viena va gaudir del mateix reconeixement que tenien els principals compositors del moment com Mozart o Cimarosa, la qual cosa va propiciar la invitació de Catalina de Rússia per dirigir l'òpera italiana de Sant Petersburg. Tot i que en 1798 va ser nomenat conseller de Paulo I, les circumstàncies artístiques de la cort russa li van ser desfavorables durant la part final de la seua vida. Va morir a Sant Petersburg en 1806.

---

<sup>181</sup> *Vid.* (Cotarelo 1917, 401 s.).

<sup>182</sup> “Por si fuera poco, el 28 de diciembre de 1799 el rey Carlos IV prohibió formalmente todas las representaciones a cargo de extranjeros y en otro idioma que no fuera el español. La prohibición, que afectó a la ópera extranjera y especialmente al ballet, no se levantó hasta la toma de Madrid por los franceses en 1808.” (Robinson 2000, 42).

<sup>183</sup> *Vid.* Pàg. 107 s.

Tot i l'enorme influència de Madrid, l'òpera italiana també va estar present a altres capitals de l'estat de forma més que significativa. D'acord amb documents de 1708, a Barcelona per festejar l'enllaç matrimonial de l'Arxiduc Carles amb Isabel Cristina Brunswick Wolfenbüttel es va representar una òpera italiana a la Llotja<sup>184</sup>. Apart això, també està documentada la representació de sarsueles d'autors catalans com Joan Veguer o Pere Pau Gregori, així com la representació de títols de sarsuela a la "italiana" que, presentats prèviament a Madrid, van ser lleugerament modificats per a Barcelona, sent un exemple *El Estrago en la Fineza* de Cañizares. Sempre segons l'historiador Emilio Cotarelo i Mori, la primera companyia d'òpera italiana va aparèixer a la capital catalana en 1750 liderada per Nicolás Setaro. Aquesta companyia, que comptava amb secció de ball, es va presentar en maig de 1750 amb *El Estudiante a la moda*, "drama cómico" amb música de diversos autors que va dedicar a l'esposa del governador general, la Marquesa de la Mina. Encara que va destacar en el gènere "giocoso", durant els tres anys que va romandre Setaro com empresari es van representar múltiples òperes series, d'entre les quals voldríem citar *Demofonte* de Metastasio amb la destacada intervenció de l'escenògraf català Francesc Tramullas. La programació d'òpera a Barcelona seguia el calendari oficial de festivitats de la "Casa Real" i a les representacions no faltava l'estament militar que governava des de la "capitania general". En 1753, un dels cantants de la companyia de Setaro es va fer càrrec de l'empresa. José Ambrosini la va dirigir dos anys, durant els quals va modificar sensiblement el personal de la companyia i va presentar nous títols amb música de Galuppi i Gaetano Latilla entre altres, i texts de Zeno i Metastasio com *El Venceslao* i *El Artajerjes* respectivament. En 1755, l'empresa de música italiana va ser dirigida per Jerónimo Cutilla, cessant les representacions el mateix any fins 1760, període durant el qual van faltar consecutivament la reina i el rei Fernando. L'historiador Emilio Cotarelo i Mori, atribueix gran mèrit a Barcelona perquè sense suport oficial va ser capaç de mantenir l'òpera durant varies temporades. Apart això, observa que la programació catalana va ser més variada que la del *Buen Retiro*, presentant diversitat de gèneres, compositors, cantants, i, sobretot, van poder presentar els balls europeus, *parte del espectáculo desconocido entonces en la Corte* (Cotarelo 1917, 231).

L'entronització de Carlos III va suposar la reobertura de l'activitat a la capital catalana. José Lladó va ser l'empresari de la nova companyia d'òpera fins l'any 1766 presentant una intensa programació, de la qual voldríem destacar la presentació de l'òpera *Antigono* amb música del català Josep Durán per celebrar el Sant de la reina María Amalia de

---

<sup>184</sup> Vid. (Cotarelo 1917, 212).



Sajonia que moriria poc després en setembre de 1760. Les companyies d'òpera modificaven de forma més o menys significativa la plantilla cada temporada. Això aportava flexibilitat a la carrera de cantants i ballarins que circulaven pels diversos cenacles operístics europeus, i a més, suposava un atractiu afegit per al públic. En 1762 la renovació de Lladó va ser molt significativa, i durant aquesta temporada va presentar una nova òpera de Durán amb text de Metastasio titulada *Temístocles*, i altres títols de rellevància com *Alejandro en las Indias* amb la col·laboració escènica del també català Tramullas. També voldríem destacar la representació de la Pantomima *Del sepulcro a las bodas* en novembre de 1766 pels dansarins D'Oplo i Guardini entre altres.

En 1767, apareix com empresari el nom de César Molinari que, d'altra banda, havia intentant anteriorment aconseguir l'arrendament de *Los caños del Peral* a Madrid. Segons Cotarelo, a Barcelona havia declinat l'activitat operística perquè els artistes italians segurament s'haurien desplaçat a València (Cotarelo 1917, 245). Encara que en 1769 es va crear una nova companyia italiana, no degué aconseguir viabilitat econòmica perquè el mateix any funcionava a Barcelona la companyia espanyola de Saragossa dirigida per Carlos Vallés representant *zarzuela italiana*. Tanmateix, en 1772 trobarem a la capital catalana una companyia italiana dirigida per Domingo Rossi, del qual ja hem assenyalat un paràgraf més amunt la seua inclinació per la dansa. Amb tot, la programació operística de la ciutat no va gaudir de la continuïtat que havia tingut anys abans. En 1783, l'actor Manuel Florentín era empresari d'una companyia d'òpera a Barcelona que tenia a Antonio Tozzi com mestre de música, i que va representar òperes de Cimarosa i Paisiello entre altres. El "Teatre Principal" de Barcelona servia no només per l'òpera sinó per tota mena d'espectacles. Potser per això, es va reconstruir ràpidament després de l'incendi de 1787. En novembre de 1788 es va inaugurar amb l'estrena de *La Caccia d'Enrico IV* d'Antonio Tozzi, compositor que va continuar posteriorment la seua carrera a Madrid. Amb la reobertura, la programació va continuar de forma especialment intensa a partir de 1791. Aquest any, *El Arbol de Diana* de Martín i Soler va ser representada per una companyia que comptava amb la participació d'Andrés Guglielmi, *virtuosi* del duc de Parma i fill del compositor del mateix cognom. De les temporades posteriors voldríem destacar l'estrena en 1797 de *El Desdén con el desdén* del compositor català Carles Baguer. L'òpera a Barcelona va continuar indefinidament, perquè, la prohibició de Carlos IV en 1800 no va ser efectiva a la capital catalana. Tampoc això era tan nou, perquè, mentre a Madrid s'havia denegat el permís per representar òpera a *Los caños* en 1760, a Barcelona es presentava *El mercado de Malmantile*, *Buovo d'Antona* i, sobretot, *Antígono* per celebrar el Sant de la mateixa reina, com hem anticipat.

Per concloure, voldríem destacar que no només Barcelona, on l'efervescència del gènere durant el XVIII va consolidar una tradició permanent<sup>185</sup>, sinó Palma de Mallorca, Saragossa, Sevilla, sobretot, Cadis, i, com no, València, capital de la que parlarem extensament més endavant, van ser ciutats on el gènere italià va tenir una més que notòria presència. Capitans Generals i Governadors militars, sempre al servei del poder central, van protegir l'òpera italiana que, d'acord amb l'ideal il·lustrat, contribuïa al desenvolupament cultural del país<sup>186</sup>.

## 2. La música de cambra de les elits dominants.

Durant el segle XVIII trobarem a la península ibèrica una extraordinària difusió de la música de cambra. A principis de segle, la reina María Luisa Gabriela de Savoia, primera esposa de Felip V, va tenir com a mestres de música a Diego Xaraba i a Francisco Larraz. Tots dos músics de la *Real Capilla*, organista i tenor respectivament, Larraz podria haver sigut mestre de cant de la reina. Tot i que els testimonis són contradictoris a propòsit de l'afecció musical de la reina, María Luisa Gabriela de Saboya va tenir a Santiago de Murcia com a mestre de guitarra. Murcia va ser el compositor més destacat de música per a guitarra de la primera meitat del XVIII i autor de l'últim llibre de guitarra publicat amb el sistema de *tabulatura*. Tanmateix, el més destacable de la seua producció és que inclou les danses característiques de la suite francesa, la qual cosa és indicativa de l'estil de música de cambra que es practicava a la cort.

D'altra banda, el príncep d'Astúries, futur Luis I que regnaria efímerament durant mesos per abdicació de Felip V, va tenir a Joseph Draghi Cardinalino com a mestre de música. La defunció del músic italià en 1720 va propiciar que el venecià Jacome Facco, després d'haver sigut nomenat músic de la *Real Capilla*, assumira la responsabilitat de l'educació musical del príncep. Posteriorment, Jacome Facco també va ser mestre de música de l'*infante duque don Carlos*, futur Carlos III, que també seria assessorat pel francès Miguel Godro com a *maestro de danza*. La producció de Facco inclou música escènica i també música de cambra com serenates i *concerti*. Apart de ser gran violinista, el més destacable de la seua personalitat musical va ser la seua vocació didàctica. Segons el musicòleg Antonio Martín Moreno, Jacome Facco va ser el mestre del violinista José Herrando (Martín Moreno

---

<sup>185</sup> “Durante la década de 1750, Barcelona era la ciudad española que registraba una mayor actividad operística, bajo la protección del Marqués de la Mina.” (Carreiras 2000, 35).

<sup>186</sup> *Vid.* (Carreiras 2000, 32 s.)

1985, 225). Facco va morir en 1753 tot i que la seua influència a la cort ja havia declinat amb l'arribada del també italià Francisco Courcelle. Felip V va nomenar a Courcelle mestre de la *Real Cámara* i mestre de música de les infantes María Teresa i María Antonia. Vinculat des de 1736 a la *Real Capilla* va ocupar de fet el càrrec de mestre de capella en 1738 després de la defunció de José de Torres. L'autoritat de Courcelle només seria superada a partir de 1737 per Farinelli gràcies al famós nomenament emès per Felip V com *familiar criado mío*.

Amb tot, la personalitat musical més destacada de la primera meitat del XVIII espanyol va ser Domenico Scarlatti. Nascut a Nàpols en 1685, es va formar principalment amb son pare, Alessandro Scarlatti. Segon organista de la *Real Capilla* de Nàpols en 1705, Domenico va estar al servei de l'ex-reina Maria Casimira de Polònia, per a la qual a Roma va escriure un bon nombre de títols operístics. Entre 1715 i 1719, Domenico Scarlatti va ser mestre de capella a Sant Pere de Roma des d'on va passar a Londres com a director d'òpera i mestre de clavecí, la qual cosa li va permetre estrenar en 1720 l'òpera *Narciso* a la capital anglesa.

No obstant això, la producció operística de Domenico Scarlatti va estar eclipsada per la de son pare, i, potser per això, es va convertir en un dels principals compositors de música per a clavecí al acceptar en 1721 el càrrec de mestre de capella de la cort de Portugal i mestre de música de la princesa María Bárbara de Braganza. El músic italià va romandre a Portugal fins l'any 1728. Aquest mateix any, María Bárbara de Braganza es va casar amb el futur rei d'Espanya, Fernando VI, sense que les noces trencaren el vincle musical amb Domenico Scarlatti. El mestre de música de la futura reina d'Espanya va arribar a Sevilla on la cort espanyola va estar durant cinc anys entre 1728 i 1733, la qual cosa podria explicar la influència andalusa en la música de Domenico Scarlatti.

Domenico Scarlatti va arribar a Madrid la tardor de 1733. Músic de cambra de María Bárbara, devia tocar a diari per a la família reial i compondre exclusivament per al clave, doncs, la responsabilitat pel que fa l'activitat operística estava assignada exclusivament al castrat Carlo Broschi "Farinelli". Això, justifica que la producció musical de Domenico Scarlatti està dedicada principalment al clavecí. Les cinc-cents cinquanta-cinc sonates per a clave que s'han conservat fins els nostres dies van ser dedicades a María Bárbara de Braganza, que, apart de posseir una bona col·lecció d'instruments de teclat, estava excepcionalment dotada per a la música. Tot i la intensa activitat interpretativa i compositiva, Domenico Scarlatti va tenir temps per instruir a altres músics, d'entre els quals cal destacar al Pare Antoni Soler, també monjo Jerònim com Vicent Olmos i Claver. Segons la informació recopilada pel musicòleg Antonio Martín Moreno, una de les principals fonts d'influència musical

espanyola, i també portuguesa, captada per Domenico Scarlatti van ser les *Cantigas de Santa María*, la qual cosa, potser, justificaria l'admiració de María Bárbara pel músic italià.

D'altra banda, la passió musical del rei Fernando VI va ser atesa per Sebastián de Albero. Segurament d'origen Navarrès, contemporani de Domenico Scarlatti a la cort de Madrid, i músic de cambra del rei, Albero és autor d'una de les més destacades produccions de música per a tecla del segle XVIII. La seua música es conserva fonamentalment en dos manuscrits guardats a Venècia i al Conservatori de Madrid, en els quals s'adverteixen trets de la música francesa, probablement a conseqüència del seu origen, i també, especialment als *Tientos partidos* per a orgue, de la més ferma tradició ibèrica. Nomenat primer organista de la *Real Capilla* junt a Nebra i Oxinaga, la seua producció va estar dedicada principalment a un expert clavecinista com era el rei Fernando VI.

Posteriorment, durant el regnat de Carlos III va continuar l'activitat musical a la cort, manifestada significativament pel que fa la música de cambra per l'infant *don Gabriel*. Nascut en 1752, va estudiar el clave a Madrid i a *El Escorial* on la família reial passava la tardor i on coincidia amb fra Antoni Soler, monjo jerònim del cenobi escorialenc. Es va casar en 1784 amb la primogènita dels monarques portuguesos, *doña* María Ana Victoria, i, per festejar l'esdeveniment hi hagué música de Francesco Lima, i de José Palomino, músic de la *Real Capilla* espanyola. Tot i que l'infant *Don Gabriel* va rebre consell de José de Nebra, va ser fra Antoni Soler el que va exercir sobre ell una influència musical més determinant. Antoni Soler va ser mestre de l'infant Gabriel, del qual es va ocupar i preocupar intensament, doncs, probablement en concordança amb les idees il·lustrades, fins i tot va dissenyar instruments especials per a l'ensenyament musical. La música de cambra era constant a *El Escorial* on hi havia "academias", és a dir, concerts que reunien a les personalitats més destacades, la qual cosa explica el repertori que es va generar.

Antoni Soler i Ramos, havia nascut a Olot en 1729. Es va formar a l'Escolania del monestir benedictí de Montserrat amb Benet Esteve i Benet Valls. Després de fer oposicions a mestre de capella, va exercir el càrrec a la catedral de Lleida, tot i que això no està del tot comprovat. No obstant, en 1752 va ser admès al monestir jerònim de *El Escorial* on va professar. Tampoc es coneix la data del nomenament de mestre de capella de l'*Escorial*, encara que està verificat que va exercir el càrrec des de 1761. Durant aquest període, fra Antoni Soler va viatjar a Madrid per perfeccionar-se, i, sobretot, va tenir contacte amb José de Nebra i amb Domenico Scarlatti, que viatjaven i romanien durant la tardor a *El Escorial* junt a la família reial com a músics de la cort. El prestigi adquirit per fra Antoni Soler li va valdre l'encàrrec d'ocupar-se de la formació dels infants *don Antonio* i *don Gabriel* com a

clavicordistes. El caràcter afable d'Antoni Soler va generar una bona relació, especialment amb *don Gabriel*, per al qual va compondre la part més significativa de la seua música instrumental. El pare Soler també va conèixer la música de Luigi Boccherini, que era compositor i violoncel·lista de l'orquestra de l'infant *don Antonio* en 1770, i, quasi segur, la de Haydn a les "acadèmies" organitzades per *don Gabriel*. Aquest coneixement de la música europea, segurament, va facilitar la introducció del classicisme en la producció musical d'Antoni Soler, d'entre la qual i pel que fa la música de cambra dedicada a l'infant voldríem destacar els *Seis Quintetos* per a dos violins, viola, violoncel i orgue o clave obligat compostats en 1776<sup>187</sup>. Tampoc deguem oblidar l'extraordinària importància de la producció teòrica de fra Antoni Soler. De 1762 és la *Llave de la Modulación y antigüedades de la Música* que, publicada a Madrid, també és l'obra teòrica més famosa del compositor català. Tanmateix, Soler podria haver estat treballant intensament sobre una història de la música que mai va publicar, la qual cosa, en opinió del musicòleg Antonio Martín Moreno, de ser certa, li atorgaria el privilegi de ser un dels primers historiadors musicals, *si no el primero*, de la cultura europea (Martín Moreno 1985, 237 s.). Amb tot, Antoni Soler va conformar una producció musical d'inestimable vàlua que inclou els tres gèneres musicals del XVIII; la música d'església, la de cambra i el teatre musical.

La música de cambra espanyola de la segona meitat del segle XVIII va estar liderada per l'italià Luigi Boccherini. Nascut a Lucca en 1740 o en 1743, va estudiar el violoncel i la composició. Després d'haver residit a Roma, va passar a Viena on va ser membre de l'orquestra de la cort i on va presentar les seues primeres composicions de cambra, d'altra banda, elogiades per Gluck. També va ser membre, junt a son pare, de l'orquestra de Sammartini<sup>188</sup>, i, en 1767 es va presentar als *Concert Spirituel* de París, ciutat on va poder publicar. A la capital francesa, segurament va ser l'ambaixador d'Espanya, el "Conde" de Fuentes, qui li va proposar en 1768 la possibilitat de traslladar-se a Espanya per treballar al servei del futur Carlos IV, tot i que finalment Boccherini va ser pensionat per l'infant *don Luis Antonio* de Borbó (Solar-Quintes 1947, 93).

Germà de Carlos III, Luis Antonio de Borbón va tenir al seu servei un conjunt de cambra que Boccherini va liderar. L'infant va designar violó i compositor de música al músic italià que, ben prompte, li dedicaria el seu segon quadern de quartets, col·lecció creada en 1769. Al voltant del mateix any, també va dedicar els *Sei Terzetti per due violini e violoncello*

---

<sup>187</sup> "... se pueden encontrar en los *Quintetos* los últimos procedimientos de Alberti y de Carl Philip Emmanuel Bach, así como la práctica de los esquemas formales propios del clasicismo." (Martín Moreno 1985, 240).

<sup>188</sup> "... toca con el padre en Pavía y en Cremona como violonchelista en la orquesta de Sanmartini, cuyo conocimiento, después del de Gluck, es una experiencia fundamental para Boccherini." (Pestelli 1986, 126).

opus 9 al príncep d'Astúries, encara que el violinista i futur Carlos IV va mantenir posteriorment alguna diferència de criteri musical amb Boccherini<sup>189</sup>, la qual cosa podria ser la raó de triar al violinista Gaetano Brunetti en detriment de Luigi Boccherini com músic del rei en arribar al tron. En 1771 va escriure les *Sei Sinfonie* opus 12, on demostra que havia assimilat l'estil simfònic de Mannheim, i del mateix període són els primers *Quintetti* per a dos violins, viola i dos violoncels, dels quals l'opus 11 número 5 és el més famós. La producció de Boccherini durant aquest període inicial a Madrid està a l'avantguarda europea pel que fa el tractament del quartet i el gust estilístic, la qual cosa demostra, en opinió del musicòleg Antonio Martín Moreno, que a Madrid hi havia un públic expert que coneixia a ben segur la música instrumental (Martín Moreno 1985, 243).

En 1785 va morir l'infant *don Luis Antonio* de Borbó, i quasi de seguida, Luigi Boccherini va sol·licitar a Carles III un nou lloc de treball a la cort. Tot i que Boccherini podria haver sigut nomenat violoncel·lista de la *Real Capilla* abans l'òbit de l'infant, el nomenament també podria haver-se produït el mateix any 1785. Amb tot, en març del mateix any va ser nomenat director de l'orquestra de la comtessa-duquessa de Benavente, a la qual va dedicar un bon nombre d'obres, d'entre les quals destaquen els deu *minuetos* de 1787. Però apart això, l'inventari de la música de la comtessa-duquessa registra moltes obres composades mentre Boccherini estava al servei de l'infant *don Luis*, les quals segurament Boccherini va portar personalment a la casa de Benavente. Aquesta nombrosa producció inclou simfonies, quartets, trios, "cuartetinos" i quintets, entre altres formes. Algunes obres estan dedicades a l'Infant, però, també hi ha dedicatòries a la comtessa-duquessa, la qual cosa confirma la relació de Boccherini amb els Benavente durant el període al servei de l'Infant Borbó.

Malgrat no haver estat al servei del rei Carlos IV, Boccherini va tenir prestigi com violoncel·lista i compositor, principalment gràcies al treball per a la Casa Reial, per a la de Benavente, i, també per a la *Casa de Alba*. Boccherini també va gaudir d'una pensió del rei Guillermo II de Prússia, a canvi d'enviar-li totes les obres que composava, i, durant 1800 i 1801, de la protecció de l'ambaixador francès a Madrid, Luciano Bonaparte. Però posteriorment, va haver de viure només amb el sou de violoncel·lista de la *Real Capilla* i amb els ingressos procedents de la seua producció editada principalment a l'estranger, cosa que no li va proveir una còmoda situació al final de la seua vida. D'altra banda, caldria ressaltar que malgrat el seu origen italià, Boccherini va ser capaç de captar l'essència "espanyola", sobretot, madrilenya, de la qual cosa són un exemple els *Seis quintetos de cuerda* de 1780 que

---

<sup>189</sup> Vid. (Solar-Quintes 1947, 91).

recreen l'ambient nocturn de Madrid. No només això, també va transcriure algunes obres per a la guitarra i és autor d'un *Ballet español* que es va representar a Viena i Moscou. També és autor de l'òpera *La Clementina* amb text de Ramón de la Cruz, representada al Palau de la Duquessa de Benavente. L'aportació a la música de cambra en general, i al quartet de corda en particular, li va valdre el reconeixement internacional, sent freqüentment comparat amb Joseph Haydn i amb Mozart<sup>190</sup>. Va morir en 1805.

Carlos IV havia estudiat el violí amb Felipe Sabatini, músic adscrit a la *Capilla Real* des de 1747 fins la seua defunció l'any 1770, i va practicar assíduament la música de cambra. Com ja hem comentat anteriorment, Gaetano Brunetti va ser el músic del rei, en part, per l'incident de Boccherini amb Carlos IV, i, també, per les intrigues de Brunetti. Per una o altra raó, l'arxiu del *Palacio Real* guarda una significativa producció de cambra de Brunetti, que inclou des de sonates per a violí i violoncel fins simfonies. Nascut a la localitat italiana de Fano segurament al voltant de 1740, Gaetano Brunetti va ser membre de la *Real Capilla* des de 1767 fins 1798, any de la seua mort. El volum de la producció musical atribuïda a Gaetano podria estar justificada pel fet de tenir dos germans que també van ser músics; Francisco i Giovanni Gualberto Brunetti. Gaetano Brunetti també va escriure per al teatre musical, gènere del que voldríem destacar l'estrena a Madrid en 1768 de la sarsuela *El Jasón o la conquista del vellocino*.

D'entre els músics de cambra del rei Carlos IV també trobarem a Dámaso Cañada. Nascut a Salamamca en data que desconeguem, va ser designat músic de ball de les infantes. Posteriorment hauria ingressat en la *Capilla Real* on romandria des de 1806 fins 1837. Compositor de cambra que també va temptar el teatre, va ser nomenat músic de cambra, sent un dels principals impulsors de l'orquestra formada a la cort de Carlos IV. Segurament tocava la viola al quartet de corda del mateix rei Carlos IV, de l'activitat interpretativa del qual hi ha nombroses anècdotes<sup>191</sup>. També la seua esposa, María Luisa de Parma, va manifestar inquietuds musicals. D'acord amb el nou gust per allò popular com a reacció a les tendències importades, la reina va ser afeccionada a la "tonadilla escénica" i als instruments populars. Com a exemple, deguem destacar que va tenir per mestre de guitarra a Manuel García, el *padre Basilio*, que, també va ser mestre del mateix Godoy i que, sobretot, va iniciar la futura escola moderna de l'instrument. Podríem concloure la nòmina de compositors de cambra que van servir a la cort durant la segona meitat del XVIII amb Carlos Francisco Almeyda.

---

<sup>190</sup> "Al comienzo de los años setenta, Boccherini se sitúa en igualdad respecto a Haydn y a Mozart por sus dotes melódicas, madurez técnica en el tratamiento del cuarteto, variedad lingüística y entusiasta apertura hacia los valores de su época:..." (Pestelli 1986, 127).

<sup>191</sup> *Vid.* (Martín Moreno 1985, 250).

D'origen probablement burgalès, és autor d'una interessant producció que, en part, va ser publicada a París segurament per influència de Boccherini, i que, consegüentment, es va difondre per altres països europeus.

Després de la cort, els principals centres d'activitat musical de cambra van ser les "cases" nobiliàries, d'entre les quals cal destacar la *Casa de Alba*. Benefactora de dramaturgs com *don Ramón de la Cruz*, i de músics com Manuel Canales que va destacar com a precursor espanyol en la composició per a quartet de corda, la tradició musical de la "Casa de Alba" durant el segle XVIII es va iniciar amb Fernando de Silva y Alvarez de Toledo. Ambaixador a París, el dotzè duc d'Alba va viure l'activitat musical de la capital francesa on va conèixer a Jean Jacques Rousseau. Això el va seduir de manera que va importar a Madrid l'efervescència intel·lectual viscuda a París. Fernando de Silva va fomentar l'educació musical del seu fill, Francisco de Paula Silva, marquès de Coria i duc de Huéscar, que seria el pare de la futura duquessa d'Alba, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Alvarez de Toledo. L'activitat desenvolupada a la "Casa de Alba" va fomentar l'afecció musical entre les capes altes de la societat espanyola incitant a la pràctica interpretativa i creativa. Exemples d'això els trobarem en el mateix duc de Huéscar, que tocava el violí i va temptejar la composició, i en el coronel Bernardo de Castro, *duque de la Conquista*, autor de vèries sonates per a violí.

La música de la "Casa de Alba" va ser catalogada pel musicòleg José Subirá (Subirá 1927), però malauradament, l'arxiu es va perdre durant la guerra civil espanyola. Segons Subirá, l'arxiu musical de la "Casa d'Alba" contenia música de cambra dels principals estils nacionals d'Europa, amb sonates, sobretot, per a violí del francès Luis Gabriel Guillemain (1705-1770), de l'alemany G. F. Telemann (1681-1767), i de l'italià Pietro Locatelli (1693-1764), citats com a exemples. D'entre els italians, també contenia música de compositors que van desenvolupar la seua carrera a Espanya, com Gaetano Brunetti, del que ja hem parlat anteriorment, o Francesco Montali que, apart la producció de cambra, va estrenar en 1752 al "Retiro" junt a Manuel Pla l'òpera *Endimión*. L'arxiu musical dels Alba també guardava una interessantíssima col·lecció de dotze sonates per a flauta de Luis Misón, també desaparegudes. Flautista i oboïsta de la *Real Capilla*, Misón també va estrenar en 1789 a *Los Caños del Peral* un concert per a dues flautes, qüestió aquesta de rellevància perquè verifica que l'esplendor de la flauta del segle XVIII no va ser només cosa de França o Alemanya<sup>192</sup>.

---

<sup>192</sup> "Tales son las *Sonatas* escritas para un Duque de Alba y un Duque de Huéscar por D. Luis Misón. De presumir es que en las sesiones musicales de aquellos magnates el prócer tocase la parte de viola, bien instruido ya por Herrando, y que el propio Misón tocase la parte de flauta, granjeándose ambos los aplausos más vehementes de un selectísimo auditorio, el uno como intérprete y el otro como ejecutante y compositor. También interpretó allí, acaso, aquel *concierto* suyo para dos flautas que hubo de oírse públicamente, en los Caños del



La catalogació de Subirá també registra música d'autors com Cimarosa, Paisiello, Pergolesi, Scarlatti, Courcelle i Coradini, un *Sexteto* de Martín i Soler, i *tonadillas* d'Antonio Guerrero i Blas Laserna, entre altres. Pel que fa la producció de música de cambra vocal espanyola, caldria ressaltar la música de José de Torres, del qual i apart la seua producció teatral, podríem citar el "duo humano con violines" titulat *Amante Fatiga*. D'altra banda, la "Casa de Alba" també va mantenir una intensa activitat musical al Palau que posseïa a Barcelona on va mantenir la *Real Capilla del Palau*, agrupació orquestral capaç d'abordar el repertori més exigent.

L'activitat musical de cambra també va ser molt intensa a la "casa" de la comtessa-duquessa de Benavente, que, quasi en tot, va rivalitzar amb l'hereva de la "Casa de Alba", María Teresa Cayetana<sup>193</sup>. Apart que segons el musicòleg Nicolás Alvarez Solar-Quintes encara no s'ha investigat suficientment la relació entre Espanya i Haydn, sobretot, és indispensable destacar les relacions contractuals que la comtessa-duquessa va signar amb Josep Haydn (Solar-Quintes 1947, 81 ss.). María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel Téllez Girón, comtessa-duquessa de Benavente, va aprovar les gestions de Tomás de Iriarte en primera instància, i, seguidament, de Carlos Alejandro de Lelis, mitjançant les quals Josep Haydn es comprometia a remetre-li les seues composicions musicals. Apart que això explica la quantitat de música de Haydn continguda a l'arxiu musical de la "casa", mostra sobretot l'atenció de la noblesa espanyola per la música que es produïa a Europa. A propòsit d'això, voldríem destacar que, segons el musicòleg Antonio Martín Moreno, Espanya va ser el primer país en prendre interès per la música de Haydn, abans que el músic es convertira en paradigma de la il·lustració europea (Martín Moreno 1985, 278). Seguint l'esperit il·lustrat, la comtessa va ser benefactora de diversos artistes, entre ells el poeta Tomás de Iriarte. Aquest poeta no exempt de formació musical, és l'autor del poema *La música* on, entre els diversos arguments, hi ha una al·lusió a Joseph Haydn, del qual era gran admirador i amb el que va intermediar de part de la comtessa. La composició poètica d'Iriarte permet comprovar que l'autor coneixia les tendències musicals teòriques i pràctiques prominents a Europa. El poema d'Iriarte trobaria difusió a Europa traduït a diversos idiomes, èxit que només va compartir amb el discurs *La música en los templos* de Benito Feijoo. Amb tot, a Espanya *La música* de

---

Peral, el 22 de marzo de 1789, y con el cual se atestiguaban nuevamente las flexibles aptitudes artísticas del célebre tonadillero catalán." (Subirá 1927, 204). També voldríem destacar que José Subirá compara la categoria com a flautista de Luis Misón amb la de Johann Joachim Quantz. *Vid.* (Subirá 1927, 198).

<sup>193</sup> "... ilustres señoras que nunca estaban acordes en nada; que si una vestía así, la otra lo hacía *así*; que si a una exaltaba en la plaza de toros la gallardía, el valor impetuoso y el arte inconsciente de Pedro Romero, la otra prefería la inteligencia, la sabiduría, la sobriedad científica, como si dijéramos, de Joaquín Rodríguez Costillares; que si una aplaudía la declamación elegante y correcta de Josefa Figueras, otra hallaba más bella la genial y vehemente expresión de María del Rosario Fernández, *la Tirana*." (Cotarelo 1917, 357).

Tomás de Iriarte va generar polèmica, d'altra banda cosa habitual del XVIII espanyol, enverinadament manifestada entre l'autor i Félix María de Samaniego (1745-1801). Apart tot això, la comtessa-duquesa de Benavente va aportar els recursos necessaris per mantenir una orquestra conformada pràcticament per una plantilla "clàssica", d'acord conseqüentment amb el repertori que es va interpretar a les *academias*. Aquesta orquestra va ser dirigida pel mateix Luigi Boccherini, com hem dit abans, i també per l'organista i mestre de capella José Lidón.

També va ser significativa l'activitat cultural il·lustrada dels nobles gaditans Gaspar Molina y Saldívar, marquès de Ureña, i de Francisco de Paula Miconi i Cifuentes, marquès de Méritos. Segons el musicòleg Rafael Mitjana, el Marquès de Méritos va intervenir decisivament en l'encàrrec de *Las siete palabras de Jesucristo en la Cruz* a Joseph Haydn per part de la congregació oratoriana de la Santa Cueva de Cadis (Mitjana 1993, 295). Altra de les "cases" nobiliàries que va mantenir una destacada activitat musical va ser la del *Duque de Osuna*, Pedro Zoilo Téllez Girón, mecenes de músics com Pablo Esteve i, també, de Francisco Manalt, músic català del qual destaca la seua producció de sonates per a violí. No obstant això, una de les aportacions més destacades a la música instrumental espanyola del segle XVIII va ser la del violinista, també compositor, José Herrando. D'origen valencià, Herrando va ser primer violí de la *Real Capilla de la Encarnación*, de la del *Buen Retiro* i de la dels *Sitios Reales*. Segurament format sota la tutela del violinista i mestre de la *Real Capilla* Jaime Facco, Herrando és autor de música per al teatre, d'entre la qual podríem citar la comèdia de Calderón *Manos blancas no ofenden*. Però apart el gènere dramàtic, la part més significativa de la seua producció creativa està conformada per sonates per a violí.

José Herrando també va ser músic de la "Casa de Alba" l'arxiu musical de la qual guardava un bon nombre de les seues obres. De la relació d'Herrando amb la noblesa de l'època va sorgir allò que l'ha fet més famós; el tractat de violí<sup>194</sup>. Dedicat a Francisco Ponce de León Espínola en 1756, duc d'*Arcos*, i publicat a París el mateix any, és un exemple únic pel que fa les publicacions del XVIII del gènere<sup>195</sup>. No obstant això i segons José Subirá, al "Palacio de Liria" la "Casa de Alba" també guardava un llibre de *Lecciones* per a viola i un altre de *Lecciones* per a violí apart de les diverses composicions de l'autor<sup>196</sup>. Herrando va

---

<sup>194</sup> El tractat va ser publicat a París en 1756 amb el títol que transcribim seguidament; *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda así aficionado como profesor, aprovechándose los Maestros en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso. Compuesto por D. Joseph Herrando, Primer Violín de la real Capilla de Señoras de la Encarnación.*

<sup>195</sup> "Está fechada la dedicatoria en 21 de abril de 1756. La obra fué impresa en París, autorizándose su entrada en España por Real Privilegio de 25 de febrero de 1757." (Subirá 1927, 167 s.).

<sup>196</sup> "Muy feliz me considero al dar cuenta de las composiciones inéditas y hasta ahora desconocidas que D. José Herrando escribió para la Casa de Alba y que se cobijan hoy en el Palacio de Liria. Entre ellas figuran no sólo sonatas, tocattas y tríos, sino también un *Libro de lecciones para la viola*, y otro, no declarado, de *Lecciones*

viure l'efervescència musical de la cort de Fernando VI on va coincidir amb personalitats musicals com Farinelli, Sebastián de Albero i Domenico Scarlatti. Les seues sonates han sigut freqüentment comparades amb les de Domenico Scarlatti i amb les d'Antoni Soler. Tampoc falta la controvèrsia en la seua biografia que, apart de suggerir que el violinista va estar ben considerat a la cort, dona compte de la polèmica que va mantenir amb Diego de Torres Villaroel a propòsit d'una qüestió, sorprenentment, astrològica.

La prosperitat econòmica del XVIII va permetre l'accés de la burgesia a activitats culturals que, tradicionalment, només havien sigut practicades per la cort i la noblesa. La música i el *baile* va ser habitual a les capes adinerades que intentaven copiar, principalment, els models francesos. Progressivament va nàixer un nou auditori, cosa que, d'altra banda, també va ocórrer a Europa on el concert públic era ja una realitat. Pel que fa la dansa caldria dir que l'arribada dels Borbons va imposar, sobretot, lògicament, la dansa francesa. Durant la segona meitat del XVIII es van publicar un bon nombre de tractats de dansa, alguns traduïts dels tractats francesos que hi havia a la cort. Les classes pudents, apart de *maestro* de música, van tenir també *maestro de danza* per poder ostentar la categoria social<sup>197</sup>. D'entre les danses més practicades voldríem destacar el *minué*, encara que probablement més significativa va ser la pràctica de la *Contradanza* que, fins i tot, podia incloure balls populars com el fandango i la seguidilla<sup>198</sup>. La *Contradanza* es va practicar regularment als balls de màscares que se celebraven durant les carnestoltes a tota la península. València no va ser una excepció, de manera que en 1769, l'any que Vicent Olmos assumeix la responsabilitat de mestre de la capella de música del Palau Reial, trobarem publicada una normativa titulada *Contradanzas nuevas que se han de bailar* durant les carnestoltes (Martín Moreno 1985, 305). Tanmateix, aquesta barreja de pràctiques italianes amb moda francesa es va exacerbar a partir de 1775 amb la inauguració dels balls de màscares als teatres madrilenys del *Príncipe* i de *Los caños* amb el beneplàcit del comte d'Aranda. Això, va acabar generant una reacció en contra de tot allò estranger proclamant un retorn a les costums tradicionals que es coneix pel nom castellà de "majismo". Durant l'última part del XVIII es va imposar el gust popular, en part, perquè el concepte no diferia de les idees il·lustrades i, sobretot, perquè constituïa una resultant de la

---

*para violín*, donde se puede ver un aspecto complementario de ese músico tan notable por diferentes conceptos, y, sin embargo, tan olvidado en nuestros días." (Subirá 1927, 170).

<sup>197</sup> "Los Maestros de danzar, que así se llamaban antiguamente, ocupaban un lugar modesto entre el personal a sueldo en las nóminas y cuentas de las casas nobiliarias. Otros más afamados actuaban en el Teatro Real y hacían algunas exhibiciones particulares en determinadas mansiones aristocráticas, a cuya influencia se acogían para el logro de buenos contratos en las principales capitales de Europa, como ocurría con la Condesa-Duquesa de Benavente, que sostenía con eminentes danzarines y cantantes interesante correspondencia." (Solar-Quintas 1965, 79).

<sup>198</sup> Ibidem.

política de Carlos III. Conseqüentment, l'apogeu de la "tonadilla escénica" va recuperar la música popular i els balls tradicionals espanyols com fandangos, seguidilles o boleros, i, la guitarra es va convertir en un dels instruments predilectes. La influència del *padre Basilio*, mestre de guitarra de Dionisio Aguado i de la reina María Luisa, esposa de Carlos IV, la proliferació de tractats i mètodes de guitarra, i, sobretot, l'aportació teòrica i compositiva de Fernando Fernandiere, van generar un moviment que culminarà Fernando Sor consolidant definitivament la guitarra moderna durant el segle XIX. Amb tot, el "majismo" va estar perfectament representat per la pintura de Francisco de Goya, mentre que María Teresa Cayetana, duquesa de Alba, va ser la "maja".

Caldria completar el repertori instrumental del XVIII amb l'aportació d'instrumentistes de la *Real Capilla* que, d'acord amb la creixent demanda musical de la nova societat il·lustrada, també van exercir la composició conformant un repertori de cambra que, encara a hores d'ara, en molts casos, no ha sigut degudament estudiat. Entre molts altres, caldria citar als violinistes Felipe de los Ríos i Juan Oliver, a l'oboïsta Manuel Cabazza, a José Lidón i al compositor i teòric d'Algemesí Vicent Adán. En general, la seua producció aporta un bon nombre de sonates per a violí, viola, violó o flauta entre altres instruments, i una significativa aportació al repertori vocal. Però apart de les agrupacions institucionals, també van proliferar instrumentistes i compositors, d'entre els quals voldríem destacar a Fernando Fernandiere i als germans Pla; Manuel, Joan i Josep. No obstant la producció teatral i de cambra de Fernandiere, voldríem ressaltar el tractat de violí que va publicar en 1771. *Prontuario Músico para el instrumentista de violín i cantor* completa junt al tractat d'Herrando l'aportació més significativa del gènere durant el segle XVIII espanyol. Pel que fa als germans Pla, instrumentistes i compositors d'origen català, caldria dir que Joan i Josep, segurament, van desenvolupar part de la seua carrera a l'estranger. Però, sobretot, voldríem destacar la seua producció per a instruments de vent, d'entre la qual són significatives les obres per a flauta i per a oboè. També voldríem citar alguns músics que van treballar fora de la península ibèrica, com Carlos Ordóñez i Mariana Martínez. De pares espanyols, Ordóñez va nàixer a Viena en 1734 on va desenvolupar tota la seua carrera professional. Violinista de la capella imperial i, posteriorment, de l'orquestra de la "Tonkünstler Societät", la seua aportació compositiva inclou òpera i també cambra. Mariana Martínez, filla de Nicolàs Martínez, reconegut "austriacista", va nàixer a Viena en 1744 on la seua família va arribar després i a conseqüència de la guerra de successió. A la casa de la família Martínez es van allotjar temporalment personalitats tan destacades com el poeta Metastasio i un jove Haydn que, a iniciativa del poeta, va ser el mestre d'una musicalment precoç Mariana. Apart

l'herència testamentària de la seua família, Mariana també va rebre la de Metastasio, i això li va proporcionar una posició econòmica que li va permetre organitzar a la seua casa reunions amb els més excel·lents músics i artistes. Mariana Martínez va tocar al piano una sonata de Mozart a quatre mans junt al mateix geni de Salzburg<sup>199</sup>. L'aportació creativa de Mariana Martínez inclou pràcticament tots els gèneres, des d'oratoris i simfonies fins a concerts i sonates per a clave.

### **3. L'església com a centre de producció i difusió musical.**

Durant el segle XVIII, l'església junt a la cort va ser el principal focus de producció i difusió musical de la península ibèrica. Catedrals, monestirs, abadies, col·legiates i parròquies van generar una intensa activitat en la que van participar les personalitats musicals més destacades del segle. Les institucions eclesiàstiques de més recursos van poder mantenir una "capella de música" al voltant de la qual girava l'activitat musical. La "capella de música" era una institució conformada bàsicament per cantors i ministrils l'organització jeràrquica de la qual li reservava un lloc de rellevància a l'organista. Encara que la participació d'aquest era indispensable, sense dubte, la figura més destacada de les capelles de música era la del mestre de capella que, de fet, era el principal responsable no només de la part artística.

La poderosa influència de la cort, va convertir Madrid en model per a la resta de capelles musicals de la península. Conseqüentment, les places de músic de les capelles instituïdes com *Real* estaven molt cotitzades, cosa que va propiciar el pas dels músics de més notorietat per la capital de l'Estat, entre ells molts valencians. L'activitat musical a l'església del XVIII va ser molt intensa, entre altres raons, perquè la música religiosa va ser una forma de captar al nou públic que s'havia generat a l'Europa de la il·lustració durant el barroc. No obstant, caldria destacar que, segons el musicòleg Rafael Mitjana, molts músics van acudir a l'església per trobar la difusió que l'òpera italiana no els proporcionava (Mitjana 1993, 241 s.).

Sense desmerèixer altres capelles de llarga tradició històrica com, per exemple, la de la catedral metropolitana de València on es va formar el nostre Vicent Olmos i Claver, la capella de música més destacada del segle XVIII va ser la *Real Capilla*. Aquesta era una institució reial, des de la qual, de fet, s'emanava el gust i la tradició de la música religiosa de la cort. Conseqüentment, els músics del XVIII trobaven l'accés a la *Capilla Real* com un

---

<sup>199</sup> Vid. (Martín Moreno 1985, 332).

privilegi que culminava les seues aspiracions professionals i artístiques. L'accés a la institució es produïa mitjançant oposicions, i la promoció professional, en general, per defunció o renúncia del músics que ocupaven les places més rellevants. Felip V va conformar una capella numèricament inferior i sensiblement distinta a la que el mateix rei Borbó tenia a Nàpols, la qual cosa ja resulta significativa pel que fa la diferència tímbrica entre la música italiana i l'espanyola (Martín Moreno 1985, 29). Tot i que a partir de 1701 amb el regnat de Felipe V, els músics de la *Real Capilla* van gaudir d'una retribució econòmica fixa, al llarg del segle aquesta institució musical va passar intermitentment per períodes de penúria en funció de la situació econòmica del país. L'incendi en 1735 del *Real Alcázar* va resultar fatídic per a l'agrupació, perquè, no només va perdre la Seu sinó també totes les seues pertinences, entre elles l'arxiu musical. Amb tot, la plantilla de la *Real Capilla* va evolucionar durant el XVIII de manera que, progressivament, va disminuir les places d'instruments característics del més tradicional barroc hispànic, com l'arxillaüt, l'arpa i fins i tot l'orgue, i va augmentar les dels de corda i vent d'acord amb l'expansió de la música instrumental arreu d'Europa.

D'altra banda, junt a la *Real Capilla* va coexistir el *Real Colegio de Niños Cantores*. Aquest era una institució paral·lela on s'educaven els xiquets que participaven en les intervencions musicals de la *Real Capilla*. Caldria ressaltar que les capelles de música comptaven regularment amb la col·laboració dels *infantillos* la principal responsabilitat dels quals era cantar les parts de veu més agudes. En el *Real Colegio*, com d'altra banda pràcticament a totes les capelles musicals eclesiàstiques, els infants romanien sota la responsabilitat del mestre de capella en règim intern. El mestre de la *Real Capilla* també ostentava el càrrec de "rector" del *Real Colegio*, sense que això comportara cap remuneració econòmica suplementària. Apart el rector, hi havia altres tres mestres; un per a ensenyar l'estil italià, altre per a la teoria musical, i el tercer amb el càrrec de *vicerector* per a la gramàtica. El *Real Colegio de Niños* tenia reservades deu places per als futurs cantors que, de fet, cada dia iniciaven a l'alba una llarga i intensa jornada. Durant el segle XVIII el *Real Colegio* va continuar sent regulat per les *Constituciones* que el Patriarca de las Indias havia emanat durant el regnat de Felipe II (Martín Moreno 1985, 30 s.).

Sebastián Durón inicia la nòmina dels mestres de la *Real Capilla* del segle XVIII. Natural de Brihuega (Guadalajara) va nàixer en 1660. Després d'haver sigut mestre de capella a diverses catedrals d'importància, entre elles Saragossa i Sevilla, Durón va ser nomenat pel rei Carlos II mestre de la *Real Capilla* en 1691. Apart el nomenament, Durón va dirigir tota l'activitat musical de la cort, era el *Rector del Real Colegio* i, fins i tot podria haver dirigit els teatres madrilenys i la capella de música del monestir de l'*Encarnación*. Reconegut

“austriacista”, va haver d’exiliar-se a França amb l’arribada al poder de Felipe V. Malgrat això, va poder tornar a partir de 1714 a Palència on presumiblement va ocupar la plaça d’organista de la catedral. Amb tot, en 1715 trobarem a Durón en Bayona com a persona de la màxima confiança de la reina Mariana de Neoburg. Aquests vincles amb els “Àustria” podrien haver-li facilitat una invitació per dirigir la capella imperial de Viena, la qual cosa no ha sigut degudament verificada<sup>200</sup>. Excel·lent compositor de música teatral, també és autor d’una més que notòria producció religiosa que inclou seixanta-dues obres en llatí, seixanta-sis títols entre villancets i *tonos* polifònics en castellà, i vint-i-tres *tonos* religiosos. Durón va faltar en 1716 a la mateixa localitat francesa on dos segles després també va morir Isaac Albéniz; Cambo de les Bains. Deu anys després de la seua mort, Feijoo l’acusava de ser el responsable de la introducció dels models italians provocant la decadència de la música espanyola. En realitat, Durón només va utilitzar els italianismes en la música teatral, sent, en definitiva, l’últim gran representant del barroc hispànic del XVII.

Amb l’exili de Sebastián Durón en 1706, el càrrec de mestre de la *Real Capilla* i de *Rector del Real Colegio* va quedar vacant. No obstant, Felipe V podria haver-li conservat el càrrec a Durón fins la seua mort en 1716, sent ocupat entretant de forma interina per altres músics. D’una manera o altra, el successor amb caràcter definitiu va ser José de Torres Martínez Bravo. Nascut a Madrid en 1665, va ser nomenat organista de la *Real Capilla* en 1697. Des de 1707 hauria sigut *Rector* del “col·legi” i en 1720 va ser nomenat mestre de la *Real capella*. Sense desmerèixer la seua valuosa producció musical que, dispersa per tota la península, inclou villancets, *quatros*, *dúos* i misses entre altres gèneres, l’aportació més significativa de José de Torres a la música espanyola del XVIII va ser la fundació *a sus expensas* d’una impremta musical que va comptar amb el beneplàcit de Felipe V<sup>201</sup>. Aquesta va publicar en 1700 *Fragmentos Músicos* de Nassarre, i l’any 1702 *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa*; obra teòrica de José de Torres prologada amb l’*Aprobación* de Sebastián Durón. Aquesta recomanació podria haver motivat les posteriors desqualificacions de Feijoo sobre Durón (Martín Moreno 1985, 41). Apart això, las *Reglas* de José de Torres van introduir l’acompanyament a l’estil italià en la música religiosa espanyola, la importància d’això justifica la reedició de 1736 que, a més, va afegir un quart tractat. La impremta de José de Torres no només va difondre la seua pròpia obra sinó que va ser probablement el principal vehicle de difusió de la teoria i de la música a la península ibèrica. El favoritisme de la reina Isabel de Farnesio pels músics italians va estar a punt de desplaçar

---

<sup>200</sup> Vid. (Martín Moreno 1985, 37).

<sup>201</sup> Vid. (Solar-Quintes 1963, 162).

del càrrec de mestre de la *Real Capilla* a José de Torres en favor de Felipe Falconi. Això finalment no va ocórrer pels esdeveniments polítics<sup>202</sup>, però, de fet, el successor de Torres en el càrrec va ser l'italià Francesco Corselli, o Courcelle, nomenat en 1737. José de Torres va morir un any després.

Altre dels músics més destacats de la *Real Capilla* durant la primera meitat del XVIII va ser Antoni Literes. Havia nascut a Artà (Mallorca) en 1673 però es va educar al *Real Colegio de Cantores* a Madrid. Després d'instruir-se com *cantorcico*, va ser nomenat *Violón* de la *Real Capilla* en 1693 iniciant una nissaga de músics, perquè, dos fills seus també van pertànyer a la capella *Real*. Antoni Literes podria haver sigut mestre del *Real Colegio* i mestre de la *Real Capilla* de forma interina, segurament durant l'exili de Durón. Apart això, Literes va ser un dels responsables de refer l'arxiu de la *Real Capilla* després de l'incendi de 1735. En 1774 va signar l'*Aprobación* o recomanació del *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia, cosa que corrobora el prestigi del músic mallorquí. Tot i que va rebre el beneplàcit del *Padre Feijoo* que l'instava a compondre només música religiosa, la seua producció és molt més italiana que la de Sebastián Durón. Actualment, les seues obres es troben disperses a diversos arxius, entre ells, el de la catedral metropolitana de València.

El successor de José de Torres en el càrrec de mestre de la *Real Capilla* va ser Francesco Courcelle. De pares francesos, va néixer a la localitat "parmense" de Plasencia en 1702. Després d'ocupar diverses places de mestre de capella a Parma, en 1734 va arribar a Madrid on el seu cognom es va italianitzar transformant-se en "Corselli". D'immediat va ser nomenat mestre de música dels "infants" i va obtenir el compromís reial de nomenar-lo mestre de la *Real Capilla* només el càrrec quedara vacant. El nomenament va arribar en 1737 i Courcelle es va fer càrrec de la *Capilla* i del *Colegio* l'any següent després de la defunció de José de Torres. De caràcter afable i amb destacades aptituds artístiques, Courcelle també va impulsar la recuperació de l'arxiu de la *Real Capilla*<sup>203</sup>, iniciativa recolzada en 1751 pel rei Fernando VI. A més de la seua nombrosa aportació personal, va recomanar l'adquisició d'obres de José de Torres i de Felipe Falconi, i va aconsellar la de partitures dels compositors més representatius del moment. La música religiosa de Courcelle es troba dispersa per tota la península. Inclou més de tres-cents títols entre misses, psalms, lletanies, lamentacions, cantates, villancets i altres formes. Va morir a Madrid en 1778.

---

<sup>202</sup> La defunció de Luis I que només va regnar per abdicació de Felipe V durant vuit mesos (Martín Moreno 1985, 43).

<sup>203</sup> *Vid.* (Solar-Quintes 1951, 187).



Però, apart l'atenció que Courcelle dedicava a la *Real Capilla* com a mestre, el músic italià mantenia una intensa activitat que freqüentment l'obligava a romandre fora de la capital<sup>204</sup>. Cal recordar a propòsit d'això que Courcelle era mestre de música dels infants i que Fernando VI passava molt de temps als *Reales Sitios*. Aquestes absències del mestre de la *Real Capilla*<sup>205</sup> van provocar que l'Arquebisbe de Toledo i Patriarca de les Índies sol·licitara el nomenament d'un mestre de capella auxiliar, petició que va ser atesa nomenant en abril de 1739 a José de Nebra (Mitjana 1993, 251 ss.). Això no va ser suficient per eliminar els freqüents episodis de certa relaxació i indisciplina de la *Real Capilla*, cosa que, inevitablement després de reiterades advertències, pràcticament va exigir la creació de la plaça de *vicemaestro de la Real Capilla* i *vicerector del Real Colegio*. Amb el suport del cardenal Mendoza i, sobretot, del marquès de la *Ensenada*, un decret reial de juny de 1751 nomenava per al càrrec a José de Nebra<sup>206</sup>. En realitat, el nomenament va ser una iniciativa més de la política reformista del marquès de l'*Ensenada* que, d'aquesta manera, manifestava el seu suport als músics espanyols en detriment dels italians que, de fet, ocupaven els principals centres de poder. José de Nebra Blasco havia nascut en 1702 a Calatayud. Després d'estudiar a Conca on son pare era mestre de capella de la catedral, apareix molt jove en 1719 a Madrid com organista del monestir de las *Descalzas Reales*. Posteriorment en 1724 va accedir a la *Real Capilla* com a segon organista i, potser, baixó.

La influència de José de Nebra en la música espanyola del segle XVIII va ser decisiva. Primerament, va contribuir a la recuperació de l'arxiu de la *Real Capilla* recomanant l'adquisició de diversos repertoris. Encara que, presumiblement, informava en contra dels compositors italians, va tenir l'habilitat necessària per no enemistar-se amb el *maestro* Francesco Courcelle. Apart això, l'arxiu del *Palacio de Oriente* guarda actualment més de noranta obres del gènere religiós entre himnes, psalms, villancets, misereres, misses i altres formes religioses aportades per Nebra a la *Real Capilla*. També voldríem destacar que trobarem partitures de Nebra als principals arxius eclesiàstics i civils de la península, per exemple a Montserrat o a la Biblioteca Nacional, i, fins i tot, a altres internacionals com la

---

<sup>204</sup> "... el músico italiano se preocupaba más de las representaciones de ópera y de las fiestas reales que de las solemnidades religiosas. Por otra parte, el impulso dado por FARINELLI a los espectáculos musicales fue tan grande que exigía la atención de varios directores de orquesta. Los conciertos casi diarios y los ensayos de nuevas obras absorbían el tiempo de CORSELLI tanto, que el servicio de capilla estaba casi abandonado." (Mitjana 1993, 251).

<sup>205</sup> "En la nota que mensualmente pasaba el *puntador* Francisco Ossorio para la formación de la correspondiente nómina del personal se consignaban las faltas de asistencia de los músicos, y allí figura Courcelle durante varios años con faltas enteras y medias faltas, que le ocasionaban un descuento de 18 rs. en sus haberes mensuales y gajes, cada vez que dejaba de acudir a la Real Capilla, infringiendo lo ordenado." (Solar-Quintes 1951, 191).

<sup>206</sup> *Vid.* (Solar-Quintes 1954, 197).

Biblioteca de Munich, el Conservatori de Paris o la Capella Sixtina. Després, cal ressaltar que el Cardenal Mendoza va trobar en José de Nebra la persona de confiança necessària per plasmar els projectes de renovació que la política d'Ensenada propugnava. Encara que el mestre era l'italià Courcelle, la reforma de la *Real Capilla* li va ser consultada al *vicemaestro*. En 1756 es va aprovar un nou reglament de la *Real Capilla* que va modificar significativament la seua plantilla, especialment, la secció instrumental. Sense arpa, però amb les seccions de corda i de vent completament conformades apart d'altres càrrecs complementaris degudament remunerats, l'anàlisi del conjunt resultant de la reforma certifica que la música espanyola de la segona part del XVIII va ser ostensiblement distinta de la de períodes anteriors<sup>207</sup>. Finalment, voldríem dir que la vàlua artística de Nebra també va ser reconeguda per la família reial, perquè, primerament, Fernando VI el va nomenar mestre de l'infant *don Gabriel*, després, Nebra va assessorar a la reina María Bárbara de Braganza en la composició d'una "Salve" amb orquestra, i, a més, en 1758 va compondre la música per a les exèquies reials de la mateixa María Bárbara<sup>208</sup>. José de Nebra Blasco també va ser prolífic pel que fa la composició de música per al teatre. Va morir en juliol de 1768 sent succeït en el càrrec de *vicemaestro* segurament per l'aragonès Juan de Sessé.

D'altra banda, la vacant de mestre de la *Real Capilla* generada per la defunció en 1778 de Francesco Courcelle va ser ocupada de seguida per Antonio Ugena. Nascut a la localitat andalusa de Vélez en data desconeguda per nosaltres, havia ingressat en la *Real Capilla* en 1758 com *niño cantor*. Després d'haver intentat l'accés al magisteri de Màlaga, va aconseguir el de la *Real Capilla* en 1778. Músic poc estudiat, segurament perquè Hilarión Eslava va criticar la seua obra, la seua tasca al cap de la *Real Capilla* també va ser notòria, tant pel que fa l'elaboració de l'inventari de l'arxiu com per les composicions aportades. Antonio Ugena és autor d'una considerable producció religiosa que inclou misses, seqüències, motets, misereres i lamentacions entre altres formes. Apart el gènere religiós també va cultivar la música de cambra, gènere del qual podríem destacar, entre altres, una composició per a fagot i violó. Durant el seu mestratge, va ocupar la plaça de *vicemaestro* el músic català Josep Teixidor. Jubilat en 1805, Antonio Ugena va ser succeït per José Lidón faltant en 1816. Amb Antonio Ugena conclou la nòmina de músics que van ocupar el càrrec de mestre de la *Real Capilla* durant el XVIII. No obstant, el llistat de músics excel·lents que van passar per aquesta capella es molt més extens. Des de l'oboïsta Cabazza al flautista Misón o el contrabaix

---

<sup>207</sup> Vid. (Martín Moreno 1985, 54 ss.) i (Mitjana 1993, 255).

<sup>208</sup> Vid. (Mitjana 1993, 254)

Francisco de Zayas, no voldríem concloure sense citar el nom d'alguns dels organistes com Joaquín de Oxinaga, José Lidón o Félix Máximo López, entre molts altres.

Després de la *Real Capilla* de la cort, també va ser molt significativa la influència musical emanada des del monestir de *las Descalzas Reales*. La infanta de Castella i princesa de Portugal *doña Juana* de Àustria, filla de l'emperador Carlos V, va fundar en 1572 la *Real Capilla musical del monasterio de las Descalzas Reales*. Amb menys recursos econòmics que la *Real* de la cort, es va constituir amb una plantilla molt més reduïda de veus i molts pocs instrumentistes. A principis del segle XVIII trobarem al valencià Joan Bonet de Paredes com a mestre de capella. Natural d'Oriola on va nàixer en data que desconeguem, figura en 1688 com a notari de la Inquisició (Lihory 1903, 189). Posteriorment, va accedir al magisteri de *las Descalzas* en 1691 des d'on va passar al de la catedral de Toledo en 1706, ciutat on va faltar l'any 1710. Joan Bonet de Paredes inaugura les nombrosíssimes polèmiques musicals de la il·lustració, manifestant-se entre els defensors de les normes i regles musicals tradicionals. Francesc Valls en el seu *Mapa Armónico* va prendre com a model el “Magnificat” i un villancet a vuit veus del *Capellán de su Magestad* Joan Bonet de Paredes. Després d'aquest músic d'Oriola, el càrrec de mestre del monestir va ser ocupat per Miguel de Ambiela. D'origen aragonès, va accedir al càrrec en 1707 després d'haver sigut mestre a diverses catedrals aragoneses i catalanes com Daroca, Lleida, Jaca i Saragossa. Després de refusar el magisteri de Santiago de Compostela, va tornar a succeir a Joan Bonet de Paredes, aquesta vegada en 1710 a la catedral “primada” de Toledo. D'altra banda, encara que resultava accessible des de *las Descalzas*, Ambiela no es va integrar en l'ambient de música teatral que es vivia a Madrid. Pel que sabem fins ara, només va cultivar el gènere religiós. Trobarem misses, psalms, himnes i villancets d'Ambiela repartits per tota la geografia eclesiàstica peninsular.

Segurament en 1711, la responsabilitat de mestre de capella de *las Descalzas Reales* va ser assumida per José de San Juan. Probablement mestre a Sigüenza entre 1708 i 1711, la biografia de San Juan encara està incompleta. No obstant això, sabem que José de San Juan va comptar amb el reconeixement dels seus contemporanis, entre ells del mateix Iriarte en el celebèrrim poema i d'Antonio Rodríguez de Hita que alaba l'excel·lència tècnica de l'autor pel que fa la relació entre música i text (Martín Moreno 1985, 72 s.). Censor del tractat teòric d'Antonio Martín y Coll *Arte de Cantollano* publicat a Madrid en 1729, José de San Juan

també és autor d'un treball teòric<sup>209</sup>. Autor de música per al teatre, trobarem la seua producció religiosa a diversos centres eclesiàstics com el Escorial o Montserrat entre altres. A la congregació oratoriana de San Felip Neri de València es va cantar en 1715 la seua obra *Afectos de una alma reconocida al beneficio de su justificación, en el exemplar de Santa María Magdalena*.

Després de José de San Juan, probablement va ser Francesco Coradini el mestre de capella de las *Descalzas Reales*. Segons la documentació consultada pel musicòleg Antonio Martín Moreno, Coradini podria haver ocupat el càrrec entre 1741 i 1749. La informació també és incompleta pel que fa al català Josep Picanyol que procedent de la catedral de Barcelona hauria succeït en el càrrec bé a Coradini o a San Juan. La música religiosa de Picanyol està conservada principalment a la Biblioteca de Catalunya i inclou diversos misereres, un "Stabat mater", oratoris, villancets, motets i "tonos". Picanyol va signar la censura de la *Institución harmónica o doctrina musical teórica y práctica* d'Antonio Ventura Roel del Río, publicat a Madrid en 1748.

En 1757, Antonio Ripa Blánquez probablement va aprovar les oposicions a la plaça de mestre de las *Descalzas Reales*. També d'origen aragonès, prèviament havia sigut mestre a la catedral de Conca, i, des de las *Descalzas* va sol·licitar sense èxit en 1767 el mestratge de la catedral de Màlaga. Un any després va aconseguir el de Sevilla, ciutat on va romandre fins la seua defunció en 1795. Apart d'una notòria producció de música religiosa que trobarem als principals arxius eclesiàstics, voldríem destacar que Ripa va signar l'*aprobación* de la *Llave de la modulación* del pare Antoni Soler. Probablement, Ripa Blánquez va ser *Académico filarmónico de Bolonia* i va estudiar cant a Nàpols. La vacant de Ripa va ser coberta mitjançant oposicions en 1769 per Manuel Mencía. Desde 1755, Mencía havia sigut mestre de capella de la catedral de Lleó on va tenir conflicte amb el capítol. Responsable de la introducció de les trompes en la capella de la catedral, la seua aportació al gènere religiós es conserva a l'arxiu de la catedral lleonesa, a Montserrat i a El Escorial. Va morir a Madrid en 1805 i, possiblement, va ser succeït per Ramón Biosca, del qual voldríem ressaltar que és autor del tractat teòric publicat a Madrid en 1807 *Breve resumen y efecto de los caracteres musicales para uso de los principiantes*.

Però, apart la notorietat dels músics que van ocupar el càrrec de mestre de la *Real Capilla de las Descalzas Reales*, cal també destacar l'excel·lència dels organistes. José de

---

<sup>209</sup> Consta en el *Ceremonial Dominicano* publicat a Madrid en 1694 amb el títol "Arte de Canto Llano, con reglas especiales para que con brevedad puedan los principiantes aprovecharse, por el padre Fray Joseph de San Juan, Maestro de Novicios del Convento de Santo Tomás de Madrid".

Nebra, Felipe Vicente, José Teixidor i Joaquín de Oxinaga, són alguns dels més destacats, encara que la influència en la literatura organística del XVIII obliga a citar a José Elías. Nascut a Catalunya a finals del XVII en data indeterminada, Elías des de 1715 va ser organista de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona des d'on en 1725 va passar a *las Descalzas* com *Capellán de su Magestad* i organista. Amb tot, cal destacar la influència i el prestigi que va tenir pel que fa l'orgue del XVIII per vèries raons. Primerament, va ser alumne de Joan Baptista Cabanilles, la qual cosa ja és molt significativa. Després, és l'autor de *Obras de órgano entre el Antiguo y Moderno estilo*, obra que va comptar amb l'*aprobación* dels il·lustres Nebra, Albero i Oxinaga. També és molt destacable que Antoni Soler justifica en la seua *Satisfacción*<sup>210</sup> els procediments harmònics d'Elías. Això, va ser possible perquè Soler els havia après al estudiar la producció organística d'Elías durant el període d'escolà a Montserrat. Antoni Soler va publicar en 1762 la *Llave*, però, Elías degué morir abans perquè no figura entre els que van signar l'*aprobación*. La nombrosíssima producció d'Elías per a orgue es conserva a distints arxius com la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de Catalunya, Montserrat o l'Orfeó Català entre altres.

D'altra banda, a Madrid també va ser molt significativa durant el segle XVIII l'activitat musical de la *Real Capilla y monasterio de la Encarnación*. La relació de la reina Margarita d'Àustria amb el monestir de *las Descalzas* va generar la iniciativa de crear un monestir de monges Agustines. Instituit en 1616 per Felip III, la capella de música es va dotar amb tretze capellanies; vuit per a les veus, quatre capellans d'altar que cantarien epístoles i evangelis, i un mestre de capella expert en contrapunt. A més, la reglamentació també contemplava set *niños* que, com era habitual, serien instruïts pel mestre de capella. L'apartat de ministrils es va dotar amb un organista, un corneta i un baixó. L'accés a les places es realitzava per rigorosa oposició.

El primer músic que va ocupar la plaça de mestre de capella de *la Encarnación* en el segle XVIII va ser Matías Juan de Veana. Segurament d'origen valencià nascut a Xàtiva, va ser mestre de *la Encarnación* des d'una data indeterminada de l'últim terç del XVII fins l'any 1708, període durant el qual probablement també va ser mestre a Palència. Apart això, l'aportació musical de Matias és nombrosa conservant-se un bon nombre de villancets, *solos*, "salves", *lecciones*, i misses entre altres formes religioses, a distints arxius de la península com la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca Nacional, arxius catedralicis,i, a Montserrat

---

<sup>210</sup> Es tracta de l'escrit del Pare Soler *Satisfacción a los reparos precisos hechos por Don Antonio Roel del Río a la Llave de la Modulación*. No hem pogut aconseguir el lloc i la data de publicació del qual.

que, de fet, guarda la major part de les obres produïdes a *la Encarnación*. Matias Juan de Veana va ser succeït en el càrrec *de la Encarnación* per altre músic valencià; Francesc Hernández i Pla. Havia sigut mestre de la catedral de Sigüenza quan va accedir al magisteri de *la Encarnación* en 1708. Dos anys després va optar al magisteri de la catedral “primada” de Toledo, ocupació que, al cap i a la fi, va refusar doncs les condicions de treball a *la Encarnación* eren millors. Francesc Hernández figura entre els models a imitar en el *Mapa Armònic* de Valls, i va signar l’*aprobación* del *Arte de Cantollano* de Martín y Coll. Va comptar amb el reconeixement del seus contemporanis i és autor d’una destacada producció religiosa que guarda principalment l’arxiu de l’Abadia de Montserrat.

Encara que segons el musicòleg Rafael Mitjana en 1722 va morir Juan Pérez Roldán que hauria sigut mestre de capella de l’*Encarnación*<sup>211</sup> a principis de segle, el ben cert és que en 1723 va accedir al mestratge de *la Encarnación* Diego de las Muelas. Prèviament havia sigut mestre a Astorga i a Santiago de Compostela. De las Muelas va conservar l’ocupació fins la seua defunció, ocorreguda segurament en 1743. Apart de Montserrat, altres arxius catedralicis guarden la seua producció religiosa, de la qual cal remarcar que enllaça l’estil polifònic antic amb l’armònic contemporani (Martín Moreno 1985, 81). En 1744, també procedent de la catedral de Santiago va arribar a *la Encarnación* Pedro Rodrigo. La seua producció musical es conserva actualment a Santiago, Montserrat, Palència, Zamora i el monestir de Guadalupe. Rodrigo va signar l’*Aprobación* de la *Institución*<sup>212</sup> d’Antonio Ventura Roel del Río i va morir segurament a Madrid en 1750. Posteriorment, Joan Baptista Bruguera podria haver sigut el successor de Rodrigo en *la Encarnación*, encara que això no està del tot comprovat. Tanmateix, en 1752 va accedir José Mir y Llusá que havia sigut mestre anteriorment a Segòvia i a Valladolid. Apart les obres procedents de *la Encarnación* guardades a Montserrat, la producció de Mir y Llusá es conserva a la Biblioteca Nacional i als arxius d’Aránzazu, Conca, i el Escorial entre altres. En les seues partitures s’adverteix la coexistència de la terminologia pròpia de l’estil italià i la del barroc hispànic. Mir y Llusá va signar en 1761 junt a músics tan destacats com Nebra, Courcelle, Ripa, Conforto i Casellas, l’*Aprobación* de la *Llave de la Modulación* d’Antoni Soler. Va morir probablement en 1765.

En 1765, Antonio Rodríguez de Hita va aprovar les oposicions a la plaça de mestre de capella del monestir de *la Encarnación*. Nascut probablement al voltant de 1724 a Valverde (Madrid), és un exemple de precocitat musical doncs a l’edat de quinze anys era mestre de capella de la Colegial d’Alcalà. Posteriorment, va passar a la catedral de Palència on

---

<sup>211</sup> Vid. (Mitjana 1993, 251).

<sup>212</sup> Publicada a Madrid en 1748 amb el títol *Institución Armónica o doctrina musical teórica y práctica*.

romandria fins fer-se càrrec de la capella de *la Encarnación* en 1765. No obstant, voldríem assenyalar que Rodríguez de Hita, presumiblement, podria haver oposat entretant a *las Descalzas Reales*. D'altra banda, l'arxiu de la catedral de Palència guarda un compendi de música per a instruments publicat en 1751 com *Libro de Chirimías* que, en contra de l'opinió generalitzada de la tradicional historiografia espanyola, corrobora la pràctica instrumental a l'església del XVIII (Martín Moreno 1985, 86). Apart això, l'aportació musical de Rodríguez de Hita és qualitativa i quantitativament excel·lent, conservant-se als principals arxius peninsulars, sobretot a Montserrat i la Biblioteca Nacional, un bon nombre d'obres litúrgiques en llatí i de villancets en castellà. Desde 1765 a Madrid, Rodríguez de Hita va tenir contacte amb els cercles il·lustrats on va conèixer a *don Ramón de la Cruz*, cosa que explica la interessant producció de música teatral del mestre de *la Encarnación* i la seua col·laboració en la reforma de la sarsuela. Antonio Rodríguez de Hita va ser mestre de l'erudit Tomás de Iriarte, la qual cosa el va mantenir al corrent de la teoria i la pràctica musical europea. A propòsit d'això, caldria dir que Iriarte va col·laborar en la traducció d'alguns escrits teòrics d'autors francesos com D'Alembert. Amb tot, l'aportació teòrica del mateix Rodríguez de Hita va ser molt significativa, perquè, durant la seua estada a Palència va publicar a Madrid el *Diapasón instructivo*<sup>213</sup> i els *Consejos*<sup>214</sup> en un mateix llibre. Va faltar a Madrid en 1787.

Entre 1787 i 1789 la capella de *la Encarnación* va ser dirigida pel català Jaume Balias i Vila. Natural de Barcelona i format a Montserrat, va ser mestre de capella a la Seu d'Urgell, Girona i Còrdova, des d'on va accedir a *la Encarnación* i on va retornar poc després davant les immillorables condicions oferides per la catedral andalusa. Va ser un extraordinàriament prolífic compositor de música religiosa, la producció del qual es troba dispersa sobretot a les principals catedrals peninsulars. Va ser succeït per Sebastián Tomás en 1790, mestre de capella que, després d'haver ocupat el càrrec a les catedrals de Terol i Valladolid, va arribar a Madrid on segurament va faltar en 1792. Palència, Conca i la metropolitana de València conserven obres de Sebastián Tomás. La nòmina de mestres de capella del monestir de *la Encarnación* durant el XVIII conclou amb Francisco Antonio Gutiérrez, del qual cal ressaltar que va accedir al càrrec, efectivament, en 1792, i, sobretot, que és l'autor de la traducció al castellà de l'obra d'Eximeno (Mitjana 1993, 255).

Però apart les capelles "Reials", el monestir de San Lorenzo d'El Escorial també va ser un dels principals centres de creació musical del segle XVIII. Això té una significació

---

<sup>213</sup> En 1757 publicava *Diapasón instructivo, consonancias físicas y morales. Documentos a los Profesores de Música*.

<sup>214</sup> En la mateixa publicació presentava *Consejos que a sus discípulos da Don Antonio Rodríguez de Hita...*

especial pel que fa el nostre treball, perquè, El Escorial era un monestir de l'ordre dels Jerònims i Vicent Olmos i Claver va professar al monestir de la Murta d'Alzira també d'advocació jerònima. Fundat per Felipe II en 1563, la família reial espanyola va triar San Lorenzo El Real com *Real Sitio*. Això implicava que la cort es desplaçava al monestir cada any durant la tardor, cosa que conseqüentment consolidava la relació amb el cenobi. Pel que fa la música, cal dir que els jerònims havien acceptat la policoralitat durant el barroc sense abandonar la pràctica polifònica del "segle d'or", de manera que, durant el XVIII apart de la polifonia tradicional van admetre les noves tendències italianes. L'arxiu musical d'El Escorial conserva més de dos mil composicions, d'entre les quals un bon nombre pertanyen al segle XVIII<sup>215</sup>. A la magnificència d'aquesta etapa va contribuir, sense dubte, l'estreta relació amb la cort de Madrid, apart que, de fet, els músics d'El Escorial van ser freqüentment enviats a la capital per nodrir-se de les tendències musicals del moment. El *Real* de El Escorial també va mantenir una relació especial amb l'Abadia de Montserrat on es van formar molts escolans que posteriorment van professar a l'ordre dels jerònims<sup>216</sup>. Apart això, d'entre els músics més destacats d'El Escorial durant el XVIII caldria citar a Juan de Alaejos, Matías Cardona, Gabriel de Moratilla, Ignasi i Pau Ramoneda, José i Manuel del Valle, els valencians fra Santiago Ferrer i Vicent Julián, i, como no, a fra Antoni Soler.

Altre cenobi jerònim representatiu de la cultura musical del segle XVIII va ser el monestir de la Verge de Guadalupe. Situat geogràficament a terres extremenyas, la música va tenir al convent una significació especial des de la seua fundació<sup>217</sup>. Aquest centre jerònim va comptar des del segle XVI amb dos seminaris als quals es van formar els xiquets que cantaven a la capella de música. A Guadalupe en 1701 era mestre de capella Francisco de las Casas, sent succeït per Lorenzo de Santa María que ocuparia el càrrec fins l'any 1731. Seguidament va desempenyar el magisteri fins l'any 1752 fra Blas de San José, període durant el qual s'adverteix l'evolució musical que gradualment es distancia del policoralisme barroc i que introdueix l'aparell instrumental. Entre 1752 i 1757, el mestre de capella va ser Domingo de Santiago que havia sigut deixeble d'orgue de José de Nebra i de composició de

---

<sup>215</sup> *Vid.* (Rubio-Sierra 1982).

<sup>216</sup> "Lo mismo que en siglos anteriores, la famosa Escolanía de la Abadía Benedictina de Montserrat merece una mención especial, pues durante la época que nos ocupa no dejó de producir artistas de valor... Los alumnos formados por estos diversos maestros fueron muy numerosos, algunos siguieron toda su vida vinculados a dicho monasterio, otros se repartieron por los diversos conventos de la orden de San Jerónimo establecidos en la Península, o en las capillas de las diferentes catedrales, pues los discípulos de esta escuela eran muy apreciados, sobre todo en las provincias del antiguo Reino de Aragón (Mitjana 1993, 240).

<sup>217</sup> "... el servicio del coro y las ceremonias y solemnidad con que revestían todas sus funciones litúrgicas era la primordial ocupación de sus devotos hijos. El **canto de Capilla** o polifónico fué desde el siglo XVI muy cultivado en Guadalupe; tanto, que ya se incorporaron, con fuerza de ley y obligatoriedad, al libro de **Costumbres antiguas**... muchas determinaciones capitulares sobre el canto de Capilla." (Barrado 1945, 342).



Pedro Rodrigo. L'arxiu musical de Guadalupe conserva setanta obres d'aquest mestre que a més de per a violins també va escriure per a l'oboè i per a la flauta travessera. La vacant generada per la defunció del mestre en 1757 va ser ocupada pel monjo professo de Guadalupe fra Tomás de San Vicente, així mateix, fins la pròpia defunció en 1791. Segurament fra Tomás de San Vicente va ser succeït pel també monjo professo fra Manuel del Pilar, del qual l'arxiu del monestir guarda una vintena de composicions. Fra Manuel del Pilar va faltar en 1794, sent succeït per fra José de Barcelona que havia sigut escolà a Montserrat i que va faltar l'any 1800. Finalment, fra Carlos de Salamanca, germà del famós mestre de capella de la catedral de Salamanca Manuel Doyagüe, completa la nòmina de mestres de capella que van ocupar durant el XVIII el magisteri del monestir jerònim de la Verge de Guadalupe. El cenobi conserva un arxiu musical que conté quasi un miler de partitures, principalment, música de la dissetena centúria. El *Padre* Arcángelo Barrado va realitzar la catalogació de l'arxiu la publicació del qual és una obra de referència pel que fa la música als monestirs jerònims (Barrado 1945 i 1946).

Després d'aquests cenobis jerònims, voldríem ressaltar l'activitat musical desenvolupada a les principals catedrals peninsulars. Amb més o menys recursos, la música va estar present a totes elles generant el pas de músics per tot l'Estat a la recerca de les pròpies aspiracions professionals i artístiques. En cap cas, l'efervescència musical a les catedrals va ser menor que a la resta d'institucions musicals de l'església.

Per als músics de l'època, la catedral "primada" de Toledo era un dels centres eclesiàstics més importants. Apart la valoració intrínseca, gaudia de l'avantatge d'estar relativament prop de Madrid. Pedro de Ardanaz, nascut en 1638, era el mestre de capella de la catedral "primada" al iniciar-se el segle XVIII. D'aquest mestre cal destacar la seua producció artística que, fins i tot, va ser proposada com a model al *Mapa Armónico* de Francesc Valls. Ardanaz va ser succeït a Toledo pel mestre de las *Descalzas Reales*, el valencià Joan Bonet de Paredes, cosa que corrobora l'estreta relació que recíprocament mantenia la catedral "primada" Toledo amb *las Descalzas*. Bonet de Paredes, del qual ja hem parlat anteriorment, va passar a Toledo en 1706 on va romandre fins que va morir l'any 1710. Posteriorment, Miguel de Ambiela, que havia ocupat la vacant generada per Bonet de Paredes a *las Descalzas*, també va ocupar la de Toledo després de la defunció del mestre valencià, cosa que referenda els vincles entre els dos centres. Els mestres que van ocupar el càrrec després d'Ambiela durant el XVIII van ser de procedència catalana, la qual cosa, segons el musicòleg Antonio Martín Moreno, confirma la importància d'aquesta escola (Martín Moreno 1985, 94). Procedent del magisteri de la catedral de Santa Maria del Mar de Barcelona, va arribar al de

Toledo en 1733 Jaume Casellas. Nascut en 1690, Casellas és autor d'una extensa producció que en l'actualitat es troba dispersa per distints arxius com el de l'Escorial, Montserrat, Biblioteca de Catalunya, i, sobretot, Toledo. Apart de música litúrgica i villancets, també va cultivar l'oratori, no obstant que, sobretot, sempre ha sigut destacat per la polèmica que va mantenir amb Josep Durán a propòsit de les noves tendències importades. Jaume Casellas va ser un dels signats de l'*aprobación* de la *Llave de la modulaci3n* del pare Antoni Soler. Jubilat en 1762 va morir dos anys després, sent succeït pel també català Joan Rosell que, prèviament, havia sigut mestre a Palma de Mallorca i a Tarragona. La Biblioteca de Catalunya conserva els exercicis de les oposicions que en 1763 va signar Rosell al magisteri de Toledo, mentres que la seua producció creativa la trobarem a El Escorial i a Toledo. Rosell va faltar en 1780, ocupant la vacant Francesc Juncà i Carol. Format com escolà a Montserrat, Francesc Juncà havia nascut a Sabadell en 1742. Després d'haver oposat a vàrios magisteris, va ser nomenat mestre de la catedral de Girona en 1774 des d'on va accedir al magisteri de Toledo en 1780. Jubilat dotze anys després, va tornar a Girona on com a canonge va romandre fins la seua defunció. Les seues obres també les trobarem a distints arxius eclesiàstics com Guadalupe, o reials, com el *Palacio Real*. Finalment, Cándido José Ruano tanca la nòmina de mestres de capella de la catedral de Toledo durant el segle XVIII. Nascut en 1760, segurament a Toledo, havia ocupat el magisteri de la catedral d'Àvila en 1782, on va romandre fins obtenir en 1793 el de la "primada". La seua aportació musical inclou música en llatí com psalms, lamentacions, himnes i responsoris entre altres, i un bon nombre de villancets en castellà. Va faltar en 1803.

Conca va ser altra de les catedrals castellanques que va tenir una activitat musical significativa durant el segle XVIII. Segurament va ser Juan del Barrio el primer en ocupar el magisteri a principis del XVIII, perquè, quasi d'immediat trobarem en 1709 com organista a José Nebra Mezquita que accediria al mestratge de seguida en 1711. Pare del Nebra *vicemaestro* de la *Real Capilla*, José Nebra Mezquita va conservar el càrrec fins que va morir en 1748, sent succeït probablement per Ripa i, de segur, per Francesc Morera. En 1768 Morera va abandonar Conca, on apart de mestre havia sigut rector del col·legi de *seises*, al aprovar les oposicions a la catedral metropolitana de València on va coincidir amb Vicent Olmos i Claver com veurem més endavant. La vacant de Morera a Conca va ser ocupada en 1769 pel prestigiós Pedro Aranaz. Nascut en 1742 i d'origen navarrès, Aranaz s'havia instruït a Saragossa i va ser mestre de capella a Santo Domingo de la Calzada i a Zamora abans de prendre possessió de per vida a Conca. Autor de *Reglas generales para que una composici3n de música sea perfecta*, es va preocupar pel desenvolupament estètic de la música religiosa

espanyola. També va ser coautor junt a l'organista de la catedral de Salamanca de un *Curso completo de composición*, cosa que corrobora una dedicació plena que li va valdre reconeixement general. Trobarem obres de Pedro Aranaz, pràcticament, a totes les catedrals de la península. Cherubini va admirar la seua missa a vuit veus (Martín Moreno 1985, 97).

La tradició musical d'Àvila, instituïda per Tomás Luis de Victoria i per Antonio de Cabezón en el renaixement, es va mantenir durant el segle XVIII amb una capella sempre ben conformada. En 1685, després d'haver sigut mestre a Berlanga, Juan Cedazo havia pres possessió del magisteri de la catedral d'Àvila, plaça que ocuparia de per vida fins l'any 1714. Malauradament, no s'han conservat moltes obres d'aquest mestre, encara que trobarem un *Benedictus* a vuit veus a Àvila, i diversos villancets a El Escorial. Entre 1714 i 1733 va ser mestre Fermín de Arizmendi que havia accedit per oposició. Així mateix, Àvila i El Escorial guarden una producció més nombrosa que la del seu antecessor. Posteriorment, va accedir per oposició el català Joan Oliac i Serra. Nascut a Barcelona al voltant de 1708, la seua prolífica producció denota la influència italiana. Va conservar el càrrec de mestre de capella fins 1780, any en que va faltar. Succèit durant un any per l'aragonès Francisco Vicente Navarro, de qui malgrat haver sigut mestre efímerament l'arxiu d'Àvila guarda algunes obres, de seguida, el càrrec va ser ocupat per Cándido José Ruano entre 1782 i 1793. Amb la posterior marxa de Ruano a Toledo, el magisteri seria ocupat durant la resta del segle XVIII pel català Francesc Pérez i Gaya.

Altra de les catedrals més desitjades va ser la de Salamanca. Apart la proximitat a la capital, i, conseqüentment, a la cort, la catedral de Salamanca tenia una de les capelles més completes de l'època, de la qual cosa és un exemple el fet de mantenir vint-i-cinc places per al col·legi de xiquets. No obstant, encara resultava més atractiu el mestratge de la catedral salmantina perquè generalment també suposava accedir a la càtedra de música de la Universitat de Salamanca. Aquesta comptava amb estudis de música des de la seua fundació en el segle XIII dins de la tradició pitagòrica del "Quadrivium"; Aritmètica, Geometria, Astronomia i Números o Música<sup>218</sup>. Tomás Micieces va ser el primer mestre i catedràtic de Salamanca en el segle XVIII, del qual caldria destacar la seua prolífica producció i que també va ser citat com a model per Francesc Valls. En 1718 va accedir al magisteri i a la càtedra Francisco Antonio Yanguas. Natural de Medinaceli, va prendre possessió a Salamanca precedit de gran prestigi, perquè, entre altres, havia ocupat el càrrec de mestre de capella de la catedral de Santiago i havia sigut mestre de música del *Colegio del Rey*. Autor molt prolífic,

---

<sup>218</sup> Vid. (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 36)

del qual només l'arxiu de Salamanca guarda més de cinc-centes obres, va intervenir favorablement en la polèmica de Francesc Valls. Va ser citat pel violinista de Salamanca Juan Francisco de Corominas en l'*Aposento Anticrítico*<sup>219</sup> entre els compositors més destacats. Antonio Yanguas va faltar en 1754, sent ocupada la vacant de mestre de capella per Juan Martín, autor prolífic de música religiosa que també va cultivar el gènere teatral, i la de la càtedra per Juan Antonio de Aragües, la producció del qual es conserva a la Universitat i també a la catedral de Salamanca. Amb tot, probablement el músic més destacat del segle XVIII a Salamanca va ser Manuel José Doyagüe. Nascut a Salamanca, va accedir al mestratge de la catedral en 1789 després d'unes dificultoses oposicions, i va gaudir de la càtedra de la Universitat des de 1793. La intensa activitat de Doyagüe a Salamanca li va proporcionar prestigi a Madrid on va ser nomenat ja en el segle XIX professor honorari del Conservatori. La seua vàlua va traspasar les fronteres, perquè, Doyagüe va comptar amb l'admiració de personalitats internacionals tan destacades com Rossini (Martín Moreno 1985, 111). L'extensa aportació musical de l'autor es conserva als principals arxius peninsulars, entre ells la Biblioteca de Catalunya. A la mort de Doyagüe en 1842, la càtedra de música de la Universitat de Salamanca va ser suprimida, i amb ella, la música de la Universitat espanyola on, de fet, encara no ha tornat degudament.

Continuant amb la música eclesiàstica de les catedrals castelleses, caldria citar a la ciutat de Valladolid que també va comptar amb una notòria capella a la catedral. Apart els noms dels mestres que van ocupar el càrrec en el XVIII, José Martínez de Arce, Andrés de Algarabel, José Mir i Sebastián Tomás, aquestos dos últims posteriorment mestres de la *Real Capilla de la Encarnación*, i Haukens, del qual sabem que va ser flautista a la catedral valenciana d'Oriola, voldríem destacar a Francesc Vidal. Escolà a Montserrat, va ser des de 1707 mestre de capella a Lleida des d'on va passar en 1715 com organista a la catedral metropolitana de València. Després, va obtenir el mestratge de la catedral de Valladolid on va morir en 1730. Francesc Vidal és un exemple més de la trajectòria cosmopolita que es va viure durant el XVIII i que va afavorir l'intercanvi entre les distintes tendències estilístiques presents a la música religiosa de la península ibèrica. D'altra banda, també voldríem comentar l'activitat musical de la catedral de Lleó on l'accés al mestratge es realitzava per concurs de mèrits. Apart això, voldríem destacar que la catedral de Lleó va acceptar al llarg del XVIII mestres de capella que no van ser clergues. D'entre els noms de mestres com Casanova,

---

<sup>219</sup> És un escrit de resposta a la *Música en los Templos* de Feijoo. L'*Aposento anticrítico* destaca músics italians com Corelli, Albinoni i Vivaldi, i espanyols com Torres, San Juan, Nebra, i l'esmentat Yanguas.

Araya, Osete, Furió i Gargallo, voldríem destacar a Manuel Mencía que va ocupar el mestratge des de 1757 fins l'any 1769 en que va accedir a *las Descalzas Reales*.

Tanmateix, atenent la personalitat musical d'alguns dels mestres de capella és indispensable referir-nos a la catedral de Palència. Ben dotada econòmicament i també pròxima a Madrid no només geogràficament, Joaquín Martínez de la Roca i Antonio Rodríguez de Hita van ser les principals personalitats que van ocupar el mestratge de la catedral palentina. Martínez de la Roca va ser nomenat mestre de capella en 1718, encara que des de 1714 ja exhibia el seu prestigi com organista a la mateixa catedral. Havia arribat a Palència procedent del Pilar de Saragossa on havia desempenyorat també els càrrecs d'organista i de mestre de capella. Va abandonar Palència en 1723 per fer-se càrrec de la plaça d'organista de la catedral de Toledo. Apart la seua producció musical que reclama urgentment un estudi profund, Martínez de la Roca és conegut per l'*Elucidación de la verdad*, text teòric amb el que va desencadenar la celebèrrima polèmica amb Francesc Valls. Segurament, també és autor de l'obra teòrica impresa *Respuesta a un memorial de D. Pedro Paris y Royo sobre la música en el Templo*. També cal destacar del període de Martínez de la Roca a Saragossa *Los Desagravios de Troya*, partitura de música teatral que va ser publicada en 1712 per la impremta de José de Torres. Pel que fa Rodríguez de Hita només voldríem dir d'aquesta etapa a Palència que va accedir al càrrec de mestre en 1744 després d'una disputada oposició. Prèviament, havia sigut mestre de capella de la Colegial de Alcalà, i va romandre a Palència vint-i-un anys fins que en 1765 va ocupar el mestratge del monestir de l'*Encarnación* a Madrid, com hem avançat. Francisco Zubieta, Ramírez Arellano i Manuel Santotis completen la nòmina de músics que van ser mestres de capella de la catedral de Palència, a la qual és indispensable afegir el nom de Sebastián Durón l'estreta relació del qual amb el capítol palentí li va permetre tornar a Palència des de l'exili.

Després de les catedrals castellanes, també voldríem destacar la catedral de Santiago de Compostela on l'activitat musical va ser molt intensa durant el segle XVIII. Santiago va ser una de les catedrals peninsulars que va gaudir de més rendes, cosa que el capítol va utilitzar per atraure els músics més afamats invitant-los a dirigir la capella. Apart això, la catedral mantenia una relació de privilegi amb la cort de Madrid, ciutat on el capítol compostel·là administrava la *Real* capella de l'*Encarnación*. Conseqüentment, mestres de capella de la categoria de Francisco Antonio Yanguas, Diego de las Muelas i Pedro Rodrigo van passar durant el XVIII per Santiago abans d'accedir a altres llocs de responsabilitat com Salamanca o l'*Encarnación*. Fins i tot, aquestes relacions amb la capital van facilitar l'accés al mestratge en 1744 de l'organista de la *Real Capilla* Pedro Cifuentes per directa

recomanació del marquès d'Scotti. Després de Cifuentes va accedir un italià, Buono Chiodi, accentuant-se l'estil estranger durant la resta del segle. José Vaquedano havia inaugurat el segle com a mestre de capella i Melchor López el va tancar, això sí, amb una producció de més de cinc-cents obres.

A Oviedo, Blas Gómez iniciava el segle XVIII com a mestre de la catedral sent succeït en 1722 per Pedro Rodrigo que, com hem anticipat, seria posteriorment mestre a Santiago i a l'*Encarnación*. Després de Rodrigo, el castellà Enrique Manuel Villaverde va accedir al magisteri en 1724. Apart la nombrosa producció musical, segurament Villaverde va tenir amistat amb Benito Feijoo al que podria haver assessorat en la redacció del polèmic *La música en los Templos* (Martín Moreno 1985, 129). En 1775, la vacant de Villaverde va ser ocupada pel mestre valencià Pere Furió. Aquest, és un exemple de com la cultura musical emanada des de terres valencianes podia estendre's per tota la península, perquè, al llarg de la seua vida, Furió va ocupar nombrosos i distingits magisteris com Andújar, Antequera, Granada, Sant Martí a València, Elx, Lleó i, finalment Oviedo on va morir en 1780. Joaquín Lázaro, prèviament mestre al Pilar, l'andalús Juan Pàez, i l'organista d'origen aragonès José Ferrer, que va guardar una gran amistat amb Gaspar Melchor de Jovellanos, van ser els noms més significatius de la catedral d'Oviedo durant el XVIII. D'altra banda, voldríem destacar el cas de Santander on l'abadia de la ciutat va ser elevada a la categoria de catedral a meitat del XVIII, sent la capella dirigida la resta del segle per Juan Antonio García de Carrasquedo, nebot de García Fajer *El espanyoleto*. També voldríem ressaltar que al País Basc la capella de música més destacada va ser la del Santuari benedictí de *Nuestra Señora* d'Aránzazu. Apart que es va instituir com una tradició per la qualitat de la seua capella, els membres de la qual, en general, s'havien format al propi col·legi, l'estudi d'Aránzazu ha permés comprovar i ratificar la magnitud de la influència exercida per la *Real Capilla* de la cort de Madrid (Martín Moreno 1985, 135 s.). Altra influència a remarcar és l'exercida per l'*espanyoleto* sobre alguns dels mestres de la catedral de Pamplona contribuïnt a la supressió dels villancets, entre ells, Juan Antonio de Múgica.

Al sud de la península ibèrica, la catedral de Sevilla va ser un dels centres de producció musical més representatiu. Amb certa supremacia sobre altres centres com per exemple Xeres o Cadis amb els que guardava bones relacions, caldria destacar, primerament, que la desfavorable situació econòmica generada per la guerra de successió va obligar a transformar les places fixes que la capella de música havia tingut durant el segle XVII en assalariades. Després, també caldria dir que la catedral sevillana va comptar amb una plaça de "maestro de seises" específicament dedicada a l'educació dels "infants". Encara que els

mestres de capella van ser alliberats d'aquestes obligacions, el capítol els va augmentar l'exigència pel que fa el nombre d'obres que cada any devien compondre. Als noms dels destacats mestres de capella Ripa o Arquimbau, i dels organistes Blasco de Nebra, potser, emparentats amb José de Nebra, voldríem destacar la presència a Sevilla de Pere Rabassa. Procedent de la catedral metropolitana de València, el català Pere Rabassa va arribar a la ciutat andalusa en 1724 on es va fer càrrec del magisteri de la catedral fins que es va jubilar en 1757. Responsable de la introducció dels nous models italians a Sevilla, com de fet també se li atribueix a València, el període de Rabassa a la catedral coincideix amb el de la cort de Felip V a la capital andalusa entre 1728 i 1733. Allí degué conèixer a Domenico Scarlatti que, mestre de música de la princesa portuguesa María Bárbara de Braganza, segurament va incidir significativament en la música religiosa sevillana. Pere Rabassa va morir a Sevilla en 1760 on va deixar un bon nombre de composicions musicals.

A Andalusia, la catedral de Màlaga també va destacar durant el XVIII pel que fa l'activitat musical. D'entre els mestres de capella que ocuparen el magisteri cal destacar a Juan Francès de Iribarren que, abans d'arribar a Màlaga, va ser organista de la catedral de Salamanca. D'origen Navarrès, Iribarren va ocupar la vacant de Màlaga en 1732, conservant el magisteri fins la seua defunció en 1767. L'arxiu de la catedral malacitana guarda més de mil composicions seues, la qual cosa dona idea de la seua capacitat creativa. En opinió de la musicologia espanyola, Iribarren és un dels músics més destacats de la primera meitat de segle, l'estudi de la seua obra és indispensable per al coneixement de l'evolució de la cantata a la península<sup>220</sup>. La importància de la catedral de Màlaga també està corroborada pel gran nombre d'aspirants al magisteri que va tenir després de la mort d'Iribarren, entre ells alguns valencians com Bernat Miralles i, sobretot, Francesc Morera que, finalment, va aconseguir el mestratge de la metropolitana de València en 1768 on cal reiterar que va coincidir amb Vicent Olmos i Claver. Apart tot, segurament el més important de la catedral de Màlaga és que els estudis realitzats han permès corroborar la pràctica purament instrumental al culte litúrgic, en la qual va ser tant significativa l'aportació dels mestres de capella com la dels organistes<sup>221</sup>. La catedral de Màlaga guardava molt bona relació amb la Col·legiata d'Antequera que freqüentment proporcionava als mestres joves l'experiència necessària abans d'accedir a altres places de més rellevància.

Granada amb dues institucions, la capella de la catedral i la *Capilla Real*, Còrdova que va comptar entre els seus mestres de capella amb el català Jaume Balius que durant un curt

---

<sup>220</sup> Vid. (Mitjana 1993, 242) i (Martín Moreno 1985, 192 s.).

<sup>221</sup> Vid. (Martín Moreno 1985, 194 a 197).

període també va ser mestre de l'*Encarnación* a Madrid, i Baeza la capella de la qual va incorporar un bon nombre d'instruments al llarg del segle, van contribuir a l'esplendor de la música religiosa a Andalusia. Comentari apart mereix la catedral de Jaen que durant el XVIII va captar l'atenció dels músics de l'època. A principis de segle, el valencià Joan Bonet de Paredes, que havia sigut mestre de la *Real Capilla de las Descalzas Reales*, es va interessar pel magisteri de Jaen mentres ocupava el magisteri de la "primada" de Toledo. Encara que finalment no va assumir el càrrec per diferències amb el capítol, el fet denota la importància d'aquesta catedral.

Més pròxima a València i així mateix molt intensa va ser l'activitat musical religiosa practicada a Aragó. Apart altres centres eclesiàstics i civils, les catedrals d'Osca, Tarazona, Jaca, Terol, Calatayud, Daroca, Albarrassí, i, sobretot, les capelles de la Seo i el Pilar de Saragossa van generar un moviment musical encara a hores d'ara parcialment investigat. A la Seo de Saragossa, precedit per Francisco de Portería, mestre que va intervenir en la polèmica de Valls i que apareix en l'*Escuela Música* de Nassarre, i per José Lanuza, proposat com a model per Valls, la figura més destacada del XVIII va ser Francisco Javier García Fajer *El espanyoleto*. Nascut a la Rioja va perfeccionar els estudis musicals a Nàpols on va estrenar algunes òperes, va ser mestre de la Seo de Terni, i va adquirir el renom d'*espanyoleto*. Va accedir al magisteri de la Seo de Saragossa en 1756 on va romandre fins la defunció en 1809. Més enllà d'una extensa producció actualment conservada als principals arxius de la península i també a sud-amèrica, de l'*espanyoleto* cal destacar el propòsit de reformar la música religiosa substituint els villancets per responsoris amb text en llatí. Apart de contribuir significativament a la prohibició del villancet, la influència de García Fajer també és patent pel fet que va proposar el nom de molts músics per ocupar diverses places a distintes capelles d'importància. També voldríem destacar la presència com organistes a la Seo de Saragossa de Francisco Javier i de Joaquín Nebra, germans del gran José de Nebra. Paral·lelament, a la capella de música del Pilar de Saragossa Miguel de Ambiela abans de passar a las *Descalzas Reales* va ser el primer mestre del segle. Va ser succeït per Joaquín Martínez de la Roca que prèviament ja ocupava el càrrec d'organista. Amb la marxa de Martínez de la Roca en 1715 a Palència, el magisteri va ser ocupat pel català Lluís Serra que sense èxit havia opositat anteriorment al Corpus Christi de València. En 1758, va accedir el valencià Bernat Miralles, la qual cosa corrobora una vegada més l'efervescència musical viscuda a València durant el XVIII. Apart això, després de Miralles fins la fi del segle van ser diversos els mestres que efímerament, segurament per l'excessiu volum de treball, van ocupar el càrrec al Pilar. D'altra banda, també voldríem destacar la catedral d'Albarrassí on fins ben



entrat el segle XIX hi va haver una intensa activitat musical. D'entre els mestres de capella que van ocupar el magisteri durant el XVIII és indispensable nomenar a Manuel Just. No obstant que segurament només va romandre a Albarrassí entre 1733 i 1740, i que l'arxiu catedralici guarda molt poques obres d'ell, cal ressaltar que Manuel Just havia nascut a Catarroja, la mateixa localitat valenciana on més tard va nàixer Vicent Olmos i Claver. Pel que sabem fins ara, Manuel Just, Vicent Hervàs i Vicent Olmos conformen una tríade d'excel·lents músics del segle XVIII que afortunadament hem pogut recuperar, en particular per a la història local, i en general per a la de la música valenciana.

Al marge de l'activitat musical generada a Madrid per la poderosa influència de la cort borbònica del XVIII, l'aportació de la música catalana va ser molt significativa pel que fa l'evolució històrica de la música religiosa de la península ibèrica. Primerament, l'Abadia de Montserrat va ser la principal escola catalana on, de fet, es van formar molts escolans que posteriorment van ocupar magisteris i altres places a les capelles de molts centres eclesiàstics, de la qual cosa el millor exemple és el del pare Antoni Soler a El Escorial. També cal ressaltar l'arxiu musical montserratí que, malgrat haver patit l'incendi durant la invasió francesa del XIX, conté una enorme producció que, per exemple, inclou quasi tota la dels mestres de capella de l'*Encarnación*. No obstant, trobarem els antecedents històrics de la tradició musical montserratina amb el monjo Joan Marc (1582-1658), que va succeir com organista de *las Descalzas Reales* a Tomás Luis de Victoria, i, posteriorment amb Joan Cererols (1618-1680). Després, l'aragonès fra Miquel López va ser el primer director de l'escolania durant el XVIII. Així mateix escolà de Montserrat, però, amb estades professionals a Madrid i Valladolid, López va desempenyar el càrrec de mestre de l'escolania entre 1697 i 1704, i des de 1715 fins 1720. La producció musical de López està bastant exempta d'influència italiana, però, representa l'inici de l'evolució cap a l'estil polifònic instrumental de Montserrat que van continuar els seus successors. Fra Miquel López es va significar a favor de Valls en la famosa polèmica de l'*Scala Aretina*. Posteriorment, entre altres, van ser mestres fra Isidro Roy, que va ocupar el càrrec mentre fra Miquel López estava a Valladolid, fra Benet Esteve, que va incorporar instruments de vent a la capella, i fra Manuel Espona fins arribar a fra Josep Martí. Nascut a Tortosa i procedent de Madrid on era organista de l'església de la *Soledad*, Martí va ocupar el magisteri de Montserrat en 1753 des d'on durant els següents deu anys va impulsar la introducció dels nous procediments musicals d'origen italià. Succeït pel pare Benet Julià que, junt a Felip Jaumandreu, va instruir al pare Antoni Soler, el magisteri de Josep Martí va ser molt fructífer atenent els deixebles que va formar. Amb un d'ells, el pare Anselm Viola, trobarem el zenit de l'escola de Montserrat on malgrat la recollida vida monàstica del cenobi,

la producció musical dels mestres de l'escolania va captar gradualment les innovacions de l'estil italià. Natural de Torroella del Montgrí on va nàixer en 1738, després de professar a l'ordre benedictina va estar a Madrid on fins i tot la *Capilla Real* va interpretar algunes obres seues. Posteriorment, el seu magisteri a Montserrat va durar des de 1768 una trentena d'anys durant els quals va formar excel·lents músics com per exemple Fernando Sor. De la seua producció musical voldríem destacar per la seua singularitat a Montserrat el *Concierto para bajón y orquesta*. Junt a fra Anselm Viola, el màxim representant de l'escola montserratina del XVIII va ser Narcís Casanoves. També format per Josep Martí, havia nascut a Sabadell en 1747 i va professar a Montserrat en 1763. Motets, psalms, lletanies, lamentacions, entre altres formes religioses, conformen la seua aportació creativa. Josep Vinyals i Jacint Boada, tots dos deixebles dels pares Viola i Casanoves, completen la nòmina de músics que van dirigir l'escola de Montserrat durant el XVIII. Amb tot, voldríem destacar l'aportació valenciana del monjo benedictí Vicent Presiachs a principis de segle. Excel·lent organista nascut a Morella en 1673, Presiachs va intervenir desfavorablement en la polèmica de Francesc Valls. Apart això, la seua tasca creativa i docent al monestir català corrobora des d'una altra perspectiva els vincles amb l'efervescència musical que també València vivia. L'arxiu de Montserrat, on va morir en abril de 1726, guarda un bon nombre de les seues obres.

Després i apart la importància del moviment musical religiós a terres catalanes, la figura del mestre de capella de la catedral de Barcelona Francesc Valls va ser determinant per a la música espanyola. Nascut al voltant de 1665 i després d'haver sigut mestre de capella a Mataró i a la parròquia de Santa Maria del Mar de Barcelona, Francesc Valls va ocupar internament el magisteri de la catedral de Barcelona, consolidant-lo definitivament en 1709 fins la jubilació en 1726. De l'extensa producció religiosa de Francesc Valls, que inclou partitures des de dos fins a setze veus, voldríem destacar que també va cultivar l'oratori, gènere del qual és un exemple *El cultivo del alma, figurado en la parábola de la Viña* que es va cantar a la Congregació Oratoriana de Sant Felip Neri de València en 1720. No obstant, la missa *Scala Aretina* de Francesc Valls va generar una de les polèmiques més emblemàtiques de la teoria musical espanyola del XVIII, a conseqüència de la qual Valls va publicar la *Respuesta del Licenciado Francisco Valls...*, i, seguidament, un dels principals tractats teòrics de la il·lustració; *Mapa Armónico*. Josep Picanyol, Josep Pujol, Josep Durán, Francesc Queralt i l'organista Carles Baguer completen el llistat de músics que durant el XVIII van contribuir al desenvolupament de la música catalana des de la catedral de Barcelona. A la capital catalana també va ser molt significativa l'activitat musical de la Basílica parroquial de Santa Maria del Mar, on la seua nombrosa capella, molt apreciada per la Casa d'Àustria, va

solemnitzar l'enllaç matrimonial de l'arxiduc (Rifé 1999, 77). Lluís Serra, posteriorment mestre a Saragossa, i, Jaume Casellas, mestre també després a la destacada catedral "primada" de Toledo, van ser els músics més representatius de Santa Maria del Mar durant el XVIII. Apart la ciutat comtal, la importància de l'escola catalana també està avalada per l'activitat musical desenvolupada a tot el territori, i, com no, a les catedrals de les capitals. De la catedral de Lleida voldríem citar a Domènec Teixidor, i, destacar a Francesc Vidal que va abandonar el magisteri en 1715 per ocupar una plaça d'organista a la catedral metropolitana de València, cosa que corrobora la difusió de les tendències musicals pels territoris. A Girona destaca l'aportació de Josep Gaz que va escriure recitatius i àries en els seus villancets, Tomàs Milans des de 1714, Emmanuel Gònima que representa la transició del barroc cap al classicisme, de Francesc Juncà i Carol que després passaria a Toledo, de Jaume Balius que posteriorment ocuparia Còrdova, d'Arquimbau que dirigiria la catedral de Sevilla, de Josep Pons que seria mestre entre 1790 i 1794 a Girona des d'on va accedir al mestratge de la metropolitana de València substituint a Francesc Morera, i, finalment, Rafael Compta fins l'any 1815. A terres menys llunyanes, Josep Escorihuela va ocupar el 1695 el mestratge de la catedral de Tarragona, des d'on passaria a la de Tortosa en 1708. Escorihuela va ser succeït a Tarragona per Joan Crisòstom Ripollés. Natural de Torreblanca on havia nascut en 1678, la producció musical de Ripollés inclou misses i lamentacions entre altres obres religioses<sup>222</sup>. Els catalans Joan Rosell, posteriorment mestre a l'Almudaina de Mallorca i a la "primada" de Toledo, i Melcior Juncà completen el llistat de músics destacats de la catedral de Tarragona durant el segle.

Com hem pogut comprovar, la influència de la música valenciana en l'intercanvi estilístic que es va produir entre les diverses tendències o escoles musicals de la península ibèrica és indiscutible. Un exemple més d'això, que ens servirà per concloure, és el del valencià Joaquim García que ocupant el magisteri de la catedral de Las Palmas en 1739 va estendre l'àmbit de la música valenciana fins les illes canàries. Procedent de Madrid, Joaquim García va succeir a Diego Durón, germà del gran mestre Sebastián Durón, exportant a les illes els models musicals italians. L'arxiu de la catedral de Las Palmas guarda més de cinc-centes obres del mestre Joaquim García.

---

<sup>222</sup> "És interessant esmentar una compilació manuscrita seva de 1704, en què estan recollides unes setantena d'obres de diversos compositors hispànics dels segles XVII i primera part del XVIII, entre els quals destaquen els autors de l'àrea catalana i valenciana; catorze obres de Valls, nou de Gabriel Argany, cinc de Comes, deu d'A. T. Ortells i deu de J. Escorigüela." (Rifé 1999, 79 s.).

#### 4. La teoria musical i les polèmiques del XVIII.

Durant el segle XVIII, la cultura musical va generar una extensa producció teòrica que sovint va derivar en polèmica, generalment, sobre la nova actitud davant la música, o bé, a propòsit de la influència de la música italiana. Però, apart la literatura crítica, d'altra banda característica del pensament il·lustrat del XVIII, l'augment del públic també va contribuir al desenvolupament d'una àmplia literatura musical dirigida no només als professionals sinó també a dilettants i a afeccionats. Apart de mètodes per a l'ensenyament instrumental o la dansa, l'aportació teòrica més significativa va girar al voltant de la música religiosa que, principalment, va generar dos tipus de textos teòrics; tractats de cant pla o gregorià, i, tractats de composició o cant d'orgue.

A finals del segle XVII el catedràtic de la Universitat de València i canonge de la ciutat Antoni Prats publica el *Tratado moral de la obligación que tienen los eclesiásticos de cantar en el coro y estar con atención en el Oficio divino*. Obra de 1691, es converteix en preàmbul de l'incipient moviment que generarà l'enorme producció teòrica del XVIII a la que la Universitat de València no va ser aliena. Altre catedràtic de la Universitat, Tomás Vicent Tosca i Mascó, una de les figures més destacades de la il·lustració valenciana, va publicar el *Compendio matemático*<sup>223</sup> que inclou un *Tratado de la música especulativa y práctica* del que es van preparar fins quatre edicions, la primera en 1710 per Antoni Bordàssar<sup>224</sup>. Filòsof, físic, matemàtic, arquitecte i eclesiàstic de la Congregació oratoriana de Sant Felip Neri, Tomás Vicent Tosca tracta en el *Compendio* la concepció matemàtica de la música i la seua inclusió en les disciplines del *quadrivium*. Havia nascut a València en 1651 i va faltar en 1723. A propòsit de les matemàtiques, també voldríem destacar la *Memoria* publicada en 1740 a València per Antoni Bordàssar i Artazu. Reconegut matemàtic nascut a València en 1671, impressor, membre de l'*Academia Valenciana*, i amic de Gregori Mayans, Bordàssar proposava el retorn a les antigues disciplines de l'Edat Mitjana i l'estudi de la ciència matemàtica en la qual incloïa la música dividida en especulativa i pràctica (Mitjana 1993, 336).

D'entre els tractats primerencs de la teoria musical del segle XVIII cal destacar la *Guía para principiantes* de Pere Rabassa. Català d'origen, deixeble de Francesc Valls i mestre de capella de la catedral metropolitana de València des de 1714 durant deu anys,

---

<sup>223</sup> El títol complet de l'obra publicada a València en 1710 és *Compendio matemático en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad*.

<sup>224</sup> Vid. (Lihory 1903, 419).

Rabassa exhibeix en el text un profund coneixement de les tècniques de composició aplicables a la música religiosa. Dirigit als futurs mestres de capella, fa referència als *Contrapuntos*, *Tablas de graduación de las voces* i *Todos los tonos y apuntaciones*, utilitzant exemples dels músics més destacats de l'època per explicar tot allò referent al tractament tant de les veus com dels instruments. Encara que s'havia donat per perdut, afortunadament a l'arxiu del Col·legi del Corpus Christie de València quedava un exemplar del tractat de composició que, segurament, el mestre català va escriure entre 1724 i 1738.

Però sense dubte, el *Mapa Armónico*<sup>225</sup> de Francesc Valls, mestre de capella de la catedral de Barcelona, va ser una de les principals aportacions teòriques del segle XVIII. Obra datada en 1742, recull els principals elements de la composició i de la interpretació musical de l'època configurant-se d'aquesta manera com una compendi del barroc musical de la península. D'acord amb la funció social de la música, Valls proposa la divisió en estils diferents; *eclesiàstic*, *canónico o motético* per a la litúrgia, *madrigalesco* per a la música religiosa amb text en castellà, *melismático* per a la música tractada homofònicament, l'estil *fantástico* per als instruments polifònics, l'estil *coraico* per a la música de dansa o de processó, i l'estil *dramático* que, malgrat pertànyer al teatre, podrà ser utilitzat també a l'església amb text en castellà, cosa que, en definitiva, generarà la polèmica probablement més furibunda del segle. El *Mapa* de Francesc Valls també reserva una part preferent als instruments de l'època i dedica certa atenció a les tècniques interpretatives. Segons el musicòleg Josep Vilar, la dimensió epistemològica i estilístic-cronològica determina la importància d'aquesta compilació de la música del XVIII i la seua aportació a la història de la música de la península ibèrica (Vilar 1999, 236).

Amb tot, entre les figures més destacades de la teoria musical del segle de la il·lustració i, fins i tot, de la filosofia i el pensament del XVIII trobarem a Antoni Eiximeno. Nascut a València en 1729 va estudiar als jesuïtes ingressant a la Companyia en 1745. Posteriorment, va ocupar la càtedra de Retòrica del "Seminario de Nobles"<sup>226</sup> a València, va captar en 1762 l'atenció dels científics amb la publicació de l'*Observatio*<sup>227</sup> sobre el planeta Venus en el sistema solar, i des de 1764 va dirigir els estudis de matemàtiques del *Colegio*

---

<sup>225</sup> L'obra es va publicar a Barcelona en 1742 amb el títol *Mapa armónico-práctico, breve resumen de las principales reglas de música sacadas de los más clásicos autores especulativos y prácticos antiguos y modernos, ilustrados con diferentes ejemplos para la más fácil y segura enseñanza de los muchachos*.

<sup>226</sup> "Ante el notario Juan Ferrer, el 4 de abril de 1644, Bárbara Pérez de San Vicente legó a los jesuitas todos sus bienes para la fundación de una institución docente cuya realización confió a los padres de la Compañía. Murió doña Bárbara sin llegar a ejecutarse el legado, hasta que el 24 de agosto de 1670, el padre Celedonio Albrucio, prepósito de la casa profesa de Valencia, pidió al arzobispo Luis de Cameros que aprobara la fundación para estudiantes nobles, que se llevó a efecto en el antiguo colegio de San Pablo." (Cárcel 1986a, 261).

<sup>227</sup> El títol complet és "Observatio transitus Veneris per discum solarem in regia specula".

*Real de Artilleria* a Segòvia. Amb l'expulsió dels jesuïtes en 1767 es va exiliar a Roma on es va secularitzar i on pràcticament va romandre fins la seua mort en 1808, perquè, només tornaria a València durant un breu període entre 1799 i 1801. En 1771 va anunciar que el propòsit de la seua futura obra seria rebatre les teories dels pitagòrics, les dels principals autors didàctics com Euler, Tartini, Rameau, Burette i Martini, i demostrar que les regles del cant pla no devien determinar les del contrapunt, que, d'altra banda, titllava d'artificial. *Del origen y reglas de la Música con la historia de su progreso, decadencia y restauración* publicada a Roma tres anys més tard<sup>228</sup> i dedicada a la princesa María Antonia de Baviera, és de fet l'obra més destacada de la seua producció de pensament. La seua publicació va ser molt ben rebuda a Itàlia per vàries revistes literàries que comparaven a Eiximeno amb Issac Newton, i, de fet, part de les teories exposades van ser acceptades per molts teòrics contemporanis, entre ells Vincenzo Manfredini. No obstant, *Del Origen* també va escandalitzar alguns sectors que van criticar l'obra furibundament en l'*Efemeridi Litterarie di Roma*<sup>229</sup>, a la qual cosa Antonio Eiximeno va replicar de forma brillant en la *Risposta*<sup>230</sup>. Amb tot, Eiximeno no va comptar amb el beneplàcit del *Padre* Martini, màxima autoritat estètica del moment, a la refutació del qual va replicar Eiximeno de forma contundent amb la publicació d'*Il Dubbio*<sup>231</sup> que, de fet, complementa i representa el zenit de l'argumentació exposada en *Del Origen*. L'obra va tenir transcendència internacional, perquè, per exemple a França va ser discutit l'argumental en vàries publicacions. Traduïda a finals de segle al castellà per Francisco Antonio Gutiérrez, mestre de capella de *la Encarnación*, va generar nombrosos escrits en contra durant la tardor de 1796 en el *Diario de Madrid* i en *El Memorial Literario*<sup>232</sup>, i l'oberta discrepància de personalitats com Cabazza o el valencià Agustí Iranzo i Herrero. Amb estudis de filosofia, matemàtiques i literatura, Antoni Eiximeno havia estudiat música a la seua etapa romana, sorprenent-se ell mateix de la dificultat que comportava l'estudi d'un art peculiarment abstracte que en moltes qüestions distava significativament de les matemàtiques que ell coneixia. Admirador de Corelli, Antoni Eximeno proposava que la

<sup>228</sup> El títol original de l'obra publicada en idioma italià és *Dell' origine e delle Regole della Musica, colla storiadel suo progresso, decadenza et rinnovazione*.

<sup>229</sup> La documentació va ser publicada per l'impressor Gregorio Settari i es troba a la biblioteca del *Liceo Musicale* de Bolònia. Vid. (Mitjana 1993, 325).

<sup>230</sup> Es conserva a la Biblioteca del "Liceo Musicale" de Bolonya i va ser publicada a Roma en 1774 amb el títol *Risposta al giudizio delle Efemeridi letterarie di Roma sopra l'opera di Don Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della Música*.

<sup>231</sup> Publicada a Roma en 1775 amb el títol *Dubbio di don [Antonio Eximeno] sopra il Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto del Reverendissimo Padre maestro Giambattista Martini*.

<sup>232</sup> "Un gran número de críticas anónimas o firmadas por pseudónimos tales como *El músico sin vanidad*, *El vanidoso sin música*, *El organista de Gandullas*, *Lucio Vero*, fueron publicadas en las revistas de la capital." (Mitjana 1993, 326 s.).

música devia dirigir-se als sentiments de l'ànima a través de la plaent experiència auditiva, i, es posicionava amb les tendències europees que establien lligams entre música i llenguatge<sup>233</sup>.

Ben distinta és la novel·la *Don Lazarillo Vizcardi*<sup>234</sup> que Eiximeno va escriure a València a finals de segle intentant fatalment imitar l'estil i l'argument del *Quijote* de Miguel de Cervantes. Segurament també influenciat per l'obra del jesuïta José Francisco de Isla, Eiximeno fa una crítica decidida mitjançant personatges esperpèntics al conservadorisme de la música d'església que encara, segons ell, responia als tradicionals plantejaments teòrics de Cerone, Lorente i Nassarre, proposant una veritable renovació del llenguatge. Per al musicòleg Rafael Mitjana, del qual hem pres principalment la informació sobre els manuscrits originals d'Antoni Eiximeno, la transcendència de l'extensa producció d'Eiximeno, junt a la dels també jesuïtes Arteaga i Requeno, és comparable a la de Rameau, D'Alembert i Rousseau (Mitjana 1993, 319) (Lihory 1903, 250).

D'altra banda, al voltant dels anys cinquanta, l'impressor Pau Minguet i Irol va publicar un bon nombre de senzills tractats pensats per als afeccionats sobre l'aprenentatge de diversos instruments i de les danses d'origen francès amb els quals la ciutadania pretenia emular les costums de la cort. De la seua producció teòrica voldríem destacar *Reglas y advertencias generales*<sup>235</sup> que compendia part de les seues publicacions instrumentals. Apart això, també voldríem reiterar que de l'any 1756 és el *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad*<sup>236</sup> de Josep Herrando que exposa els principis de la tècnica interpretativa del violí configurant-se com el tractat més representatiu del gènere didàctic del segle XVIII. L'autor detalla la tècnica necessària per a l'obtenció d'un bon so, cosa que fins aleshores es considerava més una aptitud innata que una habilitat adquirible. Les directrius tècniques proposades per Herrando suggereixen que degué conèixer altres tractats europeus del violí, segurament el de Francesco Geminiani, al qual podria haver accedit mitjançant Miguel Geminiani, germà de Francesco i company d'Herrando a Madrid. A més, també cal ressaltar la producció didàctica del així mateix autor valencià Vicent Adán. Natural

---

<sup>233</sup> Vid. (Lihory 1903, 250).

<sup>234</sup> *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso à un magisterio de capilla vacante, recogidas y ordenadas por Don Antonio Eximeno*, Antonio Eximeno, Sociedad de Bibliófilos de Madrid, Madrid, 1872. Aquesta és una edició crítica prologada pel musicògraf Barbieri. Vid. (Mitjana 1993, 327).

<sup>235</sup> Van ser publicades al voltant de 1754 a Madrid, probablement per la impremta de Joaquín Ibarra, amb un títol extensíssim; *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, órgano, arpa, psalterio, bandurria, violín, flauta travessera, flauta dulce y la flautilla, con varios tañidos, danzas, contradanzas, y otras cosas semejantes, demostradas, y figuradas en diferentes láminas finas, por música, y cifra al estilo castellano, italiano, catalán y francés, para que qualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin maestro: con una breve explicación de cómo el autor los aprendió, que está al bolver de esta hoja.*

<sup>236</sup> Vid. Pàgs. 132 s.

d'Algemés i resident a Madrid on, segons Ruiz de Lihory, hauria sigut organista de la *Real Capilla de Ntra. Sra. De la Almudena* de Madrid (Lihory 1903, 5), Vicent Adán va publicar *Documentos para instrucción de músicos y aficionados*<sup>237</sup> en 1786. L'obra, que critica la deficient formació dels compositors de música profana, conté informació sobre les tècniques imitatives del contrapunt i fuga i també sobre els instruments, amb atenció preferent pel violí. Compositor prolífic, va publicar música i textos teòrics i pedagògics per a psalteri<sup>238</sup>, instrument de certa rellevància durant la segona part del XVIII.

Amb tot, la *Llave de la modulación y antigüedades de la Música* del pare Antoni Soler constitueix una altra de les principals aportacions teòriques del segle. Obra publicada en 1762, és l'aportació més significativa pel que fa la problemàtica de la tonalitat bimodal que, en contra de la teoria conservadora que defensava la validesa del sistema hexacordal, de fet, acabaria implantant-se. Fra Antoni Soler proposa la modulació amb l'objectiu d'aconseguir una música intrínsecament valuosa sense cap exigència racional, per a la qual cosa cada compositor deu formular la normativa necessària que justifiqui cadascun dels procediments tècnics (Vilar 1999, 238). Encara que Soler accepta la perspectiva teòrica de Feijoo a propòsit de les regles, la divergència del segle entre oït i enteniment subjacent en la *Llave de la modulación* va ser contestada, entre altres autors, per Gabriel Díaz, Joan Baptista Bruguera, i Joseph Vila, i, especialment, per Antonio Ventura Roel del Río en l'obra publicada en 1764 *Reparos músicos precisos a la llave de la modulación*.

Però, després d'exposar els tractats teòrics més significatius, cal dir que el pensament il·lustrat, el nou públic, la política, la impremta, i, en definitiva, tot un cúmul de circumstàncies van crear les condicions necessàries per al desenvolupament d'una producció teòrica sense precedent. *Reglas generales* de José de Torres i el primer volum del *Compendio numeroso de cifras* de Diego Fernández de Huete publicades en 1702 són algunes de les primeres obres teòriques del XVIII. Posteriorment, l'organista de la catedral de Zamora Antonio de la Cruz Brocarte va publicar *Médula de la música* que diserta sobre teoria harmònica, i, Jorge Guzmán, *sochantre* de la catedral de Cadis, va publicar en 1708 *Curiosidades del Canto Llano*.

Després, en 1712, la impremta de José de Torres va publicar *Arte del canto Llano* de Francisco Montanos, i, el mateix any, la de la “viuda de Juan García” *Arte de canto llano y*

---

<sup>237</sup> Obra publicada a Madrid en 1786 amb el títol *Documentos para instrucción de músicos y aficionados que intentan saber el arte de la composición*.

<sup>238</sup> En 1785 a Madrid *Preludios ó formaciones de tonos puestos para Salterio, que pueden servir de luz para todos los instrumentos*, i, sense data coneguda *Demostración de los signos del Salterio y reglas para templarle*. Vid. (Lihory 1903, 5). No obstant, les investigacions més recents conclouen que les dues obres són de l'any 1781.



*breve resumen de sus principales reglas para cantores de coro* del català de l'Ordre franciscana fra Antoni Martín i Coll. Aquesta obra va ser revisada posteriorment en 1719 i 1729, i, reeditada en 1734 amb el títol *Breve suma de todas las reglas de Cantollano y su explicación*. Amb vocació didàctica, l'obra es divideix en dues parts, teòrica i pràctica, proposant la monodia litúrgica per a l'ensenyament musical. Els plantejaments teòrics de Martín i Coll consideren la música una manifestació artística més que un esdeveniment científic i s'adscriu obertament als continuadors del sistema hexacordal.

No sabem en quina data el valencià Miquel Sales va escriure l'*Himnarium* de la catedral metropolitana de València, amb el qual es pretenia unificar l'estil i corregir els errors dels llibres litúrgics. Nascut a Catí en 1695 on era beneficiat de la parròquia, Sales coneixia profundament el cant pla, per la qual cosa va ser cridat a València per Josep Pradas per realitzar el treball que, finalment, va satisfer plenament al capítol. Va morir en 1761 (Lihory 1903, 395). D'altra banda, a Madrid en 1717, la impremta de música de Bernardo Peralta va publicar la *Música Universal o Principios Universales de la Música* del físic i matemàtic Pedro de Ulloa, i, segurament també en 1717, apareix el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia. En 1723 es presenta el segon volum de l'obra de fra Pablo Nassarre *Escuela Música según la práctica moderna*, perquè, el primer curiosament es va publicar a l'any següent, i en 1728, el valencià Teodosi Herrera i Bonilla, beneficiat de la catedral metropolitana i doctor en dret canònic nascut al voltant de 1734, va publicar a València *Práctica de las ceremonias de la misa cantada*. En 1736 es va publicar una reedició de *Reglas generales* de José de Torres, segurament, per l'apogeu que l'estil italià estava tenint. A Barcelona en 1739 en la impremta dels hereus de Juan Pablo i María Martí es va publicar *Fragmentos músicos, caudalosa fuente gregoriana en el arte del canto llano...* de Bernat Comes i Puig. Músic franciscà establert a Barcelona, aborda qüestions claus del cant pla com la modalitat, la notació i la rítmica.

Entre 1726 i 1734 van començar a aparèixer els discursos de Feijoo, dels quals parlarem de seguida. No obstant això, l'any 1742 es publica la carta *Maravillas de la Música y cotejo de la Antigua con la Moderna* de Benito Feijoo, data que coincideix amb la del *Mapa armónico-práctico* de Francesc Valls que romandria manuscrit. La *Institución Harmónica* d'Antonio Ventura Roel del Río és de 1748, i posteriorment en 1753 Feijoo publica la carta *El deleite de la Música*. En 1757, Antonio Rodríguez de Hita publica el *Diapasón instructivo* que va ser replicat per Antonio Roel del Río amb la *Razón natural y científica* publicada en 1760. El mateix any, apareix la *Música canónica, motética y sagrada* de Juan Francisco de Sayas i el *Prontuario Armónico* de Diego de Rojas y Montes publicat a Còrdova. En 1761, la

impresnta de Joaquín Ibarra, impressor de cambra del rei Carlos III, presenta *Arte de Canto Llano y órgano* de Jerónimo Romero i en 1762 la *Llave de la modulación* del pare fra Antoni Soler anteriorment citada.

A partir de 1765 trobarem un increment substantiu de publicacions teòriques sobre el cant pla, iniciativa que perduraria durant la resta de segle. Podem iniciar l'enumeració amb l'*Arte del Canto Llano* del jerònim valencià fra Pere Villasagra publicat a València en 1765 al que Manuel Narro, compositor i organista de la catedral de València i de las *Descalzas Reales*, va addicionar un text així mateix publicat per la mateixa impremta l'any següent<sup>239</sup>. En 1766 es va publicar a Madrid *Elementos de Música para canto figurado, canto llano y semifigurado* de Miquel Coma i Puig, autor que podria estar emparentat amb l'anteriorment citat Bernat Coma i Puig. D'una manera o altra, voldríem destacar que, a diferència de Bernat, Miquel es manifesta contrari al sistema hexacordal. Un any després, *Médula del canto Llano y órgano* de Manuel Paz. Al decenni següent, *Explicación de la teórica y práctica del canto llano y figurado* de Nicolau Pascual i Roig publicada a Madrid en 1778 per la impremta de Joaquín Ibarra. Aquesta obra teòrica de l'organista del convent de Sant Agustí de València, exposa els fonaments de la interpretació de la música vocal litúrgica pel que fa els dos principals estils religiosos des d'un plantejament pràctic pensat per als novicis de l'ordre. Altre monjo, el jerònim fra Ignasi Ramoneda, va publicar el mateix any a Madrid *Arte de canto llano en compendio breve y método muy fácil...*. Dedicat a la comunitat jerònima d'El Escorial on havia ingressat en 1756, fra Ignasi troba en el diatonisme una de les justificacions del cant pla, no obstant que no accepta de ple l'utilització d'alteracions accidentals. També per la impremta de Joaquín Ibarra van ser publicats els *Dialectos Músicos* de Francisco de Santa María que introdueix els conceptes de la teoria harmònica de Rameau, *Explicación de sólo el canto llano* de Manuel Pérez Calderón en 1779, i l'*Ensayo gregoriano* de Daniel Travería en 1794. De l'any 1799 és l'*Arte de cantar* de Miguel López Remacha, del qual també destaca la producció musical religiosa, i, sobretot, el tractat didàctic de solfeig, cant i harmonia titulat *El Melopeo*, del qual cal remarcar que va ser molt popular durant la primera part del XIX. D'altra banda, la *Imprenta Real*<sup>240</sup> publicava el *Prontuario del canto llano*

---

<sup>239</sup> La impremta valenciana de la viuda de Josep Orga publicava en 1766 *Adición al compendio del Arte del Canto Llano de fray Pedro de Villasagra*.

<sup>240</sup> "El origen de la Imprenta Real es, según escritos de la época, el siguiente: Vulgarmente llamada de la *Gaceta*. Antes de establecerse por cuenta del Rey, se había comprado el privilegio de la *Gaceta* al conde de Saceda, el año de 1767. Se imprimía y vendía en la imprenta particular de Don Francisco Manuel de Mena. De la misma manera fueron adquiridos *El Mercurio*, en 1762, y la *Guía de Forasteros*, en 1769, que continuaron todos tres sobre el mismo pie, encargados a Mena, hasta su fallecimiento en 1780. Liquidadas las cuentas de su testamentaria, la deuda resultante se transfirió quedando en pago la imprenta y enseres a beneficio del Rey, naciendo así la Imprenta Real, el mismo año, para la que fue nombrado Protector y Subdelegado del

gregoriano de Vicente Pérez Martínez. Tenor de la *Capilla Real* de Madrid i nascut a Cifuentes al voltant de 1750, aquesta obra apareix citada a la *Biographie Universelle* de Fétis<sup>241</sup>.

Apart la teoria sobre el cant pla, els instruments o les danses, l'ambient il·lustrat va generar moltes altres publicacions de temàtica diversa que, segons el musicòleg Antonio Martín Moreno del qual hem pres la part més significativa de la informació que exposarem de seguida, han sigut qualificades puntualment com *Literatura filarmónica*<sup>242</sup>. A propòsit d'això, voldríem remarcar, sobretot, allò que es coneix per “tarantismo”; un antecedent de la moderna teràpia musical que exposava les propietats curatives de la dansa denominada “tarantela” davant la picadura de l'aranya taràntula. En 1784, el metge Manuel Irañeta y Jáuregui va publicar un *Tratado de tarantismo*, posteriorment en 1787, el metge Bartolomé Piñera i Siles va publicar *Descripción histórica de una nueva especie de corea*, i, el metge Francisco Xavier Cid va escriure *El tarantismo observado en España* on elogiava a l'interpret José Recuero, el “ciego de Almagro”, que amb les distintes versions de la tarantela podria alleugerir els afectats. També voldríem ressaltar que durant el XVIII van ser freqüents els textos satírics, costumistes o descriptius sobre la música, i, els referents a les oposicions, d'entre els quals és un exemple *Reglas generales para que una composición de música sea perfecta* de Pedro Aranaz. Tampoc van faltar les traduccions, d'entre les quals voldríem destacar *Lecciones de clave, y principios de armonía* que, original de Bemetzrieder, va ser traduïda del francès per Benet Pere Bails i publicada en 1775 per la impremta de Joaquín Ibarra.

També va resultar significativa l'aportació teòrica d'instrumentistes com Manuel Cabazza o el guitarrista Federico Moretti. Apart de criticar l'argumental d'Eximeno, Manuel Cabazza va publicar *Coloquio de Ruiseñores lamentándose como buenos Músicos de su Suerte y Profesión* i va deixar inèdita *Rudimentos y Elementos de la Música Práctica*, dues obres conservades a la Biblioteca Nacional de Madrid. Pel que fa al guitarrista Federico Moretti, *Alférez* de la Guàrdia Walona, cal dir que és autor de *Elementos Generales de la Música*, obra que serveix d'introducció al seu *Método de Guitarra* publicat a Nàpols i a Madrid en 1792. D'altra banda, José González Torres de Navas, coronel de l'exèrcit, és un dels primers folkloristes espanyols. En 1799 sol·licitava suport oficial per elaborar una recopilació de música popular. Presentada en una *Memoria* que guarda l'*Archivo Nacional*

---

Superintendente General F. Francisco Fernández de Rábago, Fiscal, a la sazón, de Correos.” (Solar-Quintes 1963, 175).

<sup>241</sup> El títol complet de l'obra que Fétis publicava a Bruseles a partir de 1835 és *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*.

<sup>242</sup> Vid. (Martín Moreno 1985, 434).

d'Alcalá de Henares, la sol·licitud malauradament no va ser aprovada. No obstant, la idea de música *nacional* va ser recollida pel notari basc Iza Zamacola que publicava amb el pseudònim de *Don Preciso*. Aquest notari de Biscaia criticava fins l'exageració tot allò que d'una manera o altra desvirtuava l'esperit d'una música nacional. Més enllà de la seua crítica al gust italià o la incapacitat dels poetes espanyols o dels mestres de capella, Iza Zamacola va intuir els moviments musicals de caràcter nacionalista que al caliu de l'ideal romàntic es van desenvolupar posteriorment a Europa. Pel que fa les aportacions especulatives també voldríem citar les que proposaven nous sistemes de notació, d'entre les quals destaca la del general de brigada Domingo de Aguirre publicada en Madrid en 1799. Finalment, en 1801 el català Antoni Ràfols va publicar el *Tratado de la sinfonia* que és més un text sobre la vessant etimològica del substantiu "sinfonia" que un treball sobre el gènere. Pel caràcter multidisciplinar del text també caldria destacar el manuscrit *Lecciones de clave i principios de harmonia* sobre el cant pla i el cant d'orgue del català Pere Baïls.

Però, l'esperit crític de la il·lustració va generar la necessitat de qüestionar tot allò susceptible d'argumentar-se. Els erudits no estaven disposats a acceptar res sense fer un anàlisi previ, i, tot devia sotmetre's a crítica. Conseqüentment, es va generar una espiral de polèmiques en les quals van participar amplis sectors de la societat. La innegable influència que la música italiana va tenir en la producció musical del segle XVIII va generar l'escenari propici per al desenvolupament d'aquestes polèmiques que, de fet, es van produir entre dos formes antagòniques d'entendre el procés de creació, i, sobretot, el resultat sonor. D'una banda classificats com conservadors, els músics que propugnaven la vigència del tradicional estil contrapuntístic, i, d'altra, els que proposaven l'obertura al nou estil italià que permetia l'ús d'acords i combinacions harmòniques taxativament prohibides per la teoria del contrapunt. Amb aquest context, les polèmiques versaven sobre diferències tècniques, com acords, dissonàncies o resolucions, però, segurament, l'irascibilitat va arribar per l'aplicació d'aquestes innovacions a la música religiosa. Amb tot, cada vegada més, els estudis contemporanis van revocant la idea acceptada durant molts anys per la musicologia espanyola segons la qual l'aportació italiana a la música espanyola del XVIII va suposar la seua pròpia decadència.

L'oriolà de naixement i mestre de capella de *las Descalzas Reales* Joan Bonet de Paredes inaugura les polèmiques del XVIII al considerar punibles les dissonàncies generades pel mestre Sebastián Durón al *glosar* una nota lligada. No obstant això, la polèmica probablement més destacada del segle va ser la generada al voltant de la missa *Scala Aretina* composta en 1702 per Francesc Valls sobre l'hexacord de Guido d'Arezzo. Iniciada en 1716

pel mestre de capella de la *Santa Iglesia* catedral de Palència Joaquín Martínez de la Roca que criticava una entrada dissonant de novena sense preparació en el tiple segon sobre la paraula Miserere del Gloria, va ser refusada per Valls que proposava la superació de les bases teòriques més tradicionals. Martínez de la Roca advocava pel manteniment de les lleis compositives establides per la teoria dels segles anteriors, principalment Cerone, de les quals la composició en cap cas devia apartar-se<sup>243</sup>, mentres que Valls reclamava el dret a la innovació i a l'evolució de l'estil de creació musical<sup>244</sup>. No obstant les diferències de perspectiva tècnica, per al musicòleg Josep Vilar el que en realitat criticava Martínez de la Roca era l'adscripció austriacista de Valls, perquè sinó, no s'entén com una relativament senzilla qüestió tècnica que no havia tingut transcendència durant els primers anys de segle<sup>245</sup> es va convertir en 1716, any de represàlies contra els seguidors de Carles d'Àustria, en una disputa de tanta rellevància (Vilar 1999, 247). La polèmica va durar anys i va circular per tota la península ibèrica participant una part numèricament molt important dels mestres de capella. De fet, es va sol·licitar l'opinió del mateix Alessandro Scarlatti que finalment no va voler pronunciar-se. Amb el suport de Gregorio Santiso Martínez, mestre de *seises* a Sevilla, la polèmica de Valls va presentar els fonaments de les diferències de pensament de la música espanyola del XVIII a propòsit del conflicte, d'altra banda etern, entre una música que pretén complaure el sentit de l'audició i altra que exigeix processos d'intel·ligibilitat.

De seguida, es va suscitar una nova polèmica a propòsit de l'ús de la nota "Si bemoll" per evitar el *tritono* entre les notes "Fa i Si". En 1717, els músics es van dividir una altra vegada entre partidaris i detractors prolongant-se les diferències durant bona part del segle. Derivada d'aquesta qüestió teòrica i pràctica va haver una segona diatriba sobre el tractament teòric de l'interval de quarta com consonància o com dissonància. Els escrits van aparèixer, segurament, en 1735, i, Francesc Valls, amb el suport de les teories de Rameau, es va postular en favor d'acceptar-lo com consonància (Martín Moreno 1976, 37).

Altra de les polèmiques més destacades del XVIII es va produir entre els catalans Jaume Casellas, mestre de la catedral "primada", i Josep Durán, que, a Barcelona, era mestre al Palau de la Comtessa i director de l'orquestra del teatre. Durán, que havia estudiat a Itàlia amb Francesco Durante, lògicament, va ser un dels introductors més directes de l'estil italià, però, el que Casellas li recriminava era haver-ho fet en la música religiosa. A la divergència

---

<sup>243</sup> Argumentari publicat a Valladolid amb el títol *Elucidación de la verdad con que don Joaquín Martínez ... intenta desvanecer las sombras con que pretenden oscurecerlas el maestro don Francisco Valls...* .

<sup>244</sup> La resposta es publicava a Barcelona el mateix 1716; *Respuesta del licenciado Francisco Valls ... a la censura de don Joaquín Martínez*.

<sup>245</sup> A propòsit d'això, cal recordar que la missa *Scala Aretina* era una composició de 1702.

de Casellas va respondre Durán, no amb text, sinó amb música amb la composició d'un *Madrigal a cuatro voces* que estilísticament remetia al madrigal del renaixement. La rèplica de Casellas va tornar a ser teòrica postulant després d'analitzar-lo que Durán no havia respectat les regles dels teòrics. Les diferències finalment van ser sotmeses a l'arbitri de Giovanni Battista Martini, el franciscà Padre Martini, l'opinió del qual gaudia de prestigi a tota Europa. Segons Rafael Mitjana, els documents d'aquesta polèmica es conserven al Liceu de Bolonya<sup>246</sup>.

També és indispensable ressaltar que *La llave de la modulación* de fra Antoni Soler va ser polèmica des de la seua publicació. Apart les diferències amb Antonio Ventura Roel del Río citades anteriorment<sup>247</sup>, l'arpista català de la capella madrilenya de *las Descalzas Reales* Pere Burguera va criticar mitjançant el tractat *Labyrinth de Labyrinthos* l'obra de Soler. El monjo jerònim d'El Escorial va replicar, cosa que va propiciar la intervenció de Joan Baptista Burguera, germà de Pere i mestre de capella de Figueres que havia sigut guardonat a Londres per una composició canònica, i de Josep Vila, organista català de Sanauja.

D'altra banda i retornant a Eiximeno, efectivament, l'obra *Del Origen* d'Antoni Eiximeno no va romandre exempta de polèmica a la península, perquè, el destacat oboïsta de la *Real Capilla* Manuel Cabazza la criticava a Madrid en 1786 amb *El Músico Censor del Censor no Músico*. Tampoc va passar inadvertida l'obra d'Eximeno als fòrums internacionals, perquè, va merèixer la intervenció crítica del Padre Martini, autoritat musical europea de l'època, a la qual va respondre el valencià amb la *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental práctico de Contrapunto del M. R. P. Fr. Juan Bautista Martini*, publicada a Madrid en 1797. La traducció al castellà *Del Origen* també va ser sotmesa a discussió, doncs, apart del refús generalitzat que en 1796 va rebre de forma immediata a la premsa de Madrid, en 1802 l'organista de la catedral d'Alacant Agustí Iranzo va publicar *Defensa del Arte de la música, impugnación al Origen y reglas del Abate Antonio Eximeno* on discrepava obertament dels plantejaments del jesuïta de València<sup>248</sup>.

Apart les polèmiques, durant el XVIII també van aparèixer els primers estudis sobre la història de la música<sup>249</sup>. Després de presentar diversos treballs durant l'últim terç del XVIII, l'organista y compositor anglès Charles Burney publicava una "Història General de la

---

<sup>246</sup> Vid. (Mitjana 1993, 312).

<sup>247</sup> Vid. Pàg. 162.

<sup>248</sup> "... *Defensa de la música*, obra que, según nuestras noticias, no mereció gran aceptación del público inteligente." (Lihory 1903, 253).

<sup>249</sup> "El estudio de la historia musical comenzó en Europa durante la Ilustración, con la obra de hombres tales como los enciclopedistas en Francia, Burney y Hawkins en Inglaterra, el padre Martini en Italia y en Alemania, Martin Gerbert y J. N. Forkel." (Sadie 2000, 647).

Música” que tradicionalment ha sigut acceptada com la veritable primera història musical<sup>250</sup>. No obstant això, part de la producció teòrica produïda a la península ibèrica conté aquestos primigenis conceptes historicistes que gradualment es desenvoluparien amb posterioritat. De fet, el *Mapa armónico-práctico* de Francesc Valls, la *Institución Harmónica* d’Antonio Ventura Roel del Río, i el *Diapasón Instructivo* d’Antonio Rodríguez de Hita contenen informació de caràcter històric sense que es puguin qualificar com veritables històries de la música. No obstant això, la Biblioteca Nacional de Madrid guarda *Historia y origen de la Música y Canto Llano* que, d’autor desconegut publicada en 1755, és una obra que gaudeix de notòria solidesa històrica (Martín Moreno 1985, 435). Apart això, l’aportació més significativa a la historiografia espanyola del XVIII va ser la dels jesuïtes expulsats en 1767 Eiximeno, Arteaga i Requeno.

En primer lloc, voldríem ressaltar que el contingut *Del Origen* d’Antoni Eiximeno inclou referències als sistemes musicals de l’antiguitat, a Pitàgoras, i a Rameau, cosa que corrobora la vessant historicista de l’obra i certifica el seu abast. Apart això, també voldríem destacar que a Eiximeno se li atribueixen els antecedents ideològics del nacionalisme musical espanyol, cosa que, en opinió del musicòleg Antonio Martín Moreno, va ser provocada per una errònia interpretació de Marcelino Menéndez Pelayo que posteriorment va ser acceptada entre altres pel mateix Felipe Pedrell (Martín Moreno 1985, 436). Però, apart Eiximeno, pel que fa el també jesuïta Esteban de Arteaga caldria dir que va nàixer a Terol en 1747 i va morir a Paris en 1799. Expulsat en 1767 es va instal·lar a Roma abandonant l’Ordre dos anys després. Amb estudis de matemàtiques i filosofia, va conèixer al *Padre* Martini a Bolonya mentre estudiava medicina a la Universitat. Amb accés a la biblioteca de l’erudit italià, Arteaga va preparar *Revoluciones del teatro musical italiano desde sus orígenes hasta nuestros días* publicada en 1783 i ampliada posteriorment en 1785. Aquesta obra és una de les més destacades contribucions a la historiografia espanyola del XVIII, i, sobretot, anticipa les idees de la revolució “wagneriana” del XIX (Mitjana 1993, 328). De criteri historicista aplicat a l’òpera, Arteaga realça la importància del *libreto* subordinant en tot cas la música al text. Esteban de Arteaga considera que la musicalitat de l’obra de Metastasio va ser responsable de l’apogeu de la música instrumental, cosa que junt a la falta de component filosòfic va provocar la decadència del gènere dramàtic. Aquesta opinió, que Arteaga compartia amb Martini, va ser contestada per l’italià Manfredini, mestre de capella de Sant Petersburg, en la

---

<sup>250</sup> El títol complet de l’obra que Burney publicava a Londres en 1776 per primera vegada és *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period, to which is prefixed, a Dissertation on the Music of the Ancients*.

*Defensa de la música moderna y de sus célebres intérpretes* que postula l'autonomia de la música instrumental davant l'òpera. Les *Revoluciones* d'Arteaga va ser traduïda a l'alemany pel musicòleg Forkel en 1789, i a principis del XIX es va presentar una edició extractada en francès. Arteaga va deixar inèdits dos estudis més en italià que van ser posteriorment publicats en 1944. La seua aportació a la historiografia va ser decisiva, i, el seu ideal estètic antecedeix al d'alguns destacats musicòlegs com Hanslick (Mitjana 1993, 329).

La incipient historiografia també va ser impulsada pel jesuïta Vicente Requeno y Vives. Nascut a Saragossa en 1743 i mort a Tívoli en 1811, Requeno va practicar l'especulació experimental de l'organologia. És autor en idioma italià de l'obra *Ensayos sobre el restablecimiento del arte armónico de los cantores griegos y romanos*<sup>251</sup> on intenta resoldre les divergències entre les fonts bíbliques i les clàssiques de la música de l'antiguitat aprofundint en l'estudi de la teoria musical de Grècia. Per a Requeno, els càlculs matemàtics de Pitàgoras van temperar l'escala musical, cosa que va intentar provar amb un instrument similar al d'Arístides Quintiliano i altres teòrics clàssics. El mestre de capella de la catedral de Conca, Pedro Aranaz, va presenciar a Saragossa en casa del comte de Fuentes en 1799 un d'aquests experiments<sup>252</sup>, amb el qual Requeno contribuïa a renovar l'interès per la història de la música de l'antiguitat.

La historiografia musical espanyola sempre ha destacat de la Companyia de Jesús a Eiximeno, Arteaga i Requeno com les figures de més transcendència del pensament estètic-musical del XVIII. No obstant això, és indispensable adjuntar el nom del Pare Joan Andrés, del qual trobarem una biografia en el treball del Baró d'Alcahalí (Lihory 1903, 26 ss.). Nascut a Planes a la província de Castelló en 1740, el Pare Joan Andrés es va formar al Col·legi de nobles de València. Novici de la religió de Sant Ignaci de Loiola amb catorze anys, va estudiar filosofia a Girona i Teologia a València ocupant posteriorment la càtedra de retòrica i poètica a Gandia on en 1767 el va sorprendre l'expulsió de l'Ordre. Va professar a Ferrara i després es va fer càrrec de l'educació dels fills del marquès de Bianchi. Confrontada la seua vàlua a Itàlia, Carlos III li va regalar en 1780 la *Bibliotheca Arábico-Hispana Escorialensis* de Casiri, i va disposar que als *Reales Estudios de San Isidro* s'utilitzara l'obra del Pare Andrés per a l'ensenyament de la història de la literatura. Havia iniciat els estudis musicals quan li va arribar a Colorno el nomenament per part de Francisco I de revisor d'estudis de la

---

<sup>251</sup> L'original es publica a la ciutat italiana de Parma en 1798 amb el títol *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de Greci e Romani Cantori*.

<sup>252</sup> Vid. (Martín Moreno 1985, 439).



Universitat de Pistoia, on va conformar un nou pla que va comptar amb el beneplàcit de Pio VII.

El Pare Joan Andrés es va desplaçar a Nàpols amb el restabliment de la Companyia en 1804. Allí el va sorprendre la invasió francesa de Bonaparte que, malgrat expulsar també als jesuïtes, el va nomenar *primer individuo* de l'Acadèmia *Herculanense*. Després, sota el manament de Murat, va ser *prefecto* de la *Real Biblioteca* i secretari perpetu de l'Acadèmia d'*Antigüedades*. Posteriorment distingit amb la restauració per Fernando VII que el va mantenir en els càrrecs, la salut el va obligar a tornar a Roma on va morir en 1817. La Biblioteca de la Casa professa de Roma conserva un bust del Pare Joan Andrés en reconeixement a la seua trajectòria intel·lectual. Autor que decididament postula el progrés de l'art, va escriure *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* que, publicada en italià entre 1782 i 1789, va ser reeditada posteriorment i traduïda al castellà. L'obra fa referència a diversos teòrics destacant a Antoni Eiximeno i al poema de Tomás de Iriarte. Ruiz de Lihory destaca de l'extens catàleg bibliogràfic del jesuïta valencià una única obra musical, *Lettera sopra la musica degli Arabi á Gio. Battista Torderini*, publicada a Venècia en 1787. Per al *barón* d'Alcalalí, l'obra d'Andrés, Eximeno i Arteaga anticipa l'estètica musical de Wagner (Lihory 1903, 29).

Finalment pel que fa als jesuïtes, també cal citar al *Padre* Xavier Lampillas que havia nascut en 1731 a Mataró i que va morir també a Roma en 1810. Lampillas és autor del *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos autores modernos* publicat a Saragossa entre 1782 i 1786 en set volums que, apart de repassar l'obra d'alguns teòrics espanyols com Ramos de Pareja o Guillermo de Podio, elogia el poema d'Iriarte i reclama per a la comèdia espanyola la mateixa atenció dedicada a la italiana. També va ser significativa l'aportació del Pare Faustino Arévalo que en la seua *Himnodia Hispanica* de 1786 va recopilar els himnes de la litúrgia visigoda, cosa que en 1800 li va valdre el reconeixement d'Himnógraf Pontifici. Voldríem destacar l'erudició humanística del Pare Buenaventura Prat que va publicar nombroses obres i traduccions sobre música antiga, d'entre les quals podríem citar *Conjecturae de poesia et musica veterum*. Podríem concloure l'aportació dels jesuïtes exiliats amb el Pare Giuseppe Pintado i amb el Pare Joan Baptista Colomes que, d'origen valencià, va destacar com crític i literat (Mitjana 1993, 312).

Apart els jesuïtes, també voldríem ressaltar l'aportació a la historiografia de Josep Teixidor i Barceló, *vicemaestro* i organista de la *Real Capilla* de la cort de Madrid, que va publicar el *Discurso histórico sobre la música religiosa*. Aquest treball, que conté algunes de les idees historicistes del Pare Antoni Soler, amb el que Teixidor guardava bona amistat, és la

base del *Discurso sobre la Historia Universal de la Música* publicat en 1804 (Vilar 1999, 248). De la nombrosa producció de Josep Teixidor, voldríem destacar el *Tratado fundamental de la música*, on aborda temes fascinants com la bimodalitat o la dissonància, i els *Apuntes curiosos* on cita algunes de les personalitats més destacades de la història de la música valenciana com Cabanilles o Rabassa.

D'altra banda, Benito Jerónimo Feijoo va ser probablement l'intel·lectual espanyol més rellevant de la primera meitat del segle XVIII. L'autoritat amb que el seu ideal va transcendir a les capes cultes de la societat és comprensible tenint en compte que va gaudir del suport reial. Monjo benedictí, segurament la seua formació musical va ser la rebuda a l'ordre. Tot i això, cal destacar que no consta que haguera estudiat amb cap mestre de capella. Tanmateix, va manifestar la seua vocació autodidacta amb la guitarra mitjançant l'obra de Gaspar Sanz. Sobre això, voldríem dir que Feijoo va contribuir a l'evolució de l'instrument, probablement, afegint la sexta corda (Martín Moreno 1976, 61 s.). Amb aquestos antecedents, la seua inicial intervenció en contra del models musicals importats d'Itàlia va derivar en una polèmica d'extraordinària transcendència.

En 1726 es va desencadenar la diatriba amb la publicació de *La música en los Templos*, discurs número XIV del primer volum del *Teatro Crítico Universal*, on el Padre Feijoo critica obertament la música i els músics espanyols en al·lusió directa als excessos en l'ús dels models teatrals de procedència italiana en la música religiosa i, paral·lelament, a la introducció del violins en aquesta. Per a Feijoo, la nefasta aplicació del nou estil concertat italià en la música religiosa va suposar irremissiblement la decadència de la música espanyola, precepte que va calar de forma quasi definitiva per la posteritat en la musicologia espanyola. A més, Feijoo va acusar a Sebastián Durón d'haver permès i fins i tot encoratjat aquestos préstecs estilístics, cosa que el temps ha desmentit de forma categòrica. Tampoc no va escatimar espai per arremetre contra els poetes, evidenciant que en realitat la problemàtica era, com tantes altres vegades en tantes altres circumstàncies, la relació recíproca del text amb la música.

Una de les primeres rèpliques a *La música en los Templos* va ser el *Diálogo harmónico sobre el Teatro Crítico Universal en defensa de la Música en los Templos* publicat el mateix any 1726 per algun músic de la *Real Capilla* que signava amb el pseudònim d'Eustaquio de Cerbellón. La contrarèplica va arribar de part de l'organista del convent madrileny benedictí de San Martín fra Joseph Madaria que, efectivament, recrimina la interpretació de música teatral a l'església. Una nova contestació va arribar a l'opuscle de fra Joseph Madaria en 1727, segurament, del mateix autor que havia signat amb el pseudònim

d'Eustaquio Cebellón que podria ser un tiple de la *Real Capilla* anomenat José Gutiérrez (Martín Moreno 1985, 422 s.). També caldria destacar la rèplica a *La música en los Templos* llançada el mateix any de la seua publicació pel primer violí de la Universitat de Salamanca Juan Francisco de Corominas *Aposento Anti-crítico desde donde se ve representar la gran Comedia que en su Teatro Crítico regaló al pueblo el RR. P. M. Feijoo contra la Música Moderna y uso de los violines en los Templos*. Aquest treball defensa la indiferència moral de la música postulant que l'única cosa que podria ser censurable seria el text. L'obra del violinista conté referències a destacades personalitats de la música espanyola com Nebra o Torres i als creadors italians de la forma concertant i de l'escola del violí, Albinoni, Corelli i Vivaldi, cosa que demostra el coneixement de la cultura musical europea del moment. La influència de Feijoo va ser acceptada sistemàticament per molts músics espanyols, entre ells, Juan Francisco de Sayas que va arremetre contra la pràctica de la nova música. Altres autors al llarg del segle, contràriament, van dissentir de l'obra de Feijoo en general i, conseqüentment, de les opinions sobre la música a l'església en particular, d'entre els quals voldríem destacar a Diego Torres de Villarroel. No obstant tot, segurament la influència més significativa de *La música en los Templos* va ser la que va exercir sobre l'encíclica *Annus qui* del Papa Benedicte XIV. Aquesta normativa regulava en 1749 l'ús del nou estil i dels instruments en la música religiosa davant les nombrosíssimes innovacions que, en un període relativament curt, havien superat àmpliament la legislació eclesiàstica. El document de Benedicte XIV cita expressament a Feijoo tres vegades<sup>253</sup>, cosa que corrobora l'autoritat del pensament de Feijoo. Amb tot, l'encíclica proclama l'admissió de l'estil *concertato* i assumeix l'ús d'instruments a l'església, entre ells el violí.

No obstant l'inicial posició conservadora de Feijoo, el concepte general de la seua obra va evolucionar en els escrits posteriors fins alinear-se gradualment entre els que proposaven el progrés. En 1729 va publicar *Simpatía y Antipatía* dins del tercer volum del *Teatro Crítico*, on diserta sobre el fenomen de la ressonància natural de les cordes. L'any següent, en 1730, publica *Resurrección de las Artes y Apología de los Antiguos* en el quart volum del *Teatro Crítico*, manifestant-se per la música antiga defensant la magnificència de la música grega, argumentació que posteriorment també modificarà. Però, és en els discursos números onze, *Razón del gusto* on elogia a Metastasio, i dotze del sisé volum del *Teatro Crítico* on Feijoo dissenteix radicalment dels plantejaments de *La música en los Templos*. En el número dotze titulat *El no sé qué* esgrimeix la mateixa divergència que anys abans havia

---

<sup>253</sup> Vid. (Martín Moreno 1976, 271 s.).

generat la polèmica per la missa de Francesc Valls, en definitiva, si la música es dirigia a l'oïda o a la raó, postulant-se Feijoo en aquesta ocasió entre les tesis de progrés com Valls. L'autoritat de Feijoo basada en l'aval oficial de la cort va ser la causa per la qual el seu ideal va ser acceptat sistemàticament. D'altra banda, a partir de 1742 inicia la publicació dels cinc volums de *Cartas Eruditas y Curiosas*, on en la número vint-i-tres del primer volum, *En respuesta a una objeción musical*, demostra conèixer perfectament el sistema hexacordal i l'heptacordal. En la quaranta-quatre del mateix volum, *Maravillas de la Música y cotejo de la Antigua con la Moderna*, evidencia les reserves sobre la superioritat de la música grega sobre la moderna. Tanmateix, l'assaig en el que expressa la seua maduresa estètica pel que fa la música és *El Deleite de la Música acompañado de la Virtud, hace en la tierra el noviciado del Cielo*, carta primera del quart volum publicat en 1753 on també elogia al poeta italià Pietro Metastasio. En la carta del cinqué volum *Disuade a un amigo suyo el autor el estudio de la Lengua Griega y le persuade el de la francesa* aprova l'estètica italiana en detriment del racionalisme francès. Amb tot, l'obra del *Padre* Feijoo està repleta de referències musicals, cosa que evidencia el coneixement i la passió que sentia per la música.

La influència de Feijoo va condicionar la teoria musical posterior. En 1748, Antonio Ventura Roel del Río publica *Institución Harmónica o Doctrina Teórica y Práctica que trata del Cantollano y de Organo, exactamente y según el moderno estilo*. En aquesta obra, Ventura respecta les inicials opinions conservadores de Feijoo, però, no les accepta, perquè, considera que el nou estil concertant italià practicat a tota la península proporcionava una riquesa sonora inigualable. Posteriorment en 1766, Ventura va escriure una altra obra teòrica de títol semblant que s'ha conservat manuscrita; *Institución Harmónica o Doctrina Musical Teórica y Práctica*<sup>254</sup>. En aquesta obra teòrica, Antonio Ventura intenta conjugar l'estil concertant amb el tradicional defensant la funcionalitat de la música i la seua amoralitat intrínseca.

Les posicions aperturistes d'Antonio Ventura Roel del Río va ser superades per Antonio Rodríguez de Hita. En 1757 va publicar *Diapasón Instructivo, consonancias físicas y morales, Documentos a los Profesores de Música* on defensa la indiferència moral de la música que com a tal no pot transformar la religiositat del text. Rodríguez de Hita proposa l'estudi del contrapunt com a recurs tècnic a utilitzar amb moderació, perquè, la fi de la composició ha de ser que la música inspire allò que el text emana. Els arguments avantguardistes de Rodríguez de Hita van ser contestats per Antonio Ventura Roel del Río

---

<sup>254</sup> Conservada a la Biblioteca Nacional de Madrid.

l'any 1760 en la *Razón natural y Científica de la Música en muchas de sus más importantes materias*. En aquest escrit impregnat de les tesis contradictòries de Feijoo, Antonio Ventura accepta la funcionalitat i la amoralitat de la música explicitades per Rodríguez de Hita, però, propugna la justificació de tota realització musical renunciant d'aquesta manera a part de l'avantguardisme de Rodríguez de Hita.

Més endavant, l'organista de l'església de Tarazona Juan Francisco de Sayas va publicar en 1761 *Música canónica, motética y sagrada*, obra que conté un llarguíssim títol de la que segurament caldria rebutjar el seu anacronisme. Sayas no accepta la pràctica de l'estil concertat italià amb recitatius i àries a l'església, presentat en contraposició un excel·lent estudi sobre la polifonia barroca del XVII que segurament haguera destacat un segle abans. Més enllà de refusar la intromissió de l'estil teatral a l'església, Sayas representa efectivament la formulació científica i documental de *La música en los Templos* de Feijoo. Contràriament, Gaspar Molina y Saldívar, marquès d'Ureña, critica obertament el conservadorisme de *La música en los Templos* de Feijoo. En 1785 va publicar a Madrid *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música en el Templo* on evidencia la influència francesa i defensa per primera vegada en la teoria musical espanyola la música purament instrumental. El marquès d'Ureña va postular les bases teòriques del futur nacionalisme musical espanyol. A propòsit d'això, cal destacar que, en opinió del musicòleg Antonio Martín Moreno, en el seu treball sobre Feijoo i les ideologies musicals del XVIII (Martín Moreno 1976), l'estètica del "nacionalisme espanyol" té l'origen en l'ideari de Feijoo. Segons aquest musicòleg, el pensament de Feijoo es transmet a través dels teòrics de l'època, Francesc Valls entre altres, fins Marcelino Menéndez Pelayo que, assessorat pel destacadíssim musicòleg Francisco Asenjo Barbieri, ens condueix fins a Felipe Pedrell. Tant Menéndez Pelayo com Pedrell atribueixen al jesuïta Antoni Eiximeno l'axioma de construir un sistema musical a partir dels cants nacionals, qüestió aquesta sobre la que també ha intervingut recentment el musicòleg Francisco José León Tello<sup>255</sup>. Per a Martín Moreno, sense dubte, la primigènia del sistema estètic-musical que origina el "nacionalisme musical espanyol" d'Albéniz, Granados, Falla o Turina entre altres, està en el pensament de Benito Jerónimo Feijoo que, efectivament, ha perdurat fins el segle XX (Martín Moreno 1976, 341 s.).

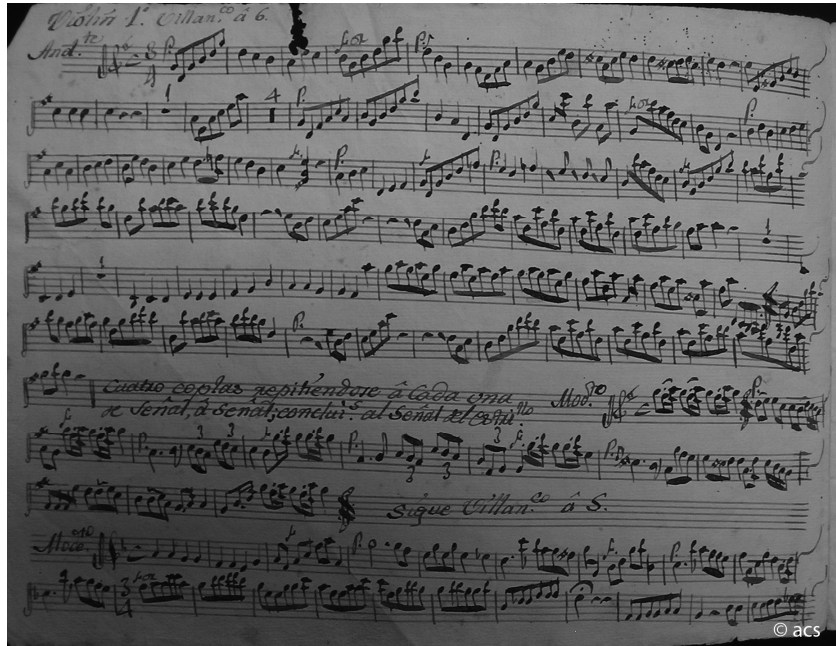
Per concloure, voldríem citar al compositor i organista d'Algemesí Vicent Adán que, com ja hem anticipat, va publicar en 1786 *Documentos para instrucción de músicos y aficionados que intentan saber el arte de la composición*<sup>256</sup>. Aquesta obra va ser

---

<sup>255</sup> Vid. (León Tello 1974, 401), així mateix citat en (Martín Moreno 1976, 335 s.).

<sup>256</sup> Vid. Pàg. 162.

sarcàsticament replicada per Anacleto de Leta amb una *Carta Laudatoria a don Vicente Adán* publicada a Madrid per la impremta *Real* en 1787. A la carta que Leta havia rubricat en nom de la “juventud músico-aficionada” va respondre el mateix any l’organista amb una contrarèplica titulada *Respuesta gratulatoria a la carta laudatoria de don Anacleto de Leta*. Gràcies a les noces entre María Teresa Adán i Blas de Laserna en 1773, sabem que aquell any Vicent Adán i Guillorme ocupava plaça d’organista al *Real Colegio de Niños Desamparados*.



Il·lustració núm. 3. Violín 1º. Villancicos à 6. (ACS): PM 22/20.

### III.4 La música valenciana.

Amb poc marge de dubte, la música religiosa va ser el gènere predominant de la música valenciana del segle XVIII. Hereva de la tradició del renaixement, trobarem els antecedents més immediats en el moviment barroc que s’havia iniciat a Europa a principis del segle XVII. Aquest moviment naix i creix impulsat pel Concili de Trent (1545-1563) en un moment de reforma eclesiàstica que va impulsar diverses iniciatives com, per exemple, la concreció del Missal Romà de Pius V (Codina 1999a, 15). Pel que fa a València, el moviment culmina ben entrat el XVIII amb l’arribada de l’estil galant que barreja la pròpia evolució de la música barroca i les influències italianes que es van imposar a les nostres terres per les circumstàncies polítiques. Aquest estil galant o estil italià és el punt final del barroc, és l’última i més evolucionada etapa del barroc i a la vegada és també el punt de partida de l’estil

clàssic que a València s'implantarà a mitjan del segle XVIII, de fet, com ho va fer arreu d'Europa. És l'època on Vicent Olmos i Claver desenvoluparà la seua tasca creativa.

Cronològicament, el barroc abarca els segles XVII i XVIII, llarg període durant el qual, com ja hem anticipat, va haver una varietat estilística que va transcendir a tots els gèneres musicals de l'època. Pel que fa a nosaltres, aquesta varietat estilística ve condicionada pels esdeveniments que es van produir a l'Estat espanyol durant aquestos dos-cents anys. La Guerra de Successió i la consegüent instauració borbònica va suposar una desfeta política per als valencians. Tanmateix i malgrat les desavinences a propòsit del jansenisme, les regalies o l'episcopalisme, la tradició religiosa es va manifestar profusament als centres de culte valencians. L'església valenciana, que havia aconseguit mantenir fins i tot els privilegis de l'època foral, va assumir el paper de mecenes que tradicionalment havien desenvolupat altres estaments com la noblesa o l'aristocràcia, sent només superada per la cort reial. L'expansió econòmica del XVIII va convertir l'església en focus de producció musical. El principal centre de cada diòcesi o demarcació administrativa eclesiàstica era la catedral o Seu central on residia el bisbe i una àmplia representació de canonges i beneficiats. Conseqüentment, era el centre de més recursos econòmics i màxim exponent pel que fa la creació i la difusió musical. Les Seus episcopals valencianes eren la catedral metropolitana de València, a la qual estaven adscrites Eivissa i Formentera, la Santa Església Catedral de Sagorb i la catedral d'Oriola. Amb aquestes, les diòcesis de Tortosa i Terol guardaven una estreta relació que s'havia consolidat al sí de la Corona d'Aragó. Amb tot, cal anticipar que Vicent Olmos es va formar a la principal institució eclesiàstica i musical del territori valencià, la Seu metropolitana de València. Apart això, voldríem destacar que a la capital valenciana el Col·legi del Corpus Christi o del Patriarca va emanar una influència musical tan extraordinària com, de fet, comparable a la de la catedral metropolitana .

Les possibilitats econòmiques de les institucions en general i de les institucions religioses en particular són la clau de tot el procés evolutiu i de tot l'esplendor musical del segle XVIII, tant per la producció com pels autors i sobretot per l'exuberància als distints centres eclesiàstics. Aquesta conjuntura econòmica permet dur a terme un nombre indefinit de festivitats religioses fins el punt de rivalitzar quan a grandiloqüència, cosa que exigia la participació de més músics, i, conseqüentment, la creació de noves capelles. A les capelles valencianes, fruit d'aquesta activitat frenètica, es fa òbvia i evident la introducció de nous instruments com els violins i les trompes i amb tota aquesta activitat també evolucionen les formes musicals convertint el Villancet en la forma probablement més representativa de la música valenciana del segle XVIII (Villalmanzo 1992, 18). L'individualisme que deriva de

l'ideari il·lustrat del XVIII i de les conseqüències de la Revolució francesa consolida tècnicament el "solo". Encara que la música valenciana del XVIII no va abandonar l'herència policoral del XVII, la part solística o melodia solista trobarà la màxima expressió en el recitat i ària del XVIII, cosa que podrem comprovar a l'obra de Vicent Olmos i Claver.

La fundació de la capella de música de la catedral metropolitana i l'esplendor musical de la cort del Duc de Calàbria, on a més de música religiosa també se'n va cultivar de profana, havien sigut les dues fites històriques més significatives del renaixement valencià. Junt a l'apogeu de la música espanyola de Cristóbal de Morales, Guerrero o Tomàs Luis de Victoria, va destacar al Palau Reial de València i a l'entorn dels ducs de Calàbria l'aportació musical valenciana de Pedro Pastrana, Juan Ginés Pérez, Lluís de Milà o els Flecha entre altres. Amb aquestos antecedents naix en el segle XVII la capella musical del Corpus Christi. En el mateix segle, trobarem les dues figures més importants de la primera centúria del barroc valencià, antecedents i referents de la música religiosa valenciana del XVIII a les nostres terres; Joan Baptista Comes (1582-1643) i Joan Cabanilles (1644-1712). El primer fou mestre de capella dels dos centres musicals més importants, la Seu i el Corpus Christi o Col·legi del Patriarca, i sobretot, pioner en la policoralitat barroca escrivint obres per a cors amb nou, onze, dotze, quinze i fins a disset veus, i, també, en l'ús del baix continu que s'afermarà definitivament amb l'evolució de l'estil barroc (Codina 1999a, 18). Pel que fa a Cabanilles només voldríem recordar el seu reconeixement internacional com a organista i compositor de música per a orgue, remarcant que va cultivar tots els gèneres de música vocal religiosa, des de villancets fins la música d'ús estrictament litúrgic (Rifé 1999, 73).

Els arxius musicals valencians en general, i els de la Seu i el Patriarca en particular, certifiquen la importància que va aconseguir la tradició musical durant el segle XVIII al nostre país, importància referendada per la qualitat dels mestres que els regiren, sobretot, entre els segles XVI i XIX. La capella de música de la catedral metropolitana de València va ser dirigida durant el segle XVII per Comes, Dídac de Pontac (1650-1653), Urbà de Vargas (1653-1656), Gracià Babán (1674-1677) i Antoni Teodor Ortells. Mestre de capella del Patriarca en 1676, Ortells va ser nomenat mestre de la catedral en 1677, càrrec que va mantenir fins l'any 1706. Format al Col·legi del Corpus Christi amb el rigor litúrgic implantat pel seu fundador Joan de Ribera, segurament va ser mestre de capella a Albarrassí des d'on va opositar a una capellania del Patriarca abans d'obtenir per oposició el mestratge de la catedral metropolitana. L'arxiu de la catedral guarda un bon nombre de villancets d'Ortells en la forma binària d'*Estribillo* i *coplas*. Encara que aquesta forma és més tradicional que la introduïda per Comes, l'*estribillo* d'Ortells ja no és un moviment que reitera un tema exposat



anteriorment sinó un temps de nova creació que s'aparta de l'antiga estructura amb *responsión*. El villancet d'Ortells ha evolucionat cap al drama escènic amb diàlegs constants entre *solo* i *tutti* de la massa coral acompanyada per l'orgue. Ortells utilitza freqüentment tres cors i li confia el baix continu a l'arpa. La música d'Ortells abandona l'ambigüitat de la modalitat per instal·lar-se de ple en la tonalitat recreant-se en les masses sonores homofòniques de tractament harmònic. Pel que fa el nostre estudi, el més destacable d'Ortells és el fet d'enllaçar les dues centúries del barroc valencià. Després d'Ortells, els mestres de capella de la catedral de València durant el XVIII van ser, cronològicament, Pere Rabassa, Josep Pradas, Pasqual Fuentes, Francesc Morera i Josep Pons.

D'origen català nascut en 1683, Pere Rabassa es va formar des d'infant a la catedral de Barcelona on va estudiar amb Francesc Valls. Segons el musicòleg Josep Climent, Rabassa va rebre directa i, indirectament a través de Valls, la influència del napolità Giuseppe Porsile. Aquest músic italià va ser director de la capella reial de l'arxiduc Carles d'Àustria a Barcelona i, segurament, promotor de les primeres representacions d'òpera a la ciutat comtal. Seguint l'opinió del mateix autor, això justifica les innovacions que Rabassa va aportar a la música vocal religiosa de l'època a València (Climent 1992b, 203). Pere Rabassa havia sigut mestre de capella a Vich quan va prendre possessió del mateix càrrec a la catedral metropolitana de València en 1714 succeint a Ortells. Va romandre en el càrrec a la Seu fins l'any 1724 en què va ser nomenat mestre de capella de la catedral de Sevilla. Autor d'obres litúrgiques i de villancets, Rabassa utilitza els violins, la xeremia, i el violoncel en la seua plantilla instrumental. Pel que fa la forma dels villancets, Rabassa abandona definitivament la tradicional forma binària utilitzant per als villancets més senzills una ternària estructurada en *Introducción-Estríbillo-Coplas*. Aquesta forma ternària de Rabassa no presenta cap relació temàtica entre les tres parts, configurant-se, de fet, en tres moviments distints clarament diferenciats. Amb tot, l'extraordinària innovació de Pere Rabassa va ser incorporar al villancet el recitat i l'ària, cosa que realçava el predomini del *solo*. Pere Rabassa és autor d'un tractat de composició, la *Guía*, de la qual hem parlat anteriorment<sup>257</sup>.

En 1728, José Pradas Gallén va succeir a Pere Rabassa en el mestratge de la catedral de València. Pradas havia nascut a Villahermosa del Río (Castelló) en 1689 i es va formar sota la tutela de Rabassa a la catedral de València des d'on va passar a la parròquia de Sant Jaume d'Algemesí com a mestre de capella. Després, va opositar amb èxit al mestratge de Santa Maria de Castelló de la Plana abans de retornar amb el mateix càrrec a la catedral de

---

<sup>257</sup> Vid. Pàg. 158 s.

València on romandria fins la jubilació en 1757. L'arxiu de la catedral de València guarda més de quatre-centes composicions de Pradas entre obres litúrgiques en llatí i villancets. Durant els anys de formació, Pradas havia conegut el villancet policoral amb dos acompanyaments, el continu, i, un altre per realçar les masses corals, cosa que sense dubte va influir en la seua evolució estilística. Amb tot, l'aportació més significativa de Pradas va ser la consolidació del recitat i l'ària, parts amb les quals Pradas conformava una nova estructura formal en quatre parts; Introducció, "estribillo", recitat i ària. Encara que Pradas no va viure directament l'ambient teatral, tampoc va refusar l'influxe italià que a València emanava la música de Francesco Corradini al servei de l'elit dominant del príncep de Campofiorito. D'una manera o altra, les parts a *solo* dels recitats i les àries són el més destacat de la música de Pradas. Aquesta inclinació pel *solo* el va incitar fins i tot a cultivar el gènere per a veu solista acompanyada instrumentalment, titulat pel mateix Pradas com *cantata*. Pel que fa els instruments, voldríem destacar primerament l'ús de les trompes, i, després, que durant el mestratge de Pradas els instruments de corda prenen protagonisme en la capella de la catedral en detriment dels antics ministrils. No obstant tot, cal ressaltar que per a la nostra investigació Josep Pradas és un personatge clau, perquè, va ser el primer mestre de música que Vicent Olmos va tenir. La influència de Pradas en la formació musical d'Olmos, i, consegüentment, en l'estil creatiu de la seua producció musical és indiscutible, qüestions sobre les quals ens estendrem més endavant. Josep Pradas va morir en 1757.

Pasqual Fuentes va ser el successor de Pradas en el mestratge de capella de la catedral de València. Nomenat el mateix 1757, Fuentes havia nascut a Aldaia, i s'havia format a la mateixa catedral metropolitana de València sota la tutela de Pradas. Va ocupar plaça de tenor a la catedral d'Albarrassí i a la parròquia de Sant Andreu de València abans d'aconseguir per oposició el nomenament de mestre de la catedral de València on va romandre fins que va morir en 1768. Apart les dades biogràfiques, l'arxiu de la catedral guarda més de dues-centes obres de Fuentes. Una de les característiques més destacades dels villancets de Fuentes és l'augment de la plantilla instrumental amb la inclusió d'instruments com l'oboè obligat, flautes, viola da gamba, i, fins i tot, clarinets. No obstant, la musicologia valenciana sempre li ha recriminat la frivolitat dels textos poètics dels seus villancets (Climent 1992b, 212) (Ripollés 1935, XLVI.). Cronològicament, Pasqual Fuentes és el segon mestre de capella que va instruir a Vicent Olmos i Claver en la catedral metropolitana de València. Tampoc hi ha dubte de la influència que el mestre d'Aldaia va tenir en el de Catarroja, de la qual cosa també direm més al llarg d'aquesta tesi.

La vacant generada per la defunció de Fuentes en 1768 va ser ocupada seguidament per Francesc Morera. Natural de Sant Mateu (Castelló) on havia nascut en 1731, Morera també es va instruir a la catedral de València sota la tutela del mestre de capella Josep Pradas. En 1753 va ser nomenat organista interí del Patriarca, i, dos anys després, en 1755, en propietat davant la possibilitat que abandonara el Corpus Christi per ocupar la plaça de mestre de la parròquia de Sant Martí a València. Francesc Morera havia participat en les oposicions que va guanyar Pasqual Fuentes en 1757 a mestre de la catedral metropolitana, cosa que exigia la renúncia als càrrecs del Patriarca d'acord amb les *Constituciones*. Davant aquesta situació, Morera va aconseguir una plaça d'organista a Santa Maria de Castelló des d'on va passar per oposició a ocupar el càrrec de mestre de la catedral de Conca en 1758. Allí va romandre fins que en 1768 dispensat d'una nova oposició va tornar a València per ocupar el mestratge de la catedral. L'arxiu de la metropolitana guarda més de dues-cents cinquanta composicions, sobretot villancets, dels quals voldríem destacar les *tonadillas*. Tant les melodies com els textos poètics de Francesc Morera guarden part del decòrum perdut en algunes composicions del seu antecessor Fuentes. Morera havia arribat a la metropolitana en 1768, i, poc després, Vicent Olmos i Claver iniciaria la seua trajectòria personal com a mestre de capella. No obstant que en 1768 Olmos ja pareix ser un músic completament fet, el mestre de Catarroja no es va desvincular definitivament de la catedral de València fins prendre possessió del mestratge de Sogorb anys després. Cal pensar, doncs, que la relació amb Morera també va ser fructífera pel que fa l'estada final de Vicent Olmos a la catedral. Francesc Morera va morir en 1793 sent succeït en el càrrec pel català Josep Pons que va ocupar el càrrec fins que va faltar l'any 1818. Durant aquesta llarga etapa a la metropolitana, Pons va adquirir notorietat gràcies a un estil que conjugava tradició i modernitat. Apart la seua aportació creativa, caldria destacar que va formar alumnes destacats com Gomis o Pérez Gascón, però, el període de Pons a la Seo coincideix amb l'etapa de maduresa musical de Vicent Olmos i Claver al monestir de la Murta. Si hi hagué relació entre Pons i Olmos degué ser de contemporaneïtat.

Finalment i pel que fa els organistes de la metropolitana, dels quals Olmos podria haver rebut consell i assessorament musical, voldríem destacar els noms dels que van ocupar el càrrec de primer organista; successivament al llarg del segle XVIII Vicent Rodríguez Monllor, Manuel Narro i Rafael Anglés. Nascut a Ontinyent en 1690, Vicent Rodríguez Monllor va ser el successor de Cabanilles en el càrrec de primer organista de la metropolitana ocupant el càrrec des de 1713 fins l'any 1760. La seua producció musical inclou tocatas, *tientos*, sonates, una fantasia i versos sobre el *Pange Lingua*, no obstant que el més

significatiu de la seua obra va ser el pas de la tradicional tocata a la moderna sonata, i la diferenciació entre música per a orgue i música per a clave. El *Libro de Tocatas para címbalo* de Rodríguez Monllor publicat en 1744 és cronològicament el primer per a clavicèmbal i un dels pocs exemples de la literatura valenciana del XVIII per a l'instrument. Amb la defunció de Rodríguez Monllor en 1760, va ser Manuel Narro qui va ocupar la vacant després de les oposicions celebrades l'any següent. Tanmateix, l'estada de Narro a la metropolitana va ser efímera, perquè, mesos després de prendre possessió va abandonar el càrrec el mateix 1761. Seguidament, el capítol va nomenar a Rafael Anglés que havia aconseguit el segon lloc en les oposicions anteriorment citades. D'origen aragonès nascut en 1713, Anglés havia estudiat a Alcañiz on va ser mestre de capella de la Col·legiata fins l'any 1760. A València va ocupar el càrrec de primer organista durant un llarg període des de 1761 fins l'any 1816. Apart l'extensa producció musical que ens va llegar, Anglés va desenvolupar a València una intensa activitat caracteritzada per l'eclecticisme, perquè, va ser organista i clavecinista, conservador de l'orgue de la catedral, catedràtic de cant pla del seminari sacerdotal, i com a teòric va compendiar les *Reglas generales* de José de Torres<sup>258</sup>. Vicent Olmos i Claver va coincidir a la catedral de València amb Rodríguez Monllor, Narro i Rafael Anglés, per la qual cosa cal pensar que encara que la formació era una responsabilitat del mestre de capella també podria haver rebut o haver pres determinats models dels organistes amb els que va conviure.

El Col·legi del Corpus Christi va ser fundat per l'arquebisbe de València i Patriarca d'Antioquia Sant Joan de Ribera<sup>259</sup>. L'erecció s'iniciava amb la compra dels terrenys en 1580 i conclouia amb la inauguració de la capella i del Col·legi<sup>260</sup>. Durant el segle XVII, la capella musical del Patriarca va ser dirigida per Narcís Leysa, Joan Baptista Comes, Josep Hinojosa (1662-1673), Antoni Teodor Ortells (1674-1677), Anicet Baylon (1677-1684), i Màxim Ríos (1686-1705) el mestratge del qual va durar fins 1705. Apart la policoralitat barroca d'aquestos mestres, podríem dir que al Col·legi del Patriarca la tradició musical del segle XVIII s'inicia amb Pedro Martínez de Orgambide que va regir la capella des de 1705 fins 1727. D'origen madrileny, Martínez de Orgambide es va mantenir fidel a les formes heretades del XVII sense

---

<sup>258</sup> Vid. (Peris Silla 1992, 259).

<sup>259</sup> "... el patriarca se entregó con todo su talento y posibilidades económicas a la ejecución de un proyecto, que desde hacía años le bullía en la mente y espoleaba el corazón: levantar una iglesia y un seminario, ambos con igual destino, pero de entraña y trazas particulares. De este modo la reforma [post-tridentina del clero] sería permanente. Y así surgieron la real capilla de Corpus Christi y el real colegio-seminario del mismo nombre..." (Cárcel 1986a, 187).

<sup>260</sup> "En 1580 adquirió [Sant Joan de Ribera] las casas situadas frente a la universidad, en la calle de la Nave, para construir la fábrica del colegio. En 1584, el papa Gregorio XIII (1572-1585) aprobó la idea del patriarca, y en 1586 san Juan de Ribera colocó la primera piedra de la fundación. En 1589 Clemente VIII (1592-1605) confirmó las *Constituciones*, redactadas por el patriarca. En 1604 fue solemnemente inaugurada la capilla, con asistencia de Felipe III, y en 1610, el colegio." (Cárcel 1986a, 254).

utilitzar els violins en cap de les catorze composicions que guarda l'arxiu del Patriarca. El seu successor va ser Francesc Hernández Illana que va ocupar el càrrec per oposició en 1728. Encara que la producció de Francesc Hernández conservada a l'arxiu del Patriarca no inclou els violins en cap composició, l'autor hauria escrit algunes peces amb aquests instruments laics i els hauria fet servir en les celebracions de la Setmana Santa de 1729 (Climent 1992b, 218). El mestratge de Francesc Hernández va ser efímer, perquè, en 1730 va ser nomenat mestre de capella de forma interina Pere Vidal. Nascut a Villahermosa del Río, com Josep Pradas, Vidal s'havia format al mateix Patriarca i va succeir, també a Pradas, en el mestratge de la parròquia de Sant Jaume d'Algemesí. Després també va ser mestre de la Col·legiata de Rubielos, diòcesi de Terol, abans de ser nomenat al Patriarca en 1730. Malauradament, l'arxiu del Corpus Christi només conserva unes poques obres litúrgiques del mestre Pere Vidal, no obstant que guarda una missa de difunts que es va cantar fins ben entrat el segle XX. En 1743 va ser admès com mestre de capella interí Salvador Noguera conservant el càrrec fins que va faltar en l'any 1768. Format a la catedral metropolitana, la seua música conserva la policoraltat barroca característica del XVII malgrat que el seu mestratge al Patriarca es va desenvolupar ja ben entrat el segle de la il·lustració. Manuel Just Verdeguer, també natural de Catarroja com Vicent Olmos i Claver, i Antonio Montesinos, que es va formar a la catedral junt a Olmos, van ser els dos últims mestres de capella del segle XVIII al Patriarca. El rigor litúrgic de les *Constituciones* del Patriarca Ribera va refusar les innovacions musicals procedents de la música italiana. Alguns mestres van acceptar la influència italiana, però, mai en la música que van escriure per al Col·legi. Malgrat haver perdut molt música, l'arxiu del Patriarca conserva moltes obres polifòniques dels mestres del XVIII, tant en llatí com en llengua romanç, generalment policorals a onze, dotze, catorze i més veus. Tampoc voldríem concloure sense destacar la presència al Patriarca com organistes de dos grans personalitats de la música valenciana; Manuel Narro que va ser organista entre 1749 i 1752 abans d'ocupar el mateix càrrec a la Col·legiata de Xàtiva i a la catedral de València, i, Francesc Morera que, després, va ser mestre de capella de la catedral metropolitana on, com ja hem dit, va coincidir amb Vicent Olmos i Claver. Sense dubte, el Patriarca va ser un dels centres de més prestigi del barroc valencià.

Altre dels centres de referència va ser la catedral d'Oriola on a principis del XVIII, curiosament, ja apareixen les innovacions musicals d'origen italià mitjançant el mestre Maties Navarro (ca. 1670-1727). Segurament, la introducció del gust italià va ser fins i tot incitada pel mateix capítol d'Oriola (Rifé 1999, 86). Nascut a Elx, Navarro va ser un dels primers músics valencians en incorporar els instruments de corda a la plantilla instrumental. L'arxiu

de la catedral d'Oriola conserva més de tres-centes composicions de Maties Navarro entre música litúrgica, villancets, i obres a solo o a duo anomenades *cantadas* pel mateix autor. La música de Navarro conserva el policoralisme de la primera centúria, i, harmònicament evoluciona cap a la tonalitat. Successor de Jerònim Comes, nebot de Joan Baptista, Maties Navarro degué ser nomenat mestre de capella de la catedral d'Oriola en 1696 i va morir en 1727. Després, el càrrec va ser ocupat successivament per Martínez Lafós i per Joaquim López la producció dels quals va continuar amb les tendències italianes introduïdes per Navarro. Segons el musicòleg Josep Climent, Joaquim López unifica l'estil de Sogorb i Oriola amb el de València, i assenyala que no debades López havia sigut el successor de Vicent Olmos i Claver a Sogorb (Climent 1992b, 219). Finalment, Francesc Cabo (1768-1832), que va ser organista a Oriola i a València abans de ser mestre a la catedral de la “Vega baixa” del Segura, tanca la nòmina de mestres oriolans d'influència barroca. Mentres que a València utilitzava el policoralisme per a la música litúrgica i reservava les noves formes per als villancets, a Oriola va usar les tècniques d'influència italiana en tota la seua obra. La música de Cabo és tonal i accepta plenament la tradició del “solo”.

Especialment interessant per a la nostra investigació és la Santa Església Catedral de Sogorb on Vicent Olmos i Claver va regir la capella de música. Després que la capella de música fora dirigida des del segle XVI per mestres com Nicolás Mariner, Francisco Navarro, Marcelo Settimio o mossèn Miguel Selma entre altres, el mestre mossèn Matheo Peñalba i Ramos (¿-1714) enllaça les dues centúries barroques. Inicialment nomenat per a la capellania de succentor en 1681, va ocupar el mestratge amb caràcter de *Regente* des de 1684 fins l'any 1710. Durant aquest llarg mestratge, Peñalba va generar una notòria producció que excedeix el centenar d'obres i que inclou música per a molt diverses festivitats. El musicòleg Perpiñán Artigues publica un acta del capítol de Sogorb que reconeix la dedicació del mestre Peñalba a la Santa Església Catedral (Perpiñán 1897, 14-202). Matheo Peñalba va morir en 1714. Després, mossèn Onofre Molina va ocupar efímerament i també amb caràcter de “regent” la plaça de mestre de capella entre juny de 1715 i març de 1716 sense que l'arxiu de la catedral sogorbina garde cap composició d'aquest mestre. Tanmateix i segurament a principis de 1717, va ser nomenat mestre de capella Joseph Conejos i Ortells (¿-1745) que, prèviament en 1714, havia dotat *a sus expensas* a la catedral sogorbina d'un retaule de Sant Josep i de Sant Blai (Perpiñán 1897, 15-220). La música de Conejos conservada a Sogorb també supera el centenar d'obres, algunes de les quals, segons Perpiñán, podrien haver sigut composades mentres *quizá* Conejos ocupava la plaça de mestre a alguna altra catedral (Perpiñán 1897, 15-221). D'avanzada edat, fon agregat com a suplent del seu successor, el mestre de capella José

Gil Pérez, faltant finalment en 1745. Tant Peñalba com Conejos conserven l'estil policoral i només usen l'acompanyament del baix continu (Climent 1992b, 214).

José Gil Pérez havia nascut a Sogorb en 1715. Format a la mateixa Santa Església Catedral sogorbina sota la tutela de Conejos i havent-se perfeccionat a València durant un parell d'anys, José Gil Pérez va ser un autor extremadament prolífic del qual l'arxiu de Sogorb guarda més de tres-centes composicions. Suplent de Conejos des de 1745, i, posteriorment dispensat d'oposicions, va ser nomenat mestre de capella en 1754. José Gil va introduir a Sogorb els violins, els oboès i les trompes, instruments que considerava predilectes, però, seguint l'opinió del musicòleg sogorbí José Perpiñán Artigues, amb Gil es va iniciar a Sogorb la decadència de la música sacra. Tot i que justifica la posició avantguardista, Perpiñán lamenta que Gil haguera eixit de Sogorb per estudiar a València on va aprendre el *depravado y punible gusto*<sup>261</sup>. José Gil va morir prematurament en març de 1762 amb quaranta-set anys, i, de seguida, el capítol va convocar oposicions al magisteri de capella de Sogorb. A finals de maig, Francesc Vives i Lliso (1742-1799) era nomenat mestre de capella i el capítol ordenava que es cantara cant d'*atril*, que es recuperaren algunes misses oblidades, i que Vives tocara l'orgue quan la seua direcció no fora necessària a la capella. L'arxiu de Sogorb guarda un bon nombre d'obres d'aquest mestre natural d'Alboraia, en les quals *dejóse llevar de la malhadada* corrent musical italiana de l'època (Perpiñán 1897, 17-268). Francesc Vives va ser l'antecessor de Vicent Olmos i Claver en el càrrec de mestre de capella de Sogorb entre 1762 i 1771. Apart les notòries diferències estilístiques, per al musicòleg Josep Climent, a Vives i a Olmos els uneix l'*extrema religiosidad*, perquè, tots dos van professar a l'Ordre dels jerònims (Climent 1992b, 215). Vives va abandonar el magisteri de Sogorb en 1771 per ingressar al monestir de Sant Miquel dels Reis on va passar la resta dels seus dies. La vacant generada per la professió de Vives va ser coberta per Vicent Olmos i Claver en febrer de 1772 mitjançant oposicions. Òbviament, parlarem extensament d'aquesta qüestió més endavant, per la qual cosa només voldríem destacar ara que Olmos va romandre en el càrrec fins que en 1779 va professar al monestir dels jerònims de la Murta d'Alzira. La vacant d'Olmos va ser reemplaçada temporalment per mossèn José Gavaldá (¿-1804) que

---

<sup>261</sup> “¡Ojalá nunca hubiera salido de Segorbe, escuela hasta entonces respetada en toda España, para importar de Valencia el depravado y punible gusto, que bien pudiera llamarse profanación del divino arte. El maestro Gil dejóse arrastrar por la corriente de mal gusto, y fue el primero que introdujo en sus obras los violines é instrumentos de teatro y que malgastó su fecundidad legándonos obras que lastiman. No obstante, puede escusarse al maestro Gil. Dificil era hacer frente á tan impetuosa corriente; decidida y heróica vocación hubiera necesitado para seguir el buen camino de sus antecesores, exponiéndose al ludibrio y aun al menosprecio de sus composiciones. Apenas pudo encontrar escuela libre de estos males donde pudiera instruirse; todos llamaban á ésta la depravación, perfección y progreso. ¡Gracias que en nuestros días empieza la saludable reacción!” (Perpiñán 1897, 15-238).

havia optat al magisteri de Sogorb en les oposicions que Olmos havia guanyat anteriorment. Apart això, Gavaldà va comptar amb tota la confiança del capítol, perquè, va ser nomenat per jutjar les oposicions convocades per cobrir amb caràcter definitiu la vacant d'Olmos. Aquestes oposicions van servir per nomenar a Joaquim López successor de Vicent Olmos en el mestratge de Sogorb. López era natural de Bolliga (Conca) i va ocupar el càrrec en gener de 1781. Apart la notorietat de la seua producció, Joaquim López va formar deixebles destacats com José Morata. En 1785 va abandonar el magisteri de Sogorb per prendre possessió del mateix càrrec a la catedral d'Oriola, cosa que, com ja hem dit, va comportar conseqüències estilístiques<sup>262</sup>. La vacant de Joaquim López va ser ocupada per Juan José Joaquín Morata que va prendre possessió en febrer de 1786 després d'opositar. Morata havia nascut a Geldo, al costat mateix de Sogorb, l'any 1766. Format a la catedral de Sogorb i amb condicions extraordinàries per a la música, va accedir molt jove al mestratge de capella, per la qual cosa el capítol sogorbí, després de nomenar-lo mestre i *en atención á su corta edad y talento sobresaliente*, el va enviar a la metropolitana de València per perfeccionar-se amb el mestre Francesc Morera (Perpiñán 1897, 18-285). Morata va abandonar el mestratge de Sogorb en 1792 per ocupar el mateix càrrec a la Col·legiata de Xàtiva on havia oposat amb l'aquiescència del capítol de Sogorb. Molt més tard, en 1815, el mateix capítol va oferir per segona vegada el càrrec a Morata. D'aquesta manera, el mestre iniciava una segona etapa a Sogorb que, de fet, seria fins i tot més brillant que la primera. Quatre anys més tard, en 1819, Morata va oposar sense èxit a la metropolitana de València, tanmateix, en 1829 va guanyar les oposicions al magisteri del Real Corpus Christi de València abandonant de nou Sogorb. Morata va morir en febrer de 1840 amb setanta-un anys. Apart de ser autor d'una extensíssima producció conservada als arxius de la metropolitana, del Corpus Christi, i, principalment, al de Sogorb, la música de José Morata *contuvo el arte músico-religioso en su rápido decaimiento* (Perpiñán 1897, 18-284). Un altre mossèn José Gil és l'últim nom dels mestres de capella que van ocupar el mestratge de la Santa Església Catedral de Sogorb durant el segle XVIII. Gil va ocupar la vacant generada per Morata al prendre possessió del mestratge de la Col·legiata de Xàtiva en 1793. Les reformes arquitectòniques realitzades a la catedral de Sogorb havien provocat una situació d'austeritat, per la qual cosa el capítol va nomenar a Gil, que dirigia la capella de Terol, sense convocar oposicions i amb les obligacions suplementàries de tocar l'orgue i el violó, i de cantar de tenor. Malgrat aquestes dificultats, José Gil va realitzar una intensa tasca, tant en la formació dels infants com en la

---

<sup>262</sup> Vid. Pàg. 184.



composició. L'arxiu musical de Sogorb guarda una trentena d'obres del mestre Gil que va renunciar al mestratge de Sogorb en 1802 abandonant la catedral l'any següent per traslladar-se a la parròquia del Salvador de València.

Abans de concloure amb la música religiosa, voldríem destacar la importància que va tenir a València el nou gènere de l'Oratori. Com hem anticipat, l'Oratori és un gènere dramàtic contrareformista que va nàixer a Roma durant el segle XVII al sí de congregacions catòliques que amb música no litúrgica i sense representació escènica abordaven qüestions de caràcter teològic<sup>263</sup>. Desde Roma es va estendre per tota Europa, i, València en 1645, amb l'autorització de l'arquebisbe, el dominic aragonès Isidoro Aliaga, va ser la primera capital de la península ibèrica que va fundar una congregació oratoriana; la congregació de Sant Felip Neri<sup>264</sup>. La nova institució oratoriana de València gaudia de casa i església<sup>265</sup>, i, contava entre els seus fundadors amb clergues d'il·lustre cognom com el pare Juan Jerónimo Vives Vich i Mascó<sup>266</sup>. Després de la fundació, els pares felipons valencians van exercir una notòria influència en la fundació de moltes altres congregacions peninsulars, de la qual cosa el exemple més significatiu és la de Mallorca (Rifé 1999, 88 s.). Malgrat la primerenca fundació de la congregació valenciana, la primera notícia sobre una representació del gènere a València és la d'*El hombre moribundo* d'Antoni Teodor Ortells en 1702, obra que també fon representada a Mallorca de la qual només s'ha conservat la font literària. *El juicio particular* i *l'Oratorio Sacro a la Pasión de Cristo Señor Nuestro* d'Ortells, *La Gloria de los Santos* i *Oratorio Sacro a San Juan Bautista* de Pere Rabassa, *Triunfo de la Castidad en San Felipe Neri* de Pere Vidal, o *Desengaño de la mundana felicidad y conversión de un pecador* de

---

<sup>263</sup> Vid. Pàg. 87.

<sup>264</sup> Un dels introductors de la congregació oratoriana va ser Luis Crespí de Borja Valdaura (València 1607-Plasencia 1663). Catedràtic de Teologia escolàstica de la Universitat de València, va tenir contacte a Roma amb la congregació fundada per Sant Felip Neri, afavorint el posterior procés d'instauració a València. Vid. (Cárcel 1986a, 239).

<sup>265</sup> "Había igualmente en Valencia un oratorio de San Felipe Neri, con casa e iglesia muy a propósito para su destino. Se componía de 13 presbíteros seculares, destinados libremente, sin voto alguno, al cuidado espiritual de los fieles por el ministerio de la confesión y predicación, a visitar hospitales y auxiliar moribundos. Había además seis legos para servir la casa, quienes se congregaban los domingos por la mañana en el oratorio pequeño a oír la plática que les dirigía el prefecto, asistiendo también todas las noches a la oración mental y a otros ejercicios correspondientes al instituto. Tenía dicha casa rentas suficientes para alimentar a un corto número de sacerdotes y a los seis hermanos, y siempre había otros presbíteros que pagaban los alimentos, empleándose los más en hacer misiones por los pueblos de la diócesis durante todo el año." (Cárcel 1986a, 341).

<sup>266</sup> "El padre Juan Jerónimo Vives Vich y Mascó, señor de estos ilustres mayorazgos, caballero de Alcántara, presbítero y uno de los fundadores de la congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Valencia, sintió desde su juventud especial predilección por la formación de estudiantes pobres y, movido por el deseo de fundar en Valencia un seminario sacerdotal según la mente del Tridentino, solicitó del Papa Alejandro VII (1655-1667) autorización para residir fuera de la casa de su congregación –sin dejar de ser miembro del Oratorio– para consagrarse libremente a la ejecución de su idea." (Cárcel 1986a, 257).

Josep Pradas, són alguns dels exemples que ens permeten corroborar l'efervescència que l'oratori va tenir al llarg del XVIII a terres valencianes.

Però, després de la música religiosa, cal ara destacar que el teatre musical ja havia adquirit notorietat a València durant el segle XVII. De fet, l'activitat teatral a València durant aquesta centúria va ser més profusa que a altres ciutats de llarga tradició com per exemple la ciutat comtal (Cotarelo 1917, 211 s.). Apart les comparances, deguem destacar que, procedents de Madrid, les companyies de teatre arribaven a la capital del Túria des d'on sovint, i, successivament, passaven a Saragossa i Barcelona per intentar rendibilitzar les elevades despeses que els espectacles d'aquestes característiques sempre han comportat. Segons el crític i catedràtic Roger Alier, Madrid havia consolidat la sarsuela durant el regnat de Felip IV a imitació de l'òpera italiana davant la inviabilitat econòmica de fer arribar companyies italianes a la capital de l'Estat. Posteriorment, el nou gènere s'assentaria en la temporada teatral de Madrid durant el regnat de Carlos II (Alier 1992, 223). Els treballs de Ruiz de Lihory (Lihory 1903), d'Emilio Cotarelo y Mori (Cotarelo 1917), i d'Arturo Zabala (Zabala 1960) són la bibliografia fonamental pel que fa la introducció de l'òpera italiana a València. Per elaborar aquest apartat també hem utilitzat la investigació de Roger Alier (Alier 1992) que, amb noves aportacions i perspectives, amplia els treballs anteriorment citats. En termes generals, es pot dir que la informació oferta per Lihory no està suficientment documentada, i, que, per a l'historiador valencià Arturo Zabala, les fonts de Cotarelo no van ser prou completes per descriure i concloure la veritable importància que l'activitat lírica va tenir a València al llarg del segle XVIII (Zabala 1960). Amb tot, la introducció de l'òpera italiana a València és una qüestió de primer ordre pel que fa el nostre estudi sobre Vicent Olmos i Claver, atenent el protagonisme que en la qual va tenir el Palau Reial de València on Olmos va ser mestre de capella, i, potser més encara, si tenim en compte les característiques estilístiques que la producció artística del nostre músic va adquirir.

Apart això, en primer lloc, cal destacar la importància decisiva que va tenir el príncep de Campoflorido en la introducció de l'òpera a València, qüestió aquesta subratllada amb vehemència per Roger Alier (Alier 1992, 221). D'origen italià, el príncep de Campofiorito va ser capità general de València entre 1721 i 1737, la qual cosa després de la instauració borbònica implicava ostentar la màxima autoritat de l'Antic Regne, com ja hem explicat anteriorment. Com a bon italià, sembla que no hi ha dubte de la passió de Campofiorito pel drama, cosa que explicaria l'arribada a València d'una companyia italiana en 1727. Encara que el Barón de Alcahalí assenyala que a València es va representar l'òpera *Orfeo el Divino* en 1694 (Lihory 1903, XXXV), cosa que no ha pogut ser verificada fefaentment, el ben cert

és que l'òpera italiana va arribar a la península ibèrica després de la Guerra de Successió. Això, va motivar que els autors espanyols de teatre musical titularen les obres com “óperas” o, més sovint, com “zarzuelas a la italiana”, de la qual cosa és un exemple la sarsuela *Eurotas y Diana* que va ser cantada a València en febrer de 1727. L'èxit va ser rotund, perquè, hagué de representar-se fins disset vegades, cosa que certifica que l'ambient teatral de València estava preparat per acollir el gènere dramàtic italià que entusiasmava a tota Europa. *Eurotas y Diana* també va ser representada a Barcelona per una companyia que, dirigida per un tal Nicolás Moro, actuava freqüentment a València i tenia capacitat per interpretar sarsuela “a la italiana”. Per a Roger Alier, aquesta companyia degué ser la que, segons Arturo Zabala, va representar al Corral de l'Olivera de València en 1724 varius espectacles de teatre musical qualificats com *folla real*. Aquest nou terme va servir segurament per realçar la importància del esdeveniment que, de fet, suposava la representació d'una òpera italiana davant personatges Reials<sup>267</sup>. Seguint el mateix autor, la companyia de Nicolás Moro podria haver après a imitar el gènere italià mitjançant les funcions que, hipotèticament, degué programar Campofiorito a partir de la seua arribada a València en 1721 (Alier 1992, 224).

Segons la informació que Arturo Zabala va recollir d'altres autors valencians com Salvador Carreres i Just Pastor<sup>268</sup>, el 19 de desembre de 1727 per celebrar l'aniversari de Felip V, precedida per una *Loa festiva* de Roís de Corella, el príncep de Campoflorido *mandó ejecutar una folla real* en el *salón* del Palau Reial de València. Tanmateix, la notícia primerenca degudament documentada sobre una representació del gènere italià a València continua sent a hores d'ara l'aportada per Cotarelo. El treball de l'historiador certifica que el 25 d'octubre de 1728, també a iniciativa de Campofiorito, es va cantar una altra *folla real* al Palau Reial de València (Cotarelo 1917, 270). En aquesta ocasió, la documentació aportada permet verificar que la música era de Francesco Coradini, mestre de capella i protegit de Campofiorito, per la qual cosa aquesta representació ha sigut tradicionalment admesa com la primera funció d'òpera italiana celebrada a València. L'òpera de Coradini era un triple *intermezzo* còmic amb text d'Antonio Salvi titulat *Bacocco e Serpilla* que en tres actes il·lustra el pas de l'*intermezzo* al gènere “bufo” (Alier 1992, 224 s.). No obstant, per a Arturo Zabala, la similitud de la funció de 1728 amb la de l'any anterior permet *adelantar en casi un*

---

<sup>267</sup> “El espectáculo así titulado [folla real] seguramente venía a ser lo que los italianos denominaban en esta época *Serenata*, es decir, una representación operística de dimensiones relativamente reducidas, con pocos personajes y longitud mediana, generalmente de tema mitológico o pastoral, que se ponía en escena habilitando los salones de un palacio con motivo de alguna fiesta oficial.” (Alier 1992, 224).

<sup>268</sup> *Vid.* (Zabala 1960, 40).

año l'inici de les representacions d'òpera italiana a València<sup>269</sup>. Efectivament, aquestes representacions impulsades per Campoflorido es van celebrar al Palau Reial de València, residència oficial del capità general, cosa que convé ressaltar per la rellevància que posteriorment va tenir el *Real* en l'activitat musical desenvolupada pel nostre Vicent Olmos i Claver.

Segurament per obtenir benefici econòmic dels dies lliures de treball, trobarem la companyia italiana de Coradini representant funcions a un altre espai teatral de la ciutat; el Corral de l'Olivera. Gràcies al registre de l'Hospital *Real y General* de València, que des de 1582 gaudia del Privilegi d'explotació exclusiva de les comèdies, sabem que en 1729 es va representar l'òpera *El amor más fino y constante*, amb música segurament de Coradini, i una *Folla real cantada, de italians*. Segons Alier, aquestes òperes no es representaven traduïdes de l'italià al castellà sinó que Coradini degué escriure a partir de textos en castellà, cosa més probable tenint en compte que el compositor italià, similarment, també va estrenar a Madrid algunes d'aquestes sarsueles a la italiana o *ópera española* com s'anomenava a l'època. Després, va haver més programació el mateix 1729 i l'any 1730 amb títols com, per exemple, *Amado y Aborrecido* que, probablement també amb música de Coradini, va ser representada per la mateixa companyia italiana dirigida pel compositor. Tanmateix, a partir de 1731 van cessar les representacions d'òpera al Corral de l'Olivera, en opinió de Roger Alier, perquè Coradini es va desplaçar a Madrid on va continuar la seua carrera artística (Alier 1992, 225). Malgrat això, al Corral de l'Olivera van continuar les representacions de sarsuela espanyola que, imitant el model italià, havia aconseguit molta acceptació del públic. Amb tot, la documentació de l'Hospital consultada per Arturo Zabala registra reiteradament el substantiu "òpera", cosa que confirma que el gènere s'havia instal·lat a València de forma plena.

Paral·lelament, el príncep de Campoflorido no renunciava a la seua debilitat pel gènere italià i en 1731 organitzava noves representacions al Palau Reial de València. Amb motiu de la visita de l'infant Carlos de Borbón, de pas per València cap a Itàlia, Campoflorido va oferir al futur Carlos III dues representacions d'òpera italiana en novembre de 1731. La documentació procedent de diversos autors recopilada per Arturo Zabala (Zabala 1960, 42 ss.) no registra els títols representats, però, informa que es va distribuir el "libreto" entre els espectadors. Les funcions d'homenatge al futur rei d'Espanya degueren celebrar-se a la "Gran

---

<sup>269</sup> "Ni Carreres al redactar su trabajo, ni yo ahora, hemos podido ver ningún ejemplar de esta *folla real* [1727], pero la semejanza del motivo de la fiesta, la proximidad de las dos fechas que antes anotamos y la identidad del personaje que organizó los dos espectáculos, nos permiten suponer, con cierta seguridad en el terreno de la hipótesis, que la *folla real* representada en 1727 tuviera los mismos caracteres de ópera que Cotarelo atribuye a la de 1728" (Zabala 1960, 42).

Sala” del Palau Reial de València que regularment acollia els més excelsos esdeveniments. Roger Alier destaca que l’activitat operística de l’època va ser més intensa a València que a Barcelona i Madrid, i, també assenyala que, molt probablement, al rei il·lustrat li va agradar més caçar ànecs a l’Albufera que l’òpera italiana (Alier 1992, 227). No sabem exactament on va caçar, però, podria haver sigut a Catarroja, localitat natal de Vicent Olmos i Claver on hi ha tradició cinegètica.

Gràcies a la investigació d’Emilio Cotarelo i Mori (Cotarelo 1917, 270 s.), sabem que en novembre de 1734 el Palau Reial va acollir dues noves representacions d’òpera italiana promogudes per Campoflorido; l’*Artajerjes* amb text de Metastasio en octubre de 1734, i, en data desconeguda, *Argene*. Com als *librettos* de l’època no constava el nom del compositor, no coneguem els autors musicals, però, segons Roger Alier l’autor de l’*Argene* podria haver sigut Leonardo Leo (1694-1744). Pel que fa l’*Artajerjes*, és molt difícil esbrinar l’autoria musical perquè el text de Metastasio sovint es va presentar amb múltiples versions musicals (Alier 1992, 228). Apart tot, aquestes òperes van ser interpretades per músics del príncep de Campoflorido que, segons Cotarelo, comptava amb capella pròpia.

El príncep de Campoflorido va cessar en el càrrec de capità general de València en 1737, cosa que va significar la interrupció d’una activitat que havia situat a la capital del Túrria, junt a Cadis, com la principal ciutat operística dels territoris hispànics. El seu successor, el marquès de Caylus, en absolut professava la mateixa admiració per l’òpera italiana i, conseqüentment, el gènere va acusar una més que notòria decadència. Amb tot, Zabala registra una òpera al Corral de l’Olivera després de la partida de Campoflorido; *Por amor y por lealtad y Demetrio en Siria* representada per la companyia espanyola de Vicente Guerrero. L’esposa del capità general, la marquesa de Caylus, va prestar la partitura, segurament de Giovanni Battista Mele, per representar-la l’estiu de 1738 amb motiu de les noces de l’infant Carlos Sebastián, fill de la reina Isabel de Farnesio, amb María Cristina Amelia de Sajonia. Zabala també dona compte de la representació de dos *follas reales* en 1740, i, de la presència a València d’actors italians poc abans (Zabala 1960, 60 ss.). No està clar si aquestos actors interpretaren òpera o teatre, però, el ben cert és que l’òpera italiana va desaparèixer temporalment de l’escena valenciana.

Les representacions teatrals havien sigut tradicionalment celebrades a València a la casa de *farses* de “Vallcubert”, després, segons Ruiz de Lihory, anomenada “corral de l’Olivera” (Lihory 1903, XXXII). Però, en 1748 dins d’una campanya furibunda de

l'església<sup>270</sup>, l'Arquebisbe Andrés Mayoral va aconseguir que l'Ajuntament de València acceptara la clausura de la "Casa de Comèdies" del Corral de l'Olivera<sup>271</sup>, la qual cosa, de fet, significava la fi dels espectacles teatrals a la ciutat. Aquesta suspensió va ser derogada per *Real Orden* de Carlos III en agost de 1760, però, de fet, durant el regnat de Fernando VI i María de Braganza no hi hagué teatre a la capital del Túria. Enderrocada la "Casa" del Corral de l'Olivera, es va habilitar un altre espai escènic, la "Botiga de la Baldà", on s'iniciaren les representacions teatrals en 1761 amb una obra de Calderón de la Barca. A la "Botiga de la Baldà" va acudir una companyia italiana que l'estiu de 1761 va representar òpera. Encara que Zabala cita diversos títols, Roger Alier opina que l'única obra *genuinamente operística* que va ser representada fon *La contessina* de Lampugnani amb text de Carlo Goldoni. En 1763 i 1764 una companyia d'òpera italiana, representada per Francisco Volta i dirigida per Petronio Setti, va oferir òpera a la "Casa Cofradía" del Gremi de Sabaters de València, i, en 1767 una companyia anglesa, en opinió d'Alier procedent de Menorca que era colònia britànica, podria haver representat algun títol d'autor anglès a la "Baldà".

Tanmateix, en 1768 va arribar a València amb el suport del marquès de Grimaldi la companyia dels *Reales Sitios* que encapçalada per l'empresari català Francesc Creus comptava amb la presència del compositor italià Luigi Marescalchi. Segons Cotarelo, la companyia *Reial* no va trobar adients els tradicionals escenaris valencians de *l'almacén* de la "Farina" i el de la "Baldà" per a representar òpera, per la qual cosa va triar el Palau dels Ducs de Gandia (Cotarelo 1917, 271). Però, contràriament, per a Arturo Zabala la qüestió va ser ben distinta. La "Botiga de la Baldà" estava ocupada per un *autor de comedias españolas* amb contracte signat, i, per això, els italians no van tenir altra opció que sol·licitar l'inici de les representacions al *nuevo teatro de la Sala del Excmo. Sr. Duque de Gandía* (Zabala 1960, 92). En aquest teatre, els membres italians dels *Reales Sitios* van representar en 1768 *La schiava riconosciuta* de Piccini, *El amante de todas* de Galuppi, *Motezuma* de Majó i *Il mercato di Malmantile* de Fischietti, totes dedicades a destacats personatges de la noblesa valenciana. A aquesta sèrie citada per Emilio Cotarelo, afegix Arturo Zabala *L'Almeria* de Francesco di Majó que va ser cantada el 4 de novembre per a la festa onomàstica del rei

---

<sup>270</sup> "En estos años la Iglesia española estaba llevando a cabo una tremenda campaña que tendía a la prohibición de los espectáculos teatrales, considerados inmorales e ilícitos, sin duda porque suponían una competencia muy seria a la asistencia a los distintos actos religiosos de los templos." (Alier 1992, 229).

<sup>271</sup> "La tenaz campaña sostenida con propósito prohibitivo por el Arzobispo Andrés Mayoral..., alcanzó el momento propicio del último y definitivo ataque cuando, en aquel mismo año, un terrible terremoto, que afectó gravemente a varios pueblos de la región, ... Aprovechando esta situación, el escrupuloso prelado logró que la Ciudad, aun contra su propio deseo, cerrase las puertas del antiguo y célebre *Corral de la Olivera* –ya transformado en la más pulida *Casa de Comedias* –, derribando el edificio, dos años más tarde, para convertir sus solares en casas de vecindad." (Zabala 1960, 19 s.).

Carlos III. L'any següent, en 1769, la companyia va representar set altres títols a València, sèrie iniciada el dia 20 de gener per festejar l'aniversari del rei amb l'*Artajerjes*, amb text de l'abate *Pedro Metastasio*, en aquesta ocasió presentada amb música de Sacchini. Aquest cicle de set òperes també va incloure música de Marescalchi, al cap i a la fi director de la companyia, Marco Rutini, Gasman i Guglielmi, apart que algunes òperes com *Demofonte*, amb la que va concloure la sèrie, es va representar amb música de diversos autors. Davant l'èxit aconseguit, Creus i Marescalchi van proposar a l'Ajuntament de València la construcció d'un nou teatre d'òpera. La proposició no va ser acceptada en primera instància, però, de fet, posteriorment, l'Ajuntament va comprar els plànols de l'arquitecte i escenògraf Filippo Fontana que van servir de base per a la futura construcció del Teatre Principal de València a meitat del XIX. Apart això, entre 1769 i 1774, mentrestant es dirimia el litigi entre l'Hospital<sup>272</sup> i l'Ajuntament per la programació teatral<sup>273</sup>, va haver un parèntesi pel que fa la publicació de *librettos*, per la qual cosa Emilio Cotarelo suposa que aquesta companyia no va romandre a València.

Segons el mateix historiador, en 1774 hi havia a València una companyia de menys nivell que, amb secció de ball, estava conformada per italians procedents de les companyies de Cadis i Barcelona. Van representar *La semíramis reconocida*, amb text de Metastasio i música de Galluppi, i *Los matrimonios en máscara* amb música de diversos autors (Cotarelo 1917, 274 ss.). No obstant, Roger Alier ens informa que aquesta companyia estava dirigida per Francesco Formentano i que va actuar a la Botiga de la Baldà on a més dels títols citats anteriorment també van representar *Buovo de Antona* de Traella, *Alessandro nelle Indie* de David Pérez, i *L'erede riconosciuta* de Piccini (Alier 1992, 235). La companyia de Francesco Formentani va retornar seguidament a la programació de la ciutat del Túria on va representar títols de Guglielme i Piccini, sovint, traduïts al castellà d'acord amb certa praxis que a Madrid realitzaven alguns autors com Ramón de la Cruz. Apart òperes com *L'Isola disabitata*, potser d'Scarlatti, o *Le contadine bizzarre* de Piccini, o el mític *Artajerjes* de Metastasio, també es van representar alguns espectacles titulats amb el primigeni nom de *Folla real*. En la temporada de 1777-1778 va visitar València una altra companyia italiana encapçalada per l'empresari Giuseppe Croce que va representar títols de Piccini i d'altres

---

<sup>272</sup> "... las mudanzas que se advierten en el régimen administrativo no llegaron a menoscabar la autoridad única del Hospital Real y General de Valencia –que desde 1582 disfrutava del Privilegio de la explotación exclusiva de las comedias en el recinto urbano y sus proximidades -, ni pudieron alterar sus derechos absolutos sobre el *Corral de la Olivera*, que le pertenecía. (Zabala 1960, 16).

<sup>273</sup> "La unidad administrativa tradicional fue suplida ahora por una dualidad en la que la falta de acuerdo y delimitación entre las facultades del Hospital y las de los Regidores Comisarios de Fiestas, había de ser causa de no pocas situaciones ambiguas y difíciles durante varios años, hasta que la Real Cámara fijó las atribuciones de cada uno." (Zabala 1960, 22).

autors de difícil identificació. Aquesta companyia d'òpera va poder actuar a la “Botiga de la Baldà” perquè la companyia d'*autor de comedias* de Francisco Roy, que era la que tenia contracte signat amb l'Hospital, es negava a retornar a València després del *veranillo*<sup>274</sup>. Per a Arturo Zabala, es poc probable que la companyia de Croce estiguera constituïda per còmics espanyols, sinó, més bé al contrari, per italians. D'una manera o altra, el conjunt va debutar l'onze d'octubre de 1777 amb *El filósofo imaginario*, segurament, l'estrena a Espanya d'*I filosofi immaginari* que pogué ser cantada a València amb música de Paisiello, o bé, d'Astaritta. Després, la temporada va continuar amb *La frascatana* amb llibret de Livigni i música de Paisiello, i, amb *Il Begliar-Bey di Caramania* amb text de Tonoli i música d'Amendola, les quals amb tota probabilitat també s'estrenaven a Espanya. Encara en 1777 es van presentar molts altres títols, entre els quals, *La Clemenza de Tito* de Metastasio amb música de Caldara, *La buona figliuola* probablement amb música de Piccini, i *La isla de Alcina* que podria haver-se representat amb música de Ricardo Broschi, germà del celebèrrim Farinelli. A principis de 1778 es presentava *La maestra y la discípula* d'autors desconeguts, i, seguidament, *La real jura de Artajerjes* de Metastasio, amb música de diversos autors, continuava una temporada que malgrat ser curta va presentar altres obres. Encara que Croce va ser un hàbil empresari, que amb la connivència del capità general, el marquès Carlos Francisco de Croix, va aconseguir rebaixar el cànon inicialment contractat amb l'Hospital, les representacions operístiques de la seua companyia van concloure en març de 1778. Després, l'incendi del teatre de Saragossa el 12 de novembre del mateix any, precisament durant una representació operística, va provocar la clausura de la “Botiga de la Baldà” per *Real Orden* de 12 de gener de 1779, cosa que, de fet, significava per segona vegada la fi dels espectacles teatrals a la capital del Túria.

No obstant la prohibició, hi va haver intermitentment alguns espectacles com per exemple l'*Academia de Música*, que és la forma com a l'època s'anomenava a un concert instrumental, que el mateix Giuseppe Croce va oferir en març de 1780 a la *Posada de San Martín*. Després, en 1783 amb el beneplàcit del capità general, el marquès de Croix, segons Zabala *repetido protector de faranduleros*, es va autoritzar a una companyia d'*autor* desconegut, anomenada despectivament de *la legua*, a actuar en un local del Grau de València. No obstant, les condicions del local del Grau no eren en absolut millors que les de

---

<sup>274</sup> “Desde que el benéfico establecimiento adoptó el régimen de obligarse con las compañías cómicas por un espacio de tiempo que abarcaba todo el año teatral, dividía prácticamente los contratos en tres períodos: el de “verano”, que alcanzaba desde Pascua de Resurrección hasta el 30 de junio; el denominado “veranillo” – comprensivo de los meses de julio, agosto, septiembre y octubre-, en que los comediantes quedaban en libertad para actuar fuera de la ciudad, y el de “invierno”, que, iniciado en los primeros días de noviembre, terminaba con el Carnaval”. (Zabala 1960, 75).



la Baldà, i, a més, quedava lluny de la ciutat. Això, va provocar que les autoritats valoraren la possibilitat d'altres espais com, per exemple, l'*almacén de la paja* en ple centre de València. Tanmateix, una altra vegada amb el suport de les més altes autoritats que anteriorment els havien habilitat per a representar en el Grau, els còmics van construir un nou local al carrer d'Alboraia on van iniciar les representacions en maig de 1785. Poc després, aquesta companyia còmica d'*autor* va retornar al Grau. Sense consens de les autoritats implicades, la companyia va mantenir la seua activitat intermitentment entre el Grau i el carrer d'Alboraia fins que en agost de 1789 el *Real Consejo* autoritzava la construcció provisional d'un coliseu segur dins les muralles i instava a reprendre l'antic projecte de Filippo Fontana com a nou i definitiu teatre de la ciutat. Aquesta *Real Orden* emesa amb el beneplàcit de Floridablanca, va propiciar la reobertura de la Botiga de la Baldà com a teatre provisional on una companyia encapçalada per Antonio Solís va reiniciar les representacions escèniques en desembre de 1789. Per a Arturo Zabala, entre 1779 i 1789 no hi hagué òpera a València, però, hi hagué *piezas de música*, sainets, balls, *tonadillas*, i, com veurem més endavant, també concerts instrumentals on es cantaven fragments d'òpera (Zabala 1960, 178 s.).

Durant les carnestoltes de 1790, la companyia d'Antonio Solís va representar *El barbero de Sevilla* en la Botiga de la Baldà, segurament, la versió musicada per Paisiello, però, en opinió de Roger Alier traduïda al castellà (Alier 1992, 237). Aquesta companyia d'espanyols i italians estava conformada per actors, cantants, i ballarins, per la qual cosa va poder abordar gèneres diversos com comèdia, puntuals representacions d'òpera com *La real jura de Artaxerxes* de Metastasio o la reposició d'*El Barbero de Sevilla*, i, concerts instrumentals amb la col·laboració d'altres músics aliens a la companyia. Segons Arturo Zabala, Antonio Solís programava cada dia una comèdia y dos *intermedios* en els quals la música era part fonamental mitjançant l'alternança de sainets, *tonadillas* i balls (Zabala 1960, 190). Moltes d'aquestes actuacions van ser anunciades al *Diario de València*, el primer número del qual data de l'1 de juliol de 1790, la qual cosa va permetre a Zabala recopilar-les. Per a la següent temporada va ser Coque de Llano, primer *galán* de la companyia de Solís, l'*autor de comedias* que va aconseguir la concessió de la Botiga de la Baldà on va iniciar en abril de 1791 una programació continuïsta. Després, Antonio Solís va retornar a la gestió teatral de la Botiga per a la temporada de 1795-1796 mantenint-la intermitentment durant la resta del segle. Pel que fa la programació, cal destacar que l'absència d'una veritable companyia italiana va ser compensada amb els concerts on es cantaven fragments vocals, o bé, amb sarsuela espanyola. Els títols de sarsuela més interessants van ser *La espigadera* de Pablo Esteve amb text de Ramón de la Cruz, i, sobretot, en 1796, *La Clementina* amb música

de Luigi Boccherini<sup>275</sup>, perquè, consta com l'única vegada que fon interpretada fora de Madrid fins ben entrat el segle XIX (Alier 1992, 237). Pel que fa els *intermezzos* voldríem com exemple citar el sainet *Magstad y pobreza, todo en una pieza*, la “tonadilla” *La paya y el petimetre* de Blas de Laserna, i, els *minués*, boleros i *contradanzas* que es van ballar en 1798. No obstant, la producció operística de finals de la centúria va ser purament testimonial, de la qual cosa un exemple va ser *La Isabela* que es va cantar en agost de 1796. Amb tot, l'activitat lírica ja no va tenir estabilitat, no només per la crisi de finals de la centúria, sinó, segons Alier, per la pèrdua del sentit lúdic de la vida que havia caracteritzat el segle de la il·lustració. Potser aquesta afecció explica la presència temporal a València de l'enamorado Casanova. Apart això, voldríem destacar l'absència de Vicent Martín i Soler en tota la bibliografia consultada, la qual cosa està sobradament justificada, perquè, sabem que ben prompte es va desplaçar a Madrid des d'on va iniciar una carrera de caràcter internacional<sup>276</sup>.

En opinió d'Arturo Zabala, l'òpera italiana i el teatre musical va tenir a València tres fases ben definides durant la divuitena centúria. La primera d'*ensayo* o introductòria des de principis de segle fins la prohibició de l'Arquebisbe Mayoral en 1748. Una segona etapa d'apogeu entre 1761 i l'any 1779 quan a conseqüència de l'incendi del teatre de Saragossa es van tornar a prohibir les representacions. Després, l'últim decenni de la centúria compren la tercera etapa que es caracteritza per la decadència del gènere (Zabala 1960, 245). Pel que fa la nostra investigació, cal dir primerament que no hi ha dubte de la influència exercida per la música italiana en la producció musical religiosa del segle XVIII a les nostres terres. En aquest sentit, és difícil pensar que Vicent Olmos i Claver, malgrat la seua religiositat, s'abstraguera de totes aquestes manifestacions musicals. De fet, la seua música conté característiques originàries d'Itàlia com, per exemple, l'emblemàtic recitat i ària. A més, voldríem recordar la importància que va tenir el Palau Reial de València, amb el seu capità general al cap, en la introducció del nou gènere a la península ibèrica, i, a propòsit d'això, ressaltar que posteriorment el nostre músic va estar estretament relacionat amb el *Real* com a mestre de la capella de música. Cal subratllar aquest vincle, perquè, anteriorment, un músic de la talla de Coradini també havia sigut mestre de capella al *Real* al servei del príncep de Campofiorito. També deguem destacar que el període de més efervescència operística a València coincideix amb l'accés d'Olmos a la capella del Palau Reial en 1769. Només mesos abans, havia arribat a la capital la companyia dels *Reales Sitios* amb l'empresari Creus i el compositor Marescalchi al capdavant. A ben segur, tota aquesta intensa activitat musical va

---

<sup>275</sup> Vid. (Solar-Quintes 1958, 250 ss.).

<sup>276</sup> Vid. Pàg. 121.

contribuir a conformar el caràcter artístic que Olmos va manifestar en la seua producció musical. Tot i que Olmos es va desplaçar posteriorment a Sogorb i Alzira, mai va estar desvinculat de la capital, de manera que, sense dubte, va ser testimoni de l'evolució que el gènere italià va experimentar a València des de meitat de la centúria fins la transició al segle següent.

Pel que fa a la música instrumental cal dir, en primer lloc, que va ser un gènere que es va cultivar a l'església, als teatres o "cases" de comèdies, i a l'àmbit restringit de nobles i burgesos. La pràctica instrumental a l'església ja comptava amb una tradició de segles anteriors durant els quals la música per a orgue s'havia convertit en indispensable en moltes de les celebracions. Apart la importància que el repertori organístic va tenir a Europa, de la qual cosa ja hem parlat anteriorment, a terres valencianes la música per a orgue gaudia del precedent de Cabanilles que durant el segle XVII ja havia introduït moltes de les formes que posteriorment es van cultivar. Successor de Cabanilles, en la primera meitat del segle XVIII destaca el nom de l'organista Vicent Rodríguez Monllor del qual, apart les dades biogràfiques proporcionades anteriorment<sup>277</sup>, voldríem destacar que és autor d'un bon nombre de *tientos*, tocatas, i altres peces com els Versos sobre el *Pange Lingua*. Tanmateix, el més destacable de la seua aportació creativa va ser l'evolució formal des de la tocata fins la nova forma sonata. Una de les conseqüències més significatives d'aquesta contribució va ser la diferenciació de la tècnica dels instruments de tecla entre l'orgue i el clavecí. D'altra banda, també voldríem destacar a l'organista Manuel Tahuenga que és autor d'una producció més tradicional que també inclou *tientos* i versos. No obstant, una de les grans figures de la primera meitat del XVIII va ser Vicent Hervàs que, natural de Catarroja, i, potser, amb vincles familiars amb Vicent Olmos i Claver, és autor d'una notòria producció que ha sigut enregistrada recentment. L'edició inclou unes extenses notes sobre el músic (Hervàs 2005).

Com la música instrumental en general, la literatura organística valenciana trobarà el zenit durant la segona meitat del XVIII amb autors com Tomás i Joaquín Ciurana que, malgrat compartir el cognom, podrien fins i tot no estar emparentats. Tomás Ciurana va ser organista a la Col·legiata de Xàtiva on va desenvolupar una intensa tasca pedagògica. Malauradament, de la seua obra només s'ha conservat una fuga i quatre *pasos*. Contràriament, del franciscà Joaquín Ciurana hi ha sonates, versos i preludis. D'altra banda, a la catedral metropolitana, Rafael Anglés va ser el successor de Rodríguez Monllor, i, a Sogorb destaca Mossèn José Casaña que ja, des de 1770, ocupava el càrrec d'organista quan Olmos va

---

<sup>277</sup> Vid. Pàg. 181 s.

aconseguir el mestratge de la Santa Església Catedral. El capítol de la catedral de Sogorb li va confiar a Mossèn José Casaña la responsabilitat de jutjar les oposicions dels possibles successors del nostre Vicent Olmos i Claver<sup>278</sup>, cosa que certifica el reconeixement a la seua personalitat musical. Sense estendre's en excés, la literatura organística valenciana del XVIII podria completar-se amb l'obra de fra Nicolau Pascual i Roig i amb la de Vicent Adán. Del primer, apart la producció teòrica, s'ha conservat una sonata, i, del segon, potser organista de l'Almudena de Madrid, ja hem anticipat la importància de la seua obra per a psaltiri<sup>279</sup>. A falta d'estudis sobre músics com Benet Rico, organista de la parròquia de Sant Martí i autor d'una sonata, remetem als treballs publicats per l'Associació Cabanilles d'Amics de l'Orgue<sup>280</sup> per comprovar la importància que la literatura organística va tenir en la música instrumental del XVIII a les nostres terres.

Des de i per a l'església també es va cultivar cert repertori per a conjunt instrumental. Aquesta literatura constava de recercades i tocatges pensades per a la capella de ministrils. Formes heretades del barroc que van ser escrites generalment per a instruments de vent acompanyats pel baix continu. Entre els compositors de recercades podríem citar a Francesc Hernández Illana, mestre del Patriarca, i a Francesc Vicente que, natural de Terol, també va ser organista del Col·legi. Pel que fa les tocatges instrumentals, caldria citar als mestres Josep Pradas i a Francesc Vives, tots dos estretament relacionats amb Vicent Olmos i Claver com hem pogut comprovar al llarg d'aquest treball. Aquests repertoris eclesiàstics no estan excessivament allunyats del repertori de música de cambra que trobarem a València, especialment, durant la segona meitat del segle. La música de cambra va trobar el seu espai preferent entre la noblesa i la burgesia que, de fet, va ser la nova classe emergent del XVIII. Mentres que els instruments de teclat, i, sobretot, l'orgue van estar associats a la música eclesiàstica, la música escrita per als àmbits recollits i més selectes va estar pensada principalment per al clavicèmbal i per als instruments de corda. Apart intèrprets com Xavier Ovet que en 1739 ocupava una plaça a la capella de Santa Maria d'Elx, el trompa Felip Crespo, o el violinista Vicent Campos, cal destacar sobretot a José Herrando que, apart la seua aportació pedagògica, va escriure dues sèries de dotze sonates per a violí i baix dedicades al duc de Huéscar. Després, va compondre tres sonates per a violí i baix solo, i, finalment, una sonata per a flauta travessera o violí, conformant la producció de cambra segurament més significativa de la música valenciana. Apart Herrando, també cal remarcar la figura del primer

---

<sup>278</sup> Vid. (Perpiñán 1897, 17-270 i 18-283).

<sup>279</sup> Vid. Pàg. 161 s.

<sup>280</sup> Vid. *Cabanilles*, Revista trimestral, ACAO, València, 1982-1987.

violí de la Col·legiata d'Alacant Antoni Ximénez. Compositor i intèrpret de violí, guitarra, arpa i piano, Ximénez és autor de tres sonates per a violí i baix publicades a Paris en 1780, de quatre Trios per a guitarra, baix i violí de 1790, i de dues *Contradanzas* que testimonien la importància que també la dansa va tenir a terres valencianes.

Comentari apart mereix l'activitat instrumental que va haver a València durant l'últim terç del segle, la qual també ens ha sigut proporcionada pel treball de l'historiador Arturo Zabala que va seguir minuciosament les notícies publicades pel *Diario de Valencia* (Zabala 1960). Poc abans de la publicació de la *Real Orden* de 1779 que, per segona vegada, prohibia taxativament les representacions teatrals, la companyia d'òpera italiana de Giuseppe Croce va oferir una *academia* en gener i febrer de 1778. Com hem anticipat, durant el XVIII, *academia* era la denominació que se li atribuïa als concerts instrumentals durant els quals sovint també s'interpretaven fragments vocals. Després de la clausura de les funcions de teatre, Croce va celebrar una altra *academia* en març de 1780 a la *Posada de San Martín*, de la qual hem donat compte uns paràgrafs més amunt. Segons Zabala, aquestes *academias* degueren continuar durant tot el decenni dels vuitanta. Després i seguint el mateix autor, en agost de 1790, l'italià Angelo Manara va cantar algunes àries italianes “bufes” i va tocar el *bandolín* a la Botiga de la Baldà junt a la *tonadillera* Angela Rifatierra i al conjunt de ball del també italià Francesco Curioni. De seguida el mateix mes, el violoncel·lista Columbasi, que havia tocat a *las principales ciudades* d'Itàlia i Espanya, va oferir dues *academias* en les quals va interpretar simfonies de Haydn i de Pleyel, i, concerts i sonates a *solo*. En octubre del mateix any es va celebrar una *academia* en la Casa del Gremi de Sabaters de València, en la qual es van cantar duos i trios, i, es va presentar un nou arpicordi.

A principis de 1791, *Músicos Extranjeros* interpretaven a la “Fonda de las Cuatro Naciones” un concert per a vèrios instruments, entre els quals destacava una “trompa superior”. En la primavera del mateix any, es van celebrar a la Botiga de la Baldà i a la casa número 1 del carrer Cavallers *unas academias serias* que van comptar amb la participació de Catalina Lucini, *Primera Dama de los más sumptuosos teatros de Italia y Londres*. L'activitat de 1791 va culminar en el mes de desembre amb l'actuació de Joaquim Nicolás, primer violí dels “Oratoris Reials” de Londres, a la casa número 5 del carrer Cavallers de València (Zabala 1960, 205). Posteriorment, des de finals de 1794, el professor de música sicilià Giuseppe Calcagni, o Calcagni, va oferir a la Casa de la Confraria de *los Cortantes* vèries “acadèmies”. Amb la col·laboració de diverses cantants, com la seua deixeble María

Anchinelli, els programes van incloure àries, duos, i un ària amb violí obligat<sup>281</sup>. Després, en agost de 1796, un altre professor de música, el cantant “bufo” José Caravita, que degué incorporar-se a la companyia de *Los caños del Peral*, oferia a la Botiga de la Baldà, segurament, un concert amb *orquesta doble*. La lírica italiana va continuar a València en juliol de 1797 quan es van oferir àries, *duettos*, tercets, i música instrumental amb el *Piano-forte del famoso Autor Pleyel*. Després, la “virtuosa” italiana Luisa Garvini, que com Caravita passava per València cap a Madrid on l’esperava la companyia de *los caños*, va cantar tres recitals en febrer de 1798. Debutant el dia 17, els programes van incloure àries d’Andreozzi i Cimarosa, una Polonesa de Martí, una Escena de Pugnani, i música per a violí de Pugnani i Viotti. Amb l’actuació en 1800 de la professora de violí i pianoforte Harrieta Borghese conclouen les notícies més significatives proporcionades per Arturo Zabala sobre la praxis instrumental del XVIII a València.

La música de Vicent Olmos i Claver és música religiosa pensada exclusivament per a l’església. No obstant això, conté algunes característiques similars al repertori instrumental del XVIII que convé ara assenyalar. En primer lloc, cal destacar que el tractament vocal utilitzat per Olmos demana una tècnica interpretativa de primer ordre, sense dubte, comparable a la requerida per les àries d’òpera més exigents o pel repertori de cambra més difícils. Després, la música d’Olmos està instrumentada per a conjunts reduïts, la qual cosa l’apropa a la selecta sonoritat de la música de cambra. Un exemple de tot això són els villancets del nostre músic que, tot i ser música sovint pensada per celebracions destacades, està escrita freqüentment per a una plantilla instrumental de dos violins, continu, orgue, i, de vegades, amb la participació de trompes o algun altre instrument de vent. Com es pot comprovar, aquesta plantilla instrumental, que acompanya una formació vocal que mai supera el doble cor, és més de cambra que qualsevol altra cosa. A més, cal destacar que, així mateix, les “Lamentacions” de Vicent Olmos i Claver estan escrites per a una o dues veus solistes acompanyades per continu, violó obligat, clave, violins, o baixó, la qual cosa situa aquest repertori dins l’àmbit de la música de cambra, del qual només l’aparta la seua funció litúrgica, eclesiàstica, i, en definitiva religiosa. Amb tot, voldríem ressaltar que si la música instrumental del XVIII culminava amb Haydn i Mozart, la missa de Vicent Olmos i Claver conté una Obertura de la funció de la qual direm més coses més endavant.

---

<sup>281</sup> “Durante toda la Cuaresma estuvo Calcani distraendo a los valencianos con su espectáculo, a semejanza de lo que se venía haciendo en Madrid, para lo que había abierto un abono de 80 reales por persona con la obligación de dar un concierto cada domingo y cada miércoles de dicho período. Debió de comenzar esta serie el 18 de febrero y acabó el domingo 1 de marzo, aun cuando el músico italiano ofreció una última actuación extraordinaria el 4 del mismo mes por «complacer a algunos sugetos.» (Zabala 1960, 214).

Pel que fa la teoria musical, cal dir que l'aportació valenciana al panorama musical, no només de la península ibèrica sinó també d'Europa, va ser molt significativa. Per això, hem fet un anàlisi més exhaustiu dels autors valencians a l'apartat de la teoria musical de l'època<sup>282</sup>. No obstant, és indispensable recordar els treballs del catedràtic de la Universitat de València Antoni Prats, de l'arquitecte Tomàs Vicente i Tosca, i d'Antoni Bordassar, que argumentaven en favor d'una perspectiva matemàtica de la música que, en definitiva, postulava l'ideal de la raó. Després, els treballs de fra Nicolau Pasqual i Roig, Teodosi Herrero i Bonilla, Miquel Sales, Pere Villasagra, i Manuel Narro, que van incrementar substantivament el volum de tractats sobre el cant pla que es van publicar durant el segle XVIII a la península. També cal destacar la producció didàctica valenciana, de la qual deguem ressaltar la *Guía* de composició de Pere Rabassa, el tractat instructiu per a saltiri de Vicent Adán, el *Compendio* d'Anglés, i, sobretot, el tractat de violí de Josep Herrando. Però sense dubte, el treball musical de més interès des de la vessant filosòfica i de pensament és el del jesuïta Antoni Eiximeno i Pujades, la producció teòrica del qual, parcialment influenciada per l'enciclopedista francès Rousseau, va trobar ressonància a tota Europa. La seua obra més controvertida, *Del Origen*, va trobar en altre teòric valencià, Agustí Iranzo i Herrero, mestre de capella de la Col·legiata de San Nicolau d'Alacant des de 1773, un dels opositors més decidits.

Pel que fa Vicent Olmos i Claver, no tenim indicis sobre l'existència de cap treball de caràcter teòric del nostre autor. No obstant, voldríem destacar que, perfectament, Olmos haguera pogut plasmar teòricament algunes de les seues idees creatives. Primerament, atesa la condició de compositor i mestre de capella, Vicent Olmos gaudia de la formació general i musical necessària per abordar algun treball d'aquestes característiques. A això, voldríem afegir el fet que Olmos tenia una extraordinària cal·ligrafia i una redacció excel·lent, cosa que hem pogut verificar als manuscrits que hem aconseguit. Després, cal destacar que la formació de Vicent Olmos i Claver a la catedral metropolitana de València, a ben segur, li va permetre conèixer els principals tractats teòrics de l'època, com per exemple la teoria de Lorente, Nassarre, o la *Guia* de Rabassa d'entre l'extensíssima producció que hi va haver. Finalment, voldríem insistir en el perfil humà i artístic d'Olmos que, segurament, mai va visitar altres grans ciutats de la península, però que sempre va romandre unit a la capital valenciana on l'activitat musical del XVIII va ser efectivament molt intensa.

---

<sup>282</sup> Vid. Pàg. 158 ss.

## IV. VICENT OLMOS I LA CATEDRAL METROPOLITANA DE VALÈNCIA.

Vicent Olmos i Claver va començar els estudis generals i els musicals a la catedral metropolitana de València, la qual cosa va suposar l'inici d'una dilatada trajectòria musical i eclesiàstica. Olmos va romandre durant un llarg període de divuit anys vinculat a la catedral de València, on va desempenyar diverses ocupacions, i, on va assimilar l'ensenyament de diversos mestres de capella de la catedral. Amb tot, iniciarem la nostra redacció amb els antecedents biogràfics del músic nascut ben prop de la capital valenciana. Després, la primera ocupació de Vicent Olmos i Claver a la catedral de València va ser la d'*infantillo* de la capella de música, amb la qual continuarem l'exposició del llarg itinerari que el nostre autor va seguir a la metropolitana.

### IV.1 *Natural de Catarroja.*

Vicent Olmos i Claver va nàixer a la localitat de Catarroja, població situada a la comarca valenciana de l'horta-sud subcomarca Albufera<sup>283</sup>. Tanmateix, la intensa recerca que hem efectuat a Catarroja amb el propòsit de corroborar documentalment la procedència d'Olmos no ha sigut fructífera, doncs, la documentació de l'arxiu parroquial es va perdre amb la guerra civil de 1936, i d'altra banda, la creació del registre civil és pràcticament de l'últim quart del segle XIX<sup>284</sup>.

Malgrat aquesta mancança documental, hem pogut certificar la procedència de Vicent Olmos i Claver gràcies al document de l'arxiu de la catedral metropolitana de València que presentem tot seguit. Apart la procedència del nostre autor, també certifica l'ascendència

---

<sup>283</sup> “Més al sud, sobre el mateix Camí Reial, es troba el municipi de Catarroja (20.027 hb el 1991). Si no fóra pel barranc de Torrent, l'espai urbà d'aquest poble restaria conurbat amb el de Massanassa. És aquest curs el límit nord del terme, mentre que, al seu torn, la séquia d'Albal tanca el municipi pel sud-est. Paiporta i Picanya (nord-oest), Torrent (oest), Albal (sud) i València (sud-est) l'envolten per les restants direccions. El terme de Catarroja té una extensió d'unes 1290 ha i s'estén des d'un espai central que envolta el camí Reial vers el sud-est, buscant les aigües de l'Albufera. La zona occidental és lleugerament més elevada que l'oriental, al voltant dels trenta metres, mentre que com més s'aproxima al llac, l'altura disminueix: la vila es troba a onze metres sobre el nivell del mar... No va ser fins el segle XVIII o XIX quan, al recer de la diversificació econòmica i productiva, el poble va créixer de forma considerable...” (Piqueras 1995, 337 s.).

<sup>284</sup> L'acta més antiga que hem pogut aconseguir al jutjat de Catarroja gràcies als funcionaris de l'administració de justícia és la que inicia el registre de matrimonis civils *que se celebren en la Villa de Catarroja*. Està signada pel jutge de *primera instancia y presidente del Tribunal del partido de Torrente* junt al seu secretari en el mes d'Agost de *mil ochocientos setenta* (RCC 1870-1874, s.f.r.).



familiar directa, així com la data en la qual Vicent Olmos va començar a cantar a la capella de la Seu:

Vicent Olmos.

*Vicent Olmos natural de Catarroja fill de Vicent Olmos, y de Francisca Claver Coniugues. Comensà à Cantar en 12 de Dehembre 1754. Segons relació del Mestre de Capella.*

[Nota marginal] *Provissió de 30 Lliures en 2 de octubre 1761. a 6 provissió de 1 de dits.*<sup>285</sup>.

Aquest document corrobora que Olmos era *natural de Catarroja*, però a més, també certifica que el nostre autor era fill del matrimoni entre Vicent Olmos i Francesca Claver, la qual cosa realça la importància històrica del document, en general pel caràcter inèdit de la informació que ens ofereix, i en particular pel fet que ens permet conèixer la identitat dels pares de Vicent Olmos i Claver.

Durant el segle XVIII, els xiquets acceptats per començar els estudis a les capelles de música eren generalment fills, com no, de pares honrats i de bones costums. Els futurs cantors, apart que a determinats centres devien superar l'examen previ d'un metge<sup>286</sup>, havien de ser fills legítims i, en molts casos, de famílies amb acreditada *limpieza de sangre*, de manera que, davant la possibilitat que algun d'ells posteriorment s'ordenara com a membre de l'església, com de fet va fer el nostre Vicent Olmos i Claver, de vegades va ser condició indispensable l'informe o expedient de *pureza de sangre*<sup>287</sup>. No tenim notícies que el nostre músic Vicent Olmos haguera de presentar cap document que certificara alguna d'aquestes exigències per a l'ingrés a la catedral, perquè de fet, tampoc tenim notícia que la catedral de València així ho requerira, però, cal destacar que hem comprovat documentalment que els pares i els avis del nostre autor reunien totes aquestes condicions, doncs, Vicent Olmos hagué de certificar-les molt més tard per a l'ingrés a l'ordre dels jerònims.

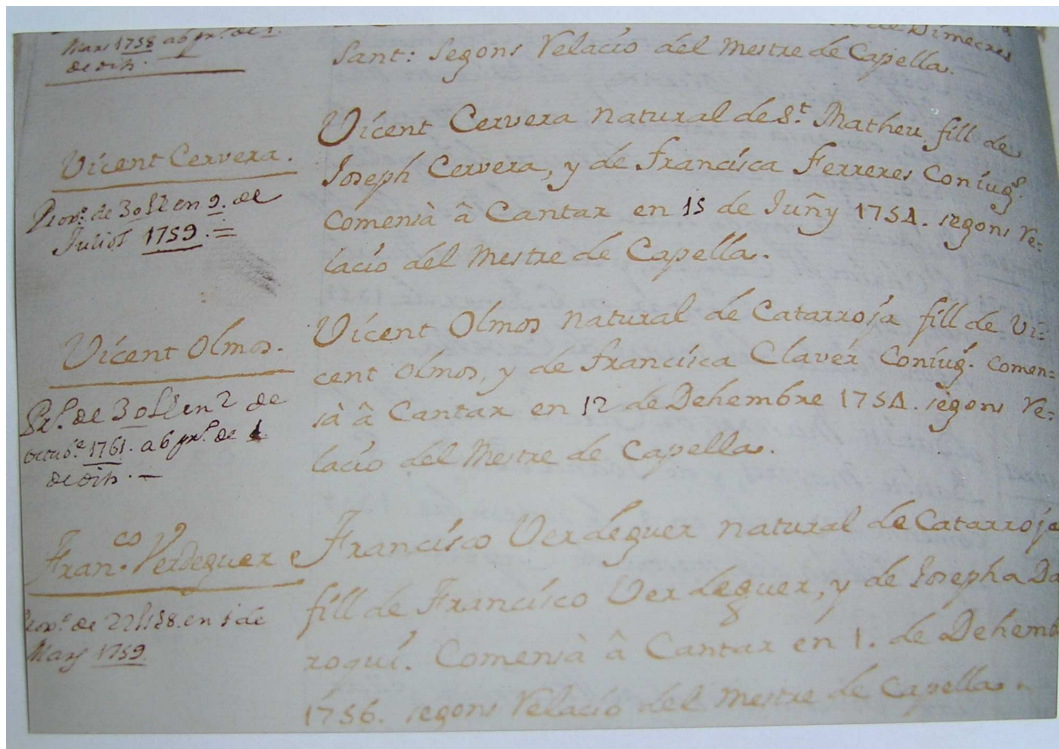
---

<sup>285</sup> (ACV): *Libro de salarios*, document de l'any 1754, (s.f.v.).

<sup>286</sup> "En casi todas [les catedrals] un examen médico debía acreditar la buena salud de un nuevo seise. En la primera mitad de siglo, fue todavía relativamente frecuente que el examen médico diagnosticara si el niño ofrecido era, efectivamente, un niño capón, con mucho los preferidos por la larga duración de sus calidades vocales. En el reinado de Carlos III quedaban todavía muchos capones profesionales..., pero apenas podemos detectar tal práctica entre los niños cantorcitos: eran, pues, especie en retroceso." (Gallego 1988, 129 s.).

<sup>287</sup> "Pero, en la práctica del siglo XVIII, lo más frecuente fue que hubieran de ser los capitulares quienes se informaran de chicos con buenas voces y les atrajeran al colegio, siempre que fueran hijos legítimos y que sus padres y abuelos fueran limpios y de limpia sangre. En algunas catedrales, como en El Burgo de Osma, era preceptivo el informe de pureza de sangre, previendo que algunos, o la mayoría, llegarían a aspirar al sacerdocio." (Gallego 1988, 129).

Musicòlegs i investigadors contemporanis assenyalen 1744 ó 1745 com la data aproximada de naixement de Vicent Olmos i Claver<sup>288</sup>, la qual cosa no és possible precisar exactament a hores d'ara amb la informació que tenim. Ara bé, segons el document que hem exposat anteriorment, Olmos *Comensà â Cantar* en desembre de 1754, la qual cosa implica que ho faria amb nou o deu anys, i, conseqüentment, avala i reforça l'hipòtesi majoritàriament manifestada pels distints investigadors. Segons el musicòleg Antonio Gallego, *la edad ideal de los niños para el ingreso era la de diez años* (Gallego 1988, 129), i, apart això, hem comprovat, encara que amb documents de èpoques sensiblement posteriors, que a la capella de música de la catedral de València, efectivament, els cantors s'iniciaven com *infantillos* entre els set i els deu anys<sup>289</sup>.



Il·lustració núm. 4. Primer document de Vicent Olmos en la catedral metropolitana de València. (ACV): *Libro de salarios*, 1754, (s.f.v.).

Sobre els antecedents familiars del nostre autor, també cal dir que el nostre músic, amb els cognoms Olmos i Claver, podria estar emparentat amb altre músic il·lustre de Catarroja, Vicent Hervàs i Català (Catarroja finals del XVII- Sueca 1744), el qual va desenvolupar una

<sup>288</sup> Cfr. (Climent 1972) i (Olmos-López 1983).

<sup>289</sup> Vid. (ACV): 2926 Oposiciones, A Beneficio con carga especial 463-15, (s.f.r.).

destacada trajectòria musical al barroc valencià<sup>290</sup>. Tot i que la bibliografia és escassa i els documents històrics no són suficientment esclaridors, el cas és que el testament de Vicent Hervàs i Català nomena a la seua dona, *Isabel Juana Claver*, i, també, a una filla anomenada *María Francisca Hervàs* que estava casada amb *Visente Olmos*<sup>291</sup>. Investigacions contemporànies suggereixen la possibilitat que aquesta filla, *María Francisca Hervàs i de Olmos*, fora cassada amb el nostre músic Vicent Olmos<sup>292</sup>, la qual cosa, malgrat no ser probable per raons òbvies que explicarem de seguida, ens ha exigít una investigació més completa dels antecedents familiars del nostre autor.

En primer lloc i d'acord amb la documentació confrontada, hem de dir que el nostre músic Vicent Olmos i Claver no es va cassar amb cap dona, doncs, apart de músic, va ser sobretot clergue. Olmos va ser un home d'església que, primerament, es va ordenar Prèvere, i, més tard, va ingressar a l'Ordre dels Jerònims on va romandre fins el final de la seua vida.

Després i apart la condició eclesiàstica, deguem desestimar la possibilitat que *María Francisca Hervàs i Claver* fora la dona de *Visente Olmos* el músic, doncs, hem comprovat a l'arxiu de la catedral de València l'existència de diversos documents que certifiquen que *María Francisca Hervàs* era cassada amb *Vicente Olmos*<sup>293</sup>, llaurador de Catarroja<sup>294</sup>,

---

<sup>290</sup> "1710, 1 Enero. Vicente Hervás Catalá, organista natural de Catarroja, hijo de Félix Hervás y Vicenta Catalá; hermano de Don Felipe Hervás, pbro, Doctor en Teología y Párroco de Catarroja el año 1715. Contrajo matrimonio con Isabel Juana Claver, de cuyo matrimonio nacieron tres hijos: Vicente Hervás, organista en 1733 de la Villa de Carcagente; Felipe Hervás, clérigo, colegial en 1733 del de Santo Tomás de Villanueva y licenciado, y María Francisca Hervás, casada con Vicente Olmos, -¿el célebre músico de Catarroja?-. Vicente Hervás Catalá fue Organista de Sueca treinta y cuatro años, componiendo según relacionó el Barón de Alcahalí varias piezas musicales: *Cantada a la Santa Cruz, para arpa; un Villancico para arpa (1719); otro para la fiesta de la batalla naval de Sueca (1719), y otro, al Santísimo Sacramento (1720)*. Además se ha registrado en 1984 un disco con varias composiciones para órgano, originales del mismo músico." (Ferri 1994, 518). Hi ha un nou enregistrament de la música de Vicent Hervàs i Català publicat l'any 2005 com a volum I de la col·lecció "El barroc musical a Catarroja" (Hervàs 2005).

<sup>291</sup> "Declaro que soy casado con Isabel Juana Claver de cuyo legítimo matrimonio hemos procreado en hijos legítimos y naturales al dicho Visente Hervás, al licenciado Felipe Hervás, clérigo y al presente Colegial del Colegio de Santo Tomás de Villanueva de la Ciudad de Valencia y a María Francisca Hervás y de Olmos legítima muger de Visente Olmos." (ARV): Protocolos notariales, José Pont, testament de Vicent Hervàs, 22 d'octubre de 1733, citat en (Ferri 1994, 558).

<sup>292</sup> "... y María Francisca Hervás, casada con Vicente Olmos, -¿el célebre músico de Catarroja?-" (Ferri 1994, 518).

<sup>293</sup> "En la Ciudad de Valencia â los diez, y seis días del mes de Enero de mil setecientos cinquenta, y siete años: Antemí el escrivano, y testigos abaxo escritos parecieron Maria Antonia Vendrís legítima Consorte de Antonio Thomas Escrivano vecina de esta Ciudad, y María Francisca Hervás legítima Consorte de Vicente Olmos Labrador vecina del Lugar de Catarroxa, en presencia de sus respectivos Maridos, y con expresa licencia de estos (deque doyfé) de su libre, y espontanea voluntad, y sin derogacion, ni novacion dela escritura de Arrendamiento que abaxo se expresará, antes bien para su mayor seguridad, firmeza, y cumplimiento, cercioradas del derecho que en este caso les compete, las dos juntas de mancomun, y cada una de por sí, y por el todo ínsólidum,...; De su grado y cierta ciéncia se constituyen por fiadoras, y principales obligadas en favor del Ilustre Cabildo dela Santa Iglesia Metropolitana deesta Ciudad juntamente con los expresados Antonío Thomas, y Vicente Olmos, sus Maridos, sin ellos, y por sí sola cada una, en el Arrendamiento delos frutos, y derechos Decimales del dicho Lugar de Catarroxa, que por Escritura ante mí á los ocho días del presente mes, los Señotres Canonigos Síndicos, y Comisarios del referido Ilustre cabildo han concedido en Venta, ó Arrendamiento enfavor delos mencionados

*legítimos consortes vecinos de la Villa de Catarroja*<sup>295</sup>. Amb tota probabilitat és aquest el matrimoni citat al testament de Vicent Hervàs, de manera que, Francesca Hervàs i Claver, amb el nom de dona cassada *María Francisca Hervás y de Olmos*, no es va casar en un músic, sinó en un llaurador que també s'anomenava Vicent Olmos. A propòsit d'això, deguem destacar que el cognom Olmos, inclús a hores d'ara, és molt comú a la localitat de Catarroja, de fet, hem trobat vèrrios Olmos de Catarroja als arxius on hem treballat, la qual cosa vol dir que no és difícil una coincidència amb aquest cognom.

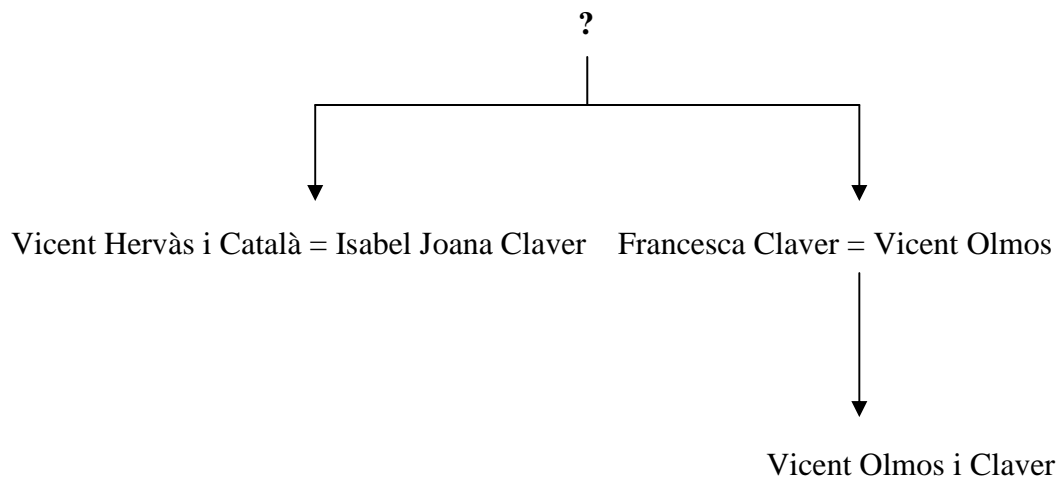
Amb aquestos precedents, l'hipotètic parentesc entre els dos músics de Catarroja, Vicent Hervàs i Català i Vicent Olmos i Claver, podria establir-se en el cas que la dona del primer, Isabel Juana Claver, fora germana de la mare del segon, Francesca Claver, la qual cosa a hores d'ara no és més que una hipòtesi. D'aquesta manera, Vicent Hervàs i Català seria oncle de Vicent Olmos i Claver:

---

Antonio Thomas, y Vicente Olmos, por tiempo de quatro años, que tomaron principio en el día primero de este mes, y fenecieran en ultimo de Diciembre del año mil setecientos, y sesenta, por precio en cada uno de ellos de Dos mil, y quatrocientas libras moneda corriente, ...Y de las otorgantes (à quienes yo el Escribano doyfé conozco) firmó la que supo, [Antonia Vendris] y por la que dixo no saber lo firmó un testigo à su ruego." (ACV: 3305 Protocolos comunes 1757 1ª, Notari José Gargallo, 16 de gener, f. 266v.).

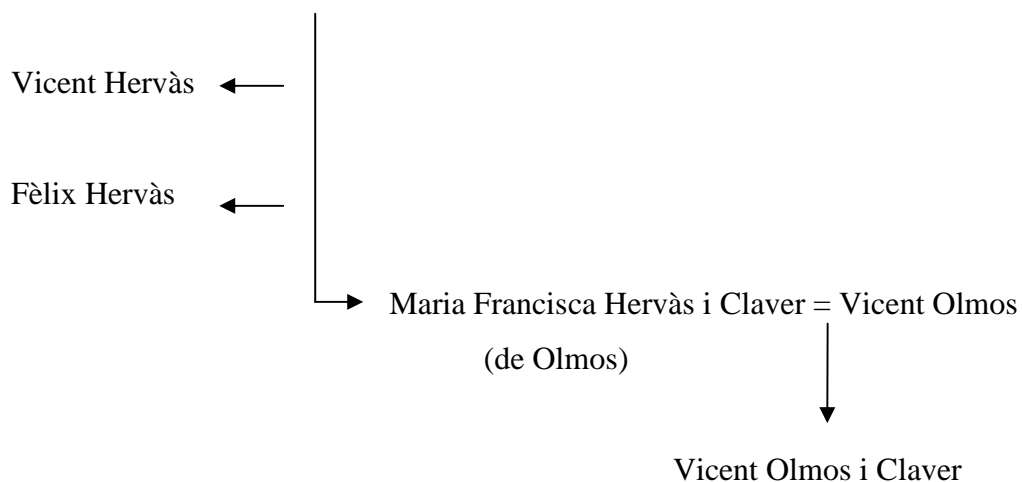
<sup>294</sup> "En la Ciudad de Valencia à los ocho días del mes de Enero de mil setecientos cinquenta, y siete años: Los Señores Don ... En dicho nombre de su grado, y cierta ciencia por tenor de la presente Escritura dan, y conceden en Venda, ó Arrendamiento a Antoniuo Thomas Escribano de esta Ciudad, y Vicente Olmos labrador de Catarroxa respectivamente vecinos, y moradores, á los dos juntos, y à cada uno de por sí, los frutos, y derechos Decimales dela Díezmía del Lugar de Catarroxa Hijuela dela del lugar de Albal, tales quales, y en la misma forma, que se han percebido quíeta, y pacíficamente en el Quadriénio antecedente, ... Y presentes los referidos Antonio Thomas, y Vicente Olmos los dos juntos de mancomun à voz de uno, y cada de porsí, y por el todo insólidum,... En cumplimiento de todo lo qual obligaron esto es dichos Señores Canonigos los bienes de su Ilustre Cabildo, y los expresados Antonio Thomas, y Vicente Olmos sus personas, y bienes respectivamente havidos, y por haver. ... Visente Olmos [rubricado]" (ACV: 3305 Protocolos comunes 1757 1ª, Notari José Gargallo, 8 de gener, f. 146v.).

<sup>295</sup> "C.ta de Pago... En el Aula Capitular de la Santa Iglesia Metropolitana de esta Ciudad de Valencia a los quinze días del mes de Julio del año mil setecientos sesenta, y siete: El Illustre Cabildo de dicha Santa Iglesia: presentes... En nombre de Administradores Generales de los Diezmos del presente Arzobispado de grado, y cierta ciencia confíesan haver recibído de Vicente Olmos Labrador, y María Francisca Hervas legítimos consortes vecinos de la Villa de Catarroja, por manos, y de dinero de... la quantía de seiscientas libras moneda de este Reyno, que las tiene entregadas por vía de Deposito confidencial..., con cuya cantidad se dan por satisfechos del credito, y costas, que se les mandaron pagar en la Sentencia pronunciada en el juzgado de Diezmos... á los veínte, y un días del mes de Agosto del año mil setecientos sesenta y cinco, dando en virtud de esta Carta de pago... por libres, y absueltos á dichos Consortes,... Y assí lo otorgan en la referida Aula Capitular dela Santa Iglesia Mertropolitana deesta Ciudad de Valencia los día, mes, y año arriba expresados:...". (ACV: 3333 Protocolos del cabildo 1767 2º, Notari Pere Rodrigo, 15 de juliol, f. 122v.).



No obstant tot, caldria preguntar-se si és casual la relació d'un llaurador de Catarroja, anomenat Vicent Olmos, amb la catedral de València en un període on a la capella de música també hi havia un Vicent Olmos que, de fet, podria ser el seu fill. No tenim una resposta categòrica, però, no seria gens desgavellat pensar que la relació contractual del llaurador de Catarroja fora conseqüència del vincle educatiu del nostre músic amb la catedral i viceversa. Davant aquesta presumpció, hi hauria una errata al document del *Libro de salarios* on es certifica que el nostre Vicent Olmos i Claver *Comensà â Cantar*<sup>296</sup>, i, on diu *Francisca Claver* deuria dir *Maria Francisca Hervàs Claver*. Malgrat la difícil verificabilitat d'aquesta hipòtesi, en aquest cas, *Maria Francisca Hervàs Claver* i *Vicent Olmos* llaurador de Catarroja, serien així mateix els pares del nostre músic, i, l'altre músic del mateix poble, Vicent Hervàs i Català, seria l'avi del nostre Vicent Olmos i Claver:

Vicent Hervàs i Català = Isabel Juana Claver



<sup>296</sup> Cfr. Pág. 202 s.

## IV.2 Vicent Olmos *infantillo* de la catedral de València.

*Infantillo* era el nom pel qual es coneixia els xiquets que cantaven les veus agudes a la capella de música de la catedral de València, doncs, deguem recordar que la presència de dones al culte litúrgic no estava permesa<sup>297</sup>. A València també se'ls anomenava *pueri*, *pueri deputati*, *chics deputats*, *deputaders* o *monazillos* (Climent 1982, 59), i, a altres centres eclesiàstics, també trobarem altres denominacions com *infants*, *nens cantors*, *infantes*, *infantejos*, *infanticos*, *niños de coro*, *cantorcicos* o *seises*. Aquest últim mot, *seises*, estaria justificat pel fet que a moltes catedrals eren sis els infants que cantaven a la capella de música<sup>298</sup>, i, de fet, el corpus del cor de la catedral de València el conformaven els sis infants<sup>299</sup> junt a tres quartets vocals<sup>300</sup>. Tot i que a la metropolitana el *Canónigo director de canto*<sup>301</sup> supervisava l'educació dels infants, era el mestre de capella qui devia, no només educar-los<sup>302</sup>, sinó inclús mantenir-los a casa seua<sup>303</sup>. Segons alguns autors, la presència dels *infantillos* a les capelles de música resultava imprescindible, tant per les característiques particulars d'aquestes veus com per les altes despeses que podia generar la contractació de veus professionals (Gallego 1988, 125). Apart tot, molts d'ells es convertirien posteriorment en ministrils, formant part de la capella on s'havien instruït, al menys fins que per la seua vàlua personal trobaren l'accés a alguna altra capella de música més important<sup>304</sup>.

---

<sup>297</sup> “Para cubrir la necesidad de voces agudas, ante la prohibición de la presencia de mujeres en el culteo litúrgico, se recurre a dos procedimientos, además de la presencia de niños de coro:...” (Martín Moreno 1985, 25).

<sup>298</sup> “... ninguna de ellas dejó de disponer de niños de coro, seises, infantes o infantejos,...” (Gallego 1988, 125).

<sup>299</sup> “Formando una especie de unidad con el Maestro de Capilla hay que situar a los *seis infantillos que sirven a la Santa Iglesia*,” (Climent 1982, 58).

<sup>300</sup> “habría que concluir que la capilla musical de la catedral de Valencia contaba con 18 voces básicas, o sea los seis infantillos más el triple cuarteto vocal, el maestro y el organista.” (Climent 1982, 62).

<sup>301</sup> “... tendrá [el mestre de capella]... la indispensable obligación de enviar el primer día de cada mes a todos los Infantillos..., para que dicho Señor [canonge director de cant] pueda hacerles examinar por la persona que bien le pareciere, y cerciorarse de que han adelantado en el mes, tanto en Música como en Doctrina.” (Climent 1982, 58).

<sup>302</sup> “El principal responsable y que, consiguientemente, disfruta del más alto sueldo, es el maestro de capilla, entre cuyas obligaciones figuran los trabajos de cuidar e instruir a los niños cantores...” (Martín Moreno 1985, 24).

<sup>303</sup> “tendrá la obligación de mantener y educar en su casa. Les enseñará todo lo perteneciente al canto que se usa en la misma iglesia, a fin de que puedan cantar a 1º y 2º coro en todas las funciones que se celebren. Otrosí, les enseñará la Doctrina Cristiana y todo lo demás perteneciente a una sólida Moral y Política Christiana. No permitirá que vayan a parte alguna sinó con el acompañante que cuide guarden moderación y compostura, conforme corresponde al honor de la Santa Iglesia a quien sirven.” (Climent 1982, 58).

<sup>304</sup> “Esto era lo normal: los infanticos, ya mozos de coro, al filo de los veinte años, vigilaban los edictos anunciadores de plazas vacantes y se oponían y marchaban a otras iglesias al no encontrar acomodo en la propia donde se habían formado.” (Gallego 1988, 130).

La tradició d'instruir els cantors a l'església ve de segles anteriors<sup>305</sup>, però, a l'època del nostre Vicent Olmos i Claver, les capelles de música<sup>306</sup> s'havien convertit en l'únic centre d'ensenyament que, apart de la formació musical<sup>307</sup>, també proporcionava formació general<sup>308</sup>. Autors com el musicòleg Antonio Gallego opinen que, tot i que la tradició familiar va ser important en la transmissió d'educació musical, la qual cosa està justificada per l'aparició d'algunes *dinastías* familiars, l'ensenyament musical a l'*Antiguo Régimen* es desenvolupava principalment a l'església<sup>309</sup>. Els músics de més prestigi estaven a l'església, sobretot com mestres de capella i organistes, de manera que, inclús els músics seglars vinculats generalment com ministrils als diversos centres eclesiàstics, intentaven que els seus fills estudiaren a l'església com infants, la qual cosa garantia una bona formació (Gallego 1988, 125). Alguns centres eclesiàstics, d'entre els quals deguem destacar per la seua antiguitat la *Capilla Real* i el monestir de Montserrat, van fundar col·legis, principalment durant el segle XVII, on els infants residien interns<sup>310</sup>. Amb tot, l'església va representar un autèntic tutor per als *infantillos*, tasca que va portar a cap principalment mitjançant el mestre de capella, la qual cosa, particularment i durant l'estança del nostre Vicent Olmos i Claver a la catedral de València, hem pogut constatar als protocols notariais de la metropolitana per l'existència de diversos documents, entre els quals deguem destacar l'*Asignación al Maestro*

---

<sup>305</sup> “Si potser en els inicis, durant l'edat mitjana, en els monestirs i en les catedrals importats, la finalitat de l'escola musical va ser insinistrar nois en el cant de salms amb vista al servei litúrgic, de mica en mica aquest ensenyament es va anar fent més ampli. Catedrals i Monestirs eren els únics centres d'ensenyament musical” (Codina 1999a, 48).

<sup>306</sup> “En el siglo XVIII por Capilla de Música se entiende a todo conjunto de músicos, tanto cantores como instrumentistas, adscritos al servicio de la catedral, colegiata, corte, etc.” (Martín Moreno 1985, 24).

<sup>307</sup> “Así pues, la única vía de acceso a la enseñanza musical es a través de la Capilla de Música. Los niños cantoricos son los principales beneficiarios de estas enseñanzas. Procedían de los más diversos lugares y eran buscados especialmente por el maestro de capilla, que los seleccionaba en razón de la bondad de sus voces.” (Martín Moreno 1985, 25).

<sup>308</sup> “En realidad la Capilla de Música es una auténtica institución docente en la que se forma al futuro músico no sólo en la música, sino, además, en las humanidades.” (Martín Moreno 1985, 24). “En l'època que ens ocupa, havia esdevingut ja una veritable escola musical sota la direcció i responsabilitat del mestre de capella, que havia de acollir a casa seva els nois i donar-los instrucció moral, general i sobretot musical.” (Codina 1999a, 48).

<sup>309</sup> “El aprendizaje del oficio musical en la España del Antiguo Régimen estaba asegurado, fundamentalmente, por la acción de la iglesia. No era desdeñable, sin duda, la transmisión del oficio a través de la institución familiar, y de hecho encontraremos con alguna frecuencia el caso de *dinastías* familiares. Pero, dejando aparte los cargos musicales palatinos y a los músicos que sirvieron en casa aristocráticas o en los teatros municipales, los más numerosos y normalizados cargos musicales estaban al servicio de la iglesia y exigían también normalmente que su poseedor fuese eclesiástico, por lo que la transmisión de padres a hijos no fue posible.” (Gallego 1988, 125).

<sup>310</sup> “El afecto a la Capilla Real estaba asegurado por unas Constituciones que databan de tiempos de Felipe II, y los había mucho más antiguos, como el muy famoso de Montserrat. Pero bastantes catedrales, en la época de Carlos III, disponían de colegios más modernos, generalmente fundados en el siglo XVII, y las había que, sin colegio, se las arreglaban como buenamente podían: ninguna de ellas dejó de disponer de niños de coro, seises, infantiles o infantejos...” (Gallego 1988, 125).

de Capilla o, á la persona á cuyo cargo esté el cuidado, y mantenímiento dels infants<sup>311</sup>, i també, pel nomenament fins i tot d'un cirurgià per atendre'ls<sup>312</sup>.

Vicent Olmos i Claver va ingressar com *infantillo* de la capella de música de la catedral metropolitana de València el 12 de desembre de 1754, la qual cosa està verificada pel document exposat a l'apartat immediatament anterior a propòsit del naixement i antecedents familiars del nostre autor. El document certifica que Vicent Olmos i Claver *Començà a cantar* en la data referida, la qual cosa no només corrobora de ple que Vicent Olmos va iniciar en aquesta data la seua etapa com infantó a la catedral, sinó que vincula Olmos directament amb la capella musical de la catedral de València, i en conseqüència, obri una línia d'investigació musicològica al voltant dels mestres que formaren Vicent Olmos a la catedral i de la influència que aquestos pogueren haver exercit sobre la producció artística del nostre músic. El fet que mitjançant *relació del Mestre de Capella* es dona compte de la iniciació de Vicent Olmos com infant reitera la importància dels mestres de capella a les capelles musicals valencianes del segle XVIII<sup>313</sup>.

El 12 de desembre de 1754 era dijous, i, després del treball de recerca a l'arxiu de la catedral de València, hem comprovat que el registre de distribucions o jornades de cor de la capella de música de la catedral de València, a la *Mesada de Dehembre*<sup>314</sup>, registra la celebració de dos oficis, la qual cosa vol dir que el nostre Vicent Olmos i Claver degué iniciar-se com infantó participant en aquestos. Aquestos oficis devien tenir probablement caràcter extraordinari, la qual cosa explicaria primerament el fet d'estar registrats al "llibre de distribucions" i, sobretot, el fet de certificar l'augment de salaris. El primer ofici va ser a *Maytines* i va ser un *Oficí a la Inmaculada Concepció*:

*Augm.t en Mayt.s- Dijous à 12 de dits es feu Oficí de la Inmaculada Concepció de María Ss.ma Mare y S.ra Nrà, dup. 2 clas. Pag.s als Cang.s à ro de 3S 6. als B.ats à 2S 4. p.r los Mayt.s 30S. ab augm.t de Rocabertí.-XXI L XV S 9*<sup>315</sup>.

---

<sup>311</sup> "Asígon al Mrô de Capilla Otrosí: Deliberan, y determinan, que al Maestro de Capilla dela presente Iglesia, ó á la persona á cuyo cargo esté el cuidado, y mantenímiento delos Infantillos dela presente Iglesia, se le asignen, como asignan sesenta Libras en cada un año, pagadoras de la Administración del señor Canonigo Don Antonio Mila por tercias, segun estylo. Assí lo otorgaron ..." (ACV: 3319 Protocolos comunes 1764 2ª, Notari Josep Gargallo, 22 de maig, s.f.v.).

<sup>312</sup> "Nomb.to de Cirujano, y Barbero delos Infantillos Otrosí: nombran, y elijen á Martín Odínan Maestro Cirujano dela presente Ciudad para las Curaciones, y cortar el pelo á los Infantillos deesta Santa Iglesia, ..." (ACV: 3322 Protocolos comunes 1766 1º, Notari Josep Gargallo, 15 de març, f. 541).

<sup>313</sup> Ibidem.

<sup>314</sup> (ACV): *Bolsa de coro*.

<sup>315</sup> (ACV): *Bolsa de coro*, s.f.r..



Quan a la segona celebració, deguem dir que no n'hi ha constància de quin va ser exactament l'ofici o funció, limitant-se el registre a certificar un *Augment en hores*<sup>316</sup>.

*Augm.t en hores, 1S 6. Dit día [Dijous à 12] à mes de la dist. ordinaria haguè 1S 6. de augm.t int.t p.r lo dit D.r Guzman. Pag.s als S.rs Cang.s à r.o de 2S 1. als B.ats 1S 6 repartit en totes hores. No yà augm.t níngù, y montà.- XIII Ll XI S*<sup>317</sup>.

De qualsevol manera, el nostre Vicent Olmos i Claver va iniciar la seua llarga carrera artística i eclesiàstica un dijous dia 12 de desembre de 1754, cantant com *infantillo* amb la capella de música de la catedral metropolitana de València amb tota probabilitat la litúrgia de l'ofici de *Maytines*.

### 1. Olmos i la capella de música de la Seu.

Les capelles musicals del segle XVIII tenen la seua gènesi a l'Edat Mitjana. Tot i que la pràctica musical a terres valencianes està documentada des de temps immemorials (Vives 1992a, 21), els antecedents de les agrupacions musicals que va conèixer Vicent Olmos i Claver cal buscar-los principalment en la Conquesta. En aquells temps, les notícies sobre batalles i altres fets eren contades pel *racontador de noves* mitjançant el poema èpic<sup>318</sup>, de manera que, tant joglars com trobadors van estar presents a la geografia valenciana.

Alguns autors assenyalen la presència de joglars abans la conquesta<sup>319</sup>, però, apart això, la seua presència està verificada a les mateixes *Ordinacions de Cort* de Jaume I, de les quals deguem ressaltar que ja certifiquen la presència d'instruments<sup>320</sup>. L'activitat dels joglars arreu la Corona d'Aragó està plenament comprovada per la documentació d'arxiu, de manera que, desenvolupada a ciutats com València, Castelló, Alzira, Gandía o Xàtiva entre altres, va exercir una influència notòria en la nostra cultura.

---

<sup>316</sup> “Augm.t en hores, 1S 6. Dit día [Dijous à 12] à mes de la dist. ordinaria haguè 1S 6. de augm.t int.t p.r lo dit D.r Guzman. Pag.s als S.rs Cang.s à r.o de 2S 1. als B.ats 1S 6 repartit en totes hores. No yà augm.t níngù, y montà.- XIII Ll XI S” (ACV: *Bolsa de coro*, s.f.v.).

<sup>317</sup> (ACV): *Bolsa de coro*, s.f.v..

<sup>318</sup> “Los poemas épicos estaban muy en boga y adoptaban a menudo un tono legendario. Se basaban en las gestas de personajes famosos, en nuestras numerosas batallas contra los sarracenos, o en diversos temas o sucesos durante mucho tiempo vigentes, como el relativo al episodio del engendramiento de Jaime I.” (Ros 1992a, 81).

<sup>319</sup> “Algunos de nuestros antiguos historiadores señalan la presencia de juglares en nuestras tierras, antes incluso de la Conquista por Jaime I.” (Ros 1992a, 82).

<sup>320</sup> “Tanto es así que el Conquistador, buen guerrero y notable legislador, incluye en sus *Ordinacions de Cort* algunas reglamentaciones para los juglares y *gent ab estruments*.” (Ros 1992a, 82).

D'altra banda, tot i l'absència inicial de trobadors junt a Jaume I durant la conquesta, la recessió als territoris francesos va provocar l'arribada de molts trobadors als regnes peninsulars<sup>321</sup>. Alguns d'ells van ser acollits per Jaume I, d'entre els quals cal destacar el nom de Guillem de Cervera<sup>322</sup>. El llegat artístic dels trobadors a les nostres terres està conformat sobretot per poemes més que per música<sup>323</sup>, la qual cosa no deu estranyar-nos doncs la tècnica d'adaptar distints textos a una mateixa melodia estava generalitzada<sup>324</sup>. Segons el musicòleg José Maria Vives, a València la influència del moviment trobadoresc es va prolongar en el temps, doncs n'hi ha constància documental que al segle XV el text *Senyora, tot nostre voler* devia cantar-se amb la melodia de la cançó *Quand vei la lausetta mover*<sup>325</sup> del trobador occità Bernardt de Ventadorn<sup>326</sup>.

Apart els antecedents, les capelles de música dels centres eclesiàstics eren agrupacions formades principalment per cantors i per instrumentistes o ministrils, tot i que, sense dubte,

---

<sup>321</sup> “El súbito declive y desaparición de ese arte debe achacarse en gran parte a la llamada Cruzada Albigense contra los herejes del sur de Francia (1209). Esta mal llamada guerra entre el norte y el sur, uno de los episodios más famosos de la historia de la Cristiandad, destruyó completamente la civilizada sociedad en la que había florecido el movimiento trovadoresco. Con pocas excepciones, aquellos trovadores que sobrevivieron encontraron protección y patronazgo en Sicilia, en el Norte de Italia, y en las cortes de los reyes españoles.” (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 288). “En 1208, el papa Inocencio III declaró una cruzada contra los albigenses, secta herética cristiana ubicada en el sur de Francia, y a tal cruzada se adhirió el norte de Francia como una manera de conseguir sus fines políticos de dominación del sur. Muy pronto, la aristocracia, las cortes y la riqueza que sostenían a los trovadores se vino abajo y los trovadores se dispersaron, llevando su influjo a los países vecinos.” (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 104).

<sup>322</sup> “Cervera (Lleida), 1259; 1285. Trovador que adoptó el nombre de *Cerverí* como nombre literario o de juglar. La identidad entre Cerverí de Girona y Guillem de Cervera está documentada en 1285. A diferencia de la mayoría de los trovadores su obra es de una gran extensión y variedad: 114 composiciones líricas y cinco poemas largos bajo el nombre de Cerverí de Girona y unos *Proberbis*, distribuidos en 1197 cuartetos con la rúbrica de Guillem de Cervera. Estaba adscrito a la corte de Jaime I el Conquistador, y en una de sus pastorlas (*En may, can per la calor*) celebra la asignación de heredero de Cataluña y Aragón del infante Don Pedro (el Grande).” (DMEH 2000, 6-62).

<sup>323</sup> “Antes de que la actividad trovadoresca llegara a su fin hacia fines del siglo XIII, habían producido una cantidad impresionante de poesía. No podemos saber cuánta se ha perdido, pero se han conservado aproximadamente 2600 poemas de más de 450 autores. La música de estos poemas, por desgracia, no ha corrido la misma suerte. Todo lo que se ha conservado son unas 275 melodías de 42 trovadores.” (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 287).

<sup>324</sup> “Aún no está claro si la melodía fue también escrita por el poeta. Algunos poemas aparecen con más de una melodía y algunos poetas escribieron textos nuevos para melodías preexistentes. Las variantes del texto y de la música en los manuscritos sugieren que las canciones se transmitían oralmente durante un tiempo antes de ser puestas por escrito. Algunos trovadores y troveros cantaban sus propias canciones, pero la interpretación era confiada con frecuencia a un juglar o a un ministril.” (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 100). “Deberíamos recordar, sin embargo, que la práctica medieval de adaptar viejas tonadas a nuevos textos –en otras palabras, de hacer contrafacta– se daba también en el repertorio de los trovadores y de los troveros. Un texto sólo, además, puede aparecer con distintas melodías en fuentes diferentes. Por tanto, no podemos decir de un modo categórico que todas las melodías fueran escritas por el autor del poema al que están ligadas. No obstante, sigue siendo cierto que los trovadores actuaban normalmente como poetas y como compositores.” (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 299).

<sup>325</sup> *Cfr.* (Fernández de la Cuesta 1979, 152) i (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 39).

<sup>326</sup> “También hay síntomas significativos de que las canciones trovadorescas estuvieron difundidas a lo largo del tiempo, como lo muestra, por ejemplo, la acotación que, todavía en el siglo XV, aparece en el drama asuncionista de la Catedral de Valencia publicado por el Barón de Alcahalí, donde se hace constar que el texto *Senyora, tot nostre voler* se ha de cantar al son de *Quant vey la lauzete mover*, que es una melodía del trovador Bernardt de Ventadorn.” (Vives 1992a, 29). *Vid.* (Anglés 1988<sup>2</sup>, 386).

els dos músics amb més responsabilitat eren l'organista i el mestre de capella. Cal dir que, inicialment, per capella de música es designava el lloc físic on es col·locava el cor i, conseqüentment, el grup de cantors i instrumentistes<sup>327</sup>. Tanmateix, a l'església, la música va evolucionar de manera que per capella de música va acabar entenent-se el grup de músics al servei de determinat centre eclesiàstic<sup>328</sup>. Els centres amb més recursos econòmics gaudien d'una capella de música més nodrida, i, sobretot, dotada quantitativa i qualitativament de capacitat per interpretar el repertori més exigent. Pel que fa el nostre treball, deguem reiterar que durant el segle XVIII l'església va ser, a través de les capelles de música, el principal centre, no només d'interpretació, sinó també d'educació i creació musical<sup>329</sup>. Les capelles musicals de l'església van gaudir d'una personalitat pròpia que convé comentar, particularment quan a la catedral metropolitana de València, doncs, va ser la Seu de la capella on es va formar el nostre músic Vicent Olmos i Claver.

La primera notícia referent a la capella de música de la catedral metropolitana de València és l'existència en 1240 del *chantre* Pere Domingo<sup>330</sup>. Posteriorment, en 1351, el bisbe Hugo de Fenollet va fundar una escola per a l'ensenyament del cant<sup>331</sup>, l'*scola cantus sedis Valentie*, regentada inicialment per Jaume Vidal i, després, per Bertomeu Agustí, Simó d'Amor, Ginés Martorell i Pascassio Martí, entre altres (Ros 1992a, 94). Tots ells van ser mestres de prestigi, la qual cosa estaria avalada pel fet que un d'ells, Simó d'Amor, va estar al servei d'una de les capelles més destacades de l'època, la capella musical del rei Martí l'Humà (1356-1410). Vidal de Blanes, bisbe de València des de l'any 1356 al 1369, va publicar la, sempre citada, ordenació *quod non cantetur in choro cantus d'orgue vel de contrapunt* i, poc després, en 1397, apareixen els primers inventaris de llibres per a l'educació dels alumnes de l'escola, la qual sempre anava unida a la capella de música (Sanchis Sivera 1909, 455).

---

<sup>327</sup> “Pero más tarde con la palabra Capilla se designó el lugar de la iglesia donde se colocaba el coro y, por extensión, el mismo coro, esto es, el grupo de cantores y, más tarde también instrumentistas, al servicio de un cabildo o comunidad o al de un soberano o un noble, para el culteo religioso.” (Martín Moreno 1985, 24).

<sup>328</sup> “Durante el siglo XVIII por Capilla de Música se entiende a todo el conjunto de músicos, tanto cantores como instrumentistas, adscritos al servicio de la catedral, colegiata, corte, etc.” (Martín Moreno 1985, 24).

<sup>329</sup> “Los principales focos de producción musical siguen siendo durante el siglo XVIII prácticamente los mismos que en el siglo XVII:... De todos ellos, es la Iglesia el más importante por su implantación en toda la geografía española a través de las catedrales, abadías, monasterios, colegiatas y parroquias, que proporcionan el más alto porcentaje de empleo a la profesión musical.” (Martín Moreno 1985, 23).

<sup>330</sup> “Incluso anterior a todos éstos, aparece en una relación de canónigos, en 1240, la figura del chantre a cargo de Pedro Domingo.” (Ros 1992, 94). “Es sabido que ya en 1240 existían canónigos en la catedral valentina, y que de entre ellos había un chantre, maestro Pedro Domingo.” (Climent 1992a, 142).

<sup>331</sup> “Desde muy antiguo existía en nuestra Catedral una Escuela de canto donde se ejercitaban y aprendían los que componían su capilla de música. En ella no faltaba ninguno de los elementos necesarios para el adelantamiento de sus individuos, tales como instrumentos músicos y libros elementales de enseñanza para los escolares.” (Sanchis Sivera 1909, 455).

Segons els estudis de Climent, la capella de música de la catedral de València era administrativament dirigida o governada pel *Director de Canto, por muy lego que éste fuera en materia musical*. Cal ressaltar que per al càrrec de *Director de la Escuela de Canto* es nomenava un canonge per ordre d'antiguitat, la qual cosa ha tingut vigència fins l'any 1981 (Climent 1982, 57). No obstant això, el màxim responsable en matèria musical a la catedral de València, com al cap i a la fi a totes les capelles de música en general, era el mestre de capella. El nostre Vicent Olmos i Claver al llarg de la seua vida va ser mestre de capella a diversos centres de rellevància, la qual cosa explicarem amb deteniment més endavant. Tot i això, voldríem destacar que al capdavant de la capella de música de la catedral de València hi hagut molts mestres de capella, alguns d'ells excel·lents, però, especialment voldríem enumerar a Josep Pradas (1689-1757), Pasqual Fuentes (1721-1768) i Francesc Morera (1731-1793), pel fet que van ser els mestres durant l'estança del nostre Vicent Olmos a la metropolitana.

Després del mestre de capella, l'organista era el següent càrrec en importància a les capelles de música de l'església. Per al musicòleg Antonio Martín Moreno, la importància de l'organista es fonamenta en el fet que, primerament, té una sòlida formació musical que li permet compondre i acompanyar el cor, i després, perquè té la facultat o capacitat de la improvisació. En general, les capelles de música tenien a la seua plantilla dos organistes, per ordre d'importància primer i segon, encara que, depenent dels recursos econòmics de cada centre eclesiàstic, el nombre d'organistes oscil·lava entre un i tres<sup>332</sup>. Al càrrec d'organista s'accedia per oposició, encara que, de vegades, les places eren ocupades temporalment amb caràcter interí. Segons el mateix autor, els organistes que havien accedit per oposició gaudien de la *prebenda* o dotació econòmica prevista, mentre que els organistes que ocupaven el càrrec interinament rebien un salari pel treball realitzat. Quasi per norma, el primer organista devia ser clergue, mentre que la plaça de segon organista podia ocupar-la un seglar (Martín Moreno 1985, 26).

Però, apart aquestes consideracions de caràcter general i focalitzant la nostra investigació cap a l'orgue a les nostres terres, deguem destacar primerament que la tradició de l'orgue a València s'inicia a l'Edat Mitjana, la qual cosa està verificada per la nombrosa documentació que ens ha arribat (Ros 1992a, 100). L'instrument, freqüentment classificat entre el conjunt de ministrils, evoluciona tècnica i estèticament des de l'Edat mitjana fins

---

<sup>332</sup> “Su número varía en relación con la riqueza del centro respectivo, pero siempre hay al menos uno y pueden ser hasta tres. Lo normal es que haya dos organistas que se denominan, por orden de importancia, como *organista primero* y *organista segundo*.” (Martín Moreno 1985, 26).

trobar el zenit en el barroc. L'orgue valencià ha tingut els últims decennis una ampla difusió entre nosaltres gràcies a les distintes investigacions realitzades, d'entre les quals deguem destacar, sobretot, la intensa recerca investigadora desenvolupada a València per l'Associació Cabanilles d'Amics de l'Orgue (ACAO). Aquesta associació, dirigida per l'investigador i organista Vicent Ros, ha publicat un importantíssim nombre de treballs musicològics, no només sobre la historiografia de l'orgue a les nostres terres, sinó també sobre els intèrprets, el repertori i els mestres orgueners. De tota la producció de l'associació que porta el nom de l'il·lustre organista de la catedral de València Joan Baptista Cabanilles, deguem destacar dos treballs que contenen informació de primer ordre sobre el nostre músic Vicent Olmos i Claver; *La música al Palau Reial de València al S. XVIII* (Pingarrón 1983) i *Orgues i organistes de Catarroja* (Olmos-López, 1983).

D'altra banda, quan a la catedral metropolitana de València, cal destacar, en primer lloc, que ha tingut dos orgues des de fa segles<sup>333</sup>, la qual cosa no sempre ha suposat la coexistència de dos organistes a la capella de música<sup>334</sup>. De fet, l'existència de dues places d'organista està documentada per Josep Climent només des del segle XVII<sup>335</sup>. Molts han sigut els organistes que han ocupat el càrrec a la catedral de València, no obstant això, voldríem destacar el nom dels que ho van ser durant l'estança de Vicent Olmos i Claver a la Seu: Vicent Rodríguez i Monllor<sup>336</sup> (1690-1760), Manuel Narro i Campos<sup>337</sup> (1729-1776) i Rafael Anglés i Herrero<sup>338</sup> (1730-1816). Tampoc deguem oblidar, per la importància decisiva que han tingut en l'evolució històrica de l'instrument, l'existència de mestres orgueners a la nostra geografia, d'entre els quals deguem destacar els noms de diverses famílies com els Alemany<sup>339</sup> a l'Edat mitjana, la unió Salanova-Userralde-Grañena (Pingarrón 1984) al segle XVIII o el mateix organista Rafael Anglés<sup>340</sup>.

---

<sup>333</sup> “Son los dos órganos acaso las obras más hermosas de nuestra Catedral, pero apenas admiradas por no poderse contemplar sino desde el Coro, que está siempre cerrado, excepto en las horas en que se celebran los Oficios.” (Sanchis Sivera 1909, 223).

<sup>334</sup> “La catedral de Valencia ha tenido desde muy antiguo, al menos desde el siglo XV, dos órganos, si bien ello no ha supuesto siempre la existencia de dos organistas.” (Climent 1982, 59).

<sup>335</sup> “La primera noticia que poseo- hasta el presente- de la existencia de dos organistas se remonta al 3 de abril de 1645...” (Climent 1982, 59).

<sup>336</sup> “Junto a Vicente Rodríguez, figuran como segundo organista primero Jorge Rodríguez y posteriormente Mathías Raga.” (DMEH 2000, 9-313).

<sup>337</sup> “En 1757, ya presbítero opusó sin éxito a la maestría de la catedral de Valencia, pero en 1761 logró el primer puesto en las oposiciones a organista de la misma catedral, si bien desapareció de ella en septiembre del mismo año, por lo que el cabildo nombró a Rafael Anglés, que había obtenido el segundo puesto en la oposición.” (DMEH 2000, 7-976).

<sup>338</sup> “Del magisterio de capilla de Alcañiz pasó a la catedral de Valencia como organista principal... Durante su larga organistía [en] Valencia tuvo sucesivamente varios ayudantes y segundos organistas: Patricio Bernuz, Manuel Tahuenga, Antonio Montesinós y Francisco Cabo.” (DMEH 2000, 1-465 s.).

<sup>339</sup> “Los maestros organeros tuvieron una actividad importante, siendo varios de ellos extranjeros afincados en Valencia, después de residir algún tiempo en otros estados de la Corona. Destacó entre todos la saga de los

Quan a Vicent Olmos i Claver, deguem dir que a hores d'ara no n'hi ha notícia ni indici sobre la possibilitat que Olmos haguera intentat optar a alguna plaça d'organista. No obstant això, Olmos a ben segur va estudiar teòrica i pràcticament els instruments de teclat, sense la qual cosa no podríem explicar ni justificar la intensa activitat creadora que va desenvolupar posteriorment. No tenim informació per qualificar aproximadament el nivell de domini instrumental que Olmos fora capaç d'exhibir, bé amb l'orgue, el clavicèmbal o qualsevol altre dels instruments de teclat que poguera haver tingut a la seua disposició, però, cal recordar que Vicent Olmos i Claver és autor d'una considerable producció musical, i, a més, va exercir de mestre de capella a diversos centres, dues condicions aquestes que sense dubte exigeixen necessàriament el coneixement, no només a nivell teòric sinó sobretot pràctic, dels instruments de teclat.

Altra secció o part important a totes les capelles de música era la de ministrils o instrumentistes. Segons alguns autors, la paraula ministril hauria substituït durant el segle XIV al vocable joglar<sup>341</sup>, moviment que, com hem explicat abans, havia tingut una presència més que notòria a les nostres terres. Aquesta substitució, fruit de la influència francesa que es va produir a algunes corts com la del rei Joan I (1350-1396), va convertir ministril en un mot que servia per descriure els músics al servei de la Corona, noblesa, església i o Ajuntaments (Ros 1992a, 85). Amb aquests antecedents, el conjunt de ministrils de la capella de música de la catedral metropolitana de València va nàixer durant el segle XVI amb quatre places de ministrils<sup>342</sup>, els quals devien tocar *chirimies, sacabuig, flautes, cornetes, orlos i trompon* (Climent 1982, 64). Aquesta plantilla original va augmentar molt prompte, doncs, hi ha documentació de l'any 1580 que confirma l'existència de vuit ministrils<sup>343</sup>. Per a l'ofici de ministril no s'exigia ser clergue ni tampoc determinats coneixements musicals com la composició, la qual cosa provocava que molts *infantillos* foren dirigits cap a la formació

---

Alemanya, grupo de inmigrados germánicos que construyeron importantes órganos para la catedral de Valencia, parroquias de Sto. Tomás, de los Santos Juanes, San Agustín, entre otras, o poblaciones como Alzira, Sagunto, Villarreal.” (Ros 1992a, 100).

<sup>340</sup> “Anglés tuvo que hacer también de organero oficial por contrato. Debió cuidar los dos organos de la catedral y tenerlos a punto. Cada ocho años además debía *dar afinación general a todo el órgano mayor, limpiándolo y afinándolo a sus costas, a satisfacción del Cabildo catedralicio.*” (DMEH 2000, 1-466).

<sup>341</sup> “Los juglares (en francés, *jongleurs*) viajaban solos o en grupos y se ganaban su precaria existencia realizando trucos, contando relatos y cantando o tocando instrumentos. Hacia el siglo XIII, el término ministril (del latín *minister*, sirviente) era utilizado para músicos más especializados, muchos de ellos empleados en las cortes o en las ciudades, al menos por el periodo de un año, aunque también viajaban. A diferencia de los juglares, los ministriles procedían de distintos medios y tipos de formación, desde antiguos clérigos que habían colgado los hábitos hasta hijos de mercaderes, artesanos o caballeros.” (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 100).

<sup>342</sup> “El arzobispo Francisco de Navarra creó, el 17 de diciembre de 1560, cuatro plazas para ministriles...” (Climent 1982, 64).

<sup>343</sup> “Muy pronto estos cuatro ministriles fueron convertidos en ocho. Aunque no he podido encontrar el acta capitular que lo confirme, a partir de 1580, siempre aparecen ocho ministriles en los recibos de cobro que son, en realidad, el documento más fehaciente.” (Climent 1982, 65).

instrumental a la mateixa capella de música<sup>344</sup> per procurar-los un futur professional<sup>345</sup>. La plantilla de ministrils de la capella de música de la catedral de València havia de tocar en funció del repertori de cada celebració, però malauradament, tot i haver tingut músics que tocaven entre altres instruments el baixó, el violí, el violó o l'arpa, el seu nombre es va reduir progressivament fins quedar l'any 1936 solament amb violoncel i contrabaix (Climent 1982, 65). Voldríem ressaltar l'existència a l'arxiu de la catedral de València de dos llibres de *Colecta* que contenen informació privilegiada sobre l'activitat, no només dels ministrils, sinó de tota la capella de música de la catedral<sup>346</sup>. Aquestos llibres registren mensualment totes les actuacions de la capella de la Seu, la qual cosa ens permet comprovar la intensa activitat que realitzava, doncs, com exemple, hem de dir que durant el més de juny de 1805 la capella de música de la Seu va actuar en divuit ocasions<sup>347</sup>. Els llibres de *Colecta* registren el dia i l'advocació de cada funció<sup>348</sup>, les característiques de la celebració<sup>349</sup> i de vegades els gèneres que s'hi interpretaren<sup>350</sup>, els noms dels músics que hi participaren<sup>351</sup> i quans forasters<sup>352</sup>, les despeses generades, i, fins i tot, quins músics faltaren a l'acte<sup>353</sup>. L'arxiu de la catedral de València ha conservat el segon i el tercer volum dels llibres de *Colecta* de la capella de música, però, desafortunadament, tot i la nostra tenacitat i la de l'actual arxiver, Vicent Pons, no hem trobat el primer volum. Cal pensar que aquest primer volum d'aquests llibres de col·lecta abraçaria el període cronològic del nostre Vicent Olmos a la catedral, la qual cosa ens haguera permés comprovar detalladament cadascuna de les intervencions del nostre Vicent Olmos amb la capella de música de la catedral de València. No obstant això, d'entre la documentació revisada a la catedral durant la nostra recerca, hem seleccionat un document

<sup>344</sup> "... los niños recibían también enseñanza de los instrumentistas de la catedral..." (Gallego 1988, 130).

<sup>345</sup> "pero en el resto de los instrumentos, sin necesidad de ser compositores ni de ordenarse, tenían también un cierto futuro profesional, por lo que tanto las familias de los niños, como los propios capitulares, solían encauzarles por esos derroteros." (Gallego 1988, 130).

<sup>346</sup> (ACV): *Libro de Capilla 2º* i *Libro de Capilla 3º*.

<sup>347</sup> Cfr. *Libro Capilla 2º*.

<sup>348</sup> "Dia 13 misa en N.ª S.ª de los Desamparados a S.n Luis..." ... (A.C.V.: *Libro de Capilla 2º*, novembre de 1806, s.f.v.).

<sup>349</sup> "Dia 28 Tedeum en S.n Pio Quinto a S.n Caracciolo..." (ACV: *Libro de Capilla 2º*, juny 1807, s.f.r.).

<sup>350</sup> "Dia 18 Siesta ó Villansicos en S.n Martin..." (ACV: *Libro de Capilla 2º*, desembre de 1805, s.f.r.).

<sup>351</sup> "Maestro 5[Lliures] 7[Sous] 3[diners], Abella 6L 4S 2, Jordá 5L 10S 6, Vicente 5L 1S 9, Llorca 6L 10S 8, Beneyto 4L 16S 5, Elda 6L 2S 11, Terranegra 6L 8S 2, Ximeno 6L 10S 8, Folch 6L 10S 8, Gil 2L 19S 7, Mascaros 6L 4S 8, Miquelet 4L 14S, Narro 6L 2S 11..." (ACV: *Libro de Capilla 2º*, juny de 1805, s.f.r.).

<sup>352</sup> "Dia 24 Misa a la Merced... Al mismo tiempo entero Misa... 28 porciones con tres forasteros Salen L 14S 2" (ACV: *Libro de Capilla 2º*, setembre de 1805, s.f.v.).

<sup>353</sup> "Dia 1 Misa en N.ª S.ª de los Desamparados 21[Lliures] 18[Sous] 3, Colecta 11S, Portes 3S, queda 20L 10S, Orquestas 2S 3, Organista 12S, 39 porciones con 11 Forasteros Salen à L 10S 6, Sobra L 0S 6, Faltó Narro" (ACV: *Libro de Capilla 2º*, juliol de 1805, s.f.r.).

que complementa la informació sobre la composició de la capella de música de la catedral de València<sup>354</sup>.

Després d'una intensa recerca d'arxiu, no tenim notícia de cap vinculació pràctica del nostre Vicent Olmos i Claver amb la secció instrumental, la qual cosa podríem justificar-la pel fet que alguns investigadors opinen que els estudiants més dotats eren dirigits cap a l'estudi de l'orgue o bé per a ser mestres de capella (Martín Moreno 1985, 130). D'una manera o altra, el ben cert és que Olmos, de segur, tenia coneixement dels instruments de l'època, doncs, la producció artística d'Olmos i Claver inclou partitures instrumentades per a violins, violó, orgue, clavicèmbal, trompes, oboès i inclús flautes, la qual cosa no haguera sigut possible sense l'estudi organològic de cadascun d'ells.

Però sense dubte, el grup més important de les capelles de música era el de cantors<sup>355</sup>, no només per ser regularment el més nodrit a les distintes celebracions, sinó sobretot, pel protagonisme que necessàriament havia d'assumir degut al repertori que s'interpretava<sup>356</sup>. Tot i que la polifonia i, més encara la monodia, es practicava a terres valencianes des de sempre, la informació referent als cantors de la catedral de València apareix durant el segle XVI amb *Santo Tomás de Villanueva*. Segons Sanchis Sivera *en tiempo de Santo Tomás* hi havia vuit capellanies *laicales y ad nutum*, dues de les quals es pagaven amb rendes establides pel mateix Sant i la resta pel capítol<sup>357</sup>. Més extensa és, no obstant, la informació de Josep Climent, doncs, avalada documentalment, corrobora que les primeres quatre capellanies fundades per *Santo Tomás de Villanueva* no haurien de ser necessàriament ocupades per Beneficiats, sinó que podrien servir *legos y aun casados*, encara que aquestos havien d'assistir als oficis obligatòriament amb l'hàbit de cor. Apart això, per cobrir qualsevol vacant generada devien fixar-se edictes a trenta dies als centres més importants, no només de València, com

---

<sup>354</sup> "Índice de los Oficiales de Altar y Coro, Musicos de Capilla de esta S.ta Iglesia... Acolito 1º Mozo de Coro, Acolito 2º Mozo de Coro, Acolito 3º Mozo de Capilla, Baxonista 1º Ministril, Baxonista 2º Ministril, Contralto de Primer Coro, Capellania de Tiple, Capellania de Tenor Baxete, Domero Jubilado, Domero 1º, Domero 2º, Domero 3º, Domero 4º, Diacono 1º, Diacono 2º, Maestro de Capilla, Manchador de Organos, Organista 1º, Organista 2º, Plaza de Chirimia Ministril, Plaza de Violoncello Ministril, Plaza de Contrabajo ó Violon Ministril, Sochantre 1º, Sochantre 2º, Sochantre 3º Supernumer.o, Subdiacono 1º, Subdiacono 2º, Tenor de Primer Coro, Tenor Plaza supernumer.a." (ACV: 5226 *Salarios*, f. 39r.).

<sup>355</sup> "Els cantors eclesiàstics al segle V rebien el nom de *lectors*... L'ofici de cantor eclesiàstic fou conegut des de molt antic a la nostra península." (Anglés 1988<sup>2</sup>, 41 s.).

<sup>356</sup> "En Valencia, como en el resto del mundo civilizado, la Corte, la nobleza y la Iglesia constituirán los centros que progresivamente irán impulsando el desarrollo de estos grupos, denominados habitualmente capillas musicales." (Ros 1992a, 93 s.).

<sup>357</sup> "En el transcurso del tiempo se fueron ampliando considerablemente las plazas de músicos, pues en tiempo de Santo Tomás de Villanueva había ocho capellanías, dos fundadas por este santo, con los cargos de tiple mayor y menor, contralto mayor y menor, tenor mayor y menor, y contrabajo mayor y menor, á más de los que tenían el cargo de arpista, corneta, violón, etc. Estas capellanías eran *laicales y ad nutum*, y su dotación corría á cargo del Cabildo, excepto dos de ellas que se pagaban con rentas establecidas por Santo Tomás." (Sanchis Sivera 1909, 457).



per exemple Sant Joan del Mercat, sinó també a altres llocs com Sogorb, Oriola, etc (Climent 1982, 61). El mateix autor ens informa que l'any 1562 es van fundar quatre capellanies més anomenades *Tiple mayor*, *Contralto menor*, *Thenor menor* i *Contrabajo menor*, les quals junt a les quatre anteriorment creades conformaven un doble cor o plantilla de vuit veus; *Tiple mayor i menor*, *Contralt mayor i menor*, *Tenor mayor i menor*, i *Contrabajo mayor i menor*. Tot i que, sempre segons Climent, la plantilla bàsica de veus de la capella de música de la catedral estava constituïda per tres quartets vocals més els sis *infantillos* (Climent 1982, 62), també hi havia altres càrrecs, entre els quals deguem nomenar mossos de capella, acòlits, domers<sup>358</sup>, epistolers<sup>359</sup>, evangelistes<sup>360</sup>, sochantres<sup>361</sup> o succentors<sup>362</sup>, psalmistes<sup>363</sup>, capiscol<sup>364</sup> o chantre<sup>365</sup>, que, apart d'atendre les obligacions pròpies de l'ocupació, devien cantar obligatòriament amb la capella<sup>366</sup>, la qual cosa modificava substancialment el nombre de cantors<sup>367</sup>. Segons Climent, aquestos oficis augmentaven en deu o dotze el nombre de cantors de la capella de música, la qual cosa, junt a les divuit veus comentades abans, conformava un cor entre trenta o trenta-dues veus<sup>368</sup>, nombre que encara seria major en

<sup>358</sup> “Càrrec que exercien quatre eclesiàstics durant el segle XIV i XV en la catedral de València. La seua missió era cantar la missa de l'albada en l'altar major amb una alternança d'un domer per setmana. Els primers domers de què tenim notícia foren Bernat Carsí, Joan Borrás i Joan de Namaura.” (Llorens 1991, 317).

<sup>359</sup> “Clérigo o sacerdote que tiene en algunas iglesias obligación de cantar la epístola de las Misas solemnes.” (Pedrell 189?, 157).

<sup>360</sup> “Clérigo que en algunas iglesias tiene obligación de cantar el evangelio en las misas solemnes. Anticuado, diácono: dijose así porque era el que cantaba el Evangelio.” (Pedrell 189?, 166). “En el *Ceremonial* se aludía a dos diáconos y dos subdiáconos, dos de cada coro, a los que les tocaba cantar las epístolas y los evangelios, excepto en los actos que se llevasen a cabo fuera de la Catedral” (Ferrer 2007, 72).

<sup>361</sup> “Es el director del coro en los Oficios divinos: entona todos los cantos hasta las dos rayas indicadas a este fin en el Cantoral, el primer versillo de los salmos o cánticos, y todo lo que le corresponde en las diversas *horas canónicas*.” (Pedrell 189?, 422).

<sup>362</sup> “Anticuado (de la voz latina *succentor*, el que guía el canto) *sochantre*... El que acompaña el canto de otro- El que guía el canto, según S. Isidoro.” (Pedrell 189?, 431).

<sup>363</sup> “El salmista, doncs, dels temps visigòtics, era pròpiament el cantor clàssic dels nostres temples; i en el segle XIV era conegut com a *xantre* a la capella reial de Catalunya-Aragó i a les catedrals catalanes. El salmista hispànic seria tanmateix el cantor *solista* que tindrà cura de cantar les parts solistes de la missa i de l'ofici.” (Anglés 1988?, 42)

<sup>364</sup> “En algunas provincias el sochantre que rige el coro gobernando á los cantollanistas.” (Pedrell 189?, 70). “Posteriormente, capiscol pasó a denominar el cargo jurídico y de autoridad supervisora sobre la organización del canto en el coro catedralicio, cuya realización concreta estaba a cargo de los sochantres. Algunas catedrales españolas registran aún la existencia de este cargo.” (DMEH, 3-132).

<sup>365</sup> “El que en las iglesias catedrales ó colegiadas tiene a su cargo el gobierno ó dirección del canto litúrgico en el coro.” (Pedrell 189?, 77).

<sup>366</sup> “Los poseedores de estos cargos cantaban con la capillade música siempre que no estuvieran ejerciendo su propio oficio.” (Climent 1982, 64).

<sup>367</sup> “Siempre ha existido en la catedral de Valencia (supongo que en otras catedrales también existirán), una serie de oficios cuya misión principal era y es compartida con la obligación de cantar con la capilla de música siempre que ella deba tomar parte en los oficios... Todo un conjunto de oficios y personas que directa o indirectamente están relacionados con la capilla de música y que hacen variar de modo considerable el número de cantores, pasando de los veinte iniciales a un número bastante más elevado.” (Climent 1982, 8).

<sup>368</sup> “Ello da un número fluctuante de cantores que,... en un momento determinado –lo que puede darse muy frecuentemente- suman 10 ó 12 cantores más, convirtiendo la capilla en un coro considerable de 30 ó 32 cantores.” (Climent 1982, 64).

algunes celebracions extraordinàries on es requeria la presència de músics de fora de la catedral<sup>369</sup>.

Vicent Olmos i Claver va romandre a la catedral de València quasi vint anys, durant els quals va ocupar diversos càrrecs després d'haver ingressat com infant. La diversa documentació de la catedral de València que hem consultat, protocols notarials i altres llibres, corrobora que Olmos, apart de les obligacions que degué complir d'acord amb les diverses responsabilitats que va desempenyar, musicalment sempre va col·laborar amb la capella com cantor. Només a partir de 1769, al assumir el càrrec de mestre de la capella del Palau Reial de València, va començar a desvincular-se progressivament de la capella on s'havia instruït durant tants anys, procés que culminaria l'any 1772 al aprovar les oposicions a mestre de capella de la catedral de Sogorb.

## 2. Els estudis musicals de Vicent Olmos; teoria i pràctica.

A hores d'ara, no és possible saber amb exactitud l'ensenyament que Vicent Olmos i Claver va rebre a la catedral de València, tanmateix, deguem dir que està unànimement reconegut per musicòlegs i investigadors el fet que a les capelles de música, apart de l'ensenyament musical, també s'instruïa en matèries de caràcter general (Gallego 1988, 125), a més, amb marcada tendència cap a les humanitats (Martín Moreno 1985, 24). Amb la gramàtica general, unida a la formació religiosa pròpia de la catedral, que, per suposat, incloïa el llatí com a llengua de la litúrgia, preparaven als infants per a la possible adquisició d'ordres sacres, les quals eren ineludibles per a ocupar càrrecs de rellevància com el de mestre de capella o organista<sup>370</sup>.

Quan a l'ensenyament musical, cal dir que a l'època d'Olmos, com de fet ho havien fet durant segles, els mestres de capella ensenyaven cant pla, polifonia, contrapunt, teoria,

---

<sup>369</sup> “Además de todos estos cantores, en los actos extraordinarios, como los propios del Triduo Sacro, la capilla de música se veía reforzada por un número considerable de *musicos extrangers*, o sea de músicos no pertenecientes a la misma catedral.” (Climent 1982, 64).

<sup>370</sup> “Por tanto, la valoración de los miembros de la capilla debe hacerse según un orden jerárquico encabezado por el canónigo maestro de capilla, el maestro de capilla, el organista i los domeros, seguidos, en un nivel inmediatamente inferior, por los demás músicos; el resto de oficiales de coro y cantores. Todos estaban en posesión de un orden sagrado, si no eran ya sacerdotes. Los únicos miembros de condición laica que intervenían en la capilla eran los ministriles, colaboradores habituales para momentos concretos que sólo asistían cuando la festividad exigía el *canto de música*.” (Ferrer 2007, 61).

solfeig i instrument<sup>371</sup>. D'aquesta manera, l'educació musical era molt completa doncs comportava l'aprenentatge tant de la teoria com de la pràctica<sup>372</sup>.

Pel que fa l'apartat pràctic, als infants amb més aptituds per a la música se'ls preparava per a mestre de capella o organista, la qual cosa conseqüentment els obligava a estudiar l'orgue i, de vegades si hi havia possibilitat, altres instrument de teclat<sup>373</sup>. A l'època d'Olmos l'orgue era l'instrument més important de les capelles de música, i en particular pel que fa la catedral de València, probablement més encara si tenim en compte la tradició de grans organistes que ha tingut històricament. No obstant això, deguem ressaltar que el clavicèmbal era altre instrument de teclat conegut i molt valorat a l'època, la qual cosa podem comprovar pel fet que el nostre Vicent Olmos va escriure música per a l'orgue i també per al clave. Amb tot, cal reiterar que no tenim cap notícia del nostre autor com intèrpret de cap instrument. D'altra banda sense abandonar la part pràctica de l'ensenyament musical, cal destacar que el cant pla<sup>374</sup> s'interpretava diàriament com a part de la litúrgia, i a més, l'aprenentatge de la polifonia, també denominada cant d'orgue, era necessari donada l'exigència del repertori de la capella de música. L'ensenyament de la composició, anomenada a l'època contrapunt, també estava reservada per als alumnes més avantatjats<sup>375</sup>, la qual cosa qualifica una vegada més al nostre Vicent Olmos i Claver.

Comentari apart mereix el mètode de solfeig o solmització que amb molta probabilitat va aprendre el nostre Vicent Olmos. Segons Antonio Martín Moreno, durant el segle XVIII el sistema hexacordal va gaudir de plena vigència<sup>376</sup>, la qual cosa, considerada pel musicòleg un anacronisme, s'explicaria pel diatonisme del cant pla que només admetia l'alteració de la nota "Si bemoll" per evitar l'interval de quarta augmentada amb la nota "Si becaire". Cal recordar que el sistema hexacordal va ser una invenció de Guido d'Arezzo (990-1050) i, probablement també, dels seus deixebles, de manera que no deixa de ser sorprenent com un sistema que va nàixer a l'època medieval es va mantenir fins el segle XVIII malgrat la difícil aplicació al cromatisme de la polifonia i de la música instrumental (Martín Moreno

---

<sup>371</sup> "El maestro de capilla... debía enseñarles *canto llano, canto de órgano y contrapunto... a componer y a las otras habilidades que para ser diestros músicos y cantores conviene que sepan los distintos niños cantoricos*" (Martín Moreno 1985, 25).

<sup>372</sup> "L'ensenyament musical era teòric i pràctic. S'hi donaven els coneixements dels tractadistes teòrics de l'època: Cerone, Nasarre, etc... però sobretot s'hi practicava la música, tant cantada com instrumental, i la composició." (Codina 1999a, 48).

<sup>373</sup> "Como tanto el cargo de maestro de capilla como el de organista requerían saber composición y ser clérigos, a estos fines procuraban seleccionar a los más dotados;" (Gallego 1988, 130).

<sup>374</sup> "Una única línea melódica significa, en otras palabras, que se canta sin acompañamiento y sin apoyo armónico de ningún tipo." (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 71).

<sup>375</sup> "..., a los que tuvieren más habilidad, *contrapunto*, es decir, composición." (Gallego 1988, 135).

<sup>376</sup> "Como dato curioso e importante hay que consignar la vigencia durante todo el siglo XVIII del sistema hexacordal, con sus complicadas mutanzas, en la enseñanza del solfeo." (Martín Moreno 1985, 440).

1985, 440). Guido d'Arezzo va crear l'hexacord a partir de les notes i les síl·labes de l'himne de Sant Joan Baptista *Ut queant laxis* (Lu, 1504) amb l'objectiu de facilitar la lectura del cant gregorià. Seguidament, va crear un sistema de set hexacords superposats, de manera que el cantant canviava d'un hexacord a l'altre mitjançant el procés conegut per *mutanza* (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 77 s.). El sistema és complex, però, com hem pogut comprovar era tan eficaç com per mantenir-se durant segles. No tenim informació que corrobore l'ús del sistema hexacordal i de la famosa "mà de Guido" a l'ensenyament de la solfa a la catedral de València, tanmateix, el ben cert és que el nostre músic Vicent Olmos i Claver el coneixia perfectament, doncs, hem comprovat l'existència de l'anotació *Trompas templadas por Alamirre* al Psalm Dixit Dominus<sup>377</sup> que va escriure en 1787, la qual cosa certifica de ple que Olmos havia estudiat el sistema hexacordal de Guido d'Arezzo.

Altres apartats que mereix comentari és el referent a la teoria musical. Durant el segle XVIII, els canvis socials i polítics van provocar una gran expansió de la literatura del coneixement, no debades el XVIII és el segle de la il·lustració. La música, en aquest sentit, no va ser una excepció, de manera que, al llarg del segle proliferaren els escrits sobre música, principalment en forma de tractats sobre la teoria musical, tractats de composició, mètodes d'interpretació instrumental i publicacions estètiques i filosòfiques. Al caliu d'aquesta atmosfera intel·lectual sorgeix la controvèrsia musical<sup>378</sup>, generada sobretot per l'antítesi entre tradició i modernitat<sup>379</sup>, en la qual, alguns personatges de la música valenciana van tenir un protagonisme de primer ordre. La contraposició entre la tradició de l'estil contrapuntístic i les noves corrents d'influència italiana<sup>380</sup> va ser un dels principals elements generador de diferències, les quals, es van accentuar amb l'aplicació progressiva de característiques musicals de procedència italiana a la música religiosa (Martín Moreno 1985, 416).

---

<sup>377</sup> (ACS): PM 22/3.

<sup>378</sup> "Por otra parte, no hay que olvidar que el siglo XVIII es fundamentalmente el siglo de la crítica; especialmente en la primera mitad; todo se discute, nada se acepta por el mero hecho de aparecer impreso,..., la aparición de un papel, de una obra literaria o la predicación de un sermón, desencadenan de inmediato una tormenta de escritos, de apologías y de impugnaciones, de intentos de concordancia entre diversos autores, cuando no desatan una sarta de interminables polémicas." (Martín Moreno 1985, 415).

<sup>379</sup> "Las polémicas dividen a los músicos españoles del siglo XVIII en dos bandos bien definidos: el de los defensores de la tradición contrapuntística, de lo antiguo, y el de los músicos avanzados que entienden que la música es un arte en continua evolución y no gustan de quedar anclados en lo anterior." (Martín Moreno 1985, 416).

<sup>380</sup> "El hecho de que la música italiana, con su desprotección de las reglas del contrapunto y su culto al bel canto, se hubiese conocido tan pronto en España es un campo abonado para el desarrollo de polémicas musicales en las que se enfrentan los maestros conservadores, que siguen propugnando la vigencia del estilo contrapuntístico, con los maestros defensores del nuevo estilo italiano en el que la verticalidad musical al servicio del texto permite el uso de acordes y combinaciones armónicas tradicionalmente prohibidas en la teoría del contrapunto." (Martín Moreno 1985, 416).

La polèmica suscitada per la *Missà Scala Aretina* del mestre català Francesc Valls és probablement la més destacada<sup>381</sup>. Després, deuríem ressaltar la controvèrsia generada a propòsit de la publicació de la *Llave de la modulaci3n* del pare Antoni Soler (Soler 1762), i, també, destacar la influència dels escrits del *padre* Feijoo<sup>382</sup>. Finalment, les aportacions dels Pares jesuïtes exiliats a Itàlia Esteban Arteaga (1747-1799), Vicente Requeno (1743-1811), i, sobretot, la del valencià Antoni Eximeno<sup>383</sup> (1729-1808), van condicionar l'estètica, la tècnica, la filosofia, i, en definitiva l'evoluci3n de tota la m3sica espanyola del segle XVIII. A prop3srit de totes aquestes controvèrsies generades durant el segle de la il·lustraci3n ens permetem recomanar especialment els treballs dels music3dlegs Rafael Mitjana (Mitjana 1993) i Francisco Jos3 Leon Tello (Leon Tello 1974).

No tenim notícies exactes sobre la teoria musical impartida a la catedral de València. Tot i que el volum de publicacions sobre distints aspectes de la teoria i la tècnica musical és numèricament important durant el segle XVIII, alguns autors, com per exemple Daniel Codina (Codina 1999a, 48), donen per segura l'utilitzaci3n generalitzada als centres eclesiàstics dels tractats teòrics de Cerone (Cerone 1613) i Nasarre (Nassarre 1683 i 1723), encara que a prop3srit d'aix3, deguem destacar que hi ha opinions molt qualificades, com la del music3dleg Leon Tello, que qüestionen la influència exercida sobre la teoria musical al segle XVIII per Cerone de Bèrgamo. Segons Leon Tello, la influència de Cerone està exageradament dimensionada mentre que l'aportaci3n de Nasarre encara no ha sigut degudament valorada (Leon Tello 1974, 746 ss.).

Amb la teoria de Cerone o sense ella, sembla que el tractat d'Andrés Lorente (Lorente 1672) i les publicacions de Nasarre van marcar la teoria musical del barroc (Leon Tello 1974, 16). No obstant aix3, cal pensar que el nostre músic Vicent Olmos i Claver, tot i no participar pel que sabem fins ara en cap de les nombroses polèmiques que es van generar al llarg del segle, degué conèixer molts dels tractats teòrics que es van publicar. Segons Leon Tello, *la trilogía especulativa del barroco* està representada per Cerone (ca. 1566-1625), Lorente (1624-1703) i Nasarre (ca. 1655- ca. 1730), però apart aquests autors, la importància de la producci3n teòrica dels músics valencians està fora dubte, de manera que, Vicent Olmos a ben segur va estar al corrent de les aportacions d'autors valencians com Tomás Vicent Tosca (1651-1723), Antoni Bordassar (1671-1744), fra Nicolás Pascual Roig

---

<sup>381</sup> "... la polémica más intensa... Se origina a principios de siglo... pues todos, o casi todos, los maestros de la Península intervinieron en la lucha y fueron llamados a pronunciarse por o contra la entrada del *segundo soprano* en un *Miserere Nobis* de la famosa *Misa a cinco voces*, titulada *Scala Aretina*, compuesta en 1715 por Don FRANCISCO VALLS,..." (Mitjana 1993, 219).

<sup>382</sup> Vid. (Martín Moreno 1973) i (Martín Moreno 1976).

<sup>383</sup> Vid. "Bibliografía Cronológica General de Eximeno" (Pedrell 1920, 20).

(?-1787), Teodosi Herrera i Bonilla (?-1734), Miquel Sales (1695-?), Pere Villasagra, Manuel Narro (1729-1776), Agustí Iranzo i Herrero (1748-1802), Vicent Adán, Antoni Herrando (1720-1763) i Antoni Eximeno (1729-1808).

No podem tancar aquesta secció referent a la teoria sense fer un comentari sobre el tractat de composició de Pere Rabassa (1683-1767). Rabassa, nascut a Barcelona, va ser mestre de capella de la catedral de València des del 24 de maig de 1714 fins el 6 de juny de 1724, succeint en el càrrec a Teodor Ortells. Pere Rabassa, apart d'autor d'una producció musical molt destacada, és també autor d'un tractat de composició titulat *Guía para los principiantes que deseen perfeccionarse en la composición de la Música*, obra pedagògica publicada a València el 1720. La *Guía* de Rabassa es donava per perduda fins que investigacions més recents han corroborat la seua conservació a l'arxiu del Col·legi del Corpus Christi de València. Aquesta obra va ser *bien conocida en el siglo XVIII* (Climent 1992b, 205), de manera que, tenint en compte que Rabassa va ser el primer mestre de capella que la catedral de València va tenir durant el segle XVIII, Olmos a ben segur degué estudiar les bases teòriques de Rabassa. A més, hem de dir que Pere Rabassa mor l'any 1767, i, paral·lelament, la primera composició del nostre Vicent Olmos i Claver és de l'any 1763, la qual cosa corrobora certa contemporaneïtat dels dos músics. D'acord amb la carrera artística de Vicent Olmos i Claver bolcada sobretot a la composició, es difícil imaginar que Olmos no s'haguera nodrit compositivament de l'obra teòrica del català Pere Rabassa.

### **3. Infant sota la tutela del mestre Josep Pradas.**

Però, apart de la tècnica que Olmos poguera haver après del tractat de composició de Pere Rabassa d'entre tot l'ample espectre teòric que hi va haver al segle XVIII, l'etapa de Vicent Olmos i Claver com *infantillo* de la catedral de València es va desenvolupar inicialment sota la tutela del mestre de capella Josep Pradas i Gallén. Certament, Olmos va rebre les primeres lliçons de solfeig i teoria del mestre Josep Pradas, la qual cosa està plenament justificada pel fet que Pradas signa en 1754 el document mitjançant el qual Olmos *Començà â Cantar* com infant a la catedral de València<sup>384</sup>. Anteriorment, Josep Pradas havia sigut nomenat mestre de capella de la catedral de València, concretament el dia 2 de març de 1728<sup>385</sup>, la qual cosa, junt al fet que la jubilació de Pradas es va produir amb data del dia 22

---

<sup>384</sup> Cfr. Pàg. 202 s.

<sup>385</sup> (ACV): *Libro de salarios*, document de l'any 1728, f. 159.

de febrer de l'any 1757<sup>386</sup>, certifica que Olmos va iniciar els seus estudis musicals amb Pradas el 1754, continuant-los durant tres anys més fins el 1757.

Tanmateix, deguem dir que Pradas podria haver tingut els primers símptomes greus d'apoplexia l'any 1754, malaltia que li va impedir treballar amb la mateixa intensitat de sempre i que finalment li va causar la mort (Ripollés 1935, 28). Malgrat la progressiva decadència física i intel·lectual del mestre Pradas durant els seus últims tres anys a la catedral, el nostre músic Vicent Olmos també degué iniciar els estudis d'orgue amb Pradas, el qual, segons el musicòleg Vicent Ripollés, podria haver estudiat l'instrument fins i tot amb el *gran Cabanilles*<sup>387</sup>. Atenent el mateix plantejament de Ripollés, tampoc deguem descartar la possibilitat que Vicent Olmos haguera rebut classes d'orgue d'algun dels diversos organistes, tant primers com segons, amb els quals va coincidir a la catedral: Vicent Rodríguez Monllor, Rafael Anglés, Narro, i potser altres<sup>388</sup>.

Amb tot, convé enumerar breument algunes de les més destacades característiques tècniques del mestre Pradas, les quals d'una manera o altra veurem també reflectides a l'obra del nostre Vicent Olmos. A Josep Pradas, que va nàixer a Villahermosa del Río (Castelló) el 21 d'agost de 1689 i va morir l'11 d'agost de 1757 a la mateixa localitat, diversos musicòlegs li atribueixen la consolidació de l'ària<sup>389</sup> i el recitat<sup>390</sup> a València<sup>391</sup>, així com la introducció de les trompes a la plantilla instrumental del darrer barroc i principi del classicisme valencià<sup>392</sup>. D'altra banda, cal també ressaltar la transformació formal que el mestre Pradas va portar a terme als seus villancets, els quals van evolucionar des de l'esquema introducció-“estribillo”-cobles (Ripollés 1935, 35) cap a l'estructura *introducción-estribillo-recitado-*

---

<sup>386</sup> (ACV): *Libro de salarios*, document de l'any 1757, (s.f.v.).

<sup>387</sup> “No creiem arriscat de pensar que Pradas es posà en mans del gran Cabanilles per tal de completar els seus estudis i assolir la formació musical plena, com demostren les seues obres.” (Ripollés 1935, 23).

<sup>388</sup> *Vid.* Pàgs. 181 s. i 215.

<sup>389</sup> “Las arias pertenecen al modelo de aria da capo. La primera parte se expone en el ámbito de la tónica mientras que la segunda modula hacia el tono relativo menor... o con menor frecuencia, hacia el tono de la dominante. Mediante el da capo se vuelve a repetir la primera parte. La melodía de Pradas adquiere su cumbre expresiva en las arias: el material temático es común a instrumento y solista vocal pues dicho material ya viene anunciado en las introducciones instrumentales que preludian la entrada del solista. Durante las intervenciones vocales de éste, la instrumentación pasa a un segundo término, centrándose todo el interés en el solista, o bien la instrumentación reproduce literal o parcialmente la melodía vocal...” (Capdepón 2001, 44).

<sup>390</sup> “Sus recitados y arias muestran claramente cómo había penetrado en la música española los modos compositivos y formas de la música italiana. Los recitados, de gran sobriedad y expresividad, pertenecen al género de recitado *secco* al estar acompañados exclusivamente del bajo continuo, que es interpretado por lo general por el arpa” (Capdepón 2001, 44).

<sup>391</sup> “La consolidació de l'ús de l'ària i el recitat de procedència italiana es donen a València per mà de Josep Pradas...” (Rifé 1999, 83).

<sup>392</sup> “... de moment sembla que cal atribuir a Pradas la introducció de la trompa a València..., tres anys més tard reutilitzada amb la denominació de trompa de caça en dos villancets de Nadal” (Rifé 1999, 84).

*aria*<sup>393</sup>. Quan a l'apartat vocal, cal destacar que Pradas treballa a moltes de les seues composicions la policoralitat característica del barroc, utilitzant freqüentment el doble cor, inclús de vegades doble cor més un o vàrios solistes<sup>394</sup>. Paral·lelament, el conjunt instrumental de Pradas està constituït fonamentalment per violins<sup>395</sup>, baix continu<sup>396</sup> i trompes, junt a la sonoritat característica dels clarins de l'orgue<sup>397</sup>, sense oblidar que només en comptades ocasions instrumenta per a la percussió<sup>398</sup>. Quan a les formes poètiques, cal dir que són pocs els textos en valencià (Rifé 1999, 84). Amb tot, la influència musical que Pradas va exercir sobre el nostre Vicent Olmos, a través de l'ensenyament impartit als *infantillos* des del càrrec de mestre de capella de la catedral de València, està fora de tot dubte com podem comprovar al llarg d'aquest treball.

Finalment quan a l'etapa d'*infantillo* d'Olmos a la Seu de València, deguem ressaltar que no tenim informació sobre l'activitat diària dels *infantillos* a la catedral de València, però, comparativament, podem fer-se una idea amb la jornada dels de la *Capilla Real*, la qual abraçava des de les cinc i mitja de la matinada fins les deu de la nit i, incloïa entre altres coses, *lecciones* de música religiosa, llatí, escriptura, gramàtica, contrapunt i exercicis de madrigals<sup>399</sup>. Aquesta etapa d'*infantillo* a les distintes capelles musicals finalitzava

---

<sup>393</sup> “L'antic esquema, *estribillo-coplas*, ... dóna lloc a esquemes més complexos, com *introducción-estribillo-recitado-aria*” (Rifé 1999, 84).

<sup>394</sup> “La dotación vocal más habitual en los villancicos de Pradas es la policoral, predominando las ocho voces repartidas en dos coros, ... Asimismo frecuente es la disposición a más de ocho voces: en este caso, a los dos coros compuestos de cuatro voces se le añade un coro de solistas, formado por una o varias voces, en el que recae el protagonismo melódico” (Capdepón 2001, 45).

<sup>395</sup> “Respecto a la instrumentación de sus villancicos, la dotación básica está formada por bajo continuo y violines primeros y segundos, a la que pueden añadirse diferentes instrumentos de viento... Por otra parte, en algunos casos... los violines son sustituidos por los oboes, instrumentos que pueden asumir la función de aquéllos: tal intercambiabilidad instrumental constituye una práctica habitual durante el siglo XVIII español...” (Capdepón 2001, 45).

<sup>396</sup> “Les plantilles instrumentals que utilitza Pradas, ... estan constituïdes majoritàriament per violins i baix continu o violins, trompes i baix continu; ...” (Rifé 1999, 84). “Los instrumentos de continuo son un instrumento monódico (fundamentalmente, el contrabajo) y uno polifónico debido a la presencia del cifrado (arpa u órgano); en algunos villancicos de Pradas... el coro segundo se ve reforzado por un acompañamiento continuo propio, que suele estar adjudicado al órgano” (Capdepón 2001, 45).

<sup>397</sup> “La retórica literario-musical desempeña un papel destacado en los villancicos de Pradas. Así por ejemplo, no duda el compositor en recurrir a los clarines del órgano para reflejar la batalla que se desarrolla” (Capdepón 2001, 45).

<sup>398</sup> “... és força representatiu l'ús del clarí en els seus villancets; només en dues ocasions s'hi consignen timbals, fet significatiu per la poca quantitat d'obres amb percussió que existeixen a l'època i l'àrea geogràfica considerades...” (Rifé 1999, 84).

<sup>399</sup> “La dureza de la jornada diaria de los niños de la Capilla Real, dada a conocer por Subirá en varias ocasiones, tenía como objetivo el que salieran todos *aventajados y piezas dignas de estimación en su capilla*. Se levantaban, desde Pascua de Resurrección hasta el 1 de octubre, a las cinco y media y, tras breve oración, recibían lección de latín hasta las siete y media. A esta hora almorzaban fruta del tiempo y marchaban a palacio, tiempo que aprovechaban las mujeres de la limpieza- más bien *entradas en días*, evitado cualquier imprevisto- para el aderezo de aposentos. Volvían de palacio a las nueve, comenzando las lecciones de música religiosa: misas, versos, antífionas, etc. Comían a las doce, y a partir de la una tenían dos horas de reposo; de tres a cuatro, lecciones de escritura, y gramática, de cuatro a siete, lecciones de contrapunto y *ejercicios de madrigales*. La



regularment amb el canvi de veu, moment d'encreuament en la futura carrera dels infants, doncs, devien triar entre continuar l'ofici musical vinculats d'una manera o altra a la capella<sup>400</sup>, o bé orientar-se cap a altres activitats freqüentment també religioses<sup>401</sup>. Olmos, va elegir continuar educant-se a la capella de música de la catedral de València, la qual cosa va ser una decisió encertada perquè això li va permetre adquirir els coneixements necessaris per portar a cap posteriorment una important carrera artística amb una creativitat més que notòria. Apart tot, és clar que les capelles de música al segle XVIII van ser escoles molt importants liderades per personalitats de la música valenciana com Comes, Cabanilles, Rabassa, Pradas, Pascual Fuentes o Francesc Morera com a mestres de la Seu, i també Manuel Just, Salvador Noguera, Ortells, Anicet Baylon o Josep Hinojosa al Col·legi del Corpus Christi o del Patriarca<sup>402</sup>; llarga llista de destacats músics valencians a la qual pensem que la història afegirà el nom de Vicent Olmos i Claver.

### IV.3 El nomenament de mosso de capella.

El següent pas en la trajectòria musical dels infançons de la catedral metropolitana de València era accedir a la plaça de mosso de capella<sup>403</sup>. Vicent Olmos i Claver va ser nomenat mosso de capella de la catedral metropolitana de València amb data del dia 22 de juny de 1762, segons consta al següent document:

---

cena era a las ocho, a las nueve rezaban el Rosario y la Salve- los sábados, cantada- y, a las diez, todos a la cama, y no se ocuparán en otra cosa, sinó en el descanso para que esotro puedan continuar sus estudios y ministerios. Los jueves iban al campo, se les prohibía jugar a naipes y dados, y tampoco eran bien miradas las guitarras, *mayormente en tiempos prohibidos y de silencio, o en demasía*. A partir del 1 de octubre, y hasta Semana Santa, la jornada comenzaba una hora más tarde, a las seis y media.” (Gallego 1988, 126).

<sup>400</sup> “El punto crucial en la formación musical de estos niños estaba en el cambio de voz, con lo que se tenían que despedir. Entonces se les proporcionaba una limosna para proseguir sus estudios y ya dependía de cada uno de ellos el acabar como compositores maestros de capilla, organistas, cantores, etc., tanto religiosos como seculares.” (Martín Moreno 1985, 25).

<sup>401</sup> “Aunque no todos los infanticos se dedicaron luego a la música, dándose el caso bastante frecuente de que, a la pérdida de la voz y sin haber demostrado especial habilidad en el arte, se dedicaran a otros oficios, (incluido también el religioso), lo normal es que se esperara de ellos la continuación del oficio de sus maestros.” (Gallego 1988, 125 s.).

<sup>402</sup> “Del Col·legi del Corpus Christi, dit també del Patriarca, perquè va ser fundat l'any 1583 per l'arquebisbe Juan de Ribera, el qual tenia el títol de Patriarca de Antioquia, cal dir que ha estat un dels centres més prestigiosos de la música barroca i d'èpoques posteriors, així com un viver de mestres i d'obres musicals de gran qualitat, segons es desprén tant de l'arxiu actual que s'ha conservat com dels inventaris antics, fets durant el segle XVII, molta música dels quals s'ha perdut” (Codina 1999a, 37).

<sup>403</sup> “El punto crucial en la formación musical de estos niños estaba en el cambio de voz, con lo que se tenían que despedir. Entonces se les proporcionaba una *limosna* para proseguir sus estudios y ya dependía de cada uno de ellos el acabar como compositores maestros de capilla, organistas, cantores, etc., tanto religiosos como seculares.” (Martín Moreno 1985, 25).

*Nominació de Moso de Capella â Vicent Olmos*

*Ab acte per dit Gargallo en 22. De Juny de 1762. Lo molt Ilustre Capítol nomenà â Vicent Olmos Infantillo per a la Plaza de Moso de Capella, per assens de Manuel Campos â la Plaza de Acolit, ab lo Salari Anuo, y demes emoluments perteneixents â dít empleo<sup>404</sup>.*

El mosso de capella era un ofici al que accedien els infançons que per unes o altres raons anaven a seguir vinculats a la capella musical<sup>405</sup>. Els mossos de capella, apart d'adquirir les obligacions pròpies de l'*empleo* i de continuar amb la formació i la pràctica musical quotidiana, devien també cantar en aquells oficis o funcions on la seua participació fora necessària<sup>406</sup>, qualitat aquesta que quan a Vicent Olmos i Claver sembla reconeguda per les investigacions contemporànies: *Sin salir prácticamente de la catedral, lo cual quiere decir que conservó la voz largos años, fue nombrado “mosso de capella” en 22 de Junio de 1762* (Climent 1984b, 184). Segons el mateix Climent, a la capella de música de la catedral de València hi havia sovint dos mossos de capella<sup>407</sup>, sent aquest l'*oficio más directamente relacionado con el coro*, de manera que el mosso de capella, apart de cantar, tenia importants obligacions de suport i assistència, la qual cosa podem comprovar amb la següent descripció: *...entra en el Choro siempre que en Misa o Vísperas o Maytines hubiera cantoría, con el mismo hábito que los Acólitos. Sirve para repartir los papeles, y avisar a cada uno el puesto que ha de tomar, si en el Coro o órgano o órganos. Subiendo a ellos los papeles que allí fueren necesarios y para poner y quitar el libro y registrarle por el qual hubieren de cantar en el facistol, y poner y quitar en otro atril detrás del Cristo otro libro por donde tocan los ministriles, y le toca convocar a los cantores medio dia antes, avisándoles quando hay cantoría así en el choro como fuera de la iglesia* (Climent 1982, 63).

Amb tot i pel que fa el nomenament de mosso de capella del nostre Vicent Olmos, deguem ressaltar, en primer lloc, que és el *molt Ilustre Capítol* de la catedral de València el que nomena mosso de capella a Vicent Olmos, la qual cosa és indicativa de l'atenció que el capítol dispensava a la capella de música. Després i apart que el document reconeix la condició prèvia d'*infantillo* del nostre músic, cal destacar que Olmos accedeix a la *Plaza de Moso de Capella* pel fet d'haver-se generat una vacant per ascens a la plaça d'acòlit d'un

---

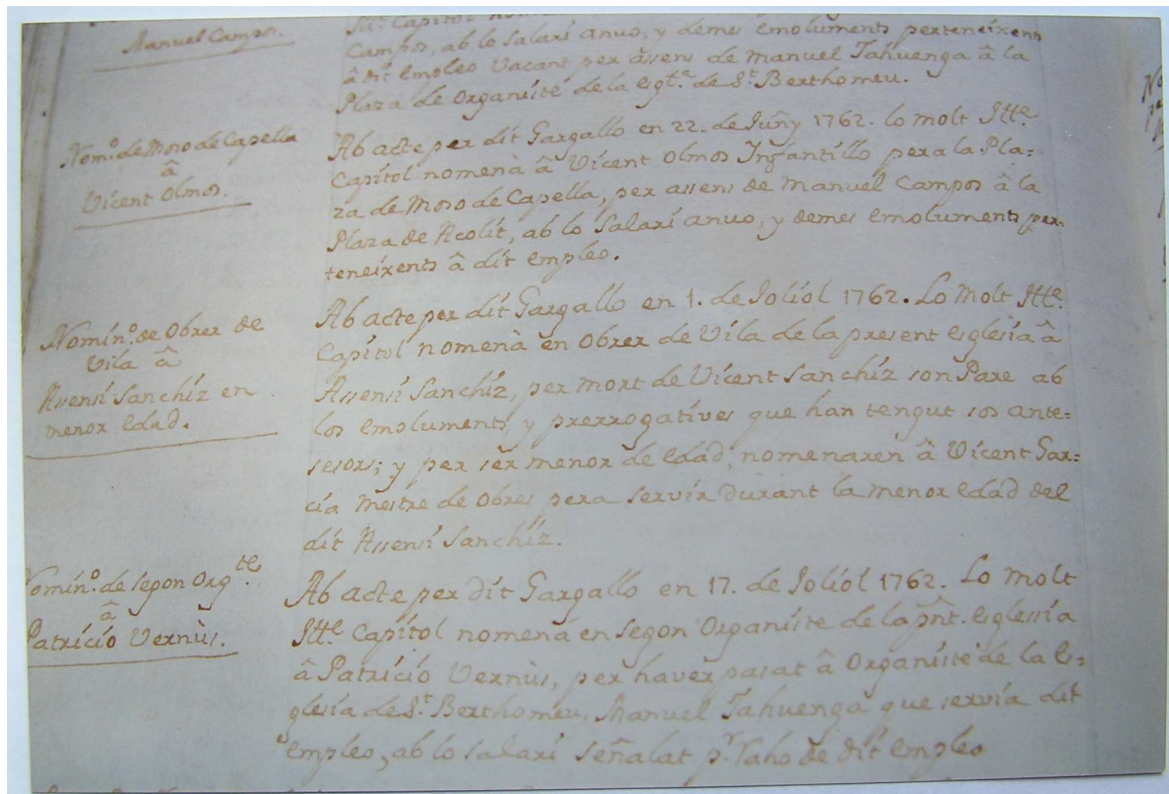
<sup>404</sup> (ACV) : *Libro de salarios*, document de l'any 1762, f. 196.

<sup>405</sup> “A este oficio solían acceder los infantillos que querían seguir en relación con el mundo de la música. Citemos algunos... : (Podríamos hablar de Ortells, Morera, Pradas, Noguera, Cabo, etc.)” (Climent 1982, 62).

<sup>406</sup> “Siempre ha existido en la catedral de Valencia (supongo que en otras catedrales también existirán), una serie de oficios cuya misión principal era y es compartida con la obligación de cantar con la capilla de música siempre que ella deba tomar parte en los oficios.” (Climent 1982, 62).

<sup>407</sup> “Aunque ordinariamente se hable de uno solo, con mucha frecuencia he visto hacer alusión a dos, tal como se refleja en los Estatutos de este siglo.” (Climent 1982, 62).

company anomenat *Manuel Campos*<sup>408</sup>. També deguem remarcar que el mateix document ratifica l'existència d'una dotació econòmica per compensar el treball a realitzar, la qual cosa reitera la importància de les funcions o responsabilitats a desenvolupar per Olmos com mosso de capella. Finalment, i el més important encara per al nostre treball, és el fet que el document és de juny de 1762, la qual cosa certifica que, si bé Olmos va començar com *infantillo* sota la tutela del mestre Josep Pradas, l'etapa de mosso de capella la va desenvolupar sota la direcció del mestre de capella Pasqual Fuentes, successor de Pradas al cap de la capella de música de la catedral metropolitana de València.



Il·lustració núm. 5. Nomenament mosso de capella. (ACV): *Libro de salarios*, document de l'any 1762, f. 196.

<sup>408</sup> “Nomb.to de Acolito Otrosí: por quanto por ascenso de Manuel Taguenga á la Plaza de Organista dela Iglesia Parroquial de San Bartholome deesta Ciudad vaca la de Acolito, que este exercía enla presente Iglesia. Por tanto nombran en Acolito de ella á Manuel Campos Mozo de Capilla, que era dela misma , con el Salario annuo, y demas emolumentos pertenecientes á dicho empleo, segun, y enla misma forma, que le han tenido sus antecesores”. (A.C.V.: 3315 Protocolos comunes 1762 2ª, Notari Josep Gargallo, 22 de juny, s.f.r.).

## 1. Vicent Olmos i Pasqual Fuentes.

Les notícies sobre la procedència de Pasqual Fuentes són contradictòries doncs la documentació de la catedral avala que podria ser natural d'Aldaia o d'Albaida (Ripollés 1935, 40). Tampoc sembla clara la data de naixement de Fuentes que, sempre segons Ripollés, estaria devers 1718 i 1724. Amb tot, Pasqual Fuentes es va formar a la catedral de València seguint el procés acostumat que, com *infantillo*<sup>409</sup>, mosso de capella<sup>410</sup> i acòlit<sup>411</sup>, també va seguir anys després Vicent Olmos i Claver. Fuentes, abandonà València per ocupar una plaça de tenor a la catedral d'Albarrassí i, posteriorment, sense que sapiguem la data, va tornar a València per ocupar la plaça de mestre de capella de l'església de Sant Andreu. Més tard, va guanyar les oposicions a la plaça de mestre de capella de la catedral metropolitana de València convocades després de la jubilació de Pradas (Ripollés 1935, 30), sent nomenat el dia 8 de juny de 1757<sup>412</sup>. Amb posterioritat al nomenament de mestre de capella se li va adjuntar la capellania de contrabaix<sup>413</sup>. Pasqual Fuentes va faltar el dia 26 d'abril de 1768, ocupant encara el càrrec de mestre de capella de la catedral de València.

D'aquesta manera, el nostre Vicent Olmos va continuar formant-se a València durant tot el mestratge de Fuentes, un període d'onze anys que es va iniciar en 1757 amb la jubilació de Josep Pradas i va finalitzar en 1768 amb la defunció de Fuentes. Durant el mestratge de Fuentes a la Seu, la carrera artística i eclesiàstica de Vicent Olmos i Claver va tenir dates dignes de ser ressaltades; entre altres, primerament, Olmos, com ja hem vist, va promocionar d'*infantillo* a mosso de capella en 1762, i, posteriorment, com comprovarem més endavant, Vicent Olmos i Claver seria nomenat acòlit.

Pel que fa la influència artística que Olmos a ben segur va rebre del mestre Fuentes, cal destacar, primerament, que Pasqual Fuentes és autor d'una important producció musical que inclou tant composicions litúrgiques en llatí, on utilitza la policoralitat amb acompanyament instrumental, com de villancets.

En primer lloc, cal dir que els textos dels villancets de Pasqual Fuentes són en castellà, amb excepcions en valencià i inclús un villancet en idioma portuguès. A propòsit d'això, deguem ressaltar cert paral·lelisme amb l'obra del nostre Vicent Olmos, doncs, els seus textos també estan escrits majoritàriament en castellà. L'ús de la nostra llengua és només puntual.

---

<sup>409</sup> (ACV) : *Libro de salarios*, document de l'any 1737, f. 166v.

<sup>410</sup> Ibidem.

<sup>411</sup> (ACV) : *Libro de salarios*, document de l'any 1743, f. 172.

<sup>412</sup> (ACV) : *Libro de salarios*, document de l'any 1757, (s.f.v.).

<sup>413</sup> (ACV) : *Libro de salarios*, document de l'any 1758, f. 193.

Quan a la forma dels villancets, tot i que encara es troben algunes *coplas* seguint la tradició barroca, l'estructura formal *introducció-estribillo-recitat-aria* està consolidada a l'obra de Pasqual Fuentes, la qual cosa, junt a l'utilització ocasional de *seguidillas* i *tonadillas*, també mostra un perfil paral·lel a l'obra de Vicent Olmos i Claver. D'altra banda, i, pel que fa la instrumentació, a l'obra de Pasqual Fuentes n'hi ha una plantilla instrumental prou consolidada que està conformada per violins, trompes, orgue i continu, a la qual de vegades afegeix dos oboès. Apart això, als villancets de Pasqual Fuentes també n'hi ha partitures per a la viola da gamba i per a les flautes. Tanmateix, el més important del tractament instrumental de Fuentes és probablement el fet d'incorporar la nova sonoritat dels clarinets<sup>414</sup>, model que el nostre Vicent Olmos i Claver no va prendre, doncs, no hi ha cap partitura per als clarinets a l'obra d'Olmos. Amb tot i segons alguns musicòlegs, la producció musical de Pasqual Fuentes no té la dimensió de la dels seus antecessors Rabassa i Pradas. La música de Fuentes forma part de *la davallada trista* o procés de degradació generalitzat que va viure la música religiosa a l'època (Ripollés 1935, 46).

Però qüestions musicals apart, voldríem destacar que, gràcies al treball d'arxiu, hem pogut ratificar documentalment la relació de Pasqual Fuentes amb Vicent Olmos amb un document de l'1 d'octubre de 1761. En aquest protocol notarial, el nostre Vicent Olmos i Claver rep, a través del mestre de capella, un *libramiento* o compensació econòmica per haver cantat a la catedral *desde once de Diciembre mil setecientos cincuenta y quatro, hasta el día de hoy*. Amb aquest document notarial Vicent Olmos cessava com *infantillo* de la catedral metropolitana de València, la qual cosa es indicativa de la importància del protocol:

*Libram.to Otrósí: En nombre de Administradores de la Administración de la Almoyna deliberaron, y proveyeron, que de la cuenta comun de dicha Administración, se libren por Sacristía â Vicente Olmos, Infantillo de la presente Iglesia, y por el â Mosen Pasqual Fuentes Maestro de Capilla de la misma Treinta Libras, por aver cantado en ella desde once de Diciembre mil setecientos cincuenta y quatro, hasta el día de hoy*<sup>415</sup>.

Reiteradament hem pogut comprovar als protocols notarials de la catedral metropolitana de València que amb el *libramiento* es tancava la primera etapa formativa dels xiquets que, anys abans, havien ingressat a la catedral com *infantillos*. Això no significava cap final, més bé al contrari, doncs regularment poc temps després, la major part d'ells eren

---

<sup>414</sup> “Usa l'orquestra normal de l'època (violins, trompes, oboès, flautes i orgue), però cap al final de la seva vida ja utilitza també clarinets.” (Rifé 1999, 147). “Pasqual Fuentes (1721-1768), mestre de capella a València, augmenta la participació instrumental en les seves obres servint-se de violins, oboés i trompes fins l'aparició dels clarinets a partir de 1767;...” (Rifé 1999, 163).

<sup>415</sup> (ACV): 3313 Protocolos comunes 1761 2<sup>a</sup>, Notari Josep Gargallo, 1 d'octubre, (s.f.r.).

nomenats mossos de capella, com de fet va ocórrer amb el nostre Olmos. També hem comprovat que, molt sovint, les quantitats entregades amb el *libramiento* eren assentades a posteriori al document pel qual s'havia certificat anys abans que l'infant *Començà a Cantar*; document que pel que fa Vicent Olmos nosaltres ja hem exposat en aquest treball anteriorment, i, que, entre altres coses, ens ha servit per certificar l'ascendència del nostre autor. Efectivament, aquest document de desembre de 1754 conté una "nota marginal", clarament afegida a posteriori amb cal·ligrafia diferenciada, que referenda el *libramiento* de trenta lliures valencianes lliurades a Olmos per Pasqual Fuentes. A més, la nota marginal ens permet comprovar com, encara que el *libramiento* porta la data d'1 d'octubre, el lliurament es fa efectiu al dia següent, dia 2 d'octubre, i a més, sembla que la quantitat es va lliurar progressivament:

*Pr.o de 30 L en 2 de octub.e 1761 a 6 pr.o de 1 de dits*<sup>416</sup>.

Com ja hem dit, amb el *libramiento* es donava per finalitzada l'etapa de Vicent Olmos i Claver com *infantillo* de la catedral de València, la qual, tot iniciar-se sota la tutela de Josep Pradas en 1754 va continuar amb la direcció de Pasqual Fuentes des de 1757 fins 1761. Olmos havia cessat com infant en octubre de 1761, però, no tardaria molt en ser novament nomenat per a un càrrec que li exigiria noves i més responsabilitats. A hores d'ara, no hi ha cap dubte que l'evolució docent dels xiquets que s'havien iniciat com *infantillos* estava entre els objectius prioritaris del capítol, la qual cosa explica, entre altres coses, el fet que l'ascens a la plaça de mosso de capella del nostre Vicent Olmos està certificat pel notari de la catedral Josep Gargallo mitjançant protocol notarial del dia 22 de juny de 1762:

*Nomb.to de Mozo de Capilla Otrósí: por quanto por ascenso de Manuel Campos á la Plaza de Acolito dela presente Iglesia vaca la de Mozo de Capilla, que este posehia enla misma. Por tanto nombran para dicha Plaza á Vicente Olmos Infantillo que ha sido dela referída Santa Iglesia con el salario annuo y demas emolumentos pertenecíentes a dicho empleo*<sup>417</sup>.

---

<sup>416</sup> (ACV): *Libro de salarios*, document de l'any 1754, (s.f.r.).

<sup>417</sup> (ACV): 3315 Protocolos comunes 1762 2<sup>a</sup>, Notari Josep Gargallo, 22 de juny, (s.f.v.).

## 2. Les primeres composicions del *Maestro Olmos*.

Un any després, l'any 1763, va ser clau en la carrera artística de Vicent Olmos i Claver, doncs, trobarem les primeres composicions musicals signades pel nostre músic. Són dues obres litúrgiques en llatí, concretament, dos psalms polifònics; el Psalm *Dixit Dominus* de 1<sup>o</sup> *tono* musicat per a vuit veus<sup>418</sup>, és a dir, doble cor, amb acompanyament d'orgue i *otro*, i, el Psalm *Beatus Vir* de 2<sup>o</sup> *tono* també amb música per a vuit veus amb acompanyament d'orgue i continu<sup>419</sup>. Tot i que més endavant ens estendrem degudament sobre cadascuna de les composicions musicals de Vicent Olmos, voldríem ara comentar alguns aspectes d'interès. En primer lloc, deguem dir que aquestes dues obres es conserven a l'arxiu de la catedral de Sagorob, on podria haver-les portat el mateix Olmos en fer-se càrrec de la plaça de mestre de capella de la catedral en 1772. Després, voldríem reiterar que la data de 1763 efectivament figura a les partitures dels dos Psalms, la qual cosa implica que Olmos les va compondre amb disset o divuit anys. També voldríem remarcar que les dues obres estan signades pel *Maestro Olmos*, per tant, deduïm que el nostre Vicent Olmos i Claver encara no s'hauria ordenat Prévère, però, devia comptar amb l'estima professional del seu entorn quan signava com *Maestro*.

D'aquesta manera, la producció musical de Vicent Olmos i Claver acabava d'iniciar-se mentre encara era mosso de capella de la catedral de València, i, continuaria ininterrompudament fins el final de la seua vida. Dos anys després, l'any 1765, Olmos va fer una nova aportació al seu catàleg amb una Missa<sup>420</sup>, gènere que ja mai tornaria a treballar durant tota la seua carrera compositiva. Cal destacar que la Missa és un gènere que els compositors solen escriure després de tenir una dilatada experiència creativa, doncs, la seua complexitat tècnica i expressiva així ho requereix. D'aquesta manera, és sorprenent que Olmos composara una obra d'aquestes característiques amb alt nivell d'exigència, sobretot, tenint en compte que en 1765 no era més que un músic de dinou o vint anys, encara en formació sota les directrius de Pasqual Fuentes mentre ocupava el càrrec de mosso de capella. Olmos que, com hem dit, no va escriure cap altra Missa al llarg de la seua vida, va instrumentar aquesta per a dos violins, dos oboès, dues trompes i acompanyament continu. La Missa de Vicent Olmos i Claver es conserva malauradament incompleta. Malgrat això, el fet de faltar les dues parts dels oboès obri la possibilitat d'una reconstrucció parcial acceptable.

---

<sup>418</sup> (ACS): PM 22/1.

<sup>419</sup> (ACS): PM 22/6.

<sup>420</sup> (ACS): PM 22/12.

Les partitures de la Missa, també conservades a l'arxiu de la catedral de Sogorb, corroboren efectivament l'any 1765 com data de composició i, estan signades amb el nom *Vicente Olmos*.

<u>Gènere litúrgic</u>	<u>Advocació</u>	<u>Any composició</u>	<u>Arxiu</u>	<u>Signatura</u>
Psalm	Dixit Dominus	1763	Arxiu Catedral Sogorb (ACS)	22/1
Psalm	Beatus Vir	1763	Arxiu catedral Sogorb (ACS)	22/6
Missa	- - -	1765	Arxiu catedral Sogorb (ACS)	22/12

#### IV.4 Acòlit a la catedral i mestre de capella.

Continuant endavant amb l'etapa del nostre Vicent Olmos a la capella de la catedral, cal dir que els mossos de capella solien promocionar posteriorment a la plaça d'acòlit. Un exemple ben clar el tenim en el fet que el nostre Vicent Olmos havia accedit a la plaça de mosso de capella per *assens de Manuel Campos a la Plaza de Acolit*<sup>421</sup>. El procés regular de funcionament intern de la capella de música era començar com infançó, després accedir a mosso de capella i posteriorment convertir-se en acòlit. En aquesta ocasió Vicent Olmos tampoc va ser una excepció, doncs va continuar amb aquesta nova figura d'acòlit el seu camí dins de la capella musical de la catedral de València.

Els acòlits, apart de la pràctica estrictament musical, assumien noves obligacions o responsabilitats dins la capella de música, de la qual cosa ens informa el musicòleg Josep Climent amb la següent cita: *acólitos que tienen obligación de estar en el Choro media hora antes que se empiece el oficio, así por la mañana como por la tarde, y registrar todo lo que aquel día se hubiera de cantar; entrar y sacar los libros de la Biblioteca, para lo que fuera menester en el Choro... repartir los procesionarios... asistir al facistol para volver las hojas...*(Climent 1982, 63).

Sabiem per les notícies bibliogràfiques que l'any 1768 Vicent Olmos desempeñorava el càrrec d'acòlit a la catedral, doncs, tan sólo *sabemos que en 1768 hallábase en la*

---

<sup>421</sup> Cfr. Pàg. 228 s.



*Metropolitana de Valencia desempeñando un cargo intitulado Acólito, siendo ya Presbítero* (Perpiñán 1897, 17-269). Tanmateix, tot i intentar-ho amb vehemència, no apareix enlloc el nomenament d'acòlit del nostre autor, tot i que als protocols notariais, com també a altra tipologia documental de la catedral metropolitana, hem comprovat l'existència de molts nomenaments d'acòlits amb una trajectòria similar a la d'Olmos, és a dir, havien sigut infants de cor, mossos de capella i després acòlits<sup>422</sup>. Amb tot, no sabem a hores d'ara per quina raó no n'hi ha constància documental del nomenament d'acòlit de Vicent Olmos i Claver arreu la documentació consultada a la catedral metropolitana de València.

Contràriament, tot i no ser el nomenament, hem aconseguit a la catedral diversos documents on es reconeix Vicent Olmos com acòlit. El primer document per ordre cronològic és del dia 9 de maig de 1768 i pertany als protocols del capítol signats pel notari capitular Pere Rodrigo. Aquest assentament, no només confirma les notícies de Perpiñán exposades al paràgraf anterior, sinó que, també ens informa que el nostre autor estava malalt, per la qual cosa va rebre trenta lliures *para subvención de su Enfermedad*:

*Libram.to. Otrósí: En nombre de Administradores dela Mensa Canonical deliberan y provehen: Que de la Cuenta aparte de ella se libren por Sacristía à Vicente Olmos Acolíto, treinta libras de dicha moneda por vía de lîmosna, para subvención de su Enfermedad*<sup>423</sup>.

Al llarg de la nostra recerca hem pogut certificar que Olmos va estar malalt dues vegades. La primera vegada va ser aquesta que hem exposat, l'any 1768 a València quan encara era jove. La segona, molt més endavant, a l'etapa del nostre autor a la Murta d'Alzira. Malgrat això i encara que en cap de les dues ocasions podem precisar quines van ser les malalties que va patir, no pensem que Olmos gaudira d'una salut delicada doncs finalment veurem que va faltar a una edat avançada. Amb tot, la malaltia que Vicent Olmos va patir en 1768 quan encara era acòlit a la catedral de València també l'hem trobat registrada a les deliberacions capitulars, documents mitjançant els quals Olmos va obtenir permís *para írse fuera por enfermo*:

*Permiso à M.n V.te Olmos Acolito para írse fuera por enfermo, dandosele las porciones correspondientes, y se le den 30 Ll de Limosna del Canonical; en 9. de Mayo 1768.- 69*<sup>424</sup>.

---

<sup>422</sup> Dels molts exemples de l'època d'Olmos podem citar el de l'infant Manuel Cabanes. *Vid.* (ACV): 3309 Protocolos comunes 1759 1ª, Notari Josep Gargallo, 5 d'abril, f. 601. (A.C.V.): 3311 Protocolos comunes 1761 1º 2ª, Notari Josep Gargallo, 22 de febrer, f. 393v.

<sup>423</sup> (ACV): 3335 Protocolos del cabildo 1768 2ª, Notari Pere Rodrigo, 9 de maig, f. 22 v.

*Concedit lo que 3. demana. M.n V.t Olmos Acolit.*

*Pera veure lo que demana en son Memorial M.n Vicent Olmos en que demana presencia de les seues porcions, y licencia pera anar fora per raho de sa enfermetat, y alguna limosna pera el gasto que per esta raho se li oferís*<sup>425</sup>.

Malgrat els problemes de salut, l'any 1768 va ser profitós quan a la carrera artística del nostre autor. Olmos assumiria fora de la catedral de València per primera vegada un càrrec d'extraordinària rellevància, mestre de capella del Palau Reial de València, qüestió aquesta sobre la qual ens estendrem posteriorment. Tanmateix, cal destacar que, tot i fer-se càrrec del magisteri de capella del Palau Reial de València, Olmos va seguir vinculat a la catedral de València on havia estat formant-se des d'infant. Els dos documents que presentem a continuació, amb data del dia 22 de desembre de 1768, certifiquen que el capítol va atorgar llicència i permís a Vicent Olmos per admetre *el Magisterio de Capilla del Palacio Real*, però, sempre amb la condició de no faltar a cap de les seues obligacions com acòlit de la capella de la catedral:

*Permiso dado â Mosen Vicente Olmos Clergue Acolito de esta S.ta Igt.a para poder admitir el Magisterio de Capilla del Palacio real, bien que no faltando â la Asistencia de este Choro, en 22. de Dez.e de 1768.- 73 B*<sup>426</sup>.

*Mestre de Capella del Real, M.n V.t Olmos Acolit de esta S.ta esgt.a. En dit dia donaren Licencia a Vte Olmos Clergue Acolit dela present esglesia pera admitir lo nomenament de Mestre de Capella del Palacio del Real ab la condicio que hacha de asistir en esta Esglesia en tot lo que li perteneís per rao dedit empleo de Acolit sens fer may falta*<sup>427</sup>.

Altre dels documents que també certifica la condició d'acòlit de Vicent Olmos a la catedral de València és el que presentarem tot seguit, document de l'any 1771 mitjançant el qual el capítol de la catedral de València va prorrogar per tres anys més el nomenament d'acòlit de Vicent Olmos. Cal advertir per endavant que l'ofici d'acòlit, segons hem comprovat reiteradament en distints casos als protocols notariais, també s'anomenava algunes

---

<sup>424</sup> (ACV): *Deliberaciones capitulares*, (s.f.v.), 9 de maig de 1768.

<sup>425</sup> (ACV): *Deliberaciones capitulares*, (f. 69 r.), 9 de maig de 1768.

<sup>426</sup> (ACV): *Deliberaciones capitulares*, (s.f.r.), 22 de desembre de 1768.

<sup>427</sup> (ACV): *Deliberaciones capitulares*, (f. 73 v.), 22 de desembre de 1768.

vegades *Mozo de Coro*<sup>428</sup>. Apart això, la importància del document que presentem a continuació radica, no només en la prorrogació del càrrec d'acòlit, sinó en el fet que ens permet comprovar altra vegada que el nostre Olmos va seguir vinculat a la catedral de València mentre va ser mestre de capella del Palau Reial de València. D'aquesta manera, Vicent Olmos des de 1768 va compaginar una doble activitat, d'una part les obligacions amb la capella de música de la catedral de València, i d'altra, la responsabilitat del magisteri de la capella de música del Palau Reial de València. El document que prorroga l'ofici d'acòlit o *Moso de Coro* del nostre Vicent Olmos i Claver és del dia 8 de gener de 1771 i pertany als *Protocolos del Cabildo* signats pel notari de la catedral Pere Rodrigo:

*Prorrogación de Moso de Coro. Otrósí: Prorrogan á Mosen Vicente Olmos el tiempo de Moso de Coro dela presente Iglesia por tres años mas, y mandan se le dé el Salario ácostumbrado. Y así lo otorgan en la referida Aula Capitular de la Santa Iglesia Metropolitana de esta Ciudad de Valencia, los dia mes é año arriba dichos: Siendo Testigos los Doctores Antonio Escolano, y Vicente Sanjuan Presbiteros de dicha Ciudad de Valencia Vecinos, y moradores. Y por todos los Señores Otorgantes (a quienes, yo el Escrivano doy fé, conosco) y de su expreso consentimiento de que doy fé, firmaron, los siguientes= Dr. Nicolas Morera [Rubrica] Ante mí Pedro Rodrigo [Rubrica]*<sup>429</sup>.

Finalment, Vicent Olmos i Claver es va desvincular definitivament de la catedral metropolitana de València, i pel que sabem fins ara també de la capella de música del Palau Reial de València, al aprovar les oposicions a mestre de capella de la Santa Església Catedral de Sogorb en 1772, la qual cosa va significar un pas més en la carrera artística del nostre músic. L'oposició de Vicent Olmos a Sogorb està datada el 19 de febrer de 1772 (Perpiñán 1897, 17-269) i, un mes després, el 16 de març del mateix any, la vacant d'acòlit generada pel nostre Vicent Olmos a la catedral de València va ser adjudicada a altre company. El següent document, dels protocols del capítol signats pel notari Pere Rodrigo, registra tot el procés que hem descrit, i a més, com podem comprovar, confirma l'*Acenso de Vicente Olmos Acolito* al magisteri de capella *de la Iglesia de la Ciudad de Segorbe*, una nova etapa molt fructífera de creació artística del nostre músic com comprovarem més endavant:

---

<sup>428</sup> “Por tanto en virtud dela presente Escritura nombran en Acolito, ó Mozo de Coro á Felix Prats Mozo de Capilla, que era dela misma, por tiempo de tres años contadores desde el día de hoy y con los mismos Salarios, y emolumentos, y demas, que lucrava su antecesor.” (ACV: 3323 Protocolos notariales 1766 2ª, Notari Josep Gargallo, 15 d'octubre.).

<sup>429</sup> (ACV): 3340 Protocolos del cabildo 1771 1ª, Notari Pere Rodrigo, 8 de gener, f. 247.

*Nomb.to de Acolito- En el Aula Capitular de la Santa Iglesia Metropolitana de esta Ciudad de Valencia à los diez, y seis días del mes de Marzo del año mil setecientos setenta, y dos: El Illustre Cabildo de dicha Santa Iglesia presentes los Señores... Y siendo la mayor parte, y el enunciado Illustre Cabildo representando. Por quanto por Acenso de Vicente Olmos Acolito que hera de esta Santa Iglesia al Magisterio de Capilla dela Iglesia de la Ciudad de Segorbe se halla Vacante dicha Plaza: por tanto nombran en su Lugar â Mosen Antonio Montesinós con el Salario acostumbrado, y demas emolumentos pertenecientes â dicho empleo de Acolito, que hasta aora han disfrutado sus antecesores. ... Y por todos los Señores otorgantes (a quienes, yo el escrivano doy fe, conosco y de su expreso consentimiento de que doy fe, firmaron los siguientes= D.n Pedro Jph Mayoral [Rubrica]- D. Joseph Blanch [Rubrica]- D. Christoval Puig [Rubrica] Antemí Pedro Rodrigo [Rubrica]<sup>430</sup>.*

### **1. Olmos i el mestre de capella Francesc Morera.**

D'acord amb la documentació de la catedral exposada anteriorment, voldriem remarcar que el període d'Olmos com acòlit de la catedral de València va coincidir amb l'arribada de Francesc Morera al càrrec de mestre de capella de la mateixa catedral. No obstant això, pogué ocórrer que en 1765 Olmos haguera sigut nomenat acòlit, la qual cosa implicaria que des de 1765 fins l'arribada de Morera en 1768 haguera treballat com acòlit amb Pasqual Fuentes. Cal recordar a propòsit d'això, que Olmos havia sigut nomenat mosso de capella en 1762 i, sobretot, que els càrrecs es renovaven cada tres anys, de manera que, com no consta ni la pròrroga de mosso de capella ni el nomenament d'acòlit, a hores d'ara és una incògnita el càrrec de Vicent Olmos entre 1765 i 1768. Amb tot, la qüestió és secundària, i cal reiterar que deguem acceptar el que dicta la documentació, la qual cosa no és altra que Olmos va ser acòlit des de 1768. No obstant això, queda per confirmar si el període d'acòlit d'Olmos va coincidir íntegrament amb el mestre Francesc Morera o, contràriament, si podria també haver-se donat o intercalat entre 1765 i 1768 amb Pasqual Fuentes.

Apart l'incògnita anterior, el mestre de capella Francesc Morera va nèixer a Sant Mateu (Castelló) en 1731 i va faltar a València en 1793. Instruït per Josep Pradas a la catedral de València, va iniciar la seua carrera artística a la ciutat de València com organista del Col·legi del Corpus Christi, on la seua vàlua com instrumentista i també com compositor va ser reconeguda. Amb posterioritat, Francesc Morera va opositar a la plaça de mestre de capella de la catedral de València convocada en 1757 per cobrir la vacant que, quatre anys abans, s'havia produït amb la jubilació del mestre Pradas, la qual cosa l'obligava a cessar com

---

<sup>430</sup> (ACV): 3342 Protocolos del cabildo 1772 1ª, Notari Pere Rodrigo, 16 de març, f. 517 v.

organista del Corpus Christi<sup>431</sup>. En aquesta oposició va resultar elegit Pasqual Fuentes, de manera que Morera va retornar novament a un càrrec d'organista, aquesta vegada a la parròquia de Santa Maria de Castelló. Després, i sense que a hores d'ara sapiguem les dates, va ser mestre de capella de la catedral de Conca, des d'on finalment l'any 1768 va cobrir la vacant de mestre de capella generada a la catedral de València per la defunció de Pasqual Fuentes; plaça que havia anhelat anys abans, que ara aconseguiria amb dispensa d'edictes i oposició, i, que ocuparia durant els següents quaranta-sis anys fins el 1793 (Ripollés 1935, 53 ss.).

D'acord amb la documentació aconseguida, Vicent Olmos i Claver ja desempenyava el càrrec d'acòlit des del dia 9 de maig<sup>432</sup> de 1768 quan Francesc Morera va ser nomenat mestre de la catedral de València el 18 de juliol del mateix any<sup>433</sup>. D'aquesta manera, el nostre Vicent Olmos va coincidir amb Morera com mestre a la catedral fins l'any 1772, data en la qual, Olmos, com ja hem anticipat, abandonaria definitivament la catedral de València al aprovar les oposicions a la plaça de mestre de capella de la catedral de Sogorb. És important també reiterar que durant aquest període, des de 1768 fins 1772, Vicent Olmos va compaginar l'activitat a la catedral de València amb el càrrec de mestre de capella del Palau Reial de València. Amb tot, i quan a les influències musicals que Olmos poguera haver rebut de Morera, deguem destacar, primerament, que Morera, al igual que els seus antecessors en el càrrec, també és autor d'una important producció musical. Però, apart el nombre d'obres, deguem destacar que, segons Ripollés, Francesc Morera, que es confessava deixeble agraït de Pradas, va recuperar parcialment la seriositat que a la catedral de València havien perdut els villancets de l'escola valenciana durant l'època de Pasqual Fuentes<sup>434</sup>. Després, també voldríem dir que, en general, l'estructura formal dels villancets de Morera respon a l'esquema *introducción-estribillo-coplas-recitado-aria*, estructura que el mestre de Sant Mateu modifica sensiblement amb l'ús ocasional de la *tonadilla*, la qual cosa dona pas al plànol *introducción-estribillo-tonadilla-recitado-aria*<sup>435</sup>. Pel que fa els instruments, la major part dels villancets de

---

<sup>431</sup> "... Morera s'hi firmà. Amb això perdia, *ipso facto*, el seu càrrec d'organista en el Col·legi, segons disposició del beat Joan de Ribera en les seves disposicions del Col·legi i Capella del Corpus Christi." (Ripollés 1935, 53).

<sup>432</sup> Cfr. (ACV): 3335 Protocolos del cabildo 1768 2<sup>a</sup>, Notari Pere Rodrigo, 9 de maig, f. 22 v.

<sup>433</sup> (ACV) : *Libro de salarios*, document de l'any 1768, f. 200 v.

<sup>434</sup> "Quant al caràcter i fons dels villancicos, es nota, amb complaença, que Morera no cau en els excessos d'humorisme i banalitat del mestre Fuentes. Tampoc no és gaire amic d'assumptes de caire descriptiu, i cerca sempre la serietat en els textos i en la música." (Ripollés 1935, 59).

<sup>435</sup> "Francesc Morera (1721-1793) escriu villancets més seriosos que Fuentes, ... amb la presència habitual de *tonadillas*; consignem el *Villancet de Nadal* (1786) a vuit veus, violins, oboès, trompes, orgue i acompanyament, que consta d'*introducción-estribillo-tonadilla-recitado-aria* en què la *introducción* i la *tonadilla* són a dúo, l'*estribillo* a vuit veus, el *recitado* és dialogat i l'*aria* a tres veus; alguns dels fragments evoca aires pròxims a la cançó de bressol" (Rifé 1999, 163).

Francesc Morera estan instrumentats per a dos violins, dos oboès, dues trompes o clarins, baix continu i orgue, conjunt al qual afegeix en algunes composicions dues flautes (Ripollés 1935, 61). Vicent Olmos i Claver, com comprovarem a l'apartat sobre l'obra creativa del nostre músic, va instrumentar en general amb plantilles una mica més reduïdes, on la col·laboració dels oboès és puntual, i la de les flautes podríem dir quasi testimonial.

## 2. Una producció musical constant.

Si bé el nostre Vicent Olmos i Claver havia iniciat la seua carrera artística, mentre encara era mosso de capella, amb la composició de dos Psalms polifònics en 1763 i una Missa en 1765, durant l'etapa d'acòlit a la catedral de València va continuar amb noves aportacions. L'any 1768, Vicent Olmos escriu el seu primer villancet, la qual cosa mereix destacar-se, sobretot, pel fet que és un gènere emblemàtic de la música religiosa del segle XVIII, que, a més, Olmos va cultivar profusament. El primer villancet de Vicent Olmos va ser compostat per a una ocasió especial, la *Solemne Profession de Sor Maria Joachina*, és a dir, l'ordenació d'una religiosa al *Convento de San Julián*<sup>436</sup>. Apart les circumstàncies que van acompanyar la composició d'aquesta obra, sobre les quals ja hem parlat abans un poc<sup>437</sup>, voldríem reiterar alguns aspectes per tal d'evitar possibles confusions. Primer, les partitures d'aquest villancet estan incompletes a l'arxiu de la catedral de Sogorb amb el títol *Que belicosos ecos*. No obstant això, els textos poètics del villancet els podem llegir a un document que es conserva a la Biblioteca Universitària de València, on el títol del villancet és *Alegòricos métricos rasgos*, i, on el primer vers de la introducció del villancet resa *Que belicosos ecos*, la qual cosa corrobora que es tracta de la mateixa obra musical, però, titulada de dues maneres distintes. Tampoc deguem oblidar, entre altres coses per la rellevància que podem atorgar-li a aquesta obra per ser el primer villancet del nostre autor, que, segons l'autor Ruiz de Lihory, aquesta obra es conservava a l'*Archivo Barbieri* (Lihory 1903, 350), cosa, que, com ja hem explicat anteriorment, no hem pogut certificar<sup>438</sup>. Amb tot, el villancet està instrumentat per dos violins, orgue, dos clarins i continu, formació instrumental que Olmos repetiria posteriorment en altres obres, si bé de vegades substituint el clarins per les trompes. També deguem ressaltar que en aquest villancet Olmos utilitza l'estructura formal *introducción-estribillo-recitadaria-coplas*. Finalment i apart de reiterar que les partitures del villancet es conserven a la

---

<sup>436</sup> (ACS): PM 22/27.

<sup>437</sup> Vid. Pàg. 24 ss.

<sup>438</sup> Vid. Pàg. 24 ss.

catedral de Sogorb, deguem ressaltar que, en aquesta ocasió, els manuscrits estan signats per *Mosén Vicente Olmos*, la qual cosa implica que en 1768, tot i ocupar l'ofici d'acòlit, Vicent Olmos i Claver ja s'havia ordenat Prévère. De fet, podem comprovar que des de 1768 quasi tots els documents de la catedral que hem exposat fins ara es refereixen al nostre Olmos anticipant el títol Mossèn.

El catàleg d'obres de Vicent Olmos i Claver ja no va parar de créixer durant la resta de la seua vida. Dos anys després, Olmos compona dues noves obres litúrgiques. Amb data de 1770, Olmos va compondre el Psalm *Beatus Vir* per a sis veus; Soprano i Tenor com veus solistes junt a un segon cor complet<sup>439</sup>. En aquesta ocasió trobarem la plantilla instrumental amb dos violins, dues trompes, acompanyament continu i orgue. L'obra pertany a l'arxiu de la catedral de Sogorb i, aquesta vegada afortunadament, n'hi ha fins i tot una partitura general completa que permet una transcripció íntegra. L'altra obra, amb data també de 1770, és el Psalm *Laudate Dominum*, obra que quan a l'apartat vocal demana una veu de Soprano solista acompanyada de les quatre veus d'un segon cor *di ripieno*<sup>440</sup>. A l'apartat instrumental trobarem una plantilla més nodrida que exigeix dos violins, dos oboès, dos clarins, acompanyament continu i orgue. L'obra també pertany a l'arxiu de la catedral de Sogorb i, com l'anterior psalm polifònic, conserva una partitura general que permet una bona transcripció.

D'aquesta manera, Olmos havia incrementat el volum de la seua producció amb tres noves composicions entre 1768 i 1772. Tot i que no és numèricament una gran producció, cal tenir en compte la dificultat de compatibilitzar durant aquest període l'ocupació d'acòlit a la capella que dirigia Morera amb el càrrec de mestre de capella del Palau Reial. Per al nostre Vicent Olmos era la primera vegada que ocupava el càrrec de mestre, la qual cosa, junt a la importància de la capella que devia dirigir, li exigiria sense dubte una gran dedicació:

<b><u>Gènere</u></b> <b><u>litúrgic</u></b>	<b><u>Títol o</u></b> <b><u>Advocació</u></b>	<b><u>Any</u></b> <b><u>composició</u></b>	<b><u>Arxiu</u></b>	<b><u>Signatura</u></b>
Villancet	Que belicosos ecos	1768	Arxiu catedral de Sogorb (ACS)	22/27
Psalm	Beatus Vir	1770	Arxiu catedral de Sogorb (ACS)	22/5

<sup>439</sup> (ACS): PM 22/5.

<sup>440</sup> (ACS): PM 22/7.

Psalm	Laudate Dominum	1770	Arxiu catedral de Sogorb (ACS)	22/7
-------	--------------------	------	-----------------------------------	------

Vicent Olmos i Claver s'havia iniciat musicalment com *infantillo* de la catedral de València i, després d'haver sigut mosso de capella i acòlit, completava un cicle que ja li havia permès l'entrada al món professional. Havia arribat el moment de tancar un període instructiu per començar un nou camí on Olmos desenvoluparia paral·lelament la seua carrera artística i l'eclésiàstica. Durant la seua estança a la catedral metropolitana va conviure amb tres mestres de capella, Pradas, Fuentes i Morera, la trajectòria dels quals està avalada per la importància de la seua producció musical, i, està reconeguda unànimement. Sense dubte, el nostre músic va assimilar continguts dels tres mestres, no obstant això, va ser capaç d'expressar-se a través de la seua música amb personalitat, la qual cosa ens obliga a destacar una vegada més la individualitat intel·lectual, expressiva i emotiva del nostre músic. Olmos va finalitzar la seua etapa a la catedral metropolitana de València amb un bon bagatge, doncs, apart la formació rebuda, ja s'havia convertit en un compositor que, de fet, havia treballat diversos gèneres i tenia un catàleg de sis obres entre Psalms polifònics, una Missa i un Villancet, i, d'altra banda, havia complert el somni de molts que era ser mestre de capella. L'accés a les places de mestre de capella, tant a les parròquies com a les catedrals, es feia normalment mitjançant oposicions<sup>441</sup>, encara que de vegades s'aconseguia per acord capitular<sup>442</sup>. Olmos, com ja hem anticipat, va fer oposicions a la catedral de Sogorb, però, no sabem si les va fer per aconseguir el mestratge de la capella de música del Palau Reial de València, situació professional aquesta última de la qual parlarem tot seguit.

---

<sup>441</sup> “Como es lógico, el número de plazas y la dotación de las mismas depende de la riqueza del centro respectivo, lo que origina una movilidad grande por parte de los compositores e instrumentistas que aspiran siempre a los puestos mejor pagados, razón por la cual cambian frecuentemente de lugar de trabajo.” (Martín Moreno 1985, 24).

<sup>442</sup> El mateix Francesc Morera va ser elegit mestre de capella de la catedral metropolitana de València sense publicació d'edictes ni exercicis d'oposició. *Vid.* (A.C.V.: 3335 Protocols del cabildo 1768 2º, Notari Pere Rodrigo, 18 de juliol, f. 152 v.).



## V. MESTRE DE CAPELLA DEL PALAU REIAL DE VALÈNCIA.

L'organització litúrgica i administrativa de l'església s'inicia a partir de l'*Edicte de Milà*, promulgat per l'Emperador Constantino l'any 313. A partir d'aquest moment, el model de comunitat religiosa liderada per un bisbe es va imposar progressivament a les distintes esglésies fins determinar la futura organització de les catedrals, i, en definitiva, el desenvolupament històric de l'església<sup>443</sup>. De fet, Sant Agustí (354-430) ja va viure junt a un grup de sacerdots practicant una intensa devoció i, més tard, el Concili IV de Toledo en l'any 633 reconeix l'existència de comunitats cristianes conformades per bisbe i clergues.

Gràcies al *Liber Pontificalis* i a alguns *Ordines romani* sabem que abans l'arribada de l'Emperador Carlomagno el Papa romania acompanyat per un grup de clergues, els quals no només practicaven la litúrgia sinó que també intervenien en els assumptes de caire administratiu. Segons el *Liber pontificalis*, el Papa tenia a les principals esglésies de Roma una *cathedra* o *sede* des de la qual ensenyava. Aquestes dues paraules gregues van derivar respectivament fins les que hui coneguem per catedral i Seu (López-Calo 1999a, 434). Apart això, Carlomagno (768-814), amb l'objectiu final de consolidar el seu imperi<sup>444</sup>, va impulsar decididament l'ensenyament<sup>445</sup>, la qual cosa va afavorir l'organització de les comunitats religioses al voltant d'un bisbe. Els clergues van assumir la responsabilitat de l'educació elemental<sup>446</sup>, tanmateix, l'exigència d'un nivell més elevat va provocar l'aparició de càrrecs més importants a les catedrals<sup>447</sup>. La política expansionista de l'Emperador Carlomagno va consolidar l'organització jeràrquica de l'església, quasi amb caràcter definitiu, des dels clergues fins les més altes autoritats eclesiàstiques i polítiques<sup>448</sup>.

---

<sup>443</sup> “Constantino venció a Majencio en el 312 y al año siguiente promulgó el famoso Edicto de Milán, que garantizaba la libertad de acción a todos los cristianos y reconocía a la iglesia como una institución con derecho a tener propiedades. Pero el interés de Constantino no quedó aquí. Dió a los cristianos puestos de confianza en la función pública, educó a sus hijos en la fe y él mismo acabó bautizándose.” (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 46).

<sup>444</sup> “Carlomagno emprendió la tarea de someter la iglesia española a la *lex romana*... A partir de entonces toda suerte de acciones estarán encaminadas a suplantar la liturgia hispánica por la romano-carolingia, so pretexto de ambigüedad doctrinal.” (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 218 s.).

<sup>445</sup> “De hecho, dedicó gran parte de su atención a mejorar el sistema de educación en todo el Imperio. Sus esfuerzos en este sentido pueden haber estado inspirados en parte en el deseo de conseguir la unidad política y religiosa, pero Carlomagno parece también haber sido consciente de la necesidad de una clase gobernante culta.” (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 34).

<sup>446</sup> “Carlomagno fomentó también el aprendizaje y las obras artísticas. Mejoró la educación, impulsando las escuelas primarias en monasterios y ciudades catedralicias de todo su reino.” (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 96).

<sup>447</sup> “Ya hemos visto cómo el emperador Carlomagno envió misioneros a España con la finalidad de apoyar el cambio de rito. La afluencia de clérigos se hizo mucho más perceptible en la segunda mitad del siglo XI. Estos ocuparon los puestos clave de la organización española.” (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 222).

<sup>448</sup> “Carlomagno, significativamente, buscó un director para esta escuela no en Italia, sino en Inglaterra,... Escogió a Alcuino (735-804), director de la escuela catedralicia de York, cuya presencia en Aix-la-Chapelle atrajo rápidamente a profesores y estudiantes de todas las partes del reino. Ellos, a su vez, constituyeron el

No obstant, prèviament a Carlomagno, el Papa Gregori I, Gregori Magne (590-604), ja havia impulsat la codificació de textos i música<sup>449</sup> amb la finalitat d'unificar la litúrgia de l'església<sup>450</sup>, la qual cosa, als territoris peninsulars, va significar la posterior circumscripció de l'antic *rito hispànic o mozàrabe*<sup>451</sup> a només algunes parròquies de la ciutat castellana de Toledo<sup>452</sup>. De fet, l'homogeneïtzació de l'estructura organitzativa de les catedrals no va ser una excepció a la península ibèrica, de manera que, trobarem catedrals peninsulars amb bisbe i capítol, l'equilibri de poder entre els quals va fluctuar segons els temps i els llocs. Als capítols apareixen les *dignidades* o canonges amb distints càrrecs, de manera que, apart la figura del bisbe com a màxima autoritat, en general, es va consolidar una organització capitular jerarquitzada on el principal responsable era el degà, seguit de l'arquebisbe, ardiaca, tresorer, magistral, lectoral, i, entre altres, el que ens interessa sobretot per al nostre treball, el *chanfre* o cantor. El *chanfre* era originàriament l'encarregat de dirigir el cant, la qual cosa el convertia en una de les "dignitats" més importants del capítol (López-Calo 1999a, 436). Amb tot, els membres dels capítols sempre van pertànyer a les capes altes del clero, de manera que, es va crear un grup de clergues d'inferior categoria que, si bé, en teoria, tindrien només la funció de cuidar i atendre el culte d'algunes capelles, en la pràctica estarien al servei de les dignitats; aquest cos de clergues es coneixeria pel nom de capellans i la seua existència està documentada des del segle XI.

Tot i que, de fet, l'existència de comunitats religioses a les nostre terres des de temps immemorials està plenament comprovada<sup>453</sup>, també voldríem destacar que trobarem els antecedents de l'estricta organització de les comunitats monàstiques a l'obra de San Benet (480-543). Sant Benet i els seus deixebles van fundar al voltant de l'any 520 el monestir de Montecasino on, durant el següent decenni, el Sant va redactar la ben coneguda *Regla de Sant*

---

personal que propagaba el programa educativo de Carlomagno. Otorgándoles altas posiciones en la Iglesia – abadías y obispados- Carlomagno los capacitó para organizar escuelas monásticas y catedralicias.” (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 36).

<sup>449</sup> “El repertorio romano-franco, o romano-carolingio, llamado en la actualidad gregoriano, que nos transmite la liturgia que se desarrolló en las Galias a partir de una primitiva tradición romana, e importada hacia el año 750, de la que poseemos innumerables códices desde el siglo IX.” (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 93).

<sup>450</sup> “Baste con señalar que con él el papado llegó a ser por primera vez una potencia mundial y la autoridad suprema sobre la Cristiandad Occidental. Hasta entonces, la idea de que el obispo de Roma, como sucesor directo de San Pedro, debía ser la cabeza de todos los obispos, se había quedado en poco más que en una teoría.” (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 57).

<sup>451</sup> “Los mozárabes, esto es los cristianos que vivían como tales en las áreas de ocupación musulmana, no nos han dejado testimonios de manuscritos litúrgicos.” (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 118).

<sup>452</sup> “Las iglesias mozárabes encontradas por Alfonso VI cuando reconquistó la ciudad, el 25 de mayo de 1085, por privilegio especial y dada su resistencia a aceptar el rito romano siguieron celebrando la liturgia hispánica.” (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 117).

<sup>453</sup> “Tenemos constancia de asentamientos de comunidades judías en la Península Ibérica durante el período romano, pero los datos de que disponemos son realmente escasos e imprecisos... Las comunidades judías deben ser, pues, el fermento del primitivo cristianismo en la Península.” (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 90 s.)

*Benet* (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 55) (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 75). Aquesta reglamentació, no només va normativitzar les comunitats monàstiques, sinó que, de fet, va establir els fonaments de la litúrgia romana que hui coneguem<sup>454</sup>. D'aquesta paraula *regula* o *canon*, deriva el nom canonges regulars, o senzillament canonges, amb el que inclús a hores d'ara coneguem alguns homes d'església. La litúrgia implicava la reunió diària de tota la comunitat, de manera que, la lectura d'algun capítol de la regla era quotidiana<sup>455</sup>, d'on, de fet, deriva el substantiu "capítol" amb el que hui anomenem la principal estructura de govern de les catedrals (López-Calo 1999a, 434).

Amb tot, la pràctica del cant pla o cant gregorià a la litúrgia de les hores o ofici diví es va consolidar a l'època medieval<sup>456</sup>. Aquesta evolució històrica des d'una notació *in campo aperto* cap a una notació mensural<sup>457</sup>, sense oblidar que a la península ibèrica es va implantar el gregorià amb la notació Aquitana<sup>458</sup>, va exigir cada vegada més la presència d'un director per al cant. Com ja hem anticipat, la responsabilitat de dirigir el cor estava originàriament adjudicada al *chantré*, tanmateix, al llarg del temps, aquest s'havia convertit en una de les dignitats més notòries del capítol, la qual cosa va provocar la creació d'una nova figura anomenada *sochantré*, *subcantor* o *subcentor* qui, assumiria la responsabilitat de dirigir el cor en substitució del *chantré*. Segons el musicòleg José López-Calo, inicialment el *sochantré* també era un canonge, però, progressivament el càrrec va derivar cap a membres de classes més inferiors del clero catedralici (López-Calo 1999a, 437). Altre aspecte que mereix la pena

---

<sup>454</sup> "La necesidad de atender a las labores de subsistencia de las comunidades impedía muchas veces el rezo ordenado y continuo de todas las horas, pues no era posible interrumpir el trabajo cada hora diurna, ni el sueño, tres veces durante la noche, para reunirse en el oratorio. Así se estableció la oración cada tres horas, durante el día, y se unieron las tres vigiliias en una sola, para evitar tener que despertarse tres veces durante la noche. Esta distribución de la liturgia durante las horas es la que aparece en la Regla benedictina (s.VI) y la que se practicaba en toda la iglesia occidental. Las horas así establecidas se llamaron universalmente *canónicas*." (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 140).

<sup>455</sup> "Cabe distinguir, pues, en el repertorio gregoriano dos prácticas o dos observancias litúrgicas similares a las que hemos descrito en el repertorio hispánico: la de los clérigos en iglesias, colegiadas, catedrales y algunas órdenes religiosas no monásticas; y la de los monjes en los monasterios." (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 228).

<sup>456</sup> "A finales del siglo XI ocurre un hecho cultural en España de extraordinaria magnitud: la implantación del canto gregoriano, o romano carolingio, y la consiguiente supresión del canto hispánico en todas las iglesias de la Península." (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 217). "Como resultado se desarrollaron dos tipos de oficios: el monástico y el catedralicio. Se produjeron aún más variantes en la estructura interna del Oficio en la Edad Media tardía con el nacimiento de nuevas órdenes religiosas, como los franciscanos y dominicos. Para la mayoría, las diferencias existentes entre los oficios catedralicios y las distintas formas monásticas afectan únicamente al número y orden de los elementos individuales, no a los elementos en sí." (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 56 s.).

<sup>457</sup> "Por primera vez desde la Grecia antigua, los compositores de Notre-Dame desarrollaron una notación que indicaba la duración de las notas, un paso de enorme trascendencia para la música posterior. Concibieron esta notación a finales del siglo XII y fue descrita en un tratado del siglo XIII atribuido a Johannes de Garlandia." (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 120).

<sup>458</sup> "La notación Aquitana no sólo era, como acabamos de señalar, más fácil de sustituir, por ser más simple, sinó, sobre todo, porque prestaba mejores servicios al cantor, ya que, merced al sistema de puntos doispuestos en el espacio con la referencia de una raya con un punzón, representaba de manera absoluta los intervalos por los que discurría la melodía. Así, pues, la notación musical aquitana se adoptó desde el primer momento para el repertorio gregoriano." (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 227).

exposar per comprendre el funcionament de les futures capelles musicals que el nostre Vicent Olmos i Claver va conèixer posteriorment és el finançament econòmic d'aquestes comunitats. A l'Edat mitjana l'economia de les catedrals va seure sobre dos pilars bàsics: la *mesa capitular* i la *fàbrica*. De la *mesa capitular* eixirien el ingressos dels membres del capítol en forma de *portiones* o *rationes*, la qual cosa explica el nom *portionarii* o *rationarii* amb que de vegades els trobem. Aquesta nomenclatura, derivada de distintes maneres, va perdurar fins el segle XVIII. De les reserves de la *fàbrica* es finançaven les despeses del culte així com el manteniment dels edificis i inclús les quantitats pagades per distints conceptes als capellans.

Amb el renaixement arriben algunes transformacions que seran fonamentals en l'evolució històrica de la música a l'església. En primer lloc, deguem destacar que durant el període medieval la informació capitular està circumscrita en protocols notarials exigus, tanmateix, a partir del segle XV comencen a aparèixer les "actes capitulars", la qual cosa resulta d'una vàlua extraordinària per al coneixement de les diferents comunitats religioses. Després, el fet que els canonges deixaren de viure en comunitat va provocar que, cada vegada més, per la dificultat de desplaçament dels canonges des de la residència personal fins el centre de culte a determinades hores intempestives, l'ofici diví fora cantat per menys canonges i per més capellans, *sochantres*, mossos de cor i, en definitiva, càrrecs inferiors del clero. No obstant això, per al musicòleg José López-Calo el més destacable del que va passar al segle XV va ser l'aparició dels primers documents que corroboren la pràctica de polifonia a les catedrals. Segons aquest autor, a finals del XV no n'hi ha cap catedral *española medianamente importante* que no tingués una capella musical polifònica i, apart això, els documents de l'època ja parlen de cant d'orgue o polifonia i de contrapunt (López-Calo 1999a, 438).

Tot i que inicialment no es parla de mestre de capella, sinó més bé de cantor, el ben cert és que el procés de consolidació de les capelles musicals es desenvolupa de manera que a principis del XVI el càrrec de mestre de capella ja és un fet a les catedrals i, a més, evoluciona des d'un simple músic cantor cap a un músic més sòlid dotat amb les capacitats del compositor. No obstant això, el musicòleg Ismael Fernández de la Cuesta opina que els primers cantors  *fueron en realidad salmistas*, doncs, d'aquests depenia la recitació dels psalms al cant litúrgic. El mateix autor a propòsit de l'evolució històrica dels primitius psalmistes apunta el paral·lelisme del mot *primicerius*, de l'època visigòtica, amb el *caput scholae* de la gregoriana i, a més, equipara aquest últim al substantiu *capiscol*<sup>459</sup> per descriure

---

<sup>459</sup> Vid. Pàg. 219.

el cantor principal. A l'obra d'Alfonso X "el Sabio" es pot comprovar l'equivalència entre *cabiscol* i *chanfre*, entre altres denominacions com *paraphonista* o *coripauta* per reconèixer el cantor de la capella amb la màxima responsabilitat musical. No obstant això i sempre segons el musicòleg Ismael Fernández de la Cuesta, els noms més universalment acceptats, apart del *chanfre*, van ser *praecantor* per al primer cantor i *succantor* per al segon (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 334). D'altra banda, també deguem destacar que paral·lelament a la presència cada vegada més ferma de la polifonia a les catedrals i, potser també abans, trobarem també les primeres notícies sobre l'organista<sup>460</sup>, figura rellevant que contribueix a la consolidació de la capella musical per la que vàrios segles després escriuria el nostre Vicent Olmos i Claver. L'aparició de tots aquests càrrecs, d'importància capital per la litúrgia, va provocar les primeres dificultats a propòsit del seu finançament, la qual cosa va generar no poques controvèrsies i inclús plets, a resultes dels quals els músics, en general, no van eixir massa ben parats.

Altre dels factors decisius del renaixement quan als esdeveniments posteriors va ser la substitució dels responsoris de maitines de Nadal per les cançons en llengua castellana. Aquesta mena de cançons que a meitat del segle XVI s'havien instaurat a tots els territoris, van evolucionar fins ser conegudes pel nom de villancets, la qual cosa ens interessa especialment perquè Vicent Olmos i Claver en va escriure un bon nombre. Però apart això, deguem ressaltar que segons l'investigador José López-Calo aquestes cançons van generar la necessitat d'instruments, la qual cosa va ser determinant per a la incorporació dels ministrils o instrumentistes a les capelles de música de l'església (López-Calo 1999a, 441). Segons el mateix autor, a meitat del segle XVI l'organització musical a les catedrals quedaria estructurada definitivament per romandre durant els següents tres-cents anys. Primerament, la capella musical estaria encarregada de cantar la polifonia, mentres que el cor devia cantar el cant pla<sup>461</sup>; el mestre de capella dirigiria la primera i el sochanfre dirigiria el cor. Després, el mestre de capella ja mai seria un cantor, sinó que seria un compositor que devia escriure la música que cantaria la capella i, a més, si bé la música en llatí podia interpretar-se reiteradament, la música en vulgar, en primer lloc per als maitines de Nadal i molt prompte per a altres festes com la processó del Corpus, devia compondre-se expressament per cada

---

<sup>460</sup> "Había además un grupo instrumental, sobre todo a partir del siglo XVI, conocido con el nombre de "ministriles", a veces también con el de "capilla de ministriles", en cuyo conjunto iba incluido en algunas ocasiones el organista." (Rubio 2006<sup>5</sup>, 16).

<sup>461</sup> "Al independizarse cada vez más la polifonía del canto llano, desde el punto de vista formal, se independizaría también la capilla musical de las catedrales, dedicándose exclusivamente a la polifonía, en contraposición al coro de clérigos y demás cantores que solamente se dedicarían a interpretar el canto llano." (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 335).

celebració, la qual cosa dona idea de la capacitat creativa que se li exigia al mestre de capella. Quan als ministrils, deguem dir que si bé inicialment van disposar fins i tot de mestre propi, van acabar per integrar-se a la capella musical sota les directrius del mestre de capella<sup>462</sup>. Finalment, el mestre de capella des de sempre va tenir l'obligació d'ensenyar. Si bé durant el segle XV l'ensenyament anava dirigit principalment a mossos de capella, capellans i fins i tot canonges, una de les responsabilitats docents més importants que va haver de desenvolupar des de ben prompte va ser l'ensenyament dels *infantillos*. Els infants eren xiquets que cantaven les veus agudes de la capella, la qual cosa, en suma, resultava indispensable, doncs, l'ofici de cantor progressivament es va professionalitzar, de manera que, moltes catedrals no gaudien des recursos econòmics suficients per mantenir veus professionals<sup>463</sup>.

Amb aquestos antecedents arribem al segle XVII on emergeixen músics valencians de reconeixement unànime, precursors de l'època del nostre Vicent Olmos, entre els quals cal destacar principalment al mestre de capella Joan Baptista Comes i també l'organista Cabanilles. Però apart les personalitats, tot i que musicalment el segle XVII es va iniciar com una continuació de l'anterior, va ser aproximadament a meitat del segle quan les característiques del barroc iniciaren la seua manifestació plena. La solemnitat de les celebracions va ser una de les principals característiques evolutives de la música religiosa del XVII, manifestada profusament per la policoralitat. A conseqüència d'això, les capelles musicals, els mestres de capella, els instruments dels ministrils, cantors, i, en definitiva, tota l'herència rebuda dels segles anteriors va assolir progressivament el zenit que amb posterioritat viuria Vicent Olmos i Claver al segle XVIII. No obstant això, tot el procés evolutiu de les capelles musicals que es va portar a terme des de l'edat mitjana va derivar en el fet que els músics, incloent el mestre de capella, serien considerats, no només com simples servidors del capítol, sinó que, en definitiva, com membres d'una categoria inferior (López-Calo 1999a, 441), reconeixement social que quan als músics en general encara perdura bastant a hores d'ara en la nostra societat.

Tot i que alguns musicòlegs com Daniel Codina opinen que la figura del mestre de capella s'aferma jurídicament durant el barroc, el ben cert és que les capelles musicals

---

<sup>462</sup> “Los juglares instrumentistas al servicio de la capilla real, o catedral fueron designados, a partir del siglo XIV, con el nombre, venido del otro lado de los Pirineos, de *ministriles*, *menestreles* en Cataluña, quizá para obviar la connotación peyorativa que había venido acumulando la palabra *juglar*, o para significar más exactamente la condición de persona adscrita a la corte o al servicio del señor, como los restantes servidores o ministrantes.” (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 337).

<sup>463</sup> “La escasez de cantores que, como veremos a lo largo de este capítulo, fue endémica en general y en algunas cuerdas en particular, más el enorme dispendio que a las catedrales exigía el sostenimiento de las capillas, a parte de otras razones de orden estético, son causas suficientes para no permitir números muy altos de componentes,...” (Rubio 2006<sup>5</sup>, 15).

eclesiàstiques van liderar la música espanyola del XVIII, malgrat la importància d'altres manifestacions musicals del segle com l'òpera o la música profana de la cort o de la noblesa. Aquest lideratge, sense dubte, va estar condicionat per la personalitat del mestre de capella, el qual era el responsable de tota la música que es produïa, s'ensenyava i s'interpretava, i, apart d'ensenyar música als infançons de la capella, devia assajar els cants gregorians als canonges i beneficiats, cuidar de l'arxiu i també compondre un nombre determinat d'obres cada any. Totes aquestes obligacions estaven clarament estipulades a un contracte així com el sou i tots aquells detalls propis d'una relació contractual professional. L'incompliment de qualsevol de les obligacions recollides al contracte podia ser penat econòmicament o inclús amb l'expulsió (Codina 1999a, 47 s.). El protagonisme del mestre de capella en l'evolució històrica de la música religiosa a les nostres terres està unànimement reconegut per la musicologia contemporània, la qual cosa, particularment pel que fa al segle XVIII podem comprovar als treballs de distints musicòlegs com Josep Climent (Climent 1982), Antonio Martín Moreno (Martín Moreno 1985) o Antonio Gallego (Gallego 1988), entre altres. Vicent Olmos i Claver va rebre aquesta herència, i amb ella, va desenvolupar al sí de l'església una carrera musical que, emmarcada entre el barroc i el classicisme, es prolonga fins l'inici del segle XIX, i, sobretot, tanca la brillant tradició barroca de la música religiosa valenciana.

### **V.1 La capella de Santa Caterina.**

Jaume I "el Conqueridor" va crear la primera capella cristiana al palau del "Real". Si bé en setembre de 1238 el Conqueridor guanyà la ciutat de València, el 4 de juny del mateix any hi havia al palau *erigida capilla con la advocación de San Jaime apóstol*. Apart la data, el fet és que Jaume I va atorgar la institució i dotació d'una capellania, el capellà de la qual seria *Don Juan Monzó*. Per a la sustentació d'aquesta inicial capellania, el Conqueridor va assignar una casa i tres joves de terra (Almela 1958, 37), casa de la qual a finals del segle XVIII encara hi havia ruïnes als jardins del palau, *hacia la parte de San Pio V* (Cruïlles 1876, 222).

Posteriorment, Pere IV "el Cerimoniós" va dotar la capella del palau reial amb noves capellanies i beneficis. El Cerimoniós va agregar cinc nous capellans al titular de la capellania reial creada per Jaume I només conquerir València (Arciniega-Serra 2006a, 85). No obstant, segons el cronista de València Vicent Boix, citat per Carlos Sarthou, apart de *las cinco capellanías* que s'afegien a la que existia prèviament, el Cerimoniós també va crear dues

escolanies i va concedir destacables dotacions econòmiques<sup>464</sup>. No obstant i contràriament, Cruilles informa de la creació de cinc capellanies i de dos sagristanies, apart que, les dotacions econòmiques difereixen de les aportades per Boix<sup>465</sup>. Segons el musicòleg Higini Anglés, Pere IV el “Cerimoniós” va ordenar que es cantara missa diàriament, si bé sense cap al·lusió a la polifonia (Anglés 1960<sup>2</sup>, 59).

En temps posteriors, la cort del Duc de Calàbria va gaudir d’una capella amb cinc capellanies y *esplendoroso culto con obispo* (Sarthou 1953, 363), la qual cosa corrobora que les cinc capellanies instituïdes per Pere IV “el Cerimoniós” van perdurar vàrios segles al palau reial de València. Tanmateix, segons els historiadors Arciniega i Serra, en 1662 el Papa Alexandre VII va concedir *Bula* per suprimir les capellanies establides per Pere IV, i per crear-ne quatre noves adscrites a la capella de Santa Caterina (Arciniega-Serra 2006b, 101).

Els mateixos autors, reconeixen la dificultat de determinar l’ús i la situació exacta a l’edifici de cadascuna de les capelles i oratoris que el palau reial va tenir al llarg de la història. La importància de la capella com espai de celebració litúrgica havia sigut recollida a les mateixes *Ordinacions de cort* de Pere IV, de manera que el Cerimoniós dedicaria atenció preferent a una capella que va reformar amb marbres del Rosselló i la Cerdanya, i que probablement ja gaudia de vidrieres<sup>466</sup>. Segons els historiadors Mercedes Gómez-Ferrer i Joaquín Bérchez (Gómez-Ferrer i Bérchez 2003, 34), durant el regnat del Cerimoniós hi hagué importants remodelacions al palau, a conseqüència de les quals tant el rei com la reina van gaudir de capella personal. El mateix rei va encomanar un retaule dedicat a *Nuestra Señora de los Àngeles*, de manera que aquesta imatge quedaria com titular d’una de les capelles<sup>467</sup>, mentre que l’altra capella quedaria sota l’advocació de Santa Caterina (Arciniega-Serra 2006a, 86). L’assalt i parcial destrucció del palau reial de València a conseqüència de la guerra amb Pedro I de Castella va conduir *una famosa portada de jaspes que decoraba la entrada de la capilla de Nuestra Señora de los Angeles* des del “Real” de

---

<sup>464</sup> “Que el rey Don Pedro fundó cinco capellanías sobre la única que había en la capilla real de Valencia; más dos escolanías, con 200 sueldos annos de dotación para cada una de éstas, 400 a aquéllas y 500 para un rector; más 600 para gastos.” (Sarthou 1953, 363).

<sup>465</sup> *Cfr.* (Cruilles 1876, 228).

<sup>466</sup> “A principios de mayo de 1317 se hicieron obras en la capilla del Real, probablemente aquella capilla de los Angeles existente en tiempos de Pedro el Ceremonioso... El maestro Berenguer de Palau y su discípulo, o discípulos, recibieron encargo de construir unas *vitriarias panno seu ferro*, con destino a la misma;... Berenguer de Palau había construido también unas vidrieras para el palacio de Lérida.” (Martínez Ferrando 1945, 173).

<sup>467</sup> “La imagen que habia en este retablo la mandó hacer el rey Pedro II hallándose en Zaragoza en 1376 al maestro pintor Jaime Bernat, y que la entregase á D. Francisco Marrades, su ugier de palacio, quien la trajo á él y la colocó en este sitio, con cuyo motivo se mudó la advocación de la capilla, que fue al principio de San Jaime y Santa Catalina.” (Cruilles 1876, 227).



València fins l'Alcàsser de Sevilla, la qual cosa ha sigut documentada per distints autors com Cruilles (Cruilles 1876, 223) i Martínez Ferrando (Martínez Ferrando 1945, 166), entre altres.

Cal recordar que el rei Joan I, gran aficionat a la cacera i a altres activitats lúdiques, va tenir una debilitat especial per la música, la qual va cultivar fins i tot amb composicions pròpies. Aquesta inclinació no només es va manifestar a la música profana, sinó també, nogensmenys, a la religiosa. Segons Higini Anglés, el repertori de la capella pontifícia d'Avignó va ser molt conegut i interpretat a la Corona d'Aragó, la capella reial de la qual deu considerar-se com una filial de la pontifícia (Anglés 1960<sup>2</sup>, 14). La insistència de Joan I per tenir a casa l'*exaquier*, instrument antecessor del clavicordi, és una mostra més de la importància que per al rei tenia la música. De segur, les interpretacions amb cantors i ministrils a la capella del Palau Reial de València van aconseguir un nivell més que notori<sup>468</sup>. A Joan I el va succeir el seu germà, futur Martí l'Humà, el qual guardava una gran devoció religiosa que li va valdre el mot de "l'eclesiàstic" (Arciniega-Serra 2006a, 87). Martí l'Humà va impulsar reformes a la capella del "Real", i d'entre les seues iniciatives religioses voldríem destacar els consells que li donava a la seua cosina Sor Violant per acceptar el càrrec d'abadessa de les monges clarisses de València. Sor Violant no va acceptar argüint que no sabia cantar amb suficiència, a la qual cosa Martí l'Humà li va respondre que *aquesta raó val poc* perquè ni les abadesses dels convents italians ni la mateixa Santa Clara sabien cantar (Anglés 1960<sup>2</sup>, 66). Martí l'Humà va estar preocupat pel repertori de motets francesos en llengua profana que *provocan a la inhonestidad*, i, que, efectivament, podrien haver-se interpretat al convent de Sor Violant. A propòsit d'això i comparativament, voldríem destacar que el repertori que interpretava la capella reial del rei Martí I incloïa cant gregorià i polifonia, tampoc només religiosa sinó també profana. Excepcionalment quan a les reïnes aragoneses, l'esposa de Martí I, María de Luna, va comptar amb capella de música pròpia e independent de la del rei (Gómez Muntané 1979, 95 s.).

D'altra banda, la capella de *Nuestra Señora de los Angeles* gaudia d'accés directe des de l'esplanada del "Real", on regularment hi havia tota classe d'esdeveniments lúdics, festius i solemnes<sup>469</sup>. Segons Arciniega i Serra, la capella estava situada a la part baixa del "Real" *vell*, i, al menys, durant el regnat d'Alfons "el Magnànim" i Maria de Castella es va permetre

---

<sup>468</sup> "Los placeres musicales, verdaderamente regios, de Juan I no afectaban solamente a la música profana, sinó que la colaboración de los ministriles con los chantres o cantores confería a las actuaciones de su capilla musical durante las ceremonias religiosas de palacio un nivel artístico muy alto, y un goce verdaderamente comparable a los que el rey y sus compañeros sentían al practicar la caza y otras aficiones favoritas." (Ros 1992a, 98).

<sup>469</sup> "También en el Llano del Real finalizaban los alardes militares con las correspondientes salvas, tenían lugar desfiles ecuestres, torneos, justas y cañas, mascaradas y bailes, así como procesiones, pues la capilla de Nuestra Señora de los Angeles tenía acceso directo desde la misma explanada." (Arciniega-Serra 2006b, 97).

l'accés públic per exposar valuoses relíquies d'acord amb el solemne cerimonial prescrit a les *Ordinacions de cort*<sup>470</sup>. La devoció del matrimoni, i en especial la del rei, que comptava amb el suport diví per a les seues empreses, van motivar actuacions a les dues capelles del Palau, la de Santa Caterina i la de Santa Maria dels Àngels. No obstant, la religiositat es va manifestar públicament amb la donació del cos de Sant Lluís, entre altres relíquies, al capítol de la catedral de València (Cruïlles 1876, 225). Malgrat que el “Magnànim” va impulsar la reconstrucció de la capella situada al pis superior del “Real” *nou*, la qual deguem recordar que estava dedicada a l'advocació de Santa Caterina des de temps del Cerimoniós, la capella de *Nuestra Señora de los Angeles* va romandre com a capella principal durant el seu regnat (Arciniega-Serra 2006b, 101). La iconografia dels temps del “Magnànim” ens permet comprovar la importància del culte litúrgic a les capelles del “Real”, el qual ens ha arribat gràcies a la il·luminació realitzada per Leonardo Crespí al *Salterio-libro de horas* d'Alfons el “Magnànim” que guarda la British Library de Londres. D'altra banda i quan a la música, voldríem destacar que l'inventari dels bens de la reina Maria de Castella, redactat poc després la seua mort, recull la possessió d'instruments musicals (Arciniega-Serra 2006a, 88). A propòsit d'això, voldríem assenyalar que Alfons el “Magnànim” va sol·licitar a un canonge de la Seu de València la seua intervenció per a que l'orguener Jaume Gil construïra uns orgues per a la seua capella reial que devien ser entonats amb els ministrers. Segons el musicòleg Higiní Anglés, no hi ha dubte que els ministrils, tant de corda com de vent, junt a l'orgue acompanyaven el repertori polifònic de música religiosa (Anglés 1960<sup>2</sup>, 20).

La capella del Palau Reial de València també va tenir gran efervescència a l'època de Ferran d'Aragó i Germana de Foix. Segons l'historiador Josep Martí, la cort virregnal del Duc de Calàbria va manifestar el seu poder, no només amb activitats culturals i socials de caràcter més o menys profà, sinó també mitjançant la fastuositat i solemnitat amb la que celebrava els oficis religiosos. Les festivitats de Sant Miquel i la dels Reis, tradicionals als territoris italians, van destacar a l'època del Duc. De fet, aquesta seria l'advocació inicial del monestir jerònim que es va fundar, amb la Butlla preceptiva de Paulo III, i, sobretot, amb el decidit recolzament de Ferran d'Aragó i Na Germana de Foix. La inicial advocació, Sant Miquel i dels Reis, quedaria, posteriorment amb el pas del temps, amb el nom pel que hui coneguem la

---

<sup>470</sup> “... la capilla era un espacio para la exhibición de las reliquias que pertenecían a la corona en las solemnidades que prescribían las *Ordinacions de cort* de Pedro el Ceremonioso, y antes de ser depositado en la catedral de Valencia el Santo Cáliz estuvo con otras piezas del tesoro religioso de los monarcas unos años en la capilla del Real..., también fue María de Castilla quien presentó para veneración pública en la capilla la reliquia de la Vera Cruz... En 1425 se adquirió una imagen de Cristo crucificado para la capilla del Real... En 1449 la tesorería real pagó al escultor alemán Pere Staxar una imagen de piedra que representaba la pasión de Cristo para la capilla del Rey,...” (Arciniega-Serra 2006a, 88).

Biblioteca Valenciana; Sant Miquel dels Reis<sup>471</sup>. Amb tot, l'afició per la música del Duc de Calàbria entroncava amb la tradició de la cort napolitana, directament derivada de la capella de música d'Alfons el "Magnànim"<sup>472</sup>. D'altra banda, la capella del Palau Reial estava exempta de la jurisdicció ordinària i comptava amb *dignidad bisbal*, durant molts anys el bisbe de Fez assistit per capellans, servidors d'altar i cantors. Segons fra José de Sigüenza, *Celebravase cada dia en su Capilla el Oficio divino* amb gran solemnitat pròpia d'una Capella Reial. Comptava amb capellans ordinaris i, efectivament, amb Bisbe per a la missa Pontifical. El Duc de Calàbria va conformar la millor capella, tant per les veus com pels instruments, que hi havia a Espanya i que hi hauria posteriorment, en nombre, *abilidades y voces*, perquè va reunir *quanto bueno se hallava en estos Reynos* (Sigüenza 1605, 128). D'altra banda, voldríem destacar que la mare del Duc de Calàbria, Isabela de Braucio, va morir a Ferrara on va ser soterrada al monestir de Santa Caterina, coincidència o no, nom de la que acabaria sent la capella principal del Palau Reial de València.

Amb tot, al llarg del segle XVII la capella de Santa Caterina va prendre protagonisme en detriment de la de *Nuestra Señora de los Ángeles*. En primer lloc, l'enllaç matrimonial entre Felip III i Margarita d'Àustria, realitzat al mateix palau en 1599, va provocar la renovació de l'escala principal del palau, mitjançant la qual s'accedia a la "gran sala" del "Real". Aquest espai afrontava a l'est amb el pati principal, però, a l'oest tenia l'accés a la capella de Santa Caterina. En aquesta "gran sala" se celebraven els actes de més rellevància<sup>473</sup>, i a més, la contigüitat de la capella la convertia en punt d'encontre obligat abans i després de la missa. Hi ha descripcions dels tapissos que ornamentaven aquesta gran sala, els quals exalçaven les victòries de Carles V a Tunísia i Flandes. Aquesta exaltació del poder reial es completava amb el vincle amb la religió catòlica mitjançant la proximitat de la capella de Santa Caterina. La "gran sala" va acollir el 18 d'abril el convit de noces de Felip III, en el qual hi hagué música, que *se sentía y no veía*, perquè probablement els músics amenitzaren l'àpat des de la tribuna que hi havia dins de la capella. Després, van entrar a la

---

<sup>471</sup> "Cambiósele el antiguo nombre por el de San Miguel y de los Reyes, del que vino la corrupción de San Miguel de los Reyes, con el que fué y es conocido; con lo que la explicación de llamarse de los Reyes por ser enterramiento dispuesto para la Reina Germana y la Reina Isabel, cae por su base; indudablemente la razón de la advocación fue debida á tenerse en la Real casa de Nápoles como cierta la descendencia de la Reina doña Isabel del Santo Rey Baltasar, uno de los que adoraron en Belén á Jesucristo, y la advocación de San Miguel por la gran veneración que en la Pullia se tenía al Arcángel, hasta el punto de que Fernando II de Sicilia y Nápoles instituyó la Orden de Caballería de San Miguel ó del Armiño por idénticos respetos;..." (Castañeda 1911, 278).

<sup>472</sup> "Por su protección a los poetas y artistas, ha merecido ser tenido como uno de los promotores del Renacimiento." (Anglés 1960<sup>2</sup>, 21).

<sup>473</sup> "Aún pudiéramos añadir el relato de otra fiestas no menos esplendidas dadas por los duques [de Calàbria], como la que tuvo lugar para remediar "el desamor que había en Valencia" reuniendo á las damas y caballeros en la sala principal del Palacio,..." (Castañeda 1911, 276).

“sala gran” amb altres instruments per iniciar el ball (Arciniega-Serra 2006b, 98), on de segur interpretaren danses cortesanes com, d'altra banda, era habitual als palaus reials des de segles anteriors<sup>474</sup>. En segon lloc, el riu Túria es va desbordar en 1651, la qual cosa va inundar la capella de *Nuestra Señora de los Ángeles*, situada a nivell de la mateixa explanada del “Real”. Aquesta riuada del Túria va provocar que Felip IV ordenara el trasllat del Santíssim Sagrament a la capella alta del palau, la de Santa Caterina, amb la qual cosa la capella es convertia definitivament en la principal<sup>475</sup>. Els historiadors Marqués de Cruïlles i Carlos Sarthou reproduïen part de la informació publicada per Zacarés a la revista *El Fénix* en 1846, la qual descriu la capella situada *en el mismo piso*, la construcció de la qual era *bastante espaciosa, de una sola nave*. Apart això, tots dos coincideixen en l'existència de tres altars a la capella de Santa Caterina: un altar major o principal dedicat a *Nuestra Señora de los Ángeles*, altre altar a l'advocació del Santíssim Crist de la Penitència, i un tercer altar dedicat a Sant Jaume Apòstol i a Santa Caterina (Sarthou 1953, 365) (Cruïlles 1876, 227).

Sota l'administració del comte de Peñalva, *alcaide* i custodi del palau reial a principis del XVIII, va haver una nova remodelació del palau reial, especialment a partir de 1714, davant la possible arribada a València de Felip V i la seua esposa Isabel de Farnesio. Aquesta possibilitat no va excloure la capella de Santa Caterina que va ser lluída i dotada d'una nova tribuna, de reixat i de confessionari. Rodrigo Caballero y Llanes, Superintendent general havia encarregat un nou retaule, el qual, dissenyat per Leonardo Julio Capuz i realitzat per oficials com els germans Vergara i Miguel Esteve, mostrava quatre àngels que sostenien les armes reials. Els daurats, tan del retaule com d'altres peces com els marcs de les vidrieres, els va fer Francisco Campos, i, Vicent Aguilar va pintar els llenços de Santa Caterina, Sant Jaume i Sant Salvador. La *Real Capilla de Santa Catalina Mártir* gaudia de quatre capellans i un sagristà. Els primers es distribuïen per mesos a raó de cinc-cents cinquanta pesos anuals l'obligació d'oficiar missa per la Casa del rei en una tradició que arrancava en el segle XIV del mateix Pere IV el “Cerimoniós”. El sagristà menor tenia una dotació de cinquanta-set pesos a l'any. Malgrat les disposicions reials de 1717, que havien desposseït d'alguns drets a destacats funcionaris del “Real”, entre altres, el procurador del rei i el fiscal, els quatre

---

<sup>474</sup> “La Casa Real de España tuvo una tradición rica en este punto y basta cotejar los documentos de la cancillería real para convencerse de ello, y ver cómo en siglos posteriores continuaba con sus fiestas y bailes de tradición secular.” (Anglés 1960<sup>2</sup>, 65).

<sup>475</sup> “Durante la segunda mitad del XVII el palacio se abandonó a la modorra que imponía la ausencia del Monarca. Sólo se pudo vencer ésta con el encargo que hizo Felipe IV de remodelar la capilla de arriba, para que se convirtiera en la principal tras la inundación que sufrió la de abajo con la crecida del río en 1651 y, en menor medida, con la llegada de los nuevos virreyes, de los que sólo tres llegaron a permanecer unos cinco años en el cargo.” (Arciniega-Serra 2006b, 101).

capellans i el sagristà van continuar gaudint de residència al mateix palau reial (Arciniega-Serra 2006b, 104).

Segons Arciniega i Serra, al voltant de 1763, la capella de Santa Caterina Màrtir conservava nombrosos objectes valuosos com peces d'argent, roba ornamentada, llibres litúrgics, i, un *Lignum Crucis* que podria ser el que s'exposava en temps d'Alfons "el Magnànim" i Maria de Castella. Poc després, el desé comte d'Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea, capità general del palau reial al voltant de 1765, va implantar la festa del *Laus perennis* o de las *Cuarenta Horas* (Arciniega-Serra 2006b, 105), festa en la que Vicent Olmos i Claver participaria poc després al cap de la capella de música del "Real" de València. Els mateixos autors, tot i que ofereixen una data de creació posterior, opinen que amb la fundació de la capella musical del palau reial es recuperava *en cierto modo la ambición de la capilla musical del Duque de Calabria*.

## **V.2 El nomenament.**

Pel que fa la nostra investigació i, sobretot, quan a la trajectòria artística del nostre músic Vicent Olmos i Claver, la creació d'una capella de música al Palau Reial de València l'any 1769 és una fita històrica. El nostre autor, per primera vegada, adquiria la responsabilitat de mestre al capdavant d'aquesta capella de nova creació. Paral·lelament, la ciutat de València vivia una intensa activitat musical amb les diverses capelles coexistents al segle XVIII. La documentació de la Batllia certifica la participació de vàries de les capelles de la capital valenciana a les celebracions del "Real", qüestió aquesta sobre la qual ens estendrem més endavant. Aquest volum d'activitat musical en el marc religiós podria haver generat la necessitat d'una nova capella de música per al Palau Reial, la qual es va fundar sota l'advocació de Santa Caterina Màrtir, potser, com ja hem explicat, pel culte que la Santa havia rebut a un dels altars de la capella de l'església, dedicada a Santa Maria dels Àngels per ordre de Pere IV el Cerimoniós que havia impulsat la seua construcció (Pingarrón 1983, 5).

La primera notícia sobre l'accés de Vicent Olmos i Claver al càrrec de mestre de capella del Palau Reial de València ens arriba gràcies a la recerca documental que hem efectuat a la catedral de València arran la nostra investigació. Com ja hem anticipat, amb data del dia 22 de desembre de 1768, el capítol de la metropolitana delibera atorgar *Permiso para poder admítir el Magisterio de Capilla del Palacio real*, i *Licencia para admitir lo*

*nomenament de Mestre de Capella del Palacio del Real*<sup>476</sup>. L'única condició que els capitulars van exigir al nostre Olmos per poder assumir el nou càrrec va ser no oblidar cap de les responsabilitats de l'ocupació d'acòlit que, en aquell moment, el nostre autor posseïa, i, sobretot, no faltar a l'*Asistencia de este Choro*.

Cal ara reiterar que des del dia 22 de desembre de 1768 fins l'any 1772, quan Olmos va aprovar les oposicions a mestre de capella de la Santa Església Catedral de Sogorb, el nostre músic va mantenir una doble activitat; d'una part vinculat a la catedral metropolitana de València i la seua capella de música, i, d'altra, exercint de mestre de capella del Palau Reial a la mateixa ciutat, la qual cosa es pot comprovar documentalment, tant als *Protocolos del cabildo*<sup>477</sup> de la metropolitana, com a la documentació de Sogorb com veurem més endavant.

D'altra banda, caldria preguntar-se com el nostre autor es va fer mereixedor d'aquest important nomenament. En primer lloc, voldríem destacar que hi havia dues vies principals per accedir al mestratge d'una capella de música eclesiàstica; l'oposició amb edictes o la designació sense els quals. Quan a la primera opció, deguem dir que quan hi havia una vacant, el capítol de l'església o catedral convocava les oposicions per cobrir-la mitjançant la publicació d'edictes, els quals eren enviats a les principals catedrals per intentar atraure, més que el nombre, els mestres més qualificats. La segona opció, dispensava la publicació dels edictes i, senzillament, es proposava al capítol el nom d'algun mestre que reunia les característiques professionals adients<sup>478</sup>. Pel que sabem fins ara, Olmos no va fer cap oposició al càrrec del "Real" de València, tanmateix, les seues relacions amb els àmbits de poder podrien haver-li facilitat l'accés al càrrec de mestre de la capella de música del Palau Reial de València.

El musicòleg Samuel Rubio ha documentat l'existència de recomanacions als processos d'accés a mestre de capella (Rubio 2006<sup>5</sup>, 27), la qual cosa podria haver sigut decisiva en el cas del nostre Vicent Olmos. En primer lloc, cal tenir en compte que Vicent Olmos es va formar musicalment a la catedral metropolitana de València, on va ser deixeble de quasi tots els mestres que la Seu va tenir durant el segle XVIII. D'aquesta manera, el vincle entre la catedral metropolitana de València i el Palau Reial a través de la figura de Francisco Xavier de Oloriz podria haver sigut determinant en l'ascens del nostre Olmos.

---

<sup>476</sup> (ACV): Deliberaciones capitulares 1278, 22 de desembre de 1768. *Vid.* Pàg. 236.

<sup>477</sup> (ACV): 3342 Protocolos del cabildo 1772 1ª, Notari Pere Rodrigo, 16 de març, f. 517 v. *Vid.* Pàgs. 236 ss.

<sup>478</sup> "Si el cabildo no quiere convocar oposiciones, bien por razones de urgencia, ya por evitar dispendios, o por otras de diversa índole, nombra una comisión de canónigos para que busquen *alguna buena pieza*, o sea, la persona más idónea para cubrir el puesto." (Rubio 2006<sup>5</sup>, 18).

Oloriz era Beneficiat de la metropolitana, però, també era la màxima autoritat eclesiàstica del Palau Reial, la qual cosa hem pogut comprovar al *Llibre de Beneficiats i Cantors de la Seu de València*:

*Dr. D.n Fra.co Xavier de Oloriz P.brê. Disapte â 28 de Març de 1761. fonch admes â percasos p.r lo Molt Ilte. Cap.l lo R.l D.r D.n Fran.co Xavier de Oloriz en lo Ben.i [sic] que possehia lo q.e D.n Ignacio Longas, y despues lo R.l D.r Jusep Formo Pbrê Sots Inv.o de S.ta Lucia agregat â la Capellania ma.r del Real; Segons Coll.o y poss.o p.r Guillermo Aparicio Not.i en 1761.*

*Prengue lo punt dit dia a Vespres*<sup>479</sup>.

Francisco Xavier de Oloriz va romandre a la catedral de València, on va ser titular de la capella de Santa Llúcia<sup>480</sup>, fins la seua defunció el dia 18 de juliol de 1814, la qual està registrada a la documentació catedralícia<sup>481</sup>. Apart això, Oloriz estava *agregat â la Capellania mayor del Real* i podria haver recomanat al nostre Olmos per al càrrec de mestre de capella. Cal tenir en compte que Oloriz podria haver recaptat del mestre de capella de la metropolitana, entre altres músics del seu entorn, informació sobre el nostre Olmos. Amb l'aquiescència, bé de Fuentes o bé de Morera, i, quasi segur, la dels músics que inicialment conformaren la capella del Palau, la decisió d'Oloriz podria haver sigut irrefutable.

També hi cap la possibilitat que Vicent Olmos rebera l'encàrrec directe i personal de crear la capella, doncs, l'any 1768, Olmos compona el villancet *Alegoricos metricos rasgos, que se han de cantar en la Solemne profession de Sor Maria Joaquina, ... , hija del Theniente Coronel Don Alonso, Sargento Mayor de esta Plaza*<sup>482</sup>, la qual cosa confirma que Vicent Olmos estava ben relacionat amb els estaments de poder, tant l'eclesiàstic, com hem vist anteriorment, com en aquest cas l'estament militar. Amb aquestos antecedents, cal pensar que aquestes circumstàncies socials podrien haver-li facilitat l'accés a la plaça de mestre de capella del Palau Reial.

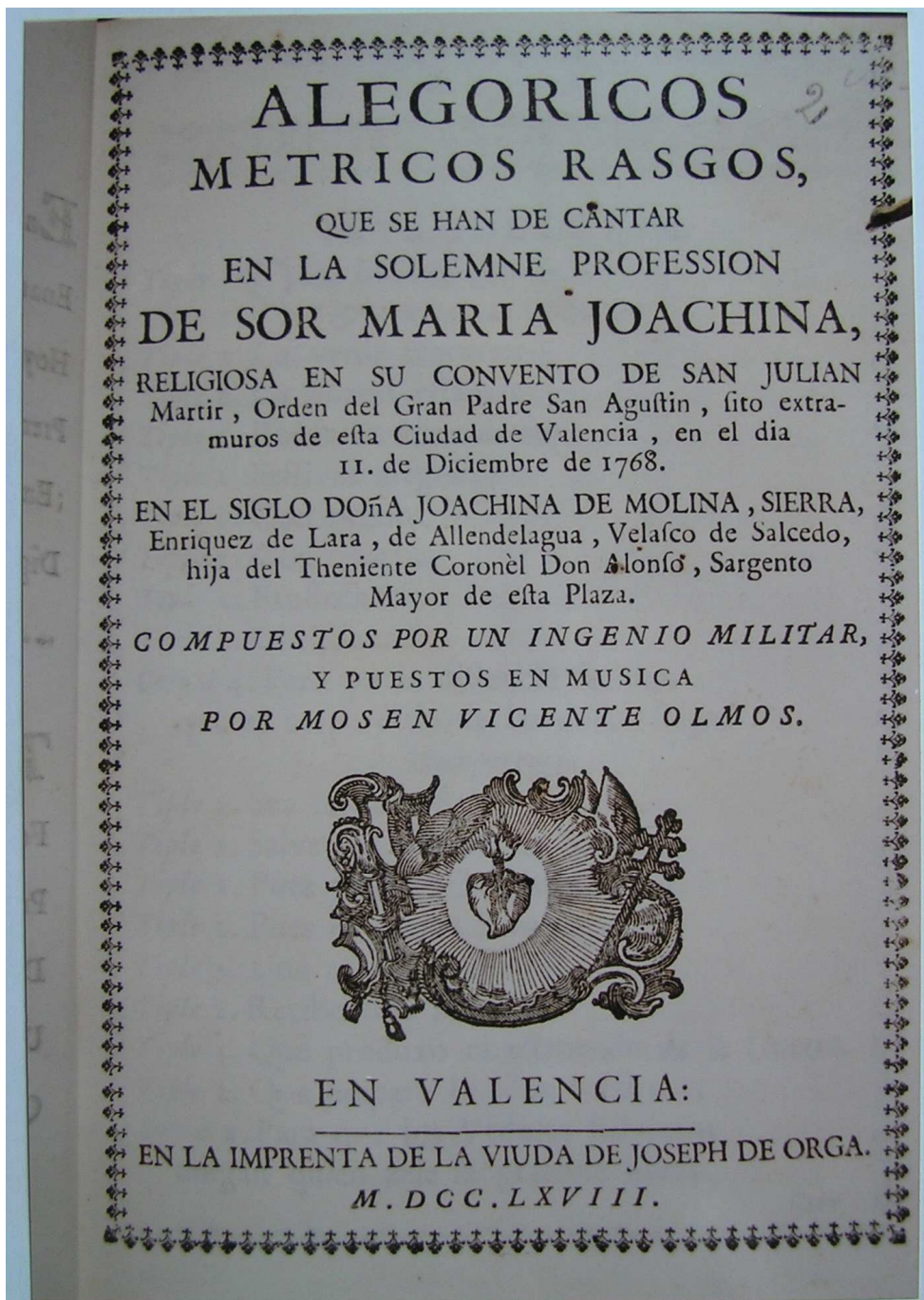
---

<sup>479</sup> (ACV): *Llibre de Beneficiats*, 28 de març de 1761, f. 153.

<sup>480</sup> (ACV): *Libro de todas las capillas*, f. 92.

<sup>481</sup> (ACV): *Libro de defunciones*, f. 51.

<sup>482</sup> Biblioteca Universitària de València (BUV): Varia, 331-2.



Il·lustració núm. 6. Portada del primer villancet compostat per Vicent Olmos. (BUV): Varia, 331-2, (f. 2 r.).

En tot cas, la decisió de nomenar a Olmos per al càrrec de mestre de capella degué produir-se mesos abans, doncs, si les primeres notícies que ens arriben de la catedral de València sobre l'assumpte són del 22 de desembre de 1768, quasi immediatament, un mes després, apareix el Protocol notarial que certifica la fundació en el segle XVIII de la capella de música al Palau Reial de València, la qual rememorava l'esplendorosa capella musical que segles abans el "Real" havia tingut.



### V.3 Els estatuts fundacionals.

La documentació referent a la creació en el segle XVIII d'una capella de música al Palau Reial de València va ser publicada per Ferran Pingarrón Seco a la revista *Cabanilles* l'any 1983 (Pingarrón 1983). Aquesta documentació, compilada en un "Protocol notarial" que consta de vuit documents, va ser signada pel notari Juan Antonio Espada entre gener de 1769 i octubre de 1770 i, actualment, es conserva a l'arxiu del Col·legi del Patriarca de València<sup>483</sup>. Després de més de vint anys des de la seua publicació, aquests documents encara hui són d'una vàlua extraordinària, no només pel que fa el nostre músic Vicent Olmos i Claver, sinó per tota la informació que proporcionen sobre les capelles musicals valencianes de l'època. Apart això, cal tenir en compte que en 1983 la notícia de la fundació d'una capella musical al "Real" de València en el segle XVIII era una primícia.

Tot i que cronològicament el primer document contingut al Protocol notarial que l'investigador Ferrán Pingarrón va presentar a la revista *Cabanilles* és una escriptura signada el 21 de gener de 1769, mitjançant la qual els músics *Joseph Ruis, Juan Bautista Martinez* i *Miguel Martinez* atorguen poders al també músic Vicent Català per a que *intervenga en la fundacion de la Capilla de Musica, que se hà de erigir en la Capilla del Real Palacio*<sup>484</sup>, el document que en realitat podríem reconèixer com document fundacional de la capella del Reial està signat només dos dies després. Efectivament, el dia 23 de gener de 1769 se signa amb el mateix notari un document, el títol del qual expressa clarament la seua finalitat: *Fundacion de la capilla de Musica en el Real Palacio*<sup>485</sup>.

Aquest document fundacional presenta tres parts clarament diferenciades; primerament, un apartat on es consolida jurídicament la fundació de la capella musical, després, els estatuts mitjançant els quals devia regir-se la capella i, finalment, un apartat dedicat a *empleos* com el d'ajustador i apuntador entre altres, d'altra banda necessaris per al funcionament de les capelles musicals.

Quan a la primera part d'aquest document fundacional del dia 23 de gener, voldríem destacar, en primer lloc, que ens proporciona el nom dels components, els quals deguem considerar fundadors, i de la funció musical que cadascú tenia assignada, bé com instrumentista o bé com cantor. D'aquesta manera, coneguem amb exactitud la plantilla de músics amb la qual la capella del "Real", encapçalada per *Mosen Vicente Olmos, clerigo* com

---

<sup>483</sup> (ACPV): Protocol nº 350, 1769-1770, notari Juan Antonio Espada.

<sup>484</sup> (ACPV): Protocol nº 350, (f. 23 i 23v.), 21 de gener de 1769, notari Juan Antonio Espada.

<sup>485</sup> (ACPV): Protocol nº 350, (f. 26v. a 31), 23 de gener de 1769, notari Juan Antonio Espada.

mestre de capella, va començar. Aquesta estava conformada per sis veus i cinc ministrils, la relació dels quals és la següent:

<u>Nom</u>	<u>Ocupació</u>	<u>Veü</u>	<u>Ministril</u>
Vicent Olmos i Claver	Mestre de capella	-	-
Pedro Verger	-	Chantre	-
Joseph Esteve	-	Chantre	-
Francisco Aranda	-	Contralt	-
Vicente Sabal	-	Contralt	-
Juan Bautista Martinez	-	Tenor	-
Miguel Martinez	-	Tenor	-
Francisco Pusalgues	-	-	Oboè i violí
Joseph Ruiz	-	-	Violí
Joseph Leon	-	-	Violó
Thadeo Salvador	-	-	Baixó
Vicente Català	-	-	Clarí

Després, del mateix document, també voldríem destacar que la creació de la capella tenia com objectiu el *maior desempeño, y lucimiento en los actos* del “Real”, la qual cosa devia aconseguir-se sense que fora necessària la col·laboració de cap altra de les capelles musicals que hi havia a València a l'època. El document es va signar *congregados en este Real Palacio* i, com hem anticipat, conté una segona part que exposa els *capítulos, estatutos y condiciones* sota els quals la capella de música del Palau Reial de València havia de regir-se.

De la lectura dels estatuts fundacionals de la capella es dedueix que Vicent Olmos i Claver va assumir un protagonisme de primer ordre d'acord amb el càrrec que desenvolupava. Expressions com *obedecer al Maestro, todos a la voz del Maestro, complacer al Maestro o le pareciere al Maestro* apareixen als diversos ítems, la qual cosa ja és suficient per comprovar el lideratge que Olmos va prendre. A més, Olmos era el músic amb més alta remuneració econòmica, la qual cosa podem comprovar tot seguit a l'ítem número quinze dels estatuts:

*Otrosí: Que à ninguno de esta Capilla, por habilidad, que sea, se le hagan dos porciones, exepto al Maestro que tiene dos, la una por asistir al acto, y llevar el compas, y la otra por componer, y dâr a los musicos las obras, yà copiadas, teniendo dicha Capilla provision correspondiente de Musica*<sup>486</sup>.

A propòsit del text anterior, convindria ressaltar que el nostre Vicent Olmos tenia la responsabilitat de *llevar el compas*, la qual cosa, junt al fet que als mateixos estatuts de la capella del “Real” es reconeix aquesta com una *orquestra* sotmesa a la *direccion del Maestro*, confirma que l’evolució històrica del mestratge de capella, des del primitiu *primicerius*<sup>487</sup> que cantava i al mateix temps dirigia el cor, va culminar al segle XVIII en una figura similar a la del director i compositor que hui coneguem, de la qual el nostre autor seria un bon exemple. No obstant aquesta contemporaneïtat, Olmos hagué d’assumir algunes de les tasques tradicionals dels mestres de capella, una de les més importants sempre va ser l’educació dels *Ynfantillos*. La reglamentació de la capella de música del Palau Reial de València assignava al mestre l’obligació d’educar els quatre infants que, també d’acord amb els estatuts, completarien la plantilla de cantors. El nostre Vicent Olmos i Claver cobraria la quantitat de *tres libras por dâr lición a los Niños*, els quals romandrien sota les seues directrius fins el punt que devien vestir-se per a les celebracions *como estimare por mas combeniente el Maestro*. Finalment, voldríem destacar que la capella de música del “Real” naixia amb la voluntat de tenir, *aparte de los chicos, ó, Ynfantillos*, una plantilla de divuit músics, l’admissió dels quals devia realitzar-se per *votada canónica* de tots els músics. No obstant, per poder votar a l’elecció del mestre, els músics devien tenir al menys tres anys d’antiguitat a la capella.

L’última part d’aquest document fundacional està dirigida als càrrecs complementaris de la capella com l’ajustador, el *combocador* i l’apuntador. La lectura d’aquesta reglamentació específica ens permet comprovar una vegada més que Vicent Olmos era una peça clau en aquest col·lectiu, un exemple de la qual cosa el tenim al paràgraf que diu *Que teva preguntar si la festa es de Santo, ò, Santa, ó a que Amaguen, para avisar al Maestro, y este puada arreglar la musica,...* . No obstant això, voldríem ressaltar que el document certifica que els membres d’aquesta capella musical creada al Palau Reial de València col·laboraven també amb altres capelles de la ciutat. És per això que el reglament recomana que els actes comencen el més tard possible, perquè, molts músics de la capella *aura estan complimento en cus Iglesias*, o, que no ajusten dos actes per al mateix dia *por muchisimos*

---

<sup>486</sup> Ibidem.

<sup>487</sup> Vid. Pàg. 246.

*inconvenientes*, i, sobretot, *Que ninguno de esta capilla pueda salirse à otra de dentro de la ciudad, exepto la Catedral, y colegio del venerable Señor Patriarca*. Finalment, voldríem destacar que aquest reglament certifica la participació de l'*Arpa* a les funcions de l'*orquestra* i, d'altra banda, que la capella estava obligada a assistir a *qualesquiera fusions* celebrades a la casa de la màxima autoritat del Palau, *en casa del Señor Alcayde de dicho Real Palacio*.

El següent document del Protocol notarial publicat per Ferran Pingarrón a la revista *Cabanilles* és una escriptura mitjançant la qual els músics de la capella, encapçalats pel nostre mestre Vicent Olmos, atorguen poders a vàrios representants de la judicatura de l'època per veure's representats en qualsevol afer de caràcter jurídic<sup>488</sup>. Més enllà dels noms, caldria ressaltar que un d'ells, *Don Joseph Barrera*, era *Procurador de los Reales Consejos*, resident a la *Villa, y Corte de Madrid*, la qual cosa podria estar justificada per tota la controvèrsia generada a propòsit del que alguns investigadors valencians assenyalen com les "capelles concordades", de la qual parlarem més endavant. Amb tot, el protocol està signat a València pel mateix notari, Juan Antonio Espada, el dia 27 de gener de 1769.

Mesos després, el 21 de juliol de 1769, la capella signa davant el mateix representant legal dues escriptures més, sempre amb *Vicente Olmos clerigo maestro de Capilla* al capdavant. Gràcies a aquests documents sabem que la capella va ampliar la seua plantilla amb dos músics més, dels quals sabem el noms, *Joseph Ferrús* i *Blas Lladró*, però, no sabem si eren cantors o ministrils. No obstant, d'un dels documents, *Deliberacion de la Capilla de Musica del real Palacio*<sup>489</sup>, deguem destacar que el nostre Vicent Olmos va renunciar fins el mes de gener del *año que viene mil Setecientos Setenta* al salari que li pertocava per ensenyar als *Ynfantillos*, potser per hipotètiques dificultats de finançament d'una capella acabada de crear. A propòsit del mateix argument, també deguem destacar un apartat on els músics devien intentar trobar actuacions per la capella, i altre on s'establí un fons comú per a despeses necessàries. A més a més el càrrec de convocador devia ser rotatori mensualment, la qual cosa també estalviava despeses. Quan a l'altre document notarial del mateix 21 de juliol de 1769, *Poder de la capilla del Palacio real*<sup>490</sup>, voldríem ressaltar que la capella nomena un nou "Procurador" que, si bé sembla no tenir la categoria jurídica dels que havia nomenat anteriorment en el mes gener, li atorga *todo nuestro poder* per representar-los.

---

<sup>488</sup> (ACPV): Protocol nº 350, (f. 38 s.), 27 de gener de 1769, notari Juan Antonio Espada.

<sup>489</sup> (ACPV): Protocol nº 350, (f. 227 s.), 21 de juliol de 1769, notari Juan Antonio Espada.

<sup>490</sup> (ACPV): Protocol nº 350, (f. 228 s.), 21 de juliol de 1769, notari Juan Antonio Espada.

El 30 de juny de 1770, la capella de música del Palau Reial de València, reunida a la casa del nostre Vicent Olmos i Claver, signa un nou document notarial<sup>491</sup>, gràcies al qual podem certificar que la capella havia ampliat la seua plantilla de músics en tres nous noms; *Salvador Gomez, Joaquin Chorques, i Salvador Beltri*, sense que tampoc sapiguem la veu o instrument de cadascun. Aquesta *Admision de Capítulos de la fundacion de la capilla de Musica del Real* tenia com objectiu millorar alguns dels aspectes recollits als estatuts inicials redactats en gener de 1769, doncs, *no se tuvieron presentes algunas cosas, que ahora se han advertido, hemos determinado adicionarlas en fuerza de esta Escritura*. D'entre les noves resolucions aportades voldríem destacar l'obligació imposada al nostre mestre Vicent Olmos i Claver de compondre tots els anys villancets, misses, misereres, *ó otra cosa equivalente* per la capella. Aquesta obligació, característica de les responsabilitats que els mestres de capella des de feia segles devien assumir, corrobora una altra vegada la capacitat creativa del nostre músic, el qual de vegades devia compondre inclús amb una instrumentació determinada con *Violines, y Trompas*. Aquest mateix document notarial reserva llargs paràgrafs per al *Cargo de Colector, Cargo del Apuntador, Cargo del Combocador y Arreglador, Cargo del Celador, Cargo del Ajustador i Regla para las funciones de fuera*, la qual cosa certifica que en any i mig des de la fundació en gener de 1769, la capella de música del Palau Reial de València havia sigut capaç de crear una organització complexa i ben consolidada.

Posteriorment, del dia 19 de juliol de 1770 hi ha un nou document notarial<sup>492</sup>, altra vegada signat a la casa particular del mestre Vicent Olmos, *por quanto en el dia ocurren algunas cosas, que los otorgantes desean tener presentes,... han determinado ejecutarlo por deliberacion*. El document reconeix novament l'autoritat d'Olmos, el qual té la facultat d'inclús sancionar amb *multas*, *que impusiere el Maestro*. No obstant això, el document ratifica que l'autoritat d'Olmos sempre estava sotmesa a l'aprovació de les dos màximes autoritats del Palau Reial; la civil, representada per l'*Alcayde*, i, l'eclesiàstica pel *Capellan maior*. Per exemple, Olmos devia examinar als aspirants a músics de la capella, però, aquests, prèviament, devien haver sol·licitat l'admissió a les autoritats del Palau, les quals, a més, devien donar el beneplàcit després l'examen del mestre de capella. D'altra banda, aquest document notarial confirma el vincle directe entre la capella del Palau Reial i la de la catedral metropolitana, la qual cosa quan a la nostra investigació és necessari destacar. Si bé aquesta relació podíem intuir-la per diverses raons, entre les quals que Olmos s'havia format musicalment a la catedral de València, on a més havia demanat permís per assumir el càrrec

---

<sup>491</sup> (ACPV): Protocol nº 350, (f. 195 a 202.), 30 de juny de 1770, notari Juan Antonio Espada.

<sup>492</sup> (ACPV): Protocol nº 350, (f. 213 a 215 v.), 19 de juliol de 1770, notari Juan Antonio Espada.

de mestre del Palau, aquest document ho expressa ben clar quan diu *Que teniendo, como tiene esta capilla union con los de la Metropolitana, puedan algunos de la presente capilla, asistirles, aunque nuestra capilla cante, à direccion del Maestro...* A propòsit del nexa d'unió entre la catedral de València i el Palau Reial de la mateixa ciutat, voldríem insistir sobre el protagonisme que la màxima autoritat religiosa del Palau, el *Capellan maior Francisco Xavier de Oloriz*, canonge resident de la catedral, va prendre a les escriptures del protocol notarial que suporta jurídicament la creació d'aquesta nova capella de música. Finalment, el document ens informa que la capella del Palau no posseïa l'arpa entre el seu instrumental, per la qual cosa devia ser substituïda a la *Siestas* pel violí o per una veu, sempre a decisió del *Maestro*.

L'últim dels documents del Protocol notarial publicat per Ferran Pingarrón Seco és una escriptura de poders<sup>493</sup>, de la qual cal ressaltar, en primer lloc, que no figura el nom del nostre mestre de capella Vicent Olmos. Després, el document, signat a València el dia 5 d'octubre de 1770 pel mateix notari, aporta els noms de tres nous músics de la capella; *Mosen Juan Bautista Noguera, Mosen Pedro Sabater i Joseph Catala*, sense que tampoc expresse la dedicació musical, bé com ministril o com cantor. Mitjançant aquesta acta notarial, que gaudeix de la llicència verbal del capellà major del Palau *Don Francisco Xavier de Oloris Presbitero*, la capella concedeix *todo nuestro poder* a Vicente Català, el qual era germà *maior* del Joseph Catala que hem nomenat poc abans en aquest mateix paràgraf, i, a més, era un dels músics fundadors de la capella de música del Palau Reial de València, segons hem pogut comprovar mitjançant el primer document notarial signat a València el 21 de gener de 1769 a propòsit de la fundació de la capella.

En general, les escriptures del protocol notarial publicat per Ferran Pingarrón certifiquen que la capella de música fundada al palau Reial de València en 1769 gaudia d'una organització estructurada jeràrquicament, on el primer lloc l'ocupaven les autoritats del Palau Reial, però, immediatament a continuació estava el nostre músic, Vicent Olmos i Claver, amb responsabilitats de primer ordre pel que fa els apartats de gestió de la capella, amb liderat artístic absolut i amb autoritat màxima sobre els músics de la capella. No obstant això, aquestos tampoc estaven exempts d'obligacions, doncs, més enllà de la tasca instrumental o vocal, eren els encarregats de dur endavant una llarga llista de treball burocràtic; col·lectar, celar, convocar, etc... . En definitiva, totes aquestes escriptures notariales representen una bona

---

<sup>493</sup> (ACPV): Protocol nº 350, (f. 288 v.-289), 5 d'octubre de 1770, notari Juan Antonio Espada.

aportació al món de les capelles musicals valencianes del segle XVIII, el qual encara a hores d'ara és bastant difús.

#### **V.4 El conflicte amb les capelles concordades.**

La tradició de les capelles musicals valencianes té les arrels medievals a l'*Schola cantorum* de la catedral metropolitana de València, la qual va precedir la creació de la capella de música que ha perdurat fins els nostres dies. Musicòlegs i investigadors coincideixen en que la capella de música de la catedral metropolitana de València ha sigut històricament el referent de la música religiosa a les nostres terres. Tanmateix, no deguem oblidar la importància que ha tingut per a la música religiosa valenciana la capella del Col·legi del Corpus Christi. Caldria recordar que musicòlegs i investigadors remetent a les disposicions del bisbe Vidal de Blanes en el segle XIV quan a la creació de la capella de música de la catedral de València<sup>494</sup>. D'altra banda, la capella de música del Patriarca va nàixer paral·lelament a la fundació de l'església en el segle XVII<sup>495</sup>. Però apart la influència irradiada per aquests dos grans centres, l'investigador Jesús Villalmanzo va documentar l'existència d'altres capelles de música, no exactament similars perquè no representaven a cap institució eclesiàstica, que servien per atendre la demanda de música per a les festes religioses. L'investigador destaca els exemples de la capella de Jerónimo Muniesa a Zaragoza el 1575 i les d'Andrés Renart i Nicolàs Vicent a València el 1625 i 1634 respectivament. Altre exemple, el trobarem a l'Ajuntament de València que l'any 1600 va pagar a Mossèn Arsis dinou lliures per la participació de la seua capella en una festa (Villalmanzo 1992, 19). Un segle després, al segle de la il·lustració, la creixent demanda de música per a les festes religioses a la ciutat de València i els seus voltants va provocar la creació de noves capelles de música, aquesta vegada no als principals centres sinó a altres de menor entitat com les parròquies. D'aquesta manera naixien les capelles de música a distintes parròquies de la ciutat de València.

La informació que tenim sobre aquestes capelles parroquials va ser publicada per Jesús Villalmanzo (Villalmanzo 1992), si bé el treball de Ferran Pingarrón Seco a propòsit de la creació de la capella de música del Palau Reial de València al segle XVIII ha complementat la nostra informació (Pingarrón 1983). Amb tot, voldríem destacar, primerament, que totes

---

<sup>494</sup> Vid. Pàg. 213.

<sup>495</sup> "El siglo XVII es aún más importante musicalmente en València que el anterior. Nace en él una nueva capilla musical que había de tener gran transcendencia: la del Corpus Christi" (Villalmanzo 1992, 17). "Esta iglesia, al contrario de cómo sucede ordinariamente, se abrió al culto con todo esplendor, con extraordinaria magnificencia musical, exponente de lo cual fue, entre otras cosas, el dotarla, casi desde su fundación, de dos maestros de capilla:..." (Climent 1984a, 9).

aquestes capelles de nova creació portaren el nom del Sant de la parròquia, i algunes de les més importants foren les de Sant Joan del Mercat i Sant Martí creades al voltant de l'any 1700, Sant Esteve i Sant Vicent Ferrer fundada el 1730, i Sant Andreu que, erigida l'any 1745, va perdurar fins el primer terç del segle XIX (Villalmanzo 1992, 20). Tot i no gaudir dels recursos econòmics dels grans centres de la ciutat de València com la catedral o el Patriarca, cadascuna d'aquestes capelles podia tenir vint o vint-i-cinc músics entre ministrils i cantors, encara que, generalment, la majoria d'elles no comptaven amb les veus blanques dels "infantillos". La major part dels clergues que dirigien aquestes capelles s'havien instruït a la Seu de València, on com sabem entraven d'infants per rebre la formació necessària, de la qual cosa el nostre Vicent Olmos és un bon exemple. A diferència de les catedrals valencianes, el clero parroquial no pagava ni al mestre de capella ni als músics, limitant-se la seua aportació econòmica a subvencionar a l'organista i al sochantre o capiscol (Villalmanzo 1992, 23). Conseqüentment, tampoc el clero de la parròquia convocava ni edictes ni oposicions per cobrir les places del mestre, dels ministrils, ni dels cantors, tot i que la seua influència en els nomenaments de segur degué sentir-se. Pel que fa el mestre deguem destacar que, moltes vegades, era triat per votació dels mateixos músics després d'haver treballat amb alguns mestres. Quan a la resta de músics caldria dir que, si n'hi havia procés de selecció, els mateixos membres de la capella, amb o sense el mestre, feien algun tipus de prova o oposició als aspirants que desitjaven integrar-se de ple al nou col·lectiu musical. Amb aquesta estructura, aquestes capelles parroquials devien treballar fora de la parròquia per subsistir, i, poc a poc, van adquirir un caràcter gremial. No obstant tot, la cúria eclesiàstica de la ciutat devia donar el vistiplau per a la seua formació, amb el qual regularment signaven uns estatuts davant notari. Amb la quantitat de capelles parroquials que es formaren, molt prompte hi hagueren plets entre les quals degut a la competència que s'hi feien<sup>496</sup>.

Aquesta competència professional entre les distintes capelles de música que treballaven a la ciutat de València ja havia provocat en 1587 la prohibició als membres de la capella de la metropolitana d'actuar fora de la Seu (Villalmanzo 1992, 20). Malgrat això, quasi dos-cents anys després els conflictes continuaven, principalment, entre aquestes agrupacions parroquials que devien subsistir sense pràcticament cap suport econòmic que no fora el seu propi treball. Segons Jesús Villalmanzo, les dues capelles més antigues, les de les parròquies de Sant Martí i Sant Joan del Mercat, es van oposar davant els tribunals

---

<sup>496</sup> "Ese equilibrio se rompía inmediatamente al crearse una nueva capilla musical, pues el mercado musical debía repartirse entonces entre tres capillas musicales, lo que repercutía sensiblemente en los ingresos de los músicos." (Villalmanzo 1992, 20).



eclesiàstics a la creació de la capella de Sant Esteve, la qual, malgrat guanyar el plet, no va tenir continuïtat i finalment va desaparèixer. Contràriament, la capella de música nascuda a la parròquia de Sant Andreu en 1745 es va consolidar de fet, la qual cosa va generar friccions d'importància amb les dues capelles més antigues. Aquest nou conflicte es va resoldre gràcies als acords de la concòrdia signats davant notari apostòlic en 1747 entre les tres capelles, la capella de la parròquia de Sant Martí, la de Sant Joan del Mercat i la de Sant Andreu, els quals van ser ratificats pel mateix rei Carles III (Villalmanzo 1992, 22). Entre altres coses, la concòrdia prohibia taxativament la creació de noves capelles de música a la ciutat de València i obligava als membres de les capelles concordades a actuar només amb el col·lectiu de la seua parròquia. Les capelles concordades van revisar els preus dels actes en funció del nombre de músics que devien participar i segons la categoria de la celebració. Però apart els trenta-dos capítols que conformen els acords de la Concòrdia, voldríem destacar que el període que abarca des de la signatura de la concòrdia de 1747 fins la desaparició de les capelles durant el primer terç del segle XIX es coneix pel nom de les “Capillas Concertadas”, a les quals es refereix reiteradament el Baró d'Alcahalí (Villalmanzo 1992, 22). D'altra banda, l'investigador Andrea Bombi, tenint en compte que les capelles concordades es repartien equitativament els beneficis que generaven, opina que, en definitiva, la concòrdia va suposar la unificació administrativa de les tres capelles (Bombi 1995, 200).

Amb aquestos antecedents, la creació de la capella de música del Palau Reial de València amb Vicent Olmos i Claver al cap com a mestre de capella va reiniciar el conflicte que la concòrdia de 1747 havia tancat. De fet, la creació de la nova capella al “Real” de València contravenia el concordat, que, entre altres coses, com hem dit anteriorment, prohibia la creació de noves capelles a la ciutat de València. A més a més, caldria recordar que una de les capelles concordades, la de la parròquia de Sant Martí, havia sigut beneficiària de tota l'activitat musical generada al Palau Reial de València durant tota la primera meitat del segle XVIII, sent substituïda per la capella de la Seu en 1759 com comprovarem més endavant. Amb tot, el plet no va tardar, perquè, quasi immediatament a la fundació en 1769 de la nova capella del Palau Reial dirigida per Vicent Olmos, músics de les capelles parroquials establides a València ciutat van apel·lar directament a la voluntat del rei.

L'Arxiu del Regne de València guarda una carta enviada pel Marqués de Grimaldi el 13 d'abril de 1769 a En Gaspar de Navas, amb la qual informa de la reclamació efectuada a la corona a propòsit de la creació de la nova capella de música del Palau Reial de València. Cal recordar que en 1769 el Marqués de Grimaldi ostentava, nomenat per Carles III en 1763, la Secretaria de l'Estat espanyol. Paral·lelament a València, En Gaspar de Navas i Noroña

representava la màxima autoritat a les nostres terres, i, conseqüentment, al Palau Reial. La rellevància dels dos personatges dóna idea de la importància de l'afer, de manera que, tot i que la carta de Grimaldi ja va ser publicada pels historiadors Vicent Salvador Olmos i Antoni López a la revista *Cabanilles* l'any 1983 (Olmos-López 1983, 15 s.), encara a hores d'ara gaudeix d'interès pel que fa la nostra investigació.

Gràcies a aquest document sabem que el Marqués de Grimaldi va informar a En Gaspar de Navas del fet que havia rebut *dos representaciones* de músics de diverses capelles de València, una de les quals considerava un greuge la *nueva disposición* mitjançant la qual es creava la nova capella de música del Palau Reial de València. L'altra representació explicava el procés legal que havia precedit la fundació de la nova capella i manifestava el malestar per les crítiques dels membres de les altres capelles que els desacreditaven *por cuantos medios pueden*:

*Han venido â mis manos dos representaciones, una delos Musicos de varias Capillas establecidas en essa Ciudad, suponiendo un agravio que se les haze con la nueva disposiciòn dada en la R.[ea]l Capilla de esse Palacio, donde se ha formado una quadrilla separada de Musicos, para el desempeño de sus funciones. Y la otra es de los mismos Musicos que sirven en la citada R.[ea]l Capilla, exponiendo las formalidades que precedieron â su admision, y los disgustos que con este motivo les suscitan los de las otras Capillas desacreditandolos por quantos medios pueden =<sup>497</sup>.*

Segons Grimaldi, el rei estava sabedor de la participació, quasi sempre dificultosa, de la capella de música de la *Seo* a les festivitats del "Real", la qual cosa era un argument favorable a la fundació d'una nova capella que devia atendre amb tota preferència l'activitat litúrgica i musical del Palau Reial:

*El Rey està informado de que quando servia en essa Capilla la Musica de la Catedral, solo podia hazerlo â horas irregulares, que es despues de haver concludido en la propia Catedral, cuya disposiciòn â demàs de ser fastidiosa â los mismos Musicos, por la distancia en que se halla essa Capilla, causava bastante incomodidad â los habitantes del Palacio, que asistian â los officios Divinos =<sup>498</sup>.*

D'aquesta manera, el rei aprovava la disposició que dotava a la capella del nostre Vicent Olmos de l'entitat jurídica necessària, atorgant-li a l'*arbitrio* del Capellà Major d'acord amb l'autoritat militar del "Real" disposar *lo más conveniente al culteo y al mejor*

---

<sup>497</sup> (ARV): Batllia B, expedient 23, lligall 2, (s.f.).

<sup>498</sup> Ibidem.

*servicio de esa Capilla*. Paral·lelament, el monarca desestimava la sol·licitud de la representació de les capelles demandants *llena de expresiones vagas i maliciosas dirigidas a desacreditar*. La resolució va ser publicada com *Real orden* i la carta de Grimaldi que guarda l'Arxiu del Regne de València és una còpia del decret. Amb tot, el Marqués va pronunciar la decisió del rei de forma categòrica i inapel·lable atenent a l'expressió *En esta inteligencia, me manda el rey expresar a Usted*:

*...ha juzgado su Magestad poco fundada la representacion de los Musicos de otras capillas, sobre todo quando està llena de expresiones vagas i maliciosas, dirigidas â desacreditar a los Yndividuos que actualmente sirven ai = En esta Ynteligencia, me manda el Rey expresar a VS. que si realmente, no havia hecha con los Musicos anteriores contrata, ô obligaci3n fixa, â que se haya faltado, quedarà al arbitrio de esse Capellan Mayor interino, disponer de comun acuerdo con VS. lo mas conveniente al Culteo, y al mejor servicio de essa Capilla, que ha de ser siempre el objeto principal de sus cuidados; ya sea conservando los Musicos que oy asisten, ô tomando otros, segun le parezca =<sup>499</sup>.*

Amb la resolució favorable del rei, la capella de nova creació que va dirigir el nostre músic Vicent Olmos i Claver al Palau Reial de València quedava totalment legitimada. Si bé la conflictivitat donada a València per les capelles de les parròquies, com hem vist anteriorment, s'havia resolt parcialment gràcies als acords de la concòrdia signats en 1747 per les capelles de Sant Martí, Sant Joan del Mercat i Sant Andreu, la nova capella del "Real", segons l'investigador Jesús Villalmanzo, va haver de ser acceptada dins del concordat (Villalmanzo 1992, 22). Les capelles concordades i la capella del Palau Reial van establir nous acords, la qual cosa hem pogut corroborar documentalment a l'Arxiu del Regne de València. No obstant, voldríem dir que aquestos acords estan signats en 1776, la qual cosa implica que el nostre Vicent Olmos i Claver ja no va intervenir, perquè, en aqueixa data ja exercia de mestre de capella a la catedral de Sogorb des de 1772. Tot i això, pensem que la importància de l'assumpte com a resolució d'un conflicte prolongat, que el nostre Vicent Olmos va viure de ple durant el procés fundacional de la capella del "Real", mereix estendre's un poc.

En primer lloc, el principal objectiu de la nova concòrdia era *evitar pleitos, i disensiones*, i, que, la capella erigida en el "Real" *tenga el desempeño i asistencia debida en las Funciones que en ella se celebran...*<sup>500</sup>. Com hem dit abans, mitjançant la carta del Marqués de Grimaldi a En Gaspar de Navas i Noroña el 13 d'abril de 1769, Sa Majestat

---

<sup>499</sup> Ibid.

<sup>500</sup> (ARV): Batllia B, exp. 24, ligall 2, 26 de gener de 1776, (s.f.v.).

Carles III havia cedit en favor del Capellà major i de l'*Alcayde* la responsabilitat de disposar *lo más conveniente al culteo* de la capella de Santa Caterina. Anys després, en gener de 1776, el Capellà major continuava sent Francisco Xavier d'Oloriz i el càrrec d'*Alcayde* l'ocupava interinament Joaquim Solsona per absència de Miguel de Colins. A les escriptures notarials que hem consultat, el nom d'Oloriz apareix reiteradament, la qual cosa implica que el capellà major va prendre un protagonisme de primer ordre en els acords que s'establiren. El fet no deu estranyar-nos tenint en compte que, anteriorment en 1769, la seua intervenció ja havia sigut decisiva pel que fa la creació de la nova capella del "Real". Contràriament, el nom de l'*Alcayde* no figura a les escriptures notarials de la nova concòrdia, si bé no deguem desestimar la seua influència perquè se li reservava el dret d'aprovar-la finalment<sup>501</sup>. Amb tot, caldria recordar que Francisco Xavier d'Oloriz podria haver fet valdre la seua influència per nomenar en 1769 al nostre Vicent Olmos mestre de la capella de música del Palau Reial, hipòtesi que havíem plantejat anteriorment<sup>502</sup> i que podria prendre consistència ara quan en 1776 el mateix Oloriz nomena a Joaquim Traver mestre de la capella de música del Palau Reial:

... elijo, i nombro por Director i Maestro de esta Capilla del R.l à dho D.n Juaquin Traver Maestro que lo es de la de S.n Andres,...<sup>503</sup>.

Tot i que gràcies al treball dels historiadors Arciniega i Serra ja sabíem que des de 1776 Joaquim Traver era el mestre de la capella de música del Palau Reial (Arciniega-Serra 2006b,105), la nostra recerca a l'Arxiu del Regne de València també ens ha permès confirmar, no només que Joaquim Traver era el mestre de capella de la parròquia de Sant Andreu, sinó que d'altra banda, Gregorio Cuenca, mestre de la capella de Sant Joan del Mercat, regentava la del Palau Reial *en ausencia del dicho Don Juaquin Traver*<sup>504</sup>.

L'anàlisi de la documentació de la nova concòrdia certifica que la plantilla de la capella de música del Palau Reial es va conformar amb músics elegits o seleccionats<sup>505</sup>

---

<sup>501</sup> "... Y finalm.e. Que esta concordia deva aprovarse por el señor actual Alcayde de este real Palacio,..."  
Ibidem.

<sup>502</sup> Vid. Pàg. 256 s. i 264.

<sup>503</sup> (ARV): Batllia B, exp. 24, lligall 2, 26 de gener de 1776, (s.f.r.)

<sup>504</sup> (ARV): Batllia B, exp. 27, lligall 2, 21 de setembre de 1776, (f. 2 v.)

<sup>505</sup> "... Que los Individuos de las tres antiguas Capillas de S.n Martin San Juan i S.n Andres que fueren elegidos i se eligieren para la de este R.l Palcio puedan â nombre de esta ultima asistir â las Funciones que ajustaren para fuera de ella..." (ARV): Batllia B, exp. 24, lligall 2, 26 de gener de 1776, (s.f.r.).

d'entre els components de les tres capelles concordades<sup>506</sup>. Tot apunta que Joaquim Traver va liderar el procés de selecció, però, el Capellà major i l'*Alcayde* es reservaven el dret d'elegir *todos los Individuos de las tres referidas Capillas...*, una altra vegada *en uso de las facultades concedidas* per Sa Majestat mitjançant la carta enviada pel Marqués de Grimaldi a propòsit de la controvèrsia que el nostre Olmos va haver de viure en 1769 per la creació de la nova capella del Palau Reial:

*- 1 Primeram.e Que todos los Individuos de las tres referidas Capillas puedan elegirse por mi dho D.n Fran.co Oloris como Capellan mayor de este Palcio, i por su señoria el referido S.r Alcayde actual i sucesores, como en efecto en virtud de la presente i en uso de las facultades concedidas espresam.e por su Mag.d según Carta del Ex.mo Señor Marques de Grimaldi con fecha de treze de Abril de mil sett.s sesenta i nueve dirigida al S.r D.n Gaspar de Nava i Noroña Alcayde que entonces era de este R.l Palacio se eligen i nombran por tales Individuos de la Capilla de el mismo à los referidos otorgantes nombrados al exordio de esta Es.ra los cuales hallandonos presentes aceptamos la eleccion i nombram.o que se nos hace; i con nuestras respectivas personas i Bienes nos obligamos à la puntual asistencia desempeño i exacto cumplimiento de todas las funciones de Musica que el Rey n.tro Señor manda celebrar anualm.e en dha Capilla de Palacio...*<sup>507</sup>.

Amb tot, la documentació registra el nom de tots els músics procedents de les tres capelles concordades que van ser elegits, i, confirma que Traver proposava el nom dels músics seleccionats al Capellà major i a l'*Alcayde*<sup>508</sup>. L'Arxiu del Regne de València guarda un bon nombre de notificacions, acceptacions i juraments de les places obtingudes<sup>509</sup>. Segons Andrea Bombi, tenint en compte que la capella de Sant Martí havia estat al Palau durant bona

---

<sup>506</sup> "... de una parte el D.r D.n Francisco Xavier Oloriz, Capellan mayor por su Magestad de dicho Real Palacio, y de otra en representacion de las tres Capillas Musicas fundadas en las Parroquiales de S.n Martin, S.n Andres, y S.n Juan de esta Ciudad, el Maestro de la de S.n Andres D.n Joaquin Travér, y diez, y ocho Profesores Musicos, sugetos los mas haviles que se eligieron de dhas Capillas para formar la del Real consta i se acredita la obligacion que estos Individuos contraxeron de asistir y desempeñar las funciones que el rey Nuestro Señor manda celebrar todos los años en dha Real Capilla..." (ARV): Batllia B, exp. 17, lligall 2, 20 de gener de 1776, (f. 241 r.).

<sup>507</sup> ARV: Batllia B, exp. 24, lligall 2, 26 de gener de 1776, (s.f.r.).

<sup>508</sup> "M. Ilt.s S.res D.n Joaquin Traver Pb.ro, y Maestro de la Capilla de musica, fundada en este Palacio del Real: haze presente à V. S.as, como de los elegidos en la primera fundacion faltan Josef Olsina tenor, y Mariano Moson Violinista por acenso à otras plazas; y siendo à mi juicio los mas suficientes para llenar dhas dos vacantes Andres Savàlls tenor, y Antonio Cuenca Violinista ambos Musicos de la Capilla de S.n Juan para las funciones que ocurren en dha Capilla; assi de los expresados, como de los Individuos de las tres Capillas, podran elegir V. S.as los que fueren de su agrado. Valencia, y Agosto à 4 de 1776. D.n Joaquin traver Pbro. S.res Alcaude, y Capellan Mayor" (ARV: Batllia B, exp. 24, lligall 2, s.f.r., 4 d'agost de 1776.). "M. Ilt.s S.res D.n Joaquin Traver Pb.ro, y Maestro de la Capilla de musica fundada en este Palacio del Real: haze presente à V. S.rias como de los elegidos en la primera fundacion falta Vicente Beneyto Bajonista, y siendo à mi juicio el mas suficiente para dha vacante Manuel Escoriguela Bajonista de la Capilla de S.n Martin para las funciones que ocurren en dha Capilla, assi del expresado, como de todos los Individuos de las tres Capillas, podran elegir V. S.as los que fueren de su Voluntad. Valencia, y Junio à 18 de 1777. D.n Joaquin traver Pbro. S.res Alcaude, y Capellan Mayor" (ARV): Batllia B, exp. 24, lligall 2, 18 de juny de 1777, (s.f.r.).

<sup>509</sup> Vid. (ARV): Batllia B, exp. 24, lligall 2, any 1776.

part del segle XVIII, la nova concòrdia *devolvía* les capelles concordades al “Real”, però, aquesta vegada, les autoritats del Palau Reial van absorbir tot el poder de decisió establint un control rigorós de tot allò que tenia relació amb la capella de música (Bombi 1995, 204).

Probablement a canvi per compensar la decisió d’incorporar músics de les tres capelles més antigues a la capella de música del “Real”, les capelles concordades *tendrán obligación de admitir en ellas* als músics fundadors més *diestros en el egercicio de la Musica*, la qual cosa ens fa pensar que, molt probablement, alguns dels músics que havien fundat la capella junt a Vicent Olmos en 1769 van continuar sent membres de la capella de música del Palau Reial en 1776. Els noms dels músics fundadors que van ser seleccionats per integrar-se a *las tres antiguas Capillas* apareixen al següent text que registra tot el procés que hem explicat:

*Otrosi: Que para que no queden sin egercicio alguno de los sugetos que asta ahora han asistido â las funciones de la Capilla de este Real Palacio tendran obligacion las tres antiguas de admitir en ellas à los que de la primera fuesen bastante diestros en el egercicio de la Musica: en virtud de lo cual conformandonos en este capitulo nosotros los referidos otorgantes Musicos en nombre de las tres antiguas Capillas, ô yo el referido D.n Juaquin Traver como maestro de esta Capilla del real i en nombre de los otros dos Maestros admitimos por individuos de las tres Capillas â Vicente Catalá, Jose Catala, Manuel Catalá, Felipe Aranda, i Fran.co Aranda vecinos de esta Ciudad por contemplarlos con la habilidad suficiente para la admision<sup>510</sup>.*

La nova concòrdia perseguia *cortar de raiz semejantes disputas*, en al·lusió al plet que es va iniciar en 1769 entre la nova capella del Palau Reial dirigida per Vicent Olmos i les capelles concordades. La documentació ens ha permés certificar que set anys després, en 1776, el plet continuava al Tribunal de la Cúria Eclesiàstica i encara no s’havia resolt:

*... i especialm.e la continuacion del que se sigue en el Tribunal de la Curia Eclesiastica entre las referidas tres antiguas Capillas i algunos de los que han asistido â la Real,...<sup>511</sup>.*

Segons l’investigador Jesús Villalmanzo, la cúria eclesiàstica de la ciutat tenia competència en matèria jurídica per resoldre els plets entre les capelles de les parròquies. No obstant, si havia apel·lació el procés passava a la Nunciatura Apostòlica. En 1777 els processos passaren a la jurisdicció ordinària (Villalmanzo 1992, 23 s.). Amb tot, cal pensar que amb la nova concòrdia el conflicte es va tancar definitivament. Finalment, voldríem

---

<sup>510</sup> ARV: Batllia B, exp. 24, lligall 2, 26 de gener de 1776, (s.f.v.).

<sup>511</sup> Ibidem.

ressaltar que, en general, l'estudi de les capelles de música dels grans centres eclesiàstics és possible i prou fiable, perquè, la documentació ha sigut guardada als seus arxius. Contràriament, l'estudi d'aquestes capelles parroquials és ben dificultós, perquè, la documentació que van generar es troba molt dispersa en un gran nombre de protocols notariais o lligalls de distinta procedència i de sempre difícil localització, de la qual cosa és un exemple paradigmàtic la creació d'aquesta capella de música al Palau Reial de València en 1769 amb el nostre mestre de capella Vicent Olmos i Claver.

Han venido à mis manos dos representaciones, una de los Musicos de varias Capillas establecidas en esta Ciudad, exponiendo un agravio que se les haze con la nueva disposicion hecha en la R. Capilla de este Palacio, donde se ha formado una Cuadrilla de once Musicos, para el desempeño de sus funciones. No otra es de los mismos Musicos que viven en la citada R. Capilla, exponiendo las formalidades que precedieron à su admision, y los disgustos que con este motivo les ocasionan de las otras Capillas desahacitandolos por quanto por medio pueden = El Rey está informado de que quando se vacia en esta Capilla la Musica de la Catedral, solo podia hacerse à horas irregulares, que es de que se ha concluido en la propia Catedral, cuya disposicion à demas se ve fastidiosa à los mismos Musicos, por la distancia en que se halla esta Capilla, causa bastante incomodidad à los habitantes de Palacio, que asistian à los officios Divinos = Con estos antecedentes unidos à la reflexion de que corresponde al Capellan Mayor de acuerdo con V. M. disponer lo mas conveniente al servicio de la Capilla de su Cargo (mayormente quando no media empeño, ó contrato con los Musicos anteriores) ha juzgado su Magestad poco fundada la representacion de los Musicos de las otras Capillas, sobre todo quando está llena de expresiones rezas, y maldiciones dirigidas à desahacitar à los individuos que actualmente viven en ella = En esta inteligencia, me manda el Rey expresar à V. que si realmente no havia hecho con los Musicos anteriores contrato, ó obligacion fija, à que se haya faltado, quedará al arbitrio de este Capellan Mayor interino, disponer de comun acuerdo con V. lo mas conveniente al Culto, y al mejor servicio de esta Capilla, que ha de ser siempre el objeto principal de su Cuidado, ya sea convocando los Musicos que oy asisten, ó tomando otros, segun le parezca = Anticipo à V. el Real D. orden, para su noticia, y la del mismo Capellan Mayor interino, à quien comunicaré esta Contad. Dios, quando à V. muchos años, como deseo.

Aranjuez trece de Abril, de mil setecientos sesenta, y nueve

El Marqués de Grimaldi =

N.º D.º Gaspar de Narvaes =

Il·lustració núm. 7. Carta del Marqués de Grimaldi. (ARV): Batllia B, expedient 23, lligall 2, (s.f.).

## V.5 L'activitat litúrgica i les composicions aportades.

Segons la referència bibliogràfica del Marqués de Cruïlles, al Palau Reial de València, d'acord amb les *Ordinacions de la Real Capella*, hi havia una intensa activitat litúrgica. Les festes de Sant Joan Baptista, la Circumcisió, la dels Reis, la Verge, Setmana Santa, Sant Jaume, Sant Martí i Santa Catalina destacaven quan a solemnitat (Cruïlles 1876, 228). Tanmateix, la documentació que hem consultat a l'Arxiu del Regne de València ens ha permès comprovar que a l'època de Vicent Olmos eren sis les dates principals del calendari de celebracions del "Real": *Laus perennis* o festa de *las Cuarenta horas*, festa de Setmana Santa, festa de Sant Jaume, festa del *Dulce Nombre de María*, festa del *Patrocinio de Nuestra Señora* i la festa de *Santa Catalina Mártir*. La notícia d'aquestes sis festivitats no és nova, perquè, Ferran Pingarrón ens l'havia anticipat en 1983 (Pingarrón 1983, 7). No obstant, investigacions més recents com la d'Andrea Bombi aporten informació sobre l'origen medieval de les celebracions de dijous i divendres Sant, i també, sobre la consolidació de les altres festes durant els segles XVI i XVII (Bombi 1995, 176 s.). D'altra banda, els historiadors Arciniega i Serra, remarquen la intervenció del comte d'Aranda en 1765 per implantar la festa del *Laus perennis* (Arciniega-Serra 2006b, 105). Segons aquests investigadors, el *Laus perennis* era una festa que se celebrava de l'1 al 4 de gener, en la qual no només s'exposava *nuestro amo*, en clara referència al *Lignum crucis*<sup>512</sup>, sinó que aquesta valuosa relíquia es mostrava en processó al voltant de la "sala gran" contigua a la capella, espai del qual ja hem parlat anteriorment<sup>513</sup>. Les dates de la resta de festivitats eren les òbvies de la Setmana Santa, el 25 de juliol Sant Jaume, 9 de setembre el *Dulce Nombre de María*, l'11 de novembre la festa del *Patrocinio de Nuestra Señora*, i el 25 de novembre Santa Caterina Màrtir.

La documentació de l'Arxiu del Regne de València ens ha permès corroborar que durant bona part del segle XVIII va ser la capella de Sant Martí l'encarregada de tota l'activitat musical que el Palau Reial generava. Durant la primera meitat del XVIII, tant des de l'administració del comte de Peñalva entre 1707 i 1717, com posteriorment des de *Superintendencia General* des de 1717 fins 1773, els músics de Sant Martí van ser els intèrprets de tota la música que el cerimonial del "Real" exigia. Del primer període, període durant el qual el comte de Peñalva va administrar el palau reial, voldríem destacar que l'Arxiu

---

<sup>512</sup> Vid. Pàg. 255.

<sup>513</sup> "... aquél que en su día sirvió en las bodas de Felipe III y que quedó transformado tras la construcción de la escalera principal a mediados del siglo XVII." (Arciniega-Serra 2006b, 105).



del Regne de València guarda documentació, gràcies a la qual podem confirmar la participació pràcticament ininterrompuda des de 1709 de la capella de Sant Martí a les celebracions litúrgiques del palau<sup>514</sup>. Del segon període, regulat per la Superintendència general, voldríem destacar un dels primers documents emesos per la nova administració sobre l'assumpte, que, corrobora la participació en 1718 de la capella de Sant Martí en la litúrgia de la Setmana Santa celebrada al Palau Reial<sup>515</sup>. Aquest document es repeteix successivament de manera quasi idèntica en els anys immediatament posteriors, la qual cosa ratifica que la capella de Sant Martí va romandre vinculada al Palau Reial de València durant tota la primera meitat del segle XVIII<sup>516</sup>. D'altra banda, l'anàlisi de la documentació de la primera meitat del XVIII també aporta informació d'interès quan a qüestions estrictament musicals. La celebració de "Siestas", els pagaments als músics *por tañer instrumentos de cuerda al tiempo de las Misas*, la interpretació de motets, lamentacions i misereres, la intervenció de *tres musicos Sacerdotes que cantaron el Passio*, la de *seis musicos salmeantes*, les reiterades cites a les hores canòniques o el lloguer de l'orgue són termes que reiteradament apareixen a la documentació.

Amb tot, l'any 1759 va ser clau quan a l'evolució històrica de la música a la capella de Santa Caterina del "Real". La capella musical de la parròquia de Sant Martí va participar en la Setmana Santa de 1759, la qual cosa podem comprovar documentalment al següent exemple que hem seleccionat d'entre molts altres:

*Fiesta de Set.ma S.ta... A los Musicos de San Martin por los tres actos de miercoles, Juebes, y Viernes S.to de las Lamentaciones y misereres 15L*<sup>517</sup>.

Però, la següent festa important del calendari, la de Sant Jaume de 1759, ja no la faria, perquè seria la capella de música de la *Seo* l'encarregada:

*Fiesta del S.r S.n Jayme en 25 de Julio de 1759... A los Musicos de la Seo por los tres actos dichos 18L 16S*<sup>518</sup>.

---

<sup>514</sup> Cfr. (ARV): Batlia B, expedient 23, lligall 2, anys 1709 i 1710.

<sup>515</sup> "... La musica de S.n Martin de tres actos al S.t.t.s cadauno cadadia 0015..." (ARV): Batlia C, expedient 175, lligall 10, 20 d'abril de 1718, (s.f.r.).

<sup>516</sup> Vid. (ARV): Batlia C, expedient 175, lligall 10.

<sup>517</sup> (ARV): Batlia C, expedient 175, lligall 10, any 1759, (s.f.v.).

<sup>518</sup> (ARV): Batlia C, expedient 175, lligall 10, any 1759, (s.f.r.).

Des de la festa de Sant Jaume de 1759 fins la creació al Palau Reial de la nova capella de música dirigida per Olmos i Claver, la documentació conservada a l'Arxiu del Regne de València fa referència a la *Capilla de la Seo* o a la *Musica de la Seo*<sup>519</sup>, la qual va desplaçar del Palau Reial a la capella de Sant Martí, substituint-la en tota l'activitat musical que es produïa al "Real" de València. Com exemple podem destacar la *fiesta de las Cuarenta horas* de 1760, a la documentació de la qual hem pogut comprovar que la *Capilla de la Seo* va cobrar sis lliures per assistir a la processó, *cantar en ella 3 Villancicos i reservar*<sup>520</sup>. El mateix document certifica la intervenció de 2 *Violines, Un Violon, y un Obué*. Altre exemple el trobarem en la Setmana Santa de 1761, on la *Capilla de la Seo* va cobrar divuit lliures per tres actes de *Maytines y Laudes, Lamentaciones, y Misereres* de dimecres, dijous i divendres Sant<sup>521</sup>. La capella de música de la catedral de València va continuar vinculada a les celebracions del palau reial fins l'any 1768. Aquest any la *Capilla de la Seo* va participar al Palau Reial en la festa de *las Cuarenta horas*, en la Setmana Santa, en la festa de *San Tiago* i en la *Missa Solemne del Nombre de María*, la qual cosa hem pogut corroborar gràcies a les memòries anuals que registren les despeses invertides en les festivitats:

*Memoria de los gastos de las 4 festividades de San Jayme Apostol. Del Nombre de Maria. Su Sant.mo Patrocinio; y de Santa Catarina Martir Celebradas en la R.l Capilla de esta Santa del Palacio el Real extramuros de la Ciudad de Val.a en sus respective dias del presente año 1768.*

*Fiesta de San Tiago*

*A la Musica de la Seo por la asistencia de la Capilla à prim.s y 2.as Visperas. 12L, y por la Musica 6L 18S.....18L 18S...<sup>522</sup>.*

Però, tot i que les primeres notícies a propòsit de l'accés de Vicent Olmos a la direcció de la capella del palau reial són de 1768<sup>523</sup>, les primeres interpretacions musicals del nostre mestre de capella amb la nova capella de música del Palau Reial de València van començar paral·lelament a la redacció dels estatuts fundacionals l'any 1769, probablement a la primera festivitat de l'any, *las Cuarenta horas*, i de segur a la Setmana Santa de 1769:

*Memoria de los gastos de las funciones de 40. Horas y Semana S.ta Celebradas en la R.l Capilla de Palacio el R.l extramuros de Valencia eneste año 1769*

<sup>519</sup> (ARV): Batlia C, expedient 175, lligall 10.

<sup>520</sup> (ARV): Batlia C, expedient 175, lligall 10, any 1760, (s.f.r.).

<sup>521</sup> (ARV): Batlia C, expedient 175, lligall 10, any 1761, (s.f.v.).

<sup>522</sup> (ARV): Batlia C, expedient 175, lligall 10, any 1768, (s.f.r.).

<sup>523</sup> *Vid. Pàg. 236.*

*En las 40 horas.*

*-Por los Instrum.tos que tañeron mañana y tarde a 2 pesetas cada uno de los 4. p.r 4 dias- 8L 10S.*

*-Por la Musica que Cantó la Capilla en la Proccion 6L*

*Semana Santa.*

*-A la Capilla de la Musica por su asistencia a las Tinieblas las 3 tardes 18 L*

*-A los 6 musicos Salmeantes 5L 8S<sup>524</sup>.*

Aquesta relació de les despeses generades per les celebracions de 1769, apart les quantitats econòmiques, també certifica altres aspectes musicals d'interès quan a la litúrgia de la Setmana Santa. La participació de sis músics *Salmeantes*, la intervenció de les veus en el cant d'un Motet *al poner y quitar al Señor en el Monumento* i al cantar el *Passio*, i el cant a solo de l'*Exultet*, donen una idea aproximada de la sonoritat que es produïa a la capella de Santa Caterina. En opinió de l'investigador Andrea Bombi, la festa més solemne de totes les celebrades anualment al palau reial, sense dubte, era la de Setmana Santa<sup>525</sup>.

D'altra banda, voldríem destacar que cada any s'elaboraven dues *Memorias de gasto*, les quals registraven totes les quantitats econòmiques gastades a les celebracions. La primera "Memoria" de l'any certificava les quantitats de les dues primeres festes del calendari, *las Cuarenta horas* i la Setmana Santa. La segona "Memoria" assentava els diners gastats en la resta de festivitats; Sant Jaume, Dulce Nombre de Maria, *Santísimo Patrocinio* i Santa Caterina Màrtir. La segona "Memoria de gasto" de 1769 també conté referències musicals, d'entre les quals voldríem destacar *a los que cantaron evangelio y epistola*, en clara referència a cantors especialitzats com l'*evangelistero* i l'*epistoler*, d'altra banda freqüents a les capelles de música valencianes del XVIII.

Vicent Olmos i Claver va ser el mestre de capella del palau del "Real" de València durant quasi quatre anys, entre 1769 i 1772. L'Arxiu del Regne de València conserva totes les "memòries" econòmiques del període, la qual cosa permet conèixer exactament totes les festivitats celebrades al "Real" en les quals el nostre mestre de capella va intervenir. L'anàlisi de les vuit memòries, dues memòries trimestrals per cada any realitzades entre 1769 i 1772, ens permet comprovar que el cerimonial es va repetir de manera idèntica durant tot el període. A continuació exposem com exemple totes les referències musicals contingudes a les dues *Memorias de gasto* de 1770, l'anàlisi de les quals proporciona informació de primer ordre

---

<sup>524</sup> (ARV): Batlia C, expedient 175, lligall 10, any 1769, (s.f.r.).

<sup>525</sup> "... los Oficios de Semana Santa resultan ser, sin duda, las funciones más solemnes y con el ceremonial más complejo." (Bombi 1995, 190).

sobre les celebracions del Palau Reial de València. Vicent Olmos i Claver va ser el màxim responsable de tota la música que es va interpretar a la litúrgia d'aquestes festivitats:

*Memoria de los gastos de las funciones de 40. Horas y Semana S.ta Celebradas en la R.l Capilla de Palacio el Real de esta Ciudad en 1.2. y 3 de Enero: Y en los dias 11. 12. 13. y 14 de Abril de este año de 1770*

*“Quarenta Horas.*

*-A los que tañeron los Instrumentos en los 3 dias mañana y tarde â 2 pesetas cada uno por 2 violines, ôbue y Violon 6L 7S 6*

*-Ala Capilla de Musica por su asistencia a la Procession 6L*

*Semana Santa.*

*- ... A los que Cantaron Evangelio y Epistola los 3 dias i aiudar a velar 2L 2S 6*

*-A la Capilla de la Musica por su asistencia las 3 tardes a Tinieblas â 6L 18 L*

*-... A 6 Salmeantes las tres tardes de Maytin.s arazon de 6 S cada uno 5L 8S*

*-Por cantar el Motete al poner y quitar el SS.mo 4L*

*-A los que cantaron el Passio 3L...*

*-Al que cantó el exultet 6S...*

*Importa el gasto de la fiesta de las 40 Horas. 544L 9S 9*

*Los de Semana Santa 124L 2S 9*

*Todo 178L 12S 6*

*Y para que conste lo firmo en Valencia â 25 deAbril de 1770.*

*D.n Juan Fran.co Izquierdo (Rubrica)<sup>526</sup>.*

*Memoria de los gastos de las Quatro fiestas de S.n Jayme Apostol Patron de España, y S.ta Catharina Martir titular: Y Missas Solemnes del Dulce Nombre de Maria, y su SS.mo Patrocinio, Celebradas en la R.l Capilla del Palacio el R.l de Valencia; en los dias 25. de Julio. 9 de Sett.e= 11 y 25 de Novrê de este año de 1770.*

*Fiesta de S.n Jayme*

*-... Al Capellan ma.r por la limosna de la Missa 8S y a los asistentes de epistola y evang.o 1L*

*-Por la asistencia de la Musica a los tres actos arazon de 6L y 16 S mas por las dos Missa de S.n Jaime y S.ta Catharina 19L 12S*

*Del Nombre de Maria*

*-... A la Musica por su asistencia 6L*

*Dia del Patrocinio*

*-Por la asistencia de la Musica 6L*

*Dia de S.ta Catharina*

*- Importan esta fiesta 31L 11S 4 segun por menor se expresa en la de S.n Jayme, respeto a hacerse con la misma Solemnidad 31L 11S 4.*

*Importan las quatro fiestas arriba contenidas ochenta y quatro libras dos sueldos y ocho dineros.*

*Val.a 26 de Nov.re de 1770. D.n Juan Fran.co Izquierdo (Rubricado)<sup>527</sup>.*

---

<sup>526</sup> (ARV): Batlia C, expedient 175, lligall 10, 4 de Maig de 1770, (s.f.r.).

Quan a la producció musical, caldria reiterar que Olmos va abandonar la capella del Palau Reial en febrer de 1772, en aprovar les oposicions a mestre de capella de la Santa Església Catedral de Sogorb. No obstant, deguem recordar que fins l'any 1768 de la producció musical del nostre Vicent Olmos i Claver només hem pogut datar fefaentment quatre obres musicals; els Psalms *Dixit Dominus* de 1º to i *Beatus vir* de 2º to, la *Missa* i el villancet *Que belicosos ecos*. Encara que no pareix una producció excessiva, tampoc deguem desestimar-la, perquè, cal tenir en compte que Olmos podria haver escrit moltes altres obres que, per raons diverses, no haurien perdurat fins els nostres dies, i, sobretot, que n'hi ha un bon nombre d'obres de les quals no coneguem la data de composició. A més, voldríem ressaltar que aquestes composicions primerenques van ser escrites entre 1763 i 1768, en un període durant el qual el nostre mestre de capella encara estava a la catedral de València sota la tutela dels mestres de la Seu. Molt probablement els Psalms i la *Missa* degueren interpretar-se al Palau Reial de València degut a la intensa activitat litúrgica de la capella de Santa Caterina. Quan al villancet voldríem recordar que va ser escrit per a la cerimònia de professió d'una monja del convent de *San Julián*, la qual cosa corrobora l'ús d'aquest gènere per a ocasions determinades.

Però apart els antecedents, Vicent Olmos i Claver va incrementar la seua producció musical durant l'etapa de mestre de capella del Palau Reial amb dues noves obres, dos psalms polifònics; *Beatus vir à 6*<sup>528</sup> i *Laudate Dominum*<sup>529</sup>. Quan al Psalm *Beatus vir* voldríem dir que està escrit per una plantilla vocal de sis veus; soprano i tenor solistes i un cor complet *di ripieno*. Aquest psalm gaudeix d'una nodrida instrumentació amb dos violins, dues trompes, orgue i continu. Està signat per *Mosén Vicente Olmos* i es conserva a l'arxiu musical de la catedral de Sogorb. Pel que fa el psalm *Laudate Dominum* caldria destacar que està escrit per una plantilla vocal de cinc veus; una soprano solista i també un cor complet *di ripieno*. La instrumentació és un poc més nombrosa amb dos violins, dos oboès, orgue amb clarins i continu. També està signat per *Mosén Vicente Olmos* i també es conserva a l'arxiu de música de la catedral de Sogorb. Aquestes són dues obres litúrgiques de l'any 1770, la qual cosa implica que a ben segur van ser interpretades per la capella de música a les festivitats del Palau Reial de València. Afortunadament, l'estat de conservació d'aquestes dues composicions ha permés una perfecta transcripció, la qual cosa garanteix la possibilitat d'interpretar-les i la seua pervivència per a les generacions futures. D'altra banda, voldríem

---

<sup>527</sup> (ARV): Batlia C, expedient 175, lligall 10, 1 de Desembre de 1770, (s.f.r.).

<sup>528</sup> (ACS): PM 22/5.

<sup>529</sup> (ACS): PM 22/7.

destacar que, de segur, el nostre Vicent Olmos i Claver va compondre moltes més obres durant la seua etapa al Palau Reial de València entre 1769 i 1772, perquè, d'una banda, els mateixos estatuts fundacionals de la capella li exigien compondre anualment un nombre de villancets, i d'altra, la rellevància i la quantitat d'actes litúrgics que se celebraven a la capella de Santa Caterina també degueren exigir-li necessàriament noves composicions. També voldríem insistir que a hores d'ara desconeguem la data de composició d'algunes de les obres de Vicent Olmos i Claver, concretament nou, algunes de les quals perfectament podrien haver sigut escrites entre 1769 i 1772 a l'etapa del nostre músic al "Real" de València. Amb tot, caldria dir que l'any 1772 va ser més fructífer pel que fa les composicions musicals d'Olmos amb quatre noves obres, de les quals parlarem més endavant, perquè, tot i que Vicent Olmos va iniciar l'any 1772 sent encara mestre al Palau Reial de València, el 18 de febrer del mateix any va prendre possessió del càrrec de mestre de capella de la Santa Església Catedral de Sagorrb, amb la qual cosa cal pensar que es desvinculava, possiblement de forma definitiva pel que sabem fins ara, de la capella de música del Palau Reial de València.

La qüestió sobre si Olmos va interrompre tota relació amb la capella de música del Palau Reial en fer-se càrrec del mestratge de la catedral de Sagorrb és una incògnita. En primer lloc, no hem trobat cap document posterior a haver pres possessió a Sagorrb que certifique algun contacte del nostre músic amb el "Real". No obstant, la documentació de l'Arxiu del Regne de València certifica que després de l'eixida d'Olmos la capella de música del Palau Reial va continuar la seua activitat a les festes del Palau, de la qual cosa és un exemple l'any 1773<sup>530</sup>. No obstant, tampoc hem pogut comprovar el nomenament de cap altre mestre de capella fins l'arribada al càrrec de Joaquim Traver en 1776, de la qual cosa ja hem parlat anteriorment<sup>531</sup>.

---

<sup>530</sup> "... A la Capilla de Musica por su asistencia à los Maytines de Phasos las tres tardes à 6L cada acto 18 L..." (ARV): Batlia C, expedient 175, lligall 10, 17 d'abril de 1773, (s.f.r.).

<sup>531</sup> *Vid.* Pàgs. 270 ss.

## VI. VICENT OLMOS I CLAVER MESTRE DE CAPELLA DE LA SANTA ESGLÉSIA CATEDRAL DE SOGORB.

El mateix any que la Universitat de València publicava la “Comunicació” de Pelegrí Lluís Llorens i Raga en el *Primer Congreso de Historia del País Valenciano* (Llorens i Raga 1973)<sup>532</sup>, la *Facultad de Derecho Canónico de la Universidad Pontificia de Comillas* presentava la Tesi doctoral “Historia y Derecho en la catedral de Segorbe” defesa per José Blasco Aguilar (Blasco 1973). Apart d’una extraordinària carrera en la jerarquia eclesiàstica, Blasco Aguilar va dirigir l’*schola cantorum* de Sogorb i va ser organista de la catedral de la mateixa ciutat. Sense dubte, la Tesi doctoral de José Blasco és un dels treballs més complets que s’han publicat sobre la Santa Església Catedral de Sogorb. Per això, l’hem fet servir com a preàmbul de la nostra investigació sobre Olmos a Sogorb.

Durant els més de vuit segles d’existència de la catedral de Sogorb hi ha hagut molts diversos esdeveniments, però, segurament, no n’hi ha altre més peculiar que la seua pròpia gènesi diocesana. Prèviament, cal advertir que en temps de la reconquesta Sogorb va ser erròniament confosa amb l’antiga ciutat visigoda de Segóbriga. En aquesta última hi hagué efectivament un bisbat, cosa que s’ha pogut verificar en les actes dels concilis de Toledo i en les *Nomina Sedium* (Blasco 1973, 58). D’altra banda, investigacions arqueològiques contemporànies van desfer l’error al comprovar que Segóbriga va ser, efectivament, una ciutat visigoda però situada en l’actual província de Conca en el tossal conegut per “Cabeza del Griego”. Amb tot, la confusió inicial va provocar que a la diòcesi de Sogorb se li atribuïra el títol canònic que encara manté, *Segobricensis*, que en origen pertanyia a la jurisdicció del bisbat de Segóbriga.

Apart les confusions, altra circumstància a ressaltar va ser el naixement del senyoriu d’Albarrassí que amb l’aquiescència i la protecció del rei de Navarra gaudia d’independència davant Castella i Aragó. El nou “senyor” Don Pedro Ruiz de Azagra va trobar en la fundació d’una Seu episcopal a Albarrassí una forma de refusar les pretensions territorials dels monarques castellans i aragonesos. Amb l’oposició del bisbe de Saragossa, però, amb el suport de Don Cerebruno, arquebisbe de Toledo, l’erecció de la diòcesi d’Albarrassí es va produir en 1173 amb el nomenament com a bisbe de Don Martín, que, de fet, era canonge de Toledo. Primigèniament, la diòcesi d’Albarrassí va prendre el títol canònic d’*Arcavica*, altra antiga diòcesi visigoda, però, al comprovar-se que tampoc aquesta ciutat visigoda estava

---

<sup>532</sup> Vid. Pàg. 39 ss.

localitzada en Albarrassí, el mateix Don Cerebruno va substituir en 1176 el títol canònic pel de *Segobricense* garantint d'aquesta manera l'existència d'un bisbat de nova creació que, paral·lelament, lligava de fet el futur de les esglésies de dos ciutats certament distants. Segons Blasco Aguilar, el document de Don Cerebruno modificant la denominació de la diòcesi és el veritable document fundacional de la diòcesi de Sogorb (Blasco 1973, 77).

Segons l'historiador Vicente Cárcel, al llarg del segle XII Roma no va aprovar ni tampoc desautoritzar l'erecció del bisbat *Segobricensis*. Tanmateix, el Papa Inocenci III va reconèixer per primera vegada la *sufraganeidad* de Sogorb respecte a Toledo en 1213, tot i que la Seu no va ser confirmada fins el pontificat d'Inocenci IV en 1247, just dos anys després de la conquesta de la capital de l'Alt Palància. D'aquesta manera, no només s'assumia un fet, sinó que a més per evitar futurs conflictes s'afavoria la confluència de les esglésies de Sogorb i d'Albarrassí en un sol bisbat (Cárcel 2001, 31 s.). No obstant això, la conquesta de València per Jaume I, que va adscriure l'església de la capital del Túria en la jurisdicció eclesiàstica de Tarragona, va generar les primeres diferències amb el bisbe de Sogorb. Tot i que el Papa Aleixandre IV va declarar les esglésies de Sogorb i d'Albarrassí perpètuament unides en 1258, els conflictes van continuar entre comissions pontifícies i excomunionis d'una i altra banda. En 1274 va haver una acció bèl·lica del successor del bisbe de Sogorb, Don Pedro Ximénez de Segura, que va expulsar als valencians de Sogorb, a resultes de la qual es va dictar una sentència arbitral que modificava els límits geogràfics de les dues diòcesis. Apart que la sentència va ser anul·lada en 1355 i 1357 durant el bisbat de Don Sancho d'Ull, l'erecció de l'arquebisbat de Saragossa en 1318 va ser una nova font de conflictes al abandonar Sogorb i Albarrassí la diòcesi de Toledo i adscriure's a la de l'actual capital aragonesa. Amb tot, la diòcesi *Segobricensis* va continuar amb dues catedrals, Sogorb i Albarrassí, i un sol capítol fins que en 1577 Sogorb va ser desmembrat d'Albarrassí i adscrit a la jurisdicció de la metropolitana de València, segons Blasco Aguilar, *como pedía siempre la geografía* (Blasco 1973, 78).

Si l'adscripció de la diòcesi *Segobricensis* a Saragossa el 14 d'agost de 1318 culminava parcialment una maniobra política de Jaume II, l'objectiu final de la qual era evitar que l'Arquebisbat de Toledo s'immiscira en afers de la Corona d'Aragó, la separació d'Albarrassí i Sogorb es va produir segles després en el marc de la reforma eclesiàstica propugnada per Felip II amb el pretext d'adequar l'administració i govern de les dues catedrals. Tanmateix, apart de les dificultats que Sogorb-Albarrassí poguera haver tingut funcionant amb capítol unitari amb residència i cor a les dues catedrals i distingint rendes i prebendes de cadascuna, segurament, també es van tenir en compte altres problemes com la



qüestió dels moriscos, molt presents a l'àrea d'influència de Sogorb, o la manca de dedicació a Albarrasí per part del bisbe i els canonges. Definitivament, la divisió es va produir mitjançant la Butlla *Regimini* expedida pel Papa Gregori XIII amb data del dia 21 de juliol de 1577 que nomenava bisbe de Sogorb a Francisco Sancho i d'Albarrasí a Juan Trullo (Blasco 1973, 334). Molt després, en maig de 1960, a l'antiga diòcesi de Sogorb se li va unir la de Castelló de la Plana mitjançant la Butlla *Illas in Ecclesia*. La nomenclatura llatina de cúria va ser modificada per *Segobricensis-Castellonensis* que, de fet, és com actualment es denomina.

El treball *La música en la catedral de Segorbe (siglo XVIII)* elaborat conjuntament per diversos investigadors, dels quals per facilitar la cita nomenarem a Paulino Capdepón (Capdepón 1996), destaca, seguint a José Blasco Aguilar, que després de la divisió de Sogorb-Albarrasí en dos bisbats distints, el capítol Sogorbí va quedar conformat amb catorze membres: Decà, Arxidiaca, Tresorer, Ardiaca d'Alpuente, Teòleg, Doctoral, Penitenciari, Curat i sis canonges més. Altres canongies es creen al llarg del temps com la Prepositura, la canongia de Sant Jaume i la de la Inquisició, junt a un nombre important de ministres auxiliars o beneficiats (Capdepón 1996, 34). No obstant i pel que fa els beneficis, mereix comentari apart l'administració de la Prepositura, institució que havia sigut aprovada pel Papa Clemente VII l'any 1389, doncs de les rendes de la qual naixien molts altres càrrecs. A més, d'aquesta prebenda es van tornar a dotar altres oficis que ja existien per a capellans, sagristans, i altres. En 1576 i 1577 es van afegir a la nòmina de Prepositura els oficis d'organista, manxador, pertiguer, 2º mestre de cerimònies i notari del capítol. Posteriorment, en 1580, altre mestre de cerimònies, cantor, ajudant del sagristà, ministre de bàcul i ministre de mitra entre altres. Amb tot, en 1606 el bisbe va retirar al capítol l'administració de la Prepositura per la qual cosa les relacions entre bisbe i capítol es deterioraren greument fent-se necessària la intervenció del Papa. Després d'aquesta intervenció les diferències van quedar superades temporalment, la qual cosa va provocar que fins i tot es cantara un "Te Deum" per festejar la reconciliació. Malgrat tot, el problema entre bisbe i capítol de Sogorb no es va resoldre fins l'any 1734 quan finalment el capítol es va fer càrrec de la prebenda de la Prepositura (Capdepón 1996, 44 s.). Vicent Olmos i Claver va arribar a Sogorb poc després, de la qual cosa parlarem de seguida, no obstant que prèviament, voldríem ressaltar l'interès del treball citat sobre la música en la catedral de Sogorb que, de fet, inclou la transcripció de dues composicions de Vicent Olmos i Claver<sup>533</sup>. Apart això, dos anys després i individualment, el musicòleg Paulino Capdepón compilava succintament, sense les

---

<sup>533</sup> *Completas a 6 i Cuatro para dar las Pasquas los Infantillos a los Señores Obispos y Canónigos* (Capdepón 1996, 385 i 434 respectivament).

transcripcions musicals, tota la informació en un article que publicava l'*Anuario Musical* (Capdepón 1998).

Per la nostra part i seguint a José Blasco Aguilar, voldríem destacar que trobarem al “Chantre” entre les primeres “dignitats” del capítol de la catedral de Sogorb. De sempre, el “Chantre”, “Precentor”, “Primicerio”, i fins i tot en documentació sogorbina de 1247 *capiscol*, ha sigut un dels càrrecs de més responsabilitat dins la jerarquia de les capelles musicals eclesiàstiques, i, en això, Sogorb no va ser una excepció. Segons Blasco Aguilar, encara que el Decà, com a primera dignitat del capítol, és qui presideix el cor, de fet és el “Chantre” qui gaudeix de les màximes atribucions en el qual<sup>534</sup>. En la diòcesi *Segobricensis*, la legislació sobre aquests assumptes va ser pressa de les constitucions d'Àvila emeses pel cardenal Gil Torres, per la qual cosa Blasco insereix un esquema comparatiu entre la normativa de Sogorb i la d'Àvila<sup>535</sup>. Tot i això, des de ben prompte es cantava amb el *tono valenciano*<sup>536</sup>. Després, també val la pena remarcar que altra de les principals funcions del “Chantre”, *altamente honorífica*, era proclamar el nom del bisbe elegit pel capítol i entonar el *Te Deum* que seguidament es cantava des de l'Aula capitular fins la catedral on amb volteig de campanes s'anunciava al poble<sup>537</sup>. No obstant tot, amb la separació de 1577 Sogorb es va quedar sense aquesta dignitat perquè les rendes de la qual estaven adscrites a la d'Albarrasí. Tot i això, li va ser restituïda pel Concordat de 1851. D'entre les nombroses obligacions que encara hui li pertocquen al “Chantre”, voldríem destacar que deu traslladar al capítol la proposta d'elecció d'infants de cor que el mestre de capella li farà arribar.

També voldríem destacar l'erecció en 1358 de l'ofici de “sochantre” o cantor amb l'obligació de suplir en el cor al “Chantre”. A aquesta nova figura creada pel bisbe i pel capítol, la provisió de la qual li pertocava al primer, se li va adjudicar l'església d'Almedíjar. Blasco Aguilar inclou fins i tot el text fundacional<sup>538</sup>. D'altra banda, els *Niños de coro* o

---

<sup>534</sup> “A él le correspondía todo lo concerniente al coro, tanto en el aspecto técnico como en el del buen funcionamiento de los diferentes turnos, oficios, etc.” (Blasco 1973, 116).

<sup>535</sup> Vid. Ibidem.

<sup>536</sup> “Tanto, que en 1603, el Obispo Figueroa, amigo personal de S. Juan de Ribera, al querer reformar las “Reglas del Coro” se encontró con “que en este coro se solía cantar el tono valenciano, y que el señor obispo Salvatierra por el Motu Propio de San Pío V hizo introducir el toledano verdadero, pero que parece muy mal a todos los extranjeros” ordenando “que de aquí en adelante... se cante conforme al tono de la iglesia metropolitana” y “que los libros de canto... por ser tan buenos como son, se reduzcan... conforme al Rezado nuevo y al canto valenciano.” (*Noticias de Segorbe y su Obispado, por un sacerdote diocesano*, Segorbe, 1890, tomo I, 335 i 338), citat en (Climent 1984b, 10 s.).

<sup>537</sup> “Acto seguido, el cabildo comisionaba al chantre para que hiciese en la misma aula capitular la proclamación oficial del elegido, a cuyo efecto se le daba el siguiente mandato:... Recibido el anterior mandato, el chantre lo cumplía “in continenti” así:... Entonces, el chantre mismo, que había hecho la proclamación, entonaba solemnemente, “alta voce”, el *Te Deum*, y, cantándolo, se trasladaban todos en procesión a la catedral que, entretanto, había abierto sus puertas al pueblo y echado sus campanas al vuelo.” (Blasco 1973, 261 s.).

<sup>538</sup> Vid. (Blasco 1973, 221).

infants van ser instituïts a Sogorb en 1419. El capítol de la catedral va dotar amb 240 sous reals valencians de l'administració de Prepositura dues places de *niños clérigos* per poder celebrar els oficis *al modo* com es feia a altres esglésies. El capítol es reservava l'elecció i la destitució dels *infantillos* que amb *hábito decente y honesto* serviren en el cor en totes les hores diürnes i nocturnes (Blasco 1973, 225 s.). A propòsit de la litúrgia de les hores, voldríem dir que a la diòcesi sogorbina l'orde dels caputxins va instituir en el segle XVII la confraria del "Sacramento" amb la devoció a *las Cuarenta horas* per a realitzar la presència de Crist en l'Eucaristia. A propòsit d'això, cal recordar la participació de Vicent Olmos i Claver en aquesta celebració durant el seu magisteri al Palau Reial de València on, com hem pogut comprovar anteriorment, aquesta activitat oracional era molt tradicional<sup>539</sup>. Per a l'historiador Vicente Cárcel, la presència de confraries a finals del XVIII a la diòcesi Sogorbina denota una reacció romana davant els il·lustrats, la política dels quals buscava controlar-les, purificar-les, i, fins i tot, anul·lar-les (Cárcel 2001, 748). Apart tot això i continuant amb les hores canòniques, voldríem ressaltar la importància que van tenir a Sogorb les "horas mayores" – maitines, missa i vespres -, els tocs de campana de les quals eren significativament distints de les altres. Apart que en aquestes hores principals les campanes repicaven durant més temps, la forma de tocar i el calibre utilitzat diferenciava els dies de *feria* dels diumenges i festes de *nueve lecciones*, els dies de dos capes i festes de guardar d'altres més solemnes, i, finalment, sempre peculiar era el senyal de les campanes per als aniversaris i els soterrats (Blasco 1973, 211 s.). Apart això, les "horas mayores" van tenir una importància decisiva pel que fa el règim econòmic. Apart del repartiment de "distribuciones cotidianas", la residència mínima i guanyar la "gruesa" en el posterior règim privilegiat de la catedral van ser qüestions recollides en les primeres constitucions<sup>540</sup>. Finalment, voldríem destacar que el capítol de la catedral de Sogorb va suprimir la *mejor canonjía*, la de Prepositura, per proporcionar amb part de les rendes de la qual un mestre de *Gramática y Artes Liberales* i un mestre de cant. La iniciativa era pionera a la ciutat de Sogorb, i, els mestres per obligació devien ensenyar gratuïtament durant tot l'any a tots aquells que ho desitjaren com, de fet, es feia també a altres esglésies. Els càrrecs no serien vitalicis i s'exercirien mentres els titulars demostraren suficiència i eficàcia. Devien residir a la ciutat o bé on el capítol ho requerira, i no podien absentar-se més de tres dies sense permís del bisbe i

---

<sup>539</sup> Vid. Pàg. 255, 274 i 276 s.

<sup>540</sup> "Para poder lucrar las distribuciones cotidianas, los canónigos deberían estar presentes en el coro, con hábito decente y *cum intenciones Deo seurire*, antes de la epístola, en la misa, a no ser que alguno tuviera que celebrarla a la misma hora en la catedral; y antes del gloria del segundo salmo o de su antífona, en las vísperas. Pero, cumplidos estos requisitos, ya no podían luego salir del coro y aun de la iglesia por cualquier motivo, *duum tamen maliciose id non fiat*." (Blasco 1973, 277 s.).

l'aquiescència del capítol. A tot això es comprometien per jurament i rebrien com a remuneració vuit-cents sous el mestre de *Gramática y Artes liberales*, i, tres-cents el mestre de cant. Amb tot, el nostre interès seria saber els possibles vincles del càrrec de mestre de cant amb el de mestre de capella. Tot i que Blasco Aguilar no aporta informació específica sobre el mestre de capella, podem comprovar seguidament en el nostre text com algunes de les principals atribucions del mestre de cant són desenvolupades pel de capella, de la qual cosa és un exemple l'ensenyament dels *infantillos*.

## VI.1 El magisteri.

Després dels antecedents, cal ara iniciar la descripció del magisteri de capella de Vicent Olmos i Claver en la Santa Església Catedral de Sogorb, advertint per endavant que, gràcies a la bibliografia de José Perpiñán Artíguez, sabem que la relació del nostre músic amb la catedral de Sogorb es va iniciar l'any 1772 (Perpiñán 1897, 17-269). A propòsit d'això, mereix la pena recordar que Olmos venia d'un llarg període de formació a la catedral de València culminat amb el magisteri de la capella de música del Palau Reial de la mateixa capital, de la qual cosa ja hem parlat anteriorment. Apart tot això, a hores d'ara i a causa de les penalitats que l'arxiu de la catedral de Sogorb ha hagut de passar, no n'hi ha a l'abast documentació de 1772 ni tampoc dels anys immediatament posteriors<sup>541</sup>, de manera que la nostra informació documental ha sigut aconseguida, principalment, gràcies a l'anàlisi del *Libro de actas capitulares* de la catedral de Sogorb del període entre 1778 a 1788<sup>542</sup>.

La falta de documentació capitular que clarifiqui l'accés i els primers anys de Vicent Olmos en la catedral de Sogorb revela de forma directament proporcional la importància de la ressenya bibliogràfica anteriorment citada, perquè, molt probablement, José Perpiñán Artíguez va poder consultar les actes capitulars des de 1772 fins 1781, període que abarca de ple la relació de Vicent Olmos i Claver amb Sogorb. Cal recordar a propòsit de tot això que Perpiñán, apart de ser Sogorbí i descendent de família de músics, es va formar a la catedral de Sogorb on posteriorment va ser mestre de capella, la qual cosa junt a les seues inquietuds investigadores va facilitar l'elaboració de la *Cronología de los Maestros de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe*, obra reiteradament citada al llarg d'aquesta tesi doctoral. Per tot això i per contextualitzar la trajectòria de Vicent Olmos i Claver a Sogorb, val la pena

---

<sup>541</sup> Cfr. **Documents biogràfics**. Pàg. 32 ss.

<sup>542</sup> (ACS) 597, *Libro de Actas Capitulares, 1778-1788*.

recordar la ressenya de Perpiñán sobre Vicent Olmos i Claver, ja avançada a l'apartat d'antecedents bibliogràfics d'aquesta tesi:

*Por profesión religiosa del Maestro Vives, vacante el Magisterio de Capilla de Segorbe, fué agraciado, mediante oposición, el Presbítero Mosén Vicente Olmos en 28 de Febrero de 1772, los ejercicios de oposición se celebraron en 19 del mismo mes. (Perpiñán 1897, 17-268 s.).*

Entre altres coses, aquesta informació certifica que Olmos va accedir a la capella de Sogorb *Por profesión religiosa del Maestro Vives, vacante el Magisterio de Capilla de Segorbe*. És a dir, l'antecessor de Vicent Olmos i Claver al cap de la capella musical de la catedral de Sogorb va ser Mossèn Francesc Vives, sobre el qual, el mateix Perpiñán Artíguez, també publicava que havia accedit a la plaça de mestre de capella de la catedral de Sogorb el 29 de maig de 1762. Tot i que la informació no precisa exactament quan va abandonar el càrrec, ens assabenta que Mossèn Francesc Vives va morir l'onze de desembre de 1771<sup>543</sup>:

*... Fue elegido Mosén Francisco Vives (29 de Mayo) á pesar de las relevantes cualidades de sus cinco coopositores ... Abandonó la capilla para entrar en una orden religiosa. Murió en Diciembre de 1771. (Ibidem).*

Tornant al nostre Vicent Olmos i Claver per continuar la seua trajectòria a Sogorb, cal remarcar que Vicent Olmos va accedir al mestratge de la capella musical de la catedral de Sogorb mitjançant oposició, sempre segons Perpiñán Artíguez, doncs, cal recordar que no hem pogut realitzar comprovacions documentals anteriors a 1778. A propòsit de les oposicions, voldríem destacar que a la catedral de Sogorb totes les canongies es proveïen mitjançant aquesta mena de procés selectiu. Les vacants s'anunciaven per edicte emès pel bisbe o pel capítol en convocatòria que devia publicar-se, amb al menys vint dies d'antelació a l'inici dels exercicis, a la mateixa porta de la catedral de Sogorb, a les de la metropolitana de València, i, si es considerava necessari, també a altres centres eclesiàstics. S'entenia que els aspirants gaudien de l'edat, l'honestedat i la ciència que les places convocades requerien, i, era condició indispensable haver-se ordenat. Tot i que el concili tridentí legislava sobre aquesta última qüestió, a Sogorb ja s'exigia en el segle XV que totes les prebendes foren ocupades per preveres. Tanmateix, no n'hi ha constància que a la catedral de l'Alt Palància es practicaren els processos de *limpieza de sangre*, tot i ser terra de notòria presència *morisca*.

---

<sup>543</sup> Les notícies sobre la defunció de Mossèn Francesc Vives són contradictòries. Segons altres autors, Vives va abandonar el benefici de mestre de capella de Sogorb el 24 de novembre de 1771 per ingressar al monestir de *San Miguel de los Reyes*, i va morir als 57 anys el 5 de novembre de 1799. *Cfr.* (Capdepón 1996, 78)

Tot i això, Vicent Olmos i Claver va haver de superar posteriorment un expedient d'aquestes característiques per ingressar a l'orde dels jerònims, de la qual cosa parlarem més endavant. Amb tot i apart les condicions generals, el bisbe i el capítol determinaven concretament en quina disciplina devien haver-se graduat, sempre en universitats que només conferiren graduacions *praevio riguroso examine*, els possibles aspirants al *canonicato*.

Segons Blasco Aguilar, els aspirants a canonge devien realitzar vàrios exercicis i un examen oral secret, després dels quals hi hauria qualificació, elecció, i, finalment, proclamació del candidat. Totes les proves, amb l'excepció d'un sermó que devia predicar-se públicament en la nau de la catedral, devien realitzar-se en el Palau episcopal o en la capella de Sant Salvador, depenent del torn del bisbe o el capítol respectivament que, en tot cas, podien presenciar tots els exercicis. Pel que fa la pressa de possessió, cal destacar que, regulada per les mateixes constitucions de la catedral i practicada al menys des de el segle XIV, la cerimònia constava de presentació i jurament, investidura o col·lació, assignació de cadira en el Cor i en l'Aula capitular, proclamació, i, per concloure, elaboració d'una acta notarial que certificava tot el procés. Finalment, també voldríem destacar que una constitució de 1358 promulgava l'*Estatuto de capas*, segons el qual, tots els canonges al ingressar en el capítol devien regalar a l'església una *capa de paño bordado en oro o seda*. La finalitat d'aquest estatut era proveir d'ornaments a la catedral per garantir la màxima esplendor en la celebració de l'ofici diví. Fins i tot, els tocs de campana indicaven el nombre de capes que segons les distintes festivitats s'utilitzaven en el culte.

Així i pel que fa les oposicions d'accés a la capellania de mestre de capella de la Santa Església Catedral de Sogorb, voldríem recordar, primerament, que Mossèn Francesc Vives, antecessor d'Olmos, va deixar vacant el càrrec de Sogorb a finals de 1771. Després, de forma quasi immediata, degueren publicar-se els edictes, perquè, les oposicions d'Olmos se celebraren el 19 de Febrer de 1772. A propòsit d'això, val la pena destacar que en aquesta data Olmos ja s'havia ordenat i gaudia de la condició de prévere, en molts casos indispensable per poder accedir a determinades convocatòries. Amb tot, Vicent Olmos i Claver fon nomenat mestre de capella de la Santa Església Catedral de Sogorb, exactament, el 28 de febrer de 1772, sempre d'acord amb la ressenya bibliogràfica de Perpiñán Artíguez (Perpiñán 1897, 17-269).

Malauradament, la mancança documental ens impedeix precisar el nombre d'aspirants al càrrec de mestre de capella que van concórrer junt a Olmos a les oposicions. Tot i això, sabem que al menys va haver un aspirant més, Mossèn *José Gavaldá*, del qual cal destacar que va provar la seua suficiència. L'aptitud d'aquest candidat va resultar decisiva pel que fa

els posteriors esdeveniments, perquè, Gavaldà va assumir més endavant un paper rellevant quan Vicent Olmos i Claver va decidir abandonar Sogorb. Apart això, l'oposició de tots dos, Gavaldà i Olmos, va ser qualificada de brillant:

*El Maestro Gavaldá había probado su mérito y suficiencia en la brillante oposición que en 1772 verificó juntamente con el agraciado Mosén Olmos, por lo que el Cabildo creyendo... se apresuró... a conferirle una Capellanía con los cargos de Suplente de Maestro de Capilla y organista... (Perpiñán 1897, 17-270).*

D'altra banda, a hores d'ara i per la mateixa mancança documental, no sabem quin va ser el jurat que va avaluar l'oposició de Vicent Olmos i Claver. Pel que fa aquesta qüestió, voldríem remetre's al treball publicat per José Artero en l'Anuari Musical sobre les oposicions al magisteri de capella en el segle XVIII (Artero 1947). Segons aquesta investigació, de referència musicològica indispensable que descriu un dels processos selectius més controvertits del XVIII, devien designar-se *según costumbre* dos tribunals examinadors; un d'honor i presidència, conformat per canonges, i altre de *facultativos*, vol dir tècnics, que *dieran su informe y parecer*. Tot i desconèixer concretament el cas de Vicent Olmos, si serveix d'exemple, cal dir que temps després i per cobrir la posterior vacant del mateix Olmos, el capítol de Sogorb va nomenar dos *Directores de los exámenes* y dos *Diputados*,... *advirtiendo que los directores en todo deberían caminar de acuerdo con los insinuados señores diputados*<sup>544</sup>. Els *Directores de los exámenes* junt als *Diputados* devien qualificar diversos exercicis, segons hem pogut comprovar en vàries de les actes capitulars consultades. Aquestes, sempre parlen de *egercicios* en plural<sup>545</sup>.

A propòsit de les proves a realitzar i seguint a José Artero en l'accés a una catedral peninsular tan destacada com la de Salamanca, caldria destacar que els exercicis es van declarar públics i que es va fer saber els continguts de sis proves distintes mitjançant un *Plan de los ejercicios*. Amb l'objectiu de valorar la completa formació del compositor, els exercicis exigien la composició de grans motets polifònics en estil clàssic i treballs escolàstics de contrapunt, *contestaciones*, principis de desenvolupament temàtic i, en paraules d'Artero, *carreras sexquialteras y sexquinonas, que tanto había de ridiculizar Eximeno* (Artero 1947, 195). També hi havia dificultosos exercicis pràctics de direcció, no obstant que, es considerava transcendental la composició d'un villancet. Segons el que *s'estilaba en aquellos tiempos*, el villancet constava d'una Introducció a quatre veus, un *Estribillo* a vuit amb

<sup>544</sup> (ACS) 597, ff. 92 v. i 93 r. (9-12-1780).

<sup>545</sup> Vid. (ACS), 597, f. 31 r. (20-7-1779), f. 32 r. (26-7-1779) i f. 99 v. (24-1-1781).

orquestra, un Recitat amb acompanyament de baix xifrat o orquestra, *como los de las óperas de Monteverdi o Gluck o las Pasiones de Bach*, i una Ària a solo. Per a que no pogueren portar l'obra prèviament preparada es facilitava un text que, al mateix temps, orientava el desenvolupament de la composició. Tant el gran motet com el villancet devien interpretar-se públicament sota la direcció del propi compositor candidat.

Del que va ocórrer a Salamanca amb aquesta oposició en la que, finalment, va resultar elegit un músic tan destacat del panorama peninsular com Manuel Doyagüe, voldríem destacar la participació del músic valencià Josep Pons. Tot i que no va aconseguir l'èxit, l'oposició de Pons va ser tan excel·lent que fins i tot va ser defensa per un dels *facultativos*<sup>546</sup>. A propòsit d'això, cal ressaltar que Pons, posteriorment, concretament l'any 1793, va aconseguir per oposició la plaça de mestre de capella de la catedral metropolitana de València, cosa que genera cert paral·lelisme amb el nostre mestre de capella Vicent Olmos i Claver. Tot i que temporalment Vicent Olmos no va coincidir amb Pons a la metropolitana, mereix la pena recordar que el nostre personatge s'havia format a la Seu i allí havia tingut contacte amb els mestres de capella immediatament anteriors a Pons, cosa que comporta certa contemporaneïtat entre els dos músics i també il·lustra ben bé l'ambient musical de València a finals del segle XVIII. Apart tot això i en termes generals, la composició de vàries obres religioses, sempre en un temps rigorosament determinat, amb absoluta clausura, i freqüentment condicionades per un cant pla donat, sembla que era precepte d'obligat compliment en els accessos als magisteris. Els candidats devien compondre sobre textos obligats, doncs cal tenir en compte que de fet es tractava de música per a la litúrgia, que eren facilitats puntualment en el transcurs del procés examinador. Això garantia una prova homogènia per a tots els aspirants i, com hem expressat abans, impedia que poguera preparar-se amb antelació. Al voltant dels textos i apart de les oposicions, voldríem ressaltar que els textos dels villancets compostats pels mestres de capella eren regularment revisats per tal de corroborar la seua idoneïtat, com, de fet, ho demostra l'acta capitular del dia 14 d'octubre de 1781 on el capítol de Sogorb elegeix dues persones per revisar-los:

(...) *Revisiones de Villancicos los señores Milano i Zalón... Electivo*<sup>547</sup>.

---

<sup>546</sup> “[Referit a Pons] Primero, que en técnica sobresale –y creo que es verdad- entre todos, no sólo por los artificios contrapuntísticos, sino por la arquitectura y desarrollo de las obras. Segundo, por haber cumplido exactamente las condiciones impuestas en cada obra, cosa que los demás con frecuencia abandonaban. Y tercero, por considerar que la falta de práctica de dirección era cosa fácilmente conquistable... Su aria para las oposiciones salmantinas no es inferior a la de Doyagüe.”(Artero 1947, 199).

<sup>547</sup> (ACS) 597, f. 88 v. (14-10-1780).



No obstant tot això, cal dir que no coneguem amb detall les característiques tècniques dels exercicis que a ben segur Vicent Olmos i Claver hagué de superar per accedir al magisteri de capella de la catedral de Sogorb. Tanmateix i com hem anticipat en l'apartat de fonts documentals<sup>548</sup>, el nostre treball a l'Arxiu diocesà de València ens va proporcionar una bona troballa. El citat *Libro de memorias* de la catedral de Sogorb conté una *Memoria de lo sucedido en la Oposición del Magisterio de Capilla hecha en la Sta. Iglá. En el presente año de 1762*<sup>549</sup> que explica detalladament tot el procés selectiu que va culminar amb la nominació de Francisco Vives en 1762. Apart de l'interès que aquest document inèdit pot tenir per a futurs treballs sobre Vives, sobre la música a la catedral de Sogorb, i, potser més encara, com a nova contribució a l'estudi de les capelles eclesiàstiques, per a nosaltres suposa un document extraordinari. Sobretot, perquè fa referència a les oposicions de l'immediat antecessor d'Olmos en el càrrec, a conseqüència de la qual cosa, cal pensar que deu anys després les oposicions de Vicent Olmos i Claver no degueren diferir substancialment d'aquestes. Per això, voldríem seguidament descriure aquest document el contingut del qual segurament explica de forma molt aproximada l'accés de Vicent Olmos al magisteri de la Santa Església Catedral de Sogorb en 1772.

El dia 30 de març de 1762 el capítol de la catedral de Sogorb acordava proveir per oposició la vacant que havia generat la defunció del mestre de capella Mossèn Joseph Gil. Els edictes es van remetre a las *Stas Iglesias Cathedrales y Colegiatas* de València, Gandia, Xàtiva, Alacant, Oriola, Tortosa, Terol i Albarrassí amb un termini de trenta dies per inscriure's. Després d'això, van ser diversos els opositors que van signar la convocatòria davant el Secretari del capítol i dos testimonis. De seguida, el capítol de Sogorb va deliberar oferir el nomenament de Directors de l'oposició al mestre de capella de la parròquia de Sant Joan del Mercat de València i a altre dels seus músics, respectivament Mossèn Acuña i Mossèn Pedro Guimera, que van acceptar el càrrec. Davant això, el capítol de Sogorb va decidir buscar *Casa decente* d'algun beneficiat on hostatjar i assistir als Directors, i, pagar-los el viàtic o subvenció. Només van arribar a Sogorb els Directors procedents de València, es va convocar a capítol per nomenar dos Comissaris que devien ocupar-se de tot allò necessari i *honorífico* tant pel que fa al capítol com per a l'acte d'oposició. També van deliberar que els Comissaris donaren la benvinguda als Directors en termes d'*urbanidad* sense acompanyament d'infants ni ministrils, cosa que va ocórrer a l'hora de vespres. Seguidament i a instància dels Directors, els Comissaris van ordenar al *Perteguero* que citara als opositors en la casa dels Directors per

---

<sup>548</sup> Vid. Pàg. 34.

<sup>549</sup> Vid. *Libro de memorias*, f. 18 v. a 21 r.

informar-los d'algunes qüestions referents a l'inici de l'acte d'oposició. Així mateix, també li van ordenar que vàries vegades al dia s'acostara a la casa per si els Directors necessitaven qualsevol cosa. Seguint les directrius dels Directors, els opositors van ser citats per al dia següent pel matí després del *Choro* en l'Aula capitular. Cadascun devia presentar una obra *ad libitum* que, després de *provar*, havia de cantar-se la mateixa vesprada en el *Choro* al concloure completes. Per a la interpretació d'aquesta composició es va requerir l'assistència de la capella de música amb veus i instruments. Aquest primer acte de l'oposició va comptar amb la presència dels Directors i dels Comissaris en una cerimònia no exempta d'ampul·lositat que transcrivim a peu de pàgina<sup>550</sup>. Entre els candidats hi havia mestres de capella i altres músics que, tot i haver oposat a altres esglésies, encara no havien aconseguit cap magisteri de capella. L'aspirant amb la condició de mestre de capella més antic seria el primer en l'ordre d'intervenció. Conclòs el primer acte, els Directors van proporcionar als opositors un contrapunt de baix que devien treballar per al dia següent. Després d'això, els Comissaris es van retirar fins la sagristia al so de l'orgue i amb la mateixa ostentació amb que havien entrat.

Al dia següent a la mateixa hora, s'havia disposat que els aspirants romangueren sota custodia en la capella de la comunió. Els comissaris van ocupar el seu seient després d'efectuar l'entrada des de la sagristia com el dia abans, i, seguidament, van ordenar al *Perteguero* que avisara al primer opositor. Després d'una salutació de cortesia als Comissaris, els aspirants devien seure en una banqueta des d'on havien de respondre a distintes preguntes dels Directors. Seguidament, passaven al faristol des d'on *dando el punto el primer bajo de la capilla* entonaven diferents contrapunts. D'aquesta manera l'acte quedava conclòs i, d'immediat, per al dia següent, se'ls va proporcionar altres *papeles*. L'exercici de l'endemà era similar a l'anterior llevat que el to per entonar seria donat per un *infantillo*. Conclòs aquest, els Comissaris es van retirar a la sagristia i, davant el volum de treball, van ordenar suspendre els exercicis durant dos dies.

---

<sup>550</sup> "...aquella misma tarde concludido el Choro se entraron en el dos thaburetes de respaldo para los Directores los que se pusieron ael frontis del Choro en las Sillas bajas, y ael lado de la Epistola con una Mesa cubierta con un tefetan morado y en ella un tintero y saladera de Plata, y sentados los Directores; los Señores Comissarios se juntaron en la Sacristia con Bonetes y haciendo señal empezó el Organista a tañer el Organo saliendo dichos Señores Comissarios, haciendo genuflexión en la primera grada del Altar Mayor bajaron à el Choro acompañados de los Seis Infantillos Perteguero, Famulo de Choro y dos Sacristanes; y llegando al Choro tomando agua bendita en las Pilas deel comunicandosela uno a otro hizieron la reverencia correspondiente àel Altar Mayor, y fueron a tomar sus asientos en las Silas de los Señores Arcediano Mayor y De Alpuente estando en pie dhos Directores hasta tanto que que los Señores Comissarios tomaron sus asientos teniendo en el brazo de la Silla del Sr Comissario mas antiguo una Campanilla de Plata y ael toque desta empezó el acto dando principio el aestro de Capilla mas antiguo precediendo los actuales Maestros de Capilla à los que no lo eran no obstante haver hecho las ultimas Oposiciones en otras Iglesias..." (*Libro de memorias*, f. 19 r. i v.).

Al segon dia per la vesprada es va ordenar citar als aspirants per al dia següent a les vuit del matí per *tomar puntos para la composición de un salmo* en el termini de vint-i-quatre hores. Així mateix, s'havia disposat col·locar un tapet sobre la taula capitular amb tinter i *salvadera* de plata i un breviari. No obstant, davant el dubte que els Comissaris tenien respecte al seient que els Directors devien ocupar en aquest acte, van sol·licitar la convocatòria de capítol, cosa que dona idea del rigor exigít en aquestes convocatòries. El capítol va resoldre aquest *quid faciendum* atorgant un *banco de los más decentes* a la dreta de la taula als Directors i els seients del Decà i de l'Ardiaca d'Alpuente als Comissaris. Constituít el tribunal examinador a les nou del matí, un Comissari va prendre el Breviari seleccionant la salmòdia de *Maytines* i de Laudes. Després, va demanar que un infançó *con puntero de Plata picase*, del citat senyal els Directors van triar un psalm. Seguidament, van indicar als opositors el termini de realització de la composició i van proporcionar l'inici del psalm, del qual només devien compondre tres versos i el Gloria Patri. Conclòs l'acte, els Comissaris van determinar que els opositors devien romandre en la catedral sense tornar a casa, per a la qual cosa van disposar en l'arxiu capitular cinc taules, paper, tinta, i, en definitiva, tot el necessari per completar l'exercici en clausura, fins i tot menjar a compte del capítol. La composició devia realitzar-se sota atenta vigilància per a que ningú poguera comunicar-se amb ells ni tampoc subministrar-los qualsevol material musical. Ningun candidat podia abandonar la sala sense haver entregat l'esborrany a un dels guardes, després de la qual cosa podria tornar a casa fins i tot en el cas d'haver finalitzat abans del termini establít.

Atés que els opositors devien copiar a net les obres perquè no hi havia copistes, els Comissaris amb la aquiescència del capítol van atorgar vint-i-quatre hores més de termini. Conclòs aquest i prèvia cerimònia d'entrada com era costum, es van provar les obres en l'Aula capitular, en aquesta ocasió i a diferència del primer exercici, pel matí després del cor. Després d'això com no era tard, els Comissaris van decidir continuar amb el següent exercici requerint als aspirants per tocar l'orgue. Com sempre per ordre d'antiguitat, els candidats devien tocar fins que els Directors es formaren concepte de la seua habilitat, després de la qual cosa el Comissari més antic tocava la *campanilla* quan els Directors l'advertiren d'haver-se format dictamen. Després d'això, es va suspendre l'oposició durant dos dies.

Passat el període de descans, van concórrer tots els aspirants en l'Aula capitular on se'ls va proporcionar el text del villancet, *siendo para todos una misma*. Com als opositors els resultava incòmode treballar tots junts en l'arxiu capitular, van suplicar que se'ls separara, per la qual cosa van poder elegir cadascun una de les habitacions situades en l'escala de pujada a

l'arxiu. Com en el cas de la composició de l'exercici anterior, també serien vigilats pels guardes, atesos pel que fa la manutenció, i tampoc podrien abandonar l'estança sense entregar l'esborrany. Conclòs el termini de vint-i-quatre hores i seguint el mateix ritual anteriorment explicat, les obres es van passar a provar i després a l'acte públic concloent d'aquesta manera els exercicis de l'oposició.

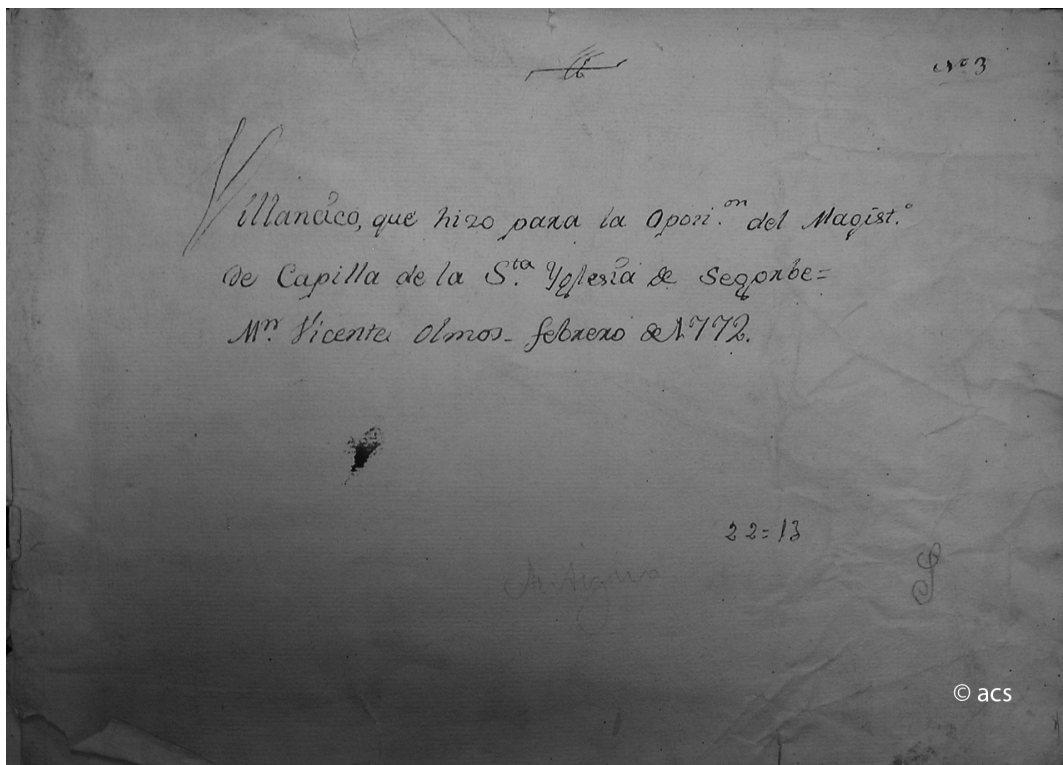
Després d'això, el capítol va deliberar que el Síndic proposara als Directors que no *formasen terna ni menos graduasen* als opositors sinó que només aprovaren o reprovaren. La intenció per evitar sentir-se lligats a *grado ninguno* era que els Directors només transmeteren directament al capítol el concepte que s'havien fet de cadascun dels opositors. No obstant, els Directors no van acceptar la proposició del capítol per considerar-la, apart de distinta al procediment d'altres catedrals, *contra su honor, estimación, y buena conducta*, de manera que van entregar als Comissaris en sobre tancat per al capítol una graduació i una *plena relación* de la ciència de cada candidat. Efectivament, el Comissari més antic va entregar la carta al *Señor Presidente* del capítol que, prèvia aquiescència *unanimis y conformes* de la resta dels capitulars, la va obrir. Aportant arguments de notori interès musicològic, els Directors havien proposat en primer lloc a Mossèn Francisco Gascon, mestre de la Col·legiata de Gandia, i, a Mossèn Francisco Vives, mestre de la parroquial de Sant Bartomeu de València. En segon lloc, a Gregorio Cuenca i a Francisco Martínez, i, en tercer, a Andrés Cantó. El capítol va aprovar *por buena y bien hecha* la classificació presentada pels Directors i, conseqüentment, va acordar gratificar amb sis lliures a cada opositor, amb vint a cada Director, i altres gratificacions al personal que havia treballat en el procés examinador. Seguidament, el capítol de la Santa Església Catedral de Sogorb passà a *hazer elección* de Francisco Vives. Per nosaltres, després de confrontar la valoració dels dos candidats graduats en *primer lugar*, el magisteri de capella de la catedral de Sogorb es va decidir en favor de Vives pel fet de ser *perfecto Organista*<sup>551</sup>.

Després de comprovar la dificultat implícita d'aquest accés i tenint-lo en compte com a referent, cal destacar que, pel que sabem fins ara, de l'oposició realitzada pel nostre Vicent Olmos i Claver a la capellania de mestre de capella de la catedral de Sogorb en febrer de 1772 només s'ha conservat un dels exercicis realitzats pel nostre músic. Es tracta d'un villancet sense títol que guarda l'arxiu musical de la catedral de Sogorb a la capçalera del qual es pot

---

<sup>551</sup> “en Mn. Fran.co Gascon sé encuentra que en todo lo que ha trabajado tiene algo mas de fundamento y estilo precedido este de la mayor practica de Magisterio de Capilla junto con una mediana suficiencia en el Organo, en Fran.co Vives sé encuentra que en lo que há trabajado tiene correspondiente fundamento y bastante estilo junto con ser perfecto Organista.” (*Libro de memorias*, f. 21 r.).

llegir amb claredat *Villancico que hizo para la oposición...*<sup>552</sup>, sense que a hores d'ara sapiguem de quin autor poguera ser el text. Del que a ben segur va ser una obra polifònica amb acompanyament instrumental només ha perdurat després de més de dos-cents anys una única partícula de Tiple de 1º Cor, efectivament, datada en *Febrero de 1772*. Tot i que ens estendrem més endavant, un primer anàlisi de la part de Tiple proporciona trets interessants que donen idea de la creativitat musical de Vicent Olmos.



Il·lustració núm. 8. Portada del *Villancico Oposición*. (ACS): PM 22/13.

En primer lloc, una partícula de Tiple de primer Cor implica necessàriament que hi havia un segon Cor conformat, amb tota probabilitat, per les quatre veus del cor mixt a l'ús del barroc; soprano, alt, tenor i baix. A propòsit d'això, voldríem ressaltar que, en general a la música de l'època i en particular a la del nostre autor Vicent Olmos i Claver, el segon Cor era el *coro di ripieno* la funció del qual sovint era contrastant respecte a les veus solistes. Apart això, es plantegen dues possibilitats, una és que el villancet d'Olmos fora compostat per a vuit veus, és a dir doble Cor, i l'altra és que ho fora per varies veus solistes amb un segon Cor *di Ripieno* complet, formació vocal també molt emprada per Vicent Olmos en les seues obres. Amb tot, cal tenir en compte pel que fa la plantilla vocal, primer, que no és fàcil que un

---

<sup>552</sup> (ACS): PM 22/13.

exercici d'examen superara l'exigència del doble cor, i, després, que el doble cor és tècnica, estilística, i artísticament, una de les estructures més utilitzades en la producció musical sacra del barroc i del classicisme. A propòsit de tot això, mereix la pena recordar que en les anteriorment citades oposicions al magisteri de Salamanca, com hem pogut comprovar uns pocs paràgrafs més amunt, s'exigia l'*Estribillo* del villancet a vuit veus. Molt probablement, el villancet que Vicent Olmos va compondre en les oposicions al magisteri de la Santa Església Catedral de Sogorb degué ser per a doble cor acompanyat per una secció instrumental més o menys nombrosa.

No obstant tot això, més encara que l'anàlisi coral voldríem remarcar l'anàlisi formal del villancet de l'oposició a Sogorb. Aquest villancet presenta una estructura formal amb *Introducció-Estribillo-Recitat i Aria da Capo*. Aquesta fórmula estructural treballada per Olmos era d'una actualitat absoluta per al seu temps. Olmos va comptar amb una estructura d'estil clarament italià per tal de manifestar-se dins del moviment de renovació estilística del moment, de manera que, no és cap casualitat que la seua oposició fora considerada brillant. Així, Olmos havia superat els marcs formals del barroc abandonant els vells patrons del barroc hispànic d'*Estribillo-Coplas* per endinsar-se a les noves corrents italianes, amb *introducció* seguida de l'*estribillo* per després afegir un *Recitat*, fórmula italiana a més a més implantada a l'oratori i l'òpera, i finalment un *Aria da Capo*, paradigma de l'italianisme imperant (Rifé 1999, *passim*). Comparant amb el treball del musicòleg José Artero i amb la documentació confrontada, no és desgavellat pensar que Vicent Olmos degué superar diverses altres proves, entre les quals podria haver la composició d'un motet polifònic o, en tot cas, altres formes o gèneres sacres. Tanmateix, val la pena recordar que la composició del villancet era la prova *transcendental* que determinava l'elecció final del futur mestre de capella, i, a propòsit d'això, confrontar que l'accés al magisteri de capella de la catedral de Salamanca exigia idèntica estructura formal del villancet que la de Sogorb. En els dos casos l'emblemàtic recitat-ària representava la intromissió d'un model teatral en la música eclesiàstica, cosa que va generar les diferències més encontrades de tot el segle.

Després d'haver revisat les notícies aportades per José Perpiñán Artíguez sobre la relació del nostre músic amb Sogorb des de 1772 que, de fet, omplien el buit creat per la mancança documental entre 1772 i 1778, voldríem iniciar seguidament el recorregut per les actes capitulars de la Santa Església Catedral de Sogorb<sup>553</sup> des de 1778, on hem aconseguit

---

<sup>553</sup> (ACS) 597, *Libro de Actas Capitulares, 1778-1788*.

documentació inèdita sobre Vicent Olmos i Claver que ens permetrà completar tot el cicle biogràfic del músic a Sogorb.

La primera referència a Vicent Olmos i Claver que hem trobat al *Libro de Actas Capitulares* és un document del dia 8 de Maig de 1779, on el capítol crida l'atenció al nostre músic per no atendre degudament les seues obligacions amb els *infantillos*. A més a més, el document té un interès afegit doncs ens informa que Vicent Olmos no hi era físicament a Sogorb en la data referida:

*Se propuso que el Maestro de Capilla descuidava algún tanto de la enseñanza de composición a los infantillos, i que del todo se avía negado a enseñar de composición a algunos a quienes tenía obligación de enseñarles que aunque actualmente no eran infantillos, los avían antes sido. Y se acordó que en viniendo de fuera el Maestro se le haga presente su obligación, i se le compela a su cumplimiento*<sup>554</sup>.

Més endavant, del dia 16 de octubre de 1779, hi ha una acta capitular en la que, com era preceptiu, Vicent Olmos demana *licencia* per absentar-se, la qual cosa va ser autoritzada pel capítol que, al mateix temps, nomenava una persona amb capacitat, en aquest cas *mosén Gavaldá*, per desenvolupar acuradament la tasca del mestre de capella durant l'absència d'Olmos<sup>555</sup>. No hem aconseguit informació sobre les raons per les quals Olmos sol·licitava absentar-se, però, a propòsit de tot això, cal recordar la ressenya de Perpiñán Artíguez que afirma que Olmos es va retirar al Monestir d'Alzira el 16 d'octubre de 1779 *Obedeciendo... al llamamiento de Dios* (Perpiñán 1897, 17-269), data que coincideix amb la data de l'acta capitular que presentem a continuació:

*... Presentó memorial mosén Vicente Olmos maestro de Capilla pidiendo licencia para ausentarse, i se le concedió, mandando a mosén Gavaldá, que durante la ausencia del Maestro, se encargue de los infantillos i del gobierno i régimen de la Capilla*<sup>556</sup>.

Molt poc després, a l'acta capitular del dia 3 de novembre de 1779, el capítol de la Santa Església Catedral de Sogorb registra l'ingrés de Vicent Olmos i Claver al Monestir de *Nuestra Señora de la Murta* d'Alzira, on *mosén Vicente Olmos maestro de Capilla avía*

---

<sup>554</sup> (ACS) 597, f. 24 v. (8-5-1779).

<sup>555</sup> Amb l'absència d'Olmos, el capítol diposita la confiança amb Gavaldá per substituir-lo. Cal recordar que Gavaldá també havia oposat *brillantemente* junt a Olmos, la qual cosa amb seguretat serviria d'aval per cobrir l'absència del mestre de capella. *Cfr.* (Perpiñán 1897, 17-269 s.).

<sup>556</sup> ACS 597, f. 39 v. (16-10-1779).

tomado el ábito de Religioso Gerónimo<sup>557</sup>. La mateixa acta capitular reconeix a mosén Joseph Gavaldá com mestre de capella interí que, amb immediatesa, preguntava al capítol si devia treballar nous villancets per a la nit de Nadal, o bé cantar els mateixos dels anys anteriors. El capítol de Sogorb deixa la decisió per al mateix Gavaldá que en el cas de treballar nous villancets devia fer-ho com si posseïra el càrrec de mestre de capella en propietat<sup>558</sup>:

*... Asimismo se propuso que mosén Vicente Olmos maestro de Capilla avía tomado el ábito de Religioso Gerónimo en el monasterio de la Murta, i que mosén Joseph Gavaldá maestro de Capilla interino deseava saber si debería trabajar de nuevo villancicos para la noche de Navidad, o si se avían de cantar en dicha noche otros de los villancicos de los años antecedentes. I se resolvió se responda a dicho Gavaldá que queda a su arbitrio el trabajar de nuevo o el cantar los villancicos de los años antecedentes. I que en el caso que quiera trabajarlos de nuevo, se le da la presencia correspondiente como si fuesse maestro de Capilla en propiedad<sup>559</sup>.*

És clar per tant que Vicent Olmos i Claver s'havia desvinculat progressivament del càrrec de mestre de capella de la Santa Església Catedral de Sogorb, i, també que amb caràcter definitiu des del dia 3 de novembre de 1779 amb l'entrada al monestir dels Jerònims de la Murta d'Alzira. D'altra banda és interessant ressaltar i insistir sobre la situació de Josep Gavaldá, el qual havia oposat junt a Olmos per al càrrec de mestre de capella l'any 1772, càrrec que va assumir de manera més o menys provisional des del moment que Olmos va iniciar el procés d'integració a l'orde jerònima fins el moment en el que es va convocar oficialment la vacant d'Olmos, com veurem més endavant. El mestre Gavaldá assumeix el càrrec de Vicent Olmos i Claver fins el punt que el capítol a l'acta capitular del dia 8 d'agost de 1780 li reconeix fins i tot el salari corresponent al mestre de capella:

*... Leiose un memorial presentado por mosén Joseph Gavaldá, y oidos los señores resolvieron se le dé a dicho mosén Gavaldá el salario correspondiente a Maestro de Capilla en aquel tiempo que exersa dicho encargo, y se determinó que el señor Prepositurero le entregue la paga vencida en el mes de maio pasado<sup>560</sup>.*

No obstant això, no és fins el dia 8 de novembre de 1780 quan es reuneix el capítol de Sogorb i a la corresponent acta capitular declara vacant la capellania de mestre de capella que

---

<sup>557</sup> La data coincideix exactament amb la data oferida per José Perpiñán Artíguez, el qual molt probablement la va prendre directament del *Libro de actas capitulares*, ACS 597. (Perpiñán 1897, 17-269).

<sup>558</sup> Cal reiterar la confiança que el capítol de la catedral de Sogorb diposita amb *mosen José Gavaldá*, el qual en aquesta ocasió es nomenat mestre de capella interinament, fins el punt que en cas de treballar nous villancets amb la capella musical li recomana fer-ho com si es tractara del mestre de capella en propietat.

<sup>559</sup> (ACS) 597, f. 40 v. (3-11-1779).

<sup>560</sup> (ACS) 597, f. 82 r. (8-8-1780).



Vicent Olmos i Claver havia ocupat oficialment prèvia oposició des del dia 28 de febrer de 1772, exactament durant vuit anys i mig. Cal dir també que a l'esmentada acta capitular s'informa que Vicent Olmos i Claver havia enviat una carta al capítol de Sogorb en la qual *este dava cuentas de haver el mismo en el día 1 de los corrientes hecho solemne profesión de monge Religioso Gerónimo en el monasterio de la Murta*<sup>561</sup>. Amb tot, l'acta capitular del dia 8 de novembre de 1780 diu el següent:

*... Presentó el señor Mascot una carta del maestro de Capilla, en que este dava cuentas de haver el mismo en el día 1 de los corrientes hecho solemne profesión de monge Religioso Gerónimo en el monasterio de la Murta, por lo que quedava vacante la capellanía de Maestro de Capilla que el dicho llamado en el siglo mosén Vicente Olmos obtenía en esta Santa Iglesia. I en vista de dicha carta se declaró por vacante la referida capellanía*<sup>562</sup>.

Una vegada declarada vacant la capellania de mestre de capella de la catedral de Sogorb, es van succeir els esdeveniments de forma quasi immediata. Primerament es va decidir que en aquesta ocasió *por esta vez se provea el Magisterio de Capilla sin concurso*, i a continuació es va nomenar una comissió per seleccionar el mestre de capella; tot això es va registrar a l'acta capitular del dia 9 de desembre de 1780:

*... Aviendo entrado Manuel Pedro convocador ordinario, y hecho l acostumbrado juramento de haver convocado a todos los señores, se leyó la convocatoria del tenor siguiente. SS. = Sirvanse VSS. asistir mañana que contamos 9 de los corrientes a nuestra Aula Capitular concluidos los oficios, para tratar y resolver, si el Magisterio de Capilla, ha de proveerse por concurso, o sin el, (...) dehida la antecedente, y aviendo votado por su antigüedad los señores se resolvió, que por esta vez se provea el Magisterio de Capilla sin concurso; pero que antes de la provisión han de ser ohidos todos los que / se manifestaren pretendientes, y para ello determinaron y señalaron término para ser ohidos hasta el día quince de enero del siguiente año mil setecientos ochenta y uno, debiendo entonces proveerse, y desde luego fueron nombrados para Directores de los exámenes mosén Joseph Casaña y mosén Joseph Gavaldá, y por Diputados los señores Milano y Zalón, advirtiendo que los directores en todo deberían caminar de acuerdo con los insinuados señores diputados*<sup>563</sup>.

Després de nomenada la comissió seleccionadora tan sols quedava realitzar els exercicis, cosa que va quedar registrada a l'acta capitular del dia 15 de gener de 1781. Cal ressaltar d'aquesta acta, en primer lloc, que *Joaquín López pretendiente al Magisterio de*

---

<sup>561</sup> Efectivament, Olmos va professar l'1 de novembre de 1780, de la qual cosa parlarem més endavant. D'altra banda, també voldríem recordar que la data coincideix amb la data oferida per José Perpiñán Artíguez. *Cfr.* (Perpiñán 1897, 17-269).

<sup>562</sup> (ACS) 597, f. 89 v. (8-11-1780).

<sup>563</sup> (ACS) 597, ff. 92 v. i 93 r. (9-12-1780).

*Capilla de esta Santa Yglesia, va suplicar al capítol l'admissió per a realitzar les proves, cosa que va ser aprovada. També deuríem remarcar la substitució d'un dels comissaris per haverse ausentado de esta ciudad el señor Zalón por unos dias:*

*... Hizo presente el señor Lozano secretario Capitular y leyó un memorial firmado por Joaquín López pretendiente al Magisterio de Capilla de esta Santa Yglesia, y dirigido al M. I. Cavildo, suplicando se le admita ala pretensión de dicha plaza ofreciendo cumplir los ejercicios de su facultad según le fuere mandado. Y en atención a haverse ya concluido el término fixado por el M. I. Cavildo para la provision de dicho magisterio, resolvieron se admita a dicho Joaquín López a la pretensión de él, debiendo antes hacer los ejercicios propios de su facultad, vajo la dirección de los dos señores Comissarios nombrados para este efecto. Y en atención a haverse ausentado de esta ciudad el señor Zalón por unos dias, nom-/braron al señor Lozano para que asista en lugar de dicho señor Zalón uno de los dos Comissarios<sup>564</sup>.*

Com Joaquim López va realitzar *todos los egercicios de oposición propios de su facultad con todo rigor y exactitud*, els dos comissaris, *señores Milano y Zalón*, junt als dos examinadors, *mosén Josef Cazaña* y altra vegada *mosén Josef Gavaldá*, decidiren convocar el capítol *según costumbre para proveher dicha capellanía*. Tots aquestos esdeveniments estan registrats a l'acta capitular del dia 24 de gener de 1781:

*... Los señores Milano y Zalón dieron parte como Joaquín López admitido a la pretensión de la capellanía de Maestro de Capilla vacante en esta Santa Yglesia en virtud de deliveración de quince delos corrientes, había desempeñado todos los egercicios de oposición propios de su facultad con todo rigor y exactitud, y en la misma forma que por dichos SS. Comissarios le ha sido mandado, con asistencia también de los dos examinadores para ello mosén Josef Cazaña y mosén Josef Gavaldá, quienes le juzgan en conciencia y justicia hávil, idóneo y suficiente para dirigir la Capilla de Música de esta Santa Yglesia. Y no habiendo concurrido ningún otro pretendiente, acordaron expedir convocatoria según costumbre para proveher dicha capellanía para el viernes próximo ventiseis de los corrientes concluida la misa conventual<sup>565</sup>.*

Finalment i per tancar documentalment la trajectòria de Vicent Olmos i Claver a la catedral de Sogorb, cal citar l'acta capitular del dia 26 de gener de 1781 mitjançant la qual es nomena mestre de capella a Joaquim López, successor de Vicent Olmos i Claver al cap de la capella musical de la Santa Església Catedral de Sogorb:

*... Pasaron todos los dichos señores [Dignidades y Canónigos de dicha Santa Iglesia] por su antigüedad a votar secretamente por cedulillas, y reconocidas todas se halló y publicó quedar electo por todos*

---

<sup>564</sup> (ACS) 597, ff. 97 v. i 98 r. (15-1-1781).

<sup>565</sup> (ACS) 597, f. 99 v. (24-1-1781).

*los votos (nemine discrepante) para la referida capellanía ministerial de Maestro de Capilla Joaquín López natural de la villa de Bolliga obispado de Cuenca, a quien habiendo sido llamado se le hizo saber dicha elección por el señor Presidente, la que aceptó, y juró cumplir todas las obligaciones anexas a dicha capellanía, y la que nue-/vamente a tenido a bien el M. I. Cavildo imponerle, a saber: Que haya de enseñar música de canto o composición a todos los que habiendo sido infantillos en esta Santa Iglesia quisieren tomar lección, mientras el M. I. Cavildo no mandare lo contrario. De todo lo qual recibió escritura pública mosén Juan Bautista Ripoll notario público Appostólico*<sup>566</sup>.

Després de l'exposició anterior, potser val la pena recapitular succintament la trajectòria de Vicent Olmos i Claver a Sogorb advertint per endavant que el mestratge del nostre personatge va coincidir de ple amb l'episcopat del trinitari fra Alonso Cano. D'entre les nombroses iniciatives del bisbe Alonso Cano voldríem destacar la inauguració del seminari diocesà de la *Segobricensis* en la biblioteca del qual va instal·lar els fons bibliogràfics procedents dels jesuïtes expulsos. Tot i això, és indispensable dir que la creació del seminari havia sigut un procés iniciat pel seu antecessor, el bisbe fra Blas de Arganda, del qual cal recordar que havia sigut general de l'orde dels jerònims i que no va poder culminar l'objectiu perquè va faltar abans. Apart tot això i recapitulant, voldríem reiterar que Mossèn *Francisco Vives* va ser l'antecessor de Vicent Olmos en el càrrec de mestre de capella de la catedral de Sogorb. Vives va ser mestre de capella a Sogorb des del dia 29 de maig de 1762 fins a finals de 1771. Poc després, concretament el 19 de febrer de 1772, opositava Vicent Olmos i Claver al benefici de mestre de capella de la catedral de Sogorb. Vicent Olmos superava els exercicis i exàmens i era nomenat mestre de capella el dia 28 de febrer de 1772. Més endavant i gràcies a les actes capitulars sabem que el 8 de maig de 1779 Vicent Olmos no hi era a Sogorb i que hi hagué una queixa per incompliment de les seues obligacions. Temps després i segons l'acta capitular del dia 16 d'octubre de 1779, Olmos demanava permís al capítol per absentar-se, el capítol l'atorgava i a més nomenava *Joseph Gavaldá* per substituir-lo provisionalment al cap de la capella musical. D'aquestes dues últimes actes capitulars voldríem remarcar que la del 8 de maig confirma que Vicent Olmos ja no estava físicament a Sogorb, i la del 16 d'octubre que Olmos sol·licitava permís per absentar-se, la qual cosa en els dos casos, molt probablement, es deuria al fet que Olmos ja havia decidit l'ingrés al monestir dels Jerònims d'Alzira i estava preparant l'eixida imminent i definitiva de Sogorb. Tant és així que a l'acta capitular del dia 3 de novembre de 1779 *se propuso que mosén Vicente Olmos maestro de Capilla avía tomado el ábito de Religioso Gerónimo en el monasterio de la Murta*, és a dir, Olmos ingressava monjo a l'ordre jerònima la qual cosa

---

<sup>566</sup> (ACS) 597, ff. 100 v. i 101 r. (26-1-1781).

implicava desvincular-se de la capellania de Sogorb. No obstant això, Olmos va conservar el càrrec de mestre de capella durant un any més, perquè no és fins l'acta capitular del dia 8 de novembre de 1780 quan es declara oficialment vacant. En aquesta acta es va presentar una carta del *maestro de Capilla*, en que este dava cuentas de haver el mismo en el día 1 de los corrientes hecho solemne profesión de monge Religioso Gerónimo en el monasterio de la Murta, por lo que quedava vacante la capellanía de Maestro de Capilla que el dicho llamado en el siglo mosén Vicente Olmos obtenía en esta Santa Iglesia. Posteriorment es convocaren oposicions per cobrir la vacant de Vicent Olmos i Claver que seria substituït per *Mosén Joaquin López*. Finalment la nominació de *Joaquin López* està registrada a l'acta capitular del dia 26 de gener de 1781. Tot aquest procés es pot veure seqüenciat a continuació:

<u>Data</u>	<u>Esdeveniment</u>	<u>Font</u>
<b>29 de maig de 1762 fins finals de 1771</b>	Mossèn Francesc Vives, mestre de capella de la Catedral de Sogorb.	(Perpiñán 1897, 17-269).
<b>19 de febrer de 1772</b>	Oposicions de Vicent Olmos i Claver a mestre de capella.	(Perpiñán 1897, 17-269).
<b>28 de febrer de 1772</b>	Nominació de Vicent Olmos i Claver com mestre de capella.	(Perpiñán 1897, 17-269).
<b>8 de maig de 1779</b>	Olmos no està físicament a Sogorb. Hi ha una queixa per incompliment d'obligacions.	(ACS) 597. Acta capitular (8-5-1779)
<b>16 d'octubre de 1779</b>	Olmos sol·licita permís al capítol per absentar-se.	(ACS) 597. Acta capitular (16-10-1779)
<b>3 de novembre de 1779</b>	Olmos <i>avía tomado el ábito de Religioso Gerónimo en el monasterio de la Murta.</i>	(ACS) 597. Acta capitular (3-11-1779)
<b>8 de novembre de 1780</b>	Olmos informa per carta al capítol de <i>haver el mismo en el día 1 de los corrientes hecho solemne profesión de monge Religioso Gerónimo en el monasterio de la Murta.</i> També es declara oficialment vacant el càrrec de mestre de capella.	(ACS) 597. Acta capitular (8-11-1780)

<b>26 de gener de 1781</b>	Joaquim López es nomenat mestre de capella de la catedral de Sogorb.	(ACS) 597. Acta capitular (26-1-1781)
----------------------------	--	---------------------------------------

Apart les dades estrictament biogràfiques, el *Libro de actas capitulares*<sup>567</sup> registra moltes més notícies sobre el *maestro de capilla* Vicent Olmos i Claver, la qual cosa ens demostra que l'activitat de la capella musical de la catedral de Sogorb durant el mestratge d'Olmos va ser intensa. Cal recordar una vegada més que a l'arxiu de la catedral de Sogorb no n'hi ha actes capitulars del període entre 1772 i 1778, període on Olmos ja era mestre de capella, però, sembla lògic pensar que en aquest període l'activitat de la capella seria similar al període posterior a 1778, del qual les actes capitulars confirmen que la catedral de Sogorb era un focus de permanent difusió musical.

En primer lloc, voldríem ressaltar les actes capitulars on es fa referència al *maestro de capilla* per dirigir les oposicions a dos *succentorías vacantes*, la qual cosa dona idea de la importància i confiança atorgada a Vicent Olmos per part del capítol de Sogorb. Tot i que Olmos ocupava el càrrec de mestre de capella a Sogorb des de 1772, l'acta capitular que presentem a continuació és del dia 14 de gener de 1779:

*Así mismo, aviéndose de hacer luego los ejercicios y oposiciones de dos succentorías vacantes, se nombrara por Directores, al Maestro de Capilla, y al Organista. También se acordo convocatoria para hacer el nombramiento de otra capellanía a Vicente Dura thenor de primer coro, y otorgar su escritura el lunes 18 de el corriente. ...*<sup>568</sup>.

Els exercicis d'aquestes oposicions dirigides per Vicent Olmos i Claver es realitzaren en menys de dues setmanes, com reflecteix l'acta capitular del dia 27 de gener de 1779:

*... Asimismo aviéndose concluído las oposiciones y exercícíos de las dos Sochantrías vacantes, se acordo convocatoria, para el día 29 despues de la conventual, para hacer la votada y elección*<sup>569</sup>.

Dos dies després, l'acta capitular recull la *votada y elección*, de la qual ressalta el fet que una vegada escollits els dos opositors, y *aviendo entrado el escrivano, con dos testigos*,

<sup>567</sup> (ACS) 597.

<sup>568</sup> (ACS) 597, f. 13 v. (14-1-1779).

<sup>569</sup> (ACS) 597, f. 15 r. (27-1-1779).

s'atorga una escriptura que nomena als dos *sochantres* i que recull les obligacions de cadascun. Aquesta acta capitular és del dia 29 de gener de 1779:

*Dada en nuestra Aula capítular de la S.ta Ygla. De Segorbe a 28 de enero de 1779= Arascot Pres.dte luego inmediatamente el S.r Secretario repartió las cédulas á los demas S.res con los nombres y apellidos de los opositores, y levantandose el S.r D.n Fco Arascot el primero, puso una cedula en la Xarra, que estaba sobre la mesa del altar de la misma Aula Capítular, y seguidamente hicieron lo mismo todos los demas S.res por su turno, y antigüedad; y concluída la votada se leieron publicamente por el S.r Presidente puestas las cédulas sobre la mesa de la Presidencia, todas las contenidas en dicha xarra, y fue elegido con todos los votos, para la una Sochantría M.n Vicente Assuar; y aviéndose executado lo mismo, y de el mismo modo para la otra Sochantría, fue elígido, también para ella, con todos los votos Miguel Nevot; y aviendo entrado el escrivano, con dos testigos se otorgo la escriptura de nombramiento de dichas dos capellanías de sochantres ó Succentres, con los cargos y obligaciones á ellas anexas, y con la expresa obligacion de leer la tabla de los Aniversarios en el coro en voz alta, y clara antes de empezar las vísperas de Dífuntos<sup>570</sup>.*

No obstant això i més important encara pel que fa Vicent Olmos i Claver és que Olmos com director de les oposicions a les places vacants esmentades va rebre una gratificació econòmica, com es pot comprovar a la mateixa acta capitular del dia 29 de gener de 1779:

*... Se mando entregar...; como también cinco pesos á cada uno de los dos Directores, Maestro de capílla, y organista, y un peso á cada uno de los que asístieron á los ejercicios de la oposición, con canto ó música<sup>571</sup>.*

Altre dels aspectes que recullen les actes capitulars de la Santa Església Catedral de Sogorb és la relació de Vicent Olmos amb els infançons. En general, a les capelles musicals valencianes del segle XVIII era obligació dels mestres de capella l'ensenyament no sols musical sinó també general dels infançons<sup>572</sup>. El nostre músic no era una excepció i hem pogut comprovar que a l'arxiu de la catedral de Sogorb n'hi ha dues actes capitulars referides a qüestions relacionades amb l'educació dels *infantillos*. La primera acta capitular és del dia 15 de juny de 1779:

*Precedido el acostumbrado juramento que prestó el Pertg.o Manuel Pedro de haver convocado á todos los Señores, se leio la convoc.a del thenor sig.te Señores Sirvanse VSS [sic vuestras señorías] asistir mañana*

---

<sup>570</sup> (ACS) 597, f. 15 v. (29-1-1779).

<sup>571</sup> Ibidem.

<sup>572</sup> *Reglamento de la capilla de música*, Prot. 323, f. 164, 1796. (Climent 1982, 58).

*que contaremos- 15 de los corr.tes á nuestra Aula Cap.r concluida nona para tratar i resolver sobreponer juntos en una casa á los infantillos sujetos á la direccion i gobierno de algun maestro que los cuide... Dada en nuestra Aula Cap.r de Segorbe á 14 de Junio de 1779. Mascot Presid.te i en quanto á la 1ª Parte de la convocatoria aviendo ohido al S.r Assistente que informó lo que anualm.e interes i gana cada uno de los Infantillos, se vio no avia proporcion por falta de haveres por ahora para poner en practica el proieto de tener juntos en una casa a los Infantillos...*<sup>573</sup>.

Més clarificadora pel que fa la tasca del mestre de capella és l'acta del 23 d'agost de 1779 on Olmos presenta al capítol *quatro niños para infantillos*. Els canonges capitulars devien triar-ne un per substituir un infant *en virtud de haver quedado despedido en el cavildo antecedente*. A propòsit d'això, val la pena recordar que a la catedral de Sogorb el mestre de capella devia proposar l'elecció dels infants a través del "chante"<sup>574</sup>:

*... todos canonigos de dha S.ta Igl.a. i la maior parte de los que podian asistir à este Cavildo Ordinario. en virtud de haver quedado despedido en el cavildo antecedente el infante Andres Silvestre, presentó el Maestro de Capilla quatro niños para infantillos, i quedó elegido en lugar de aquel Miguel Jordan*<sup>575</sup>.

La responsabilitat del mestres de capella sobre tot allò relacionat amb el col·lectiu musical era quasi total, cosa que es pot comprovar també en el cas del nostre músic a l'acta capitular del dia 14 d'octubre de 1778 on el capítol de Sogorb registra de forma redundant l'obligació del mestre de capella d'apuntar l'apuntador:

*Apuntador M.n Athanasio Andreu*

*Se mando, que el Maestro de Capilla le apunte siempre, y quando aya falta á tañer la chirimía, quando lo deba hacer*<sup>576</sup>.

Les actes capitulars del període 1778 a 1788 també recullen més notícies sobre altres qüestions referents a l'activitat musical de la capella dirigida per Vicent Olmos i Claver. Un exemple inicial seria l'acta capitular del dia 2 d'octubre de 1778 on ja s'adverteix la diversitat de qüestions que el capítol de Sogorb devia resoldre periòdicament:

*... Así mismo, mediante otro memorialde Fco Perez, substituto de Musico, se le asignaron ocho pesos de Prepositura Así mismo aviendo pidido mediante otro memorial Joseph Gil, Mozo de Coro de esta Sta. Yg.la*

---

<sup>573</sup> (ACS) 597, f. 27 v. (15-6-1779).

<sup>574</sup> Vid. (Blasco 1973, 120).

<sup>575</sup> (ACS) 597, f. 34 v. (23-8-1779).

<sup>576</sup> (ACS) 597, f. 6 r. (14-10-1778).

licencia, para pasar a solicitar el Yngreso en la Parroquial de Castellon de la Plana, le fue concedida para quince días<sup>577</sup>.

El *libro de actas capitulares* de la catedral de Sogorb també registra que hi havia una plaça de *Bajon*, instrument freqüentment indispensable en les capelles musicals del XVIII (González Valle 2000, 79 s.), regularment coberta per un músic suplent i per la qual cosa es reclama un salari, i, justament per aquesta reclamació el capítol sogorbí decideix *hacer provission de la Capellania vacante de Bajon*. Aquest esdeveniment està recollit a l'acta capitular del dia 15 de juny de 1779:

*Precedido el acostumbrado juramento que prestó... asistir mañana que contaremos- 15 de los corr.tes á nuestra Aula Cap.r concluida nona para tratar i resolver ... Asimismo para declarar i resolver si residen o no facultades en el Cavildo para conceder distribuciones en las horas i oficios en que hai musica al que suple la vacnte de Bajonista. Dada en nuestra Aula Cap.r de Segorbe á 14 de Junio de 1779. Mascot Presid.te..., i en quanto á la 2ª Parte, se delivero que aunque no faltan en el cavildo facultades para dar distribuciones por modo de salario á los que suplen ó substituien os Ministerios i Capellanias establecidas en la Iгла, se passe desde luego á hacer provission de la Capellania vacante de Bajon; i que para resolver si ha de ser la provision por Concurso y edictos, ó sin ellos se expida Convocatoria para el 1º Cavildo Ordinario<sup>578</sup>.*

Un mes després aproximadament, el dia 16 de juliol de 1779, es reuneix el capítol de Sogorb amb caràcter extraordinari à *fin de señalar dia de Oposiciones, Directores musicos i Señores Directores de dha Oposicion*:

*Assimismo se acordó que luego que haian firmado la Oposicion alos Opositores á la Capell.a de Bajon expida el S.r Presid.te Convoc.a à Cabildo extraord.o à fin de señalar dia de Oposiciones, Directores musicos i Señores Directores de dha Oposicion<sup>579</sup>.*

Molt poc després, l'acta capitular del dia 20 de juliol de 1779, recull els acords capitulars sobre el dia de celebració de les oposicions a la vacant de *Bajon*, així com el nomenament de *musicos Directores de dhos ejercicios, i Señores Capitulares comisionados para los mismos*. Tanmateix, cal ressaltar que Olmos, tot i ser el mestre de capella, no està nomenat en aquesta ocasió, la qual cosa estaria justificada si recordem que en el mes de maig de 1779 ja n'hi ha una acta capitular que registra una queixa sobre el nostre músic i que ens

---

<sup>577</sup> (ACS) 597, f. 4 r. (2-10-1778).

<sup>578</sup> (ACS) 597, f. 27 v. (15-6-1779).

<sup>579</sup> (ACS) 597, f. 30 v. (16-7-1779).



informa de la seua absència de la ciutat de Sogorb<sup>580</sup>. Apart d'insistir en aquesta absència, sobretot, cal pensar que en maig de 1779 Olmos ja havia pres la decisió de professar a l'orde dels Jerònims i per suposat ja devia tenir contacte amb el monestir d'Alzira, cosa que explicaria l'incompliment d'obligacions amb la capella musical de Sogorb. També caldria recordar a propòsit de tot això l'acta del dia 16 d'octubre de 1779 on el nostre músic demana permís per absentar-se de Sogorb, permís que el capítol de Sogorb li va atorgar al temps que nomenava a Josep Gavaldá per fer-se càrrec de la capella durant l'absència de Vicent Olmos i Claver<sup>581</sup>. Finalment i pel que fa la vacant de *Bajón*, cal remarcar que Josep Gavaldá va ser nomenat per dirigir *exercicios i examenes* de les oposicions a la plaça de Baixó convocada a la capella musical de la Santa Església Catedral de Sogorb, la qual cosa està registrada a l'acta capitular del dia 20 de juliol de 1779, i referma els arguments que hem exposat:

*Precedido el acostumbrado juramento que prestó el Pertiguero de haver convocado á todos los Señores, se leio la convoc.a del thenor sig.te Señores Sirvanse VSS [sic vuestras señorías] asistir mañana que contaremos 20 de los corr.tes à nuestra Aula Cap.r despues de la conventual para tratar determinar el dia en que se han de hacer las Oposiciones à la Capellania de Bajon, nombrar musicos Directores de dhos exercicios, i elegir Señores Capitulares comisionados para los mismos. Dada en nuestra Aula Cap.r de Seg.b à 19 de Julio de 1779. Mascot Presid.te i enseguida se acordó que comienzen las Oposiciones el dia 23 de los corr.tes por la tarde, que assistan a ellas à nombre del M. I. Cavildo los SS. Abad, i Ronda, i que dirijan los exercicios i examenes M.n Vicente Adsuar Sochantre, M.n Joseph Casaña Organista, i M.n Joseph Gavaldá<sup>582</sup>.*

Per finalitzar amb la provisió de la plaça de Baixó, és interessant ressaltar que n'hi ha dues actes més, l'acta capitular del dia del dia 26 de juliol de 1779, on es registra *haver finalizado todos los exercicios de dha Oposicion i expedir convocatoria... para proveher dha Capellania*<sup>583</sup>, i l'acta capitular del dia 27 de juliol de 1779 on es recull el nomenament amb escriptura pública del Baixonista escollit, que en aquesta ocasió va ser *M.n Joseph Laudes*<sup>584</sup>.

Tanmateix i per tancar l'etapa de Vicent Olmos i Claver a Sogorb, cal dir que un dels esdeveniments més excel·lents que registra el *Libro de actas capitulares*<sup>585</sup>, és l'acord capitular que proposava cantar un *Te Deum Laudamus* per agrair a *su Divína Magestad*, en aquest cas el Rei, haver enviat una carta al capítol de la catedral *en la que, partícipaba á este muy Ylltre Cavildo, el feliz, y deseado parto de la S.ra Princesa nuestra S.ra;... .* Cal remarcar

<sup>580</sup> Cfr. (ACS) 597, f. 24 v. (8-5-1779). Vid. Pàg. 297.

<sup>581</sup> Cfr. (ACS) 597, f. 39 v. (16-10-1779). Vid. Pàg. 297.

<sup>582</sup> (ACS) 597, f. 31 r. (20-7-1779).

<sup>583</sup> (ACS) 597, f. 32 r. (26-7-1779).

<sup>584</sup> (ACS) 597, f. 32 v. (27-7-1779).

<sup>585</sup> (ACS) 597.

la data de l'acta capitular perquè és del dia 27 de gener de 1779, cosa que implica que encara que no figura explícitament el nom del nostre músic, Olmos degué ser el responsable de portar endavant en una ocasió tan especial el *Te Deum Laudamus* com a mestre de la capella musical de la catedral:

*Aviéndose leído una carta de el Rey nuestro S.r, (que Dios g.e) en la que, partícipaba á este muy Ylltre Cavildo, el feliz, y deseado parto de la S.ra Princesa nuestra S.ra; y encargaba las devidas gracias por tanto favor, que su Divína Magestad se ha diignado concedernos; se acordo cantar el , te Deum La[u]damus pa[ra] el Domingo primero viniente, con toda la solemnidad acostumbada, pasando el día de antes recado á la ciudad, y comunidades para su asistencia...*<sup>586</sup>.

Finalment i per concloure, voldríem recordar que Olmos fou nomenat mestre de la capella musical de la catedral de Sogorb el 28 de febrer de 1772 i que hi romangué en el càrrec fins el 26 de gener de 1781 malgrat haver-se retirat al monestir dels Jerònims de la Murta d'Alzira el 16 d'octubre de 1779. Vicent Olmos i Claver va ser succeït en el càrrec de Sogorb per Mossèn Joaquim López en la referida data de 26 de gener de 1781 també mitjançant oposició. D'altra banda i malgrat la periòdica mancança documental, l'estada de Vicent Olmos a la catedral de Sogorb va ser un període extraordinàriament prolífic pel que fa la producció artística del nostre músic, i, consegüentment, per la capella musical que dirigia. L'anàlisi de l'obra creativa de Vicent Olmos indica que el nostre autor en aquest curt període de vuit anys, 1772 a 1780, hauria escrit més d'una trentena d'obres entre villancets i altres diverses formes litúrgiques, la qual cosa corrobora l'enorme capacitat creativa del músic. Entre les quals predominen àmpliament els villancets, perquè, només consten cinc obres litúrgiques en llatí que inclouen una transcripció i conservades en sis signatures distintes. Amb tot, l'exigència del culte de la Santa Església Catedral de Sogorb en particular, i, de l'església de l'època en general, fa pensar que el nombre d'obres composades per Olmos en aquest període podria haver sigut fins i tot major. En qualsevol cas, la tasca creativa i l'impuls imprès a la capella musical de Sogorb pel nostre Vicent Olmos i Claver va ser sense dubte excel·lent.

---

<sup>586</sup> (ACS) 597, f. 15 r. (27-1-1779).

## VII. FRA VICENTE DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS OLMOS AL MONESTIR DELS JERÒNIMS DE LA MURTA D'ALZIRA.

El monestir de *Nuestra Señora de la Murta* estava situat a la Vall coneguda pel mateix nom, Vall de la Murta<sup>587</sup>, dins del terme municipal d'Alzira a la comarca valenciana de “La Ribera”. Aquesta vall es localitza geogràficament a la “Serra de Corbera”<sup>588</sup> *entre los montes del Cavall Bernat y las lomas de les Bassetes Roges, orientado de NO a SE* (Campón 1983, 60).

La Vall de la Murta també es coneix des de sempre per Vall de Miralles o Miracles, *que en lengua del Pais, uno significa y es lo mismo que milagros*, segons fra Joan Baptista Morera<sup>589</sup>. El mateix autor referint-se al monestir continua *No se sabe de donde le vino tan dichoso nombre y así unos discurren lo tomó de su dueño que así se llamaba, otros lo atribuyen a los prodigiosos efectos que experimentan en sus hierbas y plantas medicinales de que abunda el Valle, otros... dicen, le dió este nombre la santidad y vida de sus moradores, ... y que en él están depositadas las reliquias de San Donato su ilustre fundador* (Morera 1773, 32). Efectivament, la vall reunia des de temps immemorials unes condicions extraordinàries per a l'assentament monàstic, amb un paisatge d'exquisida bellesa, espècies vegetals diverses<sup>590</sup>, de les quals cal ressaltar l'emblemàtica murta, vàries fonts cabaloses, i sobretot pau<sup>591</sup>.

---

<sup>587</sup> “... valle y barranco de la Murta, así llamado porque tal nombre tiene en Valenciano el arrayan, que allí crece en gran copia” (Cavanilles 1795, 209).

<sup>588</sup> “El Valle de la Murta (inicialmente de Miralles) se encuentra entre las Sierras de la Murta y de Corbera. La primera, más abrupta, se muestra coronada por la Peña Rocha (315 m.), siendo más moderadas las alturas de la segunda, que oscilan entre los 148 y 245 m. de altitud. El Barranco de la Murta drena las aguas de las laderas avenando las de la Pachorra. El pintoresco Valle queda atenazado por el agreste Pico del Caball Bernat.” (Montagud 1982, 26).

<sup>589</sup> Fra Joan Baptista Morera va ser monjo del monestir de la Murta des de 1747. Prior en vàries etapes, era natural de Carcaixent, i va ser l'autor del manuscrit *Historia de la Fundación del monasterio del Valle de Miralles y hallazgo y maravillas de la Santissima Ymagen de Nuestra Señora de la Murta* (Morera 1773), publicat per l'ajuntament d'Alzira l'any 1995.

<sup>590</sup> “En las inmediaciones de lo inculto ántes de llegar al Monasterio lamado de la Murta se hallan la hiniesta de España, conocida vulgarmente con el nombre de cascaula, la tulipa silvestre, el iris sisiriquio, el tomillo pipirella, la violeta cenisia, las flómides licnitis, purpúrea y la especie nueva descrita en mis obras con el nombre de crinita, la cebolla albarrana, el coris, los linos sufructicoso, de Mompeller, y otros. En las quebradas crecen el durillo, el díctamo real ó frenillo, la madreelva, los ramnos alaternos y licioides, el arísaro ó bien dragontea menor de laguna, la palomilla de nueve hojas, la estétice nueva que llamé aliácea, el ranúnculo con hojas de grama, cardos, dafnes, xaras, lentiscos, fresnos, y una multitud que sería largo referir.” (Cavanilles 1795, 210).

<sup>591</sup> “La soledad y aspereza de aquel sitio llamó la atención de ciertos hombres que en el siglo 14 vivian con el trabajo de sus manos retirados de la sociedad, cada uno en su cueva ó choza” (Cavanilles 1795, 209).

Tot i que fra Joan Baptista Morera situava al mateix lloc l'hipotètic monestir fundat per San Donato *que se llamó Servetano, y que quiere decir siervos de Dios*, el qual hauria desaparegut l'any 713 amb l'entrada dels moros<sup>592</sup>, segons la historiadora Júlia Campón els primers documents que permeten comprovar l'existència d'habitants a la Vall de la Murta són de l'any 1358 (Campón 1983, 41). Aquesta documentació, la qual es conserva a l'*Archivo Histórico Nacional*, certifica que el cavaller d'Alzira Arnau Serra era propietari per cessió dels germans Jaca d'una part important de la Vall de Miralles, i que aquest cavaller, coneixedor de l'existència d'eremites a la seua propietat i amb el permís reial de Pere el Cerimoniós<sup>593</sup> el mateix 1358, va cedir els terrenys a canvi d'oracions per la salvació de la seua ànima. Segons la mateixa autora, avalada també pel text de fra Joan Baptista Morera, a la Vall de Miralles hi havia onze ermites ocupades per altres tants ermites:

*Sabemos de la existencia de once ermitas habitadas por otros tantos monjes, que son: Nuestra Señora, Arcángel San Miguel, San Jerónimo, Monte Calvario, Santa Sofía, San Juan, San Pablo, San Benito, San Onofre, San Salvador y Santa María, de las que según fray Juan, las tres primeras, esto es: la de Nuestra Señora, San Miguel y la de San Jerónimo quedaron dentro del solar que ocupó el Monasterio, añadiendo que la de San Salvador, situada fuera del valle se llamaría posteriormente de la Virgen de Lluch, y por último que la situada en la parte posterior del edificio monacal, es la única que en la actualidad nos muestra algunos restos* (Campón 1983, 40 s.).

Els primers monjos jerònims de la Corona d'Aragó apareixen el 1374 amb la butlla atorgada pel papa Gregori XI a un altre grup d'eremites assentats al voltant de Xàbia a la comarca de La Marina<sup>594</sup>. No se sap molt bé com ni perquè, els nostres eremites de la Vall de Miralles van decidir unir-se als de Xàbia, els quals, coneguts com jerònims del *cap de l'ermità* ja havien professat a l'Ordre dels jerònims<sup>595</sup>. A Alzira sols quedaren tres ermites, dels quals dos es comprometeren a professar a l'Ordre jerònima a la tornada dels companys, i el tercer, anomenat Pedro Bayreda, va decidir continuar amb la seua vida solitària d'ermità.

---

<sup>592</sup> Malgrat l'hipòtesi de fra Morera sobre la possibilitat que el *Monasterio Servetano* estaguera situat a la Vall de la Murta i *que se destruyese por la entrada de los moros en España*, voldríem adjuntar l'opinió d'altres autors: "actualmente está perfectamente demostrado que este monasterio de época visigótica no se puede localizar por estas tierras" (Campón 1991, 40).

<sup>593</sup> (AHN). Clero. Murta. Carpeta 3163. (Campón 1991, 55).

<sup>594</sup> "1 agosto 1374 (13 octubre) Butlla del Papa Gregorio XI, en Aviñon, dictando las reglas para la fundación de la orden de los Gerónimos y autorizando su establecimiento en la Plana de Xàbea" (Cruaños 1986, 17).

<sup>595</sup> "12 diciembre 1374 Principianse las obras del convento de San Gerónimo de la Plana de Xàbea" (Cruaños 1986, 17).

Aquest procés i part dels esdeveniments posteriors els explica Júlia Campón de la següent manera:

*... al año escaso de la solemne erección del de Xàbia y de tener la regla de San Agustín y pasar a llamarse Hermanos o Frailes de San Jerónimo, los hermanos procedentes de la Murta ya han profesado, y todos ellos, ahora como jerónimos, solicitan el permiso para la creación de una nueva casa, valiéndose para ello del permiso concedido por el Papa de crear otros tres monasterios a los Hermanos del Cap de l'Ermità (Campón 1983, 45).*

Tanmateix, un fet circumstancial va modificar la història dels jerònims valencians. Els monjos jerònims del *cap de l'ermità* van rebre l'atac d'una *galeota de moros de Bujía, ciudad de África el año 1386* (Morera 1773, 45), a conseqüència del qual va morir un monjo i la resta van ser segrestats. Dos anys després van ser rescatats per *don Alfonso*<sup>596</sup>, marquès de Villena i comte de Dénia<sup>597</sup>, el qual per evitar episodis similars va cedir als jerònims de Xàbia noves terres per alçar un nou monestir; seria el monestir de Cotalva. El monestir de la Murta d'Alzira és una fundació dels jerònims, *de ello no hay duda* segons la investigadora Júlia Campón, no obstant això, l'erecció de la Murta tampoc haguera sigut possible sense el privilegi previ del rei Pere el Cerimoniós que *coloca bajo su protección al Monasterio de Santa Maria de la Murta, a sus habitantes y a sus bienes*, el qual amb data de 1369 ja parla clarament de *Monasterium Sancte Marie de la Murta*<sup>598</sup>.

Totes les fonts consultades assenyalen el capítol celebrat l'11 de febrer de 1401 al monestir de Cotalva com la fundació del monestir de Nuestra Señora de la Murta<sup>599</sup>, la qual cosa està corroborada per la documentació conservada a l'*Archivo Histórico Nacional*<sup>600</sup>. L'historiador Aurelià Lairón Plá ho descriu de la següent manera:

*El 11 de febrero de 1401 el capítulo del monasterio de San Jerónimo de Cotalba, cuyos monjes eran los sucesores de los hermanos a quienes años antes se había concedido*

---

<sup>596</sup> “18 febrero 1356 D. Pedro IV de Aragón nombra mayordomo de la corona a D. Alfonso, Duque de Gandia, y Señor de Dénia y Xàbia” (Cruañes 1986, 18).

<sup>597</sup> “25 diciembre 1356 El Rey D. Pedro IV de Aragón nombró Conde de Dénia a D. Alfonso, duque real de Gandia” (Cruañes 1986, 18).

<sup>598</sup> (AHN). Clero. Murta. Carpeta 3164. (Campón 1991, 42).

<sup>599</sup> “... asentadas ya las cosas del nuevo Monasterio de Cotalva, se eligieron seis monjes más de dicho Monasterio para que viniesen a la fundación de la Murta. Hízose esta elección el 11 de Febrero del sobredicho año de 1401; ...” (Morera 1773, 46).

“Este capítulo celebrado en Cotalba, que podemos considerar casi como el acta fundacional de nuestro Monasterio...” (Campón 1991, 49).

<sup>600</sup> (AHN). Clero. Murta. Carpeta 3164, doc. 13 (Campón 1991, 48).

*licencia apostólica para fundar una nueva Casa en el valle de Miralles, acordó elegir a los seis miembros de la Comunidad encargados de la nueva fundación. Sus nombres han llegado hasta nosotros: fray Arnau Cortal, fray Guillem Berenguer, fray Pere Pintor, fray Pere de Campos, fray Eusebi Pavía y fray Doménec Lloret (Lairón 2001a, 4).*

D'altra banda, hem de dir que la fundació del monestir de la Murta d'Alzira també l'hem pogut comprovar a la documentació conventual conservada a l'Arxiu del Regne de València, la qual hem consultat arran el treball sobre el nostre monjo jerònim Vicent Olmos i Claver. Aquestos documents no només ratifiquen la informació exposada anteriorment sobre dates, llocs, i noms, sinó que a més assenyalen fra Domènec Lloret com el primer prior de la nova Casa jerònima fundada a Alzira:

*Memoria y Nota de todos los Piores que lo han sido en este Monasterio de Nra Sra de la Murta desde su fundacion que fue el año 1401 en que vinieron de Sn Germo de Cotalba 6 Monges á fundarle que fueron el p.e Fr. Domingo Llored. Fr. Arnau Cortal, Fr. Guillem Berenguer, Fr. Pedro Pintor, Fr. Pedro de Campos y Fr. Eusebio Pavia sin notarse qual fue el Primer Prior de esta casa pero se discurre lo seria el P.e Fr. Domingo Llored pues renunció el Priorato de Cotalva para pasarse a fundar este Monasterio de Nra Sra de la Murta , y assí es el orden de los Piores como se sigue:*

*1401- Fr. Domingo Llored. 1º Pri.to -Cotalva y lo fue hasta 1408 excluse... (Libro de censales, 259r.).*

Malgrat que els fundadors de *Nuestra Señora de la Murta* van ser monjos de Sant Jeroni de Cotalva, la nova comunitat de la Ribera des de l'inici va funcionar de forma autònoma<sup>601</sup>, ajustant-se amb immediatesa a les directrius marcades per l'Ordre dels jerònims per a totes les Cases:

*El monasterio Alzireño sería totalmente independiente del de Gandía, limitándose Cotalba, únicamente, a enviar a los fundadores. La organización y funcionamiento del nuevo centro monacal se ajustaría por lo demás, desde el primer momento, a las normas que regían para el resto de cenobios de la Orden (Lairón 2001a, 4).*

---

<sup>601</sup> “San Jerónimo de Cotalba actuó como casa matriz de Nuestra Señora de la Murta, pero se limitó simplemente a enviar los monjes que habían de fundar el nuevo monasterio. Una vez hecha la elección se inhibe por completo. La Murta será un centro completamente independiente, en el que bajo ningún concepto podrá intervenir Cotalba” (Campón 1991, 51).

Més enllà de les funcions purament espirituals, la Murta d'Alzira des del principi va haver d'assumir les despeses derivades de la construcció de les primeres estances del monestir, la qual cosa sembla es va aconseguir gràcies a donacions particulars, bé de familiars dels monjos com de famílies potentades de l'època<sup>602</sup>; aquestos ingressos junt als aconseguits mitjançant les distintes formes d'explotació de la propietat que els jerònims utilitzaren<sup>603</sup>, van possibilitar l'arrancada d'una comunitat que es perpetuaria més de quatre-cents anys. No obstant això, l'inici de la nova comunitat no va ser gens fàcil; segons estudis contemporanis, el monestir d'Alzira no va rebre el suport decidit de la monarquia<sup>604</sup>, a diferència d'altres centres de l'Ordre com per exemple *San Jerónimo de Val d'Hebrón* o el mateix Sant Jeroni de Cotalva<sup>605</sup>. D'altra banda quan a l'església, sols hi ha constància d'un privilegi eclesiàstic atorgat pel Papa Benedicte XIII per compensar les despeses derivades del trasllat dels monjos de Cotalva a la Murta<sup>606</sup>. Malgrat totes les dificultats, el convent va tenir amb immediatesa molt bona acollida a Alzira i la seua comarca, la qual cosa va afavorir les donacions<sup>607</sup>, com es pot comprovar a diferents estudis contemporanis d'autors com Tomás Peris<sup>608</sup> o Vicent Pons<sup>609</sup>.

---

<sup>602</sup> “La documentación referente al convento de la Murta evidencia la trascendencia de este capítulo de gastos. Tras varios siglos manteniendo obras en construcción, que habían dotado al monasterio de una amplia infraestructura de edificios, las obras de construcción y ornamentación emprendidas por Don Diego de Vich supusieron, sólo entre 1644 y 1657, un gasto de nada menos que 24.644'5 libras. Los jerónimos tuvieron que concluir a sus expensas varias de estas obras, así como hacer frente a diversas reparaciones, gastando entre 1657 y 1671 7.000 libras.” (Peris 1988, 1033).

<sup>603</sup> Sobre l'evolució patrimonial de la Murta recomanem l'estudi de Tomás Peris Albentosa (Peris 1988).

<sup>604</sup> “La inexistencia de donaciones reales es otra de las características de esta casa.” (Campón 1983, 186).

<sup>605</sup> “El monasterio de la Murta, en contra de lo que solía ser habitual, apenas contó con la ayuda de la monarquía en lo que se refiere a donaciones en sus primeros cincuenta años de existencia. El mecenazgo real y nobiliario en los monasterios jerónimos de la Corona de Aragón se había hecho patente, sin embargo, en San Jerónimo de Val de Hebrón (Barcelona), fundado por la reina Violante de Bar, viuda de Juan I; en Santa Engracia (Zaragoza) establecido por Juan II; en San Jerónimo de Cotalba (Gandía) y San Jerónimo de la Plana (Xàbia) erigido por Don Alfonso de Aragón, conde de Denia, marqués de Villena y duque de Gandía y en San Miguel de los Reyes (Valencia) fundado por la reina doña Germana de Foix, viuda de Fernando el Católico, y su segundo marido don Fernando, duque de Calabria y virrey de Valencia” (Lairón 2001a, 5).

<sup>606</sup> “A nivel de privilegios eclesiásticos que repercutan en un beneficio crematístico sobre los monjes; parece que tan sólo es el Papa Benedicto XIII el que les redime del pago de diezmos y primicias. Aludiendo al traspaso de los monjes de Cotalba a Santa María de la Murta, y como causa de este “los gastos foren majors dels que la renda podia soportar” y las “collites tenues e poques”, los jerónimos acuden al Papa, éste en el año 1406 les da la exención de los citados impuestos” (Campón 1991, 69 s).

<sup>607</sup> “A partir de la construcción del núcleo inicial del monasterio, en el año 1376, y durante todo el siglo XV y comienzos del XVI, se produjeron toda una serie de importantes donativos que se detallan en una lista de benefactores del convento; mediante la información contenida en ésta, podemos concretar características tales como la condición social o el lugar de residencia de los benefactores, el tipo de bienes legados, así como su transformación en rentas censuales.” (Peris 1988, 914).

<sup>608</sup> “En suma, los donativos procedieron, por orden de importancia, de habitantes de la ciudad de Valencia (un 70%), de los monjes profesos en la Murta (el 10%), de personajes residentes fuera del territorio valenciano (otro 10%), de alzireños (un 8%), y de vecinos de otras poblaciones valencianas (apenas un 2%).” (Peris 1988, 915).

<sup>609</sup> “Bernat Daroca (1403), quien lega 650 s. a la obra de las iglesias de Alzira, 10.000 al monasterio de la Murta y 800 a la iglesia de Murla de donde había sido rector” (Pons 1987, 222). “Ya en la Edad Media destacaban el de

Quasi immediatament a la fundació del nostre monestir, des de la Murta es traslladaren alguns monjos a l'illa de Mallorca per fundar una nova Casa, el monestir de la Trinitat de Miramar. La difícil accessibilitat geogràfica sembla va ser la raó per la qual els monjos abandonaren el monestir situat al terme de Valldemosa per integrar-se definitivament el 1443 a la comunitat jerònima de la Murta d'Alzira. Amb tot, el monestir de *Nuestra Señora de la Murta* d'Alzira va viure la màxima esplendor durant els segles XVI i XVII, sobretot amb el suport d'alguns llinatges nobiliaris d'entre els quals cal destacar l'estirp dels Vich<sup>610</sup>. Aquesta família de la noblesa valenciana va ser benefactora de la Murta ja des del segle XV amb Lluís Vich i Corbera (ca. 1425-1477)<sup>611</sup>, després amb el cèlebre ambaixador Jeroni Miguel de Vich i Vallterra (1459-1534)<sup>612</sup>, continuant amb el bisbe de Mallorca i arquebisbe de Tarragona Joan Vich (1530- 1611)<sup>613</sup> fins la generació de Dídac de Vich (1584- 1657)<sup>614</sup>, amb el qual es tancaria un cicle esplendorós de la història del convent de la Murta<sup>615</sup>. Tanmateix, els estudis contemporanis sobre el monestir conclouen que la Murta mai va ser un monestir ric<sup>616</sup>, la qual

---

la Virgen de Gracia ... En Alzira es el de la Virgen de la Esperanza en Santa Caterina el que marca la pauta o la importante atracción del Monasterio de Santa María de la Murta” (Pons 1987, 278).

<sup>610</sup> “En el segle XVI, una família important havia de ser protectora d'un monestir prestigiós, monestir on havia d'ubicar-se el panteó familiar a cura de religiosos dedicats a l'oració per les ànimes dels seus habitants eternals. ... Així ho van fer els Àustria amb el monestir d'El Escorial, o el Duc de Calabria i Germana de Foix amb el monestir de Sant Miquel dels Reis, ambdós cenobis regits per l'orde de Sant Jeroni. Els Vich també van triar un monestir regit per jerònims: el monestir de la Mare de Déu de la Murta” (Pons-Muñoz 2006, 66). “Hasta un siglo después de su fundación no contará con el apoyo de una familia potente, los Vich, ...” (Campón 1983, 186). “... de la misma manera que la generalidad de los donativos recibidos por la Murta, especialmente los más sustanciosos, procedieran de las familias de origen de sus monjes (sectores nobiliarios o de burguesía culta y relevante de todo el reino, especialmente de la ciudad de Valencia), o de personajes que pasaron largos periodos de su vida residiendo en el propio cenobio, como es el caso de los Vich.” (Peris 1988, 1031).

<sup>611</sup> “La relació dels Vich amb el monestir va existir quasi des de la seua fundació i, de fet, allí va ser soterrat Lluís Vich i Corbera, pare de l'ambaixador” (Pons-Muñoz 2006, 66).

<sup>612</sup> “Va morir el 7 de gener de 1534 amb 75 anys d'edat. Vestit amb l'hàbit de sant Jeroni, el seu cos va ser soterrat a la Murta en compliment del seu últim testament, datat el 31 de desembre de 1533. Anys arrere, després de la seua mort a Roma en 1525, allí havia sigut traslladat i soterrat el cos del seu germà el cardenal [Guillem Ramón de Vich (+ 1525)].” (Pons-Muñoz 2006, 90).

<sup>613</sup> “A manera d'exemple anecdòtic, recordem que, en 1530, l'hostatgeria de la Murta va poder contemplar el naixement de Joan Vich, fill de Lluís Vich i Ferrer, i de Mencía Manrique de Lara, que s'havien refugiat al monestir fugint de la pesta” (Pons-Muñoz 2006, 70). “La Murta sollicitó en 1599 la merced de exención amortizadora para 15.000 libras que Don Juan de Vich, obispo de Mallorca, estaba dispuesto a dar para concluir las obras de la iglesia nueva y una enfermería...” (Peris 1988, 1034).

<sup>614</sup> “En 1641, el dit monestir va rebre en donació la seua magnífica col·lecció pictòrica, entre les que es trobava la cèlebre col·lecció de retrats de valencians il·lustres, tradicionalment atribuïts a Ribalta. ... En 1657, després de la mort de Dídac Vich s'havia convertit en un monestir tan íntimament unit a la família Vich que la presència dels símbols heràldics d'esta família dominaven tots els llocs de l'edifici: la porta de l'església, el claustre, la biblioteca, etc...” (Pons-Muñoz 2006, 72). “... durante el periodo 1609-1729 el incremento patrimonial, paralelo al creciente prestigio de la Murta, alcanzó las citadas 54.493 L., destacando por su importancia los legados del Doctor Sapena y de Don Diego de Vich.” (Peris 1988, 919).

<sup>615</sup> “Amb la desaparició de Dídac Vich es posa fi a la branca principal d'esta família. La Murta, convertida en hereva universal pel seu últim benefactor, entaularà en els anys successius nombrosos pleits per parts de l'herència, pleits dels quals no sempre va eixir airosa.” (Pons-Muñoz 2006, 72).

<sup>616</sup> “... Santa María de la Murta fue uno de los monasterios más pobres del reino de Valencia” (Campón 1991, 104). “Son muy escasos los períodos de bonanza económica” (Lairón 2001a, 8). “Sería faltar a la verdad aplicar a la Murta la imagen de opulencia, suntuosidad y lujo que suele tenerse de los monjes jerónimos. Las normas de



cosa no va impedir que els monjos jerònims d'Alzira aconseguiren ampliar progressivament la fàbrica del monestir a partir de les originàries ermites de la Vall de Miralles. L'existència d'església, sagristia, claustre, capítol, refectori, torres i altres estances està plenament comprovada, però, apart de la biblioteca, caldria ressaltar l'existència del cor *con transcoro en el que se ubicaba una pequeña capilla en la que poder oficiar misa* (Lairón 2001a, 9), la qual cosa ens permet imaginar com sonava la música del nostre Vicent Olmos, la qual a ben segur es va interpretar al monestir de *la Murta* d'Alzira.

D'altra banda, cal ressaltar que la reglamentació de l'Ordre dels jerònims no permetia admetre als monestirs més monjos dels que realment pogueren materialment mantenir. A més i per a totes les Cases jerònimes, dos terços de la comunitat de monjos devien ser sacerdots, els quals sempre assumirien els càrrecs de govern més importants<sup>617</sup>. Aquestes condicions determinaven no només l'organització jeràrquica i el perfil intel·lectual de les comunitats, sinó també el nombre de monjos. A propòsit d'això, ens assabenta Aurelià Lairón que al voltant de 1745, relativament poc abans l'ingrés del nostre Vicent Olmos, el nombre de monjos residents a *la Murta* devia oscil·lar entre trenta i trenta-cinc, nombre que disminuiria progressivament fins l'exclaustració definitiva dels monjos l'any 1835 (Lairón 2001a, 11). La comunitat de monjos jerònims d'Alzira des de sempre es va regir per les directrius de l'Ordre jerònima, la qual cosa generava una societat estratificada on la cúpula de govern estava representada pel prior, vicari, procurador, caixer i diputats, els quals eren elegits regularment cada tres anys, encara que el capítol del monestir podia facultar al prior per elegir els càrrecs de màxima responsabilitat "por compromiso".

*Santa Maria de la Murta* sempre va tenir molt bona relació amb el municipi d'Alzira. Cal remarcar primerament que Alzira era el principal lloc d'abastiment del monestir<sup>618</sup>, però apart això, està plenament comprovada la relació de *la Murta* amb diversos professionals del municipi com advocats, notaris o metges<sup>619</sup>. També cal ressaltar que la comunitat jerònima va posseir diversos immobles a Alzira, entre els quals una residència permanentment preparada, i

---

vida que reflejan las Costumbres de 1750 dejan pocos resquicios para el lujo o cuantiosos gastos personales para los aproximadamente 40 monjes de este monasterio." (Peris 1988, 29).

<sup>617</sup> És el cas del nostre Vicent Olmos, el qual va professar a la Murta sent ja sacerdot. *Cfr.* (Perpiñán 1897, 17-268 s.).

<sup>618</sup> "...baxará los días de mercado a Alzira para hazer las provisiones necesarias; ..." (*Las costumbres*, 16 v.).

<sup>619</sup> Juan Bautista Morera ens proporciona un exemple del vincle de la Murta amb el municipi d'Alzira a propòsit del contagi que va patir la ciutat el 1648: "Cuando más encendido estaba el contagio en dicha Villa, hallandose ausente ... el Prior de esta casa, propuso ... se quitase la comunicación con los de fuera dejando de ir y venir a hacer las provisiones ordinarias, y así mismo si se comería carne los lunes y miércoles en vista de la necesidad que ocurría y de haber dado licencia los médicos a todos los seculares para comer carne los viernes y sábados en tiempo calamitoso, y más no pudiendo por entonces cobrar la Comunidad sus rentas ni en Alcira ni en toda la comarca" (Morera 1773, 60).

ocupada molt sovint pel *padre procurador*<sup>620</sup>. *La Murta* no només va ser un espai espiritual per als habitants de la comarca de La Ribera, sinó que el monestir també va servir fins i tot de refugi en èpoques de dificultats i penúries, com es pot comprovar al següent text de Joan Baptista Morera:

*Encendiose el año antes de 1647 en la ciudad de Valencia un mal contagioso que se llegó a dudar si era peste... Llegó este ...a la Villa de Alcira al año siguiente 1648 por el mes de abril ... Duró hasta entrado agosto y murieron en dicha Villa del contagio entre grandes y chicos más de 300 personas. Refugiaronse muchas familias en nuestro Valle de la Murta como a lugar sagrado y todas lograron volver a sus casas pasado el contagio, sanas, contentas y agradecidas a Ntra. Sra. por haber librado sus vidas a la sombra de su casa y su clemencia (Morera 1773, 60).*

El monestir de *Nuestra Señora de la Murta* d'Alzira va rebre al llarg de la seua història la visita de molt diverses personalitats procedents de distints estaments com l'eclesiàstic, polític, militar o monàrquic, d'entre les quals cal ressaltar-ne especialment tres; Sant Vicent Ferrer (1350-1419), Felip II (1527-1598) i el Patriarca Joan de Ribera (1532-1611). No obstant això i abans de continuar, cal ara exposar un exemple molt il·lustratiu quan a la capacitat de convocatòria de *La Murta*, a propòsit de la inauguració l'any 1623 de la nova església del monestir:

*El concurso de gente fué tan numeroso que no se ha visto en esta Casa ni se espera ver, porque además de haber millares de almas de todas suertes, asistió Luis García, Justicia e Alcira Caballero. Los Sres. Jurados... llamados Francisco Costa, Luis Colomina, Nicolás Palau, y Nicolás Rodriga, hijo de Rodrigo del huerto. Llevaban tres pendones riquisimos ..., llevábale el Benito Biosca, Caballero de Alcira. Vinieron de Valencia el sobrino del Ilustrisimo Sr. Don Juan Vich, Arzobispo de Tarragona, Don Bartolomé Vivas, cuñado de Don Diego y su hermano Don Alvaro ... Vinieron 14 religiosos de Cotalba y San Miguel;... Predicó el Padre Carlos Bartholi, profeso de San Jerónimo de Gandía, que vino con 6 religiosos. Despues... se dijo Misa y Oficio a Ntra. Sra. no con menos solemnidad y aparato que el día precedente, predicando el Padre Miguel de San Vicente, hijo de la casa de Valladolid y Prior de San Miguel de los Reyes, que vino con 6 religiosos, a los cuales y a los seglares se acudió con tanta abundancia y cumplimiento quanto se podía desear (Morera 1773, 83 s.).*

Pel que fa la visita de Sant Vicent Ferrer al monestir de la Murta d'Alzira, fra Joan Baptista Morera diu que *Estuvo este glorioso Santo en ntro. Monasterio el año 1409*, encara

---

<sup>620</sup> "... en el Verano el mismo día por la mañana y se bolverá por la tarde, en el inbierno se irá el día antes por la tarde y bolverá al otro día por la tarde,..." (*Las costumbres*, 16 v.).

que els estudis contemporanis situen en novembre de 1410 la visita del Sant<sup>621</sup>. Sant Vicent Ferrer, molt probablement, va romandre al monestir més d'un dia, i segons Morera *Alabó mucho el modo de vida de aquellos primeros religiosos y dijo “Que si Dios no le hubiese llamado al estado y oficio de Predicador Evangélico, se quedaría con mucho gusto en esta Casa”. Y añadió “Que el Señor le había revelado que los religiosos, que muriesen en esta casa, ninguno de ellos se condenaría”* (Morera 1773, 74).

Quan a la visita de Felip II, cal dir que el rei venia d'assistir a les corts de Monzón (Osca), acompanyat per la infanta Isabel Clara Eugènia i el príncep Felip. Va arribar a Alzira el 18 de febrer de 1586, on va romandre tres dies. Al dia següent va visitar el monestir, la qual cosa va ser descrita posteriorment per Joan Baptista Morera:

*En 19 de Febrero de este ultimo año, a las 10 de la mañana vino a visitar el Monasterio el Sr. Rey Felipe II con un hijo y una hija suyos. Celebró mucho el sitio y la ejemplar vida de los Monjes.*

*La Comunidad le hizo regalo de frutas y otras cosas, según su pobreza lo que apreció mucho Su Magestad. El mismo dia a las cuatro de la tarde se volvió a Alcira, y aunque no hizo limosna alguna a la casa, sin que tampoco se le pidiese cosa alguna, despues la favoreció con lo que con anterioridad se ha dicho* (Morera 1773, 176).

Finalment, l'arquebisbe de València i Patriarca d'Antioquia Joan de Ribera va visitar el monestir de la Murta d'Alzira el diumenge dia 29 d'octubre de 1589. La visita es va produir de camí a Dènia on devia embarcar cap a Roma<sup>622</sup>. Tanmateix, el Patriarca Ribera va arribar malalt al monestir, la qual cosa el va obligar a romandre a *la Murta* fins la seua recuperació<sup>623</sup>. Contràriament al que va ocórrer amb Felip II, de la visita del qual sempre es recordarà que *no hizo limosna alguna*, el Patriarca Ribera va donar als pobres d'Alzira les provisions que tenia preparades per al seu viatge a Roma, la qual cosa mereix ressaltar-se perquè Joan de Ribera anava acompanyat per un seguici de vint-i-quatre persones<sup>624</sup>.

---

<sup>621</sup> “En noviembre de 1410-y no en 1409 como anotó en el “Libro de Hechos del monasterio” el padre Soler-visitó la Casa el dominico Vicente Ferrer...” (Lairón 2001a, 13).

<sup>622</sup> “A mediados de octubre de 1589 se supo en Valencia que el patriarca-arzobispo don Juan de Ribera marchaba a Roma a cumplir con el mandato pontificio... Cuando los médicos conocieron sus intenciones, dado su estado de salud con catarros y cólicos nefríticos, se opusieron a que iniciara tan largo viaje, pronosticándole el peligro que corría su vida si se hacía a la mar. Lo cierto es que nadie pudo hacerle desistir de su empeño.” (Moleres 1992, 94).

<sup>623</sup> “El domingo llegó al monasterio de la Murta con una fiebre altísima, siendo asistido por el médico de Alzira Pere Pérez, quien recomendó de nuevo la suspensión del viaje, negándose el Patriarca, ... Pero aconteció que el mismo domingo llegó un correo de Denia diciendo que las galeras de Génova se habían hecho a la mar el día 23 y las de Nápoles el día 24. No pudo ya negarse el Patriarca a regresar a Valencia...” (Moleres 1992, 97 s.)

<sup>624</sup> “Nomina de las Personas que parten con S. S.<sup>a</sup> Ilustrisima de Valencia para la Murta... Personal de servicio, más Su S.<sup>a</sup> Ilma. y doña María, esposa del veedor Martínez, total 25.” (Moleres 1992, 95).

L'exclaustració definitiva dels monjos amb la desamortització de Mendizábal el 1835, va provocar la progressiva regressió del monestir. Els llibres de la biblioteca van desaparèixer, i, cap la possibilitat que junt a ells hi hagueren també partitures de diversos autors entre el quals estaria el nostre músic fra Vicent Olmos<sup>625</sup>. La documentació de l'arxiu, on també podrien haver-se guardat partitures musicals, es va dipositar a l'*Archivo Histórico Nacional* a Madrid i a l'Arxiu del Regne de València<sup>626</sup>, i els fons pictòrics als museus de *Bellas Artes de San Carlos de València*<sup>627</sup> i al del *Palacio Real* a Madrid (Lairón 2001a, 13). En l'actualitat, el que queda del cenobi pertany a l'Ajuntament d'Alzira, al qual va arribar després de passar per distints propietaris des de 1835. Per concloure, cal dir que l'antiga imatge de la Verge de la Murta es traslladada anualment en peregrinació fins les ruïnes del monestir des de la parròquia de Santa Caterina d'Alzira, on va ser dipositada després la segona desamortització<sup>628</sup>, desamortització del Trienni Constitucionalista (1820-1823), la qual cosa rememora l'espiritualitat que la comunitat de monjos jerònims de la Murta va tenir durant més de quatre-cents anys.

### VII.1 La recepció de Vicent Olmos al monestir.

No sabem quines van ser les raons que van induir Vicent Olmos i Claver a abandonar Sogorb per integrar-se a la comunitat de monjos jerònims d'Alzira. De segur que Olmos va tenir contacte amb la casa jerònima de *Nuestra Señora de la Esperanza* de Sogorb, la qual cosa podria haver-lo incitat a prendre decisió tan important com deixar vacant el càrrec de

---

<sup>625</sup> L'arxiu de la catedral metropolitana de València conserva actualment cinc obres del nostre músic, de les quals quatre estan signades amb el nom monàstic *fray Vicente de los Desamparados Olmos* i numerades amb la signatura 152/8, 152/9, 152/10 i 128/3. Aquestes obres devien estar guardades a l'arxiu del monestir de La Murta, però, cal remarcar que a hores d'ara no sabem com ni quan van arribar a l'arxiu de la catedral metropolitana de València. D'altra banda, a l'arxiu de la *Santa Iglesia Catedral* de Sogorb amb la signatura 22/3, també n'hi ha una obra signada amb el nom monàstic, la qual presumiblement també devia formar part de l'arxiu murtenç, i amb tota probabilitat deu ser un dels psalms polifònics que Olmos va regalar al capítol de Sogorb: "No perdí, sin embargo, sus aficiones á la Catedral que había sido testigo de sus virtudes, y nueve años después (en 20 de enero de 1789) remitió para el archivo unos *Salmos de Vísperas* que ya en su Magisterio había empezado, regalo muy estimado por el Cabildo" (Perpiñán 1897, 17-269).

<sup>626</sup> A hores d'ara, de tota la documentació conservada a l'Arxiu del Regne de València, l'únic llibre que conté música és el *Libro del canto de la Pasión del monasterio de Nuestra Señora de la Murta*, (ARV), Clero, libro nº 3016.

<sup>627</sup> El monestir de La Murta va posseir un interessantíssim fons pictòric, sobre el qual ens parla l'historiador Bernat Montagud Piera al pròleg del text de fra Juan Bautista Morera: "Actualment es custodia-subsistint en la diàspora desamortitzadora dels quadres de Francesc i Joan Ribalta, Orrente, Pyombo, Ribera, Joan de Joanes...- en el Museu Sant Pius V de València part de la sèrie de "treinta y un retratos de varones insignes naturales de Valencia i reino", procedent del taller de Francesc Ribalta, en el qual el seu fill Joan degué de tenir una participació molt significativa." (Morera 1773, 17).

<sup>628</sup> "La imagen de la titular del monasterio, trasladada a Alzira el 7 de enero de 1821, pasó a ocupar la capilla del Sagrario de la parroquia de Santa Catalina." (Lairón 2001a, 13).

mestre de capella de la catedral de Sogorb a canvi d'ordenar-se monjo jerònim a la Murta d'Alzira. Ara mateix no tenim cap constància documental sobre l'assumpte, però, el fet és que per unes o altres raons Olmos es va traslladar a Alzira amb la ferma decisió d'ingressar a l'Ordre dels Jerònims, sense que pel que sabem fins ara haguera cap motivació de tipus musical.

L'ingrés a qualsevol de les Ordres monàstiques mai va ser una tasca exempta de dificultats, i l'Ordre dels jerònims no era una excepció. Els aspirants a monjos jerònims es presentaven molt sovint als monestirs amb els millors avals que havien pogut recaptar; informes personals o familiars de la parròquia on residien, cartes de recomanació de persones de prestigi relacionades amb la religió o molt vinculades a les cases jerònimes, etc... . A més, al mateix monestir el prior i pares diputats assabentaven els aspirants del rigor de la vida monàstica<sup>629</sup>, sobretot amb l'objectiu d'assegurar-se que la vocació del futur monjo era sincera i no amagava altres intencions. En tot cas, el futur monjo havia de rebre fins quatre vegades l'aprovació del capítol i del prior abans resultar admès.

La primera de les quatre recepcions o acceptació suposava la imposició de l'hàbit, i a propòsit d'això deguem ressaltar que la reglamentació dels jerònims obligava l'aspirant a superar un examen abans la primera recepció, el qual no només havia d'incloure qüestions relacionades amb la teologia dels jerònims sinó també, entre altres, sobre la integració del futurs monjos a la disciplina monàstica. Posteriorment hi hauria tres recepcions més abans concloure el procés inicial d'ingrés a l'Ordre dels jerònims; la segona recepció als quatre mesos, la tercera als vuit, i la quarta i última recepció als deu mesos d'hàbit.

D'acord amb la informació aportada per les actes capitulars del monestir dels jerònims d'Alzira, Vicent Olmos i Claver va iniciar la seua relació amb *Nuestra Señora de la Murta* el dia 27 d'octubre de 1779. En l'actualitat, les actes capitulars del monestir de la Murta es conserven a la secció Clero de l'Arxiu del Regne de València. No obstant això, cal advertir per endavant que hem aconseguit la informació gràcies a la transcripció realitzada per l'historiador i actual arxiver municipal d'Alzira Aurelià Lairón Plá (Lairón 2001b i 2001c).

Malgrat que Vicent Olmos i Claver, com ja hem anticipat, degué contactar amb els jerònims d'Alzira amb anterioritat a la data esmentada, deguem ressaltar la importància del document capitular del 27 d'octubre de 1779, doncs és el document que certifica l'inici de la seua relació amb la comunitat jerònima d'Alzira. El text íntegre d'aquesta acta capitular que

---

<sup>629</sup> “Le hablaban de la dureza de la soledad, del sacrificio que suponía el madrugar, la rutina y la asistencia a los actos de la Comunidad, etc...” (Lairón 2001a, 220).

registra la primera recepció de Vicent Olmos i Claver a la comunitat de monjos de la Murta d'Alzira és el següent:

*En 27 de octubre de 1.779 nuestro padre prior fray Thomás de Santa María mandó tocar a capítulo de vocales. Y estando todos juntos y congregados dixo Su Paternidad que mosén Vicente Olmo, presbítero y maestro de capilla de la catedral a la ciudad de Segorbe y natural de la villa de Catarroxa, está pretendiente de nuestro santo ávito, de quien tiene buenos informes de su vida, costumbres y limpieza de sangre, y exhibido y hecho patente a Su Paternidad y padres diputados las fees de bautismo suya, de sus padres, aguelos paternos y maternos y desposorios de sus padres y aguelos. Y habiendo sido examinado de su suficiencia en el arte de leer y gramática por Su Paternidad y padres diputados y de la vista y la voz por el padre corrector del canto, que informasen los dichos padres diputados y padre corrector por lo que a cada uno respectivo toca. Y habiéndose hecho los informes y no haver de ellos resultado cosa que impida su recepción, mandó Su Paternidad pasasen a votar para corista con las cédulas del sí y no. Y habiendo votado por dichas cédulas y reguladas se halló que la Comunidad le recibió y también Su Paternidad le recibió. De todo lo qual doy fee.*

*fray Gerónimo Pastor, arquero*

*fray Thomás de Santa María, prior*<sup>630</sup>.

La lectura d'aquesta acta del dia 27 d'octubre de 1779 no només ens confirma la gènesi de la relació d'Olmos amb el monestir d'Alzira, sinó que a més corrobora la rigorositat dels jerònims en el procés d'ingrés a l'Ordre, la qual cosa podem comprovar primerament per les dades biogràfiques oferides, després per la referència als *buenos informes de su vida, costumbres y limpieza de sangre*, i finalment per l'avaluació de lectura, gramàtica, veu i vista.

En primer lloc, convé destacar les dades biogràfiques exposades malgrat que ja les coneixíem per altres fonts<sup>631</sup>; la condició de clergue de Vicent Olmos<sup>632</sup> *mosén Vicente Olmo, presbítero...*, que havia sigut mestre de capella de la Santa Església Catedral de Sogorb *presbítero y maestro de capilla de la catedral a la ciudad de Segorbe...*, i que Vicent Olmos i Claver era natural de la població de Catarroja *y natural de la villa de Catarroxa...*.

Després, cal dir que l'Ordre dels jerònims no es conformava en el fet que el futur monjo haguera tingut una trajectòria anterior fora de tot dubte, sinó que a més també devia ser

---

<sup>630</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 1.117: (27-10-1779).

<sup>631</sup> *Cfr.* (Perpiñán 1897, 17-269) i (Climent 1972, 68).

<sup>632</sup> “La admisión llevaba pareja la condición que en el monasterio, mejor dicho en la religión, iba a alcanzar el monje. Con el ingreso se determinaba si el hermano iba a ser llec, donado o sacerdote –“corista”- y ello, siempre, en función de sus aptitudes y capacidades y de las necesidades del convento” (Lairón 2001a, 222).

portador d'antecedents familiars lliures de qualsevol sospita<sup>633</sup>, la qual cosa pel que fa Olmos es pot comprovar al mateix text:

*... está pretendiente de nuestro santo ávito, de quien tiene buenos informes de su vida, costumbres y limpieza de sangre, y exhibido y hecho patente a Su Paternidad y padres diputados las fees de bautismo suya, de sus padres, aguelos paternos y maternos y desposorios de sus padres y aguelos...*<sup>634</sup>.

Efectivament, l'accés a l'Ordre jerònima no era senzill, perquè, a més de les exigències exposades anteriorment, i d'acord amb el document capitular, el nostre autor com qualsevol altre pretendent *de nuestro santo ávito* va haver de demostrar a *Su Paternidad y padres diputados* la seua capacitat intel·lectual quan a lectura i gramàtica, i també la condició física quan a la veu i la vista<sup>635</sup> al *padre corrector del canto*<sup>636</sup>:

*... Y habiendo sido examinado de su suficiencia en el arte de leer y gramática por Su Paternidad y padres diputados y de la vista y la voz por el padre corrector del canto, que informasen los dichos padres diputados y padre corrector por lo que a cada uno respective toca...*<sup>637</sup>.

Superades totes les dificultats, Vicent Olmos i Claver va ser acceptat en primera recepció al monestir de la Murta per votació de la comunitat, la qual cosa suposava l'imposició de l'hàbit; admissió preliminar doncs hi va haver fins quatre votacions *según nuestras santas leyes* abans concloure el procés de recepció<sup>638</sup>.

Cronològicament, la segona acta capitular del monestir on es fa referència a Vicent Olmos és del dia 2 de Març de 1780. En aquest document *el novicio fray Vicente Olmo* és proposat per segona vegada al capítol d'Alzira d'acord amb les normes de la comunitat *cumplido los quatro meses de hábito*. Els monjos jerònims de la Murta d'Alzira van acceptar per segona vegada Vicent Olmos, *hecho el informe por el padre maestro de novicios (quien lo hizo) y oído que pasasen a votar*, no sense abans haver-hi realitzat la votació reglamentària:

<sup>633</sup> "... fue la Orden de San Jerónimo ... la primera en imponer un estatuto de limpieza, hacia 1486. ... Hasta la Constitución de 1869, en que fueron abolidas las pruebas, la calidad de limpieza de sangre se practicó en términos parecidos por casi todas las órdenes religiosas,..." (Lairón 2001a, 104 s.).

<sup>634</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 1.117: (27-10-1779).

<sup>635</sup> Era el metge del monestir el que regularment certificava l'estat de salut del futur monjo.

<sup>636</sup> "Era el corrector del canto quien habitualmente disponía en orden al examen de canto llano imprescindible para cuantos pretendían el hábito para coristas. ..." (Lairón 2001a, 289).

<sup>637</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 1.117: (27-10-1779).

<sup>638</sup> "Durante el noviciado y antes de la profesión al aspirante a aquella se le debía recibir –venía a significar su aprobación– por cuatro veces: la primera para darle el hábito, la segunda a los cuatro meses, la tercera a los ocho y la cuarta y última a los diez. Para las recepciones debían ser convocados todos los vocales al capítulo. Cada una de las recepciones debía contar con la aprobación del prior y capítulo, de manera que si uno de los dos no consentía aquellas no eran válidas." (Lairón 2001a, 224).

*En 2 de marzo de 1780 nuestro padre prior fray Thomás de Santa María mandó tocar a capítulo de vocales. Y estando todos juntos y congregados dixo Su Paternidad que el novicio fray Vicente Olmo había cumplido los quatro meses de hábito en que según nuestras leyes debía ser propuesto 2ª vez a la Comunidad, y así que lo proponía para la 2ª recepción y que hecho el informe por el padre maestro de novicios (quien lo hizo) y oído que pasasen a votar. Y habiendo votado por las cédulas secretas del sí y no fue admitido por la Comunidad y también por el sobredicho nuestro padre prior.*

*-Asimismo dixo Su Paternidad que ...*

*- Asimismo dixo Su Paternidad que ...*

*fray Gerónimo Pastor, arquero*

*fray Thomás de Santa María*<sup>639</sup>.

Com podem comprovar, en aquest document el nostre Vicent Olmos amb la segona recepció és *novicio* de la comunitat de monjos jerònims de la Murta d'Alzira, i a propòsit d'això, cal dir que el noviciat era el període durant el qual el futur monjo comprovaria el rigor de la vida monàstica i aprendria tot allò necessari per al desenvolupament de la vida religiosa al si de la comunitat<sup>640</sup>. A l'Ordre dels jerònims el noviciat durava set anys<sup>641</sup>, durant els quals no podien accedir a cap càrrec de responsabilitat, i romanien baix l'estricta tutela del *maestro de novicios*<sup>642</sup>. L'informe favorable del *maestro de novicios* era indispensable per la segona, tercera, i quarta recepció.

La tercera proposta per admetre Vicent Olmos a la comunitat és del dia 25 de juliol de 1780. L'estructura d'aquesta acta és similar a l'anterior, amb la lògica variació temporal pel que fa *los ocho meses de ávito*, i també al fet que *debía ser propuesto por 3ª vez a la Comunidad, y que así le proponía para la tercera recepción*; document que transcrivim íntegrament a continuació:

*En 25 de julio de 1780 nuestro padre prior fray Thomás de Santa María mandó tocar a capítulo de vocales. Y estando todos juntos y congregados dixo Su Paternidad que el novicio fray Vicente Olmo había ya cumplido los ocho meses de ávito y que según nuestras santas leyes debía ser propuesto por 3ª vez a la Comunidad, y que así le proponía para la tercera recepción, y que hecho el informe por el padre maestro de novicios (del que no resultó cosa que se opusiese a nuestras leyes) y oydo, que pasasen a votar. Y habiendo*

---

<sup>639</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 1.117: (2-3-1780).

<sup>640</sup> "Se trata del tiempo de probación que, necesariamente, debía preceder a la incorporación del monje a la vida religiosa plena." (Lairón 2001a, 223).

<sup>641</sup> "Entre la admisión –que conllevaba la imposición del hábito– y la profesión transcurría el primer año de noviciado en los monasterios de la Orden de San Jerónimo." (Lairón 2001a, 224).

<sup>642</sup> "... También ha de reprehender y penitenciar a los nuevos a veces sin culpa, especialmente a los novicios para exercitarlos en la obediencia y mortificación de su propia voluntad." (*Las costumbres*, 24 r.).



*votado por las cédulas secretas del sí y no, fue recibido y admitido por la Comunidad y también por el sobredicho nuestro padre prior. De todo lo qual doy fee.*

*fray Gerónimo Pastor, arquero  
fray Thomás de Santa María<sup>643</sup>.*

Una mostra més del rigor dels jerònims és el fet que per cadascuna de les recepcions devia convocar-se a tots els vocals del capítol, l'aprovació del qual per majoria havia de complementar-se amb la del prior i viceversa. Si qualsevol de les dos parts no aprovava la recepció, la proposta seria desestimada<sup>644</sup>.

Finalment, la quarta i última acta capitular pel que fa la recepció de Vicent Olmos i Claver al monestir dels Jerònims de la Murta d'Alzira és del dia 8 de setembre de 1780:

*En 8 de setiembre de 1780 nuestro padre prior fray Thomás de Santa María mandó tocar a capítulo de vocales. Y estando todos juntos y congregados dixo Su Paternidad como el novicio fray Vicente del Olmo había ya cumplido los diez meses de hábito en que, según nuestras leyes, debía ser propuesto a la Comunidad por quarta y última vez, y así que informase el padre maestro de novicios. Y habiendo este informado y no resultado cosa que se oponga, que pasasen a votar y que nuestro padre fray Francisco Yzquierdo, quien se hallava ausente dentro de las seis leguas citado por Su Paternidad para dicha propuesta a presencia del padre fray Bartolomé Brines, renunció verualmente pro hac vice tantum su voz, en virtud de lo qual pasaron a votar por las cédulas secretas del sí y el no, y regulados se halló que la Comunidad le había recibido y el sobredicho nuestro padre prior reservó su drecho hasta su tiempo.*

*-En seguida dixo Su Paternidad...*

*fray Gerónimo Pastor, arquero  
fray Thomás de Santa María<sup>645</sup>.*

Amb tot i insistint al voltant del minuciós procediment dels jerònims al exigir quatre propostes abans admetre un nou membre a la comunitat, cal recalcar la importància tant dels informes aconseguits sobre el futur monjo abans aprovar la primera recepció o acceptació, com la de l'informe que *el padre maestro de novicios* realitzava prèviament a cadascuna de les tres recepcions posteriors<sup>646</sup>, la qual cosa garantia un procés selectiu consciencios que ratifica que el nostre Vicent Olmos i Claver i la seua família eren mereixedors de tot el

---

<sup>643</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 1.117: (25-7-1780).

<sup>644</sup> "Para las recepciones debían ser convocados todos los vocales del capítulo. Cada una de las recepciones debía contar con la aprobación del prior y capítulo, de manera que si uno de los dos no consentía aquellas no eran válidas" (Lairón 2001a, 224).

<sup>645</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 1.117: (8-9-1780).

<sup>646</sup> "El maestro de novicios era el encargado de informar al capítulo de la Comunidad en las tres recepciones posteriores a la admisión..." (Lairón 2001a, 224).

reconeixement. Finalment, després un procés de recepció que va durar deu mesos, amb quatre propostes degudament votades i amb alçament de les corresponents actes del capítol, signades totes per *fray Gerónimo Pastor, arquero* i per *fray Thomás de Santa María, prior*, Vicent Olmos i Claver va ser acceptat a la comunitat jerònima del monestir de *Nuestra Señora de la Murta* d'Alzira.

## VII.2 La carta de professió.

*La Profesión* era el següent pas en la integració dels monjos a l'Ordre de Sant Jerònim mitjançant el compromís amb la religió i l'església<sup>647</sup>, la qual cosa exigia una promesa moral i espiritual, apart d'altres condicions de caràcter personal d'entre les quals cal destacar el estar lliure de malalties, haver complit 16 anys d'edat, i haver redactat el testament<sup>648</sup>. *La Profesión* consolidava els novicis dins la comunitat, i s'iniciava després les quatre recepcions explicades anteriorment. L'Ordre dels jerònims, aprovada la quarta recepció *cumplido los diez meses de hábito* i, *abans* que es complira l'any d'haver sigut acceptats en primera recepció *pretendiente de nuestro santo ávito*, recaptava més *información* sobre cadascun dels futurs professors doncs era el moment reservat per la *Profesión*<sup>649</sup>. Complides totes les exigències, el novici devia sol·licitar la “professió”, la qual devia ser aprovada pel capítol abans que el prior determinara la data de la cerimònia, i de seguida, el professo havia de redactar la *Carta de Profesión*. Aquest era un document personal, que es redactava d'acord amb les directrius contingudes en la normativa jerònima, mitjançant el qual el professo manifestava la voluntat d'integrar-se a l'Ordre dels Jerònims. La *Carta de Profesión* es llegiria posteriorment davant tota la comunitat a la cerimònia de “professió”.

Pel que fa aquesta cerimònia, deguem dir que era l'acte més important de tot el noviciat; acte molt solemne que se celebrava al cor de l'església amb presència de tota la comunitat, i al qual solien assistir familiars del monjo “professo”. Segons ens explica

---

<sup>647</sup> “Las cartas de profesión son documentos que han de redactar los profesos y profesas de órdenes monásticas y también mendicantes, mediante las que se comprometen a adoptar una forma de vida de acuerdo a lo establecido...” (Alvarez 2000, 493).

<sup>648</sup> “Se trata del acto de compromiso del novicio. Supone la consagración del monje a Dios y su afirmación con la Orden que, a través de una de sus comunidades monásticas, le ha acogido en su seno durante un año. La profesión significa el abrazo al *estado religioso*, al modo permanente de vida común. Para ello, tal y como se puede comprobar a través de las *Cartas de Profesión*, el novicio prometía –a Dios, a la Virgen, a San Jerónimo y al prior y sus sucesores en el monasterio que iba a profesar- vivir bajo la obediencia, pobreza y castidad, siguiendo la Regla de la Orden.” (Lairón 2001a, 225).

<sup>649</sup> “La calidad de limpieza de sangre, imprescindible como acreditación aparte de para la profesión de los monjes para ingresar en determinadas corporaciones, colegios, universidades y para el ejercicio de determinados oficios, etc...”(Lairón 2001a, 104).

l'historiador Aurelià Lairón, la cerimònia, prèvia confessió i comunió del novici, s'iniciava amb el so de l'orgue acompanyant el cant de l'himne *Veni Creator Spiritus*<sup>650</sup>, i continuava amb la benedicció de la roba del novici<sup>651</sup>. Posteriorment es recitava una oració de súplica *acogiendo en la familia monacal al profeso*, i de seguida es llegia públicament la *Carta de Profesión*<sup>652</sup>. Després, prèvia oració del prior, el novici rebia novament la comunió i la participació de l'Ordre jerònima. Finalment, el monjo aspirant rebia la pau de tots els membres de la comunitat per ordre d'antiguitat, amb la qual cosa es donava per concloua la cerimònia de professió. Malgrat que *Las costumbres* del monestir de La Murta d'Alzira restringien el contacte dels monjos amb els familiars més directes<sup>653</sup>, el dia de la professió s'invitava als amics i familiars a compartir taula per celebrar ocasió tan destacada<sup>654</sup>.

Quan a Vicent Olmos i Claver, cal ressaltar, primerament, que el *Libro de censales* que guarda la secció "Clero" de l'Arxiu del Regne de València registra la seua professió:

*Recopilación hecha en este año 1765 de todos los nombres de los Monjes, y lo han sido, y hecho Profeción en este Monasterio de Ntra Sra de la Murta y que se han podido saber desde el principio de su Fundacion que fue el año 1405 en cuyo año vinieron a fundar seis Monjes del Monasterio de San Ger.mo de Cotalva (precedidos los Actos, y escribieron Calendariados en este libro al Fol. Ii. y fueron los siguientes-*

<sup>650</sup> "Veni Creátor Spíritus, Méntes tuórum vísita: Imple supérna grátia Quae tu creásti péctora. Qui díceris Paráclitus, Altíssimi dónum Déi, Fons vivus, ígnis, cáritas, Et spirítalis únctio. Tu septifórmis múnere, Dígitus patérnae déxterae, Tu rite promíssum Pátris, Sermóne dítant gúttura. Accénde lúmen sénsibus, Infúnde amórem córdibus, Infirma nóstri córporis Virtúte firmans pérpeti. Hóstem repéllas lóngius, Pacémque dónes prótinus: Ductóre sic te práevio, Vitémus ómnes nóxium. Per te sciámus da Pátrem, Noscámus atque Fílium, Teque utriúsque Spíritum credámus ómni témpore. Déo Pátri sit glória, Et Fílio, qui a mórtuis Surréxit, ac Paráclito, In saeculórum saécula. Amen." (LU 1953, 885).

<sup>651</sup> "Acabado el himno el prior bendecía las vestiduras con las que se iba a vestir el novicio mientras pronunciaba una oración que era contestada por todos. Poco después el prior, provisto del hisopo, procedía a echar agua bendita sobre la ropa con la que posteriormente vestirían al novicio. Mientras se desnudaba a quien iba a profesar se pronunciaban las palabras: *Exuat te Deus veteram hominem cum actibus suis*, y mientras se le vestía: *Induat te Dominus novum hominem qui secundum Deum creatus est in iustitia et sanctitate veritatis*. Una vez vestido el novicio se arrodillaba delante del prior quien pronunciaba la frase: *Confirma hoc Deus quod operatus est in nobis R. a templo sancto tuo, quod est in Hierusalem. Dominus vobiscum*, a la que se contestaba con el usual: *Et cum spiritu tu.*" (Lairón 2001a, 226 s).

<sup>652</sup> "La lectura se llevaba a cabo, igualmente, como toda la ceremonia en el coro, en presencia de toda la Comunidad que se hallaba, al igual que el prior, sentada. El novicio, de rodillas ante el superior del monasterio, cedía a aquel la Regla de San Agustín que por unos instantes había tenido entre sus manos. Tras la lectura de la *Carta* la Comunidad se ponía en pie, el profeso se postraba y el prior, levantado, rezaba cuatro oraciones impetrando la gracia divina. A continuación prior y resto de la Comunidad se sentaban. El nuevo profeso se acercaba hasta el prior, y de rodillas, de manos de aquel, recibía la comunió y la participaci6n del Orden..." (Lair6n 2001a, 227).

<sup>653</sup> "Pero quando viniesen al Monasterio sus padres o parientes, saldrán a hablarles con su Maestro. Y en caso de que les huvieren de hablar despacio, será donde al Maestro le pareciere, como no sea en la hospedería. Y si viniese la madre de alguno de los nuevos, podrá comer en su compañía acompañado del Maestro con parecer y licencia del Prelado, pero no se les permitirá esto con su padre porque en tal caso bastará que coma con el Maestro y el nuevo asista y aiude a servir al hospedero" (*Las costumbres*: 25 v.).

<sup>654</sup> "Finalizaba así la ceremonia de la profesión, el acto más importante durante el noviciado al que solían asistir, en calidud de invitados, los familiares y personas más allegadas al profeso a quienes acostumbraba invitar después el monasterio, bien a comer, bien sirviéndoles algún refrigerio" (Lairón 2001a, 227).

*Profesaron... 1780 Fr. Vicente Olmos de N. Sra de los Desamp.s Mro de Capilla 1 de Nov.e... (Libro de censales, f. 260 r. a 261 v.).*

Però, després i sobretot, és molt satisfactori per nosaltres publicar que afortunadament hem aconseguit la seua *Carta de Profesión*; document escrit i rubricat pel mateix Olmos l'1 de novembre de 1780. Aquest document es troba al *Libro de profesiones del monasterio de Nuestra Señora de la Murta* que es conserva a la biblioteca de l'*Ateneo Mercantil de València*<sup>655</sup>. El document és extraordinari pel que fa la redacció i la cal·ligrafia, però molt més encara perquè no hi havia cap constància de la seua existència, i per tant, veu la llum després quasi dos-cents trenta anys. A més i amb immediatesa, es comprova que la *Carta* de Vicent Olmos és un document que conté un sentit espiritual d'absoluta excepció. Seguidament exposem íntegrament la *Carta de Profesión* del nostre músic *fray Vicente de los Desamparados Olmos*:

*Yo Fr. Vicente de Ntrâ Señora de los Desâmparados, Sacerdote, y Mtrô de Capilla, que fui de la Cathedral Yglesia de Segorbe, hago profesión, y prometo obediencia â Dîos, y â Santa Maria, y al Bîenaventurado N. P. S. Geronimo, y â Vos Fr. Thomàs de Santa Maria, Prior de este Monasterio de Ntrâ Señora dela Murta de Valencía, orden de N. P. S. Geronimo, y â vuestros successores, y de vivir sin propío, y en castidad hasta la muerte, segun la Regla de Sn Agustín Obîspo; y digo, que soy Christiano víejo por los quatro costados; y siempre q.e se hallàre lo contrario, como es tener alguna raza de Judío, ô Moro, ô otro qualquier impedimento contra las Bullas Apostolicas concedidas â la Orden de N. P. S. Geronimo, quèro ser expelido dela Orden quítandome el Hábito de ella; y la profesión, q.e hago no me valga, ni para esto tenga alguna fuerza: En testimonío delo qual, escribo esta Carta, y la firmo de mi nombre, fecha en 1 de Noviembre, del año de 1780.*

*Fr. Vicente de Ntrâ Señora delos Desamparados*

[Rubricada]<sup>656</sup>.

De la *Carta de profesión* deguem assenyalar en primer lloc que el nostre Vicent Olmos i Claver va canviar de nom, o, amb llenguatge probablement més adient deuríem dir que Vicent Olmos va mudar el nom<sup>657</sup>. Olmos, amb la *Profesión*, va prendre el nom *fray*

---

<sup>655</sup> *Libro de Profesiones.*

<sup>656</sup> *Libro de Profesiones, (f. 73 r.).*

<sup>657</sup> "Si bien no se llevaba a cabo con demasiada frecuencia hemos de señalar que la solemnidad se la profesión se aprovechaba por los novicios para mudar el nombre, de forma que adoptaban otro –de normal se cambiaba el nombre de pila cuando no añadían al patronímico el de un santo o santa o la advocación de la Virgen a la que tenían devoción, cuando no cambiaban nombre y apellido- con el que querían ser llamados a partir de ese

*Vicente de Nuestra Señora de los Desamparados*, el qual pràcticament va conservar fins la seua mort, la qual cosa comprovarem sobradament al llarg d'aquest treball amb la quantitat de documentació que exposarem amb el nom monàstic, i també pel fet que el nom *fray Vicente de los Desamparados Olmos* apareix fins i tot a l'*Obituario del monasterio de Nuestra Señora de la Murta*<sup>658</sup>. Sobre això, caldria dir que l'*Obituario* és un llibre que registra els monjos que van professar al monestir de la Murta des de 1579 fins el 1783, dels quals aporta informació que en alguns casos indica fins i tot la data de defunció. No és el cas de Vicent Olmos quan a la defunció, però mereix la pena exposar el document referit al nostre músic doncs certifica la muda del nom, no sense advertir que es conserva a l'*Archivo Histórico Nacional* i que l'hem aconseguit també gràcies a la transcripció d'Aurelià Lairón (Lairón 2001d):

227.- *El padre fray Vicente de Olmos, maestro de capilla, recibió el ávito en 31 de octubre de 1779 y en su profesión mudó el nombre en el de fray Vicente de Nuestra (Señora) de los Desamparados en 1 de noviembre de 1780*<sup>659</sup>.

En segon lloc, la *Carta de Profesión* del nostre Vicent Olmos i Claver ratifica dues dades biogràfiques que ja coneixíem. La primera, que Vicent Olmos ja era sacerdot abans la professió<sup>660</sup>, la qual cosa també té importància quan a la comunitat jerònima doncs cal recordar que els monjos sacerdots eren els únics que podien accedir als càrrecs de govern de la comunitat. La segona, que Vicent Olmos i Claver va ser mestre de capella de la Santa Església Catedral de Sogorb<sup>661</sup>. Tanmateix, a la *Carta de Profesión*, el nostre músic reconeix ser *Christiano viejo por los quatro costados*, la qual cosa desconeixíem fins ara, i per tant, és notícia nova que aporta informació sobre els antecedents familiars d'Olmos, i conseqüentment, contribueix a completar el nostre estudi biogràfic.

Altre aspecte que també convé ressaltar de la *Carta de Profesión* del nostre autor és el compromís moral i espiritual que Vicent Olmos i Claver va adquirir amb la "Fe" a través de l'Ordre de Sant Jerònim, cosa que podem corroborar en el text quan diu: ... *hago profesión, y prometo obediencia â Dîos, y â Santa Maria, y al Bîenaventurado N. P. S. Geronimo, y â Vos ..., Prior de este Monasterio de Ntrâ Señora dela Murta..., y â vuestros successores, y de vivir sin propío, y en castidad hasta la muerte, segun la Regla de Sn Agustín Obispo... .*

---

momento. En ese sentido, gracias a la documentación de que disponemos, hemos podido constatar el cambio, al menos, en una veintena de monjes". (Lairón 2001a, 228).

<sup>658</sup> *Obituario*. Cfr. (Lairón 2001d, 10).

<sup>659</sup> *Obituario*. Cfr. (Lairón 2001d, 10).

<sup>660</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 1.117: 27-10-1779.

<sup>661</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 1.117: 27-10-1779.

Molts dels novicis que professaven a la Murta aspiraven posteriorment al sagrament de l'Ordre Sacerdotal, la qual cosa exigia un llarg procés de formació que ja s'iniciava durant el noviciat. Tanmateix, cal reiterar que Vicent Olmos ja era sacerdot quan va professar al monestir de la Murta<sup>662</sup>, sobre la qual cosa hem fet un intens treball a l'Arxiu Diocesà de València per intentar trobar l'expedient d'ordenació sacerdotal del nostre Vicent Olmos i Claver, el resultat del qual ha sigut infructuós<sup>663</sup>. No obstant això, anotem a peu de pàgina els expedients que hem revisat<sup>664</sup>.

A propòsit dels expedients que nosaltres hem revisat a l'Arxiu Diocesà de València, cal ressaltar que, curiosament, els expedients 47/015, 296/006, i 423/063 són de persones també anomenades Vicent Olmos i també del poble de Catarroja. Sembla que a finals del segle XVIII i principi del XIX aquest nom era prou habitual a la localitat, com de fet encara ho és a hores d'ara. Tanmateix, hem constatat fefaentment que en cap cas es tracta del nostre Olmos i Claver, si bé aquestes persones van ser contemporànies del nostre autor. Amb tot, val la pena ressaltar els expedients 47/015 i 296/006 perquè el Vicent Olmos que hi figura també va ser un personatge de rellevància, sobre el qual, animaríem als historiadors de Catarroja en particular, i als valencians en general, a investigar en el futur, doncs va desenvolupar una molt interessant trajectòria dins l'església, on pel que sabem fins ara va ser *Presb.o Cap.n de Honor del Excmo e Ilmo Sr Arzobispo de esta Diocesis y Beneficiado en el Clero de Santa Catalina Mártir ...*<sup>665</sup>.

---

<sup>662</sup> Cal recordar que Olmos accedeix al mestratge de la catedral de Sogorb el 1772 i ja ho fa sent sacerdot (Perpiñán 1897, 17-269), i cal recordar que el primer document referent Olmos al monestir de la Murta és del dia 27 d'octubre de 1779 i diu *que mosén Vicente Olmo, presbítero. (Libro de actos capitulares, núm. 1.117: 27-10-1779)*. Amb tot, cal dir que el mateix fra Vicent Olmos a la seua *Carta de Profesión* es reconeix *Yo Fr. Vicente de Ntra Señora de los Desamparados, Sacerdote, y...* (*Libro de Profesiones: f. 73 r.*)

<sup>663</sup> Cal dir que molts dels expedients de l'Arxiu Diocesà de València es van perdre durant la guerra civil espanyola de 1936, la qual cosa podria ser la raó de no trobar l'expedient d'ordenació de Vicent Olmos i Claver.

<sup>664</sup> Expedients revisats a l'Arxiu Diocesà de València (ADV): 27/36, 505/1, 505/6, 505/16, 505/44, 509/95, 509/123, 509/131, 509/133, 509/134, 510/61, 510/62, 510/94, 33/25, 43/002, 47/015, 423/063, 239/1, 296/006, 525/4. Cal ressaltar que curiosament els expedients 47/15, 296/006, i 423/063 són també de persones anomenades Vicent Olmos i també del poble de Catarroja.

<sup>665</sup> (ADV): exp. 296/006, any 1802. D'altra banda, també deguem ressaltar del mateix personatge el següent extracte del Títol de Patrimoni Eclesiàstic: "Vicente Olmos natural de Catarroja, de 32 años de edad, Mtro en Artes, Doctor en Sagrada Teología y Clérigo Tonsurado a título de Colegial que por espacio de ocho años lo fue en el de (Nuestro Padre) Sto Tomás de Villanueva de esta ciudad de Valencia..." (ADV: exp. 47/15, any 1796). Efectivament, hem comprovat que la persona al·ludida es va formar al Colegio de Santo Tomás de Villanueva de València, on afortunadament hem aconseguit la següent còpia del registre d'estudiants, la qual ens permet comprovar la importància d'un personatge de Catarroja que va ser *Pro-Secretario* de l'Arquebisbe de València Joaquín Company: "Núm. 451 Don Vicente Olmos natural de Catarroja. Ingresó como Colegial de la Administración de Argent el año 1781. Desempeñó los ministerios de Beneficiado en la Parroquia de Sta. Catalina de Valencia- Capellan y Pro-Secretario del Excmo. Sr. Dr. Fr. Joaquin Company Arzobispo de esta diócesis. Datos de interés. Títulos académicos Doctor en teología y Filosofía.- Maestro en Filosofía y Artes." (ACSTV).

A les comunitats jerònimes hi havia monjos de diferent condició; sacerdots, coristes, llecs i donats. L'estrat superior d'aquesta societat estava representada pels sacerdots, els quals lògicament s'ocupaven de la litúrgia i de l'ofici diví. Tenint en compte que als càrrecs de govern del monestir solament podien accedir els sacerdots, els quals gaudien de molta més preparació i d'un nivell cultural superior, es compren la importància de tenir-ne suficients dins la comunitat<sup>666</sup>.

El nostre fra *Vicente de los Desamparados* estava dins d'aquesta elit dominant, la qual cosa està contrastada pels càrrecs de govern que com veure'm més endavant va desenvolupar, i sobretot avalada per una excel·lent formació<sup>667</sup>. A propòsit d'això i sobre el nostre Olmos, deguem destacar l'epígraf l'*Alfabetización a través del Libro de Profesiones* (Lairón 2001a, 172), on es fa un anàlisi del nivell cultural dels monjos professos de la Murta d'acord amb la tipologia i característiques cal·ligràfiques de la *Carta de Profesion*<sup>668</sup>, el qual pel que fa *fray Vicente de Nuestra Señora de los Desamparados Olmos* diu el següent:

*Ejemplo de buena caligrafía son las letras, de trazado fluído, regular, cursivo y uniforme, de ..., fray Vicente de Nuestra Señora de los Desamparados,...* (Lairón 2001a, 174).

La *Carta de Profesión* de fra Vicent Olmos diu ... *escribo esta Carta, y la firmo de mi nombre...*, la qual cosa certifica que es tracta de la cal·ligrafia i redacció personal del nostre músic, i per tant, avala de ple l'estudi de Lairón. Aquest estudi continua més endavant amb noves valoracions sobre el nostre fra Vicent Olmos, d'entre les quals deguem ressaltar molt especialment la qualificació *Muy correcta* atorgada per Lairón a l'apartat referent a *Dominio de la lengua* (Lairón 2001a, 182 s.), la qual cosa pensem que una vegada més ens aproxima a una figura molt destacada del músic al sí de la comunitat de monjos jerònims d'Alzira :

---

<sup>666</sup> “La condición religiosa de los moradores de los conventos la determinaban las necesidades de cada Casa y los estudios que aquellos poseían pero sobre todo las *Constituciones* de la OSH que, como ya se ha señalado, disponían que al menos 2/3 partes de los conventuales fueran para el oficio divino” (Lairón 2001a, 229).

<sup>667</sup> “La mayoría de los aspirantes al hábito, particularmente los que lo pretendían para corista y sacerdote, llegaron a la Murta con un nivel cultural muy aceptable, algunos eran ... fray Pedro Pardo y fray Vicente Olmos buenos músicos (organistas),...” (Lairón 2001a, 191). “Los monjes con mayor formación, los más preparados por tanto, fueron los que desempeñaron los cargos de gobierno más importantes de la Comunidad. Muchos de ellos alcanzaron, además, puestos de responsabilidad no sólo en la Orden sino también fuera de ella. Descollaron, entre los primeros, ... fray Vicente Olmos, autor de varias composiciones musicales, entre las que señalamos ... y otras que se conservan en las catedrales de Valencia y Segorbe; ...” (Lairón 2001a, 192 s.).

<sup>668</sup> “Las cartas de profesión de los monjes, escritas de puño y letra y firmadas por los propios religiosos, dan buena cuenta de la tipología gráfica y características de la letra: trazado, elegancia, etc..., de cada uno. El libro nos permite conocer el grado de alfabetización de los profesos y ...” (Lairón 2001a, 172).

<i>Condición de cristiano</i>	<i>Cristiano viejo</i>
<i>Condición religiosa</i>	<i>Sacerdote</i>
<i>Escritura Polo de atracción</i>	<i>Humanística</i>
<i>Grado de cursividad</i>	<i>Caligráfica</i>
<i>Nivel ejecutivo</i>	<i>Profesional</i>
<i>Dominio de la lengua</i>	<i>Muy correcta</i>
<i>Observaciones</i>	<i>Músico y archivero</i>

L'estudi esmentat sobre el nivell cultural dels monjos a través de l'anàlisi de la tipologia i característiques cal·ligràfiques observades a la *Carta de Profesión*, afegeix finalment quan a *fray Vicente de los Desamparados* la següent informació, la qual, ratifica de ple l'argumentació exposada fins ara quan a la personalitat i caràcter marcadament diferenciat del nostre autor:

*En su Carta de Profesión hizo constar que había sido Maestro de Capilla de la Iglesia Catedral de Segorbe. Nadie, hasta ese momento, había hecho constar su condición profesional ni la religiosa, -era sacerdote-. (Lairón 2001a, 182 s.).*

Finalment, cal remarcar i concloure amb satisfacció després de comparar Vicent Olmos i Claver amb la resta de monjos estudiats per l'historiador Aurelià Lairón, incloent els diversos monjos que com Olmos també van ser músics, que la valoració del nostre *fray Vicente de los Desamparados* és de les més destacades; un fra Vicent Olmos que amb la *Profesión* es va integrar de ple a la comunitat de monjos jerònims de *Nuestra Señora de la Murta* d'Alzira.





Yo Fr. Vicente de Ntra Señora de los Desamparados, Sacerdote, y Abtío de Capilla, que fui de la Cathedral Yglesia de Segorbe, hago profesión, y prometo obediencia á Dios, y á Santa Maria, y al Bienaventurado N. P. S. Jeronimo, y á Vos Fr. Thomàs de Santa Maria, Prior de este Monasterio de Ntra Señora de la Murta de Valencia, orden de N. P. S. Jeronimo, y á vuestras sucesores, y se vivirá sin proprio, y en caridad hasta la muerte, segun la regla de S.<sup>n</sup> Agustín Obispo; y después, que soy Cristiano viejo por los quatro costados; y siempre q.<sup>e</sup> se hallare lo contrario, como es tener alguna raza de Judío, ó Moro, ó otro qualquier impedimento contra las Bullas Apostolicas concedidas á la Orden de N. P. S. Jeronimo, quéro ser expellido de la Orden quitandome el Habito de ella; y la profesión, q.<sup>e</sup> hago no me valga, ni para esto tenga alguna fuerza: En testimonio de lo qual, escrevi esta Carta, y la firmo de mi nombre, fecha en 1.<sup>a</sup> de Noviembre, el año de 1780.

Fr. Vicente de Ntra  
Señora de los Desamparados  
H

### VII.3 Els llibres d'actes capitulars i Vicent Olmos.

L'acta capitular és el document que registra totes aquelles qüestions tractades en una determinada sessió del capítol. La continuació i ordenació d'aquests documents al llarg de la història va donar lloc als llibres d'actes capitulars, la importància dels quals és extraordinària pel fet que descriuen pràcticament tota l'activitat monàstica. N'hi ha constància que el monestir de la Murta d'Alzira va generar diversos llibres d'actes capitulars al llarg de la seua història, dels quals ens interessen pel que fa l'estudi sobre Vicent Olmos i Claver el *Libro de actos capitulares* que abarca des del 24 de febrer de 1661 al 17 de gener de 1782<sup>669</sup>, i el *Libro de actos capitulares* des del 4 de febrer de 1782 al 13 d'abril de 1835<sup>670</sup>, tots dos actualment a l'Arxiu del Regne de València. Amb tot, cal reiterar que hem aconseguit la informació de les actes capitulars gràcies a la transcripció d'Aureliano Lairón Plá.

Els llibres d'actes capitulars del monestir de *Nuestra Señora de La Murta* d'Alzira registren 139 notícies sobre fra Vicent Olmos<sup>671</sup>. A continuació presentem un llistat amb la data de les actes on apareix el nom del nostre autor; llistat organitzat anualment, estructurat d'acord amb els distints priorats del monestir, i desglossat segons la responsabilitat assumida pel nostre músic dins la comunitat. Cadascuna de les actes està assenyalada amb la seua data corresponent, la qual cosa esperem que facilite la seua eventual localització:

**Priorat de fra Thomás de Santa María (agost 1778- 1781):**

**Any 1779.** (27-10-1779).

**Any 1780.** (2-3-1780), (25-7-1780), (8-9-1780).

**Priorat de fra Carlos de Arganda (agost 1781- 1782):**

Cap notícia.

**Priorat de fra Antonio Izquierdo (febrer 1782-1785):**

Cap notícia.

**Priorat de fra Francisco Izquierdo (febrer 1785- 1788):**

**Any 1786.** (15-10-1786).

Secretario: (15-10-1786).

Cedulero: (17-12-1786).

**Any 1787.** Secretari: (4-11-1787).

**Priorat de fra Matheo Sánchez (febrer 1788-1791):**

**Any 1788.** Cedulero: (9-2-1788).

Secretario: (13-2-1788).

---

<sup>669</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 1.117.

<sup>670</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 933.

<sup>671</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 1.117. *Libro de actos capitulares*, núm. 933.

Any 1789. Cap notícia.

Any 1790. Cap notícia.

**Priorat de fra Pasqual Codina (febrer 1791-1793):**

Any 1791. Cap notícia.

Any 1792. Cap notícia.

Any 1793. Secretari: (2-9-1793),

**Priorat de fra Tomás de Santa María (juny 1794-1796)<sup>672</sup>:**

Any 1794. Arquero y archivero: (8-6-1794).

Arquero primero: (20-7-94), (25-7-1794), (16-10-1794).

Any 1795. Arquero mayor (2-2-1795).

Archivero mayor (27-2-1795), (16-4-1795).

Archivero: (25-7-1795), (2-8-1795), (25-8-1795), (24-12-1795).

Any 1796. Archivero: (10-1-1796), (27-8-1796), (1-10-1796), (9-12-1796).

**Priorat de fra Miguel Matheo (octubre 1796-1797):**

Any 1796. Archivero (26-10-1796).

Any 1797. Archivero (5-1-1797), (20-5-1797).

Arquero (6-1-1797), (3-3-1797), (5-3-1797).

Arquero mayor (8-1-1797).

**Priorat de fra Pedro Cuenca (juny 1797-1800):**

Any 1797. Archivero (26-6-1797), (30-6-1797), (1-7-1797).

Secretario y Archivero: (6-9-1797), (10-9-1797), (12-12-1797),  
(16-12-1797).

Any 1798. Secretario. (27-3-1798), (21-4-1798), (5-5-1798), (19-5-1798), (21-5-1798), (6-5-1798), (26-5-1798), (4-9-1798), (18-9-1798), (4-10-1798), (22-10-1798), (11-12-1798), (22-12-1798), (31-12-1798).

Any 1799. Secretario. (28-2-1799), (3-3-1799), (10-6-1799), (18-6-1799), (21-6-1799), (14-8-1799), (13-10-1799), (23-10-1799), (11-12-1799).

Arquero (10-6-1799).

Any 1800. Secretario. (3-3-1800), (1-2-1800), (5-2-1800), (13-6-1800).

**Priorat de fra Vicente Sales (juliol 1800-1802):**

Any 1800. Secretario. (30-6-1800), (4-7-1800), (5-7-1800).

Any 1801. Cap notícia.

Any 1802. Secretario interino: (9-3-1802).

**Priorat de fra Josef de la Natividad (març 1802-1805):**

Any 1803. Cap notícia.

Any 1804. Cap notícia.

**Priorat de fra Salvador Escrivá (abril 1805-1808):**

Any 1805. Secretario (18-4-1805), (5-5-1805), (22-10-1805), (30-11-1805), (1-12-1805), (2-12-1805).

---

<sup>672</sup> Fra Tomás de Santa María va exercir aquest període com *vicario-presidente*, no com prior.

Arquero (28-8-1805).

Archivero mayor (3-10-1805).

Archivero (9-10-1805).

**Any 1806.** Secretario. (29-1-1806), (17-3-1806), (26-3-1806), (2-4-1806), (10-4-1806), (1-5-1806), (14-5-1806), (14-6-1806), (5-9-1806), (2-11-1806), (7-11-1806), (30-11-1806), (9-12-1806), (14-12-1806).

**Any 1807.** Secretario. (4-1-1807), (15-2-1807), (21-2-1807), (17-5-1807), (20-5-1807), (4-11-1807), (6-12-1807), (10-12-1807), (28-12-1807).

**Any 1808.** Secretario. (1-1-1808), (10-1-1808), (27-3-1808), (21-4-1808), (19-5-1808), (28-7-1808), (15-8-1808).

**Priorat de fra Pasqual de la Concepción (setembre 1808-1811):**

**Any 1808.** Secretario. (9-9-1808), (10-9-1808), (12-9-1808), (29-11-1808), (8-12-1808).

**Any 1809.** Secretario (24-4-1809), (1-5-1809), (30-6-1809), (2-10-1809), (1-11-1809), (23-11-1809), (8-12-1809).

**Any 1810.** Secretario. (3-2-1810), (6-1-1810), (3-2-1810), (16-6-1810), (1-9-1810), (14-9-1810), (6-10-1810), (11-9-1810), (14-9-1810), (7-12-1810), (14-12-1810).

**Any 1811** (20-4-1811).

Secretario (4-3-1811).

Archivero (6-1811), (5-9-1811), (12-9-1811).

Apart la informació de caràcter personal que puntualment aporten algunes de les actes capitulars sobre fra Vicent Olmos, cal destacar sobretot el fet que la major part de les actes capitulars exposades a la calcificació anterior estan signades pel nostre fra Vicent Olmos assumint diferents càrrecs de gestió o govern a la comunitat. Aquestes actes sempre van signades pel nostre autor junt al prior del monestir o bé junt al vicari-president en absència del prior.

Sobre les responsabilitats de gestió o govern, deguem assenyalar que un dels càrrecs més importants dins les comunitats jeronimianes era el càrrec d'*arquero*, el qual junt al prior, vicari, pares diputats i procurador conformava l'estructura de govern del monestir de la Murta d'Alzira (Lairón 2001a, 250). L'*arquero*, que compaginava la tasca d'*archivero*, era elegit pel capítol o bé per compromís del prior<sup>673</sup>, i com exemple de la importància de l'ofici cal dir que posseïa una de les claus de l'arca on es guardaven tant objectes valuosos com documents que devien ser custodiats. D'altra banda, l'*archivero* apart d'atendre el dipòsit documental també

---

<sup>673</sup> “Vicario, diputados, arquero y procurador podían ser elegidos por votación secreta y directa, bien por acto de compromiso en el prior quien, contando con la confianza del Capítulo, pasaba a nombrar a quienes creía más aptos para los distintos empleos” (Lairón 2001a, 250).

assumia les funcions de secretari del capítol<sup>674</sup>, la qual cosa l'obligava registrar tots els acords i també lliurar qualsevol certificació sol·licitada<sup>675</sup>. Aquesta doble responsabilitat sols podia assumir-la un monjo sacerdot, i per suposat, devia ser *experto en números y letras*<sup>676</sup>, atesa la importància de les qüestions a resoldre.

De les 139 actes capitulars classificades anteriorment<sup>677</sup>, n'hi ha 128 actes amb la signatura de *fray Vicente de los Desamparados*. La primera acta capitular signada pel nostre *fray Vicente de los Desamparados Olmos*, la qual cosa implica que el nostre autor assumeix per primera vegada responsabilitats de govern dins la comunitat jerònima d'Alzira, és del dia 15 d'octubre de 1786, document signat junt al prior *fray Francisco Izquierdo*<sup>678</sup>. A propòsit d'això, cal recordar que Olmos va ingressar al monestir de la Murta en 1779, i que és justament set anys després quan va començar la seua trajectòria als càrrecs de govern del monestir, la qual cosa està justificada pel fet que els monjos no podien assumir cap responsabilitat de govern abans de finalitzar el noviciat, el qual com ja hem dit anteriorment durava set anys<sup>679</sup>. Altra de les exigències dels jerònims per poder accedir als càrrecs de màxima responsabilitat era l'obligació de ser sacerdots (Lairón 2001a, 250), cosa que Olmos ja ho era quan va professar a l'Ordre. A continuació presentem un extracte del document:

*Certifico, el ynfrafirmado, que el acto capitular antecedente es según el original que tiene nuestro padre prior y el que me aseguró su Paternidad. Se leyó el 25 de este a la Comunidad en capítulo, y por ser así lo firmo en 26 de octubre de 1786.*

*fray Francisco Izquierdo*

*fray Vicente de los Desamparados Olmos*<sup>680</sup>.

---

<sup>674</sup> “Y húltimamente es de su obligación escribir..., los actos capitulares y determinaciones de la Comunidad en el libro de actos capitulares.” (*Las costumbres*: f. 19 v.)

<sup>675</sup> “También es de su obligación por razón de archivero, el cuydar de que los papeles o escrituras justificativas que se sacasen,... , que queden anotados en el libro de sacas de papeles para recobrarlos a su tiempo.” (*Las costumbres*: 19 r.).

<sup>676</sup> “El hecho de que fuera un monje experto en letras y números, en letras en su condición de escritor, redactor, lector, conservador y catalogador de libros y documentos, y en números en su faceta de depositario y, por tanto, anotador y custodio de los recursos económicos de la Comunidad, viene a evidenciar que nos encontramos ante uno de los oficios de mayor responsabilidad, por lo que el monje que lo desempeñaba debía ser religioso competente, avisado, hábil, entendido y reputado en letras, números y discreción” (Lairón 2001a, 264).

<sup>677</sup> De les 139 actes capitulars amb notícies sobre fra Vicent Olmos, només hi ha onze sense la seua signatura: les quatre actes capitulars d'admissió (*Libro de actos capitulares*, nº 1.117: (27-10-1779), (2-3-1780), (25-7-1780), (8-9-1780)), dos actes amb notícies diverses (*Libro de actos capitulares*, núm. 933: (15-10-1786), (20-41811)), dues actes que recullen l'elecció per a la responsabilitat de *cedulero* (*Libro de actos capitulares*, núm. 933: (17-12-1786) i (9-2-1788)), dues actes que registren l'elecció per a la responsabilitat de secretari (*Libro de actos capitulares*, núm. 933: (4-11-1787) i (13-2-1788)), i una acta capitular que certifica l'elecció del nostre autor per al càrrec d'*arquero i archivero* (*Libro de actos capitulares*, núm. 933: (8-6-1794)).

<sup>678</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 933: (15-10-1786).

<sup>679</sup> Cfr. Pàg. 322.

<sup>680</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 933: 15-10-1786).

La trajectòria de fra Vicent Olmos a la cúpula de poder del monestir de la Murta va continuar ascendentment, com ho demostra el fet que molt poc temps després *fray Vicente de los Desamparados* va ser elegit *cedulero*<sup>681</sup>, la qual cosa està registrada a l'acta capitular del dia 17 de desembre de 1786, de la qual exposem un extracte:

*... para elegir vicario era nezesario primero nombrar cedulaero, y que dicha elección se podía hazer o votando ad aurem o comprometiendo, que Sus Paternidades escogiesen uno de ello. Y habiendo comprometido nuestro padre prior, en virtud del compromiso, eligió al padre fray Vicente de los Desamparados, el qual llamado e incado de rodillas le mandó Su Paternidad el modo que havia de observar en su empleo y las obligaciones a que está atenido...*<sup>682</sup>.

Posteriorment, *fray Vicente de los Desamparados* també va resultar elegit *secretario* per votació del capítol, la qual cosa es pot comprovar a l'acta capitular del dia 4 de novembre de 1787, document que també registra l'elecció del *procurador de capítulo general*:

*... Y luego dijo Su Paternidad que si convenían fuese secretario el padre fray Vicente de Nuestra Señora de los Desamparados. Y todos convinieron votando in voze...*<sup>683</sup>.

Finalment, hi ha una acta capitular del dia 8 de juny de 1794, on el nostre autor, per renuncia d'altre monjo, va resultar elegit *arquero i archivero*, com es pot comprovar a continuació:

*- Por renuncia del padre fray Thomás Martín de arquero y archivero, comprometieron todos y nuestro padre vicario nombró al padre fray Vicente de los Desamparados...*<sup>684</sup>.

Apart aquestos nomenaments, deguem destacar que hem comprovat als llibres d'actes capitulars la intervenció de *fray Vicente de los Desamparados Olmos* sota les distintes responsabilitats d'*arquero*, *arquero mayor*, *arquero primero*, *archivero*, *archivero mayor*, *secretario*, *secretario interino*, *vocal i cedulaero*, la qual cosa explica la gran quantitat d'actes capitulars validades amb la signatura de *fray Vicente de los Desamparados*, i ratifica l'aptitud del nostre autor per als càrrecs de govern de la comunitat jerònima d'Alzira. No obstant, cal

---

<sup>681</sup> Quan hi havia votació, el cedulaero devia recollir les cèdules del "sí" o del "no" per poder procedir al recompte posterior.

<sup>682</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 933: 17-12-1786.

<sup>683</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 933: 4-11-1787.

<sup>684</sup> *Libro de actos capitulares*, núm. 933: 8-6-1794.

recordar que de vegades la preparació no és suficient per aconseguir el reconeixement necessari de persones o col·lectius, i per això, hem de pensar que Olmos devia tenir una personalitat destacada dins d'un col·lectiu de monjos generalment ben formats, doncs el fet d'haver col·laborat entre 1786 fins 1811 amb la gestió de nou priors distints dóna idea de la consideració que el col·lectiu devia professar-li i de la vàlua personal dins d'aquesta comunitat religiosa setcentista. A continuació presentem, assenyalades per la data i agrupades segons el càrrec de govern, totes les actes capitulars que *fray Vicente de los Desamparados* va signar, la qual cosa esperem ajude a esclarir i valorar la intensitat del treball desenvolupat pel nostre autor, i facilite la tasca dels estudiosos interessats en el tema:

**ACTES CAPITULARS SIGNADES PER FRAY VICENTE DE LOS DESAMPARADOS  
OLMOS SEGONS LES DIFERENTS RESPONSABILITATS DE GOVERN:**

***Cedulero***: actes capitulars (17-12-1786)<sup>685</sup>, (9-2-1788)<sup>686</sup>.

***Secretari***:<sup>687</sup> actes capitulars (15-10-1786), (4-11-1787)<sup>688</sup>, (13-2-1788)<sup>689</sup>, (2-9-1793)<sup>690</sup>, (27-3-1798), (21-4-1798), (5-5-1798), (19-5-1798), (21-5-1798), (6-6-1798), (26-6-1798), (4-9-1798), (18-9-1798), (4-11-1798), (22-11-1798), (11-11-1798), (22-12-1798), (31-12-1798), (28-2-1799), (3-4-1799), (10-6-1799), (18-6-1799), (21-6-1799), (14-8-1799), (13-10-1799), (23-10-1799), (11-12-1799), (3-1-1800), (1-2-1800), (5-2-1800), (13-6-1800), (30-6-1800), (4-7-1800), (5-7-1800), (18-4-1805), (5-5-1805), (22-10-1805), (30-11-1805), (1-12-1805), (2-12-1805), (29-1-1806), (17-3-1806), (26-3-1806), (2-4-1806), (10-4-1806), (1-5-1806), (14-5-1806), (14-6-1806), (5-9-1806), (2-11-1806), (7-11-1806), (30-11-1806), (9-12-1806), (14-12-1806), (4-1-1807), (15-2-1807), (21-2-1807), (17-6-1807), (20-6-1807), (4-11-1807), (6-12-1807), (10-12-1807), (28-12-1807), (1-1-1808), (10-1-1808), (27-3-1808), (21-4-1808), (19-5-1808), (28-7-1808), (15-8-1808), (9-9-1808), (10-9-1808), (12-9-1808), (29-11-1808), (8-12-1808), (24-4-1809), (1-1-1809), (30-6-1809), (2-10-1809), (1-11-1809), (23-11-1809), (8-12-1809), (3-2-1810), (6-1-1810), (3-2-1810), (16-6-1810), (1-9-1810), (14-9-1810), (6-10-1810), (11-9-1810), (14-9-1810), (7-12-1810), (14-12-1810), (4-3-1811).

***Secretario interino***: actes capitulars (9-3-1802).

---

<sup>685</sup> Aquesta acta capitular no està signada per *fray Vicente de los Desamparados*. No obstant això s'inclou en la classificació perquè efectivament recull l'elecció del nostre autor per a la responsabilitat de *cedulero*.

<sup>686</sup> Aquesta acta capitular no està signada per *fray Vicente de los Desamparados*. No obstant això s'inclou en la classificació perquè efectivament recull l'elecció del nostre autor per a la responsabilitat de *cedulero*.

<sup>687</sup> Cal dir que hem inclòs a l'apartat *secretari* aquelles actes on sols figurava el nom *fray Vicente de los Desamparados* sense cap altra denominació específica, doncs en aquestos casos sembla clara la responsabilitat assumida pel nostre autor.

<sup>688</sup> En aquesta acta *fray Vicente de los Desamparados* és elegit secretari del capítol. L'acta registra l'elecció del *procurador general del capítol* però cal advertir que no està signada per Olmos. *Libro de actos capitulares*, núm. 933, (4-11-17987)

<sup>689</sup> En aquesta acta, al igual que l'anterior, *fray Vicente de los Desamparados* és elegit secretari del capítol. L'acta registra l'elecció de *vicario, diputados y arquero y procurador mayor* però cal advertir que no està signada per Olmos. *Libro de actos capitulares*, núm. 933, (3-2-1788).

<sup>690</sup> "de lo que como a vocal que asistí a este capítulo y de orden de nuestro padre vicario lo firmo" *Libro de actos capitulares*, núm. 933, (2-9-1793). Aquesta acta encara que Olmos es reconeix vocal del capítol l'hem inclòs a l'apartat de secretari doncs la funció realitzada és aquesta.

**Secretario y archivero:** actes capitulars (6-9-1797), (10-9-1797), (12-12-1797), (16-12-1797).

**Arquero:** actes capitulars (6-1-1797), (3-3-1797), (5-3-1797), (10-6-1799), (28-8-1805).

**Arquero mayor:** actes capitulars (2-2-1795), (8-1-1797).

**Arquero primero:** actes capitulars (20-7-1794), (25-7-1794), (16-10-1794).

**Arquero y archivero:** actes capitulars (8-6-1794)<sup>691</sup>

**Archivero:** actes capitulars (25-7-1795), (2-8-1795), (25-8-1795), (24-12-1795), (10-1-1796), (27-8-1796), (1-10-1796), (9-12-1796), (26-10-1796), (5-1-1797), (20-5-1797), (26-6-1797), (30-6-1797), (1-7-1797), (9-10-1805), (6-1811), (5-9-1811), (12-9-1811).

**Archivero mayor:** actes capitulars (27-2-1795), (16-4-1795), (3-10-1805).

Malgrat la intermitència de fra Vicent Olmos pel que fa els càrrecs de govern, la qual cosa es pot comprovar repassant les notícies sobre Olmos durant els diferents priorats, cal ressaltar que hi ha dos períodes especialment intensos. El primer període és el més llarg doncs abarca quatre priorats, del qual cal ressaltar que entre l'any 1794 i 1802 el nostre músic va signar seixanta actes capitulars; i el segon entre 1805 a 1811, amb dos priorats, ja a l'etapa final de la seua vida on Olmos va signar seixanta-sis documents capitulars.

Contràriament, cal ressaltar el trienni comprés entre els dos períodes comentats anteriorment, trienni que coincideix amb el priorat de *Josef de la Natividad* entre 1802 a 1805. En aquest període no n'hi ha cap notícia sobre el nostre autor a les actes capitulars, però, hem comprovat l'existència de dues actes que sense nomenar Olmos fan referència al *maestro de capilla*, qüestió aquesta sobre la qual aprofundirem més endavant a l'apartat musical sobre el monestir de la Murta.

Finalment, cal recapitular que el nostre autor va romandre a la Murta trenta-dos anys, concretament des de 1779 fins el 1812, la qual cosa abarca tretze priorats; i a propòsit d'això, cal també reiterar que *fray Vicente de los Desamaparados Olmos* va col·laborar activament en el govern del monestir junt a nou priors distints, els quals i per concloure nomenarem a continuació cronològicament: *fray Francisco Yzquierdo* (febrer 1785-1788), *fray Matheo Sánchez* (febrer 1788-1791), *fray Pasqual Codina* (febrer 1791-1793), *fray Thomás de Santa María* (juny 1794-1796), *fray Miguel Matheo* (octubre 1796-1797), *fray Pedro Cuenca* (juny 1797-1800), *fray Vicente Sales* (juliol 1800-1802), *fray Salvador Escrivà* (abril 1805-1808) i *fray Pasqual de la Concepción* (setembre 1808-1811).

---

<sup>691</sup> Aquesta acta capitular no està signada per *fray Vicente de los Desamaparados*. No obstant això s'inclou en la classificació perquè efectivament recull el nomenament del nostre autor per al càrrec d'*arquero y archivero* per renúncia d'altre monjo. *Libro de actos capitulares*, núm. 933, (8-6-1794).



#### VII.4 Altres notícies sobre Olmos a la documentació de la Murta.

Seguidament, presentem altres notícies sobre Vicent Olmos i Claver que hem trobat a la documentació de la Murta continguda en l'Arxiu del Regne de València. Les ressenyes consten en cinc llibres distints on podem comprovar la rellevància del nostre músic en diverses funcions i distintes activitats al si de la comunitat de monjos jerònims d'Alzira.

##### ***1. Libro de las cobranzas de las rentas de Valencia y gastos de su sindico procurador desde 1777 en adelante. La Murta.***

El *Libro de las cobranzas de las rentas de Valencia y gastos de su sindico procurador*<sup>692</sup> recull una acta anual on el procurador del monestir *da cuentas â N. P. Prior*, o en absència d'aquest *a N<sup>a</sup> P. Vicario*, de les quantitats de diners ingressades o gastades en la gestió dels bens mobles o immobles que el monestir va posseir al llarg de la seua història a la ciutat de València<sup>693</sup>. Cal recordar que el procurador era la persona en la qual el capítol dipositava la confiança per resoldre aquestos assumptes, la qual cosa lògicament reclamava un "professional" de reconeixement<sup>694</sup>. L'existència al *Libro de cobranzas* d'actes signades pel nostre Vicent Olmos s'explica per la condició d'arquer i arxiver que el nostre autor va assumir al monestir de La Murta. Aquestos documents sempre anaven dirigits al prior i pares diputats com a màxims responsables de la gestió de govern, en la qual l'arquer era un element indispensable (*Las costumbres*, Doc. IV).

Al *Libro de las cobranzas de las rentas de Valencia* hem pogut constatar que Olmos va signar un total de sis actes o documents. Primer i sota les responsabilitat d'*archivero mayor* els conters de 1794<sup>695</sup>, després com *archivero* els conters de 1795<sup>696</sup>, 1796<sup>697</sup> i 1797<sup>698</sup>,

---

<sup>692</sup> (ARV), secció Clero, *Libro de las cobranzas de las rentas de Valencia y gastos de su sindico procurador desde 1777 en adelante. La Murta*, llibre núm. 314. Abrev.: (*Libro de cobranzas*).

<sup>693</sup> "El monasterio de la Murta, como ya hemos señalado con anterioridad, poseyó el dominio sobre numerosos bienes muebles e inmuebles en la ciudad de Valencia. De los de su propiedad sacó beneficios al arrendarlos. De los que no lo eran tuvo que responder puntualmente con el pago de las cargas correspondientes" (Lairón 2001a, 148).

<sup>694</sup> "Las Actas Capitulares del convento dan cuenta del nombramiento del colector de las rentas que el monasterio tenia en la capital de Reino, procura que solía hacerse en persona letrada y de confianza. Esa misma persona, tal y como señalan los acuerdos del capítulo "se encargaria de pagar todos los censales y otras cosas que respondía la Casa en Valencia" (Lairón 2001a, 148).

<sup>695</sup> *Libro de cobranzas*. (f. 26 v.) signada el 9 d'abril de 1795.

<sup>696</sup> *Libro de cobranzas*, (f. 28 r.) signada el 23 de gener de 1796.

<sup>697</sup> *Libro de cobranzas*, (f. 29 r.) signada el 28 de març de 1797.

<sup>698</sup> *Libro de cobranzas*, (s.n.r.) signada l'11 de gener de 1798.

i finalment com *arquero* dues actes de l'any 1798<sup>699</sup>. A més, deguem ressaltar el fet que quasi la totalitat de les notícies del *Libro de cobranzas* sobre fra Vicent Olmos estan contingudes a les actes signades pel nostre autor, la primera de les quals, com hem anticipat, correspon als comptes de l'any 1794 i s'inicia amb el següent encapçalat, el qual es repetirà similarment al llarg de tot el llibre amb la variació lògica temporal de procuradors i priors:

*Cargo delas cobran.s delas rentas de Valencia, y contribución por Dn. Vte. Zeta ntro Procur.r en Valen.a, en qe. da cuentas a Nª P. Vica.o fr. Thomas de Sta. Maria preside. y P.P.s Diputas. De lo cobrado en este año 1794*<sup>700</sup>.

Després d'analitzar les actes d'aquest llibre signades per Olmos, cal destacar que l'acta de l'any 1795 registra el fet que Vicent Olmos va rebre una compensació econòmica *Por 33 dias de alimentos... para la Amortiza.on*, la qual cosa corrobora una vegada més l'acció de govern del nostre autor al assumir l'atenció i resolució d'assumptes que sovint exigien desplaçaments i manutenció fora del monestir de la Murta:

*P.r 33 dias Alimentos a 5 R.s ve.n del P. Desampar.s para la Amortiza.on .....10: 19: 3*<sup>701</sup>.

Cal dir que aquestos assumptes es van prolongar temporalment, la qual cosa està registrada a l'acta de 1796, on no només es reben despeses compensatòries per atendre els assumptes d'amortització sinó també per altres com *Subsidio* i *Beneficio*. Amb tot, cal destacar el fet que el *Padre Desamparados* va rebre 12 lliures per pagar una persona que li va dictar uns pergamins referents l'*amortitzación*. A continuació exposem un extracte de l'acta, el qual inclou les notícies sobre el *Padre Desamparados*:

*Por los alimentos de diez días del P. Thomas Marin, y 22 del P. Desampar.s q.e estuvieron por assump.s de Amortiza.n y Subsidio â 5 Rvellon ... 10: 12: 10.*

*Entregué al P. Desampar.s 12 Lb para pagar â Domingo Casany por averle dictado los pergaminos, privile.s de la Amortisa.n ... 12: :*

*Por 31 días de alimen.s q.e estuvo 2: vez dho P. V.te por asumpto de Amortisa.n... 10: 6: 1.*

*Por 13 dias de alimen.s al dho P. V.te q.e estuvo por asumps.to del Benefi.o y Amorti.n... 4:6*<sup>702</sup>.

---

<sup>699</sup> Referent els conters de 1798 hi ha dues actes, la primera fins el 6 de juliol de 1798 *Libro de cobranzas*, (s.n.r.); i la segona des del 6 de juliol endavant *Libro de cobranzas*, (s.n.v.) signada el 25 de maig de 1799.

<sup>700</sup> *Libro de cobranzas*. (f. 26 v.) signada el 9 d'abril de 1795. Olmos signa aquesta acta com *Archivero mayor*.

<sup>701</sup> *Libro de cobranzas*, (f. 28 r.) signada 23 de gener de 1796.

<sup>702</sup> *Libro de cobranzas*, (s.n.r) signada 28 de març de 1797.

Encara més il·lustrativa pel que fa l'autoritat de Vicent Olmos i Claver dins la comunitat dels jerònims de la Murta és l'acta de l'any 1797, on cal ressaltar que *Segun orden del P. V.te de N. Sra de Desamp.s de 10 de Mayo 97 remitió Letra a Madrid*. Aquesta mateixa acta també ens informa que el *Padre Vicente* va estar a València per assumptes de la comunitat en juliol i agost de 1797, per la qual cosa també va rebre una quantitat econòmica:

*Otrosí: Segun orden del P. V.te de N. Sra de Desamp.s de 10 de Mayo 97 remitió Letra a Madrid de 316 R.s 17 mar.s q.e con 3 R.s q.e pagó al Corredor, son 21 L 4 l 5 al P. Ant.o Abat p.r la Contrb.n Abril de 97... 21= 4= 5.*

*Otrosí: Por 14 días de alimentos del P. V.te de N. Sra de Desamp.s q.e estuvo en Valen.a en Julio, y Agosto de 97 p.r asump.s de Comu.d â 5 R.s V.n.... 4= 13<sup>703</sup>.*

Més precisió encara quan a les dates ofereix l'acta de l'any 1798, la qual ens assabenta que el *Padre Vicente de los Desamparados* va estar suposadament a València 56 dies, sempre per assumptes de gestió, concretament des del dia 30 de juny de 1798 fins el 27 d'agost del mateix any, per la qual cosa va rebre suport econòmic com sembla era acostumat:

*I.m. Diez y ocho lib.s onze suel.s y diez din.s p.r los alimentos del P. V.te de los Desampar.s q.e vino en 30 de Junio de 1798, y estuvo hasta 27 de Agosto p.r asuntos de la Comun.d son 56 dias â razon de 5 R.s ... 18: 11: 10<sup>704</sup>.*

Una vegada exposat el contingut de les actes signades pel mateix Olmos, deguem assenyalar també que hem trobat dues actes més, on no hi figura la signatura de Vicent Olmos, les quals tanmateix també registren la seua estància fora del monestir per assumptes de la comunitat amb l'acostumada remuneració econòmica. Aquestes actes són prou posteriors, la primera de les quals correspon als comptes de 1805, i precisa que el *Padre Vicente Desamparados* va estar 44 dies fora, entre el 8 de juliol i el 20 d'agost de 1805:

*I.m. Veinte y dos lib.s diez y nueve suel.s y cinco p.r los alimentos a los PP.s q.e han venido por respeto de la Com.d â saber: en 28 de mayo el P. Viva.o 14 dias, y el P. V.te Desampara.s en 8 de Julio hasta 20 de Agosto 44 días â razon de 6 R.s ... 22 L 19 S 5<sup>705</sup>.*

---

<sup>703</sup> *Libro de cobranzas*, (s.n.r.) signada 11 de gener de 1798.

<sup>704</sup> *Libro de cobranzas*, (s.n.r.) signada 25 de maig de 1799.

<sup>705</sup> *Libro de cobranzas*, (s.n.v.), signada el dia 22 de març de 1806.

La segona acta capitular, de la qual cal repetir que tampoc està signada per Olmos, certifica que *fray Vicente de los Desamparados* va rebre ajut econòmic per 27 dies, entre el dia 24 de juny i el dia 16 d'agost de 1806:

22. *Otrosí: Ciento sesenta y dos R.s V.n por los alimentos del P. V.te de los Desampar.s q.e vino p.r asumpto de Com.d en 24 de Junio, hasta 16 de Agosto, estuvo 27 dias ... 10 L 15 S 1*<sup>706</sup>.

Conclusivament pel que fa el *Libro de las cobranzas de las rentas de Valencia*, cal dir que amb claredat absoluta mostra la rellevància de Vicent Olmos i Claver al si de la comunitat de monjos jerònims d'Alzira al assumir plenament la responsabilitat delegada per la comunitat, la qual cosa li exigia l'atenció i resolució d'assumptes d'importància com amortització, subsidi o benefici, els quals freqüentment devien ser resolts lluny del monestir de la Murta, generalment a València i fins i tot a altres llocs més allunyats com Madrid<sup>707</sup>.

## **2. Libro de gastos del monasterio de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Murta.**

El *Libro de gastos del monasterio de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Murta*<sup>708</sup> registra les quantitats econòmiques que la comunitat jerònima d'Alzira va haver de pagar per conceptes molt diversos. La reglamentació dels jerònims obligava totes les Cases a tenir un *Libro de gastos*. Apart això, deguem dir que per nosaltres la importància del *Libro de gastos* va més enllà de la valoració estrictament econòmica, sobretot, si recordem que el *padre procurador mayor* devia *llevar el gasto de cada semana al padre prior, para que lo vea y examine, y concludido el tercio, se lo llevará a la celda prioral al arquero para vaciarlo en el Libro de gasto (Las costumbres, f. 17 r.)*, la qual cosa implica directament el nostre Vicent Olmos donada la seua condició de caixer-arxiver de la comunitat.

El *Libro de gastos* es divideix en vint-i-dos apartats, dels quals ens interessa particularment pel que fa el nostre estudi l'apartat *Gastos en título de viages*. En aquest apartat, la major part de les notícies sobre fra Vicent Olmos fan referència a gestions d'amortització, subsidi, *diezmo* o benefici, la qual cosa obeeix, com hem explicat anteriorment, a la responsabilitat que la comunitat va atorgar Vicent Olmos mitjançant els

---

<sup>706</sup> *Libro de cobranzas*, (s.n.r.), signada el dia 25 de maig de 1807.

<sup>707</sup> *Vid. Libro de cobranzas*, (s.n.r.) signada 11 de gener de 1798.

<sup>708</sup> (ARV), secció clero, *Libro de gastos del monasterio de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Murta, 1785*, llibre n° 1003. Abrev.: *Libro de gastos*.

càrrecs de govern. De seguida exposem cronològicament una part de les notícies referents el nostre Vicent Olmos i Claver:

ANY 1795

*Por el viage del P. Desampar.s a Valen.a 2L R<sup>709</sup>.*

ANY 1796

*Por el gasto al P. Desampar.s à Valen.a por la Amort.n y Subsidio LR<sup>710</sup>.*

*Por el viage del P. Desampar.s à Valen.a por asumpto de Benefi.o y Amortisa. 2L R 28<sup>711</sup>.*

ANY 1797

*Por el viage à Val.a del P. Desampar.s por asumpto de Diezmos 1: 6:<sup>712</sup>.*

ANY 1798

*Por el viage à Val.a del P. V.te de Desampar.s en la Causa de Amortiza.n cinco lib.s tres R.s once din.s 5: 3: 11<sup>713</sup>.*

Del mateix apartat de *Gastos en título de viages* deguem destacar el viatge del *Padre Desamparados* l'any 1796 a *San Miguel de los Reyes por asumpto de Amortiza.n*, la qual cosa implica una estreta relació entre la comunitat jerònima d'Alzira i la comunitat de Sant Miquel dels Reis a València:

*Por los carruajes de ida y buelta à Valen.a y à S.n Mig.l del P. Desampar.s asumpto de Amortiza.n gasto en el Camino y Alzira, y otros men.s 5L 4R 7<sup>714</sup>.*

El nostre autor, com hem comprovat, visitava València amb freqüència. Tanmateix i a propòsit d'això, deguem dir que no només ho feia per realitzar gestions administratives, com ho demostra el següent document on Olmos durant el segon trimestre de 1794 va viatjar a València per atendre al *Padre Mulet*, el qual molt probablement devia estar malalt:

*Por el viage del P. Desamp.s a Valencia para la asisten.a del P. Mulet 1L 2 R 20<sup>715</sup>.*

---

<sup>709</sup> *Libro de gastos*, (s.f.v.) 4º trimestre de 1795.

<sup>710</sup> *Libro de gastos*, (s.f.r.) 2º trimestre de 1796.

<sup>711</sup> *Libro de gastos*, (s.f.r.) 4º trimestre de 1796.

<sup>712</sup> *Libro de gastos*, (s.f.v.) 3º trimestre de 1797.

<sup>713</sup> *Libro de gastos*, (s.f.r.) 3º trimestre de 1798.

<sup>714</sup> *Libro de gastos*, (s.f.r.) 3º trimestre de 1796.

<sup>715</sup> *Libro de gastos*, (s.f.r.) 2º trimestre de 1794.

Més interessant si cap és la informació referent a l'any 1805, la qual apart de registrar una vegada més qüestions d'administració en favor del monestir, ens informa que Vicent Olmos va necessitar atenció mèdica, per la qual cosa va estar onze dies a *Casa extraña* i va haver de pagar 4 Lliures, 2 Reals, i 2 diners pel metge, cirurgià i medecines:

*Por el viage del P. Desmpar.s à Valen.a p.r el Pleyto delos Diezmos. P.r el Mozo y Mula de ida y buelta, 1L R18. p.r las Medicinas, Medico y Cirujano etc. 4L 2R 2. por el gasto de sus alimentos delos 11 dias q.e estuvo en Casa extraña en su tierra 4L 1R 24. p.r el gasto en Valen.a 2L 5R 6. Carruage de Valencia à Alz.a 1L 1R 24. todo 13L 3R 10*<sup>716</sup>.

D'acord amb la documentació consultada arran el nostre estudi, els desplaçaments dels monjos de la Murta a altres llocs per unes o altres raons eren freqüents, la qual cosa hem pogut corroborar amb documents que certifiquen viatges de distints monjos a llocs com Cullera<sup>717</sup>, Sogorb<sup>718</sup>, Sigüenza<sup>719</sup>, Terol i Saragossa<sup>720</sup>, Córdoba<sup>721</sup>, Granada<sup>722</sup>, i per suposat València<sup>723</sup> i Alzira<sup>724</sup>. La majoria d'aquests viatges són del prior, del vicari, o dels dos junts, i regularment són desplaçaments a altres monestirs, col·legis o Cases de l'Ordre jerònima com per exemple *el viage del P.e Prôc. mayor á la Esperanza á notificar á N. P.e Antonio la elección...*<sup>725</sup>, o el viatge a Sigüenza por *el transito de fr. Cardona de Avila a*

---

<sup>716</sup> *Libro degastos*, (s.f.v.) 3º trimestre de 1805.

<sup>717</sup> *Libro degastos*, (s.f.r.) 3º trimestre de 1785: "P.r mi Gasto, mozo y mula a Cullera por el trigo, puente Carros[...] L 6R 6".

<sup>718</sup> *Libro de gastos*, "P.r mi gasto mozo y mula 7R.s y p.r el viaje de Ordenes a Segorbe, el P.e Mtrô, y Marrades y asta Vala. fr. Francisco 8L 7R" (s.f.r.) 2º trimestre de 1785, "Por el viage del P.e Prôc. mayor á la Esperanza á notificar á N. P.e Antonio la elección 1L 7R 4" (s.f.r.) 1º trimestre de 1794, "Por el viage â Segorbe de N. P. Izq.do por el orde de N. P. Vic.o y PP.s Diputa.s 7L 7R 24" (s.f.r.) 3º trimestre 1796, "P.r traer a Nº P.e Prior desde Segorbe 3L 3R 20" (s.f.v.) 2º trimestre de 1802.

<sup>719</sup> *Libro de gastos*, "P.r el transito de fr. Cardona de Avila a Sigüenza 10L R" (s.f.v.) 1º trimestre de 1789.

<sup>720</sup> *Libro de gastos*, "Por el 2º viage del P. Pasq.l por Ntrô P. Prior à Teruel 60L R", "Por el viage de N. P. Prior a Zaragoza à Teruel 21L 2R", (s.f.v.) 4º trimestre de 1796.

<sup>721</sup> *Libro de gastos*, "Al P.e Mariano Codina a Cump.to del viaje de buelta de Colegio 6L 5R 4", "Al P.e Cañete viaje de Cordova a Casa 33L 1R 19" (s.f.r.) 2º trimestre de 1804.

<sup>722</sup> *Libro de gastos*, "A N.o P.e Codina a Cuenta del viaje de Granada a Casa 6L 5R 3" (s.f.r.) 1º trimestre de 1804.

<sup>723</sup> *Libro de gastos*, "Por el viage de N. P. Prior y Compañero à Valen.a por causa de Diezmos, gasto en la Casa de Procura, y Calesa de ida y buelta, gasto de Calesas en Valen.a, Rasuras, y en el Registro de la Executoria en la Corte Civil, y Sacar una Copia simple p.a el Abogado, y Archivo. Once lib.s tres R.s y veinte y siete din.s 11L 3 R 27" (s. f. v.) 1º trimestre de 1799, "P.r Dos viages del P.e Marin a S.n Mig.l de los Reyes, y un dia por Valencia a hazer Dilig.s Con Calesa. 1L 4R 25" (s.f.v.) 4º trimestre de 1802.

<sup>724</sup> *Libro de gastos*, "P.r los gastos de N. P. Prior, y Compañero del 1º y 2º 3º de los viages y dias q.e ha estado en Alzira 15L R" (s.f.r.) 2º trimestre de 1803.

<sup>725</sup> Amb tota probablement es refereix al *monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza* de Sogorb. *Libro de gastos*, (s.f.r.) 1º trimestre de 1794.

*Sigüenza*<sup>726</sup>. Per concloure, voldríem exposar el següent document on el nostre fra Vicent Olmos realitza un viatge a *los Baños*<sup>727</sup>, qui sap si per recuperar-se d'alguna afecció<sup>728</sup>:

*Al P.e Desamparados por el viaje a los Baños 2L 5R 6*<sup>729</sup>.

**3. Libro de comunidades y particulares que responden pensiones de censos y debitorios por la administración de D. Diego Vich y títulos que responden en la Marina del monasterio de N<sup>a</sup> Sra de la Murta de Alcira (1777-1827).**

El monestir de la Murta d'Alzira va posseir bens diversos al llarg de la seua història; terres, cases, ramat, etc... . Aquestos bens van ser explotats de distintes maneres, d'entre les quals deguem destacar el sistema d'arrendament. Així, el *Libro de comunidades y particulares que responden pensiones de censos y debitorios por la administración de D. Diego Vich y títulos de los que responden en la Marina del monasterio de N<sup>a</sup> Sra de la Murta de Alcira (1777-1827)*<sup>730</sup>, recull una acta o *Carta-cuenta general* anual que registra principalment l'activitat econòmica generada pels bens que el monestir posseïa a la comarca valenciana de *La Marina*.

En aquest sentit, podríem incloure aquest llibre entre els anomenats llibres *colecta*<sup>731</sup>, els quals registraven la gestió realitzada a les distintes propietats. A propòsit d'això, caldria ressaltar que el monestir de *Nuestra Señora de la Murta* d'Alzira sovint nomenava un *colector*, és a dir, una persona al càrrec de l'explotació dels bens, la qual en llenguatge modern podríem anomenar administrador. De vegades aquesta persona era un seglar<sup>732</sup>, o bé,

---

<sup>726</sup> Prodría ser el tránsito del *Colegio de San Jerónimo de Jesús de Ávila* al *Colegio de San Antonio de Portaceli de Sigüenza*, tots dos col·leges de l'Ordre dels jerònims. *Libro de gastos*, (s.f.v.), 1<sup>o</sup> trimestre de 1789.

<sup>727</sup> “De carácter romano a imitación de los griegos, fueron copiados por los árabes que extendieron su uso. Cuando Jaime I entró en Valencia encontró numerosos establecimientos de este tipo que eran tan importantes que incluso daban nombre a la calle en la que estaban situados. Al pasar la ciudad a manos cristianas, esta costumbre es también adoptada por ellos que construyen nuevos edificios a imitación de los musulmanes.” (Cabanes 1974, 275).

<sup>728</sup> Cfr. *Libro de gastos*, (s.f.v.) 3<sup>o</sup> trimestre de 1805.

<sup>729</sup> *Libro de gastos*, (s.f.r.), 3<sup>o</sup> trimestre de 1804.

<sup>730</sup> (ARV), secció Clero, *Libro de comunidades y particulares que responden pensiones de censos y debitorios por la administración de D. Diego Vich y títulos de los que responden en la Marina del monasterio de N<sup>a</sup> Sra de la Murta de Alcira (1777-1827)*, llibre núm. 962. Abrev.: *Libro de comunidades*.

<sup>731</sup> Són diversos els llibres *colecta* del monestir de La Murta d'Alzira que hem consultat arran el nostre treball: *Libro de colecta del monasterio de la Murta (ARV, Clero, llibre n<sup>o</sup> 735)*, *Libro de colecta para Algemesí del convento de la Murta (ARV, Clero, llibre n<sup>o</sup> 3129)*, *Libro de cartas cuenta generales y particulares que empieza en 1 de octubre de 1782 (ARV, Clero, llibre n<sup>o</sup> 2163)*, etc... .

<sup>732</sup> “Las Actas Capitulares del monasterio dan cuenta en diversas ocasiones de personas que sirvieron en calidad de colectores a la Murta. Así, por ejemplo, el 11 de enero de 1573 la Comunidad nombró colector de la rentas de Alzira, en sustitución de un tal Barberá, a Jerónimo Vaquero, si bien seis meses después, a causa de las deudas que la Casa tenía y como consecuencia de los inconvenientes que se producían por el hecho de ser el colector un

se li atribuïa al *Padre procurador* la responsabilitat de *colectar*<sup>733</sup>. Bé seglar o bé religiós, el *colector* devia presentar anualment al prior i als pares diputats una *Carta cuenta general*, mitjançant la qual donava compte de *lo cobrado* i *lo remitido al monasterio*.

Pel que fa el *Libro de comunidades*, cal destacar el fet que *lo cobrado* de un any es remetia al monestir a l'any següent, però a més, voldríem remarcar que la *Carta cuenta general* es realitzava encara un any més tard, amb la qual cosa una *Carta cuenta general* signada l'any 1794 registrava *lo cobrado* de l'any 92 i *lo remitido al monasterio* l'any 93. La *Carta cuenta general* finalment era signada pel prior, pels pares diputats, i també per l'arxiver.

Quan a *fray Vicente de los Desamparados*, hem comprovat l'existència al *Libro de comunidades* de sis actes signades pel nostre autor. A totes elles és un seglar, *Juan Bautista Gual*, qui dona comptes al prior i pares diputats mitjançant la *Carta cuenta general*, la qual cosa implica que aquesta persona va ser l'encarregada de realitzar la *colecta* dels bens de la comarca de *La Marina*. Aquestes sis actes estan signades per fra Vicent Olmos junt al prior i pares diputats, excepte en dues ocasions on Olmos signa junt al vicari-president. Les actes pertanyen al període 1795 a 1800, de les quals fra Vicent Olmos signa la de 1795<sup>734</sup> com *archivero mayor*, les de 1796<sup>735</sup> i 1797<sup>736</sup> com *archivero*, i les de 1798<sup>737</sup>, 1799<sup>738</sup> i 1800<sup>739</sup> com *arquero*. La redacció de totes aquestes actes és idèntica, de tota manera, exposem a continuació com exemple l'encapçalat de la *Carta cuenta general* de l'any 1795:

---

seglar se acordó que fuera el mismo procurador del monasterio quien se encargara de cobrar las rentas. Los colectores, siendo seglares, tenían la obligación en el momento que previamente se acordaba de rendir cuentas al prior y al arquero del monasterio. En la medida en que el monasterio poseía bienes en diversos lugares, contaba, asimismo, con diversos colectores” (Lairón 2001a, 149 s.).

<sup>733</sup> “También tendrá obligación el Procurador mayor de proveher... para lo qual cobrará dicha cantidad que al presente està cargada sobre la heredad de Moncada, y de esta administración dará cuenta aparte.” (*Las costumbres*, f. 18 r.)

<sup>734</sup> *Libro de comunidades*, (f. 52 r.). Signa Prior, Pares Diputats, i Olmos signa *Fr. V.te de N.ra Señora de Desampar.s Arch.ro may.r. 1 de Abril de 1795*.

<sup>735</sup> *Libro de comunidades*, (f. 52 v.). Signa Prior, Pares Diputats, i Olmos signa *Fr. V.te de N. S.ra de Desampar.s Arch.ro. 17 de Marzo de 1796*.

<sup>736</sup> *Libro de comunidades*, (f. 53 v.). Signa Prior, Pares Diputats, i Olmos signa *Fr. V.te de N. S. de Desampar.s Arch.ro. 28 de Marzo de 1797*.

<sup>737</sup> *Libro de comunidades*, (s.f.r.). Signa Prior, Pares Diputats, i Olmos signa *Fr. V.te delos Desampar.s Arg.o. 25 de Mayo de 1799*.

<sup>738</sup> *Libro de comunidades*, (s.f.r.). Signa Prior, Pares Diputats, i Olmos signa *Fr. V.te de los Desampar.s Arg.o. 25 de Mayo de 1799*.

<sup>739</sup> *Libro de comunidades*, (s.f.r.). Signa Prior, Pares Diputats, i Olmos signa *Fr. V.te delos Desampar.s Arg.o. 12 de Marzo de 1800*.



*Carta cuenta gene.l en la q.e Juan B.ta Gual, da cuentas à N. P. Prior fr. Miguel Matheo y PP.s Diputa.s delo cobrado en la Marina en el año 95 y delo remítido al Monast.o en 96 y es como se sigue*<sup>740</sup>.

La informació registrada a les actes és estrictament econòmica sense transcendència pel que fa el nostre estudi. Apart això, no ens agradaria concloure sense advertir que per raons que desconeguem a hores d'ara, la *Carta cuenta general* de l'any 1798 està signada el dia 25 de maig de 1799, la qual cosa és una excepció que deguem assenyalar.

#### **4. Libro de cartas quenta generales y particulares que empieza en 1 de octubre de 1782.**

La comunitat de monjos jerònims d'Alzira es va perpetuar més de quatre-cents anys gràcies a la seua capacitat de generar i després mantenir molt diverses activitats econòmiques. La *carta quenta* era el document mitjançant el qual la comunitat controlava totes aquestes activitats; un instrument que, al cap i a la fi, garantia la solidesa econòmica del convent. Aquestos documents registraven detalladament els moviments econòmics que es produïen al si de la comunitat murtenca, la qual cosa suposava un coneixement minuciós de l'activitat econòmica del monestir. El *Libro de cartas quenta generales y particulares que empieza en 1 de octubre de 1782*<sup>741</sup> conserva cronològicament ordenats tots aquestos documents, de manera que, una prova evident del control exhaustiu que els jerònims exercien sobre l'economia del cenobi doncs d'això depenia la seua subsistència, és el fet que anualment es presentaven sis *cartas quenta*. Caldria advertir per endavant que aquest rigor no era exclusiu de la comunitat d'Alzira, sinó que responia a les directrius marcades per a totes les comunitats de l'Ordre dels jerònims.

D'una part, cal dir que el *Padre procurador mayor*, el qual tenia assignada la gestió d'alguns conceptes o apartats de l'activitat econòmica<sup>742</sup>, donava comptes a la comunitat mitjançant una *carta-quenta particular* cada trimestre, i al final de l'any amb una *carta-quenta general* que compilava les quatre cartes trimestrals<sup>743</sup>, la qual cosa es pot comprovar

---

<sup>740</sup> *Libro de comunidades*, (f. 53 v.). Signa Prior, Pares Diputats, i Olmos signa *Fr. V.te de N. S. de Desampar.s Arch.ro. 28 de Marzo de 1797.*

<sup>741</sup> (ARV). Secció Clero. Llibre nº 2163. *Libro de cartas quenta generales y particulares que empieza en 1 de octubre de 1782*. Abrev.: *Libro de cartas quenta*.

<sup>742</sup> "Tendrá este obligación de hazer todos los avastos necesarios para el Monasterio en todos tiempos. Y asimismo pagará las deudas de la Comunidad como de criados, asalariados y las que por qualquier otro título tuviere." (*Las costumbres*, f. 16 v.)

<sup>743</sup> "Asimismo tendrá obligación de llevar el gasto de cada semana al Padre Prior para que lo vea y examine, y concluído, el tercio se lo llevará de la celda prioral el arquero para vaciarlo en el libro de gasto y hazer la carta

reiteradament al *Libro de cartas quenta*. A continuació exposem com exemple l'encapçalat d'una *carta-cuenta particular del padre procurador* de l'any 1794:

*Carta cuenta particu.r del 2º 3º de los Meses Abril, Mayo, Junio, en q.e el P. Procur.r Fr. Joaquín de S.n Josef da cuentas á N. P. Vic.o presi.dte Fr. Thomas de S.ta María de todo el dinero, q.e ha sido á su cargo y de su descargo, según y como se sigue*<sup>744</sup>.

Hem fet un seguiment exhaustiu dels documents *carta-quenta particular* del *Padre procurador*, i hem comprovat que al *Libro de cartas quenta* n'hi ha vint-i-una validades amb la signatura del nostre fra Vicent Olmos, les quals desglossem anualment a continuació:

Any 1794

*Carta cuenta particu.r del 2º 3º de los Meses Abril, Mayo, Junio, en q.e el P. Procur.r...*<sup>745</sup>.

*Carta cuenta particu.r del 3º 3º de los Meses Julio, Agosto y Setiembre, en q.e el P. Procur.r...*<sup>746</sup>.

*Carta cuenta particu.r del 4º 3º de los meses Octubre, Nov.bre y Dicíe.e, en q.e el P. Procur.r...*<sup>747</sup>.

Any 1795

*Carta cuenta particular del 1º. 3º. delos meses Enero, Febrero, y Marzo del año 1795 en q.e el P. Procur.r...*<sup>748</sup>.

*Carta cuenta particular del 2º. 3º. de los meses Abril, Mayo y Junio del año 1795 en q.e el P. Procur.r...*<sup>749</sup>.

*Carta cuenta particu.r 3º. 3º. delos meses Julio, Agosto, y Set.bre del año 1795, en q.e el P. Procur.r...*<sup>750</sup>.

*Carta cuenta particu.r del 4º 3º delos meses Oct.e, Nob. y De.bre del año 1795, en q.e el P. Procur.r mayor...*<sup>751</sup>.

Any 1796

---

cuenta particular de cada uno de los tercios para formar al húltimo del año la carta quenta general de los quatro tercios, y para todo esto tendrá obligación de ayudar el Procurador al Padre arquero.” (*Las costumbres*, f. 17 r.)

<sup>744</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 53 v.). (Olmos signa Fr. V.te de N. Señora de Desamp.s Arch.ro mayor en 24 de Marzo de 1795).

<sup>745</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 53 v.). (Olmos signa Fr. V.te de N. Señora de Desamp.s Arch.ro mayor en 24 de Marzo de 1795).

<sup>746</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 54 r.). (Olmos signa Fr. V.te de N.tra Señora de Desamp.s Arch.ro mayor en 24 de Marzo de 1795).

<sup>747</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 54 v.). (Olmos signa Fr. V.te de N.tra Señora de Desamp.s Arch.ro mayor en 24 de Marzo de 1795).

<sup>748</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 57 v.). (Olmos signa Fr. V.te de N.tra Señora de Desamp.s Arch.ro mayor en 16 de Abril de 1795).

<sup>749</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 58r.). (Olmos signa Fr. V.te de N.tra Señora de Desamp.s Arch.ro mayor en 11 de Julio de 1795).

<sup>750</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 58 v.). (Olmos signa Fr. V.te de N.tra Señora de Desamp.s Arch.ro en 5 de Otre de 1795).

<sup>751</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 59 r.). (Olmos signa Fr. V.te de N.tra S.ra de Desampar.s Arch.ro en 6 de Marzo de 1796).

*Carta cuenta particular del 1º. 3º. de los meses Enero, Feb.ro y Marzo del año 1796 en q.e el P. Procur.r...*<sup>752</sup>.

*Carta cuenta particular del 2º. 3º. de los meses Abril, Mayo y Junio, del año 1796 en q.e el P. Procur.r...*<sup>753</sup>.

*Carta cuenta particular 3º. 3º. de los meses Julio, Agosto, y Set.bre del año 1796, en q.e el P. Procur.r...*<sup>754</sup>.

*Carta cuenta particular relativa al 3º. 3º. de las parti.s q.e faltavan, y son las mismas, q.e abajo se citan, en q.e el P. Procur.r...*<sup>755</sup>.

*Carta cuenta particular del 4º 3º de los meses Octub.e, Nov.bre. y Dec.bre del año 1796, en q.e el P. Procur.r...*<sup>756</sup>.

#### Any 1797

*Carta cuenta particular del primero 3º. de los meses Enero, Febrero, y Marzo del año 1797 en q.e el P. Procur.r...*<sup>757</sup>.

*Carta cuenta particular del 2º. 3º. de los meses Abril, Mayo y Junio del año 1797 en q.e el P. Procur.r...*<sup>758</sup>.

*Carta cuenta particu.r 3º. 3º. de los meses Julio, Agosto, y Setiembre, del año 1797, en q.e el P. Procur.r...*<sup>759</sup>.

#### Any 1798

*Carta cuenta particular del tercero 3º. de los meses Julio, Agosto, y Setiembre del año 1798, en q.e el P. Procur.r...*<sup>760</sup>.

#### Any 1800

*Carta cuenta particular del Prim.o trecio, de los meses Enero, Febrero, y Marzo del año 1800, en q.e el P. Procur.r...*<sup>761</sup>.

---

<sup>752</sup> Libro de cartas quenta, (f. 62 v.). (Olmos signa Fr. V.te de N. Srâ de Desampar.s Archivero en 1 de Abril de 1796).

<sup>753</sup> Libro de cartas quenta, (f. 63 v.). (Olmos signa Fr. V.te de N. Srâ de Desamparados Arch.ro en 13 de Setiembre de 1796).

<sup>754</sup> Libro de cartas quenta, (f. 64 r.). (Olmos signa Fr. Vicente de N. Srâ de Desamp.ds Arch.ro en 1 de Oct.bre de 1796).

<sup>755</sup> Libro de cartas quenta, (f. 65 r.). (Olmos signa Fr. Vicente de N. Srâ de Desamparados Arch.ro en 21 de Oct.bre de 1796).

<sup>756</sup> Libro de cartas quenta, (f. 68 r.). (Olmos signa Fr. V.te de N.tra Srâ de Desamp.s Arch.ro en 9 de febrero de 1797).

<sup>757</sup> Libro de cartas quenta, (f. 71 v.). (Olmos signa Fr. V.te de N. Srâ de Desampar.s Archi.vo en 11 de Abril de 1797).

<sup>758</sup> Libro de cartas quenta, (f. 72 r.). (Olmos signa Fr. V.te de N. Srâ de Desampar.s Arquero en 15 de Setiembre de 1797). "Aquesta acta té la següent nota afegida: Nota: Que el cargo de las veinte y tres lib.s dos de plata y diez din.s y descargo de igual canti.d puesto en título de Xixará, ha sido equivocación por estar ya puesto en el 1º 3º. Y por no resultar alteración alg.a en el alcance del P. Procur.r y por no hacer enmiendas se dexa en este estado. Fr. Pedro Cuenca. Fr. V.te de N. Sra de Desampar.s Arq.ro".

<sup>759</sup> Libro de cartas quenta, (f. 73 r.). (Olmos signa Fr. V.te de N. Srâ de Desampar.s Arq.ro en 9 de Octubre de 1797).

<sup>760</sup> Libro de cartas quenta, (f. 77 v.). (Olmos signa Fr. V.te de N. Srâ de Desampar.s Arq.ro en 5 de Octubre de 1798).

*Carta cuenta particular del segundo 3º. de los meses, Abril, Mayo, y Junio del año 1800. en q.e el P. Procur.r...*<sup>762</sup>.

Any 1805

*Carta cuenta particular del seg.do 3º. desde 21 de Abril, Mayo, y Junio en q.e el P. Fr...*<sup>763</sup>.

*Carta cuenta particular del tercero 3º. delos meses de Julio, Agosto, y Set.bre en q.e el P. Procurador...*<sup>764</sup>.

*Carta cuenta particular del cuarto 3º. delos meses Octubre. Nov.bre y Dic.bre en q.e el P. Procurador...*<sup>765</sup>.

La *carta-quenta* sempre es desglossava en dues seccions, ingressos i despeses, la qual cosa en el llenguatge de l'època s'indicava *Cargo* i *Descargo* respectivament. Totes les *cartas-quenta* eren regularment signades pel màxim responsable de la comunitat, és a dir, el prior o el *vicario-presidente* en absència del primer, i també pels pares diputats i l'arquer o arxiver. Al final de cada document es realitzava la *Demostración*, operació matemàtica mitjançant la qual s'obtenia la diferència entre ingressos i despeses, diferència aquesta que als documents s'anomena *Alcance*, el qual podia ser positiu o negatiu. Pel que fa *fray Vicente de los Desamparados Olmos*, cal ressaltar que sempre signa aquestos documents del *Padre procurador mayor* sota la responsabilitat d'arxiver o caixer de la comunitat, la qual cosa l'hem assenyalada a la nota a peu de pàgina de cada document.

D'altra banda, cal ara reiterar que el *Padre Procurador* anualment presentava una *carta-cuenta general*, la qual, com ja hem avançat, compilava les *particulars* dels quatre trimestres anteriors. De la mateixa forma que ho hem fet anteriorment amb les cartes *particulares*, també hem realitzat un intens rastreig dels documents *carta-quenta general* validats amb la signatura del nostre autor fra Vicent Olmos. Aquest treball dona un total de vuit documents rubricats per *fray Vicente de los Desamparados*, els quals detallem a continuació, no sense abans advertir que com exemple per comprovar la redacció inicial d'un d'aquestos documents, la primera *carta-quenta general* exposada ho és amb l'encapçalat complet:

---

<sup>761</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 87 v.). (Olmos signa *Fr. V.te de N. Srâ de Desampar.s Arq.ro mayor en 19 de Abril de 1800*).

<sup>762</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 88 r.). (Olmos signa *Fr. V.te de N. Srâ de Desampar.s Arq.ro mayor en 10 de Julio de 1800*).

<sup>763</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 118 r.). (Olmos signa *Fr. V.te delos Desampar.s Arquero. 23 de octub. de 1805*).

<sup>764</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 118 v.). (Olmos signa *Fr. V.te de N. Srâ de los Desampar.s Archi.ro. 22 del mes de Marzo de 1806*).

<sup>765</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 119 r.). (Olmos signa *Fr. V.te de N. Srâ de los Desampar.s Archi.ro. 26 de Abril de 1806*).

Any 1794

*Carta cuenta gen.l delos 4º 3º de este año de 1794, en q.e el P. Procur.r Fr. Joaquín de S.n Josef dà cuentas á N. P. Vic.o presi.dte Fr. Thomas de S.ta María, y PP.s Diputa.s de todo el dinero, q.e ha sido â su cargo, y de su descargo, y es según, y como se sigue*<sup>766</sup>.

Any 1795

*Carta cuenta gen.l delos 4 tercios de este año de 1795, en q.e el P. Procur.r...*<sup>767</sup>.

Any 1796

*Carta cuenta general delos tres tercios, y aditamento de este año 1796, en q.e el P. Procur.r...*<sup>768</sup>.

*Carta cuenta general de los quatro tercios de este año de 1796, en q.e el P. ...*<sup>769</sup>.

Any1797

*Carta cuenta gen.l delos quatro ter.s de este año 1797, en q.e el P. Procur.r...*<sup>770</sup>.

Any 1798

*Carta cuenta gen.l delos quatro terc.s de este año 1798, en q.e el P. Procur.r...*<sup>771</sup>.

Any 1799

*Carta cuenta gen.l delos quatro ter.s de este año 1799, en q.e el P. Procur.r...*<sup>772</sup>.

Any 1805

*Carta cuenta gen.l delos quatro 3º de este año 1805 en q.e el P. Fr. Bartho.me Brines, y el P. Procurador...*<sup>773</sup>.

Apart les actes presentades anualment pel *Padre Procurador* i més important encara pel que fa el nostre estudi sobre Vicent Olmos i Claver, és el fet que el *Padre arquero* o *archivero* realitzava anualment una altra *carta-quenta general*, la qual registrava un balanç econòmic molt més complet de les activitats del monestir de la Murta d'Alzira<sup>774</sup>. Sobre aquesta qüestió deguem reiterar una vegada més que els documents que presentava el *padre*

---

<sup>766</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 55 v.). (Olmos signa Fr. V.te de N.tra Señora de Desamp.s Arch.ro mayor en 1 de Abril de 1795).

<sup>767</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 60 r.). (Signa el prior, en aquest cas el vicari, els *padres Diputados* i Olmos signa Fr. V.te de N. S. de Desampar.s Archivero en 17 de Marzo de 1796).

<sup>768</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 65 v.). (Olmos signa Fr. V.te de N. Srâ. de Desampar.ds Archivero en 25 de Oct.bre de 1796).

<sup>769</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 69 r.). (Olmos signa Fr. V.te de N. Srâ de Desampar.ds Arch.ro en 28 de Marzo de 1797).

<sup>770</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 74 r.). (Olmos signa Fr. V.te de N. Sra de Desampar.s Arquero en 23 de Abril de 1798).

<sup>771</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 79 r.). (Olmos signa Fr. V.te de los Desampar.s Arq.o en 25 de Mayo de 1799).

<sup>772</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 85 r.). (Olmos signa Fr. V.te de los Desampar.s Arq.o en 3 de Febrero de 1800).

<sup>773</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 119 v.). (Olmos signa Fr. V.te de N. Srâ delos Desampar.s Archivero. en 29 de Mayo del año 1806).

<sup>774</sup> "Tiene también dicho arquero mayor una de las llaves del arca de la Comunidad y la otra la tiene el Prior. Y es de la obligación de dicho arquero el escribir en el libro de cargo y entradas todo el dinero que por qualquier título entráre en dicha arca. Pero del que entráre el Procurador de cobranzas, dexará en dicha arca una nota de la cantidad que cada vez entráre para heuitar travacuentas. Asimismo es de la obligación de dicho arquero el escribir las cuentas del Procurador mayor por sus tercios con sus cartas, cuentas particulares y las Cartas cuentas generales así del Procurador mayor como de los arqueros." (*Las costumbres*, f. 19 r.).

*Procurador mayor* només registraven l'activitat econòmica d'aquelles àrees que li havien sigut assignades, però tanmateix i a diferència, la *carta-quenta general* presentada pel *Padre arquero* expressava, *da cuentas*, la gestió econòmica general del monestir de la Murta d'Alzira. Aleshores, cal remarcar la importància d'aquest document mitjançant el qual l'*arquero* o *archivero* donava comptes dels *Cargos* i *Descargos* als més alts càrrecs de govern del monestir, la qual cosa permet realitzar un seguiment fidedigne del finançament d'aquestes comunitats religioses al segle XVIII. Quan a Olmos, cal reiterar la posició destacadíssima dins la comunitat jerònima d'Alzira al assumir molt sovint la responsabilitat de caixer i arxiver, la qual cosa es certifica una vegada més al *Libro de cartas quenta* amb un bon nombre de *cartas-quenta generales* presentades a la cúpula de govern i signades per la seua mà. L'anàlisi del *Libro de cartas quenta* dona un total de disset cartes presentades pel nostre *Padre Desamparados*, les quals desglossem a continuació respectant una vegada més la redacció íntegra de l'encapçalat de la *carta-quenta general* exposada en primer lloc:

#### Any 1788

*Carta Cuenta General en q.e Los PPss. Arqueros fr. Thomas Marín, y fr. Victe. De Los Desamparados, Dan Cuentas a No. Pe. Prior, y PPss. Diputados, de el Dinero q.e quedo en Ser en fin de 87, y de todo el q.e ha entrado en el arca de la Com.d en este año 1788, y es de la forma q.e se sigue, a Saber...*<sup>775</sup>.

#### Any 1789

*Carta Cuenta General en q.e Los PPss. Arqueros fr. Thomas Marín, y fr. Victe. De Los Desamparados, Dan Cuentas a No. Pe. Prior, y PPss. Diputados...*<sup>776</sup>.

#### Any 1790

*Carta Cuenta General en q.e Los PPss. Arqueros fr. Thomas Marín y fr. Victe. de Los Desamparados, Dan Cuentas a No. Pe. Prior, y PPss. Dipos. ...*<sup>777</sup>.

#### Any 1794

*Carta cuenta gen.l, en q.e el P. Arquero Fr. V.te de N. Señora de Desampardos da cuenta á N. P. Vic.o presi.dte Fr. Thomas de S.ta María, y PP.s Diputa.s...*<sup>778</sup>.

#### Any 1795

*Carta cuenta gen.l, en q.e el P. Arquero Fr. V.te delos Desampar.ds da cuenta á N. P. Vic.o presi.dte Fr. Thomas de S.ta María, y PP.s Diputa.s...*<sup>779</sup>.

---

<sup>775</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 34 r.). (L'acta està signada pel Prior i Pares Diputats entre els quals signa l'arquer Thomas Marín; no figura la signatura de Fra Vicent Olmos).

<sup>776</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 37 v.). (L'acta està signada pel Prior i Pares Diputats entre els quals signa l'arquer Thomas Marín; no figura la signatura de Fra Vicent Olmos).

<sup>777</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 41 r.). (L'acta està signada pel Prior i Pares Diputats entre els quals signa l'arquer Thomas Marín; no figura la signatura de Fra Vicent Olmos).

<sup>778</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 56 v.). (Signa el Prior, en aquest cas és el Vicari, i els *Padres Diputados*. Fra Vicent Olmos signa *Fr. V.te de N.tra Señora de Desamp.s Arch.ro mayor en 1 de Abril de 1795*).

#### Any 1796

*Carta cuenta gen.l, en q.e el P. Arquero Fr. V.te de N. Srâ de Desamparados da cuenta á N. P. Vic.o presid.te Fr. Thomas de S.ta María, y PP.s Diputa.s de todo el dinero, q.e ha entrado en el Arca de Comun.d en este 1796, y del q.e quedò en ser en fin del año 1795 y es como sigue. Solo son los tres 1º 3º...<sup>780</sup>.*

*Carta cuenta general, en q.e el P. Arquero Fr. V.te de N. Srâ de Desampar.ds da cuentas á N. P. Prior Fr. Miguel Mateo, y PP.s Diput.s...<sup>781</sup>.*

#### Any 1797

*Carta cuenta gen.l, en q.e los PP.s Arqueros Fr. V.te de los Desampar.s y Fr. Miguel Ferrer dan cuentas á N. P. Prior Fr. Pedro Cuenca, y PP.s Diputa.s...<sup>782</sup>.*

#### Any 1798

*Carta cuenta general, en q.e los PP.s Arqueros Fr. V.te de los Desampar.s y Fr. Miguel Ferrer dan cuentas á N. P. Prior Fr. Pedro Cuenca, y PP.s Diputa.s...<sup>783</sup>.*

#### Any 1799

*Carta cuenta gen.l en q.e los PP.s Arqueros Fr. V.te delos Desampar.s y Fr. Miguel Ferrer dan cuenta á N. P. Prior Fr. Pedro Cuenca, y PP.s Diputa.s...<sup>784</sup>.*

#### Any 1805

*Carta cuenta gen.l en q.e los PP.s Arqueros Fr. V.te delos Desampar.s y Fr. Miguel Ferrer dan cuenta á N. P. Prior Fr. Salvador Escrivá y PP.s Diputa.s...<sup>785</sup>.*

#### Any 1806

*Carta cuenta gen.l en q.e los PP.s Arqueros Fr. V.te delos Desampar.s y Fr. Miguel Ferrer dan cuenta á N. P. Prior Fr. Salvador Escrivá y PP.s Diputa.s...<sup>786</sup>.*

#### Any 1807

*Carta cuenta gene.l en q.e los PP.s Arqueros fr. Vicente delos Desamparados y fr. Mig.l Ferrer dan cuentas á N.ro P. Prior fr. Salvador Escrivá y PP.s Diputados...<sup>787</sup>.*

---

<sup>779</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 61 r.). (Signa el Prior, en aquest cas és el Vicari, i els *Padres Diputados*. Fra Vicent Olmos signa *Fr. V.te de N. S. de Desampar.s Archi.ro en 17 de Marzo de 1796*).

<sup>780</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 66 v.). (Signa el Prior, en aquest cas és el Vicari, i els *Padres Diputados*. Fra Vicent Olmos signa *Fr. V.te de N. Srâ. de Desamparados Archi.ro en 25 de Oct.bre de 1796*).

<sup>781</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 70 r.). (Signa el prior, els *padres Diputados* i Olmos signa *Fr. V.te de N. Srâ de Desampar.s Arch.ro en 28 de Marzo de 1796*).

<sup>782</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 75 r.). (Signa el prior i els *padres Diputados*. Fra Vicent Olmos signa *Fr. V.te de Desamp.s Arquero en 23 de Abril de 1798*).

<sup>783</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 80 r.). (Signa el prior i els *padres Diputados*. Fra Vicent Olmos signa *Fr. V.te de los Desampar.s Arq.o en 25 de Mayo de 1799*).

<sup>784</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 86 r.). (Signa el prior i els *padres Diputados*. Fra Vicent Olmos signa *Fr. V.te de los Desampar.s Arq.o en 3 de Febrero de 1800*).

<sup>785</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 120 v.). (Signa el prior i els *padres Diputados*. Fra Vicent Olmos signa *Fr. V.te de N. Srâ delos Desampar.s Archivero en 29 de Mayo del año 1806*).

<sup>786</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 225 r.). (La carta està signada pel Prior i *Padres Diputados*, però sorprenentment, no signa Olmos com arquer ni tampoc l'*arquero* 2º. La data de l'acta és 25 de maig de 1807).

<sup>787</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 230 r.). (La carta està signada pel Prior i *Padres Diputados*. No figura la signatura de Fra Vicent Olmos. Aquesta *carta-quenta* està signada el 22 de Feber.ro de 1808 i inclou la següent acotació: (f. 231 r.) "De suerte, q.e según se manifiesta en la antecede.te demostra.n resulta el alcance de Ciento diez y seis lib.s quince sueld.s y uno â favor del Arca, y contra los PP.s Arqueros, quienes quedava existente en el Arca en

#### Any 1808

*Carta cuenta gen.l en q.e los PP.s Arqueros fr. V.te delos Desampar.s y fr. Miguel Sancho dan cuentas â N.ro P. Prior fr. Pasqual de la Concepción y PP.s Diputad.s...<sup>788</sup>.*

#### Any 1809

*Carta cuenta gen.l en la q.e los PP.s Arqueros Fr. Vicente delos Desamparados y Fr. Miguel Sancho dan cuentas â N.ro P. Prior fr. Pasqual de la Concepción y PP.s Diputad.s...<sup>789</sup>.*

#### Any 1810

*Carta cuenta gen.l en la q.e los PP. Arqueros Fr. V.te delos Desampar.s y Fr. Miguel Sancho dan cuentas â N.ro P. Prior fr. Pasqual de la Concepción y PP.s Diputad.s...<sup>790</sup>.*

#### Any 1811

*Carta cuenta [gen.l en la q.e los PP.] Arqueros M.n V.te Olmos y M.n Miguel Sancho dan cuentas â D.n Ignacio Yangués Comisio.do por el Caballero Governador de Alz.a D.n Pedro Palau de todo el dinero q.e ha entrado en el Arca de Comun.d en este año de 1811, y de su descargo, y es segun se sigue. Feb.ro 1812<sup>791</sup>.*

Cal ara comentar alguns aspectes interessants del llistat documental que acabem d'exposar, i en primer lloc, deguem remarcar que apart el registre estrictament quantitatiu d'ingressos i despeses, la *carta-quenta general* presentada pel *padre arquero* també registrava qualsevol incidència que afectara el balanç econòmic anual de la comunitat. Els documents *en q.e el P. Arquero Fr. V.te de N. Srâ de Desampar.ds da cuentas á...* dels anys 1797, 1807, 1808, 1809 i 1810 registren saldos *â favor del Arca y contra los PP.s Arqueros*, incidències aquestes que es poden llegir íntegrament a la nota a peu de pàgina de cada *carta-quenta general* exposada anteriorment, d'entre les quals i com exemple presentem a continuació la de l'any 1797:

---

Oro plata y Vellon dcha Cant.d de Alcance en fin de diciembre de 1807. La misma q.e les serà cargo en el sig.te año")

<sup>788</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 234 v.). (La carta està signada pel *Vicario Presidente* com a *Prior* en funcions, i els *Padres Diputados*. No figura la signatura de Fra Vicent Olmos enlloc, la data és del dia *24 de Abril de 1809*, i inclou la següent acotació: (f. 235 v.) "De suerte, q.e según se ve en la demostra.n antecedente en la q.e la Suma del Cargo es superior â la del descargo, resulta el alcance de Ciento y once lib.s tres suel.s y tres â favor del Arca y contra los PP.s Arqueros; quienes dicen queda dha. Cant.d existente en oro plata y Vellon en fin de diciembre de 1808. La misma q.e les sera cargo en las Cuentas del año sig.te")

<sup>789</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 239 v.). (La carta està signada pel *Prior* i *Padres Diputados* el *25 de Abril de 1810*. No figura la signatura de Fra Vicent Olmos, i inclou la següent acotació: (f. 240 v.) "De suerte, q.e según se ve en la antec.ed.te demostra.n en la q.e la Suma del Cargo es superior â la del descargo, resulta el Alcance de nuevecientos setentaycinco lib.s nueve suel.s y dos â favor del Arca y contra los PP.s Arqueros, quienes dicen queda dha. Cant.d existente en oro plata y Vellon en fin de dic.bre del año 1809. La misma q.e les sera cargo en las Cuentas del sig.te año 1810")

<sup>790</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 243 v.). (La carta està signada pel *Prior* i *Padres Diputados* el *24 de Mayo de 1811*. No figura la signatura de Fra Vicent Olmos, i inclou la següent acotació: (f. 245 r.) "Segun se ve en la demostra.n antec.ed.te en la q.e la Suma del cargo es superior â la del descargo, resulta el alcance de ochocientos diezysiete lib.s un S.l y seis dine.s â favor del Arca y contra los PP.s Arqueros, quienes dicen queda dho. Alcance existente en plata y v.n en fin de dic.bre 1810. el mismo q.e les serà cargo en las cuentas al proximo año 1811")

<sup>791</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 248 v.). (Aquesta carta-quenta no està signada. La data és *Feb.ro de 1811*).



*De suerte, q.e según se manifiesta en la antec.te demostración, en q.e la suma del cargo es superior â la del descargo, resulta el alcance de dosmil noventa y quatro Libras y cinco sueldos â favor del Arca y contra los PP.s Arqueros, quienes dicen tiene al Arca dadas cien libras por 5 ff.s de tierra arrosar, y su vale en otra Arca, y lo restante queda en oro plata y vellon, y le seran cargo en la cuenta gen.l del año sig.te<sup>792</sup>.*

El mateix document de l'any 1797, inclou una acotació per intentar solucionar les deficiències originades per la qüestió anterior, i així, evitar qualsevol desajust en el balanç de la *carta-quenta general*. A continuació l'exposem sencera, sense oblidar que és un document que afecta directament el nostre autor fra Vicent Olmos:

*Nota: Que por quanto los PP.s Arqueros han acostúbrado hacer la Carta C.ta en el Libro antes dela aproba.n de q.e provienê las muchas enmien.s y falta de legali.d en no poner en letra las Cantid.s de cargo, y descargo; se manda q.e en adelante se haga la Carta cuenta del Arca por borrador por el q.e se pasaran las Cuentas, y aprobadas se pasaran al lib. De Caja.*

*Mas: Que por q.to la Carta Cuenta del Arca debe ser manifiestativa delas Rentas dela Comun.d y sus Espe.s como tambien del estado delas deudas q.e resultan â favor dela Comun.d; se manda se haga un nuevo arreglo para q.e claramente sepuedan ver las rentas, el estado de ellas, suprimiendo alg.s Cantid.s q.e pueden estar en un Lb.o [sic] separado. Asi lo mandaron los PP.s Dput.s en los sobredi.s dia, mes, y año<sup>793</sup>.*

Finalment i pel que fa el balanç econòmic dels documents *carta-quenta general*, sembla que va ser motiu habitual de preocupació a l'època d'Olmos, doncs hem vist com el 1797 es buscava la forma d'evitar qualsevol desajust, com també es pot comprovar més endavant a la *carta-quenta general de los PP.s Arqueros* de l'any 1810, la qual, a propòsit de les dificultats d'aconseguir quadrar el balanç general anual, recull el següent decret:

*Decreto: Para evitar equivocaciones en adelante; en orden â las entradas y pagos de derecho â gasto del P. Procurra.r de Cobran.s determinaron los PP.s Diputa.s q.e dho. Procura.r forme todos los años cuentas delo Cobrado p.r cargo y delo entrado enArca, delo q.e se entregará el P. Archivero el correspon.te recibo, derecho de Cobran.s ò gasto por descargo y se presentaran enlas cuentas gener.s para su aprovacion. Y para q.e conste lo firmaron juntamente con la antecedente Carta Cuenta 24 de Mayo de 1811<sup>794</sup>.*

Altre aspecte que mereix comentari de les *carta-quenta general* presentades per l'arquer, és la classificació de les quantitats econòmiques. Així, cal dir que molts d'aquestos

---

<sup>792</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 75 v.). (Signa el Prior i els *Padres Diputados*. Olmos signa *Fr. V.te de Desamp.s Arquero* en 23 de Abril de 1798).

<sup>793</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 76 r.). (Signa el Prior i els *Padres Diputados*. Olmos signa *Fr. V.te de Desamp.s Arquero* en 23 de Abril de 1798).

<sup>794</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 245 r.). (La carta està signada pel Prior i *Padres Diputados* el 24 de Mayo de 1811. No figura la signatura de Fra Vicent Olmos).

documents registren assentaments en apartats com *Peculio, Deposito i Prestamo*, la qual cosa és interessant perquè molt sovint apareix el nom de diferents monjos de la Murta que van prestar diners a la comunitat, molt freqüentment els Priors, i també de vegades alguns particulars; bé de *su Peculio*, bé diners en *Depósito*, o bé en *Prestamo*<sup>795</sup>.

Quan a *fray Vicente de los Desamparados Olmos* cal dir que a hores d'ara no tenim constància del patrimoni que poguera posseir<sup>796</sup>, però malgrat això, cal destacar que de les múltiples ocasions en les quals diferents monjos de la Murta presten diners a la comunitat d'Alzira, hem localitzat una ocasió on el nostre fra Vicent Olmos presta la quantitat de tres *libras*, dinou *sueldos* i vuit *dineros* a la comunitat dels jerònims de la Murta. Aquest assentament referent el nostre autor es localitza a la *carta-quenta general* de l'any 1808 i es registra exactament de la següent manera:

*Prests.s Tres Li.s diecinueve Suel.s y ocho el P. Desampar.s 3. 19. 8*<sup>797</sup>.

Aquest mateix préstec que el *Padre Desamparados* fa a la comunitat també l'hem trobat registrat a altre llibre del monestir, concretament al *Libro de entradas*, on n'hi ha un assentament del mes d'abril de 1808 que concorda amb l'exposat anteriorment:

*Abril. Prestamos. El P. V.te delos Desampar.s tres duros..... 3: 19: 8*<sup>798</sup>.

Molt probablement aquestos préstecs que alguns monjos feien a la comunitat es realitzaven en moments de necessitat, però, sembla prou clar que la comunitat tornava aquestos diners quan la seua situació econòmica li ho permetia. Així ho hem comprovat també al *Libro de gastos*, on a l'apartat *gastos en título de extraordinarios* hi ha un document de l'any 1811, al qual es comprova clarament afegit al marge amb cal·ligrafia i tinta distinta una acotació que diu *Cobrado*, amb un senyal al costat dels noms d'alguns monjos que podria indicar haver cobrat una quantitat determinada *p.r el Prestamo q.e hizo*, entre ells el nostre *Padre Desamparados* amb tres "duros":

*Al P. fr. Salvador Pardo p.r el Prestamo q.e hizo à la Comun.d quince duros, y tres al P. Desampar.s 23 7R 6*<sup>799</sup>.

---

<sup>795</sup> Hi ha molts exemples, un dels quals el trobem a la *carta-quenta general* de l'any 1806. *Libro de cartas quenta*, (f. 225 r.).

<sup>796</sup> "Quando falleciere algún monge, el Prelado simul con los Diputados harán inventario de las alaxas i de quanto huviere en la celda..." (*Las costumbres*, f. 43 v.).

<sup>797</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 234 v.) signada 24 d'abril de 1809.

<sup>798</sup> *Libro de entradas*, (f. 2 v.). (abril 1808).

<sup>799</sup> *Libro de gastos*, (s.f.r.) (*Oct.e N.bre di.bre Quarto 3º*).

Apart els distints aspectes comentats i per concloure amb el *Libro de cartas quenta*, cal remarcar i insistir fermament en la seua rellevància. El *Libro de cartas quenta* dona compte detallat de les activitats econòmiques que el monestir de la Murta d'Alzira va desenvolupar, la qual cosa ens permet ampliar el coneixement que a hores d'ara tenim del funcionament d'aquestes comunitats religioses jerònimes.

### **5. Libro de rótulos de los capítulos generales celebrados en el real monasterio de San Bartolomé de Lupiana y de cartas comunes y copias de reales despachos del monasterio de la Murta, (años 1733-1797).**

A l'època d'Olmos, els jerònims convocaven a *capítulo general* regularment cada tres anys<sup>800</sup>. Assitien els priors de tots els monestirs, col·legis i Cases de l'Ordre, i s'elegia el superior de l'Ordre o General<sup>801</sup>, definidors<sup>802</sup>, visitadors<sup>803</sup> i uns pocs diputats<sup>804</sup>. El General de l'Ordre junt als definidors elaborava les directrius a seguir per totes les comunitats, directrius conegudes pel nom de *Rótulos*<sup>805</sup>. Paral·lelament i després haver escoltat les diverses opinions o principals preocupacions dels representants de les distintes Cases, es redactaven les *Cartas comunes*<sup>806</sup>.

Tant *Rótulos* com *Cartas comunes* eren enviats a través de les distintes demarcacions administratives dels jerònims a tots els centres de l'Ordre, a propòsit de la qual cosa direm

---

<sup>800</sup> “Cada tres años, y en Lupiana, se reunía el capítulo general, que integraban los priores de todas las casas autónomas, los priores de los colegios y casas aún no autónomas, y el Procurador de cada una de las primeras, elegido, al caso, con igual sufragio general” (Tormo 1919, 26).

<sup>801</sup> “... la Orden se regía con tal Orden, parlamentariamente (diríamos hoy), y era el General un vigilante lazo de unión y un casi mero ejecutor de los acuerdos capitulares. Su residencia (primero en Lupiana, después en Ávila), no la podía dejar sino en casos muy extremos, y tan cortos en número fueron que se registran todos bien fácilmente en los historiadores (aun en los índices).” (Tormo 1919, 27).

<sup>802</sup> “El capítulo, además de la designación del General..., escogía de su seno un número corto de definidores, y en realidad en el cuerpo de éstos, presidido con voto por el General, y por solos los días que duraba el capítulo, residía toda la verdadera autoridad federal de la Orden. Allí, y por ellos, se tomaban todos los acuerdos, claro que en obediencia a las constituciones sancionadas por la autoridad apostólica y no por fuera de ellas.” (Tormo 1919, 26).

<sup>803</sup> “El capítulo general elegía, además, los visitadores de las tres o cuatro divisiones en que consideraban a la Orden dividida, y ellos y en manera alguna el General, tenían el encargo de inspeccionar, de corregir y de proponer castigos.” (Tormo 1919, 26)

<sup>804</sup> “También elegían a unos pocos diputados para que durante el trienio, en casos de urgencia (y solían reunirse anualmente), con el General, acordaran las medidas inaplazables en lo que llamaban *capítulo privado*” (Tormo 1919, 26)

<sup>805</sup> “Los mandatos de carácter general se comunicaban después a todas las casas por un documento que se llamaba *rótulo*, y solamente tenían carácter obligatorio por el trienio; sin embargo, cuando en tres trienios consecutivos se repetía el acuerdo, se le podía declarar a la vez por *extravagante* (constitución) y pasaba a figurar como precepto de Derecho permanente” (Tormo 1919, 26).

<sup>806</sup> “De los acuerdos de los capítulos, o también de las ideas, recomendaciones, noticias y advertencias que al General ocurrían, se daba noticia por éste a la Orden por medio de cartas *comunes*, que a veces llamaban (*more papali*) *encíclicas*” (Tormo 1919, 27).

que el monestir de la Murta d'Alzira pertanyia a la demarcació de la Corona d'Aragó<sup>807</sup>. El prior de cada centre tenia obligació de llegir tots aquests documents al capítol abans de vint-i-quatre hores, i de copiar-los en un llibre abans de tres dies, la qual cosa va generar el *Libro de rótulos de los capítulos generales celebrados en el real monasterio de San Bartolomé de Lupiana y de cartas comunes y copias de reales despachos del monasterio de la Murta, (años 1733-1797)*<sup>808</sup>. Pel que fa el nostre estudi sobre Vicent Olmos convé ressaltar que aquesta tasca era responsabilitat de l'arquer<sup>809</sup>.

Que el nostre autor fra Vicent Olmos va copiar moltes d'aquestes reglamentacions, d'acord amb la normativa jerònima, està fora dubte donada la responsabilitat d'arquer-arxiver que Olmos va assumir intermitentment al llarg de la seua estada a La Murta d'Alzira. Però a més, cal destacar que arran el nostre treball documental, hem comprovat l'existència d'un *Rótulo* on apareix expressament citat el nostre *fray Vicente de los Desamparados Olmos*.

El document és d'abril de 1797 mitjançant el qual el "Maestro General" de l'Ordre, *Mtrô Fr. Fernando Mtrô Gen.l dela Orden de N. P. S. Ger.mo*, accepta la renúncia al priorat del monestir de La Murta del *Padre fray Miguel Mateo*, i ordena *proceda al nombramiento de otro Prior en los terminos q.e està mandado por el Consejo:...*. Cal ací reiterar l'obligació de llegir cada *Rótulo* públicament a tota la comunitat, i de copiar-lo al *Libro de Rótulos* de cada Casa jerònima, perquè, és a la part que registra l'acompliment de les obligacions referides on apareix el nostre *fray Vicente de los Desamparados Olmos* com a monjo present en la lectura del document:

*...Diligencia. Yo el infrascrito Fr. Vicente de S.n Antonio Secret.o Certifico: Que juntos y congregados los Monges á son de Campana en la Sala Capítular, según la costumbre de este Monast.o dela Murta, que fueron fr. Pasqual de la Concepción, Vicario, fr.Thomas de Santa María, Ex Prior, fr. ...., fr. Vicente de N. Srâ de Desamparados, ...; por orden del P. fr. Miguel Matheo fueron leidas dhas Letras, y diligen.s practicadas à su continuación de q.e certifico. R. V.te de S.n Ant.o Secret.o.*

*Dirigen.a. Quedan copiadas estas Letras y dirigen.s practicadas en el Archivo de este Monast.o dela Murta à los diez y siete días del mes de Mayo del año demil setecientos noventa y siete de q.e certifico. Fr. V.te de S.n Ant.o Secert.o*<sup>810</sup>.

---

<sup>807</sup> "Las dos casas de Cataluña, la de Aragón, las cuatro de Valencia, y después las dos de Murcia, se consideraban de la llamada Visita de Aragón;..." (Tormo 1919, 31).

<sup>808</sup> (ARV). Secció Clero. Llibre nº 960. *Libro de rótulos de los capítulos generales celebrados en el real monasterio de San Bartolomé de Lupiana y de cartas comunes y copias de reales despachos del monasterio de la Murta, (años 1733-1797)*. Abrev.: *Libro de Rótulos*.

<sup>809</sup> "Y húltimamente es de su obligación escribir los rótulos de Capítulo General y Cartas comunes de Nuestro Reverendísimo Padre General en su propio libro." (*Las costumbres*, 19 v.).

<sup>810</sup> *Libro de Rótulos*, f. 272 r.

Amb aquestos antecedents es compren la importància del *Libro de Rótulos*; normativa o reglamentació emanada directament dels estaments més superiors de l'Ordre que incloïa tant aspectes de caire espiritual com d'administració, polítics i o econòmics. Pel que fa el nostre estudi, cal recalcar per concloure que Vicent Olmos, de segur, va conèixer de primera mà tots aquestos documents, doncs, apart d'escoltar l'obligatòria lectura, va haver de copiar-ne molts per a l'arxiu del monestir de la Murta.

### VII.5 L'òbit de Vicent Olmos i Claver.

La musicologia valenciana, amb les diverses investigacions històriques i biogràfiques sobre Vicent Olmos i Claver, apuntava la probabilitat que el nostre autor haguera mort al mateix monestir de *Nuestra Señora* de la Murta d'Alzira, la qual cosa no era una hipòtesi exempta de lògica si tenim en compte que Olmos ja va professar a l'Ordre jerònima amb certa edat.

Totes les fonts, sense excepció, assenyalen el 1744 ó 1745 com l'any de naixement de Vicent Olmos i Claver, la qual cosa implica que Olmos va professar a la Murta al voltant dels trenta-cinc anys d'edat doncs cal recordar que la professió del nostre monjo data de l'1 de novembre de 1780<sup>811</sup>. D'altra banda, també cal dir que sobre el nostre autor no hi havia cap notícia posterior a l'etapa murtenca. Amb aquestos antecedents no era gens desgavellat pensar que Vicent Olmos i Claver haguera faltat al mateix monestir de *Nuestra Señora* de la Murta d'Alzira.

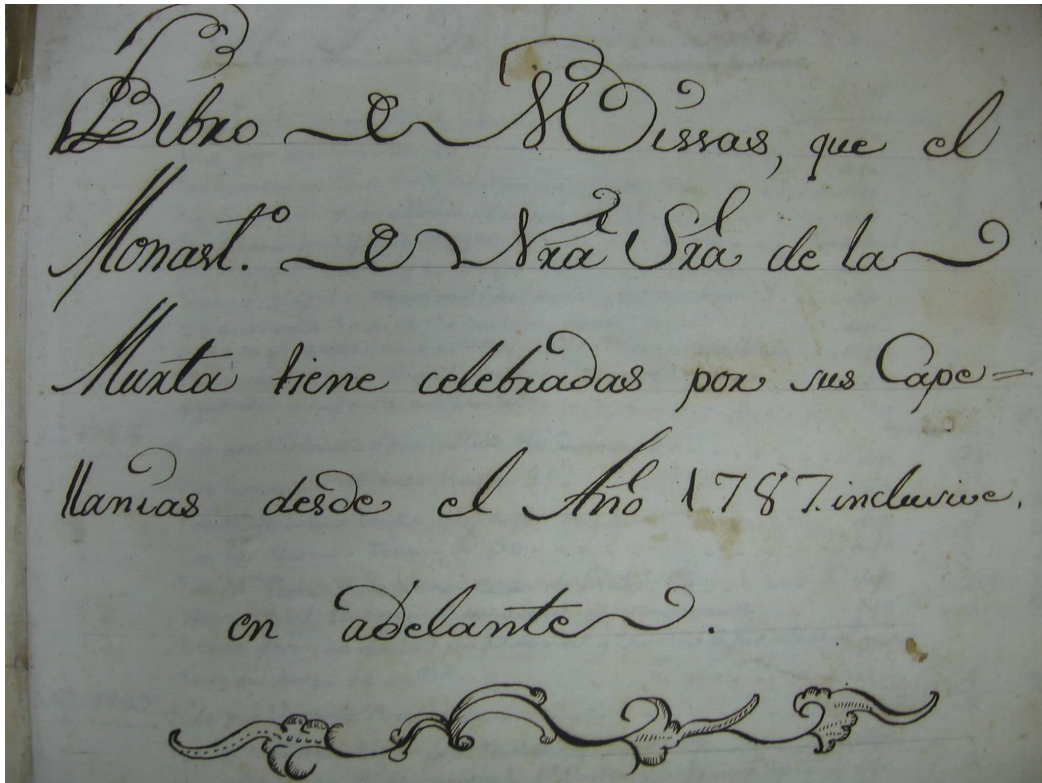
No va ser exactament així, perquè arran el nostre treball d'arxiu hem comprovat que Vicent Olmos i Claver va morir l'any 1812 a la seua localitat natal de Catarroja. El document que ho certifica es localitza al *Libro de Misas* del monestir de la Murta i diu el següent:

*Murió en Catarroxa el año 1812. Estan celebrados los Nocturnos y Misas correspondientes a sus adelantadas, y de esos dias: óbito, séptimo, trigésimo y Aniversario*<sup>812</sup>.

---

<sup>811</sup> Cfr. *Libro de Profesiones*.

<sup>812</sup> (ARV), secció Clero, *Libro de Misas celebradas por su Capellanía*, llibre núm. 2828, (s.f.r.).



Il·lustració núm 10. Portada del Llibre de misses. ARV: Secció Clero, *Libro de Misas*, llibre núm 2828.

És difícil precisar la data exacta de defunció, però, per la documentació confrontada, Vicent Olmos degué morir passat el dia 9 d'abril de 1812, la qual cosa es referenda pels documents que exposem seguidament.

En primer lloc i com antecedent, cal dir que al *Libro de cartas-quenta* del monestir de la Murta n'hi ha un document amb data de febrer de 1812 on el nostre fra Vicent Olmos, sota la condició de caixer de la comunitat, dona compte *de todo el dinero q.e ha entrado en el Arca*, la qual cosa implica categòricament que el nostre autor encara hi era al monestir en febrer de 1812. Tot i que la *carta-quenta general del P. Arquero* sempre anava dirigida al Prior i Pares Diputats del monestir com a representants de l'expressió màxima de poder dins la comunitat, deguem advertir que curiosament aquest document de febrer de 1812 anava dirigit a *D.n Ignacio Yangués Comisio.do por el Caballero Governador de Alz.a D.n Pedro Palau*, i a més, el nostre Olmos no apareix amb el nom monàstic, sinó amb l'eclesiàstic que posseïa abans d'ingressar a l'Ordre dels jerònims, *Mosen Vicente Olmos*:

*Carta cuenta [gen.l en la q.e los PP.] Arqueros M.n V.te Olmos y M.n Miguel Sancho dan cuentas â D.n Ignacio Yangués Comisio.do por el Caballero Governador de Alz.a D.n Pedro Palau de todo el dinero q.e ha entrado en el Arca de Comun.d en este año de 1811, y de su descargo, y es segun se sigue. Feb.ro 1812<sup>813</sup>.*

D'altra banda, cal dir que aquesta variació administrativa, que substitueix el poder monàstic del *Prior i Padres Diputados* pel polític-civil del *Caballero Governador de Alz.a*, podria explicar-se per les dificultats generades a conseqüència de la invasió de l'exèrcit francès del general *Napoleón Bonaparte*, la qual, va provocar amb l'aquiescència del rei *José I* l'exclaustració dels monjos jerònims de la Murta d'Alzira entre 1811 i 1814<sup>814</sup>. El govern afrancesat de *José I* va instaurar *delegaciones de Bienes Nacionales*, les quals devien procedir a la incautació dels bens del clero<sup>815</sup>. Una d'aquestes *delegaciones* es va instal·lar a Alzira<sup>816</sup>, des d'on es va procedir contra el monestir de la Murta amb un *Oficio* iniciat el dia 10 de gener de 1812; *Oficio* d'incautació o embargament dels bens del monestir de *Nuestra Señora de la Murta* d'Alzira que corrobora que Vicent Olmos i Claver degué morir passat el dia 9 d'abril de 1812.

En primer lloc, voldríem assenyalar que va ser el personatge ja esmentat per nosaltres anteriorment, *Señor D.n Ignacio de Yangués*, comissionat o nomenat pel Cavaller Governador d'Alzira *Don Pedro Palau*, l'encarregat de realitzar l'embargament que va començar amb data del dia 10 de gener de 1812<sup>817</sup>:

*Oficio. Mañana al amanecer el dia, se constituirá en el Monasterio de la Murta, y seguidamente hara formal embargo de todos quantos frutos, y efectos se encuentren en el, con especificación de su numero, peso, y medido echo un calculo prudencial alargando de todo el oportuno testimonio incautandose, y conduciendo a esta Villa â mi disposición todas las Alajas de Plata y Oro, que existen en el mismo: Para todo lo qual requerira, ó al que le aga sus veces mediante el recado de atención que corresponde= Dios. q. á V.s m.s an.s Alzira y Enero 10 de 1812= Pedro Palau= Señor D.n Ignacio de Yangués= Doy fé: Que en obediencia de lo*

---

<sup>813</sup> *Libro de cartas cuenta*, f. 248 r.

<sup>814</sup> "La decisión de suprimir todas las órdenes regulares fue tomada en el verano de 1809. El decreto, estableciendo los términos de la desaparición de los religiosos, se promulgó el 18 de agosto de 1809. ... El artículo primero suprimía todas las órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales existentes en los dominios de España. Y todos los bienes muebles e inmuebles cuyos propietarios hubieran sido regulares de ambos sexos serían incorporados al Estado." (Rodrigo 1990, 70).

<sup>815</sup> "La Administración de Bienes Nacionales, creada en Valencia, procedió a la incautación de todos los bienes muebles e inmuebles de los conventos existentes en la capital valenciana. La circunstancia de que algunas comunidades religiosas tuvieran conventos y propiedades en otros lugares del territorio valenciano, obligará a crear Delegaciones de Bienes Nacionales." (Rodrigo 1990, 73).

<sup>816</sup> "Delegaciones de Bienes Nacionales: Segorbe, Murviedro (Sagunto), Liria, Alcira, Dénia, San Felipe (Játiva), Montesa." (Rodrigo 1990, 73).

<sup>817</sup> "La llegada del mariscal Suchet a Valencia en 1812 permitió el inicio en el País Valenciano de la expropiación de los bienes del clero regular. Para su ejecución se tuvo en cuenta un compendio de leyes dictadas por José I y sus ministros entre los años 1809 y 1813." (Rodrigo 1990, 71).

*mandado en el antecedente Oficio que recibí la noche del día de ayer, me he constituido la mañana del de hoy en este Monasterio auxiliado de Bernardo Alguacil ordinario, un Cabo, y cuatro Soldados a fin de llevar a debido efecto, lo acordado en el citado Oficio. Y para que conste lo noto por Diligencia que firmo en la Murta a once de Enero de mil ochocientos doce= Ignacio de Yangués=...*<sup>818</sup>.

En segon lloc, l'Oficio ens informa que el 1812 sols quedaven al monestir cinc monjos, *unicos Religiosos existentes en el ausentes los demas*, entre els quals es trobava el nostre *fray Vicente de los Desamparados*, i davant els quals es va realitzar la incautació decretada; *a presencia de los R.R. Padres... Fray Vicente de los Desamparados...* D'aquesta manera, el nostre Vicent Olmos va ser testimoni de l'*adnotación o Inventario* que es va realitzar amb l'embargament dels bens del monestir de la Murta:

*En el Monasterio de N.ra S.ra de la Murta, situado en el termino de la Vila de Alzira a once de Enero de mil ochocientos doce: Yo el infraescrito Escribano Comisionado, previo el recado de atención correspondiente al R.do P. Fr. Antonio Gomas Presidente del mismo por ausencia y encargo del P. Vicario; juntos y congregados en la Celda Prioral, el citado Presidente, y los PP. Fray Vicente de los Desamparados, Fray Senen Benavent, Fray Josef Cañete, y Fray Antonio Cuesta unicos Religiosos existentes en el ausentes los demas segun expresaron, les enteré de lo mandado en el antecedente Oficio, Personalmente doy fe= Ygn.o de Yangués=*

*Yo el Escribano Comisionado insiguiendo lo acordado en el oficio de Cabeza, constituido en la Librería del Monasterio de la Murta donde se hallaban custodiadas las Ropas pertenecientes a la Sacristía del mismo a presencia de los R.R. Padres Fray Antonio Gomas Presidente, Fray Vicente de los Desamparados, Fray Senen Benavent, Fray Josef Cañete y Fray Antonio Cuesta, se procedió a la adnotación or Inventario de aquellas en la forma Siguiete=...*<sup>819</sup>.

Finalment pel que fa aquest document d'incautació, cal ressaltar el protagonisme del nostre fra Vicent Olmos, el qual, sota la seua condició d'arxiver de la comunitat, va prendre les providències oportunes i va estar hàbil anticipant-se parcialment a l'embarg. Olmos va fer saber al *Comisionado* que molts dels llibres i documents del monestir havien sigut dipositats a la *Villa de Xabea* a les mans de *D.n Juan Bautista Gual*<sup>820</sup>, la qual cosa va permetre salvar part dels bens<sup>821</sup>. Aquesta gestió del nostre Olmos es pot comprovar a la *Nota* que figura acotada al mateix *Oficio*, la qual exposarem d'immediat. No obstant això, cal abans remarcar

---

<sup>818</sup> *Inventario*, (f. 2 r.).

<sup>819</sup> *Inventario*, (f. 2 v.).

<sup>820</sup> Cal recordar que *Juan Bautista Gual* figura al *Libro de comunidades* com a *colector* dels bens que el monestir posseïa a la comarca de *La Marina*. Cfr. Pàgs. 346 s.

<sup>821</sup> "La supresión de los regulares valencianos implicaba a su vez la apropiación de todos sus bienes muebles e inmuebles convirtiéndolos en bienes nacionales. Su gestión dependería de la Administración de Bienes Nacionales de Valencia." (Rodrigo 1990, 72).



que el document d'incautació es va rubricar amb data del dia 9 d'abril de 1812, la qual cosa, junt al fet que el nostre Vicent Olmos i Claver assabentara al *Comisionado*, justifica, pensem que categòricament, la nostra hipòtesi que dataria la defunció de Vicent Olmos i Claver més enllà del dia 9 d'abril de 1812:

Nota

*Segun me manifestó el P.e Archivero la mayor parte de los Libros, y Documentos justificativos de los bienes que posehia el Monasterio fueron conducidos anteriormente a la Villa de Xabea, y poder de D.n Juan Bautista Gual en el que se hallan, pues no obstante de haversele escrito tres Cartas, para que los remitiera, no há contestado â ninguna, por cuya razón dexan de incluirse en estos Inventarios las Fincas ó Censos, que dicho Monasterio posehe en la Marina, cuya Administracion estava â Cargo de dicho Gual.*

*Tambien dexan de notarse por falta de Documentos â que referirse los Censos, y demas drechos pertenecientes al Monasterio en la Ciudad de Valencia, por haver fallecido D.n Vicente Zeta P.brô encargado de su Cobranza, lo que podrá adiconarse venidos los Libros.*

*Los efectos antecedentemente Inventariado, són los que existian en el Monasterio al tiempo de su formacion, Salvando qualesquiera equivocacion involuntaria, que se adicionará en su Caso:*

*Y para que conste lo firmo en Alzira â nueve de Abril de mil ochocientos doze= Ignacio de Yangues=<sup>822</sup>.*

Quasi amb immediatesa a la incautació dels bens del monestir de *Nuestra Señora de la Murta* d'Alzira l'any 1812 esdevingué l'exclaustració dels monjos, la qual va durar fins el 1814. Aquesta exclaustració, de les tres que va patir la comunitat jerònima d'Alzira al llarg de la seua història, també va ser registrada a diversos llibres del monestir, la qual cosa hem pogut comprovar per exemple al *Libro de entradas*:

*Nota: en los años 1812 y 1813 No se cobro por la invasion de los franceses y en el 1814 cobro el Credito Publico, y Solo se Cobro lo q.e va en la Plana siguiente...<sup>823</sup>.*

Més precisió trobem encara pel que fa l'abandó del monestir al *Libro de cartas quenta* on n'hi ha una nota que ens informa que des de 1812 fins el 4 de juny de 1814 es va dissoldre la comunitat *con motivo de la Invasión de los franceses...*, y todos los Monges se marcharon a sus Casas<sup>824</sup>, la qual cosa efectivament hem comprovat doncs el document immediatament

---

<sup>822</sup> *Inventario*, (f. 14 r.).

<sup>823</sup> *Libro de entradas*, (f. 5 r.).

<sup>824</sup> *Libro de cartas quenta*, (f. 248 v.).

posterior a aquesta nota, el qual reinicia l'activitat monàstica, és una *Carta Cuenta General desde el dia 4 de Junio hasta fin de Diciembre de 1814*<sup>825</sup>. Amb tot, la nota és la següent:

*Nota: en los años 1812, 1813, y el 1814. hasta el día 4 de Junio con motivo de la Invasión de los franceses se disolvió la Comunidad, y todos los Monges se marcharon a sus Casas, por lo q.e es visto no haver cuenta alguna*<sup>826</sup>.

Aquestes notícies referides al parèntesi que va obrir al monestir de la Murta entre 1812 i 1814 la invasió Napoleònica<sup>827</sup>, amb la conseqüent interrupció de l'activitat monàstica per primera vegada des de 1401, són interessants per a la investigació sobre el nostre autor. Primerament, ens permeten comprovar que no n'hi ha cap rastre documental posterior a l'exclaustració sobre Vicent Olmos i Claver, amb l'excepció de les misses que es van oficiar en sufragi per l'ànima del nostre monjo fra Vicent Olmos, de les quals parlarem més endavant. Després, totes les notícies fan pensar que va ser l'exclaustració de 1812 la circumstància que va propiciar que Vicent Olmos morira fora del monestir de la Murta; y *todos los Monges se marcharon a sus Casas* degué ser la raó per la qual el nostre Vicent Olmos i Claver va tornar a la seua localitat natal de Catarroja, on probablement tindria familiars, i on finalment va morir. Tenint en compte que Olmos va nàixer al voltant de 1744 ó 1745 segons totes les fonts, i que va faltar l'any 1812, el nostre Vicent Olmos i Claver moriria als seixanta-vuit anys d'edat aproximadament.

D'altra banda, val la pena comentar que el *Libro de Misas* del monestir de la Murta registra no només la defunció del nostre autor, sinó també el nombre de misses que després l'òbit es van resar per l'ànima de fra Vicent Olmos, la quantitat de les quals, com podem comprovar de seguida, estava determinada per la normativa o reglamentació recollida a *Las costumbres* del monestir de la Murta<sup>828</sup>. A propòsit d'això, deguem remarcar que el document que certifica la mort de Vicent Olmos l'any 1812 ja fa referència explícita a les misses celebrades en sufragi per l'ànima del difunt: *Estan celebrados los Nocturnos y Misas correspondientes a sus adelantadas, y de esos dias: óbito, séptimo, trigésimo y Aniversario*<sup>829</sup>. Però a més, hem comprovat que un bon nombre de monjos de la Murta van oficiar en

---

<sup>825</sup> *Libro de cartas cuenta*, (f. 249 r.).

<sup>826</sup> *Libro de cartas cuenta*, (f. 248 v.).

<sup>827</sup> "Con el restablecimiento del absolutismo, Fernando VII ordenó la devolución de sus bienes siendo la Murta ocupada de nuevo" (Lairón 2001a, 12).

<sup>828</sup> "Quando falleciere algún monge, el Prelado simul con los Diputados harán inventario de las alaxas y de quanto huviere en la celda valorándolas a misas de ocho sueldos para que quando llegue el día del espolio las vayan tomando por su antigüedad, ... Los mantos, escapularios y capillas se sacarán por espolio y las misas de esta ropa se aplicarán por las capellanías de la Comunidad" (*Las costumbres*, 43 v.- 44 r.).

<sup>829</sup> *Libro de Misas*, (s.f. r.).

memòria del nostre autor durant els anys immediats a l'exclaustració de 1812, la relació dels quals, junt a l'any que van oficiar<sup>830</sup>, i el nombre d'oficis que van celebrar pel nostre Olmos és la següent:

- *P. Fr. Jacinto Polop.*

*Año 1811. Los PP.ss Sanchez, S.ta Maria, Desamp.s y Sancho 40<sup>831</sup>.*

- *Prê Fr. Juan Cerdá.*

*Año 1817. ... Por el P. Desamp.s à c.ta 4 ...*

*Año 1818. Por el P. Desamp.s à cumplim.to 6 \_\_\_\_ dijo 6<sup>832</sup>.*

- *P. Fr. Manuel Frigola.*

*Año 1815. Los PP.ss Sanchez, S.ta M.<sup>a</sup> Desamp y Sancho \_\_\_ Dixo 40<sup>833</sup>.*

- *P.e Fr. Francisco de Sta. Teresa.*

*Año 1816. ... N. P. Sanchis. Sta Maria Desamp Sancho 40<sup>834</sup>.*

- *P. Fr. Matheo Sanches.*

*Año 1816. ... N. P. Sta. Maria 10. Desamp.s 10. Sancho 10<sup>835</sup>.*

- *P. Fr. Mariano Assín*

*Año 1815. H.os Dif.os 1. Sta. Maria Sanchez, Desamp.s y Sancho [...]... Dixo 20<sup>836</sup>.*

- *P.e Fr. Vicente de S.n Antonio*

*Año 1811. Herm.s Dif.s 1. ... Por N. P. Sanchiz, 10. Por N. P. Sta Maria, 10. Por el P. Desamp. 10. Por el P. Sancho, 10<sup>837</sup>.*

- *P. Fr. Pedro Baldoví.*

*Año 1817. Dile Herm.s Dif.s de los años 16= y 17= 2 por Fr. José Montagut, ..., N. P. Sanchez, P. S.ta Maria, P. Desampar.s y P. Sancho...<sup>838</sup>.*

- *P. Fr. Luis de Molina.*

*Año 1815. P.r los PP.s Sanchiz, S.ta Maria, Desampar.s y Sancho. Dixo de 2 las de N.º P.e Prior... Dijo 60<sup>839</sup>.*

- *P. Fr. Ant.o Gomez.*

*Año 1816. Dijo por N. P. Sanchis 10. ... P. Desamp.s 10. P. Sancho<sup>840</sup>.*

<sup>830</sup> Les misses dels *Padres* fray Jacinto Polpop, fray Vicente de San Antonio, fray Salvador Pardo i fray Pasqual de la Concepción anotades a l'any 1811 se celebraren de segur amb posterioritat a la defunció d'Olmos en 1812. Degueren anotar-se a l'any 1811 per completar el nombre de misses que aquestos monjos devien dar.

<sup>831</sup> *Libro de Misas*, (s.f.v.).

<sup>832</sup> *Libro de Misas*, (s.f.v.).

<sup>833</sup> *Libro de Misas*, (s.f.r.).

<sup>834</sup> *Libro de Misas*, (s.f.v.).

<sup>835</sup> *Libro de Misas*, (s.f.r.).

<sup>836</sup> *Libro de Misas*, (s.f.v.).

<sup>837</sup> *Libro de Misas*, (s.f.v.).

<sup>838</sup> *Libro de Misas*, (s.f.r.).

<sup>839</sup> *Libro de Misas*, (s.f.r.).

- *P. Fr. Bartholomè Brines.*  
Año 1815. *Hos Dif.os 2 N° P. Sanchiz, S.ta Maria, Desamp.s y Sancho* 40<sup>841</sup>.
- *P. Fr. Mariano Codina.*  
Año 1815. *Hos Dif.os 1 P. Sanchez, S.ta Maria, Desamp.s y Sancho* 40<sup>842</sup>.
- *P. Fr. Thomas Marin.*  
Año 1815. *P.r N.os PP.s Sanchez, S.ta Maria, Desamp.s y Sancho* 40<sup>843</sup>.
- *P. Fr. Josef Cañete.*  
Año 1815. *Los PP.s Sanchez, S.ta Maria. Desamp.s y Sancho* 40<sup>844</sup>.
- *P. Fr. Senent Benavent.*  
Año 1811. *Herm.s 17. PP.s Sanchez, S.ta Maria Desamp.s Sancho y fr. Josef... 67.*  
Año 1815. *Por los PP.ss Desamp.s y Sanchiz Las de N° P.e Prior* 20<sup>845</sup>.
- *P. Fr. Salvad.r Pardo.*  
Año 1811. *Herm. Dif.s del año 11 y 14 2.*  
*Por los PP.ss Sanchis. S.ta Maria Desam. Sancho, Dijo* 40<sup>846</sup>.
- *P. Fr. Pasqual de la Concepción.*  
Año 1811. *Dixo por N.os PP.ss Sanchis, S.ta Maria, Desamp.s y Sancho Dixo* 40<sup>847</sup>.
- *P.e Fr. Jacinto Polop.*  
Año 1815. *P.r Los PP.ss Sanchez S.ta Maria Desamp.s y Sancho* 40<sup>848</sup>.
- *Fr. Bautista Ivars.*  
Año 1816. *Herm. Dif.s de 2 dos años 2. N. P. Sanchis, Sta. Maria, Desamp. Sancho* 40<sup>849</sup>.

Apart les misses per l'ànima de fra Vicent Olmos, cal dir que el *Libro de Misas* del monestir de la Murta també registra les misses que el propi fra *Vicente de los Desamparados* va oficiar al llarg de la seua estada a la Murta. Tot i que Olmos ja era sacerdot quan es va ordenar monjo jerònim el 1780, va haver de passar tot el noviciat per oficiar al monestir d'Alzira. Cal recordar que el noviciat durava set anys, i precisament el *Libro de Misas* inicia el registre de misses oficiades pel *Padre Fray Vicente de los Desamparados* l'any 1787,

---

<sup>840</sup> *Libro de Misas, (s.f.v.).*

<sup>841</sup> *Libro de Misas, (s.f.r.).*

<sup>842</sup> *Libro de Misas, (s.f.v.).*

<sup>843</sup> *Libro de Misas, (s.f.r.).*

<sup>844</sup> *Libro de Misas, (s.f.r.).*

<sup>845</sup> *Libro de Misas, (s.f.r.).*

<sup>846</sup> *Libro de Misas, (s.f.v.).*

<sup>847</sup> *Libro de Misas, (s.f.r.).*

<sup>848</sup> *Libro de Misas, (s.f.v.).*

<sup>849</sup> *Libro de Misas, (s.f.v.).*

justament set anys després la professió, amb 39 misses *adelantadas*<sup>850</sup>. El document és molt interessant per distintes raons que exposem seguidament.

Primer, el document presenta una relació detalladíssima de les misses que Olmos va oficiar, la qual cosa ens permet comprovar que el nostre autor apart d'oficiar per *Hermanos difuntos*, malalts, o comunitats jerònimes com *Gandia* o *ValldeHebron*, també ho va fer en sufragi de molts diversos benefactors del monestir de la Murta, entre el quals, com no, està la família Vich amb *D.n Juan Vique Arzob*<sup>851</sup>.

Després, cal destacar també que gràcies al document sabem que Olmos va dir ininterrompudament des de 1787 fins l'any 1811 un altíssim nombre de misses, nombre que en general oscil·lava entre cent vint i cent quaranta misses anuals i, que al còmput general ens ha permès comprovar un total de dos mil nou-centes vuitanta-cinc misses, apart de vuitanta-quatre *adelantadas*, oficiades per Olmos entre 1787 i 1811.

Seguidament presentem un extracte que inclou les misses que el nostre *fray Vicente de los Desamparados* va dir al monestir de la Murta d'Alzira durant l'any 1787, del qual val la pena ressaltar el balanç anual entre misses que *devia dar* i les que havia oficiat i, com s'utilitzaven les misses *adelantadas* per compensar les possibles diferències en el balanç:

P. Fr. Vicente de los Desamparados

Año 1787

Ad. 39

<i>Dile por Constanza Chanzor en los Viernes del año de Plagís: 24 ....</i>	<i>dijo</i>		
<i>Por Geronimo Alfonso Mayor: 21 .....</i>	<i>dijo.</i>	1	3
<i>Por Alonso Zebrian, y los suyos Altar de las Reliquias: 40 .....</i>	<i>dijo.</i>	2	1
<i>Por M.n Antonio Beltran en los 7 días asignados en su título: 7.....</i>	<i>dijo.</i>	.	7
<i>Por Bartholomé Gasch mayor en el día de S.n Miguel: 1 .....</i>	<i>dijo.</i>	.	1
<i>Por D.n Juan Vique Arzob. Altar Privileg: 50 .....</i>	<i>dijo.</i>	.	9
<i>Por D.n Juan Grau, los suyos, y su Inten.n 30 .....</i>	<i>dijo.</i>	.	.
<i>Herms. Dift. 1- Hermandades de Gandía, y ValdeHebron: y exemtos..</i>	<i>dijo.</i>	.	5
<i>Hebdoms. y Diacons .....</i>	<i>dijo.</i>	5	1

<sup>850</sup> Els monjos sacerdots devien dir anualment un nombre determinat de misses. Si pel que fos en deien de més, la diferència a favor del monjo es convertia en misses *adelantadas*. Si contràriament, oficiaven menys misses de les que devien, la diferència negativa podia ser compensada amb les misses *adelantadas*.

<sup>851</sup> Cal recordar que els Vich van ser molt probablement la principal família benefactora del monestir de la Murta d'Alzira: "La vinculación de este linaje con la Murta se inicia ya en el siglo XV. D. Luís Vich murió en 1477 en el propio monasterio. Su hijo, el célebre embajador, D. Jerónimo de Vich y Vallterra, nieto D. Luís de Vich y Ferrer, bisnietos D. Jerónimo, D. Juan, D. Pedro y D. Álvaro de Vich y Manrique de Lara y sus tataranietos D<sup>a</sup> Mencia y, sobretudo, D. Diego de Vich y Mascó que *recibió los títulos y la herencia que, como primogénito, le correspondía al quedar superviviente de sus hermanos (a excepción de D<sup>a</sup> Mencia, que era monja del convento de San Cristóbal) y no tuviese herederos, dejó su herencia al Monasterio de Nuestra Señora de la Murta favorecieron a los jerónimos murteños como nadie. El convento, cerca de sus señoríos, devino panteón familiar.*" (Lairón 2001a, 6).

*Devia dar 120 da 107 da de menos 13 q.e tomadas de sus adelantadas da las 120 y quedan solo a su favor adelantadas.....* 2 6<sup>852</sup>.

Comentari final mereix la recerca del testament o dels bens que Vicent Olmos i Claver poguera haver deixat en herència a familiars o a la mateixa Ordre dels jerònims. En primer lloc, pel que fa les pertinències que Olmos guardara al mateix monestir deguem assenyalar que *Las costumbres* del monestir de la Murta, a l'apartat *De los espolios de los monges*, exigien entre altres coses que després la defunció d'algun monjo *El dinero se entrará en el Arca de la Comunidad* (*Las costumbres*, 43 s.), de la qual cosa no tenim cap constància documental pel que fa el nostre autor.

D'altra banda, pel que fa els bens que Vicent Olmos i Claver poguera haver legat testamentàriament, cal anticipar que per raons òbvies és una tasca ben difícil trobar a hores d'ara el testament de Vicent Olmos i Claver; no obstant això, vam iniciar una intensa recerca del testament d'Olmos des de dos premisses bàsiques. La primera premissa era tenir en compte la data d'ingrés a l'Ordre jerònima doncs els aspirants a monjo estaven obligats a testar, per la qual cosa la nostra recerca devia iniciar-se al voltant de la data de "professió"<sup>853</sup>. La segona premissa bàsica era revisar protocols de notaris que des de la data de professió fins la defunció de Vicent Olmos hagueren treballat per a la Murta, noms dels quals coneguem gràcies a les actes capitulars del monestir alzireny. L'encreuament d'aquestes dues premisses, sense tampoc oblidar la possibilitat que Olmos haguera testat amb notaris de Sogorb, Catarroja o València, ens va induir a treballar meticulosament a l'Arxiu del Regne de València i a l'Arxiu Municipal d'Alzira així com a revisar la totalitat dels catàlegs dels arxius valencians.

D'acord amb les actes capitulars del monestir de *Nuestra Señora* de la Murta, els notaris, escrivans, o lletrats que van tenir relació amb la Murta a l'època d'Olmos són els següents: Vicent Julian (escrivà d'Alzira), Vicent Ceta (procurador de València), Vicent Hernández i Borja (Carcaixent), Vicent Climent (escrivà de Tavernes de Valldigna), Josef Redondo (escrivà d'Alzira), Josef Alonso Redondo (escrivà d'Alzira), Joseph Pons (escrivà de Carcaixent), Joseph Rubio (escrivà d'Alzira), Bernat Escrivà (Alzira), Josef Gallo (procurador de València), Vicent Roch (escrivà de Polinyà), Elies García (escrivà), Joaquim Chornet (advocat), Ignaci Ceta (procurador), i Antoni García (escrivà d'Alzira). Del llistat anterior només hi ha dos notaris que coincideixen amb el nostre plantejament inicial; els

---

<sup>852</sup> *Libro de Misas*, (s.f.r.).

<sup>853</sup> Cal recordar que Olmos va professar a l'Ordre jerònima l'1 de novembre de 1780. Cfr. *Libro de profesiones*.

notaris Vicent Julian i Vicent Climent, els quals efectivament van treballar per al monestir a l'època d'Olmos.

Quan a Vicent Julian, *Escrivano Real y público residente en la Villa de Alzira*, cal dir que els expedients de l'època d'Olmos es troben a l'Arxiu Municipal d'Alzira, arxiu on hem revisat documents des de 1762 fins 1816, entre els quals també hem trobat expedients de dos notaris més que també van tenir relació amb el monestir: *Juan Manuel de Yangués* i *Pasqual de Yangués*. La nostra recerca del testament de Vicent Olmos a Alzira ha sigut infructuosa, malgrat això, pot ser interessant per les possibles investigacions futures conèixer la signatura dels documents que nosaltres hem revisat, la qual anotem a peu de pàgina<sup>854</sup>.

Quan al notari Vicent Climent, deguem informar que els protocols notariaus que hem revisat es conserven a l'Arxiu del Regne de València, i són dels anys 1778, 1779, 1780 i 1781. El resultat de la nostra recerca en aquest cas també ha sigut infructuós, i, per la mateixa raó exposada per a l'Arxiu Municipal d'Alzira, també anotem a peu de pàgina la signatura dels protocols notariaus de Vicent Climent que hem revisat a l'Arxiu del Regne de València<sup>855</sup>.

D'altra banda i conclòs el treball als arxius, cal dir també que vam contactar per correu electrònic amb l'Ordre dels jerònims, concretament amb el monestir de monjos jerònims del Parral (Segòvia), per si de cas l'Ordre dels jerònims conservara testament o document semblant. Hem rebut del *Monasterio de Santa María del Parral* l'amabilíssima resposta de *fray Ignacio de Madrid*, la qual ens confirma que malauradament no hi ha cap document del nostre Vicent Olmos i Claver al monestir segovià. Malgrat la infructuositat de la nostra recerca, cal pensar que investigacions futures tinguen més sort.

---

<sup>854</sup> Expedients revisats a l'Arxiu Municipal d'Alzira (AMA): notari Vicente Julián signatures 040/54 (1779-1780) i 040/80 (1762-1763). Notari Juan Manuel de Yangués: signatura 040/59 (1778-1781). Notari Pasqual de Yangués: signatures 040/69 (1800-1801), 040/70 (1802-1804), 040/71 (1805-1806), 040/72 (1807-1808), 040/73 (1809-1811), 040/74 (1812-1813), 040/75 (1814) i 040/76 (1815-1816).

<sup>855</sup> Protocols notariaus de Vicente Climent: signatures 12893 (ARV, 1778), 12894 (ARV, 1779), 12895 (ARV, 1780) i 12896 (ARV, 1782). També hem revisat per si de cas el protocol notarial 4562 (ARV, 1787-1793) del notari de Catarroja Francisco Aguiluz Gil, i els protocols notariaus 7026 (ARV, 1778) i 7027 (ARV, 1779) del notari de València José de Oloriz.

# P. Vicente de los Desamparados.

Año 1787.

N.º 33

Dile por Constancia Chanzon en los Viernes del año de Plagas: 24	dijo			24
Por Gerónimo Alfonso Mayor: 21	dijo			21
Por Alonso Tebrían, y los suyos Altar de las Reliquias: 40	dijo	1	3	
Por M.º Antonio Beltrán en los 7 días asignados en su título: 7	dijo	2	1	
Por Bartholome Gasch mayor en el día de S.º Miguel: 1	dijo	7	1	
Por D.º Juan Vique Arzob. Altar Privileg: 50	dijo	1	1	
Por D.º Juan Grau, los suyos, y su Inten.º 30	dijo	9	3	
Herem.º Diff. 1 - Hermandades de Sandía, y Valde Hebron, y Excm.º	dijo	5	5	
Herem.º y Diacon.º	dijo	5	1	
Devia dar 120 da 107 da demenos 13 q.º tomadas de sus adelantadas de las 120 y quedan sólo adu favor adelantadas				
<u>Año 1788.</u> Dile por Constancia Chanzon en los Viernes del año de Plagas: 24	dijo	2	6	
Por Gerónimo Alfonso Mayor: 4	dijo	2	4	
Por Alonso Cebrian, y los suyos Altar de las Reliquias: 19	dijo	8	4	
Por M.º Antonio Beltrán en los 7 días asignados en su título: 7	dijo	1	9	
Por Bartholome Gasch mayor en el día de S.º Miguel: 1	dijo	7	1	
Por D.º Juan Vique Arzob. Altar Privileg: 41	dijo	1	1	
Por D.º Juan Grau, los suyos, y su Intencion: 30	dijo	3	0	
Herem.º Diff. 1 - y Herem.º de Valde Hebron, y exentos: 3	dijo	3	0	
Herem.º y Diacon.º	dijo	5	0	
Por N.º Marco, y los Almar: 44	dijo	5	0	
Devia dar 120 da 145 da 25 demas q.º juntas a sus 26 adelantadas se pulran en su favor				
<u>Año 1789</u> Dile por D.º Juan Vique Arzob. Altar Privileg: 38	dijo	1	1	
Por N.º Marco, y los Almar: 44	dijo	7	1	
Por M.º Antonio Beltrán en los 7 días asignados en su título: 7	dijo	1	1	
Por Bartholome Gasch Mayor en el día de S.º Miguel: 1	dijo	1	1	
Por Bartholome Gasch Menor, de Angeles: 20	dijo	3	4	
Por el mismo, de Plagas: 20	dijo	4	4	
Herem.º Diff. 1 - H.º de Sandía 1 - P.º Pastora y P.º Penon 20 y Camp.º 12	dijo	7	7	
Herem.º y Diacon.º	dijo	3	3	
D.º Gerónimo Alfonso Mayor de los de S.º P.º 7	dijo	1	5	
D.º Violante Spía de los de S.º P.º 7	dijo	1	5	
D.º Francisca Spinosa de los de S.º P.º 3	dijo	1	5	
P.º en favor	dijo	1	5	
Devia dar 140 de 115 da demenos 25 y diez q.º se alarga de S.º P.º Polop.º de la casa son 35 y rebajados de las 51 se quedan adelantadas				

Il·lustració núm. 11. Misses oficiades per Vicent Olmos al monestir de la Murta. Llibre de misses.

ARV: Secció Clero, *Libro de Misas*, llibre núm. 2828, (s.f.r.).



## Part segona: L'obra creativa

### VIII. MÚSICA LITÚRGICA I PARALITÚRGICA. ANTECEDENTS ESTILÍSTICS.

La llengua de les primeres comunitats cristianes que fa més de dos mil anys van abandonar Palestina expandint-se inicialment per tot el mediterrani era l'arameu. Tot i ser la llengua de Jesús, els apòstols van evangelitzar en grec, de fet, llengua molt més estesa que l'arameu. Després d'expressar-se durant diversos segles en la llengua hel·lena, el cristianisme va adoptar definitivament el llatí en el segle IV, just amb la seua estabilització a occident. Amb tot, les formes litúrgiques cristianes han conservat bona part de la tradició jueva<sup>856</sup>, de la qual, podríem dir que és la principal font del cant cristià d'occident.

En els inicis, els primers cristians van compatibilitzar les seues celebracions, derivades de fets com el baptisme que, fins i tot, alguns havien viscut directament poc abans, amb l'accidència al Temple i l'observació de la llei de Moisés. De fet, la litúrgia cristiana comparteix amb la jueva els elements bàsics de la celebració; el cant i la recitació dels psalms i la lectura de la Bíblia. Però, amb l'extensió de la predicació als hel·lenistes es produeixen les primeres friccions amb els jueus de Jerusalem de llengua aramea. Aquestes diferències van obligar als hel·lenistes a abandonar Jerusalem després del martiri d'Esteve, aproximadament l'any trenta-tres, cosa que va propiciar l'immediata expansió de la doctrina per altres territoris com Judea, Samària o Galilea. Seguidament i sobretot amb l'impuls de Pere, la fe es va estendre per altres territoris com Fenícia, Xipre, o Síria, generant una comunitat cristiana en Antioquia que discrepava del conservadorisme teològic de la de Jerusalem. La reunió dels primers "Pares Conciliars" de l'església a Jerusalem l'any quaranta-vuit per tal de dirimir algunes diferències, com per exemple l'observança de la llei mosaica o algunes pràctiques jueves, va marcar el primer gran distanciament entre l'església i la sinagoga. Paral·lelament, l'expansió continuava per territoris d'Àsia menor, Grècia i fins i tot Roma. Després, la insurrecció jueva de l'any seixanta-sis va provocar l'eixida dels cristians de Jerusalem, que, es

---

<sup>856</sup> "Las primeras comunidades cristianas, siguiendo el ejemplo de Jesucristo y de los Apóstoles... continuaron con la práctica judía de la oración, aunque tenían también sus formas específicas de culto, con *la fracción del pan*... No es de extrañar, por tanto, que la liturgia judía haya dejado sentir su influjo en la oración oficial de la Iglesia;..." (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 807). "El centro de ese culto [jueu] era el Arca de la Alianza, símbolo de la presencia de Dios entre su pueblo. Albergada en el tabernáculo, se convirtió en el santuario portátil de lo hebreos en su peregrinación por el desierto. Después de haber estado colocada en Silo, Nob y Gabaón, fue fijada en el Templo construido en Jerusalén por Salomón, desapareciendo con él en el momento de la cautividad y siendo sustituida por el «propiciatorio» del segundo Templo." (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 29).

van mantenir al marge del conflicte refugiats a l'altra part del riu Jordà, la qual cosa va accentuar les diferències entre cristians i jueus. La decisió d'expulsar de la sinagoga, aproximadament l'any noranta, a tots els que confessaren que Jesús era el Messies va trencar de forma definitiva les relacions entre els quals.

Amb aquesta fractura, les comunitats cristianes van desenvolupar necessàriament esquemes litúrgics propis, en molts casos, com ja hem dit, derivats de la tradició mosaica. Les *Constitutiones Apostolarum*, que contenen una revisió realitzada al voltant de l'any tres-cents vuitanta de la *Didakhé* del segle I o Doctrina dels dotze apòstols, així ho confirmen pel que fa la celebració eucarística<sup>857</sup>. Però, apart les primitives pràctiques jueves, els cristians també van incorporar altres tradicions de diversa procedència. La *Traditio Apostolica* d'Hipòlit de Roma en el segle III corrobora els vincles amb la comunitat oriental d'Antioquia, mentres que, la *Didascalia dels Apòstols* confirma les influències Síries. Segons ens diu el musicòleg Juan Carlos Asensio, aquestos textos junt al llibre dels fets dels Apòstols del Nou Testament, els escrits Patrístics de l'església africana, les actes dels màrtirs i altres descripcions contemporànies són les principals fonts litúrgiques de les primeres comunitats cristianes<sup>858</sup>.

Amb tot, en el segle IV es van produir dos esdeveniments que van condicionar el futur del cristianisme. Primerament, després de tres segles d'expressió en llengua grega, el llatí es va convertir en la llengua dels cristians. Paral·lelament, l'Edicte de Milà, emes per l'emperador Constantí l'any tres-cents tretze, promulgava la llibertat de culte, amb la qual cosa les comunitats cristianes podien celebrar en llocs adients i obertament una litúrgia

---

<sup>857</sup> “Como se narra en los Evangelios sinópticos y en la primera carta de San Pablo a los corintios, Jesucristo instituyó el sacrificio de la Nueva Alianza en el *contexto* de la Cena Pascual Judía. Se trató de una cena solemne de despedida dentro del marco y del ambiente de la Pascua judía, siguiendo, al menos parcialmente, su ritual, aunque introduciendo nuevos elementos y dando a la Pascua un significado *esencialmente* distinto. ¿Cuál sería el ritual seguido por el Señor?. (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 277.). “A finales del siglo II y principios del III los elementos estructurales de la Eucaristía siguen siendo sustancialmente idénticos a los descritos por san Justino. Sin embargo, la *Tradición Apostólica* (ca. 215) contiene ya una anáfora propiamente tal. En esta anáfora se encuentran casi todos los elementos anaforales que aparecerán más tarde en este tipo de composiciones. Estos elementos son: la acción de gracias, las palabras contenidas del relato institucional, la anámnesis, la epiclesis posconsecratoria y la doxología final. Faltan, en cambio, el *sanctus* y las *intercesiones*.” (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 280.)

<sup>858</sup> “Tertuliano (ca. 170-ca. 225) es sin duda una de las figuras latinas más importantes de esta primera época. Nació en Cartago (África) y sus escritos constituyen una valiosa fuente de información para los estudios litúrgico-musicales de la Antigüedad. En su *Apolegeticum* (XXXIX, 1-4) nos habla de articulaciones litúrgicas como la *Sinaxis*, que consta de una oración, una lectura y un comentario (homilia) a la misma, pero incluye la recitación de los salmos, mientras que en su *De anima* (IX, 4) nos informa de una célula litúrgica que todavía hoy conocemos: la *lectio cum cantico*, un primitivo esquema de lectura, canto y oración todavía reconocible en nuestra liturgia actual: *Prout scripturae leguntur, aut psalmi canuntur, aut allocutiones proferentur, aut petitiones delegantur*. Cipriano († 258), otro de los Padres de la Iglesia de África, obispo de Cartago (248), admirador de Tertuliano y mártir en la persecución del emperador Valeriano, nos ha dejado algunos testimonios sobre el canto de la liturgia y sobre sus protagonistas. En el ámbito oriental, algunos textos imprecisos procedentes del área sirio-mesopotámica descubiertos por J. Rendel Harris conocidos como las *Odas de Salomón* (s. II), que podemos considerar como la primera colección de himnos cristianos, se unirían a las escasas referencias mencionadas anteriormente (Asensio 2008<sup>2</sup>, 19 s.).

gradualment enriquida. Poc després, en el tres-cents vint-i-u, s'instituí el diumenge com a dia festiu, circumstància que compatibilitzava les festes romanes amb les cristianes i regularitzava paral·lelament el culte als Sants màrtirs. Quasi d'immediat, l'any tres-cents vint-i-cinc, l'església cristiana celebrava el primer concili a la ciutat turca d'Iznic, l'actual Nicea, en el qual, entre altres festivitats del calendari cristià, s'establia la data de la Setmana Santa. Apart d'una estructura litúrgica anual homogeneïtzada per a l'eucaristia, Nicea també va aprovar els Patriarcats d'Alexandria i Antioquia, ciutats a les quals s'uniria posteriorment Bizanci. Amb tot, aquestes decisions van tenir conseqüències inesperades, si tenim en compte, les posteriors escissions de les branques orientals de l'església, d'altra banda, de rica i variada aspersion litúrgica i musical.

L'Edicte de Milà va suposar l'adscripció de molts pagans al cristianisme, la qual cosa va exigir a l'església impulsar el baptisme, l'eucaristia i la confirmació com a cerimònies d'iniciació. Conseqüentment, la Quaresma, per tal de preparar la Setmana Santa, cobrava una especial significació que culminava amb el baptisme la nit de Pasqua. Paral·lelament, es va produir una intensa activitat literària per tal de proporcionar una eucologia que garantira homogeneïtat oracional a tots els cristians. La tradició atribueix al Papa San Damàs les primeres redaccions d'una literatura litúrgica cristiana normalitzada a finals del segle IV. No obstant, després dels primers Pares de l'església grega com Clement d'Alexandria, Orígens, Basili o Joan Crisòstom, l'aportació dels de l'església llatina Ambrosi, Agustí, i Jerònim a partir del segle IV va ser determinant pel que fa la configuració de la litúrgia de l'església occidental.

Dels temps d'Ambrosi i Agustí, és l'*Itinerario* per les Santes terres de la peregrina ibèrica Egeria que descriu pràctiques litúrgiques setmanals i dominicals, i, així mateix, festivitats anuals com l'Epifania, la Presentació, el Diumenge de Rams, i la Setmana Santa<sup>859</sup>. La descripció d'Egeria confirma la contínua recitació d'himnes i antífones en una litúrgia ben estructurada amb formes litúrgiques i musicals que, segurament, la monja ja coneixia. Tot i que l'*Itinerario* d'Egeria confirma els vincles entre les esglésies de Jerusalem i la litúrgia del seu cenobi, malauradament, la mancança documental pel que fa les pràctiques litúrgiques romanes impedeix comparar aquestes amb les Jerosolimitanes. Amb tot, el *Gloria in excelsis Deo* forma part de la litúrgia des del segle V, el *Te Deum* pertany a la litúrgia més primitiva atribuït a un autor del segle III com Nicetas Remensianus, i l'*Exultet* per a la benedicció del

---

<sup>859</sup> “La peregrina Egeria (s. IV) ofrece el primer testimonio de la *Semana Santa*, tal y como fue programándose posteriormente.” (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 690).

ciri Pasqual la nit del dissabte Sant acompanyava aquesta fita des dels seus inicis (Asensio 2008<sup>2</sup>, 24).

Mentres tant, l'originària tradició eremita d'Orient s'expandia a Occident on la vida monàstica en comunitat era regulada en el trànsit entre els segles cinqué i sisé per Sant Benet. La *Regula monachorum* de Benet és la font més fidedigna pel que fa les pràctiques litúrgiques de principis del segle sisé. Detalla distintes formes i diversos estils de psalmòdia derivades de pràctiques anteriors i d'altres "Regles" amb estructures més senzilles. Pel mateix temps, les dues versions del *Liber Pontificalis* corroboren que la psalmòdia havia sigut prèviament introduïda en la missa romana durant el papat de Celestí I (422-432). Altre manuscrit de la Gàl·lia, el *Leccionario de Musaeus*, contenia psalms amb "estribillo" en forma responsorial, i Sant Agustí, podria haver exportat a Àfrica els cants ambrosians que havia après a Milà. L'impuls definitiu que concretaria l'estructura textual i musical de les celebracions cristianes arribaria poc després de la mà del Papa Gregori I.

Gràcies a les biografies sabem que Gregori I havia nascut a Roma al voltant de l'any cinc-cents quaranta. Després d'haver ostentat el càrrec de Prefecte de Roma, va adoptar la Regla de Sant Benet transformant la seua residència en monestir. Malgrat això, va haver d'assumir en mil cinc-cents setanta-nou la responsabilitat d'*apocrisiarius* o nunci de Constantinopla on va conèixer les tradicions orientals. Després de retornar al cenobi de Roma i compaginar la vida monàstica amb altres responsabilitats públiques, va accedir a la cadira Papal l'any cinc-cents noranta. Poc després, firmava una treva amb els llombards que amenaçaven la diòcesi romana i fiançava la Seu de Roma davant les pretensions de Bizanci. Doctor de l'església, Gregori I va portar endavant una intensa tasca evangelitzadora abans de faltar l'any sis-cents quatre.

Tanmateix i malgrat que els antecedents històric-bibliogràfics no proporcionen una base solida que referende un interès especial per la música litúrgica del seu temps, la crítica històrica va acceptar per tradició que el Papa Gregori I va ser el compilador d'un antifonari per a l'estudi dels cantors i el fundador d'una Seu per als quals; l'*Schola Cantorum*. Tot i això, convé seguidament citar les fonts més primitives la contribució de les quals va generar la llegenda del Papa que havia, no compilat, sinó compostat les melodies que hui en deferència a Gregori Magne coneguem com gregorianes. Primerament, els còdex litúrgics sense notació musical més primitius com el *Gregorium praesul*, el *Cantatorium* de Monsa, el Gradual de Mont-Blandin, l'antifonari de Compiègne, o el Sacramentari Gregorià, tots datats entre la vuitena i la novena centúria. Després, testimonis anglosaxons com l'*Historia ecclesiastica gentis anglorum* del monjo anglés Beda que corrobora els contactes de Roma amb l'església

d'Anglaterra, la biografia *Vita gregorii Magni* del monjo anglés Withby de l'any set-cents catorze que anticipa de forma narrada les posteriors representacions iconogràfiques de l'Esperit Sant que en forma de coloma dicta les melodies a Gregori Magne, o el *Dialogus ecclesiastice institutionis* d'Egbertus de Northumbria, bisbe de York en el set-cents trenta-dos, que postula l'existència de llibres de cant anteriors als primers antifonaris i graduals del repertori romà-franc. Finalment, les biografies *S. Gregorii Magni* de Pau Diaca, monjo de Monte Casino, i *Vita Gregorii Magni* de Joan Diaca, també conegut per Juan Hymmonides, el títol de la qual és idèntic a la de l'anglès Whitby, conformen la bibliografia històrica que va generar el mite de Gregori Magne. Amb tot, ja fa molts decennis que la crítica ha acceptat de forma unànime que el Papa Gregori I no és el compositor sinó el compilador de les melodies. Així mateix, la major part de les corrents de pensament opinen que l'*Schola cantorum* és anterior al pontificat de Gregori Magne, entre altres coses, perquè, setanta anys abans del qual va compondre vint-i-sis cants per a la comunió amb text del llibre dels psalms (Asensio 2008<sup>2</sup>, 34).

D'altra banda, també cal destacar que l'expansió de les comunitats cristianes per Orient i per Occident va generar diverses litúrgies coincidint amb els principals focus d'influència política i econòmica, algunes de les quals fins i tot de llengua àrab. Pel que fa les esglésies orientals, cal destacar les comunitats d'Antioquia i d'Alexandria que, molt entroncades amb la tradició jueva, eren ciutats així mateix influenciades per la cultura hel·lena. D'acord amb això, els liturgistes han convingut en determinar dos grans grups per tal de classificar els distints ritus; el grup Antioquè o Siri i el grup Alexandrí, de la qual cosa trobarem un esquema en el treball del musicòleg Juan Carlos Asensio (Asensio 2008<sup>2</sup>, 37). No obstant, mereix la pena destacar que el grup Antioquè o Siri es subdivideix així mateix en les litúrgies siri-orientals o siri-mesopotàmiques i les litúrgies siri-occidentals, d'entre l'ampli ventall de les quals podem citar com exemple els ritus siri-malabar i l'armeni respectivament. Pel que fa el grup de litúrgies d'influència Alexandrina cal citar la litúrgia copta o dels cristians d'Egipte i l'etíopa. Apart de destacar que el ritu més arcaic és el siri-caldeo que, classificat entre les litúrgies siri-orientals d'influència antioquena, conté un component inequívocament semita que es remunta al segle II, voldríem remarcar que cadascuna de les distintes litúrgies i dels diferents ritus ha generat una eucologia pròpia elaborada a través de segles d'història amb la intervenció de personatges clau. No obstant i al voltant de tot això, segurament convé ressaltar sobretot alguns aspectes del ritu Bizantí que malgrat pertànyer a les litúrgies orientals va mantenir vincles directes amb les occidentals. El ritu Bizantí es constitueix a partir del segle VI a la ciutat de Constantinopla on impulsat i difós principalment

pels monestirs del monte Athos, que a hores d'ara encara conserven el ritu pràcticament en la seua forma original, la litúrgia bizantina estava en període de reorganització en el segle VIII mentre el repertori gregorià es configurava. En aquest moment, apareixen noves estructures per a la litúrgia de les hores bizantina que articulaven l'ofici quotidià en vuit setmanes amb el nom d'*octoechos*, nomenclatura de connotacions definidament gregorianes com veurem més endavant. Apart això, és indispensable dir que Roma i Constantinopla van romandre eclesiàsticament unides fins el segle XI quan, concretament, l'any 1054 es produeix l'escissió definitiva entre l'església ortodoxa oriental i l'església catòlica romana d'occident. Potser tants segles junts, en opinió del musicòleg José María Vives, explica que trobarem trets musicals del ritu de l'Imperi Bizantí a llocs tan allunyats del qual com la península ibèrica<sup>860</sup>.

Però, si a partir de les primitives comunitats cristianes de Palestina, Orient va generar un patrimoni litúrgic i musical tan ric, a Occident el llegat no va ser menor ni gens menys. Apart de les litúrgies occidentals més emblemàtiques, algunes de les quals van jugar un paper decisiu pel que fa la difusió musical i litúrgica occidental, com, per exemple, la litúrgia Ambrosiana o de Milà, cal citar així mateix l'existència d'altres litúrgies a la mateixa península italiana, com la de Benevento, Aquileia o Ràvena, i, fins i tot, al nord d'Àfrica fins l'arribada musulmana de l'any set-cents nou. A més, les litúrgies de Roma i de la Gàlia, directament relacionades com veurem de seguida, i la Hispànica, també van jugar un paper de primer ordre davant la unificació litúrgica d'occident, que, segurament, encara no ha sigut degudament avaluat. No obstant, d'entre tots els repertoris litúrgics, el de Roma i el de la Gàlia són els principals pel que fa la configuració del cant litúrgic de l'església occidental; el cant gregorià.

Tot i que tots els investigadors consideren un fet que la *Lex romana* es va instaurar gradualment a occident per la voluntat política unificadora de l'imperi carolingi, liderada, inicialment, per Pipino el "Breu", i, posteriorment, pel seu fill Carlomagno, la influència dels repertoris litúrgics romà i gal en la concreció del repertori gregorià, al fi i a la cap, el que finalment es va adoptar com cant de l'església de Roma, no està tan clara. Si en principi sembla inequívoca la intenció d'imposar la *Cantilena Romana* en la Gàlia a mitjan del segle VIII per part de personatges com, apart el contacte detonant del Papa Esteve II amb Pipino, el bisbe de Metz Chrodegang, o el Papa Pau I, podria haver existit certa reticència per distintes

---

<sup>860</sup> "Por otro lado, tanto el dominio que ejerció Bizancio sobre la costa levantina como los viajes de algunos padres de la iglesia peninsular al Oriente cristiano, entre los que destacan los realizados por Leandro de Sevilla, Juan de Biclara y Martín Dumiense, determinaron la incorporación de otros recursos ajenos, que de la misma manera se ponen de manifiesto respecto al rito ambrosiano. La similitud de los textos eucológicos de las iglesias norteafricanas permite patentizar una interrelación con la iglesia hispánica, a la que no debió ser totalmente extraña la música con que se entonaban." (Vives 1992a, 25).

raons a l'hora d'acceptar en la Gàlia unes melodies forasteres al cap i a la fí desconegudes. Per això, és un fet cada vegada més acceptat que el repertori gregorià es va concretar, finalment, d'una simbiosi dels repertoris litúrgics de Roma i de la Gàlia, resultant veritablement difícil, segons ens diu el musicòleg Ismael Fernández de la Cuesta, la diferenciació dels préstecs de cadascun, tant per als liturgistes contemporanis com Amalario de Metz (ca. 775-ca. 850), com per als de l'actualitat<sup>861</sup>. Amb tot, a finals del segle VIII apareixen els primers testimonis de composicions classificades per modes, de la qual cosa el "Tonari" de Sant Riquier, aproximadament de l'any set-cents noranta-nou és un exemple. La classificació modal o *octoechos* que facilitava l'aprenentatge i l'execució de les melodies, i, la notació musical, el primer testimoni de la qual és la prosa *Psalle modulamina* del segle IX, són les principals eines de difusió musical que els carolingis van desenvolupar.

Pel que fa la litúrgia hispànica o mossàrab, voldríem destacar, en primer lloc, l'aportació del musicòleg José María Vives que subratlla la importància que les comunitats hebrees de la diàspora van tenir en l'origen de la qual<sup>862</sup>. D'acord amb això i atenent les fonts que corroboren les pràctiques litúrgiques cristianes anteriors a l'arribada de l'islam, Vives proposa la denominació "visigòtica-mossàrab", o bé, Hispànica. Així mateix, també assenyala la nomenclatura *canto eugeniano* en honor al Bisbe Eugeni, al qual se li atribueix un protagonisme similar al de Gregori Magne en la confecció del repertori gregorià, *canto toledano* per la importància de la ciutat en el desenvolupament d'aquesta litúrgia, i *canto isidoriano* en honor a Isidoro de Sevilla (Vives 1992a, 26). Després, altres investigadors postulen l'ús del mot mossàrab per denominar únicament la litúrgia cantada a la ciutat de Toledo, mentre que el mot hispànic per referir-se a la practicada a la resta de la península (Asensio 2008<sup>2</sup>, 85). Finalment, també trobarem certa tendència musicològica a denominar-lo cant "viejo hispànic", per similitud terminològica amb altres repertoris com el "vieux romain". No obstant la diversitat terminològica, el fet és que el repertori litúrgic hispànic deu el nom mossàrab als cristians practicants que vivien en les àrees dominades pels musulmans. Després d'haver-se desenvolupat àmpliament al llarg dels segles VI i VII<sup>863</sup> va veure truncada

---

<sup>861</sup> "El repertorio romano-franco, o romano-carolingio, llamado en la actualidad gregoriano, que nos transmite la liturgia que se desarrolló en las Galias, a partir de una primitiva tradición romana, e importada hacia el año 750, de la que poseemos innumerables códices desde el siglo IX." (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 93).

<sup>862</sup> "La música de la poesía litúrgica y paralitúrgica estaba ceñida a la práctica consuetudinaria del pueblo hebreo, común en las diferentes congregaciones y más resistente a las influencias foráneas. Con frecuencia una misma melodía se hacía servir para cantar textos basados en un mismo esquema métrico, según el procedimiento conocido por el nombre de *contrafactum*." (Vives 1992a, 24).

<sup>863</sup> "El canto hispánico cobra fuerza [a] partir de la conversión de Recaredo en el año 589. Aunque el repertorio no estuvo completo hasta aproximadamente el año 660, la edad de oro de esta liturgia y su correspondiente música abarcan desde el VI Concilio de Toledo en el año 589 al año 711, y su período de vigencia se sitúa entre los siglos V i XI." (Vives 1992a, 26).

la seua trajectòria per la invasió musulmana del set-cents onze i per la puixança del ritu romà-franc. De fet, la part lusitana de la península, que abraçava l'actual Galícia, va adoptar ben prompte el costum litúrgic de Roma, concretament en el cinc-cents trenta-vuit. Reimplantat als distints territoris peninsulars amb la successiva reconquesta, el ritu hispànic va ser abolit l'any mil vuitanta-u, romanent només a la ciutat de Toledo on les reformes impulsades pel cardenal Cisneros, molt després en el segle XVI i de forma més o menys encertada, van garantir la seua pervivència fins els nostres dies. Amb tot, l'eucologia de la litúrgia hispànica ha sigut transmesa mitjançant els manuscrits dels segles VI i VII que recullen els testimonis Patrístics d'Isidoro, Leandro, Pere o Conanci entre altres<sup>864</sup>. Així mateix, també ha perdurat la música, no obstant que, la notació *in campo aperto* va impedir una transcripció diastemàtica de la qual que haguera permés desxifrar la intervàlica<sup>865</sup>. Amb tot, l'Antifonari de Lleó, amb una gran varietat de figures pneumàtiques, és la font de referència de la litúrgia hispànica d'entre un nombrós llistat que trobarem en la bibliografia especialitzada (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 106 ss.) (Asensio 2008<sup>2</sup>, 87 s.).

Malgrat que la reconquesta va suposar una resurrecció parcial de la litúrgia hispànica, les pressions des de Roma i des de la Gàlia per tal d'aconseguir la unificació litúrgica no van cessar des dels temps de domini carolingi. No obstant, és a finals del segle XI quan trobarem la litúrgia hispànica desplaçada en favor de la *Lex romana* a iniciativa del Papa Gregori VII en 1071. La instauració de la litúrgia de Roma va ser portada a cap, principalment, per l'ordre de Cluny que va aconseguir el seu propòsit definitivament l'any 1081 després de la dubtosa celebració conciliar a Burgos. Apart l'extraordinari interès d'alguns aspectes de la litúrgia hispànica, com la modalitat, la recitació psalmòdica, la paleografia pel que fa la transmissió del repertori hispànic a través de la notació aquitana, els influxos entre les litúrgies Hispànica i de la Gàlia, el protagonisme de les diòcesis de Narbona i Tarragona, o el mateix procés de substitució de la litúrgia hispànica per la gregoriana, per a la nostra investigació convé ressaltar que l'àrea catalana va ser la primera en prendre la tradició de Roma a finals de la

---

<sup>864</sup> “Los manuscritos más antiguos con texto litúrgico pertenecen a los siglos VIII i IX, y los musicales no son anteriores al siglo X. Existe, pues, una laguna importante sobre la práctica litúrgico-musical paleocristiana anterior a la iglesia visigoda, y sobre el origen y desarrollo de los diversos elementos que llevaron a configurar la liturgia hispana, perfectamente diferenciada de las prácticas culturales que aparecen en el resto de las Iglesias de Occidente. Bien es verdad que tampoco han tenido mejor suerte estas otras liturgias, pues su origen y formación siguen siendo tan nebulosos como los de la liturgia hispánica.” (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 92).

<sup>865</sup> “La notación hispánica es la única de las notaciones europeas *in campo aperto* que transmite un repertorio que no es GREC [Gregorià]. Salvo los escasos ejemplos MIL [litúrgia de Milà] en notación sangalense y las piezas que podemos considerar GAL [litúrgia Gala] copiadas en neumas que transmiten principalmente el repertorio romano-franco, la notación HISP [litúrgia hispànica] constituye un verdadero enigma que aún hoy sorprende a los paleógrafos y probablemente más antigua que el resto de notaciones europeas...” (Asensio 2008<sup>2</sup>, 91).



vuitena centúria. El fet d'una implantació de la litúrgia romana-franca tan primerenca va afavorir l'aparició d'una notació musical catalana<sup>866</sup> de la que trobarem informació especialitzada en el treball de *Dom Gregori Maria Sunyol* (Sunyol 1925). No obstant, val la pena ressaltar que, segons aquest paleògraf, la notació catalana no arribà a expandir-se per la resta de territoris de la corona d'Aragó<sup>867</sup>. Apart les qüestions de notació, en opinió del musicòleg José María Vives, cal suposar que abans de l'entrada de Jaume I a València les comunitats cristianes practicaven fórmules rituals similars a la resta d'esglésies peninsulars, i, a propòsit d'això, convé remarcar que, a més de la pràctica polifònica, de fet, trobarem a centres peninsulars com Compostela o Tarragona l'ús diastemàtic del contrapunt en quatre o cinc línies amb composicions similars a les del repertori de Sant Marcial de Limoges (Vives 1992a, 28).

Implantada la litúrgia de Roma a tots els territoris peninsulars i, consegüentment, el cant gregorià, les celebracions cristianes s'articulaven d'acord amb l'any litúrgic. Primerament, deguem dir que l'any litúrgic és el temps que va des de les primeres vespres d'Advent fins l'hora nona del temps Ordinari. Aquest interval es divideix en distintes unitats cronològiques; el dia, la setmana, i l'any. A més, l'església celebra el misteri de Crist, sobretot, en el que es coneix per "Temporal", i el de Maria i els Sants en el "Santoral". El "Temporal" compren Advent, Nadal-Epifania, Quaresma, Tridu Sacre, la Cinquantena Pasqual, i el temps Ordinari. A excepció del Tridu sacre, la resta del Temporal s'emmarca al voltant de les *feria* o dies no festius, diumenges, i solemnitats i festes del Senyor. Paral·lelament, es desenvolupa el "Santoral" que conté solemnitats, festes, i memòries de Maria i els Sants. Dins del "Temporal", el diumenge o celebració de la Pasqua del Senyor que, històrica i teològicament és el nucli de tot l'any litúrgic, i el Tridu sacre són els més rellevants, perquè, tots dos culminen, respectivament, la setmana i l'any litúrgic. Així mateix, també són especialment importants Advent, Quaresma i Pasqua.

També cal dir que el dia litúrgic no coincideix amb el dia solar, perquè la celebració del diumenge i de les solemnitats s'inicia la vesprada del dia precedent. L'església va

---

<sup>866</sup> "L'origen de l'anomenada *notació catalana* és encara poc clar, malgrat que hi endevinem l'empremta probable de l'entorn litúrgic narbonés. Aquesta notació musical neumàtica es generalitzà a Catalunya i a la seva àrea d'influència des dels primers manuscrits que duen música ja a finals del segle IX fins a mitjan segle XI. Es tracta d'una notació paleogràficament ben diferenciada de la visigòtica i de l'aquitana, amb neumes ben característics i amb un angle i un *ductus* propis d'escriptura. Semiològicament presenta una diastematia aparent, però en la realitat les indicacions intervàliques són poc precises, sobretot en les primeres etapes." (Garrigosa 2000, 31).

<sup>867</sup> "Molt justament poc qualificar-se de catalana una notació completament perfecta que es desenrotllà segons el curs normal de les altres notacions dins de Catalunya, no arribant ni tan sols a Aragó, ni a València, ni trobant-se'n enlloc més d'Espanya cap veritable exportació. Solament és reconeguda en un manuscrit dels Pirineus Orientals, avui francesos, com és Tech." (Sunyol 1925, 220).

incorporar simultàniament el còmput romà, que comptava de mitja nit a mitja nit, i el jueu que abraçava de vesprada a vesprada. No obstant això, va prevaler el còmput romà, sobretot, per tal d'estructurar el dia en quatre hores d'oració, -prima, tèrcia, sexta i nona-, i, així mateix, en quatre vigílies. Aquesta organització en hores i vigílies és la base de l'Ofici diví vigent fins fa ben poc, del qual parlarem de seguida. D'altra banda, la setmana és un període de set dies equivalent a una de les quatre parts del cicle de la lluna. Tot i que trobarem antecedents en el món grecoromà, el cristianisme va prendre aquest model dels jueus. Per als jueus, el dissabte era el seté dia, en el qual Deu va concretar la creació. Segons això, ordenaven successivament la resta de dies, de manera que el diumenge era el segon i, com excepció, el divendres, el *Parasceve* o dia anterior (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 662 s.). Originàriament, els cristians celebraven el dissabte, perquè la major part dels quals havien sigut educats en els principis del judaisme, i també el diumenge perquè era el dia dels fets pasquals; les aparicions i la pròpia resurrecció. No obstant, el diumenge es va afiançar ben prompte com a dia cultural dels cristians que, des de l'època apostòlica, el van prendre com a dia Pasqual mitjançant la celebració eucarística. Apart el diumenge, el dimecres i el divendres també són dies importants de la setmana cristiana que, com a dies de dejuni i oració, també van comptar amb celebració eucarística. Tot i que l'any litúrgic conté cinquanta-dues setmanes, com de fet, el civil, no coincideixen linealment perquè el litúrgic segueix l'ordre dels diumenges i dels distints temps litúrgics. A més, l'Ofici diví divideix el Psalteri en quatre setmanes, iniciant sempre la primera just en començar un nou temps litúrgic.

Amb tot, l'any és el període de més entitat. Pot ser Solar o Lluner, en funció de la duració a partir de la proximitat de la terra al Sol, o bé, segons els cicles lluners de dotze fases, respectivament. Apart les imperfeccions de cadascun<sup>868</sup>, és necessari remarcar que encara que l'any litúrgic té la mateixa duració que el civil, conté una estructura pròpia heretada del judaisme consistent en l'articulació de dos cicles de festes, fixes o mòbils, en funció de tenir un dia assignat de forma permanent o, contràriament, la data determinada a partir de la de la Pasqua. Des del concili de Nicea en el tres-cents vint-i-cinc, la Pasqua cristiana se celebra des del diumenge següent al pleniluni de primavera, entre el vint-i-dos de març i el vint-i-cinc d'abril. A més d'això, mentres l'any civil s'inicia l'u de gener, el litúrgic

---

<sup>868</sup> "El año lunar es más antiguo pero el solar es más perfecto. Este último tiene 365 días, 5 horas, 48 minutos y 48 segundos; mientras que el lunar tiene 354 días, 8 horas y 45 segundos; de ahí la dificultad que existió siempre para combinar ambos años. Para resolver estas dificultades y poder medir el año con mayor precisión, se inventaron muchos sistemas, de los cuales los más importantes han sido el *juliano* –que toma su nombre de Julio César, que lo puso en vigor el año 45 antes de Jesucristo-, el cual divide el año en 12 meses de 30 y 31 días alternativamente, excepto febrero, que consta de 28 días, a los que se añade 1 cada cuatro años;..." (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 665).

ho fa el primer diumenge d'Advent. Finalment, voldríem destacar que, segons ens expliquen els liturgistes Abad Ibáñez i Garrido Boñano, mentre existia la tradició agrària l'església va celebrar anualment tres *témporas*, coincidint amb la tardor, l'hivern i l'estiu, a les qual ben prompte va afegir la primavera (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 666).

Després d'explicar l'any litúrgic i per continuar el camí que va seguir la música litúrgica fins arribar al nostre Vicent Olmos i Claver, cal ara reprendre la nostra redacció des del segle XI quan, de fet, el repertori gregorià s'havia instaurat amb caràcter definitiu, pràcticament, a tota la península. Aquest repertori estava conformat per melodies que, procedents de diverses tradicions i de difícil identificació, es van difondre mitjançant còdex litúrgics. Amb tot, la litúrgia estava estructurada amb dues grans celebracions; la Missa i l'Ofici diví o Litúrgia de les hores. La primera havia adquirit certa homogeneïtat en la seua estructura, però, en el segon, els monjos seguien una observança que, basada en la *Regula* de Sant Benet, diferenciava dues pràctiques. D'una part, la dels clergues d'esglésies, Col·legiates, Catedrals i algunes ordres religioses no monàstiques, i, d'altra la dels monjos dels monestirs. A propòsit d'això, cal recordar que el nostre músic va poder practicar les dues observances litúrgiques, respectivament, a les catedrals de València i Sogorb, i, després al monestir de la Murta d'Alzira.

Pel que fa la Missa, voldríem ressaltar que la implantació de les melodies gregorianes a tota la península també va comportar recíprocament la dels cànons de la missa. Tot i que encara acceptarà algunes modificacions, l'estructura de la missa que es va instaurar a la península durant la segona part del segle XI respon al cànon de l'*Ordo I*. Aquest document datava dels temps carolingis i descrivia la celebració de la missa Papal de Roma el dia de Pasqua. De fet, no ha deixat de ser el model de totes les misses del ritu romà. D'acord amb el qual, la missa o celebració eucarística es divideix en les següents parts; Ritu d'entrada, Kyrie-Gloria-Oració, Lectures, Ofrenes, Prefaci-Sanctus-Cànon, Ritu de la Pau-Fracció del pa-Connixtion, Comunió, i Acomiadament. Cadascuna d'aquestes unitats litúrgiques conté fórmules rituals específiques que, sovint, trobarem en la música de Vicent Olmos. Abans d'això, cal anticipar que els cants de la missa també es divideixen en altres dos grans grups; l'Ordinari i el Propi. Les seccions de l'Ordinari de la missa sempre repeteixen el mateix text, tot i que, poden utilitzar distintes melodies. Són el Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei, i els recitatius del Credo, Pare nostre, Prefaci, i aclamacions. La resta d'unitats litúrgiques conforma el Propi de la missa amb textos i melodies distintes per a cada dia. També cal citar els *tonni communes* que, fórmules melòdiques recitades amb entonació i cadència, s'utilitzen

per a la cantilació o pronunciació en veu alta d'oracions, lectures o versicles dels psalms que es canten amb les antífoes.

Tanmateix, més difícil és l'anàlisi de l'Ofici diví o Litúrgia de les hores, perquè, trobarem el repertori extraordinàriament diversificat arreu d'Europa amb manuscrits amb notació musical, només, un poc anteriors a l'inici del segle XI. Si les iniciatives carolines van aconseguir la unificació de la missa, no van tenir el mateix èxit pel que fa l'Ofici diví. Això, explica l'existència d'influències tan diverses en les melodies i en els textos. No obstant, trobarem les arrels de l'oració de les primitives comunitats cristianes en el costum oracional dels jueus<sup>869</sup> i, també, en cert influx grecoromà<sup>870</sup>. Després, amb l'expansió de les comunitats cristianes per occident, i, sobretot, amb l'aparició de les ordres monàstiques, es va configurar el repertori de la Litúrgia de les hores o Ofici diví.

Amb tot, trobarem la primera documentació solida sobre la Litúrgia de les hores amb la Regla de Sant Benet en el segle IV. Segons ens explica el musicòleg Juan Carlos Asensio, la *Regula* del Sant, que corrobora la pràctica de l'ofici a Roma, postulava vàries reunions diàries de la comunitat per tal d'orar conjuntament dividint el dia en un cicle de lloança divina (Asensio 2008<sup>2</sup>, 263). Després, la pràctica de la Litúrgia de les hores es va diversificar estructuralment en dues grans tendències de recíproca influència; la de les esglésies parroquials i catedrals, i la de les comunitats monàstiques. El primer ús, conegut per *cursus* romà i també per *cursus* catedralici, no només es practicava a les parròquies i a les catedrals, sinó també a determinades ordres mendicants i als grups de canonges que vivien en comunitat. El segon, anomenat *cursus* monàstic, era el practicat preferentment a les ordres monàstiques, més encara, si seguien la Regla de Sant Benet. L'essència dels dos usos és idèntica, perquè, comparteixen el cant dels psalms junt a la lectura d'escrits Patrístics i

---

<sup>869</sup> “Según los pasajes de la Sagrada Escritura, tres eran los momentos principales en los que el pueblo judío hacía su oración a Dios: por la mañana, al mediodía, y al atardecer. El salmo 54, 17-18 lo dice expresamente; el libro de Daniel (6,10) sólo habla del *número ternario* de la oración judía; y otros lugares bíblicos mencionan sólo *dos momentos* importantes para la oración: la mañana y la tarde... Estos hechos han motivado que algunos hablen de dos tradiciones sobre el número de horas de oración; una binaria y otra ternaria. La tradición binaria sería la más antigua y principal; en la ternaria la hora del mediodía vendría a ser como un desdoblamiento de la oración del atardecer. Esta hipótesis no es definitiva, pues los argumentos a favor o en contra no son absolutamente concluyentes... Existe una relación entre la oración de la mañana y del atardecer con los sacrificios que se realizaban en esos momentos del día... Los israelitas se unían a esos sacrificios mediante la oración en público o en privado... La oración judía está compuesta principalmente de salmos y cánticos de la Escritura... El tema por excelencia de la oración judía era Dios con todas sus perfecciones.” (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 807 s.).

<sup>870</sup> “Es comprensible que la división del día y de la noche entre los romanos influyese también en el horario de oración de las primeras comunidades cristianas, especialmente a partir del año 65 aproximadamente, en el que los discípulos de Cristo se desvincularon de las costumbres y ambientes judíos. En el mundo grecorromano la jornada estaba dividida de tres formas: a) día y noche; b) veinticuatro horas; c) ocho horas: cuatro diurnas y cuatro nocturnas. Esta última es la que más nos interesa, por la importancia que ha tenido en la Liturgia de las horas casi hasta nuestros días.” (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 809).

d'altres llibres bíblics. Tanmateix, l'ordenació dels elements litúrgics es distinta segons l'ús. Així mateix, les formes musicals són comuns i també l'articulació dels cent cinquanta psalms en el cicle setmanal, diferint en la seqüenciatzió dels quals<sup>871</sup>.

Pel que fa a València, cal recordar que van ser monjos els que van expandir el ritu romà-carolingi, per la qual cosa l'Ofici monàstic benedictí va ser el primer en instal·lar-se. Apart d'assenyalar que, segurament, l'exemple de més actualitat sobre aquesta qüestió el trobarem amb els benedictins de l'Abadia de Montserrat, cal destacar que encara hui resulta difícil precisar l'estructura, nombre, disposició i contingut de les fórmules litúrgiques d'aquell Ofici. Segons Ismael Fernández de la Cuesta, van ser posteriorment les noves ordres religioses les que van fixar l'oració de l'Ofici diví atorgant-li caràcter propi<sup>872</sup>. Tot i que cada ordre va introduir la seua observança litúrgica, això sí, majoritàriament la romana, que havia sigut propagada principalment pels franciscans, l'horari de l'Ofici i el caràcter i l'esquema general de cadascuna de les hores va romandre emmarcat en vuit segments oracionals; *Maitines, Laudes, Prima, Tèrcia, Sexta, Nona, Vespres, i Completes*.

La primera oració del dia era la de *Maitines*. Se celebrava a mitjanit o de matinada i constava inicialment de tres Nocturnes els dies festius, o bé, de dos o un els dies de *feria*. La Litúrgia de les hores continuava amb *Laudes* o oració de l'aurora que, primitivament, fins i tot s'encadenava als Nocturnes. Amb tot, *Laudes* es l'oració del matí perquè es resava al clarejar el dia sense distinció ritual entre dies festius i *feriales*. Després, el cicle horari continuava amb *prima, tercià, sexta, i nona* considerades "hores menors" o intermèdies doncs se celebren entre *Laudes* i *Vespres*. Les fórmules litúrgiques de les hores menors sempre van ser de menys duració que les de *Laudes* o *Vespres* per tal de compaginar-les amb la llei divina del treball. La següent oració era la de *Vespres*, també anomenada de vegades *Lucernari* o *Duodècima*. Si *Laudes* era l'oració del matí, *Vespres* era la de la vesprada. Segons els liturgistes Abad Ibáñez i Garrido Bonaño, trobarem els primers testimonis d'aquesta oració en l'ús jueu-cristià de saludar ritualment la llum quan al fer-se de nit s'encenia el llumener.

---

<sup>871</sup> "La estructura prescrita por San Benito ha permanecido casi intocable a lo largo de los siglos. Una atenta lectura de los capítulos IX a XIX de su *Regula* nos depara la ordenación de fórmulas litúrgicas y musicales que durante siglos han seguido la orden benedictina y sus sucesivas reformas, amén de otros institutos que se han inspirado en esa misma ordenación. Como ya indicamos antes para las fiestas principales y para los domingos, el ciclo litúrgico comienza con el rezo de vísperas el día anterior a la fiesta y concluye con las completas del propio día festivo. Además, las solemnidades más importantes incluyen la celebración de su octava. Asimismo su categoría se medía por el número de lecturas en maitines (9 o 12) y por el canto del *Te Deum*. En rangos más inferiores se situaban los días festivos o simplemente los feriales." (Asensio 2008<sup>2</sup>, 264).

<sup>872</sup> "Así, las congregaciones de canónigos regulares, en particular los premostratenses, tendrán desde el siglo XII su oficio propio. Los franciscanos, por su parte, tomarían hacia el año 1230 el oficio de la curia romana, reforzado sucesivamente por León IX (m. 1054) y por Inocencio III (m. 1216), y lo extenderán por toda Europa. El oficio estructurado por estas reformas sería la base del breviario de Pío V, ordenado por la Bula *Quod a nobis* de 1568." (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 234).

Aquesta pràctica representava el símbol de Crist iniciant seguidament la vigília dominical amb el convit o àpat<sup>873</sup>. La Litúrgia de les hores conclou amb l'oració de *Completas* que es cantava immediatament abans de retirar-se per descansar. D'origen monàstic, contenia lectura espiritual, acte penitencial i psalms. Després, es va enriquir amb diverses fórmules suplementàries entre les quals cal destacar el càntic evangèlic *Nunc dimittis* que, efectivament, trobarem en les "Completas" del nostre Vicent Olmos<sup>874</sup>.

### VIII.1 El cant de la litúrgia; Producció i Litúrgia de les hores.

Per definició, tota la Litúrgia de les hores devia desenvolupar-se cantada. No obstant això, a partir del segle XII, amb l'extensió de l'estructura ritual a les comunitats eclesiàstiques, i, més encara, quan l'absència al solemne acte litúrgic obligava a resar en privat, el cant començà a abreviar-se en favor del recitat. Com en la missa, van fer servir els *toni communes* o fórmules litúrgiques per cantilar lectures, oracions, aclamacions, versicles, pregàries, benediccions, i, en definitiva, aquelles peces no destinades expressament al cant. Els psalms gaudien de fórmula melòdica o recitada pròpia en funció del mode de l'antífona, de manera que, seguint al musicòleg Ismael Fernández de la Cuesta, podem dir que les peces cantades de l'Ofici diví són les següents; Antífoes, Responsoris, Himnes, *Benedicamus Domino*<sup>875</sup>, i Recitatus especials (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 237 s.). Amb tot i per no estendre's en excés, voldríem dir que trobarem àmplia i detallada informació històrica sobre cadascuna de les "Hores" de l'Ofici, així com dels elements, estructures, i fórmules rituals, en els treballs dels liturgistes Abad Ibáñez i Garrido Bonaño, i, en els dels musicòlegs Fernández de la Cuesta i Juan Carlos Asensio (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 805 ss.) (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 233 ss.) (Asensio 2008<sup>2</sup>, 262 ss.). Així mateix, també és necessari remarcar la importància de l'Ofici diví pel que fa la nostra investigació, perquè, amb l'excepció de la missa i els "misteris", la resta de la producció litúrgica del nostre Vicent Olmos i Claver és música per a l'Ofici diví.

---

<sup>873</sup> "La *Tradición Apostólica* (siglo III) inserta el rito de encender las lámparas y la oración eucarística proclamada por el obispo, con la cual da gracias a Dios que, por medio de Cristo nos ha iluminado, revelándonos su luz. Por lo mismo, en el siglo III constatamos que la oración de la tarde tiene tres elementos: el lucernario, el ágape y unos salmos y lecturas adecuadas." (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 890).

<sup>874</sup> (ACS): PM 22/9.

<sup>875</sup> "Es una aclamación de despedida, con melodía idéntica en todas las horas, a excepción de laudes y vísperas donde suele cantarse con largos melismas, variables según la solemnidad de las fiestas. Algunos días especiales, generalmente cuando había procesión conventual antes de misa precedida de la hora de *tercia*, también aquí se cantaba un *Benedicamus Domino* solemne. Los largos melismas de estas piezas, sobre todo cuando había procesión, dieron lugar a trops importantes, *organa*, *conducti* polifónicos, más largos y numerosos que los del *Ite Missa est* de la misa." (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 238).

D'altra banda, tots els investigadors coincideixen en la importància que van tenir els "Trops" en el desenvolupament, no només de la monofonia litúrgica, sinó també en el naixement de la polifonia. Podem dir que el "Tropo" és una adició textual o musical que pot estar situada al principi, a meitat, o al final del cant per tal d'enriquir la litúrgia cantada de determinades solemnitats o festivitats. Més enllà de les distintes classificacions, d'entre les quals podem consultar la de Jacques Chailley<sup>876</sup> o la confeccionada per un grup de filòlegs i musicòlegs de la Universitat d'Estocolm<sup>877</sup>, potser és més intel·ligible, per als menys introduïts en els repertoris medievals, l'explicació de Richard Hoppin. Segons aquest musicòleg, els eclesiàstics medievals van seguir tres procediments distints per tal de prolongar els elements bàsics de la litúrgia; l'extensió melòdica del cant mitjançant un melisma, l'adició d'un nou text a una melodia preexistent, i l'adició tant de text com de música. L'absència de manuscrits amb notació musical anteriors al segle IX impedeix documentar aquestes pràctiques en els segles precedents. Posteriorment, trobarem l'ús indistint dels tres procediments tot i que, segurament, l'extensió melismàtica podria ser la pràctica més antiga; potser, la que d'origen jueu va provocar diferències entre els Pares de l'església a propòsit dels excessos en la interpretació vocal de la litúrgia (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 160). El desenvolupament dels trops ha sigut atribuït tradicionalment als monestirs de Saint Gall a Suïssa i de Saint Marcial de Limoges a França, segurament, pel nombre de manuscrits que van conservar. A la península ibèrica, la part més significativa del repertori està continguda en els troparis de Vich i d'Oscà amb predomini de trops del *Benedicamus Domino* i de l'Ordinari de la missa. No obstant tot això, l'ornamentació de la litúrgia no es va produir només mitjançant els trops, sinó, també, junt a altres formes poètiques-musicals d'entre les quals és indispensable assenyalar les seqüències.

Com que etimològicament la paraula seqüència significa "el que segueix", trobarem l'origen d'aquesta forma poètica musical en el llarg melisma que tancava algunes peces, principalment, l'*Alleluia*. Després, l'adició de text a les quals, va propiciar gradualment la configuració d'un dels repertoris més representatius de l'època medieval. Bé el desenvolupament melòdic, o, potser sobretot, la verbalització, de fet, la seqüència es considera un tropo l'origen del qual ha sigut atribuït a l'innocent història del monjo Notker Balbulus, monjo de Saint Gall que va viure aproximadament entre l'any 840 i el 912, que hauria afegit text sil·làbicament a determinades melodies per tal de recordar-les més

---

<sup>876</sup> Vid. (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 244) i (Asensio 2008<sup>2</sup>, 447.)

<sup>877</sup> Vid. (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 245) i (Asensio 2008<sup>2</sup>, 448 ss.)

fàcilment. Apart la discutida solidesa científica d'aquest argument<sup>878</sup>, la forma de la seqüència es va consolidar en frases melòdiques agrupades de dos en dos, de principi a final, o bé, només en el segment o secció central de la composició. L'evolució del gènere va comportar certa superposició terminològica amb nomenclatures com *prosa* o *prosula*, sobre la qual cosa el criteri musicològic no és uniforme<sup>879</sup>. Per la nostra part, només voldríem afegir que, molt més tard, el Concili de Trento va prohibir els trops i la major part de seqüències, per la qual cosa l'epístola *farcida* de Sant Esteve, de profunda tradició litúrgica valenciana, va caure en desús, junt a altres composicions com l'epístola *farcida* de Sant Joan Evangelista i altres peces de l'*Ordinarium Missae* (Vives 1992a, 30). Pel que fa les seqüències, el Concili només va autoritzar quatre seqüències-prosa; *Victimae paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion salvatorem*, i *Dies irae, dies illa*, a les quals en 1725 el Papa Benedicté XIII va afegir l'*Stabat Mater dolorosa*. Amb tot, la tècnica medieval de "tropar" també va comportar l'aparició d'altres formes poètiques-musicals per a la litúrgia com *Versus*<sup>880</sup>, *Planctus*<sup>881</sup>, o, *Conductus*, no obstant que una de les formes més representatives a tota l'àrea d'influència catalana va ser la *Verbeta*<sup>882</sup>.

---

<sup>878</sup> Vid. (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 169 s.).

<sup>879</sup> "La terminología medieval ha sido de nuevo una fuente de confusión. Los melismas que alargaban o reemplazaban la repetición del júbilus después del versículo del Aleluya se llamaron *sequentiae* (secuencias), y cabe presumir que este término no se usaba para las adiciones melismáticas a otros tipos de canto. Notker llamó a sus composiciones *himnos*, pero las fuentes alemanas y posteriormente las italianas adoptaron la palabra *secuencia* para designar las obras en estilo silábico que conocemos hoy con el mismo nombre. Sin embargo, en Francia, tal obra se solía llamar *prosa* o a veces *sequentia cum prosa* (secuencia con prosa). Las fuentes francesas e inglesas siguieron empleando el término *prosa* mucho tiempo después de que las secuencias tuvieran normalmente textos poéticos rimados. Las recientes propuestas de restringir el término *secuencia* y *prosa* a la forma melismática y a la textual respectivamente no parecen destinadas a ganar la aprobación general. En primer lugar, no es probable que los especialistas de la literatura ni los de la música cambien sus costumbres mantenidas durante mucho tiempo de designar al ytexto y también a la música como secuencias. Una objeción más seria a la terminología propuesta es que la propia palabra *prosa* nunca tuvo un significado tan restringido. Como hemos visto se usaba junto con su diminutivo, *prosula*, para designar trops muy diferentes de la clase 2. En este ejemplo al menos, la terminología medieval establece con claridad una relación que el uso limitado de la palabra *prosa* oscurecería. ..." (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 170).

<sup>880</sup> "Con el nombre genérico de *versus* se designa una composición en latín que utiliza un estribillo que se va alternando entre las estrofas. La música del estribillo es distinta de la de las estrofas. Aunque su mayor desarrollo coincide con el siglo XI, tenemos algunas muestras anteriores del género, como el *Salve festa dies* pascual de Venancio Fortunato (s. VI)." (Asensio 2008<sup>2</sup>, 465).

<sup>881</sup> "Son cantos de lamento dedicados a la pérdida de personajes relevantes en distintas áreas, tanto civil como religiosa, aunque algunos parecen derivar hacia recreaciones de episodios bíblicos, como la *Lamentatio Rachelis*... Los primeros *planctus* se conservan en manuscritos de l'área de San Marcial de Limoges e incluyen ejemplos como el *A solis ortu usque ad occidua*." (Asensio 2008<sup>2</sup>, 467).

<sup>882</sup> "Según Anglés, que es quien más ha estudiado el tema, las verbetas son trops, a manera de prosas cortas, cantadas en mañines los días más solemnes. La música de estas piezas es generalmente silábica, alternada con el pueblo. A veces se presentan con la misma melodía en todas las estrofas y un adorno neumático a modo de refrán al final de cada uno. Este adorno, designado como *pneuma* en las *Consueta* catalanas, es la repetición exacta de las notas sobre la última vocal de la última palabra de la estrofa. A veces las verbetas tienen una melodía diferente en cada par de estrofas. En este caso son como pequeñas secuencias. La forma puede variar si se introduce un breve estribillo cada dos estrofas. Este tipo de composición no es, sin embargo, exclusivo de los



Segurament, els trops també van ser determinants pel que fa un dels fets més importants de la música occidental; el naixement de la Polifonia. Tot i que aquesta va existir en societats més primitives<sup>883</sup>, les primeres composicions polifòniques de les nostres terres deriven dels trops. Conceptualment, la polifonia és la combinació de diverses melodies distintes que s'interpreten conjuntament, potser per això, i després de comprovar l'enorme desenvolupament que van tenir les formes litúrgiques tropades amb melodies i textos extraordinàriament reelaborats, no deu estranyar gens la superposició de melodies, amb o sense text, que passaren de la tradició oral als manuscrits. Els famosos tractats teòrics *Musica Enchiriadis* i *Scholia Enchiriadis* contenen els principis teòrics d'aquests fets, i, més enllà de la seua paternitat, Hucbaldo de Saint-Amand o Otgerus, postulen dues tècniques de composició polifònica; la *diaphonia* i l'*organum*. Seguint a Ismael Fernández de la Cuesta, un còdex de Ripoll que conserva l'Arxiu de la Corona d'Aragó conté aquests dos tractats teòrics a més de *De harmonica institutione* d'Hucbaldo de Saint-Amand. Escrit durant la primera part del segle XI, aquest manuscrit confirma la praxis polifònica als territoris de la Corona d'Aragó. Apart les extensíssimes consideracions teòriques contingudes, pràcticament, a la totalitat d'estudis sobre música medieval, potser és més interessant per a la nostra investigació dir que, segons el mateix musicòleg, les primeres formes polifòniques que apareixen a la península són el *Conductus* i l'*Organum*, sense dubte, derivades dels trops. Tot i l'existència com a composició monofònica, el *Conductus* és també un tropo polifònic de l'Ofici, relacionat sovint amb el *Benedicamus Domino*. El *Códice Calixtino* i el *Códice de las Huelgas* contenen un bon nombre dels quals (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 260 s.). D'altra banda, els diferents tipus d'*organum* que descriuen els tractats *Enchiriadis* deriven de la duplicació paral·lela d'una melodia litúrgica, o *vox principalis*, a distància d'octava, quinta, o quarta constituint la *vox organalis*. Potser aquesta tècnica és la que més ens interessa, perquè, el següent pas evolutiu seria l'aplicació sil·làbica d'un text a la veu organal, cosa que va generar la forma més emblemàtica de l'Edat mitjana, i, sense dubte, una de les més destacades del repertori sacre de tots els temps; el motet.

Tot i que la textura polifònica genera inevitablement relacions harmòniques, la primitiva polifonia va nàixer amb preceptes contrapuntístics que, a través dels repertoris medievals, van entroncar amb la flexibilitat i linealitat de la polifonia del renaixement. Abans d'això, cal dir que la musicologia ha dividit els estadis d'evolució polifònica medieval en dos

---

maitines y lo encontramos, por ejemplo, en el *Sanctus* de la misa del *Códice Calixtino*. Modernamente esta forma musical ha sido estudiada por F. Bonastre en su tesis doctoral." (Fernández de la Cuesta 2006<sup>5</sup>, 246).

<sup>883</sup> Vid. (Blaukopf 1988, 19).

grans períodes; l'*Ars Antiqua* i l'*Ars Nova*. Encara que els historiadors consideren el segle XIII el cim de la cultura medieval, a principis del XIV emergeix un nou estil codificat pels tractats de Johannes de Muris, *Ars Nove Musichae*, i de Philippe de Vitry, *Ars nova*, al segon dels quals, de fet, deu el moviment la seua denominació. Apart les nombroses innovacions tècniques introduïdes<sup>884</sup>, d'entre les quals, doncs, la més destacada va ser la superació del sistema de notació franconiana mitjançant la jerarquia mètrica del *modus*, *tempus*, i *prolatio*<sup>885</sup>, voldríem destacar la importància del *Llibre vermell*<sup>886</sup> pel que fa el repertori de l'*Ars nova* als territoris de l'antiga corona aragonesa, del qual ja hem aportat continguts en altres capítols<sup>887</sup>. No obstant això, val la pena apuntar que trobarem àmplia informació sobre la matèria en el treball de la musicòloga Maricarmen Gómez Muntané (Gómez Muntané 1979).

La nostra descripció del repertori litúrgic medieval no estaria completa sense referir-se, al menys succintament, al drama litúrgic, per a la qual cosa és imprescindible recórrer als treballs del musicòleg José María Vives. Segons Vives, els elements dramàtics de la litúrgia cristiana van ser utilitzats ben prompte per enfortir la fe, il·lustrar als neòfits, i exercir l'apostolat. Després, la lectura dels textos litúrgics en llatí va evolucionar cap a la dramatització o glosa dels quals, que, atesa la vocació instructiva que perseguia, va fer inevitable la introducció de les llengües vernacles. Inicialment barrejades amb el llatí, de la qual cosa Vives cita l'exemple del *Misteri del reis Mags* contingut en un còdex de la catedral de Nevers copiat l'any 1060, les representacions es van separar progressivament de la litúrgia incorporant passatges de la vida de Crist, la Verge Maria, Hagiogràfics, i, fins i tot, de l'Antic Testament en la seua temàtica. El posterior distanciament, tant argumental com musical, respecte a les directrius de l'església va comportar la censura i la taxativa prohibició emanada

---

<sup>884</sup> "Reivindicación y orgullo se reconocen en el título "Ars nova" del compositor y teórico francés Philippe de Vitry: su tratado (hacia 1320) se ocupa de las novedades en la notación y la organización rítmica – por ejemplo, la misma validez para los ritmos *binarios* junto a los ternarios, que se consideraban como imagen de la Trinidad, o la aceptación de valores más breves hasta la mínima (la blanca actual) y la semínima (rechazados por parte del Papa, ya que desfiguraban la digna quietud del canto religiosos). Estas cuestiones de notación –provocadoras en aquel momento- apuntan a una nueva forma de componer motetes. Por ello, la musicología hizo del "Ars nova" la denominación de una época, desde ese momento hasta finales del siglo XIV." (Kühn 2003b, 12)

<sup>885</sup> Vid. (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 370 ss.).

<sup>886</sup> "Les deu composicions del *Llibre vermell* formen una petita antologia amb exemples de la música religiosa de caràcter popular que es cantava a casa nostra durant els segles XIII i XIV. Efectivament, tant els textos com la música de les peces sugereixen que aquestes pertanyen a èpoques diferents; algunes recorden el contrapunt del segle XIII... Sis de les deu peces del cançoner responen a la forma *virelai*..." (Ballester 2000, 116). "Más dentro, por lo menos cronológicamente, del período que llamamos *ars nova* entra el *Llibre Vermell* de Montserrat, copiado en su mayor parte a fines del siglo XIV. Llamado así por el color de las cubiertas con que fue encuadernado a fines del siglo XIX,... de contenido destacadamente litúrgico, la música del *Llibre Vermell*, según se explica en el folio 22, tenía la exclusiva finalidad de entretener a los peregrinos con danzas y cánticos, que eran ejecutados durante la noche en la iglesia,..." (Rubio 2006<sup>5</sup>, 108 s.).

<sup>887</sup> Vid. Pàgs. 251 ss.

pel Concili de Trento segles després (Vives 1992b, 41). Amb tot, una estructura dialogada que es cantava el dia de Pasqua i que apareix en diversos manuscrits de diferents llocs ha sigut acceptada com el drama litúrgic iniciador del teatre medieval. Aquesta peça inclou el diàleg entre l'Àngel i les Maries en el sepulcre al matí del tercer dia de la Crucifixió. Tot i que les primeres fonts són de principis del segle X i de l'àrea d'influència de Limoges i Saint Gall, a finals del mateix segle trobarem altres manuscrits que contenen el *Quem quaeritis* o *Visitatio sepulchri*, sobre la qual a les nostres terres cal recomanar la lectura, així mateix, del treball de José Maria Vives (Vives 2004) que, fins i tot, inclou un enregistrament (Vives 2007). Apart aquesta *Visitatio*, la tradició valenciana conté nombroses representacions litúrgiques dramàtiques com, només per citar-ne algunes, la *Palometa* de Pentecostès, el Cant de la Sibil·la<sup>888</sup>, o els Misteris del Corpus. Tot i això, és indispensable remarcar el drama litúrgic que, sense dubte, ha adquirit una dimensió internacional; el Misteri d'Elx. Sobre els drames litúrgics valencians ha treballat intensament el musicòleg José Maria Vives de la bibliografia del qual ens permetrem recomanar dos treballs dedicats exclusivament a la Festa d'Elx (Vives 1992c) (Vives 2006).

En capítols precedents vam destacar el protagonisme que va tenir la cort aragonesa en la transició de l'*Ars nova* al renaixement, i, a propòsit d'això, val la pena assenyalar que, per a l'organista i musicòleg Vicent Ros, la cort napolitana d'Alfons el Magnànim va ser l'eix d'unió entre els dos períodes<sup>889</sup>. Independentment de l'abast de la informació aportada anteriorment, el fet, és que les formes predominants de la polifonia religiosa del renaixement van ser el motet i la missa. Del motet, cal dir, primerament, que és l'única forma medieval que es va transmetre, amb algunes modificacions, i, a través de la producció de Dunstable i Dufay, a l'escola dels Països Baixos i fins i tot a l'època daurada de Palestrina. Etimològicament derivada de la paraula francesa *mot*, va prendre la nomenclatura pel fet d'aplicar un text sil·làbicament a les *clausulae* de l'organum melismàtic, la qual cosa va propiciar l'enorme desenvolupament que el gènere va tenir en els segles posteriors. Amb procediments imitatius i homòfons, l'estructura formal del motet està condicionada pel text el

---

<sup>888</sup> “El origen del texto sibilino se encuentra en la literatura virgiliana. Su difusión en el occidente cristiano parte fundamentalmente del crédito que Constantino le imprimió ante el Concilio de Nicea y del apoyo brindado por San Agustín en *La ciudad de Dios*. El primitivo contenido del poema, que expresa en latín la profecía del Juicio Final, fue popularizándose paulatinamente en las versiones más o menos libres de las lenguas vulgares por las zonas geográficas que hoy abarcan España, Francia e Italia. Por ejemplo, la siguiente letra, procedente de un breviario del siglo XV originario del archivo de la Basílica, se debió cantar por aquellas fechas en la catedral de Valencia:...” (Vives 1992a, 43).

<sup>889</sup> “La corte del Magnánimo en Nápoles constituirá un eslabón musical importante, que unirá dos grandes épocas como la Edad Media y el Renacimiento. La confluencia que allí se dió de músicos de diversas nacionalidades se plasmó en la creación de un repertorio, hoy disperso en diversos códices, guardados en distintas bibliotecas europeas.” (Ros 1992d, 102).

nombre de frases del qual determina el d'episodis musicals que, freqüentment, són de nova creació. Així mateix denominat motet de *cantus firmus* o motet *canònic* en funció dels principis de construcció, va servir per a compondre bon nombre de peces per als serveis litúrgics, especialment, per a l'Ordinari de la missa. Entre altra informació suplementària, el flautista i musicòleg Romà Escalas, ens diu que els motets sobre *cantus firmus* litúrgics gaudien d'un estil més flexible que els de la missa, cosa que molts compositors van aprofitar com a recurs d'experimentació creativa (Escalas 2000, 178).

Com que més endavant ens estendrem sobre la missa, només voldríem ara apuntar alguns detalls que ens proporciona el mateix musicòleg. Segons Romà Escalas, inicialment la missa del renaixement va seguir els models flamencs de Guillaume Dufay, la tècnica del qual, freqüentment, articulava contrapuntísticament vàries veus, generalment, a partir d'un tenor de procedència gregoriana. Més tard, trobarem aplicada la tècnica de "paròdia" consistent en l'elaboració d'algunes parts de la missa, generalment les de l'Ordinari, a partir de segments del cant que podien fins i tot pertànyer al repertori de cançó polifònica. No obstant això, en opinió del musicòleg Clemens Kühn sustentant-se argumentalment en el *Terminorum musicae diffinitorum* de Johannes Tinctoris, no hi ha diferència tècnica entre la missa i el motet, perquè, traduït literalment, estenenent-se a tots els gèneres apareix el principi de polifonia (Kühn 2003b, 70 s.).

A finals del segle XV, el compositor i teòric flamenc Johannes Tinctoris, del qual deguem recordar la seua presència a la cort napolitana de Ferran I, atribuïa a Dunstable, Dufay i Binchois la responsabilitat d'haver iniciat a principis de la centúria el camí cap a l'estil internacional de polifonia característic del renaixement. La *contenance* de la música anglesa, caracteritzada principalment per l'ús consecutiu d'acords de tercera i sexta, va arribar al continent per les relacions de la cort anglesa, no sempre cordials, amb distints territoris de França, de la qual cosa Dunstable ha sigut el compositor més destacat des de sempre. Apart la importància de formes angleses com el "carol" o el "faburden", és interessant ressaltar que a principis del segle XV el motet isorítmic ja no era una novetat, més bé al contrari, perquè, pràcticament a mitjan segle ja estava en desús. Tot i això, el terme *motet* va servir per designar composicions de text litúrgic amb materials no necessàriament procedents del cant pla, de manera que, finalment, va acabar denominant quasi totes les composicions polifòniques amb textos en llatí de l'Ofici i de la missa, fins i tot, d'algunes parts de l'Ordinari abans que el cicle de la missa es concretara a meitat del XV. Després, ja en el segle XVI, el terme motet va designar fins i tot composicions amb textos en llengua vernaclea.

La influència de la música anglesa en el continent es va transmetre mitjançant al producció de Gilles de Bins i de Guillaume Du Fay. Tots dos vinculats d'una manera o altra a la capella del ducat de Borgonya que, situada al nord-est de França era una de les principals de l'Europa del XV, van contribuir junt a altres compositors de la seua generació a conformar el llenguatge musical del renaixement. L'estil renaixentista va fusionar l'estructura i el ritme de la música francesa, el lirisme de les melodies italianes, i, amb les dissonàncies disfressades, la dolçor de les consonàncies angleses. Gilles de Bins, així mateix anomenat Binchois, que havia nascut segurament en iniciar-se el segle i va viure al voltant de seixanta anys, és segurament el màxim representant de l'escola borgonyana. Tot i que va cultivar les formes sacres, de la seua producció destaca sobretot les *chansons* que, en general, musicalitzen poemes en francès d'acord amb la vella tradició cortesana de l'*amor cortés*. D'altra banda, la biografia de Dufay, nascut al voltant de l'any mil tres-cents noranta-set i mort en mil quatre-cents setanta-quatre, es va desenvolupar per distintes corts europees, la qual cosa explica els trets estilístics que sovint trobarem combinats de forma contrastant en la seua música. De la tècnica de Dufay convé destacar l'ús del *fauxbordon*<sup>890</sup>, segurament derivada del *faburden* anglés, en la composició d'himnes, antífoes, psalms, i cànctics de l'Ofici. Apart l'extensa producció de Dufay, bona part de la qual és música sacra, voldríem destacar que va cultivar el motet isorítmic. Tot i això, el més rellevant de la seua aportació va ser la concreció de l'estil internacional del renaixement a meitat de la centúria.

La influència de la música anglesa en els compositors de principis del XV va condicionar la producció de la generació posterior encapçalada per Jean de Ockeghem. Nascuda durant la primera meitat de la centúria, la nova corrent de compositors encara va prendre alguns patrons formals medievals, l'estructura del *cantus firmus*, i el contrapunt elaborat a partir del "tenor" sustentant. Tanmateix, va evolucionar ampliant l'extensió de la tessitura de les veus cap a una sonoritat més ampul·losa, més equilibrada, i, potser sobretot, amb l'ús de la imitació. Mentre que de la producció de Ockeghem destaquen les misses, de la del seu contemporani Busnoys cal remarcar les *chansons*, de fet, molt sovint utilitzades com a "cantus firmus" en els cicles de la missa. No obstant, tots dos transformaren el llenguatge des del concepte de contrapunt articulat entre dues veus, "cantus firmus" i "cantus", fins a un nou tractament tècnic que equilibrava la importància textural de totes les veus. Malgrat que l'un com l'altre eren més joves, Dufay va prendre materials dels quals per a algunes de les seues

---

<sup>890</sup> "Únicamente se escribían el cantus y el tenor, que se desplazaban casi siempre en sextas paralelas y concluían cada frase con una octava. Una tercera voz, no escrita, cantaba de manera exactamente paralela una cuarta por debajo del cantus, lo que daba lugar a un flujo de acordes de 6/3 y concluía en una quinta abierta y en una octava, como en el faburden." (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 221).

composicions, en un període estilístic del que segurament convé destacar la consagració de Carlos V com a emperador. D'aquest assumpte, i, sobretot, de la influència que això va tenir en la música als nostres territoris direm després alguna cosa més.

Posteriorment, la generació d'Henricus Isaac i Josquin des Prez, que junt a Ockeghem i Busnoys conforma el més representatiu de l'escola franc-flamenca del XV, renunciava a les tipologies formals d'arrels medievals i desenvolupava textures homofòniques i imitatives per tal d'adequar la música al text. Tot i que la rellevància del *Choralis Constantinus* d'Isaac ha sigut comparada amb el *Magnus Liber* de Léonin, es considera a Josquin el compositor més destacat d'un període, el trànsit de la quinzena a la setzena centúria, durant el qual el motet i la missa van continuar sent les formes sacres predominants. No obstant que la literatura motetística de Josquin des Prez conserva en termes generals les característiques estilístiques del XV, en aquest repertori Josquin va destacar, sobretot, pel tractament del text. Des Prez realçava el contingut del qual a través de la representació mitjançant imatges musicals i de la transmissió sonora de les emocions. Pel que fa la missa, la música de Josquin va introduir noves tipologies formals sobre les que ens estendrem més endavant. Apart de ressaltar la importància que, així mateix, van tenir les *Chansons* en la seua producció, convé destacar que la música de Josquin va transcendir als decennis següents, entre altres coses, segurament, per l'avanç tecnològic de la impremta. Cal destacar que, abans d'això, la música era habitualment oblidada poc després d'haver-se estrenat. Tanmateix, la de Josquin des Prez va romandre vigent, al menys, durant tot el XVI servint com a model amb un llenguatge generacional de polifonia texturalment equilibrada que amb tractaments homofònics i o imitatius conformava el significat, la forma, i l'accentuació del text.

Superada l'herència estilística del període medieval, una primera generació de compositors, així mateix d'origen flamenc, inicia la producció del segle XVI caracteritzada, entre altres detalls, per haver augmentat el nombre de la secció coral de quatre a cinc o sis veus i per definir sense ambigüitat la modalitat polifònica. En aquesta generació trobarem a músics com Clemens o Willaert, tot i que per a la nostra investigació és més interessant Nicolas Gombert, sobretot, perquè formava part de la capella de música de l'emperador Carlos V, de la qual parlarem tot seguit. Tanmateix, la unitat litúrgica de l'església de Roma, que com hem pogut comprovar va tardar segles en consolidar-se, es va trencar a meitat del segle XVI amb la reforma protestant que, de fet, va suposar una fractura pel que fa les pràctiques litúrgic-musicals a Europa. Iniciada per Martin Lutero a Wittenberg en 1517, la reforma va trencar amb l'església de Roma derivant finalment en tres branques principals; l'església luterana o protestant a Alemanya i Escandinàvia, la Calvinista que es va difondre

per Suïssa, Països Baixos, França i Gran Bretanya, i l'Anglicana el principal component de la qual, tot i estar influenciada per l'ideal luterà, va ser polític. Apart les qüestions dogmàtiques, sobre les quals no és aquest el lloc més adient per estendre's tot i l'interés de l'assumpte, el fet és que totes les faccions reformistes van coincidir en el potencial doctrinal de la música, per la qual cosa van recuperar el cant de la congregació que, de vegades en llatí, i, altres en llengua vernacle, garantia els vincles amb les primitives comunitats cristianes. Després de l'ús monofònic, en el que el *contrafactum* o adaptació de nous textos a melodies sovint profanes va ser una pràctica habitual, la polifonia va servir sobretot per proporcionar música als cors de l'esglésies. D'aquesta manera, mentre trobarem l'omnipresència del coral en l'església luterana, els calvinistes van cultivar sobretot els psalms mètrics, i a l'església anglicana l'*anthem* i el "servei" van ser les formes predominants destacant la producció de William Byrd que va ser testimoni de l'inici de la dissetena centúria. No obstant tot això, l'església catòlica va ser més conservadora continuant amb el cant gregorià i amb la composició de misses polifòniques i motets, aquests últims segons la tradició de la generació de Josquin.

Independentment del proselitisme practicat per la Companyia de Jesús a territoris d'Europa, Àsia i Amèrica des de la seua fundació per Sant Ignasi de Loiola en 1491, la resposta de l'església catòlica a la reforma protestant va ser una "Contrareforma" que es va discutir conciliarment a Trento entre els anys 1545 i 1563. Tot i que en termes generals es pot dir que el Concili es va refermar en la doctrina i les pràctiques litúrgiques catòliques, per a la música sacra va suposar algunes modificacions, d'entre les quals, podem destacar la supressió dels "trops" i de la major part de "seqüències". Trento va suscitar una controvèrsia a propòsit de la polifonia que ens trasllada directament a la producció de Giovanni Pierluigi da Palestrina. Efectivament, alguns contrareformistes refusaven l'ús de la polifonia argumentant, d'una part, que l'origen profà d'alguns materials musicals adulterava la litúrgia, i, d'altra, que la complexitat de l'entramat polifònic impedia la transmissió textual. Tot i que finalment el Concili no va ser excessivament restrictiu pel que fa la litúrgia musical, aquestes controvèrsies propiciaren la llegenda de la missa del Papa *Marcellus* de Palestrina<sup>891</sup>. Tècnicament, Palestrina va compondre les distintes seccions de la missa en funció del contingut

---

<sup>891</sup> "La controversia suscitada alrededor de la inteligibilidad de las palabras en la música polifónica quedó asociada a la figura de Giovanni Pierluigi Palestrina (1525/1526-1594;...), el más eminente compositor italiano de música sacra de todo el siglo XVI. Según una leyenda que empezó a circular poco después de su muerte, Palestrina salvó a la polifonia de su condenación por el Concilio de Trento, al componer una misa a seis voces de espíritu reverente, pero en la que no se ocultaba el significado de las palabras. La obra en cuestión fue la *Misa del Papa Marcelo*, publicada en el *Segundo Libro de Misas de Palestrina*, en 1576. Si bien tal leyenda es con gran probabilidad falsa, Palestrina anotó en su dedicatoria a esta colección que las misas incluidas estaban escritas «de una manera nueva», reponiendo sin duda al deseo de algunos de una mayor claridad a la hora de musicalizar los textos." (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 271).

teològic i de l'extensió del text<sup>892</sup>. A partir d'aquest principi, Palestrina va dividir el cor alternativament en seccions reduïdes per tal de combinar-les de forma variada aplicant procediments imitatius. Tot i que aquesta aplicació imitativa implica cert grau d'homofonia, el resultat garantia la intel·ligibilitat del text allunyant-se de la desmesura textural de bona part del gènere. Apart aquesta composició, convé destacar que Palestrina va ser reconegut, sobretot, per la composició de misses i motets convertint-se en model de la composició sacra per als segles posteriors. Aquest músic italià és autor de cent quatre misses de l'ordenació quantitativa de les quals resulten primerament les d'imitació d'un model polifònic, després, les de paràfrasis d'un cant pla, i, finalment, les de "cantus firmus". Així mateix, la tècnica contrapuntística, que havia après de Willaert a través de *Le institutione harmoniche* de Zarlino, va posar els fonaments del contrapunt estricte. A més de representar els valors principals del renaixement, la música de Palestrina enllaça el renaixement amb el barroc, perquè, la seua producció va ser considerada per les generacions inicials del mil sis-cents com l'ideal de l'*stile antico*. A l'esplendor de la música sacra del renaixement liderat per Giovanni Luigi da Palestrina, també va contribuir la producció d'Orlando di Lasso. Compositor d'origen franc-flamenc a terres alemanyes, Lasso va escriure prou menys misses que Palestrina, tanmateix, és autor d'un nombre exagerat de motets quantificat al voltant de set-cents. En una producció caracteritzada per l'expressió emocional i la representació del text a través de la música, de la qual cosa, segurament, els exemples més fidedignes els trobarem al motet *Tristis anima mea*, segons la musicologia actual, Lasso va influir decisivament en la producció d'autors tan emblemàtics del barroc com Heinrich Schütz o el mateix Johann Sebastian Bach (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 282 s.). Familiaritzat amb el llenguatge italià, perquè va estar al servei de diversos mecenes d'aquesta península, Lasso va dominar i va sintetitzar les distintes tendències estilístiques geogràfiques que van conformar el llenguatge internacional de la polifonia del renaixement.

A terres valencianes, la principal font d'inspiració musical en iniciar-se el segle XV va ser la capella napolitana d'Alfons V el "Magnànim", sobre la qual cosa ja hem anticipat informació<sup>893</sup> extreta de diversos treballs musicològics (Ros 1992d) (Gómez Muntané 1979).

---

<sup>892</sup> "The Credo is a particularly challenging section of the mass to compose because of the importance and length of the text. In this setting, Palestrina abandoned imitation for the sake of clear diction and brevity. The voices pronounce a given phrase, nor in the staggered manner of imitative polyphony, but simultaneously in the same rhythm, etching the text in the hearer's consciousness... Palestrina used a similar approach for the Gloria of this mass, which also has a long and theologically crucial text. But the movements with shorter texts would be too brief if set in the same way, so there Palestrina turned to imitation and development of motives to create movements of sufficient weight and splendor, aware that the familiar text would be heard and understood as it was reinforced by repetition in all voices." (Burkholder-Palisca 2006<sup>5</sup>, 256).

<sup>893</sup> *Vid.* Pàgs. 251 ss. i 389.



No obstant això, potser convé recordar el caràcter renaixentista de la cort del “Magnànim” atenent la intensa activitat artística i literària que va mantenir. Segons la musicòloga, tot i que el veritable centre cultural va ser Nàpols, València va prendre en el renaixement el protagonisme que Barcelona havia tingut a l’Edat mitjana (Gómez Muntané 1979, 17). Amb tot, deguem reiterar que a la capella d’Alfons V trobarem a músics com Joan Cornago o Pere Oriola bona part de la música dels quals està continguda en el *Cancionero de Montecasino*, i, així mateix, en el de la *Colombina*. L’herència musical de la cort napolitana del “Magnànim” es va transmetre a la nova monarquia resultant de la unió de la corona d’Aragó amb la de Castella. El regnat a partir de 1479 dels anomenats “reis catòlics”, Isabel I de Castella i Ferran II d’Aragó, va proporcionar un suport incondicional al catolicisme, traduït amb iniciatives com la fundació en 1480 de la *Santa Inquisición* o com l’expulsió de jueus, i, posteriorment, després de la conquesta de Granada en 1492, dels musulmans. Més tard, l’enllaç matrimonial a Lier, a l’actual Bèlgica, en 1496 de Juana I de Castella, filla dels reis “catòlics”, amb el IV Duc de Borgonya, fill de Maria de Borgonya i de Maximilià I d’Habsburg, introduïa la nissaga dels Habsburg en la corona col·ligada de Castella i Aragó. Després, la primera visita a la cort dels “catòlics” del nou matrimoni condicionava el futur de la polifonia espanyola del renaixement. Junt a l’esplendorosa capella de música del Duc de Borgonya, així mateix Felipe I de Castella, també anomenat “el Hermoso”, viatjaven els polifonistes franc-flamencs Pierre de la Rue, i, Alexander Agrícola, cosa que va afavorir l’entrada de tendències neerlandeses a través de música de diversos autors com els citats o com Josquin des Prez entre altres. La posterior arribada del futur emperador Carlos I d’Àustria o Habsburg en 1516, dotze anys després de la mort d’Isabel, va suposar un nou impuls de la polifonia neerlandesa en la producció litúrgica. Fill de Felipe I i de Juana I, i, sobretot, net dels “catòlics” i de l’emperador del Sacre Imperi Romà Germànic Maximilià I d’Habsburg, Carlos I d’Espanya i V per la part germànica, heretava, després d’un procés no exempt de dificultats, del qual segurament convé destacar la jura dels furs valencians en 1528, els drets successoris dels seus avis. Això significava la unificació d’Àustria, els Països Baixos, Nàpols, Sicília i Sardenya, les corones de Castella, Aragó i Navarra, i els territoris espanyols d’ultramar sota la nissaga dels Habsburg convertint-se en l’imperi “donde nunca se ponía el sol”. Educat plenament segons la cultura flamenca, l’emperador posseïa la capella musical més ben conformada d’Europa amb músics com Gombert, que mai va treballar a Itàlia, i, que, consegüentment, custodiava el més pur estil franc-flamenc de Josquin. No obstant i apart la política, segons ens diu el musicòleg Samuel Rubio, mentres que la impremta va difondre sobretot música instrumental, la música vocal es va conservar de forma manuscrita als arxius eclesiàstics de

catedrals, col·legiates i monestirs. Amb l'excepció del polifonista Juan Vázquez, la major part de les composicions vocals dels nostres autors es van publicar a l'estranger (Rubio 2006<sup>5</sup>, 134 s.), de la qual cosa el millor exemple sense dubte és la troballa del nostre Cançoner del Duc de Calàbria a la ciutat sueca d'Uppsala. Tot i que sobre la cort virregnal dels ducs de Calàbria, Ferran d'Aragó i Na Germana de Foix, ja hem escrit al referir-se al Palau Reial de València on Vicent Olmos i Claver va ser mestre de capella molt després<sup>894</sup>, voldríem recordar que representa l'etapa més esplendorosa del renaixement valencià en el que, pel que fa la música, trobarem a polifonistes com Pastrana o Cepa, entre altres músics de la rellevància dels "Flecha" o Lluís de Milà.

L'abdicació de l'emperador, i, la subsegüent entronització de Felipe II en 1556, va suposar inequívocament el suport a les decisions conciliars de Trento. De fet, amb l'excepció d'Antonio de Cabezón vinculat a la cort, l'església va capitalitzar la producció i la difusió musical del període, cosa que explica l'extraordinària aportació litúrgica dels nostres compositors davant la composició de partitures profanes d'autors estrangers. Entre aquestes últimes, el "madrigal", amb compositors com Gombert, Palestrina, Marenzio o Archadelt, va ser el gènere que, en paraules del musicòleg Clemens Kühn, va condicionar l'evolució posterior de la música d'occident<sup>895</sup>. Apart les opinions tècniques i des de la nostra perspectiva, és indispensable remarcar l'ús de la literatura del nostre Ausiàs March en la composició de madrigals<sup>896</sup>. D'altra banda, tot i que la historiografia des de sempre ha associat el renaixement espanyol amb la producció de Cristóbal de Morales i de Francisco Guerrero, consecutivament durant el XV, i, amb la de Tomás Luis de Victoria durant el XVI, del qual el musicòleg Samuel Rubio qüestiona l'ensenyament que poguera haver rebut de

---

<sup>894</sup> Vid. Pàg. 252 s.

<sup>895</sup> "La formulación corriente de que el *madrigal* sería la contrapartida profana del motete, no revela nada sobre su revolucionaria novedad. Es cierto que el madrigal –finalmente a cinco voces como norma- toma del motete el principio externo de la imitación. Pero frente al recato litúrgico de éste, podía representar de forma explícita los afectos del texto. El deseo de traducir musicalmente la expresión del texto coloca la música completamente a su servicio:... El madrigal se aleja de toda discreción del lenguaje. Es directo, pasional, música entregada sin reservas a lo personal, transformada técnicamente en giros descriptivos, sonoridad atrevida, a menudo cromática, tratamiento libre de la disonancia. Lo que sucede aquí, musical y estéticamente, puede ser difícilmente sobrevalorado en su alcance. El madrigal marca *la irrupción de lo subjetivo* en la historia de la composición. Prepara el terreno a la monodía –el nuevo lenguaje ligado a los afectos- que, por otra parte, da lugar a toda la música moderna. (Kühn 2003b, 81).

<sup>896</sup> "L'esperit madrigalístic italià del segle XVI, caracteritzat per la revaloració de poetes de segles anteriors, té el seu paral·lel a Catalunya en els madrigals d'autors catalans com Pere Alberch Vila i Joan Brudieu, escrits sobre textos en català del poeta valencià Ausiàs March (ca. 1397-1459) editats a Barcelona el 1543, així com del Barceloní Pere Serafí (ca. 1505-1567), el gran divulgador de l'obra d'Ausiàs March, que publicà dos llibres de poesies el 1565, i el petrarquista més significatiu del Renaixement català. Aquest influx procediria clarament de la primera meitat de segle, amb arrels que probablement es remuntarien a l'època de la cort napolitana." (Escalas 2000, 212).

Palestrina<sup>897</sup>, la llista de compositors és extensíssima amb cognoms com Peñalosa, Anchieta o Ceballos.

No obstant això, la cultura musical valenciana va estar més condicionada per la producció d'autors com Pere Alberch Vila, Nicasi Sorita, Ginés Pérez, Ambrosi Cotes, o Jerònim Felipe, amb una producció que decididament s'encaminava cap al barroc. Segons l'organista Vicent Ros, la part més important del repertori del renaixement valencià està conformada per música litúrgica. Junt a nombroses col·leccions de misses amb els cants de l'Ordinari, així com, també, composicions per al Propi, la quantitat de motets denota l'aplicació dels quals en algunes parts de la missa com l'Ofertori, la Comunió, o la Consagració. Així mateix, també va ser profusa la composició polifònica de psalms, responsoris, i altres formes per a l'Ofici diví, especialment per a “vespres” i “maitines”, entre les quals trobarem les “Lamentacions” del Profeta Jeremies, significatives pel que fa la posterior producció de Vicent Olmos i Claver. El treball de Vicent Ros també destaca l'aportació teòrica, de la qual Guillermo de Podio és probablement la figura més destacada, i, els drames litúrgics<sup>898</sup> amb referència concreta a la processó del Corpus i a la del Sant Àngel Custodi (Ros 1992c, 125 ss.). Per la nostra part, voldríem destacar que, apart del motet i de la missa, la polifonia religiosa del renaixement també va ser prolífica pel que fa la composició destinada a l'Ofici diví amb peces psalmòdiques, responsoris, himnes i lectures, de les quals trobarem informació en el treball de Samuel Rubio (Rubio 2006<sup>5</sup>, 85 ss.). Així mateix, reservarem un ampli espai més endavant per a les “Lamentacions” atesa la importància de les quals en la producció litúrgica de Vicent Olmos i Claver.

De l'evolució de la polifonia del renaixement naix la música litúrgica del barroc a principis del segle XVII. No obstant que hem escrit extensament sobre els segles XVII i XVIII en capítols anteriors<sup>899</sup>, no voldríem concloure aquest apartat sense redactar algunes consideracions sobre el període per tal d'arrodonir la nostra aportació. En primer lloc, les decisions de Trento van afavorir el desenvolupament d'aquesta música vocal de l'església en un moment de reforma eclesiàstica que, apart iniciatives concretes com la reforma del Missal Romà a instància del Papa Pius V, sobretot, proposava la unificació de la doctrina romana a

---

<sup>897</sup> Cfr. (Rubio 2006<sup>5</sup>, 211).

<sup>898</sup> “La música, desde sus aspectos más sobrios y elementales hasta la compleja elaboración de obras polifónicas, tanto vocales como instrumentales, participó de lleno desde un principio y cada vez con mayor protagonismo en todo el conjunto de la festividad, asociándose también a la danza y al teatro. En este caso los añejos misterios de los cuales fueron consolidándose los de *Sant Cristòfor, Adan y Eva y el Rey Herodes* constituían piezas imprescindibles de aquel entramado festivo... Mitología y teología, espectáculo y música, cultura y expansión, confluían a la par, a fin de saciar apetencias y gustos de una sociedad como la valenciana, extrovertida y muy dada por temperamento al espectáculo y a la diversión.” (Ros 1992c, 139).

<sup>899</sup> Vid. **La diversitat estilística de la música europea**. pp. 78- 108.

tot l'occident catòlic. Pel que fa la música, convé destacar que un dels propòsits de Trento va ser eliminar de la música litúrgica qualsevol contingut de caràcter profà. Així mateix, deguem recordar que en aquest moment es cantava polifonia coral i que Palestrina era el màxim exponent de la polifonia religiosa de l'època, iniciador de *l'escola romana o stile antico*, i model de la polifonia religiosa i litúrgica entroncant la tradició del renaixement amb el barroc incipient.

La font principal de la polifonia coral de l'església d'aquest barroc primigeni va ser el cant gregorià contingut en el missal i en els distints llibres litúrgics oficials com breviari, antifonaris o himnaris entre altres. Paral·lelament, la música religiosa en llengua vernacle s'introduïa a l'església desenvolupant-se àmpliament al llarg dels següents decennis, de la qual cosa parlarem més endavant. Segons el musicòleg Daniel Codina, la reforma tridentina del Missal i del Breviari va afavorir l'augment dels cants oficials de la litúrgia en la producció polifònica barroca, tot i que, alguns autors de referència, com Comes o Valls, van continuar prodigant-se en la forma no litúrgica del motet amb text llatí sense una funció clara dins l'ofici religiós. Tot i això i en termes generals, els compositors van seguir l'estil escolàstic o "sever" a l'hora de compondre sobre els textos oficials en llatí, abandonant només parcialment aquest rigor per a la composició dels gèneres en llengua vernacle (Codina 1999a, 16).

Seguint al mateix autor, altra característica definitòria de la música vocal de l'església va ser l'evolució des de la modalitat fins la tonalitat a la recerca d'un nou sistema sonor que esdevindrà identitari del període i del gènere eclesiàstic. Apart això, voldríem destacar que durant la primera meitat del XVII encara predomina la polifonia a l'*stile antico* escrita contrapuntísticament per a cor a capella sense acompanyament, unicoral, o com a màxim per a dos cors a quatre veus. Tanmateix, ben prompte trobarem a València amb Joan Baptista Comes les primeres influències italianes característiques del barroc: policoralitat i ús del baix continu. De fet, Joan Baptista Comes (1582-1643) va compondre per a nou, onze, dotze, i fins i tot per a disset veus (Rifé 1999, 61).

Durant la segona meitat del segle XVII, pren tota consistència la policoralitat. La nova tècnica genera una altra sonoritat amb el nou ventall de possibilitats que oferien les distintes combinacions entre solistes i cors, i, també, amb la variable disposició de les masses corals en la nau del Temple. Paral·lelament, es va consolidar l'ús del baix continu, i, fins i tot, de diversos baixos continus amb els quals acompanyar els diferents cors. A finals de la centúria la presència instrumental concertant era ja una realitat amb instruments de corda com els violins i el violó. La multiplicitat de les veus agrupades policoralment va propiciar una forma

d'escriptura vocal més homòfona que contrapuntística abandonant progressivament els models clàssics de la polifonia renaixentista de Palestrina o de Tomás Luis de Victoria.

Durant aquest període, els compositors polifònics no escatimen recursos tècnics per tal de garantir la intel·ligibilitat del text, cosa que, d'altra banda, ja havia sigut anticipada per la citada llegenda de Palestrina amb la Missa del Papa *Marcellus*. Amb tot, la policoralitat barroca generava noves expectatives expressives gràcies als efectes de diàleg entre solistes i cors, als recitats sovint sincopats per ressaltar les síl·labes tòniques, la variació rítmica entre binari i ternari, la textura proporcionada a determinades paraules o frases, o les transicions harmòniques entre les modalitats menors i majors.

Pel que fa la notació musical, caldria destacar que al llarg del XVII se simplifica el sistema proporcional característic de l'època renaixentista coexistint les figures ennegrides i les emblanquides amb el *tactus perfectum* i les *hemiolies*. Alguns autors barrocs encara utilitzen la “proporció menor”, modernament compàs de 3/2, per a les veus de gèneres com els villancets, tot i que per als instruments sovint la indicació de metro és l'actual compàs de 3/4. Tanmateix, per a la polifonia litúrgica, el més habitual és el compàs ternari a la semibreu amb les distintes accepcions de “Temps perfecte” o “imperfecte”. També és interessant ressaltar l'evolució de la terminologia musical, especialment, pel que fa l'agògica i la dinàmica. Les corrents estilístiques italianes van introduir els termes *piano* i *forte*, *largo* i *allegro*, i *cantata* i *ària* entre altres, per substituir gradualment l'antiga terminologia del barroc hispànic *eco* i *voz*, *despacio* i *ayre*, i *cantada* i *area* respectivament.

Amb l'arribada del segle de la il·lustració, es va consolidar una nova estètica forjada en els períodes anteriors que no va deixar d'evolucionar a partir de les innovacions vingudes principalment d'Itàlia. Tot i que la música litúrgica sempre va mantenir el seu conservadorisme intrínsec, la introducció del nou estil italià dels instruments concertants i els *solí* van aportar al text en llatí una excepcional expressivitat. El motet per a veu solista, molt pròxim a l'ària d'òpera, o la instrumentació d'algunes parts de l'entramat policoral són bons exemples de tot això.

Segons ens diu el musicòleg Daniel Codina, cap a meitat de la centúria la transformació estilística de les composicions litúrgiques oficials és evident a tota l'àrea d'influència valenciana i catalana. L'estil italià o galant importat d'Itàlia pels contactes amb Nàpols i per la influència de la cort de Madrid és un fet, sobre la qual cosa ja hem parlat extensament en capítols anteriors. Apart això, el musicòleg introdueix el concepte de classicisme pel que fa la música vocal religiosa emmarcant-lo en el període que va des de 1750 fins la desamortització de Mendizábal en 1835. Tot i que encara a hores d'ara queda

molta música i molts autors d'aquest període per estudiar, de la qual cosa Vicent Olmos i Claver és un exemple, la música vocal litúrgica del període clàssic pren dues tipologies formals més o menys diferenciades; música per a funcions litúrgiques de dies festius com diumenges o festivitats sense especial rellevància, i, música per a les festes solemnes com, per exemple, Nadal, la festa patronal de l'església, el gremi o alguna devota autoritat socialment reconeguda (Codina 1999b, 142). La primera tipologia, sobretot, pel que fa als psalms, es configura en una composició per a poques veus solistes que alternen amb el gran cor o *coro di ripieno*. La segona tipologia formal és més complexa i variable amb motets per a una o dues veus solistes acompanyades d'instruments i de vegades amb un instrument solista que dialoga amb la veu. Tanmateix, per als psalms, les misses, o el *Magnificat* utilitzen un cor a quatre veus de rica i reiterada elaboració melòdica en els *solí* reforçat amb un *cor di ripieno*. Tot i que trobarem les arrels de tot això en el darrer barroc, es va accentuar de forma decisiva en la producció dels músics de la segona meitat del XVIII. Amb tot, la diferència més significativa entre les dues tipologies citades seria l'acompanyament de baix continu, sovint orgue doblat per un violó, per a la primera, o bé, acompanyament orquestral per a la segona tipologia.

Del repertori de la segona meitat del segle també cal destacar l'estructura formal tant del gènere vocal com de l'instrumental. El repertori litúrgic conformat per lamentacions, misses, o psalms, evoluciona des del motet cap a altres gèneres com l'oratori on la combinació de les veus amb un instrument solista és prou freqüent. Tot i això, trobarem cert enriquiment del llenguatge musical amb indicacions de dinàmica i agògica, i amb signes d'articulació tant en les veus com en els instruments, cosa que, de fet, va aportar diferenciació respecte als períodes anteriors. En les obres de teclat va ser freqüent la repetició de períodes, cosa que amb el canvi o la inversió de tessitura generava la sonoritat d'*eco*. En els *solí* també va ser habitual la repetició de frases literàries variades musicalment, cosa que no va comptar amb l'aprovació de l'església. Tot i que el repertori litúrgic del classicisme no va perdre l'interès per l'expressió del text en llatí, poc a poc va prendre preponderància el virtuosisme musical en detriment del text. La influència de l'estil teatral va difuminar el sentit litúrgic en favor d'una música sovint pensada des de la perspectiva que comporta tot allò operístic.

### **VIII.1.1 Maitines. Tridu Sacre. Ofici de tenebres.**

En el context de la producció litúrgica de Vicent Olmos i Claver pren una significació especial l'oració de *Maitines*, de fet, la més llarga i elaborada de tota la litúrgia canònica, no només pel que fa la diversitat eucològica sinó també per la riquesa musical. En aquesta hora

canònica de la Litúrgia de les hores s'emmarca el cant de les "Lamentacions", gènere al qual dedicarem un ampli apartat més endavant atesa la importància quantitativa i qualitativa que té en l'obra creativa del nostre músic. Per això, voldríem destacar que *Maitines* ha sigut el nom més utilitzat per designar la primera oració del dia. Amb arrels en la tradició hebrea de resar a mitjanit, trobarem altres nomenclatures per tal de denominar-la, com, per exemple, "Ofici de mitjanit", "Psalmòdia matutina", "Ofici de la nit", "Vigília", o, des d'antic "Laudes matutines". No obstant això, amb el pas del temps, el terme *Maitines* va quedar vinculat a la primera part de l'oració o "Nocturnes" mentre que "Laudes" per designar l'oració del matí. Amb tot, l'origen dels Nocturnes és una anticipació de les "Laudes matutines", de la qual dona compte la peregrina Egeria, entre altres autors, com Casiano, o, Sant Benet, que, de fet, corrobora l'origen monàstic de l'oració (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 875 s.).

Tot i que trobarem un esquema precís de l'estructura de l'oració de *Maitines* en treballs musicològics com el d'Antonio Martín Moreno (Martín Moreno 1985, 451 s.), o, també en el de Juan Carlos Asensio la informació del qual, fins i tot, diferencia entre els *cursus* monàstic i el catedralici (Asensio 2008<sup>2</sup>, 266 s.), voldríem enumerar succintament les principals seccions de la qual. Des de sempre els Nocturnes han sigut considerats com l'inici de l'Ofici diví de cada dia. Tanmateix, trobarem vinculada als quals un element litúrgic introductori o de preparació anomenat "invitatori", de fet, desconegut en el primitiu Ofici Romà. No obstant això, la primera referència occidental a l'invitatori apareix en la Regla de Sant Benet, malgrat que, la pràctica a ben segur és molt anterior. Apart les qüestions cronològiques, deguem destacar que, després d'una sèrie d'invocacions introductòries, el psalm 94 i una antífona intercalada habitualment cada dos versicles conformaven l'estructura ritual de l'invitatori. Tot i això, en l'actualitat també es permet l'ús dels salms 99, 66, ó 23. Com que l'invitatori es considera de fet el principi de l'Ofici diari tampoc no va associat exclusivament als *Maitines*. Després de l'invitatori es canta un himne l'eucologia del qual varia en funció de tractar-se de celebracions festives o de *feria*. En la Litúrgia de les hores, trobarem el contingut dels himnes de l'*Ofici de lectures* dividit en dues sèries, bé de temàtica nocturna, o, contràriament, diürna. A més, els himnes sempre són distints d'acord amb la divisió *ferial* del salteri en quatre setmanes.

Concloua aquesta part inicial conformada per les invocacions, l'invitatori, i l'himne, l'oració de *Maitines* continuava amb dos, o, generalment, tres Nocturnes l'estructura dels quals constava de tres salms i altres tantes lectures amb els responsoris respectius. No obstant això, el nombre de salms, lectures, i responsoris variava significativament en funció del *cursus*, de la categoria del dia i del temps litúrgic, de la qual cosa trobarem informació en

el treball del musicòleg Juan Carlos Asensio (Asensio 2008<sup>2</sup>, 264 ss.). Finalment, un responsori de dos versicles tancava l'últim Nocturn, després del qual els Maitines conclouïen, amb o sense el cant del *Te Deum*, seguit de distintes fórmules litúrgiques d'acomiadament, així mateix variables, entre les quals era freqüent l'ús del *Benedicamus Domino*. En la Litúrgia de les hores actual, a l'himne sempre li segueixen tres psalms i dues lectures; una bíblica i altra hagiogràfica o de la tradició de l'església. A cada lectura li segueix un responsori l'objectiu del qual és complementar el significat de la lectura que li precedeix. Amb tot, la normativa general de l'Ofici diví incita dins de la més ferma tradició cristiana a la lloança nocturna per tal d'expressar l'esperança del retorn del Senyor.

Tanmateix, els Maitines prenen especial protagonisme en arribar el Tridu Pasqual o Tridu Sacre de Setmana Santa. Tot i que, segurament, el Dimarts de la Setmana Santa se celebrava una memòria de la institució de l'eucaristia, el ben cert és que a partir de l'any tres-cents vuitanta trobarem aquesta praxis, en algunes comunitats cristianes, el Dijous Sant a l'hora de nona. Poc després, en el tres-cents noranta-set, el Concili de Cartago designava aquest dia amb el nom de *In Coena Domini* que, de fet, ha perdurat en la litúrgia romana fins els nostres dies. D'acord amb això, es denomina Tridu Pasqual el temps de la Setmana Santa que va des de la vesprada de Dijous Sant fins a trenc d'alba de Diumenge de Pasqua. Tot i que de seguida explicarem més coses, és indispensable dir que el Tridu sacre culmina el calendari litúrgic de l'església catòlica, i, a propòsit d'això, potser val la pena remarcar que algunes composicions litúrgiques de Vicent Olmos i Claver van ser escrites per a *In coena Domini*.

Des de temps immemorials, els Nocturnes es resaven abans l'aurora, de manera que, fins i tot en el cas de no haver-se recitat tots els elements del formulari litúrgic, devien concloure amb els primers rajos de llum. No obstant, algunes Regles monàstiques van anticipar la celebració unes tres hores, en un costum que encara conserven a hores d'ara, mentres que, contràriament, a l'època medieval, algunes modificacions generalitzaren el cant dels Nocturns poc abans de l'alba. D'una manera o altra, es va estendre la tendència de resar els Nocturns la vesprada del dia anterior en una praxis que, pel que fa el Tridu Pasqual, va prendre la denominació d'*Ofici de Tenebres*. D'aquesta manera, els Maitines de dijous, divendres i dissabte Sants es van anticipar a la vespra amb l'arribada de les tenebres de la nit, segurament, per tal que el poble poguera assistir als quals.

L'ofici diví del dimecres Sant recorda la Passió de Jesucrist, el de dijous insisteix sobre la llarga agonia i la mort del qual, i el de divendres rememora les exèquies i la sepultura. Amb tot, l'Ofici de Tenebres conté característiques funeràries amb altars nus i ciris de lluminària groga. En aquestos cadafals funeraris, la sonoritat de tons severs sense



acompanyament instrumental envolta la recitació de psalms, antífoes, i responsoris lúgubres. Tanmateix, no s'interpreta cap himne ni "doxologia". Després de tot això i en obscuritat quasi absoluta sona el cant greu del "Miserere". El conjunt eucològic i musical de l'Ofici de Tenebres és d'allò més sublima de tota la litúrgia catòlica-romana.

No obstant, és en les *Lectio* dels Nocturns on apareixen les Lamentacions de l'Antic Testament. Tot i que sobre les Lamentacions ens estendrem àmpliament més endavant, convé destacar el dramatisme d'aquests textos la temàtica central dels quals és la destrucció de Jerusalem. Encara que Vicent Olmos va musicar polifònicament part del Llibre de les Lamentacions, els textos de les quals van ser revestits des de temps immemorials per una melodia certament trista i dramàtica de probable origen hebreu.

Durant l'Ofici de Tenebres n'hi ha en el presbiteri un tenebrari o canelobre triangular amb quinze espelmes de cera groga escalonades. Començant per l'angle dret inferior, els ciris van apagant-se poc a poc després de cada psalm, romanent només encès a la fi el més alt que, de vegades, és de llum blanca. Mentres es canta el "Benedictus" s'apaguen també les espelmes de l'altar de manera que el Temple queda pràcticament a fosques, més encara, quan durant el "Miserere" final, s'oculta darrere de l'altar l'única espelma que havia quedat encesa en el tenebrari. Finalitzat el cant del "Miserere", el clero i els fidels produeixen un lleu soroll de mans, llibres i matraques que, de sobte, cessa en aparèixer la llum del ciri que havia sigut amagat en la part posterior de l'altar.

Cap d'aquests destalls dramàtics està exempt de contingut teològic. El successiu apagament de les espelmes del tenebrari i de l'altar representa l'abandó i la defecció dels deixebles de Jesús mentre era turmentat pels jueus. L'únic ciri encès representa a Jesucrist, i, l'ocultació del qual darrere de l'altar dona a entendre la sepultura i la momentània desaparició del món per tal de reaparèixer amb la Resurrecció. El soroll final imita els trastorns i les convulsions sobrevingudes per natura en la mort del Salvador.

Després d'haver celebrat l'Ofici de Tenebres anticipadament el dimecres Sant, el Dijous Sant commemora un triple misteri; la institució de la Sagrada Eucaristia, la institució del sacerdoci, i l'amor fratern. És un dia de goig per l'herència que deixà Jesús al morir, però, també, de condol per la desaparició del qual amb la conseqüent invasió de les tenebres. Antigament, hi havia tres grans celebracions litúrgiques durant el matí de Dijous Sant concretades en tres misses; Reconciliació dels penitents, Consagració dels olis, i Commemoració de la institució de l'Eucaristia. De la primera només ha quedat la benedicció *urbi et urbi* proclamada pel Papa des de la Basílica vaticana. Amb tot, la litúrgia actual conserva dues misses; Missa Crismal, i Missa *In coena Domini*. La Crismal, que encara

pertany a la “quaresma”, es concelebrada pel bisbe i els preveres pel matí per tal de beneir els olis, renovar els compromisos sacerdotals, i consagrar el Crisma. La missa *In Coena Domini* se celebra per la vesprada i és la que, de fet, inicia el Tridu Sacre.

El dijous Sant per la vesprada l'església es reuneix en una única Eucaristia en cada església per tal de commemorar la institució de la qual en l'última *Coena* del Senyor, la institució del sacerdoci, i el manament d'amor fratern. La missa *In coena Domini* s'inicia amb el so de l'orgue i el cant del Glòria durant el qual hi ha volteig de campanes i sonen també les campanetes de l'altar. Aquestes sonoritats cessaran en senyal de condol fins el Glòria de la missa del Dissabte Sant i la missa continuarà, tot i que, sense l'òscul de la pau per tal de no recordar el bes traïdor de Judes. Després de l'homilia es desenvolupa entre cants el *llavatori dels peus* que, de fet, és una catequesis sobre l'eucaristia i una paràbola sobre la caritat. Després, dins de l'austeritat i la sobrietat litúrgica requerida en aquestos dies, el celebrant consagra dues hòsties, reservant-ne una de les quals per al dia següent. Conclou la missa, s'organitza una processó cap a una de les capelles laterals de l'església on l'hòstia consagrada reposarà fins el dia següent en la denominada *reserva del Santíssim en el monument*. Aquest és un altar, ric i artísticament ornamentat amb flors i espelmes, amb un sagrari al voltant del qual no deu haver cap detall que pugui suscitar el record de la Passió. Una vegada dipositada l'hòstia en el sagrari, es resen les “vespres”, i, després de les quals, el celebrant i els seus ministres despullen de tot els altars per tal de ressaltar la solitud de Jesús. Els altars quedaran nus fins el dissabte, i, així mateix, el “sacrifici” de la missa suspès fins el mateix dia. Tot i que la *reserva del Santíssim* es considera l'última part de la litúrgia de Dijous Sant, després de la qual, se celebrarà l'Ofici de Tenebres tal com s'havia fet el dia abans, dimecres, i, seguint les mateixes pautes que ja hem descrit. De nou, es cantaran poemes del llibre de les Lamentacions.

El Tridu Pasqual continua amb la litúrgia del Divendres Sant que commemora la Passió i mort de Jesucrist. Primitivament denominat en la Litúrgia Romana *In Parasceve*, que pot traduir-se per “preparació”, i, després *Feria VI en la Passió i mort del Senyor*, en l'actualitat es designa *Divendres Sant. Celebració de la Passió del Senyor*. La litúrgia de tan dolorosa jornada se celebra íntegrament en la penombra amb tota la parafernàlia fúnebre. Pel matí, poques espelmes grogues, ornaments negres, cants lúgubres, matraques, i impropis entre altres continguts d'amargura, i, de vesprada, les tenebres que, de fet, representen les exèquies del Redemptor. Amb tot, la litúrgia de Divendres Sant es divideix en tres parts principals; Litúrgia de la Paraula, l'Adoració de la Creu, i la Sagrada Comunió.

Sense estendre's excessivament, només voldríem ressaltar que l'estructura de la Litúrgia de la Paraula del Divendres Sant, de fet, la part més important de totes, respon a l'esquema primitiu; lectures, cants, i oracions dels fidels. Precedides d'una oració, n'hi ha tres lectures entre les quals s'intercala el cant del Psalm 30 i l'himne de la humiliació del Senyor, tots dos referits al misteri que se celebra (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 711 s.). Després de la sobrietat litúrgica de la "paraula" segueix el lirisme de l'Adoració de la Creu. Tot i que trobarem les arrels d'aquesta praxis en la descripció de la peregrina Egeria, la Litúrgia Romana ha introduït algunes modificacions al llarg del temps, entre les quals cal destacar el cant de les melodies del "Trisagi", en grec i en llatí, els "improperis", i alguns himnes triomfals com el *Pange Lingua* de Venancio Fortunato. Després de l'Adoració, s'encenen els ciris i s'organitza novament una solemne processó cap a l'altar per tal de prendre en el monument la *reserva* consagrada el dia abans. Inspirat en la litúrgia dels "Presantificats" i després de varies modificacions, en l'actualitat el ritu d'aquesta comunió segueix l'esquema general de la missa. Després, la litúrgia del Divendres Sant conclou amb una benedicció que, de fet, expressa la unitat del Misteri Pasqual de Crist manifestada en la Mort i Resurrecció del Senyor, iniciant d'aquesta manera la magna litúrgia de la Vigília Pasqual.

Des de temps antics, la Vigília Pasqual se celebrava el dissabte Sant per la nit. Tot i que l'horari de la celebració havia sigut modificat traslladant-la al matí del dissabte, la Sagrada Congregació de Ritus va restituir la pràctica primigènia en 1951, conservant-la, de fet, fins els nostres dies. Aquesta és la raó per la qual el Dissabte Sant es considera un dia "alitúrgic" durant el qual no hi ha sacrifici eucarístic. Tanmateix, es resa l'Ofici diví complet a les hores corresponents, per la qual cosa, consegüentment, l'Ofici de Tenebres del Dissabte no s'anticipa al Divendres Sant, sinó que se celebra el Dissabte Sant a l'hora que li pertoca, és a dir, a l'horari canònic de *Maitines*. Per a la nostra investigació, és important aquesta qüestió, perquè, en aquest Ofici de Tenebres del Dissabte Sant també és canten poemes del Llibre de les Lamentacions.

Apart *Maitines* i *Laudes*, l'Ofici diví del Dissabte Sant ha introduït algunes modificacions com, per exemple, la supressió del "Miserere", o, la composició d'una Antífona adient al "Magnificat" per tal d'adequar-lo litúrgicament a les característiques del dia. Amb tot, la nit del dissabte al diumenge se celebra la Vigília Pasqual estructurada en les següents parts; litúrgia de la llum, litúrgia de la paraula, litúrgia baptismal, i litúrgia eucarística. La litúrgia de la llum es desenvolupa en el context del lucernari durant el qual es produeix la benedicció del foc i la del ciri, i esdevé la processó i el Pregó Pasqual. En una celebració plena de simbolismes i emmarcada per cants i oracions, el formulari del Pregó

conté la interpretació de l'*Exultet*<sup>900</sup>. Després, la Vigília Pasqual segueix amb la litúrgia de la Paraula, que, sempre inclou la part de l'Èxode referent al pas del mar roig entre les nou lectures que conté. Tot això intercalant oracions per tal de realçar el significat teològic de les lectures. Després, la Vigília continua amb la litúrgia baptismal en una celebració així mateix plena de simbolismes que conté lletanies, benedicció de l'aigua baptismal, bateig, i renovació de les promeses baptismals. Tot i la importància que pren la renovació de les promeses en una litúrgia que recorda la primitiva pràctica de batejar els catecúmens durant la Vigília Pasqual, i, que, fins i tot, en l'actualitat permet batejar, la benedicció de l'aigua baptismal és una de les joies litúrgiques i teològiques de tota la Vigília de Pasqua. Finalment, la Vigília Pasqual culmina amb la Missa de "Glòria" que, iniciada amb la litúrgia de l'eucaristia, perquè, ja s'ha celebrat la de la Paraula, s'oficia amb ornaments blancs. L'entonació del "Glòria" trenca el silenci del Tridu Sacre amb el retorn del so de l'orgue i del repicar de les campanes, cosa que comporta la desaparició del color morat dels altars de manera que el Temple recobra l'aspecte festiu en el dia més important del calendari litúrgic. El Tridu Sacre ha finalitzat amb la Resurrecció de Jesucrist el diumenge de Pasqua.

### **VIII.1.2 Els gèneres i les formes litúrgiques d'Olmos.**

La reforma de Trento va determinar el grau de solemnitat de cada festivitat condicionant, de fet, la celebració<sup>901</sup>. D'acord amb això, a l'època d'Olmos la cerimònia litúrgica podia comptar amb la presència de distintes jerarquies de l'església, cosa que comportava en conseqüència la intervenció de les capelles. Si bé en les festes modestes la litúrgia podia cantar-se o recitar-se fins i tot a cant pla, la intervenció de les veus i dels instruments era indispensable en les grans celebracions de l'any. Amb tot, convé recordar que entre les principals festivitats del calendari litúrgic trobarem la festa setmanal del diumenge,

---

<sup>900</sup> "El formulario es conocido como el *Exultet*, por ser ésta la palabra inicial de una pieza, escrita probablemente por san Ambrosio, que pasó a Roma a través de la litúrgia Galicana. Es una composición de alabanza al Cirio Pascual y de acción de gracias por el beneficio de la luz. Con un estilo muy literario y a través de imágenes poéticas, se describe el significado espiritual de la luz en la noche iluminada por la Resurrección de Jesucristo, aludiendo a las grandes etapas salvíficas, desde el principio hasta hoy. No tiene una línea continua, pues el autor se dejó llevar por el entusiasmo y la emoción del acto, rompiendo las frases con fuertes exclamaciones." (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 715).

<sup>901</sup> "... este concilio cimentó de modo definitivo la doctrina de los sacramentos y encomendó al Papa la publicación de un Misal y un Breviario reformados según el criterio de retorno a las fuentes. Es cierto, sin embargo, que Trento impuso obligatoriamente los dos libros citados y abolió las prácticas litúrgicas locales que tuvieran menos de doscientos años de vigencia. Más aún, prohibió, incluso con amenaza de sanción, cualquier cambio del texto oficial. Esta centralización obedecía al deseo de restaurar los ritos primitivos, eliminar añadiduras de dudosa autenticidad y restituir a su estado originario lo que había sido alterado; sin olvidar la unificación católica, quebrantada por la Reforma protestante." (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 46).

Nadal, Pasqua, Corpus, Immaculada, i les festes pròpies de cada centre eclesiàstic. A més, d'entre aquestes últimes mereix la pena citar les patronals de la catedral o de la ciutat i, també, les dels patrons de diferents gremis, confraries, o altres col·lectius de creients que, regularment, finançaven les despeses que la festa generava. Apart dels oficis litúrgics com la missa o les oracions canòniques en les quals la participació musical estava en funció de la rellevància cultural, també van ser freqüents les manifestacions processionals que, sovint, comptaven amb la participació de la capella amb l'orgue portàtil entre el seu instrumental.

Tot i això, les celebracions de la Setmana Santa eren de les més rigoroses i solemnes pel que fa la litúrgia i als cants. Especialment el Tríduum que precedeix a la Pasqua de resurrecció era, i, encara ho és a hores d'ara, una de les manifestacions de més contingut teològic de l'església occidental. Segons ens explica el musicòleg Daniel Codina, tot i que en aquest període se celebrava amb molta solemnitat ritual, els oficis litúrgics tenien caràcter penitencial, la qual cosa, entre altres, comportava que no s'hi podia tocar l'orgue, i que només es permetia l'ús dels colors morat i negre en la vestimenta de celebració. En aquests dies, així com en els oficis de difunts, s'interpretaven les formes polifòniques més conservadores, cosa que contribuïa a generar l'atmosfera arcaica que el període litúrgic demandava (Codina 1999a, 15 ss.). Apart la litúrgia cantada en els distints períodes litúrgics de l'any, la música també solemnitzava algunes funcions religioses amb motiu d'esdeveniments joiolos de monarques o de personatges de l'elit de poder civil o eclesiàstic, o bé, contràriament, en esdeveniments tristos com els funerals.

En les centúries precedents, el cicle de la missa i el motet havien sigut probablement les formes identitàries de la música litúrgica. Tanmateix, en el barroc trobarem certes transformacions en el motet que la musicologia encara no ha esclarit suficientment. Les modificacions formals del motet a partir del barroc podrien suggerir, bé la decadència del gènere, o, potser, una fusió amb altres formes litúrgiques, de la qual cosa trobarem informació en el treball de Daniel Codina (Codina 1999a, 27 ss.). Apart això, cal dir que tot i que els compositors barrocs no van abandonar la composició per a la missa, de la qual cosa, com veurem, Vicent Olmos i Claver és un exemple, segurament, els psalms, himnes, responsoris, càntics dels evangelis, o antífones Marianes entre altres formes litúrgiques destinades principalment a l'Ofici diví conformen la part més significativa del repertori litúrgic. Sobre tot això, voldríem recordar que "vespres" i "completes" eren les dues hores més celebrades de l'horari oracional en les festes religioses. Però, els compositors del barroc també van escriure per a les hores menors, especialment "tèrcia", doncs aquesta hora se celebrava solemnement tots els diumenges i totes les festes de certa rellevància abans de la missa conventual de

monestirs i catedrals. Així mateix, també gaudia de certa significació la “nona” el dia de l’Ascensió i la “sexta” el dia de Pentecosta. D’altra part, en els psalms trobarem diverses versions en funció de l’antífona gregoriana que els precedeix, i, quan als himnes cal destacar el *Pange lingua gloriosi* per l’Eucaristia, el *Vexilla Regis Prodeunt* per al temps de Passió i, també, el *Te Deum* per tal de concloure les maitines solemnes i per celebrar algun esdeveniment victoriós o joiós. Així i tot, a les grans festivitats una de les oracions de més contingut teològic van ser els responsoris de maitines, sobretot en Nadal i en Setmana Santa. Finalment, “laudes”, “vespres” i “completes” tenien cadascuna un càntic del Nou Testament, i, també trobarem l’ús de lletanies en distintes celebracions. En aquest marc litúrgic, el nostre compositor Vicent Olmos i Claver va desenvolupar una producció formalment diversa de la que parlarem tot seguit.

### **1. Psalms.**

Els psalms són un conjunt de cinc llibres de poesia religiosa hebrea continguts en el *Tanaj* jueu i en l’Antic Testament cristià. Així mateix, la col·lecció es denomina Llibre dels psalms o psalteri. Forma part dels anomenats Llibres sapiencials i freqüentment se situa entre els llibres de Job i els Proverbis.

En les primitives tradicions literàries de Sumèria, Assíria, i Babilònia trobarem les poesies d’estil psalmòdic utilitzades principalment en forma d’himnes. De fet, molts himnes religiosos d’Egipte van inspirar directament distints psalms, de la qual cosa un exemple és el Psalm 104 (BVI 1996, 1007 ss.). Així mateix, la cultura cananea va influir significativament en tota la poesia hebrea. Deu segles abans de Crist, el rei David, que, d’acord amb les dades biogràfiques aportades per la Bíblia, era poeta, va perfeccionar l’organització litúrgica de les formes poètiques psalmòdiques impulsant-les qualitativa i quantitativament fins el nivell contingut en el psalteri. Molt després, durant la dominació persa de l’imperi d’Aquemènida, l’apogeu del qual va trobar la màxima esplendor al voltant de cinc-cents anys abans de Crist, els psalms es van diversificar en distints gèneres i estils com, per exemple, imatges messiàniques, lamentacions individuals o comunitàries, pregàries, escatologia, càntics, textos didàctics, o, així mateix, himnes, entre altres. Amb tot, les característiques particulars de la poesia hebrea, que, sempre necessita contextualització històrica i social, dificulta notòriament l’estudi de la qual.

Mentres que la mètrica i la rima llatina està basada respectivament en el nombre de síl·labes i en la col·locació de paraules assonants o consonants, en la poesia hebrea els accents

tònics prenen més protagonisme. No obstant això, trobarem l'expressivitat en l'anomenat *paral·lelisme*, no de les paraules, sinó dels pensaments. En els versos "paral·lels" es produeix una correspondència entre les frases de manera que la segona reitera, complementa, o, potser, contrasta amb el contingut de l'anterior. Descobert pel bisbe anglicà Robert Lowth en el segle XVIII, el paralelisme s'expressa principalment mitjançant "dítics", no obstant que, també és freqüent l'ús de "trístics", "tetràstics", i, fins i tot, paral·lelismes entre estrofes. L'ús de versos paral·lels en la poètica dels psalms és tan notori que fins i tot es manté després les traduccions. Però, apart el paralelisme, en els psalms també trobarem altres característiques poètiques que convé destacar, com és el cas de l'anàfora, l'epífora, l'*estribillo*, i, també, l'organització alefàtica d'alguns dels quals. Mentre que l'anàfora és la repetició d'una paraula o grup de paraules al principi d'un vers, l'epífora és, contràriament, quan la repetició és produeix a la fi del qual, cosa que, respectivament, trobarem als psalms 13 i 118 (BVI 1996, 901 i 1026 s.). Amb tot, voldríem ressaltar, per la similitud amb el gènere de les Lamentacions, com sabem, àmpliament conreat per Vicent Olmos i Claver, l'ús de les lletres de l'alefat hebreu per tal d'organitzar acròsticament alguns psalms, per exemple, el psalms 9 i 10 (BVI 1996, 897ss.).

Precisar l'origen o al menys el context, litúrgic o no, per al qual els psalms degueren ser creats és un problema que encara no ha sigut resolt de forma totalment satisfactòria. Entre les dificultats de la qual cosa, una de les principals és que l'ús d'aquestes composicions ha sigut freqüentment modificat fins i tot dins la mateixa comunitat jueva. Això ha comportat nombroses transformacions i fins i tot la creació de composicions per tal de satisfer noves necessitats litúrgiques i o socials. La investigació del segle XIX concordava en designar la data de composició dels psalms en el període posterior a la captivitat a Babilònia, fins i tot en el dels Macabeus. Tanmateix, les investigacions posteriors dubten de tot això després d'haver analitzat gèneres i influxos. D'acord amb les influències estilístiques, alguns investigadors assenyalen períodes posteriors al citat exili babilònic. Segons l'ús cultural dels psalms, altres estudiosos daten les composicions d'acord amb les festivitats del Temple. Amb tot, potser l'opinió més acceptada és que l'origen de molts psalms és tan antic que es fa impossible de determinar.

L'etimologia grega de la paraula *psalms* fa referència al *psalterion* o instrument musical similar a l'arpa, o bé, al cant acompanyat per un instrument de corda. En la Bíblia Septuagèsima trobarem el vocable *psalms* com a traducció del terme hebreu *mizmor* que apareix en les inscripcions o títols de cinquanta-set càntics amb la segona accepció que acabem de citar. Poc a poc, la paraula psalms va servir per anomenar tota la col·lecció

d'himnes, introduint-se, seguidament, en el vocabulari llatí. Molts psalms van ser escrits expressament per a l'ús cultural, però, també, altres que en origen no tenien aquesta funció van ser adaptats per a la qual. Amb tot, no hi ha dubte que són himnes o càntics religiosos.

L'evolució funcional de la terminologia va acabar denominant el conjunt de tots aquests cants *Psalteri* o *Llibre dels psalms*. A partir de col·leccions menors, el psalteri es va configurar amb 150 psalms. No obstant això, n'hi ha certa divergència pel que fa la divisió dels quals en les distintes cultures. N'hi ha dos casos en els que un psalm hebreu s'ha dividit en altres dos en la Bíblia Septuagèsima i en la Vulgata, i, altres dos casos en els que dos psalms hebreus corresponen a un en la Septuagèsima. És difícil determinar quina de les dos tradicions és més fidel als orígens, com, de fet, precisar l'època de constitució de la col·lecció. Per ara, cal acceptar que tres segles abans de Crist ja existia el *Llibre dels psalms*. D'altra banda, també voldríem dir que en la Bíblia hebrea trobarem els psalms en la tercera secció, denominada *ketubim* o escrits amb la nomenclatura *tehillim* o *sefer tehillim*; forma plural de *tehillah* que significa himne o lloança. Després, en la Bíblia "Septuagèsima" o dels "setanta", els psalms apareixen entre els llibres didàctics. Tot i això, cal dir que en el *Codex Alexandrinus*, versió tardana, concretament del segle V, de la Bíblia grega o "Septuagèsima", trobarem el nom *psalterion* referint-se a l'instrument que utilitzaven els jueus per acompanyar els càntics de lloança a *Yahveh* o *Jehova*. El *Codex Alenxandrinus* va contribuir decisivament en la consolidació de la nomenclatura *Llibre dels psalms*. D'altra banda, també hem de dir que en totes les versions llatines de la Bíblia el "Llibre dels psalms" se situa després de Job.

Altra qüestió recurrent en la investigació sobre els psalms és l'autoria. La tradició postula l'origen davídic dels psalms, de la qual cosa deriva el nom "Psalms de David" citat per tot arreu. Aquesta està basada en distintes cites de diversos llibres de la Bíblia i també dels títols de molts psalms; setanta-tres psalms de la Bíblia hebrea contenen "De David" i alguns fins i tot afegeixen l'ocasió per a la qual van ser escrits. D'una manera o altra, el fet és que l'atribució a David consta fins i tot en el Nou Testament. No obstant, tot i que el Concili de Trento, ja ben entrat el segle XVI, va utilitzar l'expressió *psalterium davidicum*, no n'hi ha suficient base científica per afirmar categòricament que el rei va ser l'autor de totes les composicions.

Amb tot, la col·lecció d'aquests cants psalmòdics s'utilitzava en la litúrgia de Jerusalem durant el període denominat del Segon Temple en el segle VI abans de Crist. Totes les versions del Llibre dels psalms contenen 150 poemes. No obstant això, trobarem opinions distintes pel que fa l'estructura interna del qual al comparar les versions hebrees amb la Septuagèsima i la Vulgata. Tot i que, com ja hem anticipat, les divergències afecten només a



casos concrets, propicien inevitablement discrepàncies quan a la numeració general i a la divisió d'alguns psalms. En l'original hebreu els psalms apareixen agrupats en cinc llibres o col·leccions separades per doxologies a la fi dels psalms 41, 72, 89, 106 i 150. De fet, aquest últim és pròpiament una doxologia. La primera cita que permet datar la recopilació de les col·leccions data de l'any 117 a. C. i està continguda en el pròleg d'una traducció de l'Eclesiastés o *qohélet* que indica que el Llibre dels psalms ja formava part de la Bíblia hebrea a principis del II segle abans de Jesucrist. La numeració del *Tanaj* o Bíblia hebrea coincideix amb la Septuagèsima i amb la Vulgata en els vuit primers psalms i en els tres últims. La Septuagèsima o Bíblia grega fusiona els psalms 9 i 10 i també 113 i 114. Contràriament, divideix en dos el psalm 116 numerant les dues parts resultants amb 114 i 115. També divideix el psalm 147 configurant-se conseqüentment els números 146 i 147. Amb tot, la numeració més recurrent és l'hebrea, per la qual cosa és útil pensar pneumotècnicament que entre els psalms 10 i 148 la numeració de la Septuagèsima i de la Vulgata és l'hebrea menys 1. Amb tot, és fàcil trobar la correspondència numeral dels psalms entre la Bíblia hebrea, la Septuagèsima i la Vulgata a distints treballs, com és el cas dels que citem (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 971) (BVI 1996, 887).

Així mateix, és necessari assenyalar que n'hi ha alguns psalms duplicats, com, per exemple el 14 que és el mateix que el 53. Altres exemples de duplicacions són el psalm 70 que reproduïx els versicles 14 i 18 del psalm 40, i, el psalm 108 que repeteix els versicles 8 i 12 del psalm 57 i els 8 i 14 del psalm 50. D'altra banda, altre aspecte que fa pensar en la diversitat d'autor i períodes de creació o en l'existència d'altres col·leccions és l'heterogeneïtat pel que fa les referències a les divinitats *Yahveh* o *Elohim*. S'accepta que els psalms que contenen referències a *Elohim* són anteriors al "Yahvistes".

Bona part del càntics que conformen les cinc col·leccions del Llibre dels psalms van precedits d'anotacions referides a l'autor, la forma, el context, i, fins i tot, l'ús litúrgic dels quals. Moltes d'aquestes inscripcions o títols segueixen orde alfabètic. Dels 150 psalms, en la Bíblia hebrea n'hi ha 116 amb títol i en la Septuagèsima 131. Dels quals, el *Tanaj* conté 73 psalms atribuïts a David mentre que la versió grega dels "Setanta" 84. D'entre les expressions que defineixen succintament els psalms, cal destacar el ja citat *mizmor* o psalm en cinquanta-set ocasions, *shir* o cant en trenta, *tefillah* o oració en tres, *tehillah* o himne o lloança en una, *miktam* o "poema d'inscripció" en sis, *maskil* o tros d'art en tretze, i *siggayon* o lamentació en una. Així mateix, es denomina *lamed auctoris* a la indicació que aporta informació sobre el creador del poema o la dedicatòria, tot i que això comporta dubtes atenent la quantitat de variants que presenta.

Així mateix, també trobarem inscripcions per a l'ús litúrgic, de la qual cosa podem citar els següents exemples, que, principalment, pertanyen a la Bíblia Septuagèsima; en el psalm 91 per al “dissabte”, el 23 per al “primer dia de la setmana”, el 47 per al “segon”, el 92 per al “dia anterior al dissabte”, o el 93 per al “quart”. La *Vetus Latina* assenyala el psalm 80 per al cinquè dia de la setmana, i la *Mishná* el 81 per al tercer. Segons els investigadors Abad Ibáñez i Garrido Bonaño, els psalms 37 i 69 consignen la indicació “per a memòria” o “per tal de portar memoria”, la qual cosa vol dir, segurament, que aquestos psalms es cantaven en l'ofertament del sacrifici de *minhah*. De fet, en el Levític (24,7) trobarem la mateixa expressió probablement relacionada amb l'anamnesi eucarística. Així mateix, el psalm 99 degué cantar-se en els sacrificis d'acció de gràcia, perquè, la traducció de Sant Jerònim no ofereix dubte al respecte; *gratiarum actione*. D'altra banda, en les grans festivitats jueves es cantaven i es recitaven els *Hallel* o *Himnes de lloança* que en la *Vulgata* trobarem amb el títol *Alleluia* (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 839 s.).

Les inscripcions dels psalms també aporten dades sobre els instruments, les melodies, i altres expressions musicals amb termes com, per exemple, de “corda”, “veus de soprano”, “amb la tonada de *No destrueixques*, etc... Tot i això, contenen expressions de difícil traducció en el marc de la poètica dels psalms com, per exemple, *selah* que trobarem per denominar “interludi” en la Septuagèsima, o, “sempre” en la *Vulgata*. Apart això, també podem citar com exemples el vocable hebreu *haggi-tit* que significa “arpa de Gat” o “tonada de la gaita”, l'expressió *se-mi-nit* segurament referida a l'octava musical, *binegnot* que vol dir “amb instruments de corda”, o *neji-lóhth* probablement derivat de *ja-líl* o “flauta” en hebreu. Així mateix, també n'hi ha expressions que corroboren l'existència de melodies o “tonades” ben consolidades; “amb la tonada de *La cèrvola de l'aurora*”, “amb la tonada de *La coloma dels llunyans noguerols*”, o “amb la tonada de *La mort del fill*”. Els títols també contenen indicacions per determinar l'ús funcional d'alguns psalms, de la qual cosa els exemples fan referència a peregrinacions, celebracions en el Temple, o, com ja hem vist, l'ús litúrgic en dies concrets. En aquest sentit, els títols d'alguns psalms aporten informació sobre la data de composició, com és el cas de la fugida de David davant Saúl, el mal de consciència després la mort d'Uries, la guerra amb Absaló, entre altres. Tot i que bona part de la doctrina patristica postula que els textos dels títols dels psalms són una inspiració del mateix autor, l'assumpte no gaudeix d'unanimitat entre els investigadors, principalment, perquè l'antiguitat de les inscripcions dificulta-la enormement l'estudi.

El text original dels psalms estava en hebreu. No obstant, els manuscrits van patir nombroses modificacions i transformacions en funció de l'ús litúrgic que van tenir. Si a més

d'això, tenim en compte que el període de composició pot abarcar entre sis i vuit segles, és fàcil comprendre la dificultat que comporta precisar el text que va servir de font a les més antigues traduccions. Amb tot, els documents manuscrits més antics en hebreu són de l'època medieval. Tanmateix, a les excavacions arqueològiques de *Qumram* van trobar en 1947 fragments datats a meitat del segle I que contenen diversos textos en hebreu, i, fins i tot, variants d'un mateix psalm. El de més rellevància és el ròtol de cuir 11QPs amb quaranta-un psalms; set apòcrifs, amb l'himne citat en *Sab 51, 13-20* i el Psalm 151 que apareix en la Septuagèsima, i, els trenta-tres últims psalms del psalteri canònic.

L'anàlisi crític del text dels psalms accepta l'existència de distints grups dins de tota l'obra i ha avaluat la qualitat de les distintes traduccions. Pel que fa la Bíblia Septuagèsima, bona part dels estudiosos coincideixen en que no és una bona traducció. Tanmateix, és la més antiga, probablement, de finals del segle II abans de Crist, i, amb molt poques excepcions, les cites del Nou Testament i vàries versions posteriors en llatí procedeixen de la qual. Malgrat les incorreccions en la traducció i també en l'idioma grec, els especialistes fan servir el text de la Septuagèsima per dilucidar l'original hebreu que, molt probablement, degué servir-li de base. Va ser recensionada pels teòlegs antioquens Llucià i Hesiqui vàrios segles després. També hi va haver altres traduccions al grec que Jerònim hauria utilitzat per a la traducció al llatí; la versió d'*Àquila* de finals del segle II, la de *Símaco* cap a l'any dos-cents, i la de *Teodoció*. D'altra banda, la versió siríaca es denomina *Pesitta* i el nom de la traducció de la Bíblia hebrea a l'arameu realitzada des del període del "Segon Temple" s'anomena *Tárgum*. Amb tot, la primera traducció llatina es va realitzar, probablement, a Cartago en el segle II després de Crist. Després, Sant Jerònim va fer tres traduccions. La primera a partir de la *Vetus latina* que, de fet, ja era una traducció de la Septuagèsima, i, que, podria ser el *Psalteri Romà*<sup>902</sup>. La segona va ser una revisió de la primera realitzada a Palestina i acceptada a la Gàlia d'on deriva el nom de *Salterio Gallicano*. La tercera és el *Psalterium iuxta hebraeos* realitzada a finals del segle IV a partir, efectivament, d'un text hebreu. En temps recents, el Papa Pius XII comissionava una nova versió a l'Institut Bíblic de Roma que aprovaria en 1945, i, posteriorment, el Concili Vaticà II revisava el psalteri que, finalment, va promulgar Pau VI per a la Litúrgia de les hores.

---

<sup>902</sup> "... La identificación del salterio romano con la primera revisión de San Jerónimo fue impugnada por Dom DE BRUYNE, O. S. B.: *Le problème du sautier romain*, en «Revue Bénédictine» 42 (1930), 101 ss. Pero su tesis fue rebatida por VACCARI (cf *Scritti di erudizione e di filologia*, Roma, 1952, I, 211). Por eso, Dom Weber no se atreve en su edición a pronunciarse francamente a favor de la tesis de Dom DE BRUYNE." (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 972).

Entre els investigadors existeixen notòries diferències a l'hora de classificar els psalms per gèneres literaris. El nombre de gèneres o tipologies compositives dificulta la tasca, principalment, pel caràcter comunitari de la literatura jueva les nombroses fonts de la qual sempre remeteixen al culte i a la litúrgia. Amb tot, segurament la forma més senzilla és valorar-los segons el caràcter "Elohista" o "Yahvista" ja comentat anteriorment. Tanmateix, classificacions més complexes exigeixen tenir en compte altres condicionants com la procedència, el fons intel·lectual i filosòfic, i la forma poètica. D'acord amb tot això, trobarem "himnes" la característica principal dels quals és que són cants de lloança, que, conseqüentment, no contenen pregàries. La redacció d'aquests és sempre impersonal, cosa que afavoreix l'ús litúrgic dels quals. També n'hi ha "psalms de súplica" en els quals predomina el prec personal sobre el col·lectiu. Generalment, els psalms suplicatoris són una resposta religiosa que implora el suport diví davant les desgràcies i la persecució. En aquest grup trobarem alguns dels psalms més musicalitzats com el Psalm 51 o *Miserere* o el 130 *De profundis*. Així mateix, el Llibre dels psalms també conté alguns poemes "d'acció de gràcia" el subjecte dels quals pot ser una persona o un col·lectiu. Aquests s'inicien similarmet als himnes i després de narrar els motius per donar gràcies afegeixen una oració suplicatòria. Després de l'acció divina salvadora, conclouen amb l'acció de gràcies i amb els actes de confiança en el poder diví. D'altra banda, trobarem "psalms reials", sovint, subdividits en dues categories; els dedicats a la nissaga de David i els que realcen la reialesa divina. En tot cas, són psalms de profunda tradició davídica. Malgrat l'ús dels quals en les cerimònies reials, també són utilitzats en sentit messiànic. En la mateixa línia d'expressió poètica cal destacar els anomenats "psalms messiànics" que, de fet, han necessitat la intervenció de la Comissió bíblica per tal de delimitar-los. Així mateix i directament relacionats amb els dos grups anteriors estan els anomenats "Càntics de Sió" que glorifiquen la ciutat Santa mitjançant la forma clàssica dels himnes. Recorden esdeveniments de tanta rellevància com el diàleg de Yahvé amb Moisés o l'Arca de l'Aliança. Finalment, voldríem citar els psalms "didàctics" o de "sapiència" la temàtica dels quals és l'ensenyament. Segueixen l'orde acròstic i tracten de la Llei mosaica i de l'ètica jueva. Així mateix, voldríem destacar l'existència de psalms de "profecia", de "maledicció", "imprecatoris", o bé, psalms "mixtes" entre altres categories, sempre, segons l'opinió de distints investigadors. Com exemple de la qual cosa, voldríem citar la classificació proposada per Abad Ibáñez i Garrido Bonaño que divideixen els psalms d'acord amb el caràcter literari i, d'altra banda, *en razón del contenido*. En el primer grup

estarien els himnes, cants espirituals, poesia didascàlica<sup>903</sup>, i la simple pregària psalmòdica. En el segon, psalms messiànics, imprecatoris, graduals<sup>904</sup>, i penitencials (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 843 ss.).

Atenent la diversitat de gèneres literaris i de contingut teològic dels psalms, resulta complex realitzar una valoració doctrinal. Segurament, cal combinar l'ús del psalteri des de la perspectiva didàctica amb l'evolució religiosa que va comportar. Com ja hem explicat, l'ús del psalteri va ser i és divers, però, n'hi ha alguns psalms fora dels aspectes purament litúrgics que, més bé, manifesten l'espiritualitat o experiència espiritual de l'autor. Fins i tot, moviments com els *anawin*, “pobres de Yahveh”, apareixen en psalms com el 34 ó el 37. Amb tot, Déu és el principal interlocutor de tots els psalms, i, consegüentment, el Llibre dels psalms pertany a la Sagrada Escripura. La primitiva església cristiana va identificar en els psalms a Crist i a la seua obra. De fet, els continguts psàlmics en referència a Crist són nombrosíssims en els Evangelis, en els Fets dels Apòstols, i en altres llibres del Nou Testament, cosa que denota la influència que van tenir, de forma especialment significativa, en la comunitat apostòlica. Els primers cristians identificaren *Yahveh* amb el “Pare de Jesucrist”, i, posteriorment, amb el mateix Crist. De fet, en la Bíblia Septuagèsima el nom *Kyrios* feia referència al “Pare”, però, els cristians l'utilitzaren per designar al “fill” Jesucrist. Sense dubte, els psalms messiànics es van referir a Crist, i, seguidament, van relacionar la resta de textos amb Crist i la seua obra. Tot i que tot això va comportar enconades divergències<sup>905</sup>, el fet, és, que, a diferència dels jueus, els cristians van trobar en els psalms a Crist per tal de corroborar els anuncis profètics de la Passió i la Resurrecció. Per als cristians, els psalms faciliten la intel·ligibilitat del misteri pasqual que, sense dubte, constitueix el compliment dels oracles dels quals. D'aquesta manera, el primigeni contingut espiritual dels psalms de l'Antic Testament es va estendre teològicament al Nou.

---

<sup>903</sup> “La *poesía didascálica* es una alabanza a la virtud, junto con una instrucción e invitación al ejercicio de la misma. El objeto de estos salmos suele ser la piedad (salmos 1 y 127); el gozo en la ley y en su observancia (salmos 18 b y 118); la providencia y recompensa divinas (salmos 36 y 72); o, finalmente, la consideración religioso-moral de la historia (salmos 77 y 105).” (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 843).

<sup>904</sup> “Los *salmos graduales* reciben este nombre por el título que tienen en los LXX y en la Vulgata («Canticum graduum»). Según antiguos escritores hebreos, estos salmos debían cantarse el día primero de la gran fiesta de los Tabernáculos, en la ceremonia de la aspersión que se hacía sobre quince gradas, que conducían del atrio de las mujeres al de los hombres; pero tal explicación ofrece dudas. En realidad, los salmos graduales son cantos de peregrinación, un libro de alabanza para los israelitas que caminaban hacia Jerusalén y para el tiempo de su estancia en la Ciudad Santa.” (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 844).

<sup>905</sup> “Orígenes se opuso a ello, aunque él mismo siguió ese método en algunas homilías. Con todo, esta interpretación preparó la de la época posterior, sobria e iluminada, sin dejar de ser profunda, cuyos representantes más destacados fueron San Atanasio y San Agustín, aunque también haya que mencionar a san Hilario, san Ambrosio, san Próspero de Aquitania, Arnobio y Casiodoro.” (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 847).

La primitiva església cristiana va prendre els psalms com pregària litúrgica no només per la influència jueva sinó també per defensar-se de les creacions espontànies, sovint herètiques, que deformaven l'originalitat. Paral·lelament, els compositors han utilitzat recurrentment els psalms com a material literari de creació musical. Els exemples d'això són nombrosos, però, potser val la pena ressaltar l'ús del text del *Miserere*, potser, musicalitzat des de temps immemorials. Amb tot, d'entre els treballs polifònics renaixentistes més destacats deguem ressaltar els psalms de músics com Binchois, Josquin, Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, o Tomàs Luis de Victoria. No obstant, amb l'arribada del 1600, la composició musical amb textos dels psalms va comptar a més amb les innovacions tècniques del període, d'altra banda, àmpliament comentades en aquest treball<sup>906</sup>. L'aportació de Monteverdi, amb *Vespro della Beata Vergine* com a exemple segurament més il·lustratiu, enllaça la tradició de la polifonia vocal del renaixement amb el barroc. La composició de psalms polifònics va prendre rellevància amb el nou segle, sobretot a Venècia i a Roma, de la qual cosa és representativa la producció d'autors com Cima, Molinaro, Mortaro, o Lodovico Viadana. Després, els últims motets d'Alessandro Scarlatti conjuguen els textos del llibre dels psalms amb la diversitat de tractaments tècnics amb adaptacions en *stile antico* i també *moderno*<sup>907</sup>. L'elaboració de psalms polifònics s'havia generalitzat a tota Europa, a propòsit de la qual cosa potser val la pena destacar l'ús dels textos així mateix en els *Anthems* anglesos i en la cantata luterana d'autors com Blow o Purcell i Buxtehude o Bach respectivament.

Tot i que la composició polifònica amb textos del llibre dels psalms s'havia desenvolupat amb peces separades, es va instaurar poc a poc el costum de publicar col·leccions de psalms. Entre les primigènies trobarem la de Sweelinck amb cent cinquanta psalms publicada a Amsterdam entre 1603 i 1621. Schütz també va publicar una col·lecció completa de tots els psalms, tot i que, els *Psalmen Davids* de 1619 li va valdre el reconeixement com a màxim representant de la composició sacra del període. Més endavant, entre altres, trobarem la col·lecció de Benedetto Marcello la característica més singular de la qual és segurament l'ús d'antigues melodies jueves com a *cantus firmus*. Amb tot, el psalm polifònic s'havia consolidat definitivament en el repertori de música sacra, de la qual cosa la producció de Vicent Olmos és un exemple.

---

<sup>906</sup> Vid. **El segle XVII; les innovacions estilístiques**. pp. 78- 90.

<sup>907</sup> "Of some 40 motets on biblical texts, all but three are settings of verses from the psalms, and the forces they require range from an unaccompanied four-part chorus (*Exaltabo te Domine*, Psalm xxx) or a chamber ensemble with solo voices (*Diligam te Domine*, Psalm xviii) to large-scale choral and string orchestral forces with solo voices and continuo (one of two settings of *Nisi Dominus aedificaverit*, Psalm cxxvii)." (NGDM 1980, 15- 333).

Ja en el XIX, consta l'aportació amb preceptes romàntics de Mendelssohn, Schumann, Liszt, Schubert, Brahms, i fins i tot Dvorák. Després, i ja tancant els últims períodes estilístics, hem de ressaltar els *Psalmus Hungaricus* de 1923 de Kodály, i, com no, la “Simfonia dels psalms” d'Igor Strawinsky de 1930. No voldríem concloure sense assenyalar l'ús dels textos del llibre dels psalms en altres gèneres tant característics del barroc com l'oratori. Molts cors de *La creació* de Joseph Haydn estan basats en els psalms, no obstant que, també podem citar el “Messies” de Haendel. Per al nostre treball sobre Olmos, els psalms representen una part principal de la seua producció litúrgica. De fet, és el gènere que més va cultivar. Afortunadament, hem pogut transcriure gairebé tots els psalms de Vicent Olmos i Claver per a la nostra edició crítica.

## **2. Lamentacions.**

Trobarem l'origen de les Lamentacions a la Bíblia hebrea, sobre la qual convé fer alguns aclariments previs. En primer lloc, la Bíblia hebrea és un terme genèric que s'utilitza per designar el conjunt de llibres sagrats que descriuen els fets primigenis. Escrits originalment en hebreu i arameu antic, la Bíblia hebrea guarda vincles directes amb el “Tanaj” jueu i amb l'Antic Testament, que, de fet, són les compilacions originàries de les tradicions jueva i cristiana. A més d'això, també és necessari destacar que, per tradició, la primera paraula de cada llibre va servir per designar-lo, i, d'acord amb això, l'exclamació *Ékâ* que, traduïda a la nostra llengua ve a ser “Ah, com”, és el títol en origen del llibre de les Lamentacions.

Posteriorment, els antics textos hebreus i arameus van ser traduïts a l'idioma grec, configurant-se d'aquesta manera l'anomenada “Bíblia Septuagèsima”, o, “Bíblia dels Setanta” en al·lusió als setanta-dos savis jueus que, enviats pel *Sumo* sacerdot de Jerusalem, van fer la traducció al voltant del segon segle abans de Crist. El text de la “Septuagèsima” va servir per a totes les comunitats jueves del món antic més enllà de Judea, l'anomenada “diàspora”, i, després, per a les més primitives comunitats cristianes, predominantment de parla i cultura grega. Junt a la Bíblia hebrea, la Bíblia dels “Setanta” és la principal font de l'Antic Testament del cristianisme. De fet, la partició, classificació, ordre, i noms dels llibres del qual, no deriva del “Tanaj” o “Bíblia hebrea”, sinó, dels còdex jueus i cristians de la Bíblia “Septuagèsima”. Pel que fa la nostra investigació, la importància de la versió grega de la Bíblia és que, per primera vegada, l'originari *Écâ* de la Bíblia hebrea, apareix sota el nom de “Lamentacions”.

Apart les posteriors modificacions masorètiques i de les primeres traduccions al llatí de la *Vetus latina*, les “Lamentacions” van passar amb aquesta nomenclatura a la *Vulgata*. L’edició per al poble, o *Vulgata editio*, va ser una iniciativa del Papa Damàs I que, a finals del segle IV després de Crist, proposava una traducció al llatí de fàcil comprensió i precisa pel que fa els esdeveniments. La traducció se li va encarregar a Jerònim d’Estridó, segurament i entre altres raons, perquè dominava el llatí clàssic de Cicerone, la qual cosa, en contraposició, li va permetre una traducció més intel·ligible per al poble en llatí corrent. Les Lamentacions van passar d’aquesta manera des de la *Vulgata* o antiga versió en llatí a totes les posteriors versions de la Bíblia fins arribar als nostres dies.

D’altra banda, és indispensable destacar que les Lamentacions han sigut atribuïdes freqüentment al profeta Jeremies, a propòsit de la qual cosa cal dir que, de fet, en la Bíblia grega apareixen a continuació dels escrits del profeta amb la denominació de “Lamentacions de Jeremies”. No obstant això, en aquesta mateixa versió com, també, en la *Vulgata*, trobarem sovint les Lamentacions després de *Baruc*. Apart això, segons ens diu el comentari introductori de la Bíblia valenciana interconfessional, l’atribució sembla procedir dels segon llibre de les cròniques de l’Antic Testament que nomena uns poemes que Jeremies hauria compost a la mort del Rei Jossies l’any sis-cents nou abans de Crist (BVI 1996, 1213). Amb tot, l’autoria del profeta no està suficientment documentada malgrat l’existència de certes coincidències entre el llibre de Jeremies i el de les Lamentacions. De fet, el llibre de les Lamentacions no conté cap notícia sobre els esdeveniments de la mort de Jossies.

L’Antic testament inclou el llibre de les Lamentacions entre els cinc escrits hagiogràfics de la tercera part de la Bíblia hebrea; Rut, Càntic dels càntics, *Cohélet* o Eclesiastés, Lamentacions, i Ester. A més de destacar que en la tradició jueva cada llibre es llegeix en la litúrgia sinagoga de determinades dates i temps litúrgics del calendari, resulta d’interès per al nostre treball dir que, concretament, el de les Lamentacions, encara es llegeix a hores d’ara durant el dejuni del quint mes o *Tisha Be’hav*, que correspon al nostre mes de juliol, per tal de commemorar la caiguda de la ciutat de Jerusalem l’any 587 a. C. Així mateix denominat 9 Av o nové dia del mes Av, és un dia de condol, de dejú, i d’oració, perquè, no només va ser el dia de la destrucció a Jerusalem del “Primer” Temple de Salomó, sinó també la del “Segon” Temple a mans romanes vèries segles després, entre altres dates fatídiques posteriors d’entre les quals voldríem assenyalar l’expulsió dels jueus d’Espanya l’any 1492. No és estrany per tant, que la vespra del *Tisha Beav* els jueus reciten lamentacions o *kinot*, composicions litúrgiques o *piutéi evel*, i, sobretot, les Lamentacions d’*Êkâ* que per tradició guarden en un “rotllo” de pergami o *meguilat eija* a la Sinagoga.



En el segle VI a. C. Babilònia s'havia convertit en la potència hegemònica dels territoris de l'actual Orient pròxim després de derrotar Assíria i Egipte. L'any 598 a. C. i després d'any i mig de setge per part de Nabucodonosor II sobre Jerusalem, esdevenia la primera deportació del poble de Judà. A conseqüència de tot això, Sedecies va ser nomenat rei, però, malgrat les promeses inicials de vassallatge, les tropes babilòniques van haver de reprimir sense misericòrdia una rebel·lió que va comportar la caiguda de Jerusalem l'estiu del 587 a. C. L'exèrcit invasor va destruir les muralles, va espoliar la ciutat sencera, i va profanar el Temple de Salomó. Seguidament, es produïa l'anomenada segona deportació del poble i els territoris s'entregaven als mercenaris col·laboradors dels babilonis, la qual cosa va suposar la fi del regne i, potser més greu encara, de la nissaga monàrquica de David. Tot i això, l'exili no va suposar la definitiva desaparició de Judà sinó una profunda transformació. De fet, l'imperi babilònic no va tardar en cedir l'hegemonia als Perses el sobirà dels quals, Cir, emetia en el 538 a. C. un "Edicte" que permetria reprendre el culte al temple, i, conseqüentment, la reconstrucció de Jerusalem. Tot i que això va permetre el retorn de molts deportats, ja mai seria com abans. El país ja havia sigut ocupat físicament per ciutadans que s'hi havien quedat i per estrangers. Les pràctiques litúrgiques dels primers havien evolucionat en altra direcció i les creences dels segons eren distintes, cosa que no facilitava la regeneració de l'antiga societat. Definitivament, desapareixia l'antiga monarquia de David i emergia una comunitat religiosa que seria dirigida des del poder sacerdotal ja ben entrat el segle V abans de Jesucrist.

En aquest context històric, el tema central de les Lamentacions són els tràgics esdeveniments ocorreguts a Jerusalem entre el anys 609 i 587 abans de Crist; la mort del rei Jossies en el 609, la primera deportació en el 598, i, finalment, la destrucció de la ciutat santa, del temple, i la segona deportació en el 587 a. Crist. L'opinió generalitzada dels investigadors és que els poemes degueren escriure's a Palestina, com a resposta al desastre polític, social, i religiós, després de la desfeta del 587 i abans de la restauració de l'any 538 a. C. No obstant que segons alguns historiadors les Lamentacions podrien haver sigut escrites, efectivament, a la Babilònia de l'exili<sup>908</sup>, en opinió del Doctor en "Escriptures Sacres" Víctor Morla, és unànime l'origen jerosolimità de les quals. D'altra banda i pel que fa l'autoria, el mateix investigador ens diu que l'hipòtesi generalitzada és que les Lamentacions degueren ser

---

<sup>908</sup> "A falta de más datos, numerosos autores, siguiendo la estela de los eruditos, afirman que la época de composición de los poemas que integran Lamentaciones fue el período exílico, entre la destrucción de Jerusalén (587/6 a.C.) y el edicto de Ciro (538 a.C.). Sin embargo, a pesar del consenso casi general sobre este punto, no puede descartarse a priori que los poemas fuesen compuestos tras la proclamación de dicho edicto, para conmemorar la caída de Jerusalén en un marco festivo-litúrgico, o incluso más tarde, con ocasión de la reconstrucción del Templo... Por otra parte, habría que preguntarse si es posible e importante (y hasta qué punto, en caso afirmativo) pretender fechar textos poéticos." (Morla 2004, 21).

escrites per diversos autors, sobretot, perquè, la teoria d'un únic autor no aporta arguments convincents de caràcter lingüístic i estilístic. No obstant tot, l'atribució a Jeremies ha de ser descartada *a tenor del contenido ideológico del capítulo segundo*. D'altra banda, és evident que els autors coneixien a fons les tradicions literàries i teològiques de l'Antic Testament<sup>909</sup>, i, que, probablement, van presenciar *in situ* la caiguda i la destrucció de Jerusalem. Amb tot, cal tenir en compte la influència de la transmissió per tradició oral, principalment, pel que fa l'ús cultural que les Lamentacions van prendre.

Amb tot, el llibre de les Lamentacions conté cinc poemes. No obstant que la temàtica central dels quals gira al voltant dels esdeveniments que hem descrit en els paràgrafs anteriors, les cinc composicions poètiques presenten algunes diferències que voldríem remarcar. El primer i el cinquè poema descriuen la catàstrofe de forma generalitzada, mentres que, contràriament, el segon i el quart són més concrets pel que fa la mort i la destrucció. Entremig dels quals, el contingut de la tercera Lamentació expressa el reconeixement de la culpa i la confirmació de la total confiança en Deu. D'aquesta manera, el llibre de les Lamentacions es configura com una col·lecció de cinc textos originalment independents que van ser recopilats després la seua composició. Potser per això, l'obra ha sigut freqüentment estructurada en cinc capítols. Tot i que Vicent Olmos només va musicalitzar textos de la primera i de la tercera Lamentacions, descriurem seguidament el contingut poètic dels cinc poemes lamentatoris per tal de facilitar una aproximació més fidedigna a l'aportació d'Olmos al gènere.

La primera Lamentació se centra en la primera caiguda de Jerusalem l'any 598 a. C. A conseqüència de la qual, el rei i les elits dominants van ser deportades. En el poema, la ciutat Santa, representada per una "princesa", plora i clama angoixada. La composició compara la grandesa i la glòria pretèrita amb la humiliació del present. Jerusalem ha pecat greument i no ha sigut exculpada. Malgrat recórrer a les tradicionals aliances, l'enemic ha guanyat. Tot i que Deu ha abandonat el poble i ha permès la brutalitat invasora, Jerusalem confia la seua salvació al qual, perquè, de fet, només ell pot posar remei a la situació. El Senyor ha procedit rectament i el poble clama la compassió i la salvació divina.

Sense tenir en compte la rúbrica lamentatòria d'obertura, trobarem la primera lamentació estructurada en dues parts diferenciades; una "endecha" descriptiva en tercera persona que, de la primera a la onzena estrofa, descriu la precarietat i la desolació de Sió

---

<sup>909</sup> "Entre los expertos actuales se impone cada vez más con mayor convicción la sospecha de que es imposible dar con el autor o autores de estas composiciones poéticas, y más aún identificarlos históricamente. A lo más resulta viable delinear sus convicciones teológicas." (Morla 2004, 51).

davant la desfeta. Després, la segona part es configura en la resta d'estrofes com una lamentació de la mateixa capital expressada en primera persona. La primera part relata la crueltat que la ciutat Santa de Sió ha hagut de patir després d'haver sigut refusada per Yahvé. Això, sense cap al·lusió a la culpabilitat i només citant de passada els greuges comesos. En la segona part, Sió sol·licita compassió als testimonis de la tragèdia. Tanmateix, tot i que la capital de Judà reconeix la culpa, no demana perdó pels pecats ni promet penitència, aspectes comuns, d'altra banda, en el gènere de les Lamentacions. De fet, la segona part del text no revela el sentiment de perdó, i, només es dirigeix a Yahvé per tal de consolar-se; "Mira, Senyor, quina angoixa".

La segona Lamentació recull la definitiva caiguda de Jerusalem davant l'exèrcit babilònic l'estiu de l'any 587 a. C. després de diversos mesos de setge. El poema considera Deu el màxim responsable de la tragèdia i contempla la desgràcia com un càstig pels pecats del poble. Personificat en la figura de la "filla de Sió" i amb el cor "destrossat", el cantor narra el dolor de la ciutat de Jerusalem. El desitjat "dia de la ira" en el que Deu destruirà els enemics ha arribat, però, contra el seu poble, que, de fet, ha pecat de forma reiterada. Tot i això, postula clamar a Deu i mostrar-li tot el patiment. En opinió de l'investigador Morla, la segona Lamentació podria estructurar-se en quatre seccions; una "endecha" descriptiva de la ruïna de Sió i la implicació del poeta entre les estrofes 1 i 12, les paraules que el poeta dirigeix a la ciutat entre la 13 i la 17, el poeta invita Sió a recórrer a Yahvé en una sèrie d'imperatius en les estrofes 18 i 19, i la lamentació individual amb la intervenció de la ciutat personificada entre les estrofes 20 i 22 (Morla 2004, 148).

En la tercera Lamentació, la primera persona del "jo" reconeix que l'origen del patiment està en Déu, però, invoca confiança en el qual, perquè, el seu càstig sempre és posterior al pecat. L'orador proclama la total indefensió del poble davant el "Senyor" implorant-li suport. Així mateix, manifesta l'acarnissament de l'enemic reclamant la intervenció divina per tal de castigar-lo. Apart els aspectes argumentals, cal destacar sobretot que la tercera Lamentació és el poema de més complexitat formal, estilística i de contingut. Tant el canvi de personatges com el ritme de la intervenció dels quals, del "jo" al "nosaltres" per després retornar al "jo", així com els préstecs literaris, lamentació individual, lamentació comunitària, saviesa, defineixen una composició eclèctica, inspirada en distintes fonts, tot i que, estructurada sense excessiu rigor<sup>910</sup>.

---

<sup>910</sup> "Desde el punto de vista de la forma literaria, su complejidad se manifiesta en los cambios bruscos de sujeto y de objeto, así como en la actitud interior del orante. El personaje que habla se presenta escuetamente y de forma

Amb tot, la tercera Lamentació es pot dividir també en quatre seccions formals; entre els versos 2 i 18 on amb el to de Lamentació individual trobarem la inspiració del poeta influenciada per la tradició literària, sobretot, dels Psalms i de Job. Després, una nova part entre els versos 19 a 39, amb la modificació del temps verbal, del perfecte a l'imperatiu, que proposa un canvi de temàtica i de mode on el caràcter didàctic adoptat per l'orador prové substancialment de la literatura "sapiencial". A partir del vers 40 apareix el "nosaltres" iniciant-se una nova secció que conclourà en el 47. Aquesta secció corrobora el caràcter compost i eclèctic de la tercera Lamentació on, apart la presència del plural, trobarem elements formals de la Lamentació comunitària. Finalment, en el vers 48 retorna el "jo" amb el que conclourà la Lamentació en el vers 66. Apart les tensions narratives, l'última secció corrobora l'eclecticisme de la composició, no només per la modificació de la "persona" verbal, sinó també per les formes literàries i les imatges que relacionen aquesta part del poema amb els psalms de lamentació individual.

La quarta lamentació és una elegia relacionada amb la segona. Mentre que la segona se centra en la caiguda de Jerusalem i del regne de Judà, la quarta descriu les conseqüències per als diversos estrats socials del poble amb l'enfonsament del món religiós, polític, i cultural del poble elegit de Deu. El poema reitera el contrast entre la grandesa del passat i la desolació del present. Com en la resta de composicions, Deu és omnipresent i la seua acció respon als pecats del poble, sobretot, als dels seus profetes i sacerdots. De forma similar a com ho fa en el segon poema, l'esperança de l'orador en els pobles aliats i en el rei ha sigut defraudada, no obstant que, continua dipositant-la en la justícia divina. Amb tot, la diversitat temàtica de la quarta Lamentació dificulta estructurar-la de forma coherent. Tot i això, des d'una perspectiva descriptiva, trobarem una estructura tripartida on el nom "Yahvé" clausura les dues primeres seccions mentre que el "nosaltres" determina la tercera i última part del poema. Així mateix, mereix la pena ressaltar l'absència d'expressions de constricció i misericòrdia i la invocació a la justícia divina.

La cinquena Lamentació es distancia de la data concreta dels esdeveniments tràgics per tal de reflectir la situació posterior. Es destaca la inversió de l'orde natural anterior; mentre que abans hi havia harmonia ara imperava el caos, l'organització social s'ha desintegrat i conseqüentment predomina la injustícia i la indefensió. No hi ha respecte als bens que, de fet, Deu havia beneït, ni a les persones en una societat de misèria i fam. La desolació moral abasteix tothom, fins i tot, al Temple sagrat. L'autor proclama la seua

---

anónima («soy el hombre»), como alguien sometido a la aflicción y al castigo (3, 1). Se trata de un caso único en la literatura del AT. Estamos situados ante una especie de biografía del sufrimiento." (Morla 2004, 237).

esperança en l'eterna reialesa del Senyor que es manifestarà en una nova acceptació dels seues fills; el Senyor els cridarà i ells acudirán. Tot i l'absència d'alguna de les principals característiques del gènere, com per exemple l'afirmació de Yahvé, la cinquena composició és una lamentació comunitària iniciada i tancada pel qual. Estructuralment, el poema s'articula a través dels pronoms personals que, de fet, condicionen el desenvolupament formal i de contingut. Està redactada en termes d'emoció i patetisme.

No obstant que la varietat argumental configura el llibre de les Lamentacions com una obra composta, les investigacions contemporànies tendeixen a la recerca d'una interconnexió entre els distints poemes del llibre. Segons Víctor Morla, si bé resulta arriscat postular la unitat d'autor i conseqüentment el caràcter de llibre, més encara ho és proposar la natura de col·lecció sense adonar-se'n de la coherència del missatge que el conjunt de l'obra després (Morla 2004, 52). Segons això, el llibre pren caràcter unitari des de l'inici per tal de culminar en la tercera Lamentació, que, de fet, podria haver sigut col·locada intencionadament en la part central. Després, la quarta i la quinta són més breus i decreixen en intensitat dramàtica concretant finalment una gran obra de condol, tristesa i dolor.

D'altra banda, cal destacar que en el llibre predomina, efectivament, el gènere literari anomenat "Lamentació", individual o comunitària, si bé trobarem l'empremta de l'elegia en alguns dels cants que conté. D'acord amb això, hi ha prou unanimitat a l'hora de qualificar el cinqué poema com a Lamentació "comunitària". Contràriament, les diferències són notòries pel que fa la valoració del primer, el segon, i el quart<sup>911</sup>. Tanmateix, trobarem les divergències més significatives en la tercera Lamentació, perquè, mentres per a alguns investigadors és una composició de poca originalitat, per a altres, és la part clau de l'obra que, realitzada pel "redactor" final, condiona la interpretació conjunta del llibre de les Lamentacions. A més, les opinions també són contraposades pel que fa les característiques literàries de la qual. Mentres que alguns estudiosos postulen la unitat literària de la Lamentació tercera definint-la com a "poema", altres, proposen que la composició està basada en elements formals procedents de diversos gèneres, concloent, finalment, que es tracta d'una Lamentació "individual"<sup>912</sup>. No obstant tot, voldríem destacar que altres classificacions més generals

---

<sup>911</sup> "Siguiendo de cerca a Guntel, que los concibe como elegías, Smend ve en este género el elemento básico de los tres poemas; otros autores, más cautos y objetivos, sólo se atreven a hablar de «motivos elegíacos» o de mezcla de formas. Westermann se pregunta por el motivo que ha inducido a la mayor parte de los comentaristas a pasar por alto un dato significativo en esos tres poemas: el porqué de la asociación de la elegía y de la queja provocada por las tribulaciones. Y responde por boca de Gottwald que es posible que el poeta escribiese conmocionado por las escenas de muerte y sepelios de que fue testigo." (Morla 2004, 54).

<sup>912</sup> "Quienes optan por esta última posibilidad lo hacen, en parte, desde la perplejidad originada por el cambio de voces en el poema, desde la necesidad de explicar la relación entre lo individual... y lo comunitario... Pero la preponderancia del primer elemento, unida a las peculiaridades formales con que se abre y se cierra el poema, les

defineixen les composicions poètiques del llibre de les Lamentacions senzillament com “cants”, precisant freqüentment la primera, la segona i la quarta com oracions fúnebres, i, efectivament, la tercera i la cinquena com lamentació individual i lamentació col·lectiva o comunitària respectivament.

També cal destacar que els versos que conformen les quatre primeres Lamentacions estan estructurats alfabèticament seguint de forma acròstica<sup>913</sup> l'orde de les vint-i-dues lletres que conté l'*álef-bet* hebreu. Contràriament, la cinquena Lamentació no segueix aquest orde alfabètic, tot i que, efectivament, conté el mateix nombre de versos que lletres l'alefat; vint-i-dos. A propòsit de les composicions acròstiques, cal ressaltar l'existència d'estudis comparatius entre les Lamentacions i els Psalms l'estructura acròstica dels quals podria estar relacionada amb determinats procediments litúrgics i rúbriques culturals. Apart això, les tres primeres Lamentacions estan conformades per estrofes de tres versos. Tot i això, convé assenyalar que mentres en la primera i en la segona la seqüència alfabètica es produeix només entre la primera paraula de cada estrofa, en la tercera Lamentació els tres versos de cada estrofa s'inicien amb la mateixa lletra alfabètica que li pertoca. D'altra banda, com en la primera i en la segona, en la quarta Lamentació l'estructura acròstica afecta a la primera paraula de cada estrofa que, en aquest cas i a diferència de les composicions anteriors, està conformada per dos versos. Finalment, les estrofes de la cinquena Lamentació estan conformades només per un vers. Apart les qüestions estructurals, en les quatre primeres lamentacions cada línia poètica es divideix en dues parts desiguals de tres i dos accents respectivament, en una mesura denominada *Kinha* que, pròpia de les complantes fúnebres i expressat en termes musicals, genera un efecte *crescendo* seguit d'un *decrecendo* més curt.

Pel que fa les claus teològiques, la composició denota que allò que pareixia impossible ha succeït: la destrucció i l'exili. Precedentment, Deu havia afavorit el seu poble lliurant-lo de les amenaces d'altres pobles i exèrcits com, per exemple, el Siri. Per això, els jueus es pregunten perquè Deu els ha fallat abandonant-los a la desesperança. Els profetes havien anunciat la desfeta, entre ells Jeremies, pel pecat i l'obstinació del poble. Amb tot, no és possible la conspiració ni demanar suport, sinó, només presentar a Deu la dolorosa realitat junt al reconeixement del càstig, i, esperar el seu poder i misericòrdia.

---

lleva a pensar en la lamentación individual como género que subyace al conjunto del capítulo.” (Morla 2004, 55).

<sup>913</sup> “Se denomina acróstico al poema con veintidós unidades estróficas, cada una de las cuales comienza con una de las letras del alefato hebreo en riguroso orden, de la álef a la tau. La técnica es utilizada también en el Salterio (p.e. Sal 119) y en la literatura sapiencial (p.e Pro 31, 10-31). Los expertos han tratado de explicar la forma acróstica de diferentes modos: como respuesta a la creencia en el poder mágico de las letras; como nemotecnia para la recitación pública; como simple recurso estilístico; como forma de abordar una temática en su conjunto («de cabo a rabo».)” (Morla 2004, 32).

Després haver sigut incorporades a la litúrgia jueva, sobretot, per recordar la destrucció de Jerusalem, el cristianisme també va prendre les Lamentacions, però, per tal d'evocar la mort de Jesús. D'acord amb això, part de les quals són cantades des de temps immemorials en les *lectio* o "lectures" del primer Nocturn de Maitines del Tridu Sacre de la litúrgia catòlica-romana. A propòsit d'això, potser convé recordar que el Tridu Sacre culmina el calendari litúrgic de l'església, de la qual cosa hem parlat extensament abans<sup>914</sup>. Intercalades entre grans responsoris i altres formes litúrgiques, les Lamentacions musicalitzen algunes de les parts eucològiques més significatives de l'Ofici de Tenebres.

Tot i que trobarem les primeres adaptacions polifòniques en el segle XV, originàriament, els poemes del llibre de les Lamentacions es cantaven monofònicament. De forma similar al gènere de les "Passions", era en la litúrgia de la Setmana Santa on es distingien especialment amb *Lectio* cantades. Algunes han sobreviscut des de l'Edat mitjana com a simples i senzilles fórmules recitades, i, fins i tot, altres, més elaborades, aconseguen expressar el contingut del text. Però, segons el treball de Günther Massenkeil (NGDM 1980, 10-410), fins el Concili de Trento, ja ben entrat el segle XVI, el nombre i les estrofes musicades per a les *Lectio* del Tridu Sacre variava de forma considerable, cosa que va comportar una ordenació conciliar que, de fet, ha perdurat fins els nostres dies<sup>915</sup>. L'estructura de la qual és la següent:

### **Tridu Sacre; Ofici de Tenebres.**

<b>Lectio I</b>	<b>Lectio II</b>	<b>Lectio III</b>
<b>Dijous Sant</b>	1 <sup>a</sup> Lam. (v. 1-5)	1 <sup>a</sup> Lam. (v. 6-9)      1 <sup>a</sup> Lam. (v. 10-14)
<b>Divendres Sant</b>	2 <sup>a</sup> Lam. (v.8-11)	2 <sup>a</sup> Lam. (v. 12-15)      3 <sup>a</sup> Lam. (v. 1-9)
<b>Dissabte Sant</b>	3 <sup>a</sup> Lam. (v. 22-30)	4 <sup>a</sup> Lam. (v. 1-6)      5 <sup>a</sup> Lam. (v. 1-11)

La primera *Lectio* s'inicia amb les paraules *Incipit lamentatio Jeremiae prophetae*, o bé, *De lamentatione*, mentres que la tercera *Lectio* del dissabte Sant amb *Incipit oratio Jeremiae prophetae*. Altra característica que convé recordar és l'organització acròstica dels

<sup>914</sup> Vid. **Maitines. Tridu Sacre. Ofici de tenebres.** pp. 400- 406.

<sup>915</sup> Cfr. (LU 1953, 631 ss.).

versos de les Lamentacions, de la qual cosa ja hem parlat en paràgrafs anteriors. Amb tot, és indispensable remarcar que totes les *Lectio* finalitzen amb el vers *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum* que, curiosament, no pertany al llibre de les Lamentacions sinó a una adaptació parcial del llibre d'*Osee* (BV 2002<sup>11</sup>, 877- 14, 2). Així mateix, deguem dir que totes les Lamentacions de Vicent Olmos i Claver conclouen amb aquesta fórmula eucològica la procedència de la qual, de no ser reconeguda, pot induir a error. No pertany als poemes del llibre de les Lamentacions.

Segons Massenkeil (NGDM 1980, 10-412), el Concili de Trento va especificar de forma oficial el *tonus lamentationum*, estructuralment relacionat amb el 6º to psalmòdic<sup>916</sup>, per a la recitació de les Lamentacions en la litúrgia romana. La similitud entre les dues fórmules citades per Massenkeil es pot comprovar confrontant el treball del gregorianista José Martínez Soques amb la recitació de les Lamentacions en la litúrgia dels *Nocturnes* del Tridu Sacre continguda en el *Liber Usualis*<sup>917</sup>. Apart això, i, seguint la informació aportada pel musicòleg, deguem dir que per a la *Tertia Lectio* del dissabte Sant, l'única de l'Ofici de Tenebres on es reciten versos de la cinquena Lamentació, així mateix denominada *Oració de Jeremies*, la recitació podia interpretar-se amb el *tonus lamentationum* ornamentat, en una pràctica d'origen hispànic. A propòsit d'això, volem destacar que la litúrgia del *Liber Usualis* proposa una segona recitació de la cinquena Lamentació en *Alter tonus ad libitum* (LU 1953, 760 s.).

Sense dubte, el naixement de la polifonia va ser un dels esdeveniments de més transcendència pel que fa l'evolució històrica dels distints gèneres. Les Lamentacions no van ser una excepció, encara que, els primers treballs polifònics sobre les quals són prou recents, vist de d'una perspectiva general de la història de la música. Les primeres Lamentacions polifòniques són de mitjan segle XV i estaven escrites, efectivament, per a les lectures del Tridu Sacre. Amb declamació sil·làbica del text, la polifonia s'articulava paral·lelament de forma similar al moviment de l'originari organum paral·lel estricte de segles anteriors. El nou gènere polifònic, que es va desenvolupar junt a la polifonia de les Passions, es diferenciava no obstant d'altres formes d'adaptació poètica musical que sovint utilitzava parcialment les estructures del motet. Amb tot, la composició més representativa pel que fa les Lamentacions polifòniques és el "lament" de Dufay escrit l'any 1453 per a tres veus la temàtica del qual versava sobre la caiguda de Constantinopla. Tot i que el text de la veu més aguda està en francès, el tenor està escrit en el *tonus lamentationum* amb text de l'acròstic *Beth* de la

---

<sup>916</sup> Cfr. (Martínez Soques 1943, 242).

<sup>917</sup> Cfr. (Martínez Soques 1943, 242) amb (LU 1953, 631 a 759).



primera Lamentació. Altre exemple representatiu és el *Patres nostri peccaverunt* de Johannes Cornago, compositor vinculat a la capella napolitana d'Alfons el Magnànim, sobre la importància de la qual en la nostra cultura ja hem parlat extensament en aquest treball<sup>918</sup>.

Després, trobarem dos volums de Lamentacions polifòniques impreses per Petrucci en 1506. Aquesta col·lecció confirma l'interés que van prendre els compositors de l'escola franc-flamenca de Josquin des Prez en les Lamentacions, entre els quals trobarem els noms d'Alexander Agricola, i, també, els d'altres músics, com Tinctoris o el català Bernard Ycart, així mateix, vinculats a la capella de Nàpols. En la música d'aquesta generació es pot comprovar que els compositors van elegir lliurement distintes estrofes de les Lamentacions per tal d'adaptar-les polifònicament. Això, és una característica comuna, no només de la citada col·lecció, sinó de bona part de la producció lamentatòria del renaixement del XVI. De fet, posteriorment, les Lamentacions de Vicent Olmos contenen només algunes estrofes extractades dels textos complets d'acord amb la funció litúrgica per a la qual van ser escrites. D'acord amb això, trobarem varietat en les composicions tant pel que fa l'elecció i nombre de versos i estrofes com en la seqüenciació ordinal de les quals al llarg de la composició. Així mateix, cal destacar que la major part de les Lamentacions publicades per Petrucci estan escrites en el *tonus lamentationum*, cosa que es pot apreciar a colp d'ull, sobretot, en les composicions realitzades amb la tècnica de *cantus firmus*.

La influència de les Lamentacions polifòniques franc-flamenques de la col·lecció de Petrucci va transcendir a les posteriors generacions de compositors del segle XVI. Amb exemples als Països Baixos, França, Espanya, Itàlia, Alemanya, i Anglaterra, les principals fonts de la primera meitat del XVI són el *Liber decimus: Passiones* (París, 1534), *Selectae harmoniae* (Wittenberg, 1538), *Lamentationes Hieremiae Prophetiae* (Nuremberg, 1549), i *Piissimae ac sacratissimae lamentationes* (París, 1557). Aquestes compilacions contenen Lamentacions d'Arcadelt, Crecquillon, Festa, Antoine de Févin, Johannes Gardano, Henricus Isaac, o La Rue entre altres. No obstant això, el compositor més prolífic d'aquest període va ser Carpentras les Lamentacions del qual, especialment apreciades pels Papes, van ser publicades individualment a Avinyó en 1532. En termes generals, les Lamentacions de la primera part del XVI estan escrites en el *tonus lamentationum* mentre que bona part de la composició sacra del període havia evolucionat des de l'*octoechos* cap al sistema codificat per

---

<sup>918</sup> Vid. Pàgs. 251 ss., 389 i 394 s.

Glareanus<sup>919</sup>. Estilísticament, aquestes Lamentacions polifòniques són similars al motet de l'època, escrits, generalment, en quatre parts amb variada tècnica contrapuntística<sup>920</sup>.

Tanmateix, les Lamentacions més representatives de la segona meitat del segle XVI són les d'autors com Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria, Orlando di Lasso, o Palestrina. De fet, junt a les d'altres compositors, les Lamentacions de Palestrina van substituir les de Carpentras en el repertori de la capella Papal. A més de destacar que el músic italià va publicar cinc llibres a partir de 1564, voldríem remarcar que trobarem les seues Lamentacions, estilísticament paregudes als *Improperia* i a l'*Stabat mater*, entre les composicions més madures de la seua producció. Apart això, cal dir que, exceptuant a Morales i a Victoria, i, a diferència de la producció de la primera part del XVI, les Lamentacions d'aquesta nova generació tendeixen a l'homofonia per tal de garantir la intel·ligibilitat del text davant la polèmica suscitada en temps de Trento sobre aquesta qüestió<sup>921</sup>. A propòsit d'això, mereix la pena remarcar que les composicions de Palestrina només ornamenten melòdica i rítmicament les lletres acrostiques de l'alefat hebreu. Així mateix, és necessari dir que en la seua música, gradualment, el *tonus lamentationum* va deixar de prevaler de forma estricta. D'altra banda i pel que fa les Lamentacions angleses del XVI, cal destacar l'ús ocasional del *tonus* en la veu superior del cant en forma de paràfrasis, malgrat que no apareix en la producció d'autors com Byrd o Tallis. Contràriament, Morales i Victoria utilitzaren sense reserves el *tonus lamentationum* hispà. Sobre aquesta qüestió és indispensable destacar que una *Lectio* de Morales va ser transcrita en tabulatura per a llaüt i veu solista per Miguel de Fuenllana en 1554, anticipant d'aquesta manera l'evolució estilística del gènere cap a la lamentació monòdica o solista en el marc de la qual trobarem les Lamentacions del nostre Vicent Olmos i Claver.

Les innovacions estilístiques del 1600 també van influenciar les Lamentacions. No obstant, la transformació estilística es va produir progressivament, perquè, a principis de la primera centúria barroca trobarem nombroses Lamentacions escrites d'acord amb els

---

<sup>919</sup> “Novecientos cincuenta años después de San Gregorio, un monje suizo, Enrique de Glaris (Henricus Glareanus), amigo de Erasmo, estudiaba y componía tratados sobre música. Formuló la teoría (en su *Dodecachordon*, 1547) de que no debería haber ocho modos, sino doce, añadiéndose un modo en la (el eolio) con su plagal, y otro en do (el jonio), con su plagal también, o sea de cuatro nuevos en total (Rechazaba la idea de un modo en si con su plagal, compartiendo la expresión ya mencionada contra toda preeminencia de esa nota). Hasta cierto punto esos nuevos modos existían ya, porque los compositores se habían adelantado a la teoría; pero el canto llano de la Iglesia estaba, y está todavía, limitado a los ocho modos gregorianos.” (DOM 1984<sup>2</sup>, II-838).

<sup>920</sup> “The Lamentations of Carpentras and Crecquillon, in particular, are often highly imitative and rhythmically complex, whereas La Rue preferred a more homorhythmic texture reminiscent of the French chanson. Expressive device are not more highly developed or more frequently used than in other genres despite the strongly expressive nature of the text.” (NGDM 1980, 10-411).

<sup>921</sup> *Cfr.* Pàgs. 393 s.

postulats de l'*stilo antico*. Entre les quals, hi ha música de Giovanni Croce, Viadana, Luython, o Gregorio Allegri les Lamentacions del qual es van incorporar al repertori de la capella Papal. No obstant el domini de l'*stilo antico*, a finals del XVI podria haver-se iniciat un dels fets de més rellevància pel que fa la modificació formal, estructural, i conceptual de les Lamentacions. La Lamentació polifònica renaixentista es transformava en una Lamentació a solo acompanyada pel baix continu denominada Lamentació monòdica o solista. El precursor d'aquests canvis hauria sigut Vincenzo Galilei que, vinculat a la Camerata Florentina, hauria compost i interpretat Lamentacions amb textos de la *Divina Comedia* de Dante. Això no deixa de ser una hipòtesi, perquè, les partitures de Galilei no han perdurat fins els nostres dies. Contràriament, trobarem les Lamentacions de Cavalieri, que, potser escrites junt a Galilei, podrien haver sigut composades per a la Congregació Oratoriana, cosa significativa per nosaltres atesa la importància que el gènere oratorià va tenir a les nostres terres. Segurament interpretades a l'Oratori de la Vaticella de Roma en 1599, les Lamentacions de Cavalieri alternen parts solistes amb altres seccions corals en un estil paregut a les d'Annibale Gregori escrites per a solo i baix continu, i, publicades, poc després, en 1620, a Siena. Amb tot, segons ens diu Günther Massenkeil (NGDM 1980, 10-411), la composició de Lamentacions monòdiques no es va generalitzar fins a mitjan segle XVII amb la producció italiana d'autors com Ciaia, Cesi, Cossoni, Cazzati, Colonna, o Cavanni. Així mateix, també han arribat fins els nostres dies Lamentacions de Carissimi, Frescobaldi, Stradella, Marazzoli, Rainaldi, Marcorelli, o Veneziano entre altres.

Els textos de les composicions d'aquests autors segueixen l'estructura bàsica de la *Lectio* litúrgica. De fet, amb trets del *tonus lamentationum* romà, es musicalitzaven textos organitzats acrósticament segons l'alefat hebreu finalitzant amb el vers *Jerusalem*, que, com ja hem dit, no pertany als poemes del llibre de les Lamentacions. El caràcter dramàtic dels poemes junt a les innovacions estilístiques del 1600 propiciaven l'ús de recursos expressius, com cromatismes o dissonàncies, de manera que la Lamentació es va distanciar de forma progressiva i ja definitivament de l'*stilo antico*. Al mateix temps i per les mateixes circumstàncies, la Lamentació tendia cap a la forma *arioso* aconseguint un *pathos* que apropiava el gènere al *lamento* de l'òpera, l'oratori i la cantata.

Amb l'arribada del segle XVIII, trobarem l'interés en el gènere de les Lamentacions a l'escola napolitana amb composicions d'Alessandro Scarlatti, Francesco Durante, Nicola Porpora, Leonardo Leo, David Pérez, Alessandro Speranza, o Nicolà Jommelli, de la notòria

influència dels quals en la nostra cultura musical ja hem dit coses abans<sup>922</sup>. Apart això, també voldríem destacar que les Lamentacions van gaudir així mateix de difusió a França. Després de la col·lecció renaixentista de Lamentacions de Le Roy i Ballard de 1557, l'evolució del gènere culminava amb les *leçons de ténèbres* de Michel Lambert i de Charpentier. Apart l'expressivitat de l'*arioso* italià, aquestes composicions es caracteritzen pel tractament melismàtic i pel freqüent ús del *tonus lamentationum* romà com a fonament melòdic. De fet, les *leçons de ténèbres* són úniques pel que fa el contrast amb el motet francès i amb les Lamentacions italianes de l'època. Amb tot, les Lamentacions no només van servir per als Oficis litúrgics sinó que també es van interpretar a l'àmbit cortesà de la cort de Louis XIV. Apart els exemples puntuals d'autors com Guillaume Nivers o Henri du Mont, les Lamentacions de Couperin, Brossard i Lalande representen el més valuós de la música sacra francesa del XVIII. Segons Massenkeil (NGDM 1980, 10-412), la seua influència va traspasar les fronteres i la valoració del gènere va ser tan notòria que fins i tot apareix en la bibliografia de l'època, de la qual cosa l'exemple més significatiu és la referència de Diderot a les Lamentacions de Jommelli. D'altra banda i pel que fa la tradició germànica, només voldríem destacar, primerament, que la producció del segle XVII va estar influenciada per la tradició italiana, de la qual un exemple són les Lamentacions de Rosenmüller. Després, de la producció del XVIII, és indispensable citar la Simfonia n° 26 de Haydn, denominada "Lamentació", en la qual el to gregorià s'utilitza motívicament i també com a *cantus firmus*.

Amb tot, en opinió del musicòleg José López-Caló, del qual hem extret bona part de la informació que exposem seguidament, les *Lamentaciones de Semana Santa* constitueixen un dels grans invents de la música barroca (López-Caló 1983, 108). Segons el musicòleg, des del període medieval, la tradició hispànica ornamentava musicalment les lletres acrostiques de l'alefat hebreu, i, seguidament, aplicava una recitació de caràcter psalmòdic als versicles de les distintes estrofes. Al menys des de l'edat mitjana, va ser freqüent l'ús de diverses fórmules per tal d'ornamentar les lletres acrostiques en una praxis que superava àmpliament, fins i tot en dramatisme, el costum de l'església romana. Sense renunciar al principi d'ornamentar més els acrostics que els propis versos dels poemes del llibre de les Lamentacions, els compositors espanyols del segle XVI van utilitzar tant els materials musicals romans com els hispans per tal de musicalitzar, amb o sense *cantus firmus*, les lamentacions polifòniques. A propòsit de la tècnica, López-Caló cita el treball del musicòleg Samuel Rubio sobre les Lamentacions de Tomas Luis de Victoria. En general, la música de les lletres acrostiques era melismàtica i

---

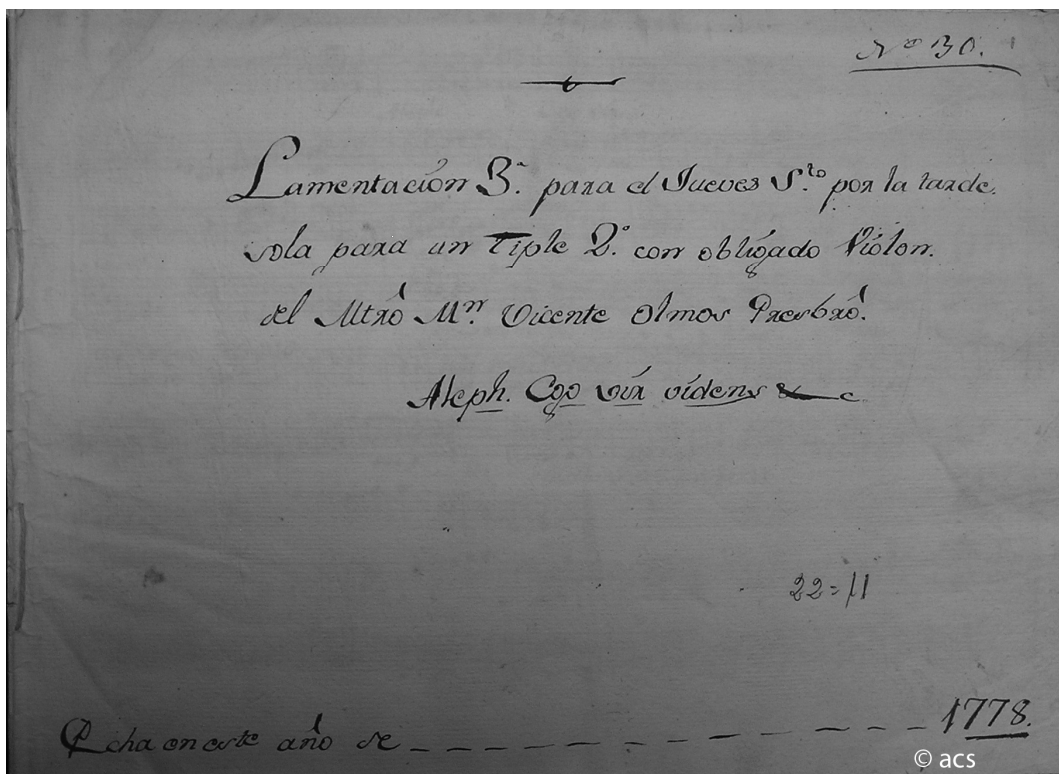
<sup>922</sup> Vid. **La diversitat estilística de la música europea**, pp. 78 ss., i, **Els gèneres predominants a la península**, pp. 108 ss.

s'articulava mitjançant frases imitatives o segments que es repetien, cosa que comprovarem en algunes Lamentacions de Vicent Olmos. Pel contrari, en els versicles de les estrofes el tractament era generalment sil·làbic, tot i que, en algunes composicions el contrapunt lliure va assolir l'excel·lència, com, de fet, en el cas de Victoria. Apart tot això, com que els poemes del llibre de les Lamentacions són molt llargs, i, així mateix, els Maitines del Tridu Sacre extensíssims, molts compositors, com, de fet, Vicent Olmos i Claver, van optar per posar música només a determinades estrofes dels distints poemes.

L'herència del segle XVI liderada per Morales, i, potser sobretot, per Victoria, es va transmetre a la següent centúria. No obstant, ja sabem que la tradició hispànica no va poder abstraure's a les transformacions estilístiques del 1600, de manera que no va tardar en arribar, en paraules de López-Caló, la passió pel barroc. Primerament, es va ampliar la plantilla vocal, però, després, sobretot, es va imposar la predilecció per la melodia. Segons el musicòleg, l'aplicació d'aquest principi estètic a les Lamentacions és l'origen a la nostra geografia de la nova forma citada anteriorment; la Lamentació monòdica de caràcter *virtuosístico*. Amb tot, no és possible precisar quan i qui introdueix la Lamentació a solo en la nostra cultura musical, perquè, de fet, al llarg del segle XVII la major part de les quals són polifòniques. Només tenint en compte l'àrea d'influència valenciana, podem enumerar un bon nombre d'autors com, per exemple, Joan Baptista Comes amb una Lamentació a onze veus i tres cors, i dos Lamentacions a cinc veus i un cor. Després i encara en el segle XVII, també podem citar altres noms il·lustres de la música valenciana com Urbà de Vargas, o, ja en el XVIII, Teodoro Ortells, tots dos amb lamentacions polifòniques per a nombroses veus i diversos cors amb distints acompanyaments instrumentals.

No obstant, trobarem fora de les fronteres geogràfiques valencianes la primera Lamentació a solo. Segons López-Caló, tenint en compte la data de defunció, el primer autor d'una Lamentació a solo va ser Miguel de Irizar (†1684) que, no obstant, també en va escriure de polifòniques, en tot cas, sempre acompanyades pel continu. Sis anys després d'Irizar, faltava Miguel Gómez Camargo la producció del qual també inclou una Lamentació a solo. No obstant, per a López-Caló, el primer gran compositor de Lamentacions a solo, *de puro bel canto*, va ser José Vaquedano. Apart que és autor de diverses Lamentacions polifòniques i de dues a solo, la importància de la seua aportació radica, principalment, en una nova concepció caracteritzada, sobretot, per la combinació magistral de l'esplendor del *bel canto* amb la riquesa creativa del contrapunt. La tècnica imitativa no només apareix en les Lamentacions polifòniques, sinó també en les solístiques amb diàlegs entre la veu i l'acompanyament, cosa que, de fet, també trobarem en algunes Lamentacions de Vicent Olmos i Claver. Així mateix,

Vaquedano aconsegueix reflectir musicalment el contingut expressiu del text, de la qual cosa aporta exemples el treball musicològic que hem fet servir per tal de descriure el procés evolutiu de les Lamentacions (López-Calo 1983, 111 s.). Amb tot, la Lamentació a solo va adquirir la màxima esplendor en el segle XVIII, període en el qual s'emmarca la producció de Vicent Olmos i Claver. Després, va iniciar la decadència durant el XIX fins desaparèixer. Tot i això, en el segle XX hi hagué alguns treballs d'interés sobre la mateixa temàtica, d'entre els quals podríem destacar l'obra *Threni* d'Igor Strawinsky en 1958.



Il·lustració núm. 12. Portada *Lamentación 3ª*. (ACS): PM 22/11.

### 3. Missa, Magnificat, i Misteris.

En el context de la producció litúrgica de Vicent Olmos i Claver voldríem comentar així mateix els antecedents de la Missa polifònica les característiques tècniques de la qual es poden extrapolar a altres gèneres que el nostre músic va practicar, com, de fet, el Magnificat i els Misteris. Tot i això, és necessari anticipar que els manuscrits de la Missa i del Magnificat d'Olmos estan incomplets, cosa que ha impedit una transcripció per a la nostra edició crítica. Apart això, no n'hi ha dubte de la importància que aquests dos gèneres han tingut en la producció litúrgica general, i, també, particularment en la de Vicent Olmos. Contràriament, hem pogut realitzar una transcripció fidedigna, no exempta de dificultats, dels Misteris de

Vicent Olmos per a la nostra edició crítica. Si bé, la rellevància litúrgica dels “Misteris” no es pot comparar amb la del Magnificat, i, molt menys, amb la de la Missa, cal no desestimar la importància que els primers han desempenyosat en la litúrgia romana. Malgrat que el text dels “Misteris” d’Olmos està escrit en llengua castellana, cosa, que, conseqüentment, comporta més proximitat amb la producció paralitúrgica, la seua sonoritat s’emmarca estilísticament així mateix en una producció litúrgica que, en el cas d’Olmos, junt als Psalms i a les Lamentacions, es completa efectivament amb la Missa i amb el Cant del Magnificat.

Tot i que trobarem en el segle XIII certa agrupació cíclica del cant pla de l’Ordinari de la missa, és a finals del segle XIV i principis del XV quan s’incrementa la composició polifònica sobre aquests textos tant a Anglaterra com al continent. Apart l’antecedent de la missa de Machaut, a principis del segle XV encara no era comú trobar en les composicions polifòniques materials musicals que relacionaren d’una forma o altra les distintes seccions de l’Ordinari. No obstant, al llarg del segle, la introducció d’un concepte d’homogeneïtat en la musicalització dels distintes textos de l’Ordinari es va convertir en una pràctica habitual. Aquesta praxis es va iniciar agrupant només algunes parts, per exemple el Gloria i el Credo, però, poc a poc, es va ampliar a les cinc parts de l’Ordinari - Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, i Agnus Dei- generant l’anomenat “cicle de la missa polifònica”, o, simplement, la “missa”.

En un ritual litúrgic articulat sobretot al voltant del cant pla, la unitat de les cinc parts de l’Ordinari sobrevenia senzillament del fet de mantenir certa homogeneïtat estilística. Tot i això, convé diferenciar les distintes aplicacions tècniques per tal de reconèixer la variada nomenclatura. Primerament, si el compositor utilitzava per a cada moviment una melodia específica de cada text, ja generava certa uniformitat litúrgica malgrat que en realitat les melodies no tingueren cap relació de reciprocitat. A aquesta tipologia formal se li aplica la denominació “missa de cant pla”, de la qual la missa de Machaut és un exemple. Després, els compositors podien facilitar la interconnexió entre els distintes moviments utilitzant els mateixos materials musicals, per a la qual cosa freqüentment iniciaven cada moviment amb el mateix disseny melòdic com a motiu principal en una o en vèries veus, anomenant-se en aquest cas “missa motto”. L’ús d’un motiu principal va propiciar una nova aplicació que consistia en construir tots els moviments a partir d’un únic *cantus firmus* situat generalment en el “tenor”, la qual cosa va generar el cicle de missa més recurrent sobretot de la segona part del XV, conegut per “missa de cantus firmus” o “missa de tenor”.

Freqüentment, el “cantus firmus” del tenor s’escribia en valors de llarga duració aplicant, sovint, la tècnica isorítmica característica del motet. A més d’això, també convé destacar que la melodia del tenor podia procedir del cant pla, o, també, d’altres fonts profanes

en funció de la qual cosa el tractament rítmic podia diferir. D'una manera o altra, l'ús del tenor de les cançons polifòniques va comportar certa tendència a introduir elements temàtics de les altres veus, cosa que va generar una nova tipologia en el cicle de la missa denominada “missa d'imitació-cantus firmus”. Així mateix, aquesta prendrà el nom de la font original, de la qual cosa un referent és la missa *Se la face ay pale* de Dufay entre altres de músics com Ockeghem, Josquin o Palestrina. Amb tot, convé dir que les primeres misses de “cantus firmus” estaven escrites per a tres veus. Això, comportava certa contradicció respecte al concepte sonor del XV que demandava una funció harmònica a la veu més greu. El fet de tenir un cant pla en el tenor condicionava aquesta funció, especialment en les resolucions cadencials doncs el cant pla no devia ser modificat. Per resoldre aquesta dificultat es va addicionar una veu més greu que, inicialment, es va anomenar *contratenor bassus*, derivant finalment en la nomenclatura *bassus* que ha transcendit fins els nostres dies per determinar el “baix” o veu masculina més greu. Paral·lelament, es va introduir un *cantratenor altus*, per damunt del tenor, que, posteriorment va derivar en “altus”, i, finalment en l'alt o “contralt” que hui coneguem. Així mateix, a la veu més aguda o “cantus” se li va denominar *discantus* o *superius*, de la segona de les quals deriva a través de l'idioma italià l'actual “soprano”. Aquesta plantilla vocal constituïda a mitjan segle XV ha perdurat fins els nostres dies com a model per a la composició coral per a cor mixt. A més, per a la nostra investigació, és indispensable assenyalar que Vicent Olmos i Claver va escriure per a masses corals de quatre veus.

Segurament, la coherència que aportava l'ús del *cantus firmus* en les distintes seccions de la missa va ser la causa de l'extraordinària difusió que va tenir aquesta tipologia formal del cicle de la missa polifònica. Apart de destacar la importància d'algunes fonts originals en la composició del repertori de “cantus firmus”, com per exemple la “balada” *Se la face ay pale* de Dufay, o, *L'homme armé* segurament relacionada amb la cort borgonyana, cal remarcar la variada creativitat que van exhibir els compositors dins del marc cenyit pel “cantus firmus”. D'altra banda, també voldríem destacar que, en opinió de distingits musicòlegs com Burkholder, Grout i Palisca, dels quals hem de dir necessàriament que hem pres bona part de la nostra informació (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 223 ss.), inicialment el cicle de la missa va complir una funció específica destinada, sovint, a una ocasió i a un mecenes, però, va acabar assumint la funció del motet isorítmic transvasant els elements estructurals del qual a la missa de “cantus firmus”. Amb la decadència del motet, la missa polifònica va prendre tot el prestigi del període, i, la tradició de desenvolupar la mateixa melodia com a “cantus firmus” suggereix que la missa determinava el raser de les capacitats i de la categoria dels compositors.



Iniciat el segle XV, trobarem un nou concepte compositiu per tal de fonamentar el cicle de la missa polifònica, de la qual cosa la missa *Malheur de bat* de Josquin des Prez és el referent. Renunciant al suport d'un "cantus firmus", els compositors prenien materials musicals de totes les veus d'altra composició, reelaborant-los de manera que, en termes generals, podien reconèixer's al principi i al final de cada secció cíclica. Aquesta nova tècnica facilitava l'ús de motets i de *chansons* com a model d'acord amb els nous procediments imitatius i homofònics del XV i del XVI, pel fet que en aquestes formes la veu de tenor no acomplia la funció de "cantus firmus". La varietat creativa que el compositor exhibia a partir dels materials adoptats determinava la categoria del qual. D'aquesta manera va nàixer l'anomenada missa de "paròdia", de fet, també anomenada d'imitació, que, gradualment, va desplaçar a la missa de "cantus firmus" durant el primer terç del segle XV. L'aportació de Josquin des Prez no va acabar només amb això, perquè, amb la seua missa *Pange lingua* generava mitjançant una nova aplicació tècnica altra tipologia del cicle de la missa coneguda per "missa de paràfrasis". Basada en l'himne de cant pla *Pange lingua gloriosi*, i, així mateix, renunciant a l'ús de la melodia del qual com a "cantus firmus", Josquin va escriure una paràfrasis, imitativa o homofònica, de la melodia de l'himne en totes les veus de cada moviment de forma estricta o parcial. Ni la sonoritat ni l'estil de la missa de "paròdia" difereix substancialment de la de "paràfrasis", més bé, són les fonts les que les distingeixen, perquè, la primera reelabora una composició polifònica mentre que la segona un cant monofònic<sup>923</sup>. Tot i que trobarem misses de "cantus firmus" al llarg del segle XVI, la tipologia predominant va ser la missa de "paròdia" i la de "paràfrasis", segurament, perquè resultava més interessant la imitació que l'ús d'un "cantus firmus" de connotacions arcaiques.

Amb l'arribada del barroc, els compositors van adaptar les innovacions estilístiques generant un nou llenguatge per als gèneres sacres que incorporava el baix continu, el concertato, la monodia, i, fins i tot, els models teatrals de l'òpera amb el recitat i l'ària. La barreja de tots aquests elements facilitava l'elaboració d'un discurs musical dramàtic que l'església va utilitzar per transmetre el seu missatge retòric. Tot i això, els compositors no van abandonar la polifonia, i, de fet, Palestrina es va convertir en el model de la música sacra que l'església associava amb l'Antiguitat i amb la tradició. L'*stile antico* que representava la pràctica del contrapunt va coexistir amb l'*stile moderno* de manera que els músics sovint alternaven l'ús dels quals, fins i tot, en una mateixa composició. Tot i que el *Gradus ad*

---

<sup>923</sup> "Es probable que el material de las fuentes se eligiese por razones parecidas a las de la misa cantus firmus: adecuarse a una práctica religiosa, institución o santo particulares; honrar a un mecenas; transmitir significados alusivos al texto original de la *chanson* o del motete en el contexto de la misa; o quizá, en el caso de la misa de imitación, rendir homenaje a otro compositor mediante su emulación." (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 250).

*Parnassum* de Fux va codificar en 1725 el contrapunt per a la posteritat, l'evolució cap a les noves sonoritats va ser inevitable amb nombroses innovacions estructurals de calat. D'entre les quals, potser val la pena ressaltar el trànsit de la modalitat eclesiàstica a la tonalitat bimodal, un marc on, de fet, trobarem les sonoritats de la Missa, del Magnificat, i dels Misteris de Vicent Olmos i Claver. Amb tot i per no estendre's en excés, ampliarem la nostra informació sobre aquestos gèneres més endavant per tal de completar l'estudi específic de cadascuna de les composicions del nostre músic.

### VIII.2 Els villancets. Síntesi històrica.

Tot i que comprovarem al llarg del nostre text que el villancet té les seues arrels a l'edat mitjana, trobarem referències més concretes sobre el gènere a finals del segle XV quan el terme *villancico* servia per designar tant la *canción* com la glosa de la qual. El terme descrivia composicions d'arrels populars que glosades de forma culta van gaudir finalment de més equilibri creatiu en la part musical que en la poètica. Els primers documents on apareix el terme són el *Cancionero de Stúñiga* (ca. 1458) i el *Chanssonier d'Herberay* (ca. 1463), tot i que, les composicions contingudes en els quals no coincideixen formalment amb diversos manuscrits posteriors com els cançoners de la *Colombina* o el de *Palacio* entre altres<sup>924</sup>. Tanmateix i apart l'estructura formal, la temàtica d'aquest villancet primigeni incorpora el substrat religiós dins l'expressió de l'*amor cortés* que, de fet, provenia de la tradició medieval de joglars i trobadors. Això, junt a la temàtica de Nadal i el seu poliglotisme, va afavorir el procés d'evolució des d'allò *popular* cap al gènere *diví*.

A finals del segle XV el villancet havia incorporat els avanços del llenguatge musical d'Europa. Aquestos es van traduir a la península ibèrica i a Itàlia en el villancet o *frottola*<sup>925</sup>

---

<sup>924</sup> “Merecen especial atención algunos de los cancioneros, bien por la novedad de su contenido o por alguna otra razón. Destacan entre ellos el *Cancionero de Baena* ... y aquellos otros cuyo arquetipo (de 1460 o un poco posterior) se halla ahora perdido y recogen principalmente la poesía compuesta en la corte napolitana de Alfonso V de Aragón (el *Stúñiga*, con que se encuentran emparentados los de *Roma* y la *Marciana*), el de *Herberay des Essarts* y el de *Palacio*, compilados en los años sesenta, y por último, el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511), imitado por el *Cancioneiro ge[ne]ral* portugués de García de Resende (1516). De todas estas colecciones, la de *Baena*, el conjunto napolitano y el *General* ofrecen las más numerosas muestras de la nueva producción. El de *Herberay* nos transmite, al parecer, el gusto de la corte navarra en época poco posterior a la mitad del siglo; el de *Palacio*, a su vez, el de las cortes castellana y aragonesa durante el mentado período. Ha de notarse de paso que éste último nos coloca frente a un arduo problema de interpretación; los poemas que recoge son justificados y descritos por su moderno editor como si se tratase de reflejos de actitudes aristocráticas e idealizadas en torno al amor, pero las iniciales iluminadas de este manuscrito, cuidadosamente realizado, contienen sin embargo escenas de subido erotismo. Es posible que estas iniciales apunten hacia eufemismos de tipo sexual en el vocabulario, aparentemente puro e idealizado, del cancionero.” (Deyermond 1992, 316 s.).

<sup>925</sup> “El equivalente italiano del villancico era la *frottola* (plural, *frottole*), canción estrófica a cuatro voces compuesta en estilo silábico y homofónico, con la melodía en la voz superior, pautas rítmicas marcadas y

mitjançant una tècnica de composició vertical, contrastant respecte al contrapunt, amb textures sil·làbiques i homofòniques de regust popular pel que fa el tractament de les melodies. L'àmbit de les veus es va reduir i el "Superius" va prendre protagonisme com a element de referència en la composició. El villancet admetia l'ús d'estructures regulars de la dansa, antecedent dels *ostinatos*, amb la qual cosa anava adquirint caràcter harmònic-tonal. Juan del Encina és el músic més representatiu d'aquest gènere de finals del XV. Les seues composicions s'inicien amb dos o tres versos musicalitzats amb una textura de tres o quatre veus amb forma de virelai<sup>926</sup>. El Superius és la veu de referència melòdic-harmònica i el Contra II aporta la nota fonamental de l'harmonia. Entre les dues, el Contra I compleix la funció secundària d'omplir la sonoritat acòrdica. Les obres són de ritme binari, reservant el ternari per a les de temàtica més popular.

Posteriorment, en el segle XVI, apart dels villancets continguts en els cançoners, es van transcriure o glosar altres per a "vihuela" o tecla. Molts compositors van veure en el gènere un model idoni per a la tabulatura, i, de fet, la teoria postulava el villancet com a gènere adient a la xifra pel seu tractament homofònic<sup>927</sup>. Els principis avançats pel villancico o *frottola* en la centúria anterior van ser recollits al llarg del XVI pels tractadistes de guitarra, instrument que va servir per transmetre el villancet de l'època que, sovint, reflectia parcialment l'estil *rasgueado* de la qual. No obstant tot això, a partir de les estructures precedents van aparèixer altres models, d'entre els quals, el més senzill persistia en la textura homofònica, o, en tot cas, lleument contrapuntística, amb seccions separades per "doble barra" i textura polifònica similar en l'*estribillo* i en la *copla*. Més elaborats van ser els villancets de Juan Vázquez que, amb textura contrapuntística, suprimia les "barres" de separació entre seccions anticipant els temes imitatius en la secció precedent. D'estètica popular i en temps binari, Vázquez eliminava les repeticions del text mitjançant variants en el tractament polifònic. D'altra banda, de rellevància pel que fa el gradual transvasament del villancet al marc litúrgic van ser els models continguts en el *Cancionero de Palacio* i en el del

---

armonías diatónicas sencillas. La música de la frottola consistía esencialmente en una melodía para cantar la poesía, donde se marcaba el final de cada verso con una cadencia y las partes inferiores proporcionaban el fundamento armónico. El género incluía varios subtipos, de los cuales algunos eran formas fijas mientras que otros eran libres." (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 288).

<sup>926</sup> "La tercera forma fija, el virelai, fue la última en conseguir reconocimiento como género poético y musical distinto, y el nombre no fue de uso corriente hasta el siglo XIV... Tanto en la estructura poética como en la musical, el virelai se relaciona claramente con las otras canciones de danza con estribillo. Comienza con un estribillo, pero luego, como en la ballade, las estrofas se dividen en tres partes, de las que las dos primeras se cantan con la misma melodía. Sin embargo, en el virelai, la tercera parte de la estrofa repite la melodía del estribillo." (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 315 s.).

<sup>927</sup> "... tal y como recomienda fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos*, por ser un género muy adecuado para la cifra, precisamente por su tratamiento homofónico." (Villanueva 1999, 920).

*Duc de Calàbria*. En les cançons en forma de virelai o zéjel<sup>928</sup>, el solista o solistes introduïen un tema que era respost polifònicament per totes les veus. Les al·literacions, el model de cadències que es reitera, i el desenvolupament sincopat binari o ternari, formula anticipadament l'estructura dels villancets religiosos del segle XVII. Trobarem aquest villancet dialogat, que, segurament, és una part de la gènesi de la posterior tècnica policoral de la música eclesiàstica, en l'entorn de la cort del Duc de Calàbria que va compilar un bon nombre de villancets i *ensaladas* en el Cançoner d'Upsala. A més, cal destacar que aquest model responsorial que contenia reminiscències de la dansa va adquirir un tractament més elaborat i convencional amb l'obra de Francisco Guerrero<sup>929</sup>. Les seues cançons amb *estribillo*, que, de fet, són villancets, determinen els procediments necessaris a l'hora de transformar els temes profans en *divinos*. Guerrero presenta el tema per a solista o poques veus per tal d'alleugerar la textura polifònica, contestant-lo a *tutti* de forma més elaborada. Les *coplas*, senzilles, són també per a veu sola o amb la mateixa densitat de l'exposició, presentant-les amb flexibilitat rítmica sense cap exuberància sonora.

No obstant, el traspàs del villancet profà al marc litúrgic de l'església és segurament l'esdeveniment de més rellevància del gènere. En la litúrgia del Renaixement l'hora canònica de "maitines" estava estructurada en tres "nocturnes" conformats per tres psalms cadascun amb les antífoes corresponents. Després d'això, es llegien tres "lecciones" seguides cadascuna d'un responsori. En les festes, se substituïa l'últim responsori, és a dir, el tercer del tercer nocturn, pel cant del *Te Deum laudamus*. Tot i que hi hagué variants, aquesta va ser l'estructura d'aquesta hora canònica que es cantava a mitja nit. Amb tot això, els investigadors assenyalen les primeres interpretacions eclesiàstiques de villancets en les festes de Nadal de Granada a finals del segle XV. Concretament, quan l'arquebisbe Hernando de Talavera va fer interpretar cançons en vulgar en els maitines de Nadal de 1492<sup>930</sup>. Els models

---

<sup>928</sup> "Hay otra forma estrófica, métricamente muy relacionada con la moaxaja, el zéjel, que, aparte de comenzar siempre con versos de rima común, comporta una diferencia de tipo lingüístico de importancia, con respecto a aquella. El zéjel hispano-árabe, en efecto, se nos presenta siempre escrito en árabe vulgar, no clásico, y nunca lleva jarchas romances, a pesar de que incorpore aisladamente palabras del dialecto mozárabe (rasgo este último peculiar del árabe vulgar de la península)... La consideración del entorno social de las jarchas nos corrobora en la opinión de que las canciones amorosas en lengua romance precedieron y originaron además formas típicas de la poesía árabe, como la moaxaja y el zéjel." (Deyermond 1992, 29 i 33).

<sup>929</sup> "De todo el siglo XVI apenas si se nos ha conservado alguna que otra de estas chanzonetas o canciones. Quizá las pocas que sepamos con más seguridad que pertenecen a ellas son las de Guerrero, publicadas en sus *Canciones y Villanesca espirituales*, gracias al cotejo que Juan Moll ha hecho entre ellas y las listas que se conservan de las que se cantaron en la capilla real de Madrid." (López-Calo 1983, 115).

<sup>930</sup> "Pero, según parece, fue en los albores del siglo XVI cuando se inició una costumbre que tendría gran trascendencia en el desarrollo de la música en España en los siglos siguientes: la de sustituir los responsorios litúrgicos en latín por canciones en lengua castellana. Según el primer biógrafo de fray Hernando de Talavera, ex confesor de la Reina Isabel la Católica y primer arzobispo de Granada, fue éste quien introdujo esta costumbre,

interpretats degueren ser els que Juan del Encina i altres autors intercalaven en les églogues i altres interpretacions pastorals. Al cap i a la fi, eren similars als dels villancets profans continguts en els cançoners, i, d'altra banda, van servir per donar continuïtat a la tradició de representar el Nadal en el Temple. Segons l'investigador Carlos Villanueva, que cita la *Crónica del Canciller Lucas de Iranzo* (Villanueva 1999, 921), aquesta pràctica estava prou instal·lada en convents i cases nobiliàries<sup>931</sup>. L'església ja gaudia de la tradició de "verbetes" o trops així com d'altres representacions paralitúrgiques que van tenir la seua vessant popular en consuetes, reixes, pasturades, "aguinaldos" i similars manifestacions populars, per la qual cosa tampoc va ser difícil el transvasament de part d'allò profà a l'església.

Les composicions en llengua vulgar cantades a l'església durant el segle XVI s'anomenaven *canzonetas*, *chanzonetas*, o *chançonetas*, i, sempre van estar vinculades a la temàtica nadalenca. Apart que podem confrontar la diversa informació sobre el gènere aportada per Francisco Guerrero en el pròleg del *Viaje a Jerusalén*<sup>932</sup>, totes aquestes nomenclatures van conviure sense cap diferenciació neta fins el segle XVII quan, definitivament, el villancet es va instal·lar en la litúrgia de l'església. No obstant i a propòsit d'això, voldríem destacar que a meitat del XVI ja s'atorgava dispensa als mestres de capella per compondre villancets, i, s'ordenava a cantors i ministrils acudir a assajar-los, esdeveniment que, sense dubte, va condicionar la posterior evolució de les capelles eclesiàstiques i, consegüentment, de la música per les quals interpretada.

Després de nàixer associat a la festivitat de Nadal, el villancet es va estendre a les festes de més rellevància del calendari litúrgic. Assumpció, Epifania, Trinitat, Sants, i, especialment, Corpus Christi són algunes de les quals, de manera que la primigènia temàtica de Nadal es va traspasar ideològicament a l'Eucarística. Això, va tenir repercussió en els autos i altres representacions teatrals de l'església de l'època, de manera que, quan en 1549 el bisbe Cirilo Franco recriminava en la seua carta pastoral la interpretació musical en el

---

aunque, al parecer, no era solamente en la fiesta de Navidad:... Estos datos los confirman los demás biógrafos de Talavera, entre ellos fray José de Sigüenza, quien añade..." (López-Calo 1983, 113 s.).

<sup>931</sup> "La *Relación de los hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo* abarca la vida del condestable entre 1458 y 1471. Ofrece dos rasgos notables: primero, utiliza como fuentes importantes los documentos contemporáneos, procedimiento poco corriente en la historiografía castellana del siglo XV,... en segundo lugar, nos proporciona un cuadro muy amplio de la vida diaria de los nobles... Un aspecto de interés especial para la historia de la literatura es que las descripciones de las fiestas constituyen testimonio para las formas semidramáticas durante el siglo XV... Habría que añadir que no se daba una clara división entre estas fiestas de tipo aristocrático y el drama religioso: poco después de 1460, por ejemplo, Miguel Lucas de Iranzo dispuso en Jaén representaciones de escenas apropiadas del Evangelio para la Navidad y Epifanía y en una ocasión se llevó a escena una auténtica pieza teatral." (Deyermond 1992, 272 s. i 367 s.).

<sup>932</sup> *Vid.* (López-Calo 1983, 115).

Temple, no feia més que iniciar una polèmica que va perdurar en els segles posteriors<sup>933</sup>. La “pastoral” del bisbe Franco va ser contestada pel monarca portugués Joao IV un segle després, però, en termes generals, el contingut de la qual va ser assumit per la teoria de l'època amb tractadistes com Pedro Cerone que, particularment, corrobora en els seus escrits la plena instauració del villancet en l'església peninsular<sup>934</sup>.

Amb tot, els moviments en contra de la interpretació de cançons en llengua no llatina en l'església es van produir des dels inicis, com, de fet, es pot comprovar en l'hagiografia del primer arquebisbe de Granada i ex confessor de la reina Isabel la “Catòlica” Hernando de Talavera (Villanueva 1999, 921). No obstant això, ni les reformes tridentines, ni tampoc el decret de Felip II que en juny de 1596 prohibia cantar en llengua vernacle en les seues capelles “espanyola” i “neerlandesa” entre altres circumstàncies polítiques i socials, va poder evitar que el villancet desplaçara gradualment a la música d'estricta obediència litúrgica amb el posterior adveniment del barroc. En opinió del musicòleg Jordi Rifé, la seua flexibilitat funcional per afegir-se o substituir parts litúrgiques, per dedicar-se a les festivitats del temps o del santoral, per servir a les festes solemnes de rebuda a personalitats dels estrats de poder o per a les cerimònies de professió, li va atorgar un caràcter sumptuari que el defineix i que el configura (Rifé 1999, 53).

Apart això, tot i que el cronista fra Martín de la Vega postulava en 1630 que va ser Felipe IV qui els va reinstaurar, la correspondència privada de Felipe III permet verificar la complaença amb la que el monarca escoltava el gènere. D'una manera o altra, a finals del segle XVI, el villancet s'havia instaurat en les celebracions de l'església com un gènere de rica diversitat conformat principalment per *canzonetas*, autos pastorals de petit format, i “ensalades”. El gènere encara no gaudia de regulació litúrgica ni tampoc espacial en la nau de l'església, situant-se els intèrprets en el cor o pròxims a la reixa de l'altar major, o fins i tot, en el claustre o fora del Temple en el cas del villancets del Corpus. En aquesta festivitat, els

---

<sup>933</sup> “... en la Península, dice el obispo italiano, se está interpretando música poco adecuada para el templo, con textos en diferentes lenguas que provocan más la risa que el recogimiento, más el desorden que la devoción. Este sentimiento se refleja en noticias en las que los cabildos tratan de controlar tanto la adecuación al culteo de los textos, como la corrección y medida de los propios intérpretes durante la ejecución de los villancicos, los cuales, en muchas ocasiones, serían representados, tal y como se refleja en los libros de fábrica de algunas catedrales, que recogen noticias sobre ensayos, costo de materiales, decorados, vestuario, calzado, colaboraciones de profesionales en la ciudad y otros aspectos.” (Villanueva 1999, 921).

<sup>934</sup> “Cerone describe en estos párrafos, con toda exactitud, unas realidades de la España de su tiempo acerca de los villancicos, tanto por lo que respecta a algunos defectos fundamentales en su concepción y realización como por lo que se refiere al entusiasmo popular por este género de música. En particular los de Navidad hacían auténtico furor entre el pueblo. De tal manera, que están llenas las actas capitulares de todas las catedrales españolas de acuerdos de los Cabildos encaminados a refrenar y corregir abusos, que a veces llegaban a auténticos desmanes públicos, de multitudes del pueblo que invadían incluso el coro de los canónigos, hasta el extremo de que impedían la normal celebración de los sagrados ritos en el coro y altar.” (López-Calo 1983, 118).

villancets no es cantaven en els maitines, sinó en la processó durant la qual, en tradició que arrancava del segle XVI i que va perdurar durant el XVII, s'alçaven vòrios altars en cadascun dels quals es feia "estación" i s'interpretava un villancet. Apart això, les composicions es presenten en format de faristol per a les veus, mentres que als ministrils o instrumentistes se'ls proporciona partícels soltes. El villancet, en general, encara no formava part dels exercicis d'oposició als magisteris de capella, tot i que compondre-los per a les festivitats no va tardar en convertir-se en obligació.

Amb el canvi de segle, el villancet profà quedava conformat amb una estructura formal binària i adquiria la nomenclatura de "tono humano". Paral·lelament, el terme villancet romania per al gènere interpretat a l'església que, amb estructures procedents de comèdies i entremesos, es consolidava en les celebracions eclesiàstiques, efectivament, substituint als responsoris dels nocturnes de maitines en les principals festes. Al grup de nou villancets es va afegir el de "calenda", i, en alguns centres, junt al *Te Deum* que tradicionalment tancava els maitines del dia de Nadal es cantava altre villancet, amb la qual cosa quedava una sèrie entre nou i onze villancets.

Els centres eclesiàstics de més recursos van liderar l'evolució del villancet. Segurament, els exemples més representatius són els de les capelles *Real*, de l'*Encarnación*, i *Descalzas Reales* que, vinculades a la cort de Madrid, sempre van comptar amb músics de reconeixement. Aquestos, en molts casos, van treballar a l'avantguarda del gènere pel que fa les transformacions textuais i musicals, i, a propòsit d'això, cal destacar que l'ambient teatral de la capital de la cort durant el XVII també va propiciar la influència d'autos, comèdies, entremesos, sainets, *tonadillas* i altres gèneres escènics en el villancet litúrgic. A meitat de la dissetena centúria, la composició de villancets formava part de les proves d'accés als magisteris de les capelles de l'església. La importància que va prendre el gènere va comportar la dispensa d'obligacions per poder compondre i, gradualment, es va consolidar el nombre i la cadència d'interpretació del gènere en el Temple. Paral·lelament, es va regularitzar l'assistència als assajos de cantors i instrumentistes que, en molts casos, rebien gratificacions pecuniàries en Corpus, Nadal i altres grans celebracions. Apart que de l'estructura formal del villancet del segle XVII parlarem més endavant, voldríem ressaltar que, a diferència del segle anterior, el villancet no es va transmetre amb escriptura en format de faristol, sinó amb partícels individuals per cada intérpret. En algunes de les quals, que, probablement, servien per concertar les veus i els instruments, apareixen xifres per tal de determinar l'harmonia acòrdica. Entre els instruments trobarem la viola, cornetes, baixó, orgue, arpa, i clavicèmbal entre altres, i, ocasionalment, algun instrument popular com, per exemple, la guitarra o alguna

percussió. En aquests manuscrits, que sovint contenen parts de distintes composicions, és freqüent trobar repeticions de la *responsión* en escriptura concertant, policoral o a poques veus, on es presenta la principal cèl·lula de desenvolupament de la composició. Segons algunes investigacions, és una pràctica similar al *ritornello* venecià de finals del segle XVI que, sense dubte, va servir de model (Villanueva 1999, 922).

La pràctica interpretativa del XVII es va plasmar dins del cor amb l'objectiu conceptual de reflectir les distintes textures de la composició musical en diferents nivells de sonoritat. Gradualment, els solistes es van diferenciar del cor *di ripieno*, constituint-se en primer cor o cor solista com a secció vocal amb funció i característiques específiques que, fins i tot, comptava amb acompanyament instrumental exclusivament assignat. La disposició de les masses corals i dels instruments es va distribuïa dins del cor a una part i altra de l'altar i també cap a la reixa. També hi hagué ampliació de les tribunes de l'orgue per tal d'acollir més músics. Amb tot, el villancet religiós havia pres tal rellevància que l'activitat musical dels centres de culte girava irremissiblement al voltant del qual.

Amb l'arribada del segle XVIII, el vigor que va prendre tot allò de procedència italiana va suposar una modificació sense precedent de la praxis musical de tots els gèneres i estils, com hem pogut comprovar en capítols precedents. Pel que fa el villancet, no només hi hagué evolució estructural o formal com veurem, sinó que, de fet, les noves tendències van comportar una transformació substancial de les capelles musicals eclesiàstiques. La plantilla instrumental es va reorganitzar al voltant del baix continu sobre el qual freqüentment descansava un conjunt conformat per dos violins, una viola, oboè o flauta, baixó o fagot, i altres instruments d'acompanyament o complementaris com, per exemple, els clarins i l'arpa que, gradualment, van desaparèixer. Aquest grup instrumental s'acostava a l'orquestra italiana que, progressivament, va assumir protagonisme interpretant preludis, intermezzos, rondós, *fugattos*, i altres formes per tal de donar continuïtat a la composició. En definitiva, una agrupació que, amb la darrera arribada del simfonisme a la península, va adquirir bona part de l'estructura de l'orquestra que a Europa interpretava l'emergent gènere instrumental del classicisme. A l'església, va desaparèixer poc a poc el concepte de ministril que tocava diversos instruments substituïnt-lo per un instrumentista solista que sovint gaudia de remuneració fixa i d'una plaça consolidada per oposició.

La instauració de les noves tendències havia arrancat a principis de segle, entre moltes circumstàncies, potser l'entronització dels Borbons a la península una de les més determinants. Aquest procés de profundes transformacions va enllaçar el barroc amb el classicisme, cosa que va ocórrer ja ben entrada la segona meitat de la centúria. Amb tot, la



nova música, amb noves plantilles vocals i instrumentals, i, en definitiva, amb un nou llenguatge, va exigir un nivell més alt de virtuosisme, de la qual cosa deriva part de la polèmica que el villancet va suscitar, i, que, de fet, propiciaria la seua desaparició. A propòsit d'això, cal recordar que, en termes generals, la principal diatriba sobre l'assumpte va ser la introducció dels models teatrals en el Temple, però, perquè, en la nostra opinió, paral·lelament, això va comportar abusos en textos, en música, i, en el fons, una interpretació cada vegada més decadent. Paradoxalment, no va ser la qualitat artística de les composicions, sinó, més bé, la seua interpretació, la causa que provocaria el declivi definitiu del gènere. Aquest, s'havia iniciat a principis del XVIII quan la cort de Portugal va prohibir els villancets. Paral·lelament i a tota la península, es va desencadenar un moviment que generaria un enorme volum de literatura teòrica, que, fins i tot, va requerir l'opinió del Papa Benet XIV plasmada en l'Encíclica *Annus Qui* de 1749, qüestions aquestes de les que hem parlat extensament en capítols anteriors<sup>935</sup>. Posteriorment, en 1775 algunes catedrals peninsulars van recuperar els antics responsoris de maitines en llatí, en els quals s'havien inserit els villancets com hem explicat abans, cosa que significava de fet el principi de la fi del villancet religiós en l'església. Entre les catedrals podem citar les de Cadis i Pamplona, i, poc després, Calahorra, Saragossa, Sevilla, i Santiago de Compostela entre altres. Més reticents van ser altres catedrals peninsulars, com les de Toledo, Granada, i la nostra metropolitana de València, que van prolongar l'audició de villancets fins el segle següent. Segurament, la capella *Real* de Granada va ser una de les últimes en cantar villancets religiosos a l'església peninsular al voltant de 1840.

Tampoc voldríem concloure, sense assenyalar la importància que el villancet religiós va tenir a terres americanes on va seguir un procés evolutiu similar<sup>936</sup>. No obstant, la creació i la difusió del gènere a Amèrica guarda algunes peculiaritats que excedeixen significativament l'àmbit del nostre treball. Tot i això, voldríem citar alguns treballs sobre la música eclesiàstica en l'Amèrica colonial la lectura dels quals pot resultar d'interés per als musicòlegs que investiguen la matèria; (Villanueva 1999), (Lemmon 2000), o (González-Quiñones 2000).

A propòsit de tot això, és imprescindible destacar que també durant el XVIII el villancet religiós va ser particularment celebrat en les festivitats de Nadal i Corpus. Per aconseguir la sonoritat grandiloqüent que aquestes festes solemnes demandaven d'acord amb

---

<sup>935</sup> Vid. **La teoria musical i les polèmiques del XVIII**, pp. 158-176.

<sup>936</sup> "El villancico en América siguió prácticamente el pulso del peninsular en lo que se refiere a su nacimiento, desarrollo y decadencia, con algunas notas singulares, debidas en parte al fuerte arraigo popular que el género tuvo, lo que se tradujo en plasmaciones espontáneas de gran vitalidad que aún persisten a principios del siglo XXI fuera de la Iglesia." (Villanueva 1999, 923).

la nova estètica, s'utilitzaven diverses tècniques com, per exemple, la disposició policoral en distints espais de la nau del Temple. Per a l'església, aquestes celebracions suposaven una especial ocasió per manifestar la seua esplendor. Per això, freqüentment, el capítol dispensava al mestre de capella de les seues obligacions inherents per tal que poguera dedicar-se plenament a compondre els villancets i assajar-los degudament amb la capella de música.

Amb tot, el villancet religiós va ser un gènere obertament receptiu pel que fa les variades innovacions estilístiques que, de fet, es van estendre per tot el repertori sacre incloent l'oratori i fins i tot la litúrgia, que, sempre va ser més conservadora. En el villancet es va experimentar l'aplicació de la nova gramàtica compositiva, i, en paraules del musicòleg Jordi Rifé, la paleta instrumental, pel fet de no estar subjecte a la severitat canònica emanada de les obres en llatí o d'una normativa litúrgica estricta (Rifé 1999, 55). En opinió de José López-Calo, en termes generals les obres litúrgiques en llatí són de més qualitat que els villancets, fins i tot, comparant la producció d'un mateix autor. Per al musicòleg, aquesta diferència qualitativa podria estar justificada per dues raons principals. D'una part, que els villancets no podien repetir-se en distintes festes, per la qual cosa cal pensar que sovint es composaven amb certa precipitació davant la proximitat de la festivitat. Però, d'altra, segurament de més pes, és el fet que hi havia un antic costum de compondre les obres de text castellà en un estil distint a les de text en llatí. Tot i que això tampoc seria suficient per explicar una diferència tan significativa entre els dos gèneres, el ben cert és que, per exemple, es reservava el compàs binari per als villancets i el ternari per a les obres en llatí, la qual cosa, de entrada, ja condiciona l'elaboració melòdica i rítmica. Totes aquestes limitacions van ser àmpliament superades amb les transformacions estilístiques del segle XVIII (López-Calo 1983, 122).

Pel que fa a les nostres terres, cal dir que la reforma litúrgica promulgada en 1749 pel Papa Benet XIV mitjançant l'encíclica *Annus Qui*, no va tenir efecte ni a València, ni tampoc a Catalunya i a les illes Balears. En part pel regalisme borbònic del segle XVIII i, també, potser més encara, per que l'església no va voler renunciar a la seua presència hegemònica a través de l'esperit de la reforma de Trento que impulsava el catolicisme mitjançant celebracions solemnes en les quals la música era absolutament indispensable. A propòsit de l'encíclica, només voldríem recordar ara que, paradoxalment i malgrat tota la polèmica de Benito Feijoo, ja citada en capítols anteriors<sup>937</sup>, la normativa del vaticà va aprovar l'ús d'instruments de corda en la interpretació de música eclesiàstica. Malgrat totes les polèmiques al voltant dels instruments i, en definitiva, per la introducció de l'estil teatral en l'àmbit de les

---

<sup>937</sup> Vid. Pàgs. 172 ss.

funcions religioses tant en llatí com en llengua romanç, en el segle XVIII el villancet es va consolidar com una “cantata” que s’interpretava en l’església, cosa que, d’altra banda, va comportar canvis substancials en l’oratori convertint-lo en una veritable òpera sense dramatitzar.

D’altra banda, cal dir que trobarem els primers antecedents del gènere a terres valencianes a l’anteriorment citat Cançoner del Duc de Calàbria o d’Uppsala. Després i gràcies al musicòleg de Sogorb José Perpiñán Artíguez, citat per Josep Climent, sabem de l’existència de “Dos villancicos a la Asunción de la Virgen” del músic valencià Joan Ginés Pérez a l’arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb (Climent 1997, 22). Tot i que la música de Ginés Pérez és renaixentista, en conjunt, l’obra del compositor valencià representa la transició al barroc. En opinió de Climent, els dos villancets de Ginés Pérez eren religiosos i seguien la tradicional forma composicional del renaixement; *estribillo* i *coplas*.

Com a tota la península, el mot villancet va servir inicialment per denominar a totes les composicions, sacres i profanes, en llengua *romance* o vernacla. Tanmateix, a València el transvasament al marc litúrgic es va produir ben prompte, perquè, segons el musicòleg Climent, en opinió contrària al Pare Samuel Rubio, a València i durant tot el segle XVII el terme villancet sempre va designar una obra religiosa (Climent 1997, 30 i 33). D’una manera o altra, el gènere va arrelar de manera que els compositors no titulaven les obres genèricament, sinó només amb el primer vers de l’obra, com, de fet, s’havia fet en tot el repertori motetístic des de l’edat mitjana. Potser per això i com ja hem comentat anteriorment, la nomenclatura villancet es va solapar freqüentment amb altres terminologies com *romance*, “Tono humano” o “Tono”, no necessàriament profà, com, per exemple, el “Tono al Stmo. Sacramento” *Mortales que amáis...* de Joan Cabanilles. L’existència d’aquesta diversitat tipològica i terminològica a distints arxius i cançoners valencians està comprovada. Contràriament, la presència de “madrigals” als arxius valencians va ser purament testimonial, perquè, el gènere no va tenir acceptació a les nostres terres.

El villancet s’introdueix en la litúrgia valenciana, també substituint als responsoris de “maitines”, mitjançant l’obra de Joan Baptista Comes. Encara que junt a la introducció de la multicoralitat, això va ser segurament la consecució de més rellevància del músic, Comes també va contribuir a l’evolució del gènere en desenvolupar una nova forma a partir del patró anterior tradicional de dues seccions. No obstant que de la forma del villancet religiós parlarem més endavant, ara, només voldríem anticipar que Comes és el creador de la forma ternària, conformada per *Tonada-Responsión-Coplas*, que, posteriorment, s’estendrà per tota la península. A més d’això, Joan Baptista Comes també va introduir la veu solista, i, l’entrada

de les veus en diàleg, no només en la “Introducció” sinó en tota l’obra. Aquesta tècnica, que apropiava el villancet religiós als gèneres lírics, va prendre consistència fins instaurar-se sòlidament en els villancets del segle posterior. Paral·lelament, Comes també introduïa l’acompanyament instrumental per a les “Tonadas” dels villancets, per a la veu solista, i, diferenciat, per a les distintes masses corals. La substitució de les veus pels instruments només va ser característica de les seues obres en llatí. Amb Comes, el villancet es va utilitzar fins i tot com a motet en la missa.

Les innovacions de Comes van transcendir a les generacions posteriors d’entre els músics de les quals voldríem destacar a Francesc Navarro i a Marcelo Settimio, entre altres raons, perquè tots dos van ser mestres de capella a Sogorb com el nostre Vicent Olmos i Claver. Apart això, Navarro va succeir en el mestratge de la catedral metropolitana de València a Comes, i, encara que exposa el text a la manera del XVI, el seu villancet conté les característiques estètiques, estilístiques i formals del de Comes. Marcelo Settimio, successor de Navarro a Sogorb i així mateix deixeble de Comes a València, va plasmar la seua personalitat creativa en una producció que estilísticament es va caracteritzar, principalment, per composicions amb línies melòdiques més allunyades de l’estil del renaixement que les del seu mestre. Tot i això, la seua música està condicionada per les limitacions pròpies d’una capella musical menys consistent que la de la metropolitana. Apart això, voldríem destacar que les innovacions de Comes van tenir menys difusió en altres mestres coetanis com Vicent Garcia Velcaire, i, sobretot, en els mestres del Patriarca on Sant Joan de Ribera no va autoritzar la composició de villancets.

Durant l’última part del segle XVII es va produir cert retrocés en l’evolució del gènere coincidint amb els magisteris d’Urbà de Vargas i de Gracià Babán. D’origen Navarrés, Urbà de Vargas no va entroncar amb la tradició valenciana, en part, segurament, perquè només va romandre tres anys en el magisteri de la metropolitana. El seu villancet no té res a veure amb el de Comes, i, més bé, obeeix a les directrius aragoneses que, de fet, també es van expandir per tota la península. Tot i això, va aportar a la música sacra valenciana algunes innovacions com, per exemple, l’ús de monosíl·labs, la repetició de fragments del text, o l’entrada de les veus en la segona part del segon temps d’un compàs ternari. La qualitat dels textos d’Urbà de Vargas també va descendir al distanciar-se de la temàtica culta i poètica derivant cap a un llenguatge més popular. Més lluny encara de la tradició estilística valenciana va estar Gracià Babán tot i haver ocupat el mestratge catedralici durant quasi vint-i-cinc anys. De fet, la catedral de València no conserva cap obra en llengua vernacla en el seu arxiu, sent, curiosament, guardades en el del Col·legi del Patriarca on, de fet, mai es van cantar.

Curiosament, la nomenclatura villancet no apareix en la producció valenciana de l'autor, que, denomina "Tono" a les seues obres en llengua romanç. Aquestos responen a l'estructura en dos parts de l'antic villancet i no són plenament multicorals com els villancets de la tradició valenciana.

Després del parèntesi que van suposar els mestratges d'Urbà i de Gracià pel que fa l'evolució del villancet, el gènere prendrà un nou impuls amb el de Teodoro Ortells. D'origen aragonés, Teodoro Ortells s'havia format al Col·legi del Patriarca on les "Constitucions" del Sant fundador prohibien la interpretació de tot allò que no guardara l'estricta observança litúrgica. Després d'haver sigut mestre de capella, segurament, a Albarrassí, va opositar a la metropolitana de València on va prendre possessió més de tres dècades després de la defunció de Comes, concretament en 1677. El fet és que Ortells no havia tingut contacte amb els villancets durant la seua formació al Patriarca, i, segurament, la producció de Comes, amb puntuals excepcions, ja havia passat a l'oblit dels arxius, de manera que Ortells va retornar a la tradicional fórmula binària del villancet que amb l'habitual repetició de l'*estribillo* es transformava en una composició de tres parts. No obstant renunciar a les innovacions de Comes, Ortells va ser capaç d'aportar modificacions a l'esquema formal tradicional generant una nova forma. Però apart les aportacions formals, de les quals parlarem més endavant, cal destacar que amb Ortells finalitza l'ambigüitat modal-tonal implantant-se plenament la tonalitat. Així mateix, les masses homòfones tractades harmònicament prenen consistència en detriment del contrapunt imitatiu. D'aquesta manera, la policoralitat es va imposar durant l'última part del XVII en el que alguns musicòlegs denominen el barroc tardà. En la música d'Ortells sovint trobarem fins a dotze veus organitzades en tres cors. Paral·lelament, les parts cantades de la veu solista i les masses corals són acompanyades pel baix continu escrit amb poques excepcions per a l'arpa. Ortells fa servir el mateix continu de l'arpa, que freqüentment no conté excessives xifres, per a l'orgue que, només, acompanyarà els *tutti* de les masses corals. Les aportacions estilístiques d'Ortells al villancet van tenir repercussió en gèneres afins com la cantata i l'oratori on el diàleg entre alguna veu i els cors va ser recurrent. L'aportació d'Ortells a aquestes tipologies dramàtiques va comptar amb diverses composicions sacres de les quals només s'han conservat els textos. A propòsit dels textos poètics, cal destacar que en Ortells s'adverteix la característica deriva poètica, des de plantejaments teològics cap als populars, que es va produir des de l'última part del segle XVII.

No voldríem tancar el segle XVII sense mencionar la producció sacra de l'il·lustre organista Joan Baptista Cabanilles. Tot i que la part fonamental de la seua obra va estar

dedicada a l'instrument, Cabanilles és autor d'una desena d'obres vocals. Dins d'aquesta tipologia trobarem tres obres litúrgiques la temàtica de les quals està dedicada, sobretot, a l'Eucaristia (Ros 1992b, 197). La resta es distribueix entre "Tonos" i villancets sempre amb text de temàtica religiosa. El "Tonos" són composicions per a poques veus que prenen el model formal clàssic del XVI tot i que el text ja no és renaixentista. Contràriament, els villancets de Cabanilles són obres policorals que, més enllà de la seua variada estructura formal, introdueixen harmonies molt avançades, anacrusis i entrades en parts dèbils com feia Ortells, i tractament específic dels instruments. La varietat tècnica exhibida per Cabanilles en aquestes obres genera sense dubte unes composicions singulars.

Però, l'evolució del villancet durant el segle XVIII a València va venir determinada pels quatre mestratges de la metropolitana; Pere Rabassa, Josep Pradas, Pasqual Fuentes i Francesc Morera. La importància que aquestos mestres van tenir en el desenvolupament del gènere que ens ocupa està fora de dubte, però, a més, cal reiterar la seua rellevància pel que fa la nostra investigació sobre Vicent Olmos i Claver que, de fet, va tenir relació directa amb alguns dels quals com ja hem explicat abans. Apart això i abans de continuar la nostra redacció, voldríem destacar el treball musicològic del canonge i mestre de capella Vicent Ripollés, del qual hem extret bona part de la nostra informació (Ripollés 1935).

Apart les dades biogràfiques de Pere Rabassa<sup>938</sup>, el músic d'origen català va ser l'introduïdor del binomi "recitat-ària" en la música valenciana. No cal ressaltar la importància d'aquesta innovació que, de fet, representa una de les bases evolutives de la música, fins i tot, des de la perspectiva europea. A propòsit d'això, sí que voldríem recordar que Rabassa havia sigut deixeble de Francesc Valls a Barcelona on es va impregnar de l'atmosfera napolitana insuflada per Giuseppe Porsile des de la capella reial de l'arxiduc Carles d'Àustria. El fet és que aquestes tendències van arribar a València, cosa que, en opinió de Josep Climent, va crear una "simbiosi total" entre catalans i valencians (Climent 1997, 75). Tot i que sobre el marc formal ens estendrem més endavant, durant el mestratge de Rabassa es va ampliar la plantilla instrumental catedralícia amb instruments com el violí i l'arpa que, segons Vicent Ripollés, es reservava ordinàriament per al continu<sup>939</sup>. Rabassa també va ser pioner en la introducció del violoncel que dialoga fins i tot amb la veu, i, va dirigir el gènere, sense distinció entre "tono" i

---

<sup>938</sup> *Vid.* Pàg. 179.

<sup>939</sup> "Gairebé en tots els villancets l'acompanyament es redueix a l'orgue, que acompanya els cors segon i tercer, i al continu, ordinàriament reservat per a l'arpa: només el n.º 1200 té, ultra l'orgue i el continu, paper per a violó, el 1210 per a violins, orgue amb clarins i continu, i el 1218 per a violins, xeremia amb paper propi especial, orgue i continu." (Ripollés 1935, XVI).

villancet, cap a la cantata. Pel que fa la poètica textual va seguir el camí iniciat en el segle anterior cap a temàtiques de menys contingut teològic.

La introducció del recitat i l'ària en la música sacra valenciana realitzada per Rabassa va ser consolidada pel seu successor Josep Pradas. La importància del mestre de Villahermosa del Ríó en la nostra investigació és de primer ordre atenent que el nostre Vicent Olmos i Claver *comensà a cantar* sota el seu mestratge. Josep Pradas, que, de fet, va signar l'esdeveniment<sup>940</sup>, representa la màxima esplendor de la música eclesiàstica valenciana del segle XVIII que, pel que fa el villancet, es concreta amb una nombrosa producció policoral. En opinió de Vicent Ripollés, que reiteradament cita “villancico-cantata”, Pradas sempre va intentar traduir musicalment les “idees, situacions i sentiments del poeta” per a la qual cosa va utilitzar els més diversos procediments. Un exemple d'això el trobarem en el villancet número 1533 amb text de Lope de Vega on procedeix per intervals melòdics cromàtics, vocalitzacions accelerades, i amb ritmes complicats i artificiosos per tal de reflectir el contingut poètic (Ripollés 1935, XXV ss.). Quan a la sonoritat, cal ressaltar que bona part de la multicoralitat de Pradas està acompanyada només pel continu i l'orgue, tot i que trobarem ocasionalment el violó en paper apart i obligat. També va utilitzar els violins i, a partir de 1730, la trompa, de manera que, des d'aquesta data, bona part de la producció va estar instrumentada per a dos violins, trompes, orgue, i baix continu xifrat. Com els mestres anteriors, Pradas degué confiar la interpretació del continu a l'arpa, i, també, de vegades al Contrabaix. En tot cas, l'orgue sempre va estar reservat per acompanyar al segon i tercer cor. Segons Ripollés, per a la interpretació d'aquesta part podrien haver utilitzat l'*espineta* propietat de Joan Cabanilles que freqüentment feien servir en les celebracions de la Setmana Santa. També voldríem ressaltar que l'arxiu de la catedral metropolitana de València conserva junt als villancets de Pradas algunes obres menors amb text en romanç escrites per a comèdies i altres esdeveniments que es titulen com *Quatro*. A propòsit d'això, cal destacar que el nostre Vicent Olmos i Claver també és autor d'una composició d'aquest subgènere de la que direm més coses en altres apartats. Tot i que nosaltres hem realitzat una transcripció que publiquem en l'edició crítica dels treballs d'Olmos, hem de recordar que una transcripció de l'obra va ser publicada amb anterioritat per un grup de musicòlegs encapçalat per Paulino Capdepón (Capdepón 1996, 434). Finalment pel que fa a Pradas i apart que ens estendrem sobre les qüestions formals amb l'interés especial del recitat i l'ària, deguem dir que trobarem en l'òpera a cinc veus al *Patriarca San José* l'expressió i el talant operístic del mestre, i, d'altra banda, que l'autor va

---

<sup>940</sup> Vid. Pàgs. 203 s.

titular un villancet com “cantata”, concretament el número 1619. Segons Ripollés, composició de música deliciosa que recorda l'estil de Haendel, denota des de la nostra perspectiva l'apogeu i la direcció que el gènere havia pres.

No obstant que el successor de Pradas no va aconseguir les cotes de qualitat del mestre de Villahermosa del Río, Pasqual Fuentes va introduir algunes novetats contribuint d'aquesta manera a l'evolució del gènere. Autor d'una nombrosa producció que inclou fins i tot alguns villancets en valencià, a Pasqual Fuentes sempre se li ha criticat la falta de serietat i bon gust en els textos literaris. En paraules literals de Ripollés, són ben escassos els “villancicos” en els quals domina l'elevació i el respecte que exigeix la santedat del temple (Ripollés 1935, XLVI). Apart això, tot i que va utilitzar la forma implantada pels mestres anteriors, Fuentes també va incorporar ocasionalment “tonadillas”, “seguidillas”, i, fins i tot, formes impròpies del culte com el *minuetto*. Encara que no va adquirir el domini artístic del contrapunt ni tampoc de l'element popular com alguns dels seus predecessors, Fuentes va recórrer a alguns recursos expressius com, per exemple, intercalar antífones, imitar els tocs de campana, o traduir musicalment algunes paraules del text. No obstant tot això, les principals aportacions de Fuentes van ser segurament la introducció de les fermates en el villancet del segle XVIII i l'ampliació de la plantilla instrumental. Tot i que va orquestrar amb la plantilla tradicional que comptava amb violins i trompes, trobarem en l'obra de Fuentes partícels per a oboès, flautes, i, com a novetat, la primera introducció dels clarinets en la música sacra valenciana.

Posteriorment, amb l'arribada de Francesc Morera al mestratge de la metropolitana en 1768, el villancet va recuperar part de la serietat poètica perduda. Tot i que en la seua obra trobarem alguns exemples de trivialitat, perquè, no es va poder lliurar completament del llegat dels antecessors, en termes generals, no n'hi ha excessos significatius pel que fa el respecte al temple. Apart això, en la seua musicalització trobarem alguns fragments descriptius per tal de reflectir el contingut del text com, per exemple, els tocs de campana, borrasca a la mar, o lluita entre Crist i l'infern. Tot i que les tonades i ritmes populars no són una característica del seu estil, trobarem inserit fins i tot un pregó de carrer, “pres certíssimament del natural” en opinió de Ripollés (Ripollés 1935, LX). Pel que fa l'apartat vocal, l'obra en romanç de Morera no té gaire interès en les veus a causa d'una pobra elaboració harmònica. De més bon gust en els recitats que en les cobles, Morera utilitza freqüentment “tonadilles” gracioses, “seguidillas” mogudes i *minuetto*s. Les àries són a l'estil clàssic de forma bitemàtica amb *da capo* tot i que amb melodies de poca inspiració. Sorprenentment, no introdueix cap fermata, la qual cosa fa pensar que les atribuïdes al seu antecessor Fuentes podrien no ser originals del



mestre. Pel que fa la instrumentació, gairebé tota l'obra de Morera està orquestrada per a dos violins, dos oboès, dues trompes o clarins, baix continu, orgue, i, ocasionalment, dues flautes.

Amb tot, convé ressaltar la interrogant plantejada pel musicòleg i mestre de capella Vicent Ripollés a propòsit de la relació del villancet de l'escola valenciana amb les cantates alemanyes, sobretot, amb les cantates alemanyes de Bach (Ripollés 1935, LXII). Segons el musicòleg, i, literalment, els nostres villancets segueixen, amb poques diferències, la trajectòria de les cantates alemanyes. Basant-se en altres treballs musicològics que distingeixen dues èpoques ben definides en la cantata alemanya<sup>941</sup>, Ripollés proposa dividir en dos períodes estilístics la producció musical en llengua romanç de villancets valencians. La primera comprendria la producció del segle XVII conformada per textos castellans seriosos i dignes amb música coral i cobles només acompanyada amb baix continu i orgue. La segona abraçaria la producció del segle XVIII caracteritzada per textos lliures de poc contingut poètic, i, música més popular amb noves estructures formals procedents del teatre. Aquestes composicions van ser ricament orquestrades amb una plantilla instrumental cada vegada més àmplia. Però, per al musicòleg, apart les estructures formals i les característiques de les composicions, la qualitat de la cantata de Bach és incomparable amb el villancet valencià, que, “malgrat d'impressionar els sentits, difícilment arriba a commoure l'ànima”. No obstant això, la valoració és ben distinta quan es comparen els recitats i àries del nostres villancets amb els del repertori de Bach. Malgrat l'extraordinària capacitat de Bach només a l'abast d'un geni, trobarem en la producció valenciana partitures comparables amb les del músic alemany. Fins i tot, el repertori valencià presenta trets i formes melòdiques reproduïdes un segle més

---

<sup>941</sup> “Albert Schweitzer, en la seua obra *J. S. Bach le musicien-poète*, fa un estudi detallat de la cantata alemanya des del seu origen fins als darrers anys de Bach. Allò que de primer era simplement un motet que precedia i seguia el sermó, i que més tard, en fer ommissió de l'introït de la missa reformada, foren corals breus amb text al·lusiú a la litúrgia i a l'evangeli de cada diumenge o dia de festa, va passar a ésser, amb la influència de Schutz i d'altres mestres alemanys educats a Itàlia, especialment a Venècia, a l'ombra dels Gabrieli (Andrea i Giovanni), el que és la cantata. Cert és que Schutz no renuncia als textos llatins extrets dels Llibres Sagrats; però ja feia temps que els poetes protestants havien escrit, en llengua alemanya, nombrosos textos amb al·lusió a l'evangeli de cada diumenge, i els organistes compositors havien compost música per a aquestes col·leccions, que anaven a mans de tots els qui concorrien als cultes protestants. La cantata alemanya, creada i formada així, fou gairebé transformada amb la introducció de l'element dramàtic de l'escola italiana, sobretot del geni colossal de Carissimi, perdent d'aquesta manera una part de la serietat i de la simplicitat del coral que s'havia usat fins aleshores.

Schweitzer distingeix dues èpoques ben definides, en la cantata alemanya. En la primera època, que comprèn tot el segle XVII, els textos s'extreuen dels Llibres Sagrats i de certes estrofes d'alguns càntics. Quant a la música, en la cantata antiga no hi ha sinó cors i ariosos, amb la intervenció discreta i poc freqüent d'alguns instruments ultra l'orgue.

La cantata de la segona època (segle XVIII) es caracteritza per renunciar als textos bíblics, adoptant els textos lliures, escrits segons el gust dels poetes; i, en la part musical, pels recitats i àries amb *ritornello* i *da capo* propis de l'òpera italiana. En les cantates de Bach es distingeixen diverses formes i tendències. Generalment hi predomina el coral, no solament en la forma simple, sinó com a tema dels seus cors magnífics; en altres el geni del gran cantor de sant Tomàs és influenciat per la bellesa de la cantata i de l'òpera italiana.” (Ripollés 1935, LXII).

tard per altre geni com Richard Wagner. Pel que fa les àries, cal destacar la varietat formal i la noblesa de l'expressió que, de fet, en bona part de la producció valenciana s'apropa tant a la de les cantates de Bach com a la de les cantates italianes. Tot i que els villancets valencians no gaudeixen de l'elevació del coral sever de les cantates alemanyes, la vivacitat expressiva de les "tonadillas" i l'elegància de les àries valencianes no és gens menyspreable. Amb tot, per a Ripollés, expressat gairebé literalment, la producció valenciana ha d'emparentar-se més amb les cantates italianes, i, fins i tot, amb les franceses, que no pas amb les alemanyes<sup>942</sup>.

### **1. La poètica del villancet.**

Tot i que el villancet religiós es va interpretar en la litúrgia, és un gènere que, com hem pogut comprovar en els paràgrafs anteriors, va nàixer al marge de la qual. Per això, és freqüent trobar distintes nomenclatures com, per exemple, música d'ús no estrictament litúrgic, o, música paralitúrgica entre altres denominacions, que, en tot cas, sempre fan referència al gènere. D'una manera o altra, el ben cert és que el villancet religiós va gaudir de contingut espiritual la temàtica del qual li va permetre, i fins i tot exigir, certa llibertat i atreviment en la tècnica de composició musical. Entre moltes característiques diferencials respecte a la música que des de temps immemorials la litúrgia havia generat en llengua llatina, segurament, la més destacada és que els textos del villancet són en llengua vernacle, pel que fa a l'època que ens ocupa i, particularment, en el cas de Vicent Olmos i Claver, gairebé sempre en castellà.

Apart això, cal destacar que els primers textos literaris impresos van aparèixer a finals del XVI. El caràcter efímer, l'objectiu funcional, o, l'escassa inversió dels capítols són algunes de les raons per les quals el gènere va ser, en general, anònim i d'escassa vàlua literària. Això, va propiciar la lliure circulació de textos poètics, i, conseqüentment, la repetició, la transformació, la manipulació, l'adulteració, i, en definitiva, la deformació d'un gènere que mai va comptar amb el reconeixement dels cercles literaris. Aquesta degradació va generar nombrosos conflictes, per qüestions de contingut i de forma, malgrat el control que l'església va intentar aplicar sobre l'assumpte. Amb tot, hem de ressaltar que en els milers de

---

<sup>942</sup> "Els nostres villancicos tenen punts de contacte i semblança, en la forma dels cors escrits sota els auguris d'una harmonia simplicitatíssima, amb fragments – molt rars – de contrapunt imitatiu, ja en la composició de recitats i àries, ja en l'adaptació de cants i danses populars, amb les cantates italianes. Àdhuc ens permetem d'assenyalar en les cantates franceses l'origen i la font de l'element còmic que tan sovint trobem en els mestres Pradas, Fuentes i Morera, com hem remarcat en aquest estudi." (Ripollés 1935, LXII).

textos que es van imprimir fins ben entrat el segle dinou consta, apart de l'impressor, el nom del compositor, el lloc, i la festa celebrada.

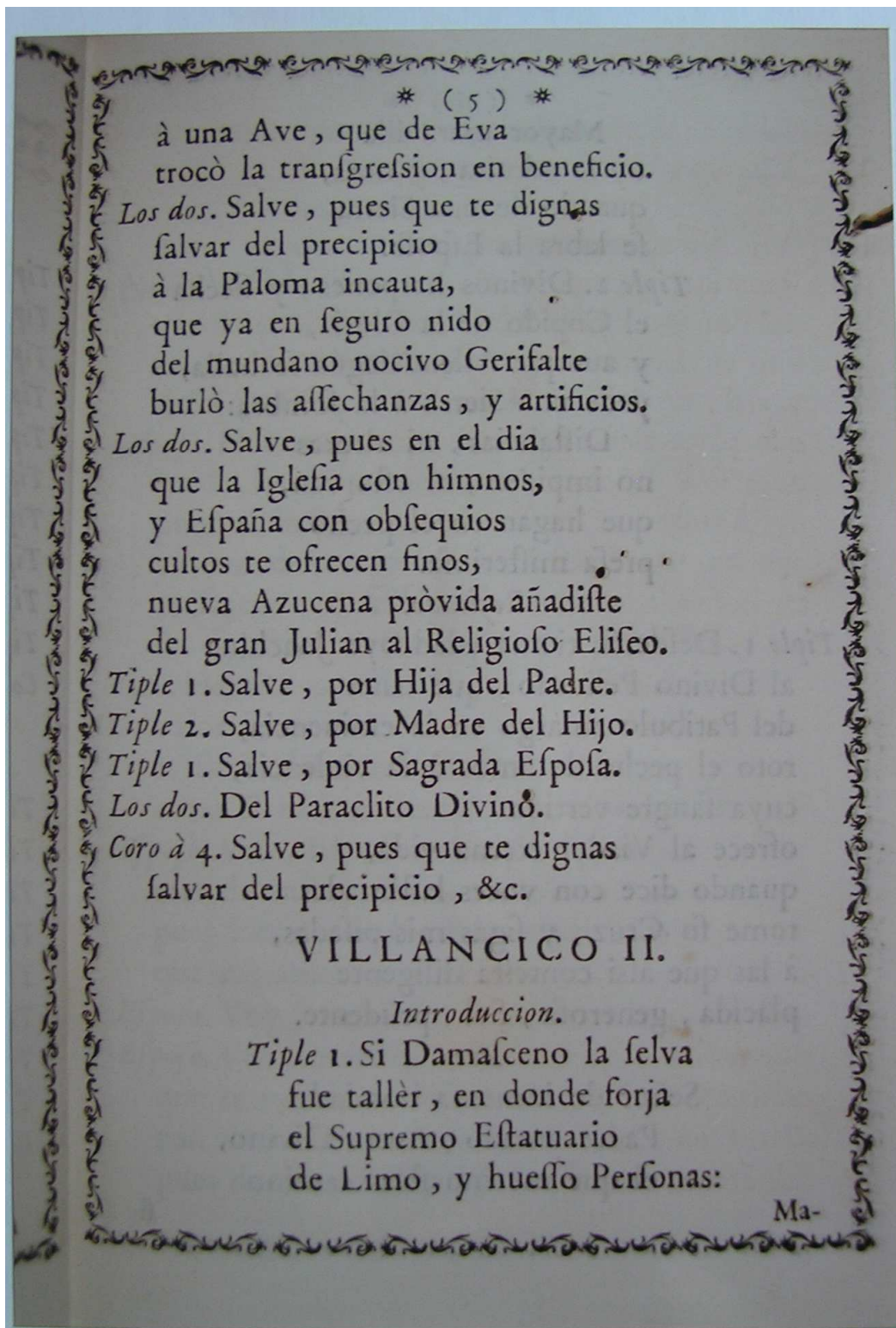
D'altra banda, voldríem destacar que el villancet va desenvolupar algunes variants al llarg del XVII a partir de la poètica del Betlem continguda en la litúrgia, l'escena, o la tradició popular. A aquesta temàtica se li va afegir l'antic model plurilingüe que al llarg de la dissetena centúria va prendre un desenvolupament escènic similar als "entremessos". Atenent l'herència de l'anterior centúria, en el segle XVII es configuren varies tipologies temàtiques. Primerament, podem distingir els villancets "Pastorals" que incorporen motius populars com *seguidillas*, *tonadas*, *pastorelas*, etc. recreades escènicament en un model que va perdurar en els segles posteriors. També hi hagué villancets "Èpics", que, mitjançant un llenguatge catequètic d'escàs nivell teològic generaven una atmosfera conceptual per tal de representar temes de les escriptures, misteris, batalles, vicis i virtuts, entre altres, sempre pròxims als autos i a les *ensaladas*. Finalment, cal citar el villancet de "Llengües i personatges" que, d'estructura escènica, sovint va admetre transformacions estilístiques i formals. Freqüentment amb temàtica relativa al misteri de l'Encarnació i al naixement de Crist, utilitzava ocasionalment de forma jocosa la llengua d'origen com a recurs teatral. En aquesta tipologia trobarem personatges tan diversos com el negre, l'asturià, el portugués, guineu, manxec, gitano, o moro, entre molts altres que, després de sol·licitar permís, divertien al "niño" amb les seues habilitats. Apart que aquest motiu també apareixia en les "pasturades", deguem destacar que la introducció d'aquestos personatges comportava, lògicament, també la de part del folklore dels quals i dels seus trets definitoris. Amb ells, també apareixien personatges quotidians com el sagristà, la beata, el loco, el batlle, el mestre d'escola, o el metge entre altres. La interpretació d'aquestos villancets va generar no pocs conflictes entre els membres de les capelles de música a l'hora de repartir els personatges.

Tot i que la teoria musical del segle XVIII postulava que la música devia adequar-se als afectes del text, la primera va prevaler sovint sobre el segon. Apart la complexa relació que aquestos dos elements formals han guardat, de fet, al llarg de tota la història de la música, caldria destacar, primerament, que els textos literaris del villancet religiós van ser de més qualitat durant el segle XVII que en el XVIII. Segons el musicòleg Jordi Rifé, en la dissetena centúria literats de la categoria de Lope de Vega o Luis de Góngora van escriure textos per als villancets, mentres que en el segle de la Il·lustració, en termes generals, els autors van ser els mateixos mestres de capella. Tot i això, a les nostres terres, com de fet a tota la península ibèrica, va haver destacats escriptors que van escriure per al gènere que ens ocupa, d'entre els quals el citat musicòleg assenyala a Manuel Mas i Soldevila a Barcelona, doctor en lleis i

professor de la Universitat, i, a Joseph Vicent Ortí i Major a València que, descendent d'una prestigiosa família de literats, és autor de molts dels textos que els mestres de capella valencians del XVIII van musicalitzar (Rifé 1999, 54).

Amb tot i seguint al mateix autor, hi ha una clara diferenciació pel que fa al tractament música-text en els villancets de Nadal respecte als escrits per a altres temps litúrgics. Tot i que hi hagué villancets nadalencs amb textos seriosos, el gènere de Nadal va tendir cap a una temàtica gaire humorística amb la freqüent aparició dels personatges arquetípics o d'específica classe social assenyalats anteriorment. Tot aquest ambient ostensiblement allunyat dels plantejaments litúrgics va obligar sovint a les autoritats eclesiàstiques a imposar un criteri més estricte. De fet, els textos devien comptar amb l'aprovació de la jerarquia eclesiàstica que, generalment, nomenava un tribunal per tal d'avaluar-los.

No obstant tot, l'impacte social que aquestos esdeveniments sempre van comportar i la conseqüent dimensió social dels quals va dependre en gran manera de la capacitat creativa dels mestres de capella. Apart això, cal dir que els textos dels villancets s'imprimien i es repartien entre els assistents de les capes socials cultes, regularment beneficiats, capitulars, governants, o nobles, per tal de difondre el missatge de fe. Malgrat la dubtosa qualitat poètica, en opinió de l'investigador valencià Jesús Villalmanzo, durant el segle XVIII la música acabà sent més important que el text perquè es pretenia que la religió s'entenguera no només racionalment sinó també emocionalment (Villalmanzo 1992, 17). A través del binomi música-text, el contingut espiritual podia transmetre's a les classes més humils.



Il·lustració núm. 13. Text poètic del villancet d'Olmos *Alegoricos metricos*. (BUV): Varia, 331-2, (f. 5 r.).

## 2. Tipologies formals.

Juan del Encina en la seua obra *Arte de la poesía castellana* suggeria que el villancet no necessitava una forma poètica específica, però, donava per suposat l'ús i el tractament d'una melodia tradicional que el poeta i compositor glosaria en les estrofes que seguien a l'encapçalament. D'aquesta manera, en el segle XV el mot villancet denominava tant a la cèl·lula generadora, generalment d'entre dos i quatre versos, com a la composició poètica-musical resultant. Amb aquesta distinció entre els primers versos i la resta, on s'inclouen gloses, *pies* o *vueltas*, trobarem bona part de les col·leccions italianes i peninsulars a partir de la segona meitat del segle XV. Aquestes estructures formals deriven d'altres precedents com els versos paral·lelístics<sup>943</sup>, el zéjel, o formes d'estructura dialogada fixa com les de la *ballata*<sup>944</sup> o el *virelai* entre altres, cosa que corrobora la influència de les formes medievals en el villancet.

Posteriorment, el *Cancionero de Palacio* descrivia la forma poètica del villancet com una estructura binària conformada per *estribillo* i *coplas*, subdividint aquestes últimes en *mudanza* i *vuelta*. L'adaptació musical prenia sovint el model del *virelai*. Tanmateix, era en la *mudanza* on apareixien les variants melòdiques que, amb cadències obertes o tancades freqüentment de caràcter arcaic, enriqueixen el llenguatge de la composició poètica-musical. Aquesta pràctica va ser freqüent en el repertori del *Cancionero de la Colombina*, del qual, de pas, cal dir que sembla ser un estadi estilístic anterior al *Cancionero de Palacio*.

Amb tot, segons el musicòleg Samuel Rubio, el villancet religiós i el profà van tenir la mateixa estructura formal, perquè, procedien de les mateixes fonts, tot i que el profà va predominar significativament sobre el religiós. Seguint al mateix musicòleg, voldríem destacar que el repertori profà està contingut principalment en cinc col·leccions; tres manuscrites i dues impreses. Denominades segons la biblioteca que els conserva són; *Cancionero de la Colombina*, *Cancionero de Palacio*, *Cancionero de Uppsala*, *Recopilación*

---

<sup>943</sup> “Ahora bien, la forma paralelística se presenta simultáneamente en la lírica hebraico-española, en la castellana o en la catalana, lo que demuestra que la lírica amorosa hispánica, en la mayor parte de la península (la escasa luz que proyectan las jarchas es, tal vez, demasiado débil para saber si los poemas de estructura paralelística existían en Andalucía), adoptó dos tipos: el paralelístico dominante en el noroeste, y los poemas basados en estribillos, preferidos en las otras regiones.” (Deyermond 1992, 60).

<sup>944</sup> “Como vimos en el capítulo anterior los trovadores llamaron en general a sus canciones de danza, dansas o baladas. El nombre *balada* pasó a la terminología musical de Francia y también de Italia, pero vino a designar formas diferentes en los dos países. La *ballata* italiana mantenía un estribillo al comienzo del poema y después de cada estrofa y se corresponde formalmente con el *virelai* francés... La *ballade* francesa comenzó al parecer, con la misma forma, pero evolucionó de manera diferente... La *ballade* no asumió las características formales y estilísticas de la *chanson*, más sofisticada, hasta el siglo XIV. Una vez que había finalizado la transformación, la *ballade* con estribillo se convirtió en la forma más normal de la canción profana francesa.” (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 314 s.).

*de sonetos y villancicos a 4 y a 5* de Juan Vázquez, i *Cancionero de la Casa de Medinaceli*, alguns dels quals ja hem citat anteriorment. Aquestes col·leccions també inclouen villancets religiosos conformant, junt a les *Canciones y Villanescas espirituales* de Francisco Guerrero de 1589, la part més representativa del repertori religiós. Apart de les característiques específiques de cada col·lecció, excel·lentment descrites per Samuel Rubio, la forma bàsica del villancet musical, la que va servir de pauta única en totes les fonts citades, constava de dos elements, *estribillo* i *coplas*, que, només es diferenciaven en les distintes col·leccions pel nombre de veus, per la separació o unió de les dues seccions, o per la dependència o relació del text entre les quals. Apart això, també voldríem destacar que el mot “copla” apareix per primera vegada en el nostre Cançoner d’Uppsala o del Duc de Calàbria (Rubio 2006<sup>5</sup>, 88 ss.).

A partir del 1600 trobarem variades denominacions terminològiques i diferents usos i estructures per definir el villancet religiós així com els gèneres afins. Encara que trobarem termes com *tono*, *tonada*, nomenclatures que indiquen el nombre d’intèrprets com *solo*, *duo*, *cuatro*, i, fins i tot adjectius com *romance*, el mot més utilitzat és *Villancico*. Tot i això, val la pena diferenciar-los succintament, perquè, mentre els gèneres afins al *tono* o *tonada*, tot i mantenir una estructura formal similar a l’*estribillo-coplas* del villancet, estan escrits generalment amb un plantejament solístic i amb certa perspectiva cambrística per a una, dos, tres, o com a màxim quatre veus, el villancet conté un concepte d’agrupació vocal-instrumental de certa entitat que rarament exigeix menys d’un quartet vocal. En opinió del musicòleg Jordi Rifé i transcrit literalment, la distribució vocal dels *tonos* li proporciona un caràcter més intimista, mentre que el villancet pot jugar amb els llenguatges i els procediments propis de la policoralitat en contraposar masses sonores i obtenir un caràcter més solemne i emfàtic (Rifé 1999, 55).

En l’àmbit civil, els *tonos* i les *tonades* podien classificar-se en *humanos*, si el contingut del text era profà, o *divinos* si es tractava de text de temàtica sacra. Contràriament i pel que fa l’església, es denominaven quasi sempre per l’advocació o el temps litúrgic al qual estaven dedicats, per exemple, Nadal o al *Santíssimo Sacramento*. Apart això, la composició musical depenia de l’estructura literària l’esquema bàsic de la qual, apart de contenir de vegades algunes parts variables com introducció o *respuesta*, era *estribillo-coplas*. Cadascuna d’aquestes parts estava formada per estrofes versificades amb ritmes variats i rimes distintes, per la qual cosa resultava imprescindible que el mestre de capella coneguera els fonaments de la composició literària.

L’*Arte poètica española* del jesuïta Juan Díaz Rengifo, publicada a Salamanca en 1592, va ser un dels models més seguits pel que fa l’estructura literària dels textos. D’acord

amb els postulats literaris d'aquesta obra, els mestres de capella aplicaven les tècniques, procediments, i recursos compositius necessaris per tal d'aconseguir l'exuberància, la solemnitat, i la grandiloqüència que el moviment barroc demandava. Amb la diversa i meditada combinació de les tècniques del contrapunt imitatiu, l'homofonia, la monodia acompanyada, i dels estils policorals, l'estil concertat o el monòdic, els mestres de capella van musicalitzar la retòrica del text de l'*estribillo* (Rifé 1999, 55 s.). En contraposició al contingut literari de l'*estribillo* i seguint la preceptiva literària de Rengifo, el text de les *coplas* devia descriure els fets i les virtuts dels personatges humans o divins. Això, suggeria l'ús de melodies de regust popular i afavoria l'utilització de la monodia acompanyada, de l'*arioso*, de l'ària estròfica o de variacions melòdiques en les seues diverses estrofes o en el baix continu. D'una manera o altra, el ben cert és que després de regular els models del segle anterior, tant del mateix villancet com del *romance* o de la cançó amb *estribillo*, durant el XVII el gènere va evolucionar des de la primigènia estructura formal *estribillo-coplas* cap a altres estructures modificades com *responsión-coplas*, *tonada-responsión-coplas*, *responsión-coplas-respuesta* entre altres. Pel que fa la interpretació, cal destacar que el villancet s'iniciava amb el cant de l'*estribillo* repetint-se cíclicament després de les estrofes de les cople. Quan la composició s'iniciava amb les cople es denominava *romance*.

Amb tot, l'aportació valenciana a l'evolució formal del villancet peninsular va resultar decisiva amb les modificacions introduïdes per Joan Baptista Comes. L'il·lustre polifonista del XVII va transformar el patró formal tradicional de dues parts en un nou model ternari conformat per *Tonada-Responsión-Coplas*. Segons Samuel Rubio, citat per Climent, la forma ternària A-B-C s'amplia per la repetició, obligada, de la *Tonada*<sup>945</sup> convertint-se en A-B-C-A. Després, si a la fi s'afegeix la *Responsión*, la forma completa del villancet de Comes és A-B-C-A-B (Climent 1997, 36). Tot i això, trobarem en la producció de Comes nombroses variacions formals pròpies de l'extraordinària creativitat del músic. També convé destacar que encara que la nomenclatura "villancico" no apareix uniformement en tota la producció de Comes, el mot servia per designar concretament les composicions en llengua vernacle.

La finalitat de la "Tonada" de Comes és exposar el tema literari i el musical per a la qual cosa utilitza, sobretot, el contrapunt imitatiu. Escrita per a veu solista, o bé, per a poques veus, la "Tonada" coincideix amb l'*estribillo* del villancet renaixentista, tot i que, conté característiques distintes i diferent funcionalitat. Una de les principals innovacions estilístiques de Comes va ser la introducció en la "Tonada" d'una veu solista acompanyada

---

<sup>945</sup> "... aunque la Tonada no siempre se repita en su totalidad sino que, con mucha frecuencia, solamente se repita una parte de la misma. La forma, no obstante, sigue siendo la misma." (Climent 1997, 37).



instrumentalment. Paral·lelament, la contraposició entre “solo” i cor es va convertir en una de les característiques diferenciadores de l’estil barroc. En conseqüència, aquesta pràctica va generar una nova tendència que convertia la *Tonada* en una “Entrada” dialogada entre dues veus, tècnica que afavoria l’avanç de nous gèneres com l’oratori o la cantata. En opinió de Climent, l’evolució de la música espanyola a partir del XVII va estar condicionada per la música amb text en castellà, és a dir, pel villancet, i, no pas per la música litúrgica.

Després de la “Tonada”, la segona part o moviment del villancet de Comes era la *Responsión*. Comes repetirà en aquesta segona secció les mateixes paraules i, també, la mateixa música de la “Tonada” tot i que desenvolupada. D’aquesta manera, la innovació de Comes no només és aquesta repetició o l’adició d’una segona part, sinó, sobretot, utilitzar els mateixos materials de la “Tonada” elaborant dos moviments diferents però relacionats per text i música. Comes desenvoluparà àmpliament el tema de la “Tonada” convertint la *Responsión* en el principal moviment del villancet. Segurament el més gran policoralista<sup>946</sup>, en l’obra de Comes predomina la *Responsión a 8 veus*, a propòsit de la qual cosa és indispensable dir que l’enunciat de les composicions del gènere fa referència exclusivament al nombre de veus utilitzades, no pas en la “Tonada” o en la Cobla, sinó en la *Responsión*. D’altra banda, apart d’alternar el contrapunt imitatiu i l’homofonia, Comes va subdividir la *Responsión* en dues seccions intercalant uns silencis per tal d’aconseguir la màxima expressivitat. Amb aquesta tècnica, incorporava el silenci als recursos expressius de la composició. També voldríem remarcar que Comes va escriure la *Responsión*, gairebé sempre, per a ser interpretada *a capella* reservant l’acompanyament instrumental només per a les altres seccions del villancet. Tot i que això encara a hores d’ara és una qüestió discutida en el àmbits musicològics, cal considera-la com altra de les innovacions del mestre Comes.

El tercer moviment del villancet de Joan Baptista Comes és la Cobla. De característiques similars a la “Tonada”, la Cobla inclou sovint música de la qual per tal d’enllaçar o d’ampliar l’estructura formal bàsica de tres parts. En això, Comes segueix el model de desenvolupament del villancet del renaixement que, unes vegades repeteix els últims versos de la “Tonada” com a nexa d’unió amb la *Responsión*, i, altres, fins i tot, repeteix tota la música de la “Tonada”, de la qual cosa trobarem exemples, entre altres, al Cançoner d’Ontinyent (Climent 1997, 45). La similitud de la Cobla amb la “Tonada” és tal

---

<sup>946</sup> “Comes es, además, un maestro consumado en la aplicación de la policoralidad, y dudo que haya otro maestro que alcance su técnica en época tan temprana. Nadie, tampoco, como él emplea tal número elevado de voces tanto en la música litúrgica como en los villancicos.” (Climent 1997, 44).

que, generalment, trobarem les dues seccions escrites per al mateix nombre de veus i amb el mateix acompanyament instrumental.

El model formal ternari de Comes va gaudir de continuïtat en les posteriors generacions de mestres de capella, entre les quals trobarem a Francesc Navarro i a Marcelo Settimio. Tots dos van coincidir amb Comes a la catedral de València, l'un cantant de contralt a la capella musical i l'altre com a deixeble. Tot i això, convé recordar que tant Navarro com Settimio van ser mestres de capella a la catedral de Sogorb més d'un segle abans que el nostre Vicent Olmos i Claver. Amb tot, el villancet de Navarro és idèntic al de Comes, i, el de Settimio també, tot i que, a diferència del mestre Comes, utilitza materials temàtics d'altres compositors per reelaborar la *Responsion* en una pràctica amb arrels en el renaixement valencià. Després d'aquests mestres, el villancet valencià va retrocedir a l'originària forma binària del renaixement el model de la qual va ser utilitzat per mestres com Urbà de Vargas o Gracià Babán. Posteriorment, el mestratge de Teodoro Ortells a la metropolitana de València va impulsar el villancet cap al nou segle. Tot i que va prendre la forma binària com a model, la repetició de l'*estribillo* convertia el villancet d'Ortells en una fórmula ternària A-B-A. No obstant això, Ortells sovint va afegir una Introducció que precedia a un *estribillo* que va perdre el caràcter de *Responsión*. Sobre aquest afer hi ha opinions musicològiques contraposades, perquè, mentre per a uns l'*estribillo* d'Ortells no conté materials de ninguna part o moviment precedent i la *Responsión* de Comes, *que debe corresponder al estribillo de Ortells*, sempre incorpora materials literaris i musicals de la "Tonada" o Introducció antecedent, altres opinen que en Ortells preval el model formal de Comes<sup>947</sup>. Finalment pel que fa el segle XVII a València, la producció paralitúrgica de Joan Baptista Cabanilles segueix la tipologia formal binària, llevat del villancet *Mi esposo asesta sus flechas* a 11 veus, amb baix continu, i de forma ternària.

La forma del villancet religiós va evolucionar des de les estructures bàsiques de manera que durant la primera meitat del XVIII es va evidenciar que el moviment barroc tocava a la fi en favor del que modernament alguns musicòlegs anomenen preclassicisme. L'entronització dels Borbons va comportar l'aparició d'una nova estètica de clara influència italiana, de manera que, l'estètica barroca es va veure envaïda per trets característics de l'estil galant, caracteritzat principalment per modificacions en els dissenys melòdics, en l'estructura de l'*ària da capo* i en la tècnica d'instrumentació. Malgrat les reticències de les posicions conservadores, la música de l'església va absorbir trets de la teatral i de la cambrística, i això,

---

<sup>947</sup> Cfr. (Climent 1997, 65) i (Ripollés 1935, X).

va comportar substantives modificacions formals. D'una part, es van introduir algunes modificacions internes en la tradicional estructura *estribillo-coplas* del villancet hispànic incorporant recitats i *ariosi*. No obstant això, la transformació més significativa i de més transcendència pel que fa l'evolució del repertori es va produir durant la primera meitat del XVIII. Al tradicional binomi *estribillo-coplas* de la dissetena centúria, que representava la principal tipologia del villancet religiós, se li va addicionar un altre binomi, típicament italià, el *recitat i ària*. No obstant això, aquest nou model també va coexistir amb el del villancet ternari de Comes que freqüentment utilitzava un quartet vocal acompanyat per un baix instrumental. A aquest quartet s'afegien les veus solistes, entre una i tres generalment, que, o bé, s'incorporaven al concertant en els *tutti*, o, contràriament, es constituïen en cor solista amb acompanyament propi. Segons el musicòleg Antonio Martín Moreno, en el segle XVIII s'havia convertit en habitual una estructura formal tripartida amb "Introducció" breu i homòfona a quatre veus, *estribillo* a vuit veus, i *coplas* a solo amb una *respuesta* addicionada (Martín Moreno 1985, 451). Amb tot i en opinió del musicòleg Jordi Rifé, es va produir una veritable intersecció d'estils entre hispànic i italià que va transformar el villancet en una nova tipologia híbrida entre villancet i cantata (Rifé 1999, 75).

A propòsit de la cantata i seguint al mateix autor, caldria dir que es un gènere vocal per a *solo* i de vegades per a *duo* l'estructura formal del qual és una *introducció* seguida de diversos recitats i àries que sovint conclouen amb un *grave*. Aquest gènere, que es contraposava al *tono* i al villancet, també va arribar procedent d'Itàlia expandint-se per la península al llarg del XVIII, de manera que és pot dir que la cantata hispànica és d'origen italià. Pot incloure *minuets* o altres tipologies formals. Altres investigadors suggereixen que el gènere va aparèixer a principis del XVIII a la *Capilla Real* de Madrid equiparant el *villancico al modo italiano* amb la *cantada*. Inicialment, aquesta estaria conformada per seccions de recitat i ària a les quals es van addicionar altres fins conformar una autèntica "cantata" amb solos, duos, tríos, minuets, àries, recitatius, *grave*, i altres parts, sempre enllaçades per una orquestra que, gradualment, adquiria notorietat (Villanueva 1999, 923).

Tot i que van conviure diversos models formals, en termes generals, els recitatius i seccions orquestrals es van associar preferentment al model tradicional de Comes, mentres que "coples" i "tonades" pastorals es perfilaven predilectament en els models italians en voga. Apart això, l'evolució posterior del villancet religiós també va comportar altres modificacions com l'omissió de la *introducción* o l'adició d'una *obertura* que antecedia a la qual. Altres transformacions van comportar composicions molt distanciades formalment de l'estructura tradicional que sovint, apart recitats i àries, importaven formes del teatre italià com la *cavatina*

o el rondó, i, també de l'espanyol com la *tonadilla*. Tot i això, també trobarem villancets que contenen l'antiga estructura o part de la qual, no obstant que l'*estribillo* va perdent la seua importància mentres que, contràriament, l'ària es consolidava en les seues diverses accepcions *da capo*, *dal segno*, o tripartida amb la represa desenvolupada generant una secció substancialment distinta de la primera. L'apogeu de l'ària també va comportar l'ús de la qual a lo *divino* com a composició independent amb o sense recitat. Fins i tot, si l'ària provenia de l'òpera podia transformar-se d'*humano* a *divino* mitjançant l'adaptació d'un nou text. Aquestes pràctiques van ser prou freqüents en les *Siestas*, funció musical no litúrgica celebrada a primera hora de la vesprada que comportava la participació de la capella musical sovint amb violins i oboès<sup>948</sup>. En opinió d'Antonio Martín Moreno, la influència de la música teatral es va traduir a mesura que el segle avançava en cinc tipologies formals diferenciades (Martín Moreno 1985, 453):

- *Estribillo-Coplas*; reminiscència de l'antic esquema..
- Villancet amb *tonadilla*; Introducció, *estribillo*, *tonadilla*, *coplas*, *tonadilla*.
- Villancet amb *seguidillas*; Introducció, *estribillo*, *coplas*, *seguidillas*, *estribillo*.
- Villancet amb ària; Introducció, *estribillo*, recitat, ària.
- Villancet de *Kalenda*, Introducció, *estribillo*, ària i *minué*.

A propòsit del villancet de *Kalenda*, cal dir que és una nomenclatura que, com moltes altres dels villancets del XVIII, precisa el moment del culte en el que es cantava. Segons ens diu el musicòleg José López-Calo, s'anomenava villancet de *Calenda* al que es cantava el dia 24 de desembre pel matí al anunciar-se, en la lectura del Martirologi a l'hora de *prima*, el naixement de Crist (López-Calo 1999b, 926). Aquest villancet no formava part dels villancets primigenis dels segles XV i XVI, ni tampoc va ser habitual durant la primera part del segle XVII. Tanmateix, va adquirir una forma definida amb l'expansió musical del barroc a meitat de la dissetena centúria. Aquesta forma li atorgava la solemnitat i extensió que li pertocava pel fet de ser el villancet que iniciava les festivitats de Nadal. En conseqüència, mentres altres villancets es composaven indistintament per a moltes o poques veus, fins i tot per a solistes o duos, i amb acompanyament instrumental reduït, el villancet de *Calenda* s'instrumentava per a

---

<sup>948</sup> “Una costumbre, en cambio, nació a comienzos de este siglo. Quizá en alguna catedral existiera ya a fines del XVI. Pero cuando realmente cobró fuerza fue en el XVII: las llamadas *siestas*, *reservas*, etc. (hubo diversas modalidades según los sitios y las épocas). Se trataba de conciertos sacros, en los que tomaban parte los cantores y ministriles, bien juntos o bien alternándose, durante la octava del Corpus, en que se tenía el Santísimo Sacramento expuesto durante todo el día.” (López-Calo 1983, 120).

totes les veus i per a tota la plantilla instrumental que conformava la capella. Segons el musicòleg José López-Calo, les dotze veus es reservaven en Nadal per al villancet de “Calenda” (López-Calo 1983, 119).

En aquest context, els textos també van prendre més solemnitat i conceptisme, cosa que es va mantenir durant tota la divuitena centúria. Una de les idees recurrents dels villancets de Calenda va ser la tristor del gènere humà, oprimint pel pecat i amb les portes del cel tancades inexorablement, mentre que espera l’arribada del redemptor que l’allibere de tots els mals i que li òbriga les portes del cel. El villancet de Calenda començava freqüentment amb la invocació “¡Hola¡”, seguida molt sovint d’una semiresposta “¡Aho¡”. Altra de les invocacions inicials era “¡Ah de la tumba sacra¡” o altres similars. Seguint al mateix investigador, el villancet de Calenda participava de la mateixa concepció que els altres i va variar de forma substancial al llarg dels segles. Altre villancet similar al de Calenda va ser el de vespres per a l’eixida de la festa del Corpus. Com que també era la composició que iniciava la festivitat solia ser més solemne i més complex que els que es cantaven estacionalment en la processó (López-Calo 1999b, 926). Segons el mateix musicòleg, per al villancet “de salida” del Corpus, similarment al de Calenda com hem anticipat, el més usual també va ser escriure per a dotze veus.

Pel que fa a València, convé recordar que la introducció del recitat i ària en el villancet coincideix amb l’arribada de Pere Rabassa a València en 1714. De fet, hi ha dos villancets d’aquest any que contenen aquest binomi d’origen italià; *Hoy la tierra con María riñe una amorosa queja* i *Midiendo las diferencias*. Apart això, el villancet de Rabassa mai va retornar a la forma binària, sinó que, va consolidar el model ternari fins i tot en les obres de menys complexitat. Els villancets d’estructura més elemental es configuren en “Introducció-Estribillo-Cobles” com a tres moviments diferenciats sense cap relació temàtica. Després d’una Introducció breu, generalment a quatre veus i de moviment reposat, Rabassa escriu un llarg *estribillo* agògicament mogut a vuit, nou, deu, o dotze veus. Amb episodis de desenvolupament i tractament vertical, Rabassa també utilitza imitacions per tal d’aconseguir un moviment que sovint inclou períodes descriptius, bé de batalla, toc de campanes, de cançó de bressol, i, fins i tot, de cant i dansa populars. Tot i que trobarem en la producció de Rabassa cobles a una o dues veus, generalment estan escrites per a quatre veus que successivament presenten la mateixa melodia per a les distintes estrofes, cantant l’última de les quals les quatre veus juntes. Tot i que les cobles ja són una espècie d’ària de melodia continua, l’aportació més extraordinària de Rabassa va ser addicionar a la citada estructura bàsica de tres parts el binomi recitat-ària, ampliant d’aquesta manera el marc formal del

villancet amb conseqüències decisives. Sense cap variació pel que fa la nomenclatura del gènere, Rabassa també va innovar pel que fa la mètrica incorporant compassos compostos de quatre temps que, a hores d'ara, gaudeixen de plena vigència.

La introducció del binomi italià en el villancet va ser referendada pel mestre Josep Pradas que, unànimement, representa l'esplendor de la música valenciana del segle XVIII. L'aportació de Pradas al gènere va ser tan significativa que, de fet, va convertir bona part de la seua producció en cantates amb recitats i àries que permeten la notorietat del "solo". Amb tot, cal dir que els villancets primerencs del mestre Pradas segueixen el model formal implantat per Comes un segle abans amb una Introducció breu; *estribillo* més extens per a una plantilla vocal així mateix ampla; i cobles a solo, duo, o quatre veus, de tema únic que es reexposa cada estrofa, finalitzant amb una resposta de tot el cor. També trobarem en la producció de Pradas villancets que compten amb recitat i ària addicionat a les cobles. No obstant, la major part de l'obra de Pradas s'estructura en un model formal de quatre parts conformat per una breu Introducció a quatre veus; ampli *estribillo* a vuit, deu, onze, i dotze veus; recitat generalment per a veu solista; i ària per a solo o duo, repetint al final l'*estribillo*. Del recitat i l'ària parlarem més endavant, però, ara, voldríem destacar que la Introducció i l'*estribillo* de Pradas ha abandonat l'excel·lència contrapuntística de Comes substituint-la per un tractament harmònic que, no obstant, incorpora ocasionalment l'element popular mitjançant el ritme i les melodies.

La forma de quatre parts conformada per "Introducció-*estribillo*-recitat i ària" va quedar consolidada després del mestratge de Rabassa i de Pradas. No obstant això, també trobarem en la producció de Pasqual Fuentes, successor de Pradas en el mestratge de la metropolitana de València, villancets amb cobles a la manera antiga; composicions de tema únic que feien servir per a totes les estrofes del text. Pel que fa les "tonadillas", generalment per a veu solista, són breus i de tema únic que es repeteix sense modulació i amb lliure tractament rítmic. Amb tot, la Introducció segueix sent concisa i vocalment reduïda, i, l'*estribillo* àmpliament desenvolupat per a doble cor, doble cor més dos veus, o per a tres cors. Després del recitat, l'ària és amb forma *da capo*.

L'obra de Francesc Morera, últim dels mestres de capella de la metropolitana abans que el gènere evolucionara decadentment cap a la fí, no conté diferències formals significatives respecte als antecessors. No obstant això, Morera no sempre escrivia Introducció, però, contràriament, va compondre més "tonadillas" que Fuentes. En termes generals, la producció de Morera respon a l'esquema "Introducció-*estribillo*-cobles-recitat i

ària”. L’*estribillo* de Morera està escrit generalment per a doble o triple cor i així mateix desenvolupat, i, les cobles són unitemàtiques repetint-se sense variació.

### 3. El Recitat i l’Ària.

Podem definir el Recitat com un tipus d’escriptura musical per a veu, generalment solista, que, seguint l’accentuació, el ritme, i la sintaxi de la parla com a llenguatge individual de l’idioma, subratlla i imita les inflexions de la qual. Sense estar necessàriament condicionat pel tempo o organitzat en una forma determinada, el terme “recitatiu” ha estat gairebé sempre vinculat a les formes dramàtiques -òpera, oratori i cantata-, tot i que trobarem nombroses variants en funció de períodes estilístics i o nacionalitats. Aquesta tipologia expressiva evita generalment les tessitures extremes, les intensitats excessives, i la repetició de paraules per tal de fer servir la música com a vehicle del text.

Pres del nom *stile recitativo*, el terme recitatiu deriva del verb *recitare* que durant el segle XVI servia per denominar la interpretació vocal, de la qual cosa trobarem un exemple el *Il libro del cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione. Tot i que es va convertir en una part essencial de l’òpera, el recitatiu també va trobar espai per desenvolupar-se al marge de la qual. Una de les teories més acceptades postula que la liberalització de les formes poètiques que es va produir a Itàlia a finals del segle XVI va propiciar el lligam dels afectes del discurs dramàtic amb l’entonació i el ritme (NGDO 1992, 3-1251 s.). D’una manera o altra, des de finals del XVI el gènere va estar associat a agrupacions com la Camerata de Florència, tot i que el recitatiu podria haver arribat fins i tot sense l’estímul de l’òpera. De fet, des de temps immemorials existia la recitació del cant pla a l’església, fins i tot en drames litúrgics i altres manifestacions de la Passió la funció del recitat en les quals tampoc era tan distinta de la que va complir posteriorment en l’òpera. Amb tot, el recitatiu es distingeix del cant pla, principalment, per una notació precisa, pel seu suport harmònic, per un àmbit melòdic més extens, i pel tractament afectiu de les paraules.

Tanmateix, és a partir del 1600 quan el recitatiu pren consistència amb compositors com Peri, Caccini, o Monteverdi que coincidint amb les nombroses innovacions del barroc postulaven una nova forma de declamació denominada *stile rappresentativo* i *stile recitativo* entre altres variades nomenclatures. Amb les dificultats viscudes en el renaixement a propòsit de l’equilibri sonor de la polifonia, especialment sacra, el recitatiu va trobar ben prompte acceptació amb l’adveniment del barroc, perquè, tot i comptar amb suport instrumental, conservava tot el potencial expressiu que el text proposava. De fet, el passatges més emotius

de l'*Orfeo* de Monteverdi estan escrits en recitatiu. Exportat des d'Itàlia, el gènere es va expandir arreu d'Europa on compositors com Schütz, Purcell, o Lully entre altres, el van utilitzar adaptant-lo a les característiques de les distintes llengües d'acord amb les diverses tendències nacionals del període.

Mentres algunes teories suggereixen la influència del *falsobordone*<sup>949</sup> italià alguna de les controvertides accepcions del qual<sup>950</sup>, segurament, guarda similitud amb els recitatius primigenis de Peri o Monteverdi, sembla prou clar que, apart la tendència a l'ús d'un baix estàtic, l'estructura harmònica i l'ús del cromatisme del recitatiu deriva del madrigal. Amb tot, la monodia italiana de principis del segle XVII era, en termes generals, una línia vocal recitada sobre una seqüència repetida de notes llargues en el baix. Això, generava una composició que combinava la rítmica i harmònica fluïdesa del recitatiu amb l'estructura formal de l'ària. A propòsit d'això, convé ressaltar que a principis del XVII sovint trobarem juxtaposats els termes recitatiu i ària. La indistinta combinació de les característiques de tots dos, recitatiu i ària, va comportar l'ús de variacions estròfiques i altres formes d'ària entre diverses fórmules de repetició textual i musical per tal d'aconseguir coherència. Al llarg del segle XVII l'ària es va convertir en el principal element de l'òpera, no només per la influència exercida per la cantata a solo sinó també per l'obertura dels primers teatres públics entre els quals és indispensable destacar el de Venècia en 1637. No obstant l'efervescència que l'ària anava adquirint, a meitat de la dissetena centúria els moments de més passió del drama encara es reservaven per al recitatiu.

A finals del segle XVII es va produir de forma progressiva una separació entre la secció de recitat i la de l'ària d'un monòleg o escena, la qual cosa va quallar com un dels fonaments estètics de l'òpera; el recitatiu com a motor de l'acció mentre que les àries per descriure els estats anímics. Tot i això, aquesta diferenciació funcional no va ser taxativa, perquè, dins de l'amplíssim repertori trobarem àries dramàticament actives, i, contràriament, recitatius de caràcter contemplatiu. Amb l'arribada del segle XVIII, el ben cert és que l'expressiu recitatiu de Monteverdi havia evolucionat significativament, cosa que va generar les primeres diferències entre els distints estils nacionals. Autors italians com Gravina o

---

<sup>949</sup> “Únicamente se escribían el cantus y el tenor, que se desplazaban casi siempre en sextas paralelas y concluían cada frase con una octava. Una tercera voz, no escrita, cantaba de manera exactamente paralela una cuarta por debajo del cantus, lo que daba lugar a un flujo de acordes de 6/3 y concluía en una quinta abierta y en una octava, como en el faburden. La técnica se utilizó sobre todo en la composición de los cantos más simples de los oficios: himnos, antifonas, salmos y cánticos.” (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 221).

<sup>950</sup> “También se ha dado este nombre a una clase de salmodia en la cual toda la frase se declama sobre un solo acorde, excepto en las cadencias, que estaban armonizadas, siendo la música igual para cada versículo del salmo o cualquier otro pasaje así tratado (hay aquí una clara semejanza con los principios del chant o salmodia anglicana v.).” (DOM 1984<sup>2</sup>, I-506).



Muratori, proposaven, en contra dels postulats francesos, la validesa del model de la “Camerata” que, sense les noves convencions, garantia un recitatiu estrictament adequat a les necessitats expressives del drama.

La notació del recitatiu primerenc, que havia proporcionat una declamació rítmicament fidedigna, va ser substituïda gradualment per una grafia, principalment, de corxeres i semicorxeres que propiciava un recitatiu més ràpid amb una fórmula melòdica identificable, generalment, de vèries compassos, àmpliament repetida amb textos distints. Paral·lelament, el recitatiu italià s’organitzava en un esquema harmònic<sup>951</sup> utilitzat per compositors com Vinci, Porpora o Caldara la música dels quals podria haver sigut oïda a València per Vicent Olmos i Claver<sup>952</sup>. Amb diversos recursos tècnics com, entre altres, el canvi de mode, acords de setena disminuïda, o cadències “trencades” que resolen sobre un acord de “sisena” amb les quals s’introdueix un nou personatge, el recitatiu podia modular fàcilment cap a tonalitats tan de bemolls com de sostinguts per tal de connectar les “armadures” de les àries precedent i subsegüent.

L’extraordinària evolució de l’òpera també va generar algunes modificacions per tal d’aconseguir un estil de recitat més senzill. En aquesta línia i seguint la terminologia italiana trobarem el *recitativo semplice* que, acompanyat exclusivament pels instruments del continu amb ritme harmònic lent i textura diàfana, facilitava la declamació d’un text quantitativament significatiu. El *recitativo semplice* complia dues funcions; la dramàtica, de caràcter expositiu o narratiu, per tal de fer avançar la trama, i la musical que, mitjançant una modulació, servia de transició entre les distintes àries o números. En l’actualitat, la nomenclatura *recitativo semplice* s’utilitza indistintament junt a *recitativo secco*, tot i que aquest últim terme es va introduir en el segle XIX quan el primer estil de recitat ja havia desaparegut.

Amb tot, hi ha una variada nomenclatura depenent de la plantilla instrumental que acompanya a la veu. Si bé, com hem anticipat, el *recitativo semplice* està acompanyat pels instruments del continu, generalment el clavicèmbal junt a algun altre instrument sustentant<sup>953</sup>, el recitatiu acompanyat per l’orquestra es denomina *recitativo accompagnato* o

---

<sup>951</sup> “Typical Italian recitative was organized around a simple harmonic scheme: (a) secondary dominants, (b) chains of interlocking I-IV-V-I progressions, in which the concluding V-I became the I-IV of the next sequence, and (c) the juxtaposition of relative major/minor harmonies.” (NGDO 1992, 3-1253).

<sup>952</sup> Vid. *Òpera i sarsuela*, pp. 109-124.

<sup>953</sup> “In *Orfeo* Monteverdi prescribed three keyboard instruments for the continuo –harpsichord, organ and regal– in addition to plucked string instruments. With the development of opera as a public spectacle, variety of this kind was impractical and the harpsichord became the standard instrument in secular music, the organ in sacred music. The complete accompanimental ensemble for simple recitative varied, but most houses had, in addition to one or two harpsichords, lutes, archlutes and other chord-playing instruments, as well as sustaining instruments, such as cellos, basses and bassons.” (NGDO 1992, 3-1253).

*recitativo stromentato*. Però, sobretot en les òperes del XVIII, els recitatius del personatges principals en els moments de clímax dramàtic s'escrivien amb ple acompanyament instrumental denominant-se *recitativo obbligato*. En aquest cas, apart de proporcionar el suport harmònic, la plantilla orquestral al complet aportava material motívic i o melòdic de rellevància. Tot i que trobarem el recitativu *obbligato* en la música de Haendel, es va desenvolupar amb Jommelli i Traetta entre altres, no obstant que va ser amb les partitures de Mozart quan el gènere culminaria la seua estructura formal configurant-se com una de les parts dramàtiques de més rellevància de tots els temps.

També pel que fa la interpretació del recitativu, voldríem destacar que l'ornamentació era una pràctica inherent del madrigal, per la qual cosa ben prompte es va instaurar en el recitativu. Si bé trobarem exemples a finals del XVI, compositors com Peri, Gagliano o, fins i tot el mateix Monteverdi la van acceptar tot i les reticències d'alguns sectors. Encara que molts compositors escrivien passatges de cert efecte dramàtic, la lliure i improvisada ornamentació solista es va instal·lar estilísticament en la interpretació tant vocal com instrumental, de la qual cosa hem aportat informació anteriorment<sup>954</sup>. Per exemple, es va convertir en tradició que el cantant afegira appoggiatures expressives en les cadències, tant en les intermèdies com en les finals. D'altra banda, en les cantates i òperes primerenques la veu i l'acompanyament finalitzaven sempre junts en una pràctica que també derivava del madrigal. Però, la puixança dramàtica va fer que gradualment el recitat concloguera amb l'acompanyament instrumental després que el cantant tancara la seua intervenció. Aquesta disposició textural podria haver-se iniciat en recitatius de caràcter patètic en un intent de manifestar un contingut emocional tan gran que impedia al cantant continuar. D'altra banda, també es va instaurar com a expressió estilística posposar la interpretació dels dos acords finals del recitativu fins que el cantant concloguera<sup>955</sup>. Apart això, l'agògica del recitativu depenia estrictament de l'expressió tot i que hi hagué divergències teòriques sobre aquesta qüestió. Una de les quals va ser la de Jean Jacques Rousseau que, admirador del recitativu italià, injuriava el francès. Per això, va experimentar amb un nou gènere anomenat *scène lyrique* amb el *Pygmalion* escrit en 1770. Aquesta nova fórmula expressiva de recitació va ser ben rebuda fins i tot pel mateix Mozart, i, apart això, va tenir continuadors a les nostres terres

---

<sup>954</sup> Vid. **La diversitat estilística de la música europea**, pp. 78-108.

<sup>955</sup> "A clash with the voice part can be avoided by using 4-3 harmony in the penultimate chord;... Examples of this treatment of the cadence are sometimes actually written out in early 18th-century scores where the accompaniment is for orchestra. Where the orchestra has elaborate figuration, postponement of the final chord is in any case impossible. Bach normally placed the chords after the singer's final notes, which agrees with what Telemann said about cantatas." (NGDM 1980, 15-644).

on era coneguda pel mot *melólogo*, del qual també hem dit alguna cosa en capítols anteriors<sup>956</sup>.

La reforma de l'òpera postulada per Gluck pretenia atorgar més continuïtat de música i acció per tal de reduir la disparitat musical del binomi recitat-ària. De fet, tots els recitats del seu *Orfeo ed Eurídice*, que és una obra de 1762, o d' *Alceste* entre altres, són per a orquestra, de manera que el recitatiu acompanyat pel continu va perdurar només a l'òpera còmica italiana. Apart que la substitució del recitat del continu pel de l'orquestra suposava principalment una evolució tímbrica, la tendència evolutiva de l'òpera va ser concedir a l'orquestra gradualment més protagonisme musical. Mentres que les parts vocal eren declamatòries i de poc interès musical, el llenguatge orquestral amb continguts motívics proporcionava la continuïtat musical que l'escena exigia.

Tot i que el primigeni *recitativo semplice* acompanyat pel clave encara va perdurar a Itàlia durant els primers anys del segle XIX com a forma poètica compositiva, el volum i la qualitat del repertori que havia generat precedentment va garantir la seua continuïtat a través dels temps. Tanmateix, el terreny guanyat per l'orquestra va modificar significativament la poètica dramàtica del recitatiu generant una sonoritat ben distinta en un procés sense possibilitat de retorn. Trobarem exemples d'això en les escenes inicials del *Rigoletto* i de *La Traviatta* de Verdi on l'orquestra interpreta melodies de dansa mentres les veus conversen recíprocament en un estil que s'ha denominat com *parlante*. Altres autors com Berlioz o Guiraud addicionaren recitatius en una reacció a la tècnica de parla dialogada del *Singspiel* que havia sigut utilitzada fins i tot pel mateix Mozart. Gairebé al mateix temps, el revolucionari Wagner va aconseguir combinar recitatiu i ària en una melodia continua sobre una àmplia instrumentació motívica. Finalment, les transformacions serials de Schoenberg i del seu deixeble Berg també van introduir noves tipologies de recitat com l'*Sprechstimme* o *Sprechgesang* de les quals val la pena ressaltar la seua proximitat al primigeni *stile recitativo* que mitjançant la parla descrivia estats anímics extrems.

Tot i que el recitatiu va nàixer com a secció per a veu solista, també hi ha recitatius per a duo, generalment, no massa extensos i recitant les mateixes paraules. També trobarem recitatius corals interpolats en algunes adaptacions de la Passió, cosa que podem verificar a la part de "Barrabàs" en la Passió segons Sant Mateu de Johann Sebastian Bach. Paral·lelament, l'auge de la música instrumental que es va produir al llarg de dos-cents anys de barroc i classicisme va comportar que el llenguatge instrumental també prenguera característiques de

---

<sup>956</sup> Vid. Pàgs. 112 s.

l'estil recitatiu. Amb l'exemple primerenc de la *Biblische Historien* de Johann Kuhnau en 1700, trobarem recitatius instrumentals per tal de generar passatges expressivament dramàtics en l'obra de C. Ph. E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Berlioz, o Schoenberg entre altres<sup>957</sup>.

D'altra banda, trobarem una bona definició de l'ària en el tractat de formes musicals del musicòleg Julio Bas<sup>958</sup>. No obstant això, succintament, l'ària és una composició per a veu solista acompanyada que, generalment, forma part d'una obra del gènere dramàtic. Tot i que per definició ha sigut associada a l'òpera, l'oratori o la cantata com a grans tipologies dramàtiques, el terme ària apareix en la producció teòrica italiana del segle XIV per denominar un estil o mode de cant o interpretació vocal<sup>959</sup>. Durant els dos segles següents trobarem sovint la nomenclatura unida a alguns gentilicis com *aria napoletana* o *veneziana*, però, gradualment, va adquirir el significat terminològic de melodia o composició lírica. Paral·lelament, el terme ària també descrivia un esquema o disseny melòdic, que s'utilitzava per cantar textos de similar estructura poètica com el sonet, la *terza rima* o l' *ottava rima*, o bé composicions estròfiques per a tres o quatre veus de textura homofònica també freqüentment anomenades *canzonetta* o *vilanella*. El terme també va aparèixer lligat a composicions instrumentals, bé acompanyaments de cançons o en altres casos amb referència a diverses formes menors com la *romanesca* o el *ruggiero*.

*Le nuove musiche* de Giulio Caccini publicada a principis del 1600 és la primera col·lecció d'àries independents malgrat que, com ja hem anticipat, l'ària generalment formava part d'una forma dramàtica més ampla. Les formes poètiques més recurrents van ser les estròfiques. Aquestes van ser musicalitzades, sovint, amb un *ritornello*, interpretat per la secció de corda o pel continu, per tal de separar les distintes estrofes. L'ús de baixos estròfics en les àries va ser freqüent, de la qual cosa trobarem un exemple en el pròleg de l'*Orfeo* de Monteverdi. No obstant que en aquest període primerenc l'ària es diferenciava del recitatiu

---

<sup>957</sup> “Examples include the first of C. P. E. Bach’s “Prussian” Sonatas (1742), Haydn’s Symphony no. 7 (“Le midi”. 1761) and Sinfonia Concertante H[b]:105 (1792), Mozart’s Violin Concerto no. 3 K 216 (1775) and Beethoven’s piano sonatas op. 31 no. 2 (1802) and op. 110 (1821). The passage for cellos and basses in the finale of Beethoven’s Choral Symphony is marked “selon le caractère d’un Récitatif, mais *in tempo*”. Schoenberg’s Variations on a Recitative for organ op. 40 (1941) explores possibilities that other composers seem to have ignored.” (NGDM 1980, 15- 647).

<sup>958</sup> “el Aria es un trozo generalmente a una voz con acompañamiento de uno o varios instrumentos, sobre texto no narrativo, si bien expresivo de sentimientos, de comentario a una situación, en que la música accione con plenitud de sus medios, en su máxima preponderancia sobre la palabra, y especialmente sobre su aspecto rítmico.” (Bas 1947<sup>10</sup>, 233).

<sup>959</sup> “The expressions “aere italico”, “aere gallico” used by an anonymous 14th-century Italian theorist (see Cesare) are probably equivalent to Marchetto da Padova’s “modus gallicus” and “modus italicus”, and thus imply “way” or “manner”. A similar relationship between “aiere” and “maniera” occurs in the 15th-century dance treatises of Guglielmo Ebreo da Pesaro and Antonio Cornazano, and much the same thing is implied by a statement of Nicolò Sagudino (early 16th-century)...” (NGDM 1980, 1-573).

per la seua estructura formal, les dues tipologies expressives compartien l'estil melòdic. Després, el metro ternari es va consolidar en l'ària i, paral·lelament, creixia la composició d'àries amb baix *ostinato*. Segons el musicòleg Julio Bas, les notòries proporcions de l'ària requereixen una elaboració adient a les exigències del sentit musical, raó per la qual trobarem al llarg de la història del gènere una àmplia varietat de tractaments formals que es concreta amb àries de forma tancada, en forma de Rondó, binàries, ternàries, en variació, o lliure, entre altres (Bas 1947<sup>10</sup>, 233 s.).

No obstant això, la forma més rellevant del gènere va ser l'emblemàtica "ària da capo", sobretot, pel perfecte equilibri que ofería entre drama, poesia i música. L'impuls que va prendre el nou marc formal de l'ària fa difícil trobar compositors que no l'utilitzaren al llarg del segle XVIII, a propòsit de la qual cosa mereix la pena ressaltar que compositors de la talla de Hasse, Haendel, Porpora o Vinci en van escriure més d'un milió. En termes generals, la poètica textual de l'ària "da capo" està conformada per un poema de dues estrofes d'entre tres i sis versos cadascuna, de la qual cosa trobarem segurament el millor exemple en els *librettos* de Zeno i de Metastasio. Sense estar condicionat per l'esquema rítmic ni tampoc mètric de les estrofes, l'últim vers de cada estrofa acabava amb síl·laba tònica i els dos versos finals de les dues estrofes rimaven. Amb tot, la primera estrofa del poema proporcionava el text de la primera part de l'ària "da capo" que, durant les primeres dècades del XVIII, es va establir formal i tonalment de la següent manera. Primerament, presentava un *ritornello* instrumental, després exposava completament la primera estrofa del text amb una modulació des del to de la tònica fins al de la dominant. De seguida, altra vegada el *ritornello*, presentat en la tonalitat de la dominant, que precedia una nova exposició de la primera estrofa del poema. Aquesta segona exposició completa de la primera estrofa del poema podia realitzar-se en el to de la tònica, o bé, dirigir-se a la qual per, seguidament, concloure la primera secció de l'ària amb el *ritornello*, efectivament, en el to de la tònica.

Conclou la primera secció de l'ària, la segona estrofa del poema proporcionava el text per a la segona secció. De caràcter tonal contrastant freqüentment amb tonalitats relatives, la segona secció s'instrumentava sovint amb menys plantilla i generalment només exposava el text de forma completa una vegada tot i que podien repetir-se internament segments del cant. Després d'això, de nou el *ritornello* indicava l'inici de la tercer secció, d'on en realitat l'ària pren el nom "da capo", en la que s'esperava que el cantant introduïra variacions en una ornamentació improvisada per concloure la composició. Tot i que l'estructura formal de l'ària "da capo" és tripartida en un esquema que es pot representar com ABA, la relació del material temàtic del *ritornello* amb la veu, l'orquestració del *ritornello*, l'equilibri tonal entre les

seccions fluctuant generalment entre tons veïns o relatius, el caràcter contrastant entre les seccions, o la relació tònica-dominant entre altres nombrosos factors, comportava una variabilitat que permetia una enorme diversitat creativa.

En opinió del musicòleg Clemens Kühn, mentres que en el recitatiu es relata una acció dramàtica, en l'ària els esdeveniments es detenen entregant-se a un afecte, no obstant que l'enunciat de l'emoció el trobarem en un marc formal predeterminat i tancat en sí mateix (Kühn 2003a, 183 s.). Per a aquest musicòleg, l'ària "da capo" s'articula en cinc seccions dins l'estructura tripartida. A la primera part (A) dividida en dues seccions<sup>960</sup>, se li contraposa la part central (B), a la qual segueix la reaparició de (A). La reexposició que arrodoneix la forma no està escrita, sinó reclamada per la indicació "da capo" o bé "dal segno". En tot cas, la part B continua la descripció de l'afecte bàsic, tot i que pot ser distinta pel que fa el ritme, la melodia i l'harmonia. Tanmateix, la trobarem sovint coordinada motívicament amb A, però, distingint-se per la tonalitat, generalment, modulada al to relatiu. Pel que fa el text, B és conseqüència de les dues estrofes de l'ària *da capo*: la primera s'interpreta en la part A i la segona en la B. Segons el musicòleg citat, que inclou un esquema del model formal<sup>961</sup>, el pla harmònic de l'ària "da capo" està impregnat pel de la *suite*, i, la forma està subdividida per un *ritornello* orquestral recurrent que s'interpreta complet o reduït.

Amb tot, són nombroses les àries extenses composades amb textos de dimensions limitades. Segons Bas, això s'aconsegueix mitjançant la combinació de freqüents repeticions de paraules amb nombrosos desenvolupaments melòdics sobre síl·labes cantades o vocalitzades. Aquest procediment es va utilitzar fins l'exageració en les anomenades àries *di bravura* que trobarem en el repertori del XVIII a les nostres terres. No obstant això, en opinió del citat musicòleg, apart l'excés de la tècnica i del virtuosisme, l'ària es diferencia netament del recitatiu o declamat melòdic per la funció lírica, musical i expressiva que intrínsecament conté. Independentment de les tendències del gust o l'estil, la natura de l'ària es plasma en l'estructura manifestant-se en una àmplia configuració musical. Per tal d'obtenir una idea exacta de les relacions entre el recitatiu i l'ària, convé assenyalar l'ús sistemàtic que els mestres italians feren de l'ària, i, sobre el model referit, Bach en les cantates i, especialment, en les Passions. En tot aquest repertori, el recitatiu descriu amb vivacitat l'acció, després,

---

<sup>960</sup> "La citada articulació de A en dos secciones resulta entonces de la repetición de la primera estrofa. Esta repetición queda diferenciada por variantes melódicas y, sobretudo, por el curso armónico. La primera interpretación (A<sup>1</sup>) conduce de la tónica a la dominante (cuando en modo menor, también a la relativa mayor); la segunda (A<sup>2</sup>) comienza temáticamente como la primera y regresa a la dominante (alternativamente: de la tónica) a la tónica." (Kühn 2003a, 184).

<sup>961</sup> Ibidem.

l'*Arioso*<sup>962</sup> condueix a un ambient més musical, i, finalment, l'ària confereix a la música el desenvolupament més ampli (Bas 1947<sup>10</sup>, 234 s.).

La reforma de Gluck i també altres autors en l'últim terç del XVIII qüestionava el potencial musical i dramàtic de l'ària "da capo". Per a molts compositors, la repetició del text impedia el progrés dramàtic, cosa que va comportar l'aparició d'altres formes d'ària alternatives, moltes de les quals a l'òpera còmica. Apart això, la substitució del "da capo" pel "segno" modificava la forma en tant que, generalment, l'ària "dal segno", després del "ritornello", solia iniciar l'última part formal al principi de la segona exposició de la primera estrofa. També es van compondre àries seguint els patrons de les formes binàries i de rondó procedents dels moviments instrumentals, i, també hi hagué nous recursos expressius amb la intervenció del cor o altre solista. Una de les innovacions més significatives va ser l'ús de l'ària "doble" que combinava dos moviments agògicament distints, generalment ràpid i lent per contraposar dues emocions contrastants. Amb tot, l'ària "da capo" va ser una de les principals eines dels grans mestres, perquè, de fet, la trobarem en l'excelsa música de les òperes de Mozart.

Ja en el XIX a partir de Rossini, l'ària "doble" va ser la forma més utilitzada per Bellini, Donizetti i fins i tot Verdi en les etapes inicials. Paral·lelament, en la gran òpera francesa que, generalment, va recórrer a formes modificades, l'ària no va gaudir del mateix protagonisme que en la italiana. A Alemanya, la variada nomenclatura utilitzada en l'òpera romàntica pre-wagneriana reflecteix la varietat de procediments tècnics. Termes com ària, *arietta*, "solo", Lied, o *Romanza* entre molts altres, apareixen en la música d'Spohr, Weber, o Schubert per citar només alguns autors. Finalment, amb el revolucionari Wagner, l'ària va perdre el segell que l'havia caracteritzat com a forma lírica imprescindible en el repertori dramàtic durant segles. Aquesta decadència va superar les barreres del món germànic, i, de fet, en el segle XX, només trobarem l'ús de l'ària en la producció d'autors com Strauss o Berg, i de forma retrospectiva, en òperes neoclàssiques d'Stravinsky o Hindemith.

Com ja hem anticipat, el recitat i ària arriba a València en 1714 de la mà de Pere Rabassa en prendre possessió del mestratge de la catedral metropolitana de València. Apart de recordar l'existència a València de dos villancets escrits en 1714 pel mestre Rabassa que

---

<sup>962</sup> "Es una forma lírica que al final, o en el transcurso de un recitativo, comenta, ilustra brevemente (como haciendo un paréntesis) un dado momento, una determinada situación. Tiene carácter intermedio entre el *declamado* del Recitativo y la *melodía abierta* del Aria: por lo cual, mientras siga bien de cerca el giro, especialmente rítmico, de la palabra cantada, puede librarse al libre vuelo del lirismo puramente musical, conforme sea impulsado por la sensibilidad del compositor." (Bas 1947<sup>10</sup>, 232).

contenen aquesta fórmula<sup>963</sup>, voldríem destacar part de l'anàlisi realitzat pel canonge i mestre de capella Vicent Ripollés sobre la producció d'àries i recitats del músics que van ocupar el mestratge de la catedral metropolitana de València durant el segle XVIII (Ripollés 1935, XVI s.). En primer lloc i pel que fa les àries del mestre Pere Rabassa, trobarem que la major part de les quals són bitemàtiques, diferenciant els dos temes tant pel caràcter com per la rítmica. Per a Ripollés, les àries de Rabassa no són *da capo* malgrat la repetició del primer tema després de l'ària. Apart això, trobarem en algunes àries de Rabassa uns compassos d'introducció instrumental abans de l'entrada de les veus. Aquesta introducció està escrita per a diversos instruments com, per exemple, l'orgue, o, fins i tot, la xeremia. A més, en les àries de Rabassa també trobarem diàlegs i duos de la veu amb els clarins de l'orgue, reminiscències de danses valencianes i alguna cançó de bressol, la repetició del tema transportat a altres tonalitats, i la introducció i intermedi de xeremia entre els dos temes. Tot i que l'acompanyament del continu en els recitats és molt senzill, en les àries presenta més complexitat tècnica utilitzant sovint imitacions i diàlegs temàtics entre les veus. Pel que fa la plantilla instrumental, la instrumentació de les àries de Rabassa conté, entre altres instruments, violins, xeremies, i violoncel que duplica les veus o dialoga entre les quals.

El treball de Ripollés també inclou comentaris sobre alguns dels "villancico-cantatas" de Rabassa conservats a l'arxiu de la catedral metropolitana de València que ens agradaria concretar seguidament pel que fa els recitats i les àries. Primerament, qualifica una de les àries com *di bravura*, literalment, per les figuracions ràpides dels clarins i de la veu que posen a prova l'agilitat de la gorja del cantant. A més d'això, aquesta ària reexposa a dotze veus el primer tema, per la qual cosa la considera ària *da capo*. Seguidament, destaca el recitat i ària d'un villancet de l'any 1724 per a contralt amb acompanyament continu. Aquest presenta un "ritornello" a l'inici que reitera després de l'exposició del primer tema. Més que ària, qualificat com *arioso*, en aquest binomi el continu dialoga amb la veu en el primer tema repetint, després de l'ària, segments de l'*estribillo*. Després, el musicòleg considera les cobles d'un villancet de l'any 1719 com àries de melodia contínua perquè Rabassa utilitza la mateixa música per a les distintes estrofes del text. Per a Ripollés, les àries d'alguns villancets de Rabassa són comparables a les de Johann Sebastian Bach, no pas perquè Rabassa haguera tingut cap contacte amb el geni alemany tot i ser contemporanis i compondre cantates durant el mateix període, sinó perquè, també expressat literalment pel musicòleg, la serietat de la inspiració i escriptura de Bach es respirava en l'ambient musical de les escoles d'Europa, i

---

<sup>963</sup> *Hoy la tierra con María riñe una amorosa queja i Midiendo las diferencias. Vid. Pàg. 463.*



Rabassa, si de fet era català, pogué sentir la influència dels mestres de França, o, millor, d'Itàlia (Ripollés 1935, XIX). Abans de concloure sobre Rabassa, comenta un villancet de l'any 1722 que es cantava en el primer nocturn de maitines del qual remarca un recitat de tenor amb acompanyament continu i ària de la mateixa veu amb violoncel i continu. Tot i que en nota a peu de pàgina podem llegir íntegrament l'opinió del musicòleg<sup>964</sup>, per la nostra part voldríem citar l'existència d'un acord de sisena napolitana el nom del qual ja denota categòricament la procedència de la tècnica del període.

Després de Rabassa, trobarem l'evolució del recitat i l'ària en la producció del mestre Josep Pradas. La part més significativa dels "villancicos-cantatas" de Pradas contenen recitat i ària per a solo, duo, i, fins i tot, tres veus. En opinió de Ripollés, sempre de bon gust, sobriament expressives, en forma dialogada, naturals, i, sobretot narratives com exigeix aquesta música, les àries de Pradas van acompanyades per baix continu, tot i que trobarem també altres instruments com el violoncel. No obstant, quan incorporen els violins, el recitat es converteix més bé en un *arioso* similar als de Bach (Ripollés 1935, XXXVIII). Apart això, les àries del mestre de Villahermosa del Río són bitemàtiques, presentant àmpliament desenvolupada la primera idea per modular posteriorment a un to veí on serà reexposada abans de retornar al to principal. Després, presentarà el segon tema, diferenciat de l'anterior pel ritme, la tonalitat, i el caràcter, en un breu i concís desenvolupament que també modularà a una tonalitat afí. Finalment, una reexposició del primer tema cantada sovint pel solista o pel cor li atorgarà les característiques de l'ària *da capo*. Encara que en la producció de Pradas trobarem àries assossegades l'expressivitat de les quals és seriosa i noble, la major part són àries *di bravura* caracteritzades per l'excés ornamental en moviments generalment ràpids. En aquest subgènere preval l'habilitat del cantant per damunt de l'expressivitat poètica del text, cosa que cal atribuir, més a l'exigència dels cantats i a la moda de l'època, que, a la pròpia creativitat del compositor. Apart que trobarem nombrosos recursos tècnics, com per exemple intercalar subdivisions binàries en els compassos ternaris i viceversa, voldríem destacar la inclusió de recitats i àries en una de les obres més significatives del repertori de Pradas; l'Òpera al Patriarca Sant Josep.

Dins d'un marc formal molt similar als dels mestres Rabassa i Pradas trobarem que en el recitat de Pasqual Fuentes predomina la veu solista, tot i que també escriu per a duo i per a

---

<sup>964</sup> "En aquesta ària cal remarcar el bon gust i la marxa de la melodia vocal, els "ritornellos" i dialogat del violoncel, la naturalitat i en alguns moments l'interés del baix continu, les modulacions freqüents i variades, la reproducció del tema en tonalitats diferents, i l'aparició de la sisena napolitana en l'última part de l'ària, amb la repetició de l'interval melòdic de tercera disminuïda així en la part vocal com en el violoncel, per tal de reflectir les tristeses i els afronts de la passió del Senyor... El paper de tenor remarca com, finida l'ària, es repeteix la tornada." (Ripollés 1935, XIX).

trio vocal. Generalment de forma dialogada, l'essència del recitat de Fuentes és una naturalitat sòbria i expressiva. Seguidament, l'ària està repleta de ràpides figuracions i de notes d'ornament que generen una música intrínsecament difícil. La forma de l'ària és bitemàtica amb *da capo*. El treball del musicòleg Vicent Ripollés comenta succintament un villancet a sis veus amb acompanyament orquestral dedicat a Santa Caterina de Siena. El recitat i l'ària estan escrits per a duo de tiple i baríton representats pel personatge advocat, Santa Caterina, i per Jesús respectivament. Recitat de diàleg natural i expressiu, l'ària continua la forma dialogada iniciada en el recitat mitjançant "ritornellos" instrumentats per als violins. D'estructura bitemàtica i amb el pla tonal característic, desenvolupa extensament el primer tema reexposant-lo en el to de la dominant. El segon tema s'introdueix amb altra tonalitat diferenciant-se també pel caràcter i la concisió. Apart la *davallada trista* del villancet, sempre parcialment atribuïda a Pasqual Fuentes, per a Ripollés, les àries de Fuentes no poden comparar-se amb les serioses i distingides àries de Rabassa i Pradas (Ripollés 1935, LI).

Seguint la línia evolutiva del gènere, condicionada pels mestratges de la catedral metropolitana de València, trobarem finalment que el recitat de Morera és de més bon gust i naturalitat que les seues cobles, i, que les àries són bitemàtiques i *da capo*, tot i que amb melodies de poca inspiració. Encara que no és freqüent en els villancets de Morera l'element popular, mereix la pena remarcar l'existència d'alguna ària "Pastorel·la". Apart tot això i abans d'exposar el nostre comentari sobre els recitats i les àries de Vicent Olmos i Claver, voldríem remarcar la importància que el binomi recitat-ària va tenir en la composició d'un gènere de tanta significació històrica i musical com l'Oratori, construït mitjançant una successiva concatenació de recitats i àries.

## **IX. LES COMPOSICIONS MUSICALS DE VICENT OLMOS I CLAVER.**

L'obra creativa de Vicent Olmos i Claver es conserva en els arxius musicals de les catedrals de València i de Sogorb. Seguidament, trobarem una descripció de cadascuna de les composicions d'Olmos presentant en primer lloc les que guarda la catedral metropolitana de València. A propòsit de les quals, hem de dir que totes són obres litúrgiques i que s'han conservat completes. Després, exposarem les descripcions de les composicions que conté l'arxiu de la catedral de Sogorb, entre les quals n'hi ha de litúrgiques i de paralitúrgiques. A més, l'arxiu musical sogorbí també conserva un bon nombre d'obres incompletes que hem volgut desglossar. Amb tot, hem d'assenyalar que totes les obres que s'han conservat als arxius amb materials complets han sigut transcrites en format de partitura per a la nostra edició crítica, que, de fet, consta en el segon volum d'aquest treball. D'acord amb això, cal advertir per endavant que en el comentari de les obres completes consten els números de compassos de la partitura definint fins i tot el pols mètric dins dels quals. Tot i que hem introduït nombrosos exemples musicals en la nostra redacció, resulta potser indispensable confrontar-la amb la partitura corresponent de l'edició crítica per tal de comprendre perfectament el treball que presentem seguidament.

### **IX.1 Obres de l'Arxiu de la catedral metropolitana de València. Polifonia litúrgica.**

L'arxiu de la catedral de València guarda cinc obres litúrgiques. Concretament, un psalm i quatre Lamentacions. Els manuscrits de totes les obres s'han conservats complets, i, conseqüentment, hem pogut transcriure'ls íntegrament per a la nostra edició crítica. Potser convé insistir en el fet de confrontar la descripció de cada composició amb la partitura de la qual que presentem transcrita en el segon volum d'aquest treball.

#### **1. Miserere â 4. Llano, para este año de 1788. fray Vicente de los Desamparados Olmos [ACV: PM 152/8]**

Aquesta composició està escrita per a cor a quatre veus amb acompanyament continu i ens ha sigut llegada en una còpia manuscrita que conserva l'arxiu de la catedral metropolitana de València amb la signatura 152/8. Consta de quatre folis. El primer, en blanc per les dues

cares, serveix de caràtula, però, sense cap inscripció. Després, la música està continguda en els altres tres folis amb cinc cares; recte-vers, recte-vers, i recte. El format del manuscrit és vertical de 315 x 215 mil·límetres. Presenta idèntica cal·ligrafia literària i musical al llarg de tota la composició. No n'hi ha partícels individuals.

A la part superior esquerra del segon foli, recte o segona pàgina, consta la inscripció *JMJ* que traduïda significa “Jesús, Maria, Josef”. Seguidament, apareix el títol uniforme de la composició i la data; *Miserere à 4. Llano, para este año de 1788*. A continuació del qual, ja lleugerament desplaçat a la dreta i sempre a la mateixa altura, figura el nom del compositor. D'acord amb les tècniques musicològiques contemporànies tota aquesta informació conforma el títol propi de l'obra: *Miserere à 4. Llano, para este año de 1788 fr[ay] V[icen]te de los Desampar[a]d[o]s Olmos*.

Els folis que contenen música apareixen numerats al llapis de l'1 al 5, sempre, a l'angle superior extern. Com sempre advertim, aquesta numeració és posterior a la data del manuscrit i de mà desconeguda, que, efectivament, va numerar consecutivament tots els materials de les composicions de Vicent Olmos que guarda l'arxiu de la catedral metropolitana de València. Apart això i per completar la descripció física del manuscrit val la pena ressaltar que la música està escrita en partitura amb diversos sistemes musicals per cada foli. No obstant, s'ha de dir que el nombre dels quals varia en funció de les diverses textures que Olmos va utilitzar, i, a propòsit d'això, que el tercer foli vers, al llapis número 4, afegeix a la part inferior esquerra tres compassos per tal de completar la part d'acompanyament continu. Així mateix, el quart foli recte, al llapis número 5, conté a la part inferior l'abreviatura *A. M. D. G. e. B. V. M.*, “Ad Majorem Deo Gratiam et Beata Virgine Maria”, amb la qual Olmos conclou algunes de les seues composicions litúrgiques.

El *Miserere* apareix en la Bíblia hebrea amb el número 51 mentres que en la Septuagèsima i la Vulgata amb el número 50. Les edicions modernes de la Bíblia segueixen generalment el criteri de numerar els psalms amb la numeració masorètica o hebrea junt a la numeració grega i llatina entre parèntesi, de fet, com ho trobarem a la Bíblia valenciana interconfessional (BVI 1996). Tot i això, podem confrontar aquesta numeració amb la de la *Vulgata* llatina per tal de corroborar la variabilitat numeral i ordinal en funció de les fonts<sup>965</sup>. Classificat entre els anomenats psalms penitencials junt als psalms números 6, 32, 102, 130, i 140, el *Miserere* s'atribueix al rei David que l'hauria escrit després l'adulteri amb la dona d'Uries, Betsabé, i la conseqüent intervenció condemnatòria del profeta Nathan. La inscripció

---

<sup>965</sup> Cfr. (BVI 1996, 946) amb (BV 2002<sup>11</sup>, 493).

que inicia el psalm relata tot això, però, des de la nostra perspectiva investigadora hem de ressaltar sobretot que així mateix cita al mestre de cor<sup>966</sup>. Potser això explica que a través dels segles el Miserere haja sigut musicalitzat per autors de la categoria de Josquin, Palestrina, Lassus, o Victoria. No obstant l'atribució a David, el psalm podria ser posterior al període davídic, perquè, conté referències a la destrucció de Jerusalem. Tot i que podria tractar-se de versicles afegits posteriorment, el fet és que la caiguda de la ciutat Santa de Sió entre els segle VI i V abans de Crist és molt posterior al període monàrquic. D'altra banda, el text del psalm també relata el pecat de l'autor contra Deu i no contra Urias com diu la inscripció, cosa que també qüestiona l'autoria davídica. Així mateix, els textos sobre holocausts i sacrificis són posteriors a l'etapa de la monarquia de David. Amb tot, el Miserere és un psalm que suplica el perdó assumint l'aflicció que comporta el reconeixement de la culpa. La litúrgia de les hores conté el Miserere en l'hora canònica de Laudes cada divendres. No obstant, el Miserere també es canta en les Laudes de l'Ofici de Tenebres, la qual cosa corrobora la rellevància d'aquest psalm en la litúrgia cristiana de l'església catòlica. Probablement, Vicent Olmos va escriure el Miserere polifònic per al Tridu Sacre de l'any 1788 amb recitació antifonal de l'eucologia. El dijous Sant trobarem el Miserere *Ad laudes in Feria V in Cena Domini* precedit d'una antífona que deu cantar-se en el vuité mode gregorià o *Tetrardus Plagal*<sup>967</sup>. El divendres Sant en *Feria VI in Passione et Morte Domini* també *Ad Laudes* amb antífona en seté mode o *Tetrardus autèntic*<sup>968</sup>. El *Sabbato Sancto* així mateix *Ad laudes* amb antífona en el quart mode gregorià o *Deuterus plagal*<sup>969</sup>.

Dins la textura vocal i instrumental de la composició trobarem funcions distintes. Mentres que les veus assumeixen el protagonisme melòdic, principalment, en les seccions a "solo", el continu aporta el suport harmònic amb el xifrat, i, també rítmic pel predomini del pols mètric. D'acord amb això, hem de dir que la melodia d'aquesta composició és desenvolupa principalment per graus conjunts predominant el diatonisme malgrat la rellevància que en alguns fragments prendrà l'ús del cromatisme. D'altra banda, tot i el caràcter específic de l'acompanyament continu, també conté cert caràcter melòdic que, freqüentment, facilita el trànsit modulador. A propòsit de l'harmonia, hem de dir que la tonalitat principal de l'obra és Do Major. No obstant, Olmos utilitza indistintament la modulació diatònica i la cromàtica per tal de modular principalment a tons veïns. Un exemple

---

<sup>966</sup> "Per al mestre de cor. Salm del recull de David. De quan el profeta Natan anà a trobar-lo després que David haguera tingut relacions amb Betsabé" (BVI 1996, 946).

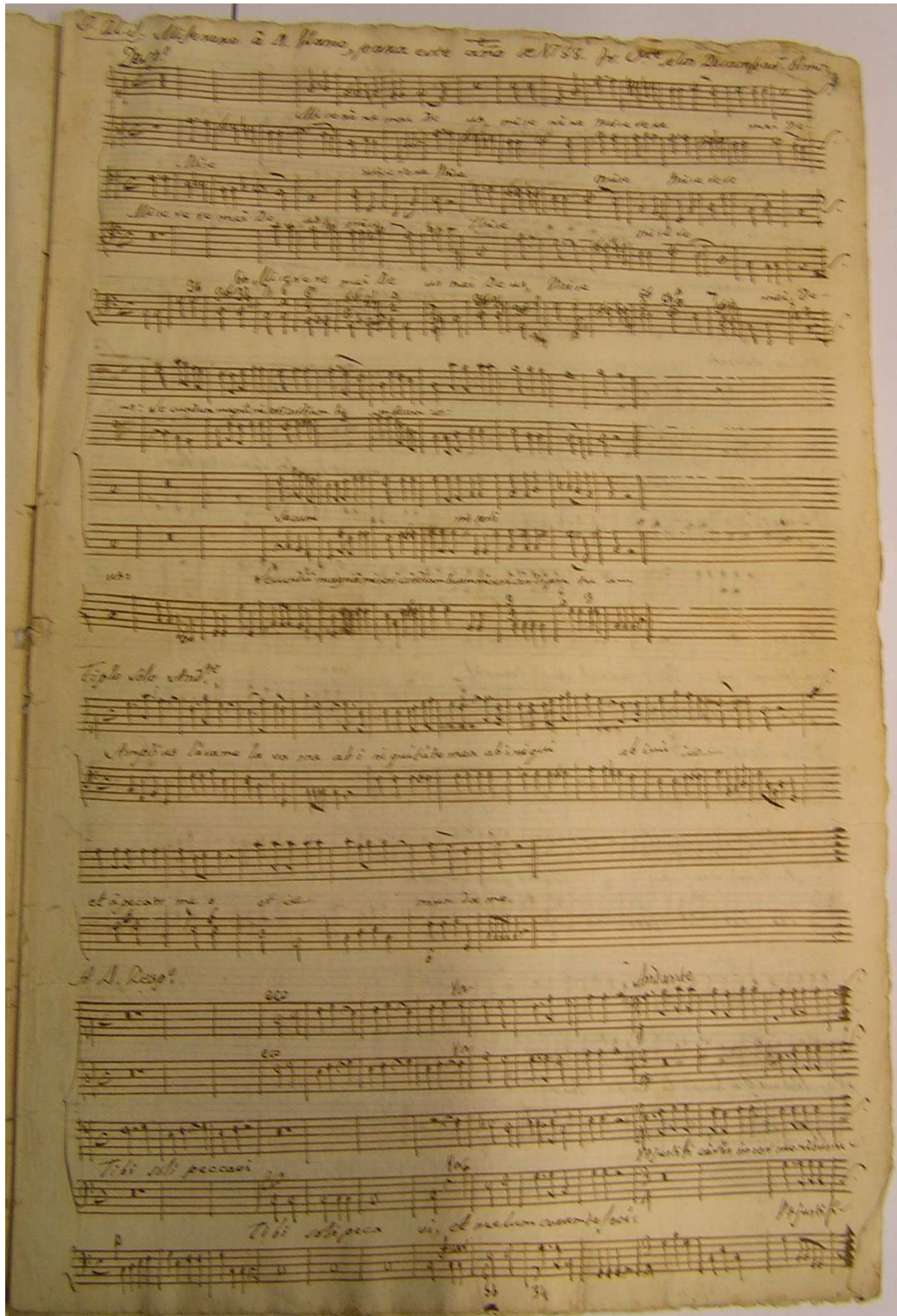
<sup>967</sup> (LU 1953, 652 s.)

<sup>968</sup> (LU 1953, 712 s.)

<sup>969</sup> (LU 1953, 773 s.)

recurrent d'això, és la modulació que sovint el músic realitza per separar els dos hemistiquis de cada versicle, en una praxi que recorda la recitació psalmòdica sobre la "corda" o "Tenor". Tot i això, potser l'obra és predominantment contrapuntística amb l'ús recurrent del contrapunt imitatiu i o de notoris entramats contrapuntístics, als quals, freqüentment, Olmos contraposa fragments d'homofonia coral. Pel que fa els usos cadencials, hem de destacar que predomina la cadència perfecta entre V i I graus, tot i que, sovint precedida del IV i fins i tot II grau. Amb tot, hem de dir que Olmos resol nombrosos fragments amb cadència imperfecta sobre la Dominant. Quan al metro, l'obra està mesurada en compassos de tres i quatre temps referenciats sempre a la figura de nota negra, 3/4 i "C", a propòsit de la qual cosa hem de ressaltar la funció mètrica de l'acompanyament continu que manté durant bona part de l'obra el pols com a motor rítmic. Així mateix, al llarg de la composició trobarem ritmes variats com l'espondeu, tribraqui, o el iàmbic.

El *Miserere* de Vicent Olmos i Claver està escrit per a interpretar-se antifonalment, perquè, el músic escriu polifonia per a versicles alterns de l'eucologia. De fet, comença musicalitzant el primer hemistiqui del tercer versicle del psalm, la qual cosa implica la reserva del segon hemistiqui per a l'alternança antifonal de les veus. Després d'això, Olmos escriu polifònicament música per als versos parells, concretament del quart al vigèsim, aquesta vegada complets. Conseqüentment, els versos imparells devien cantar-se o recitar-se per tal de completar l'ús antifonal derivat de la psalmòdia. Per concloure la composició, Olmos propícia l'antifonalitat en escriure polifònicament el segon hemistiqui del vigèsim-primer versicle, cosa que inequívocament comporta l'ús antifonal en el primer hemistiqui. De tot això, es dedueix que l'eucologia del psalm condiciona la forma musical d'una composició, de fet, configurada finalment en onze períodes o fragments d'estructura variada. Tot i que seguidament descriurem cada secció, cal anticipar que no n'hi ha relació motívica o temàtica entre els distints períodes.



Il·lustració núm. 14. Partitura del *Miserere à 4. Llano*. (ACV): PM 152/8 (f. 2 r.).

L'obra d'Olmos comença amb un motiu cromàtic i descendent del Tenor (compassos 3.1 a 7.4), que, acompanyat pel continu, evoca perfectament la misericòrdia del tercer versicle del psalm; *Miserere méi Deus*. D'immediat, el motiu es imitat consecutivament per l'Alt, Baix junt al continu, i Tiple, generant un entramat contrapuntístic a quatre veus que corrobora

el domini tècnic del nostre músic. Després d'això i sempre amb el suport del Baix continu, Olmos fa servir el mateix motiu per realitzar una segona exposició del text. En aquesta ocasió, l'ordre de les entrades és Alt, Tenor, Baix i continu, i Tiple. Finalment, la veu de l'Alt exposa una última vegada el motiu imitatiu (compàs 16.1) abans de tancar la frase amb una cadència sobre Do Major, tonalitat principal de la composició (compassos 19.1 i 20.4). Immediatament després de l'última nota cadencial, Vicent Olmos escriu un altre fragment imitatiu per al segon segment gramatical de l'eucologia; *secúndum mágnam misericórdiam tuam*. En aquesta ocasió, la imitació genera un episodi que combina tres motius melòdics dins d'una textura mixta vocal instrumental. El Tiple, l'Alt, i el continu exposen els tres elements contrapuntístics que, de seguida, trobarem en imitació a les veus d'Alt, Tenor, i Baix junt al continu (compassos 21.1 a 24.2). Així mateix, Olmos exposa aquestos materials una vegada més en el Tiple, Alt, i Baix junt al continu, poc abans de culminar en el clímax expressiu amb una agregació sonora de novena que realça la síl·laba tònica de la paraula *misericórdia* (compàs 27.1). El primer hemistiqui del tercer versicle del psalm *Miserere* conclou a “tutti” amb una cadència perfecta sobre Do major de la qual voldríem ressaltar la funció de la nota Si bemoll com appoggiatura (compàs 28.1) en el procés cadencial.

Ex. 1: Motiu inicial del Tenor.

**Despacio**

Mi - se - re - re mé - i De - - us,

El segon període de la composició correspon al versicle número quatre del psalm; “Renta’m ben bé de les culpes, purifica’m dels pecats”. El músic escriu un fragment a Solo de Tiple acompanyat pel continu. En la tonalitat de Do major, comença amb una breu introducció melòdica de quatre compassos que conclou amb una cadència perfecta en la tonalitat principal (compassos 31.1 a 34.3). Seguidament, una progressió amb cromatismes condueix la música fins una nova cadència, però, sobre la Dominant Sol que Olmos fa servir per tancar el primer hemistiqui del versicle (compàs 41.3). Després d’un breu silenci, el Tiple



solista inicia sil·làbicament el cant del segon hemistiqui que conclourà amb appoggiatures amb el suport del continu en una cadència perfecta, novament, en la tonalitat principal de Do Major (compàs 47.3).

En la tercera secció o període trobarem el sisé versicle de l'eucologia. El fragment s'inicia amb una aclamació a Solo de Tenor que es imitada seguidament per les altres tres veus; Tiple, Alt, i Baix. La imitació és mètrica amb una textura homofònica sobre una "pedal" de tònica i té assignada la dinàmica "piano" mitjançant el terme del barroc hispànic "eco" (compàs 52.1). Seguidament, Olmos presenta el cor a "tutti" amb les quatre veus en dinàmica "forte" (compàs 55.3), sonoritat que genera una intensitat contraposada que, de fet, articula el primer hemistiqui del versicle. Així mateix, convé destacar que mentres en les veus trobarem el terme hispànic "Voz", al continu apareix l'abreviatura "fuer", cosa que corrobora l'ús específic de la terminologia dinàmica en les veus i en els instruments, en aquest cas, per demandar més so. Amb homofonia sil·làbica i passant per acords de Fa major (compassos 56.1), el primer hemistiqui conclou amb cadència perfecta sobre el cinqué grau de la tonalitat principal; Dominant Sol (compàs 58.1). Un silenci general separa els dos hemistiquis, i, una nova contraposició, aquesta vegada mètrica i agògica, articula la gramàtica del versicle. Mentres el tempo del primer hemistiqui era *Despacio* amb una mètrica de quatre temps, Olmos escriu *Andante* en metro de tres, compàs de 3/4, per al segon. En aquest marc temporal, utilitza la imitació per parells de veus (compassos 59.1 i 61.1, 64.3 i 66.3) per tal de generar un entramat homofònic que resol finalment en cadència perfecta en Do major (compàs 73.1 s.). A propòsit de la cadència, voldríem ressaltar l'ús de la nota Si bemoll agregada com appoggiatura en el Tenor malgrat generar una "falsa relació" cromàtica amb la nota Si becaire del Tiple (compàs 72.1), tècnica, d'altra banda, que ja hem vist aplicada en el primer període d'aquesta composició<sup>970</sup>.

---

<sup>970</sup> Cfr. (compàs 71.1) amb (compàs 28.1).

Ex. 2. Si bemoll appoggiatura en el Tenor que genera “falsa relació cromàtica” amb la veu de Tiple:

The musical score consists of five staves. The top staff is for Tiple (Tpl) in treble clef, with a measure number 72 above it. The second staff is for Alto (A) in treble clef. The third staff is for Tenor (T) in treble clef, with a measure number 8 below it. The fourth staff is for Bass (B) in bass clef. The fifth staff is for Continuo (Bc) in bass clef. The lyrics 'cá - ris.' are written under the vocal staves. The Tenor part shows a chromatic appoggiatura on the word 'cá'.

La quarta secció de l’obra musicalitza el vuité versicle del psalm *Miserere*. Olmos tria un Duo de Tiple i Baix que cantarà gairebé tot el text homofònicament a distància de 3<sup>a</sup> o 6<sup>a</sup> intervàlica (compàs 75.1 ss). Només a la fi del qual trobarem imitació entre les veus poc abans de concloure. Tanmateix, al principi del període i sempre amb el suport del continu, l’harmonia es desenvolupa alternant el I i IV graus de la tonalitat abans d’introduir l’acord de cinquena disminuïda sobre *veritátem dilexísti* (compàs 81.1) per tal de tancar el primer hemistiqui. Després, trobarem una breu modulació transitòria al to de la Dominant, Sol major (compàs 87.1), perquè, en el compàs següent un acord de setena de Dominant amb el Fa becaire en la veu de Baix propícia el retorn a la tonalitat principal, just on s’inicia la ja citada imitació entre les veus solistes. Tot i això, els posteriors acords sobre la línia cromàtica descendent del continu (compàs 91.1 ss.) condueixen a la Dominant de la Dominant (compàs 94.1), que, de fet, inicia la cadència final en la tonalitat principal de l’obra.

Si bé fins ara totes les seccions s'havien iniciat en la tonalitat principal Do major, trobarem una variació modal en el cinquè període d'aquesta composició que comença en el relatiu menor; La menor. Així mateix, el compositor recupera el metro de tres, compàs de 3/4, per al versicle número deu del psalm. Aquesta secció està escrita per a Duo d'Alt i Tenor que canten homofònicament el primer hemistiqui així mateix a distància intervàlica de 3<sup>a</sup> ó 6<sup>a</sup>. Amb el suport del continu, una progressió modulant (compàs 104.1 ss.) facilita el trànsit fins la tonalitat de Sol Major que tanca el primer segment gramatical (compàs 111.3). Tanmateix, en el compàs següent coincidint amb l'inici del segon hemistiqui, el músic transforma el I grau de Sol en V de Do per tal de retornar mitjançant una setena de Dominant a la tonalitat principal. Aquesta segona secció gramatical conclou amb una cadència perfecta, de la qual voldríem ressaltar l'ús del ritme iàmbic (compàs 117.1).

El següent període de l'obra està escrit per a quatre veus amb moviment agògic *Andante Moderado*. El fragment correspon al versicle número dotze del psalm el primer hemistiqui del qual trobarem repetit dues vegades. En la primera exposició, el compositor utilitza la imitació per parells de veus; Baix-Tenor i Alt-Tiple. Tot i que Olmos transita per Fa Major dins d'una breu progressió (compàs 124.1 s.), el fragment es manté dins la tonalitat principal Do Major. Seguidament i sense abandonar la tonalitat, el compositor repeteix el mateix segment textual, però, amb el cor a "tutti" en una textura prou homofònica que pren materials de les imitacions precedents (compassos 126.1 a 133.2). Després d'això, Olmos modifica la modalitat iniciant el segon hemistiqui del versicle en La menor sense cap procediment modulador d'enllaç (compàs 134.1). El fragment conté així mateix imitació per parells de veus, però, en aquesta ocasió, només de motius musicals perquè la imitació no repeteix el text. A més d'això, també n'hi ha variació ordinal, perquè, primer apareixen Tiple i Baix (compàs 134.3 ss.), i, després, Alt i Tenor (compàs 136.3 ss.). Aquest segon hemistiqui conclou amb una cadència imperfecta resolta finalment en la Dominant de La menor (compàs 142.1). Tot i això, l'homofonia textural de la cadència no només li aporta caràcter conclusiu sinó també rellevància al contingut expressiu de l'eucologia; "Fes renàixer en mí un esperit ferm".

Ex. 3. Cadència:

The musical score consists of five staves. The top staff is for Tiple (Tp) in treble clef, starting at measure 139. The second staff is for Alt (A) in treble clef. The third staff is for Tiple (T) in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is for Baix (B) in bass clef. The fifth staff is for Continu (Bc) in bass clef. All staves share the same lyrics: 'in - no - va in vis - cé - ri - bus mé - is.' The music is written in a style that suggests a recitative or declamatory setting, with a focus on the rhythmic and melodic articulation of the text.

El seté període d'aquesta composició està escrit per a trio de veus amb continu; Tiple, Alt i Baix. Mentre que en les dues veus més agudes, Tiple i Alt, trobarem imitació, la veu de Baix amb el suport del continu compleix la funció de “pedal”, tant de Tònica com de Dominant, declamant sil·làbicament tot el versicle. El fragment comença en Do Major i modula a Fa Major (compàs 151.1) des d'on un ritme troqueu prepara la cadència que tanca el primer hemistiqui sobre la Dominant (compàs 155.1). Així mateix, la modulació articula el text en dues parts diferenciades principalment pels materials imitatius<sup>971</sup>, utilitzats, sobretot, sobre la “pedal” citada anteriorment. Després d'això, Olmos retorna a Do Major per tal d'iniciar el segon hemistiqui amb una nova imitació motívica de caràcter anacrúsic sobre el V grau o Dominant Sol (compàs 156.1). Si havíem vist que en el primer hemistiqui l'harmonia articulava la gramàtica textual en dos segments, ara trobarem el mateix, però, amb dues frases musicals que repeteixen el mateix text; *et spírítu principáli confírname*. Des de la primera frase, harmonitzada sobre la Dominant de Do Major, modula a La menor mitjançant una

<sup>971</sup> Vid. Tiple i Alt, respectivament, en (compassos 143.1 s. i 146.1 ss.), i, (compassos 149.2 ss. i 150.2 ss.).

progressió que conté setenes preparades (compassos 163.3 ss.). Així mateix, però, sobre la Dominant de la nova tonalitat menor, la segona frase utilitza els mateixos motius contrapuntístics en imitació entre Tiple i Alt (compassos 165.3 ss.) abans d'iniciar un procés cadencial homofònic que tanca el versicle sobre el V grau o Dominant, efectivament, de la tonalitat La menor (compàs 172.1).

L'adaptació musical del dècim-sisè versicle del psalm conforma un dels períodes musicals més extensos de tota la composició. Aquest vuitè període de l'obra subdivideix els dos hemistiquis de l'eucologia en dues frases musicals ben diferenciades, no només pels materials musicals, sinó, sobretot, pel ritme, la mètrica, i l'agògica. Mentres que trobarem la primera frase en un ritme espondeu organitzat mètricament pel compàs de la "C" i en moviment *Andante*, (compàs 174.1 ss.), la segona frase s'inscriu en ritme tribraqui amb agògica *Ayroso* generant, de fet, una percepció sonora de temps més ràpid (compàs 193.1 ss.). Amb tot, la primera frase musical articula el primer hemistiqui textual amb una exposició imitativa (compassos 174.1 ss.) sobre un acompanyament continu que, malgrat contenir acords préstecs, es desenvolupa en l'àmbit tonal de Do Major. No obstant això, és indispensable ressaltar l'ús combinat a "tutti" de l'homofonia junt a una disminució de la dinàmica sonora, indicada a les veus amb el terme "eco", per tal de realçar el significat de la part final del primer hemistiqui; "Déu meu, Déu meu que em salves" (compassos 188.1 ss.). Així mateix, hem de destacar la funció cadencial d'aquest fragment que s'inicia en la tonalitat principal però finalitza amb un acord sobre la Dominant de La menor. En el següent compàs (compàs 193.1) comença la segona frase del període amb les modificacions dels elements musicals que ja hem citat. No obstant això, hem de dir que la frase es subdivideix en tres semifrases articulades tonalment; La menor (compàs 193.1 ss.), Fa Major (compàs 200.1 ss.), i Do Major (205.1 ss.). Les dues primeres d'entramat imitatiu mentres que en l'última predomina l'homofonia, cadenciant, una vegada més, en la tonalitat principal.

El nové període d'aquesta composició musicalitza el versicle número divuit del psalm en una agògica *Andante* i en compàs quaternari. El fragment està escrit per a dues veus, Tiple i Tenor, acompanyades pel continu. La música comença en la tonalitat principal amb un motiu melòdic del Tiple imitat seguidament pel Tenor (compassos 214.1 i 216.1). Després d'això, Olmos utilitza una acord de cinquena disminuïda per tal de modular a Sol major; tonalitat amb la que tanca el primer hemistiqui (compàs 224.3). Seguidament, el compositor transforma el I grau de Sol en V de Do (compàs 225.1), cosa que propícia el retorn a la tonalitat principal. Les dues veus canten un fragment per moviment contrari sobre la

Dominant amb funció de “pedal”, i, després, tanquen l’hemistiqui amb un moviment descendent i contrari respecte al continu (compassos 229.1 ss.), efectivament, en Do Major.

Ex. 4. Moviment contrari de les veus sobre el Baix continu amb funció de “Pedal” de Dominant:

225

Tpl  
ho - lo - cáus - tis - non de - lec - tá - be - ris

A

T  
8 ho - lo - cáus - tis non de - lec - tá - be - ris

B

Bc  
6 4 5 3

El vigèsim versicle del psalm és una aclamació a la ciutat Santa de Sió escrita per a Solo de Tiple amb acompanyament continu. En metro de quatre i amb moviment agògic *Despacio*, Vicent Olmos articula els dos segments gramaticals mitjançant una modulació des de la tonalitat principal al to de la Dominant just on el text expressa la “benvolença amb Sió” (compassos 237.4 s.). Tanmateix, de sobte, una tríade Major disposada en primera inversió (compàs 241.1) inicia un episodi de modulacions transitòries que rememora el dramatisme dels tràgics esdeveniments de la ciutat Santa, “reconstrueix les muralles de Jerusalem”, abans de concloure el versicle en la tonalitat principal Do Major.

Finalment, el *Miserere* de Vicent Olmos conclou amb l’eucologia del segon hemistiqui del vigèsim-primer versicle. Tot i tractar-se només d’un dels dos segments gramaticals que

regularment conformen la major part dels versicles dels psalms, Vicent Olmos subdivideix el text litúrgic en dues parts mitjançant un pla tonal. En la primera part, com moltes altres vegades, culmina en la Dominant de la tonalitat (compàs 261.1). Tot i això, aquest primer fragment conté així mateix dues parts diferenciades que convé detallar, perquè, en la primera trobarem imitació per parells de veus, Tiple-Alt i Tenor-Baix, acompanyada pel continu en un ritme harmònic ternari (compassos 251.1 a 255.3). Tanmateix, en la segona, la imitació ja no és tan evident, cosa que junt a la subdivisió binària del continu genera una sonoritat distinta (compassos 256.1 a 261.3). Després d'això, un acord de Dominant propícia la modulació a La menor iniciant el segon segment gramatical del text (compàs 263.1). En aquest, Olmos realitza una transposició de l'anterior, però, amb lleugeres modificacions. El músic subdivideix així mateix el segment en dues parts, però, ara, en la primera inverteix l'ordre de les entrades imitatives, Tenor-Baix i Tiple-Alt (compassos 263.1 i 265.1), i, a més, modula des de La menor a Fa major (compàs 269.1). A més de la variació tonal, Olmos també modifica l'enllaç entre les dues parts d'aquest segon segment gramatical respecte a l'anterior. Si en el primer, el nexa d'unió havia sigut el Tiple i l'Alt (compàs 256.1), en aquest segon segment enllaça mitjançant l'Alt i el Tenor (compàs 269.1). Amb tot, després de Fa major, Vicent Olmos reprén l'acord de Dominant de La menor (compàs 274.1) amb el qual, de fet, conclourà la composició uns compassos després.

El pla tonal, el contrapunt imitatiu, la contraposició del qual amb l'homofonia, l'harmonia, les cadències, el ritme, i, en definitiva, l'ús dels principals elements de la creació musical en aquest *Miserere*, corrobora una vegada més l'extraordinària tècnica compositiva de Vicent Olmos i Claver, i, sobretot, un estil personal emmarcat dins les tendències creatives predominants a finals del segle XVIII a les nostres terres.

## **2. Lamentación â Solo. 2ª del Miercoles del Padre Fray Vicente de los Desamparados Olmos - Año 1789 [ACV: PM 152/9].**

Aquesta composició ens ha sigut llegada en una còpia manuscrita que conserva l'arxiu de la catedral metropolitana de València amb la signatura 152/9. Consta d'un foli de dues cares, recte i vers, les mesures físiques del qual són 215 x 305 mil·límetres. El format del manuscrit és horitzontal i presenta idèntica cal·ligrafia literària i musical al llarg de tota la composició. No n'hi ha partícels individuals.

A la part superior esquerra del manuscrit, concretament al foli recte o primera pàgina, consta el títol de la composició que, expressat tècnicament com a títol uniforme és el següent:

*Lamenta[ci]on â Solo. 2ª del Miercoles.* A continuació del qual, lleugerament a la dreta i a la mateixa altura, figura el nom del compositor, i, finalment, a la part superior dreta del manuscrit, quasi al marge del qual i també a la mateixa altura, la data de la composició. D'acord amb les tècniques musicològiques contemporànies tota aquesta informació conforma el títol propi de l'obra: *Lamenta.[ci]ón â Solo. 2ª del Miercoles del P[adre] fr[ay] V[icen]te de los Desampar[a]d[o]s Año 1789.*

Així mateix pel que fa la descripció física del manuscrit, també voldríem destacar que a la part superior esquerra del foli recte figura l'abreviatura *J.M.J.*; *Jesús, Maria, Josef.* D'altra banda, a la part superior dreta del dos folis, el recte i el vers, apareixen anotats al llapis els números 6 i 7 respectivament. Són d'altra mà posterior i desconeguda que va numerar consecutivament tots els materials de les composicions de Vicent Olmos que conté l'arxiu de la catedral metropolitana de València.

Aquesta Lamentació forma part de la litúrgia del primer Nocturn dels Maitines de Dijous Sant. De fet, trobarem recitada l'eucologia com a *Lectio Secunda Ad Matutinum in primo Nocturno de Feria V in Cena Domini*<sup>972</sup>. Aquesta composició litúrgica està escrita per a veu de Tiple solista acompanyada per baix continu, per la qual cosa es pot classificar com a composició vocal religiosa. No obstant, sobretot, convé destacar que es tracta d'una Lamentació monòdica, gènere així mateix denominat "solístic" i, fins i tot, "virtuosístic", la importància del qual en el repertori litúrgic del segle XVIII gaudeix de reconeixement unànime<sup>973</sup>. Apart això, voldríem destacar que el manuscrit presenta l'obra en format de partitura, amb el pentagrama superior per al tiple solista i l'inferior per a l'acompanyament continu, proporcionant una textura diàfana.

Pel que fa la part vocal, cal dir que està escrita per a la veu de Tiple o soprano en clau de Do en primera línia. A propòsit d'això, voldríem dir en primer lloc que en la nostra edició crítica l'hem transcrit a clau de sol en segona línia per tal de facilitar la lectura. Apart això, l'àmbit vocal d'aquesta composició abarca des de Si bemoll 2 a Fa 4. En el tractament vocal de Vicent Olmos predomina l'adaptació sil·làbica del text i també l'ús lleugerament ornamentat, generalment, amb dues notes per síl·laba. No obstant això, també és indispensable dir que Olmos utilitza els melismes per tal d'ornamentar alguns segments del cant com, per exemple, les dues últimes lletres acròstiques de l'alefat hebreu de la composició; *Heth* i *Teth*. A propòsit d'això, potser convé recordar que, segons el musicòleg José López-Calo, el fet d'ornamentar les lletres de l'alefat va ser una pràctica prou estesa en la

---

<sup>972</sup> (LU 1953, 633 ss.)

<sup>973</sup> *Vid.* Pàg. 431 s.



literatura musical lamentatòria<sup>974</sup>. Com podem comprovar, Olmos no va ser alié a la qual utilitzant el melisma en *Heth*, i, especialment en *Teth*. Així mateix, Vicent Olmos, en una pràctica ancestral pròpia i característica de la música litúrgica, aplica l'ús melismàtic per tal de tancar cadencialment moltes de les frases o períodes musicals de la composició. Acompanyada pel baix continu, la melodia de la composició combina segments desenvolupats per graus conjunts amb altres articulats en forma d'arpegi. En els primers, és freqüent l'ús d'alteracions cromàtiques que aporten sinuositat a la melodia, mentres que, en els segons, trobarem més amplitud intervàlica.

Pel que fa el baix continu, cal dir en primer lloc que conté un xifrat d'estil francès que concreta l'harmonia. Com que més endavant ampliarem la nostra informació sobre les qüestions harmòniques, voldríem ara ressaltar que el continu compleix la funció d'acompanyament, apropant d'aquesta manera al nostre Vicent Olmos i Claver a les tendències estilístiques italianes de l'època, de les quals l'anomenada melodia acompanyada era un emblema. A propòsit de tot això, cal dir que el fet de gaudir de xifrat requereix la presència d'un instrument polifònic que, ben bé, podria ser l'arpa, el clavicémbal, o, fins i tot, l'orgue. No obstant, la sonoritat que suggereix la composició junt a la nostra imaginació tímbrica ens fa pensar en una obra de cambra la interpretació de la qual, segurament, estaria més encertada amb el clavicémbal. Així mateix, també és important remarcar l'aportació rítmica del baix continu que, principalment, amb figures de negra i de corxera funciona com a motor rítmic. Segurament, el millor exemple d'això el trobarem en el tercer versicle de l'última estrofa on Vicent Olmos repeteix la mateixa melodia dues vegades acompanyant-la, primer amb negres, i, després amb corxeres, per tal d'intensificar l'interés expressiu en un passatge de clara influència teatral (compàs 126.1 ss.). Apart això i finalment, voldríem dir que Vicent Olmos escriu la part d'acompanyament continu amb la clau de Fa en quarta línia, cosa que hem respectat en la nostra edició crítica.

Tot i l'aportació intervàlica de la melodia, l'harmonia de la composició és acòrdica. En una harmonia modulant determinada pel xifrat del baix continu, trobarem l'ús d'acords triàdics en estat fonamental, en primera, i en segona inversió enllaçats segons els preceptes de la tonalitat. Així mateix, Olmos enriqueix la sonoritat i la tímbrica harmònica amb acords de quatre notes fent servir sovint les setenes en les cadències. Sense dubte, la composició està plantejada des d'una perspectiva harmònica més que contrapuntística, coincidint en els postulats de la melodia acompanyada nascuda amb el barroc. En aquesta Lamentació de

---

<sup>974</sup> Vid. Pàg. 430 s.

Vicent Olmos i Claver, només trobarem puntualment indicis de pràctica contrapuntística en alguns segments de frase. Dos exemples d'això són els diàlegs del tiple amb el continu en el tercer versicle de la tercera estrofa (compassos 52.1 ss.), i, lleument i de forma més imitativa, en el versicle final que invoca a la ciutat Santa de Sió (compàs 137.4 ss.).

Pel que fa les cadències, cal destacar l'ús de cadències conclusives i també de suspensives o secundàries. Trobarem les primeres per tal de tancar cadascuna de les quatre seccions que conformen la composició. En aquest cas, la tècnica cadencial d'Olmos és pràcticament idèntica encadenant successivament la seqüència tonal IV-V-I graus per tal de refermar o confirmar la tonalitat de forma inequívoca. Així mateix, trobarem aquesta mateixa cadència lleugerament variada en altres fragments amb la introducció del segon grau com a Dominant secundària incrementant d'aquesta manera el caràcter conclusiu de la qual (compassos 130.2 i 136.2). No obstant això, val la pena remarcar la importància de les cadències suspensives en el discurs sonor de Vicent Olmos. El músic introdueix l'interval de quarta en el primer acord cadencial resolvent tot seguit l'enllaç harmònic triàdicament sobre la mateixa fonamental. L'encadenament es produeix, generalment, sobre acords de Dominant, bé principals o bé secundàries, per tal d'articular els versicles de les distintes estrofes de l'eucologia. Olmos usa aquest tipus de semicadència de forma recurrent al llarg de tota la composició, per la qual cosa convé tenir-la en compte quan a la tècnica compositiva del músic. Els exemples són tan nombrosos que només es limitarem a assenyalar-ne un parell; sobre una Dominant principal (compàs 16.1), i, sobre una altra secundària (compàs 51.1). Així mateix, també trobarem en la composició altres tipus de cadència suspensiva, d'entre les quals podem citar les cadències imperfectes resoltes sobre acords en primera inversió, en tot cas, menys significatives pel que fa la configuració cadencial d'aquesta composició.

Ex. 5. Resolució cadència suspensiva:

50

Tp

á - tor au - xi - li - á - tor:

3 | 5 7 5 3 |

Bc

4

D'altra banda, Vicent Olmos utilitza el metro de quatre temps amb el tradicional compàs de la "C" per tal d'organitzar simètricament el ritme de la composició. Segurament amb l'objectiu d'atorgar-li certa homogeneïtat mitjançant la uniformitat mètrica, Vicent Olmos manté el mateix metro al llarg de tota l'obra. No obstant això, trobarem certa diversitat rítmica dins l'alternança agògica introduïda per Vicent Olmos amb *tempos* distints per a cada estrofa d'acord amb la següent seqüència; *Despacio, Andante, Despacio, Medio Ayre*. També voldríem ressaltar que el manuscrit no presenta cap indicació dinàmica ni en el Tiple ni tampoc en el Baix continu.

Tot i tractar-se de música litúrgica on la modalitat ha predominat durant segles, Vicent Olmos pren el llenguatge tonal per escriure aquesta composició. D'acord amb això, podem dir que la tonalitat principal de la Lamentació és Si bemoll major, d'una part, perquè l'obra comença i acaba en aquesta tonalitat, i, també, perquè, en termes generals, predomina al llarg de l'obra. Concretament, les dues primeres seccions, les iniciades amb els acròstics *Vau* i *Zain*, estan escrites en Si bemoll. Després, la tercera secció està en Mi bemoll, i, la quarta, tot i que s'inicia en Do menor, conclou declamant en Si bemoll l'aclamació final *convértere ad Dóminum Déum túum*. A propòsit de tot això, convé dir que trobarem la musicalització de l'eucologia en el *Liber Usualis* en una fórmula de recitació denominada, segons Massenkeil, *tonus lamentationum*, de la qual convé recordar la seua proximitat al sisé to de recitació psalmòdica<sup>975</sup> que pren com a Dominant la nota La i com a nota final Fa. Això, implica que Olmos, no només va transportar l'altura del mode, sinó que va renunciar a les fórmules de recitació psalmòdica de la modalitat gregoriana en favor de la tonalitat, en realitat, instaurada poc abans. Dins la nova tonalitat bimodal, la tècnica de Vicent Olmos li permet modular per distintes tonalitats, de la qual cosa trobarem ben prompte un exemple en el primer versicle, punt ja citat anteriorment, on es concreta una modulació transitòria al to de la Dominant (compàs 12.2). Així mateix, altres processos moduladors condueixen a la tonalitat relativa, com per exemple en la cadència que tanca el primer versicle de l'última secció (compàs 105.2). Amb distintes aplicacions tècniques, d'entre les quals voldríem destacar l'ús de Dominants secundàries, el discurs musical de Vicent Olmos transita fluidament per distintes tonalitats, principalment, veïnes. No obstant això, potser trobarem el procediment tècnic de més modernitat pel que fa la modulació en el segon versicle de la primera estrofa on Vicent Olmos resol des de la Dominant de la Dominant Re sobre Do menor elidint una resolució prèvia sobre la Dominant Sol (compàs 19.4 s.).

---

<sup>975</sup> Vid. Pàg. 426.

Ex. 6. Resolució cadencial i modulació:

19

Tp

Bc

rí - e - tes non in - ve - ni -

4 3 6

Pel que fa la forma, cal dir que l'estructura formal d'aquesta Lamentació està condicionada per l'eucologia. El text litúrgic pertany al primer poema o capítol del llibre de les Lamentacions. Consta de quatre segments oracionals entre les estrofes sis i nou iniciades respectivament pels acròstics *Vau*, *Zain*, *Heth*, i *Teth*. D'acord amb això, Vicent Olmos escriu quatre fragments que no guarden cap relació de caràcter temàtic o motívic, conformant una composició de quatre seccions ben determinades. Al final de l'última secció i conclusivament afegeix un versicle iniciat amb el topònim *Jerúsalem* que, com ja hem advertit anteriorment, no pertany al llibre de les Lamentacions<sup>976</sup>.

Tot i la tradició d'ornamentar les lletres de l'alefat hebreu, la Lamentació s'inicia amb una llarga nota del tiple solista sobre l'acròstic *Vau*. De seguida, comença el primer versicle articulant el text amb dues notes per síl·laba i amb la introducció de varies appoggiatures de certa rellevància expressiva. Després, Olmos combina el ritme troqueu (compàs 9.1), per tal de realçar l'accentuació del text, amb l'ús d'ornaments abans de resoldre sobre la primera cadència de l'estrofa. Mentrestant, el baix continu xifrat ha acompanyat tot el fragment amb pols de negra en el metro de quatre temps modulant des de la tonalitat principal de Si bemoll fins a la dominant Fa, concretada, finalment, mitjançant un moviment cromàtic ascendent (compàs 12.3).

Des de la dominant Fa, la Lamentació continua amb el segon versicle durant el qual el baix continu pren cert protagonisme alternant segments melòdics amb el tiple solista. La introducció de la nota La bemoll com a brodadura en el tiple (compàs 15.3) provoca una modulació a Do menor. Després d'un breu silenci, Olmos finalitza el primer hemistiqui del versicle amb una repetició del qual que conclou amb la ja citada cadència sobre el V grau o

<sup>976</sup> Vid. Pàg. 426.

Dominant de Sol menor (compàs 19.2). Amb immediatesa, Olmos transforma aquesta Dominant, Re, en Dominant de la Dominant o Dominant secundària per tal de modular a Do menor. Aquesta nova tonalitat apareix en el següent compàs com a IV grau de Sol menor en primera inversió, però, de fet, I de Do menor (compàs 20.1). A propòsit d'això, és necessari ressaltar la modernitat del llenguatge tonal de Vicent Olmos que elideix la resolució de la Dominant secundària Re sobre l'acord de V grau de la nova tonalitat, Sol en estat fonamental, resolvent directament, com ja hem dit, sobre Do menor. Sense interrupció, el tiple solista declama el text del segon hemistiqui en un passatge de certa dificultat vocal que inclou un breu melisma. El músic finalitza aquest segon versicle amb una cadència imperfecta en Si bemoll major per tal de donar continuïtat a la composició (compàs 22.1).

Dins de l'àmbit del mateix acord cadencial, Olmos inicia anacrúsicament el tercer versicle de l'estrofa de l'acròstic *Vau* (compàs 22.4). Seguidament, l'harmonia de Dominant determina la modulació a Mi bemoll major (compàs 24.1), però, a continuació, un acord de sensible amb el La becaire cantat pel Tiple comporta el retorn a la tonalitat principal, concretada, de fet, en el següent compàs amb el primer grau o "tònica" en primera inversió (compàs 26.1). Seguidament, el tercer versicle de la primera estrofa de la Lamentació conclou amb una cadència autèntica en Si bemoll major conduïda, principalment, pel pols de figura negra del baix continu. D'altra banda, el tiple solista canta aquest fragment amb una melodia significativament ornamentada que conclou, així mateix, amb un breu melisma.

La segona secció de la Lamentació s'inicia amb la declamació de l'acròstic *Zain* amb un incís melòdic del tiple que inclou una appoggiatura sobre la segona síl·laba (compàs 31.1). Tot i iniciar-se en la tonalitat de Si bemoll, de sobte, s'instaura a l'àmbit de Mi bemoll major amb la introducció melòdica i harmònica de la nota La bemoll en el Tiple i en el continu respectivament. Tot seguit, el Tiple articula el text amb dues notes per síl·laba reposant sobre l'acord de Fa per tal de, seguidament, enllaçar una seqüència cromàtica descendent en el baix continu que condueix a una cadència intermèdia sobre Do (compàs 40.1). Tot i això, el baix continu avança ininterrompudament, en altre exemple d'habilitat tècnica de Vicent Olmos per tal de generar un discurs musical fluït, fins tancar el primer versicle sobre la Dominant Sol (compàs 44.2).

El segon versicle d'aquesta segona secció s'inicia amb l'entrada anacrúsica del tiple sobre un acord de setena de Dominant que introdueix l'àmbit tonal de Do menor (compàs 44.4). La veu de Tiple declama l'eucologia dirigint-se per cromatisme cap a una nova Dominant secundària, reforçada amb calderó sobre la nota Re, per tal de tancar el versicle (compàs 51.2). Pel que fa el continu, voldríem remarcar la funció melòdica i moduladora que

compleix en aquest passatge, sobretot, amb un ritme que concatena valors de figura negra al voltant de la Dominant secundària. Apart això, també voldríem destacar l'ús d'un sostingut en el xifrat amb funció de becaire (compàs 47.4). Malgrat que Olmos sovint utilitza aquesta tècnica per tal d'anul·lar alguna altra alteració precedent, en aquest cas, probablement, és una errata de còpia perquè el compàs anterior és idèntic i consta amb becaire.

Després del calderó, Olmos musicalitza el tercer i últim versicle de la segona estrofa en l'àmbit de Si bemoll amb un diàleg de caràcter contrapuntístic entre el tiple i el continu que realça l'accentuació del text litúrgic (compàs 52.1 ss.). Seguidament, finalitza el fragment passant pel III grau rebaixat (compàs 55.3) i per la Dominant abans de concloure, efectivament, en la tonalitat de Si bemoll major, amb una cadència perfecta que fins i tot inclou prèviament el IV grau. El segment final cantat pel tiple és de llargues notes melòdiques que aporten una agradable resolució final.

Ex. 7. Melodia de la cadència:

58

Tp

sáb - ba - ta é - jus.

Bc

Seguidament i en una agògica *Despacio*, Olmos inicia un interludi en Mi bemoll per tal d'expressar l'acròstic *Heth* que correspon a la tercera estrofa de l'eucologia (compàs 62.1 ss.). Vicent Olmos reitera tres vegades la lletra de l'alefat *Heth*; sil·làbica, ornamentada, i melismàticament. Després d'això, articula el primer versicle de la secció en l'àmbit de La bemoll amb dos hemistiquis separats cadencialment i amb calderó sobre els acords de Sol, i, després, de Mi com a Dominant de La menor (compassos 73.1 i 78.1 respectivament). D'immediat, Vicent Olmos transforma el sisé grau de La en primer de Fa major per tal d'iniciar el segon versicle declamant dues notes per síl·laba (compàs 79.1). El nostre músic divideix estructuralment el segon versicle en dues parts o hemistiquis mitjançant dues cadències. La primera, com a intermèdia, sobre l'acord de La amb funció de Dominant (compàs 84.2), i, la segona, com a cadència final imperfecta del segon versicle sobre Fa

(compàs 86.2), en un segment de difícil transcripció que ens ha obligat a certs aclariments en l'edició crítica. Amb tot, Olmos recupera ràpidament l'inicial tonalitat de Mi bemoll en una breu seqüència d'acords de setena iniciada amb una setena major per tal de musicalitzar el tercer i últim versicle de l'estrofa. Aquesta tercera secció conclou amb el tiple cantant de forma reiterada les paraules finals del text litúrgic.

Com en la secció anterior, Olmos inicia la quarta i última part de la Lamentació amb un interludi que, de fet, aferma, confirma, i instaura la tonalitat principal, en aquest cas, Do menor (compàs 98.1 ss.). A propòsit d'això, és indispensable destacar que Olmos escriu només dos bemolls a l'armadura introduint la tercera alteració de la tonalitat com alteració accidental. Apart això, cal remarcar que repeteix dues vegades l'acròstic *Teth*, la segona de les quals amb un extens melisma acompanyat per un gir melòdic de segona augmentada en el continu. L'agògica d'aquesta última secció està indicada amb el terme del barroc hispànic *Medio ayre*.

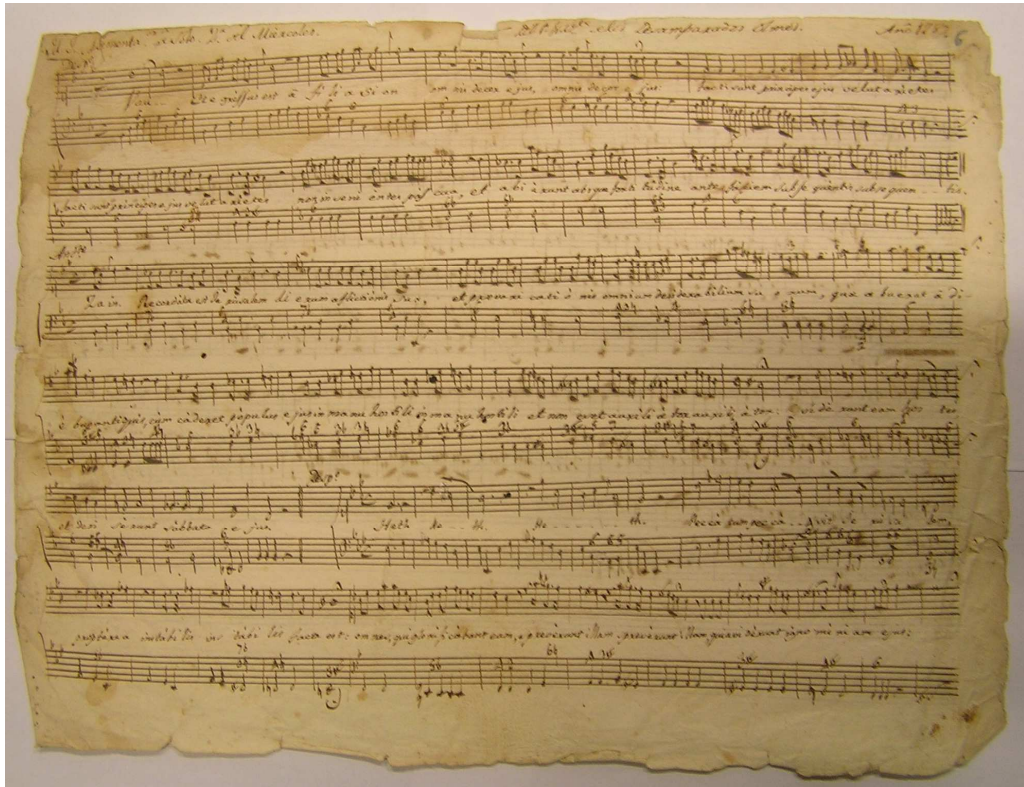
De seguida, el Tiple declama el primer versicle, que, després d'una cadència sobre la dominant del mode menor (compàs 105.2), modula al relatiu major Mi bemoll (compàs 108.2). Després, el tiple canta el segon versicle en estil sil·làbic fins reposar cadencialment sobre la tònica Mi bemoll amb calderó precedida d'un acord de cinquena disminuïda (compàs 115.1). Després del calderó, Olmos utilitza una progressió modulant per tal de resoldre l'eucologia del primer hemistiqui de l'últim versicle que, de fet, conclou sobre l'acord de Sol amb funció de Dominant (compàs 125.2). D'immediat, un acord de setena de Dominant facilita el retorn a la tonalitat principal de Do menor, sobre la qual es desenvolupa el segon hemistiqui del tercer i últim versicle de l'estrofa. Olmos repeteix el text litúrgic d'aquest segon hemistiqui dues vegades amb la mateixa melodia, però, com a gran creador, no ho fa de la mateixa manera. Primerament, acompanya la melodia del tiple amb figures de negra, però, després, aconsegueix enriquir-la amb la variació rítmica del continu aportada per les figures de corxera fins a la cadència perfecta sobre la tonalitat principal (compàs 137.1). Amb això, aconsegueix realçar el contingut dramàtic del text; *Vide, Domine, afflictionem meam, Quoniam erectus est inimicus*<sup>977</sup>.

Finalment, Olmos conclou la Lamentació amb el vers iniciat amb el nom de la ciutat santa de Jerusalem, del qual cal recordar que no pertany als poemes del llibre de les Lamentacions. La declamació del topònim *Jerúsalem* es produeix de forma sil·làbica amb un gir melòdic de segona augmentada que és imitat de seguida pel baix continu abans de reposar

---

<sup>977</sup> “Mira, Senyor, la meua misèria; l'enemic ara em domina” (BVI 1996, 1216).

sobre l'acord de Sol amb funció de Dominant (compàs 139.3). Tot i que l'harmonia proposa una resolució sobre la tònica, Olmos resol sobre un acord de Mi bemoll que, transformat en IV grau, fa servir per concloure la composició en la tonalitat de Si bemoll major després d'una cadència perfecta. Pel que fa el tiple, cal dir que conclou la composició de forma melismàtica sobre les dues últimes paraules de l'eucologia.



Il·lustració núm. 15. Partitura Lamentació â Solo. 2<sup>a</sup> del miercoles. (ACV): PM 152/9 (f. 1 r.).

### **3. Lamentación â Duo para el Miercoles 2º pro Feria 4ª in Cena Domini del Padre Fray Vicente de Nuestra Señora de los Desamparados - Año 1807 [ACV: PM 152/10].**

Aquesta composició ens ha sigut llegada en una còpia manuscrita que conserva l'arxiu de la catedral metropolitana de València amb la signatura 152/10. Consta de dos folis; el primer a dues cares, recte i vers, i, el segon només recte. El format del manuscrit és horitzontal i les mesures físiques del qual són 220 x 315 mil·límetres. Presenta idèntica cal·ligrafia literària i musical al llarg de tota la composició. No hi ha partícels individuals.



A la part superior del primer foli, concretament al foli recte o primera pàgina, consta el títol de la composició que, expressat tècnicament com a títol uniforme és el següent: *Lamentación â Duo para el Miercoles 2º pro Feria 4.ª in Cena Domini*. A continuació del qual i a la mateixa altura, figura el nom del compositor, i, immediatament baix, ja desplaçada a la part dreta del manuscrit, la data de la composició. D'acord amb les tècniques musicològiques contemporànies tota aquesta informació conforma el títol propi de l'obra: *Lamentación â Duo para el Miercoles 2º pro feria 4.ª in Cena Domini del P[adre] fr[ay] V[icen]te de Nuestra S[eño]ra de los Desampar[a]d[o]s/ 1807*.

Així mateix pel que fa la descripció física del manuscrit, també voldríem destacar que a la part superior esquerra del mateix foli recte apareix escrit *Jesus, Maria, Josef*. D'altra banda, tots els folis estan numerats al llapis consecutivament entre els números 8 i 10, sempre, a l'angle exterior de cada foli. Aquesta numeració és d'altra mà posterior i desconeguda que va numerar consecutivament els materials de les composicions de Vicent Olmos que conté l'arxiu de la catedral metropolitana de València.

Aquesta Lamentació forma part de la litúrgia del primer Nocturn dels Maitines de Dijous Sant. De fet, trobarem recitada l'eucologia com a *Lectio Segunda Ad Matutinum in primo Nocturno de Feria V in Cena Domini*<sup>978</sup>. Aquesta composició litúrgica està escrita per a Duo de veus solistes, Alt i Tenor, acompanyats pel baixó i pel baix continu. Atenent la funció d'acompanyament que compleixen els instruments, l'obra es pot classificar com a composició vocal religiosa. D'altra banda i en la nostra opinió, aquesta composició deu valorar-se com a Lamentació monòdica malgrat estar escrita per a dues veus. A propòsit d'això, és indispensable destacar així mateix la nomenclatura "solística" i "virtuosística" per tal de denominar aquesta tipologia del gènere, la importància de la qual en el repertori litúrgic del segle XVIII val la pena reiterar. Apart això, voldríem destacar que el manuscrit presenta l'obra en format de partitura. Escrites per tessitura, les dues veus ocupen els dos pentagrames superiors. Davall les quals està el baixó i, finalment, l'acompanyament continu figura a l'últim pentagrama a la part inferior de la partitura. La textura generada per aquesta distribució vocal i instrumental facilita la tímbrica solista de les veus enriquides pel colorit instrumental.

Pel que fa la part vocal, com ja hem dit, la composició està escrita per a dues veus solistes; Alt i Tenor. En la nostra edició crítica, la veu de l'Alt, originàriament escrita en clau de Do en tercera línia, ha sigut transcrita a la de Sol en segona. Així mateix, la part de la veu

---

<sup>978</sup> (LU 1953, 633 ss.)

de Tenor, escrita en origen en clau de Do en quarta línia, ha sigut transcrita a clau de Sol en segona a l'octava baixa; en tots dos casos per tal de facilitar la lectura. A més d'això, cal destacar que l'àmbit vocal de l'Alt abarca des de La bemoll 2 fins Do 4, i, l'àmbit del Tenor des de Si bemoll 1 fins Mi bemoll 3. D'altra banda i com en altres Lamentacions del nostre músic, tot i que sovint trobarem ornamentada l'adaptació del text litúrgic, en el tractament vocal d'aquesta Lamentació predomina l'adaptació sil·làbica. No obstant això, és indispensable ressaltar l'ús dels melismes, principalment, en els fragments de declamació de les lletres acròstiques de l'alefat hebreu, i, després, menys freqüentment, en els finals de frase. Com exemples de tot això, podem citar els quatre acròstics; *Vau*, *Zain*, *Heth* i *Teth* en el primer cas, i, per al segon, sobre la paraula *méam* en el tercer versicle de l'última estrofa (compàs 135.1 ss.), i, després, ja a la fi de la composició sobre *túum*. (compàs 155.3 ss.). També convé recordar la tradició d'ornamentar les lletres de l'alefat, de la qual cosa ja hem parlat un poc més amunt. Així mateix, val la pena comentar que la melodia vocal s'estén principalment per graus conjunts tot i que, com a excepció, voldríem remarcar alguns salts d'octava, com per exemple en l'Alt (compàs 18.1) i en el Tenor (compàs 63.1 s.). D'altra banda, encara que predomina el diatonisme, també deguem destacar l'ús de cromatismes com, per exemple, en la veu de l'Alt sobre l'acròstic *Zain* (compàs 40.3 ss.) o en el Tenor sobre *Heth* (compàs 73.3 ss.).

Pel que fa la plantilla instrumental, cal dir que Vicent Olmos acompanya les veus amb dos instruments; baixó i continu. La part d'acompanyament continu conté un xifrat d'estil francès que determina l'harmonia. En aquest xifrat no només trobarem els acords de tríade sinó que també acords de setena en distintes inversions, cosa que implica xifres més complexes. Amb tot, convé destacar que, apart de complir les funcions harmòniques, el continu assumeix freqüentment protagonisme melòdic, de la qual cosa és un exemple el diàleg de corxeres establert entre el continu i el baixó en el segon versicle de la segona estrofa (compàs 56.1 ss.). Així mateix, la funció melòdica i harmònica apareix simultàniament de forma recurrent en les cadències. Apart això i escrit amb figures de blanca, negra, i corxera, el continu alterna passatges diatònics amb altres cromàtics, sovint, per tal de conduir la modulació. D'altra banda, també cal dir que l'acompanyament conté algunes indicacions de dinàmica (compassos 63.3 i 65.1). Així mateix, consta la indicació *sin postura* referida a l'instrument per al qual la part va ser pensada. Tot i que el continu podia ser interpretat per diversos instruments polifònics, aquesta nomenclatura fa pensar més bé en l'orgue. Contràriament a aquesta hipòtesi, deguem considerar que en els manuscrits de Vicent Olmos la part assignada a l'orgue apareix regularment determinada de forma precisa. Amb tot i a

propòsit d'això, convé recordar que la part d'acompanyament podia ser interpretada per diversos instruments, i, que, la capella, lògicament, triava d'entre els instruments que tenia a disposició.

L'altre instrument que intervé en la composició és el baixó. La funció principal d'aquest instrument es complementar la del continu. En aquest sentit, trobarem que al llarg de la composició el baixó dobla a uníson o a octava, reforça rítmicament, dialoga, imita, o bé completa l'harmonia del continu. En el manuscrit apareix escrit en clau de Fa en quarta línia, cosa que hem respectat en la nostra transcripció. Així mateix, com en el cas del continu, també conté indicacions dinàmiques, i, particularment, articulacions, cosa que dona idea dels recursos sonors de l'instrument de l'època. D'acord amb tot això, cal considerar-lo com un instrument eclèctic, versàtil, i polivalent la sonoritat del qual enriqueix substancialment la del conjunt.

Ex. 8. Fragment melòdic del Baixó:



L'harmonia d'aquesta composició és acòrdica. D'una part, cal dir primerament que el xifrat del continu determina l'estructura harmònica de la composició. No obstant això, voldríem ressaltar la importància que prenen el baixó, i, sobretot, les dues veus solistes pel que fa les funcions harmòniques, de la qual cosa són nombrosos els passatges homofònics de les veus, sovint, a distància de sisena. Només per posar un exemple d'això, podem citar el passatge del primer versicle de la segona estrofa (compàs 43.1 ss.) on, efectivament, a distància d'interval harmònic de sisena, les veus, reblant homofònicament l'harmonia, compaginen funcions harmòniques, i, també melòdiques. Després, convé reiterar el que hem dit uns paràgrafs abans a propòsit del xifrat del continu. D'estil francès i en les distintes inversions, conté acords de tríade i, així mateix, acords de quatre notes. Pel que fa els primers, voldríem ressaltar la diversitat modal i tonal dels quals mitjançant les distintes alteracions utilitzades; bemolls i becaires, principalment, en les xifres 3 i 5. Quan als segons i com

exemple de l'ús d'acords de quatre notes en distintes inversions, voldríem destacar l'acord de setena en tercera inversió que trobarem en la tercera estrofa (compàs 92.1) amb notòria funció modulant.

No obstant la rellevància estructural de l'harmonia, en aquesta Lamentació, i, a diferència d'en altres, és indispensable remarcar l'ús del contrapunt. Olmos utilitza les tècniques imitatives per tal d'enriquir el discurs contrapasant la imitació amb l'homofonia. Els exemples són nombrosos, però, segurament, és suficientment il·lustrativa la declamació dels acròstics *Vau* i *Zain*. En el cas de la primera lletra alefàtica, *Vau*, trobarem el contrapunt imitatiu tant en les veus com en els instruments en una organització textural que propícia una sonoritat certament polifònica. Pel que fa la segona lletra de l'alefat hebreu, *Zain*, és evident l'ús del contrapunt invertit (compàs 38.2 ss.). Apart l'existència d'altres exemples contrapuntístics, cal tenir en compte que en només dos exemples ja hem pogut comprovar l'ús de distintes aplicacions tècniques, cosa que denota la capacitat creativa i la preparació tècnica de Vicent Olmos.

Ex. 9. Contrapunt imitatiu entre les veus solistes:

**Despacio**

The musical score is titled "Despacio" and is written for two vocal parts. The top staff (soprano) begins with a triplet of eighth notes, with the lyrics "Va - - - u" underneath. A slur covers the first two notes of the triplet. The rest of the staff continues with the lyrics "Va - - - u". The bottom staff (alto) starts with a whole note rest, followed by a whole note, and then imitates the soprano part with the lyrics "Va - - - u". A slur covers the first two notes of the imitative phrase.

Com en altres Lamentacions, en aquesta trobarem l'ús tant de cadències conclusives com de suspensives. Pel que fa les primeres, cal remarcar el predomini de les cadències perfectes entre V i I graus de la tonalitat. No obstant això, mereix la pena ressaltar la combinació d'altres graus, preferentment el IV i el II, amb els graus definitoris de la cadència perfecta, V i I, aconseguint d'aquesta manera un efecte conclusiu més poderós. D'entre els nombrosos exemples de cadència perfecta, ben prompte trobarem el primer per tal de tancar la

declamació de l'acròstic *Vau*. (compàs 10.3 s.). Altres exemples més elaborats de cadència perfecta els trobarem sobre *Zain* en seqüència cadencial IV-II-V-I (compàs 41.1 s), i, també, a l'últim versicle de la quarta estrofa amb II-V-I (compàs 141.1 s.). Així mateix, també voldríem ressaltar l'ús modulant de la cadència perfecta com, per exemple, en el primer versicle de la segona estrofa per tal de modular a Mi bemoll major (compàs 49.4). A propòsit de les qüestions modulatòries i harmòniques, també és indispensable remarcar l'ús cadencial de la dissonància harmònica de quarta que, inserida en un acord triàdic, resol sobre el qual. Vicent Olmos practica aquest enllaç de forma recurrent en les cadències perfectes, indistintament, sobre el V i I graus (compàs 71.1).

Però, apart les cadències perfectes, en el discurs de Vicent Olmos i Claver també trobarem l'ús de semicadències, freqüentment, sobre les Dominants. Mentres que, com hem pogut comprovar, en les cadències perfectes Olmos utilitza l'interval harmònic de quarta combinat amb la cinquena, en els reposos semicadencials és freqüent l'enllaç harmònic de l'acord de quarta i sisena amb el de cinquena, d'altra banda, en una praxi que denota una harmonia més evolucionada. Dos exemples d'això els trobarem en la tercera estrofa (compàs 86.1) i, potser de més rellevància, en la quarta on Olmos fa servir la semicadència per tal de concloure el primer versicle (compàs 124.1). Amb tot, voldríem destacar així mateix altres dues semicadències. La primera (compàs 93.1), perquè, precedida d'un acord de setena disminuïda sobre la sensible rebaixada, apareix col·locada sobre la Dominant La i amb la funció suspensiva reforçada per un calderó. La segona (compàs 131.1), perquè és produeix sobre un acord de setena de Dominant en tercera inversió i així mateix amb calderó. D'altra banda i per tal de concloure el nostre comentari sobre els usos cadencials de Vicent Olmos, també voldríem ressaltar l'ús de cadències femenines (compàs 28.3), i, sobretot, remarcar la cadència trencada que Vicent Olmos fa servir per tal d'iniciar la modulació a la tonalitat de Mi bemoll major (compàs 103.3 s.).

Ex. 10. Cadència trencada de trànsit cap a Mi bemoll major:

The image shows a musical score for a broken cadence. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics 'íp - sa au - tem gé - - - mens con - vér' written below them. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The first two measures of the piano part include figured bass notation: '6 4 | 6 4'. The tempo marking '100' is present at the beginning of each staff. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb) at the end of the piece.

Mentres que en altres Lamentacions Vicent Olmos modifica l'agògica en les distintes seccions formals, en aquesta conserva el moviment *Despacio* en tota la composició. No obstant això, cal dir que el terme *Despacio* només apareix en la primera i en l'última secció de l'obra, la qual cosa està justificada pel fet que expliquem tot seguit. Malgrat que la primera, la segona, i la tercera secció conclouen amb una cadència perfecta, la música està enllaçada sense cap separació divisòria donant continuïtat a la composició. D'acord amb això, només trobarem el terme *Despacio* en la primera secció al capdavant de la composició i al principi de la quarta i última després de la doble barra final de la tercera. Però, més interessant, si cap, que la nomenclatura, és el fet que Olmos modifica el moviment sonor de la Lamentació mitjançant l'ús de distintes figures de nota en els diversos fragments i seccions de l'obra. Mentres que els valors llargs de blanca, amb o sense puntet, afavoreixen la percepció lenta del moviment, les seccions amb figures de negra i corxera, contràriament, imprimeixen una altra sensació totalment oposada. Malgrat el terme *Despacio*, del qual voldríem destacar que pertany a la terminologia del barroc hispànic, el passatge de corxeres que s'inicia sobre *quae habúerat* (compàs 56.1) és un exemple de tempo musical de certa rapidesa dins d'una agògica *Despacio*. Apart d'això i pel que fa la mètrica, hem de dir que Olmos escriu la composició en el metro de quatre temps utilitzant, sobretot, figures de blanca, negra i corxera. Mentres que trobarem el ritme perfectament adaptat a la prosòdia poètica de l'eucologia, predomina el pols mètric dels valors temporals de blanca, i, principalment, dels de figura de nota negra.

La tonalitat principal d'aquesta Lamentació és Do menor, no només perquè la composició comença i acaba en la qual, sinó, també, perquè, és la tonalitat predominant en tota l'obra, malgrat, les nombroses modulacions que hi trobarem. Efectivament, Vicent Olmos inicia la declamació dels dos primers acròstics, *Vau* i *Zain*, en la tonalitat de Do menor, cosa que atorga rellevància a la tonalitat principal pel que fa l'estructura formal de l'obra. Així mateix, tot i modular al relatiu Mi bemoll major, el fragment de la tercera lletra alefàtica, *Heth*, també comença en Do menor, de fet, donant continuïtat tonal a la fi de l'estrofa anterior. Després, tot i que la introducció de la quarta i última estrofa mitjançant el cant de l'acròstic *Teth* està escrita en Si bemoll major, la composició retorna a Do menor en l'aclamació final *Jerúsalem* per tal de concloure en la tonalitat principal. Amb tot, convé reiterar que malgrat la importància que l'*octoechos* ha tingut en la música litúrgica durant segles, Vicent Olmos renúncia al qual en favor de la tonalitat bimodal. Així mateix, també és indispensable mencionar el *tonus lamentationum* o fórmula de recitació de les Lamentacions per tal de ressaltar que Olmos transporta la nota final del qual, Fa, a la tonalitat principal d'aquesta Lamentació fonamentada sobre Do. D'altra banda, voldríem recordar una vegada més que la tècnica de Vicent Olmos li permet modular, principalment, a les tonalitats veïnes. En aquesta Lamentació és freqüent trobar modulacions des de la tonalitat principal Do menor al relatiu major Mi bemoll, exemples de la qual cosa ja hem citat anteriorment. Així mateix, també hem citat exemples del pas per Si bemoll major. Tanmateix, el trànsit per altres tonalitats veïnes com, Re menor o La bemoll major, és, segurament, tant puntual com efímer. En el primer cas, Re menor en la tercera estrofa (compàs 94.1), el mode apareix certament indeterminat per la presència de l'anomenada "tercera de picardia", Fa sostingut, la qual cosa comporta la desinència cap a una harmonia mixta modalment ambigua. En la nostra opinió, aquest procediment denota el domini tècnic del nostre músic a l'hora de generar noves sonoritats d'evidents connotacions avantguardistes. En el segon cas, la música de Vicent Olmos evoca la sonoritat de La bemoll major així mateix en la mateixa estrofa (compàs 83.1) després d'un acord de setena de Dominant.

D'altra banda, l'eucologia d'aquesta Lamentació pertany al primer poema del Llibre de les Lamentacions. Per a la composició, Olmos tria les mateixes estrofes que en l'altra Lamentació que té escrita amb el text del primer capítol de les quals<sup>979</sup>. D'acord amb això, l'obra consta de quatre seccions musicals determinades per les quatre estrofes litúrgiques. Concretament, les estrofes 6, 7, 8, i 9, introduïdes per les lletres de l'alefat hebreu,

---

<sup>979</sup> Concretament, la Lamentació numerada amb la signatura 152/9.

respectivament i en forma acròstica, *Vau*, *Zain*, *Heth*, i *Teth*. Com a fórmula conclusiva, com sempre, Olmos musicalitza el versicle *Jerúsalem convértere ad Dóminum Déum túum*. L'ús estructural de les quatre estrofes del text litúrgic determina la forma quadripartida de la composició. Cada secció conté un breu fragment introductori que declama l'acròstic i, seguidament, els versicles de cada estrofa. Després de la quarta i última, Olmos fa servir el versicle aclamatori ja citat, *Jerúsalem*, alié als poemes de les Lamentacions, per tal de concloure la composició. Des de la perspectiva de l'anàlisi musical i no sense cert atreviment per la nostra part, podríem considerar aquest últim fragment a mode de "coda" o "codetta" final.

Però, apart les consideracions generals, aquesta Lamentació s'inicia amb el cant de l'acròstic *Vau* introduït amb un segment melòdic descendent de l'Alt, que, acompanyat pel continu, és imitat successivament pel baixó, pel Tenor i, així mateix, per l'acompanyament continu. Configurant-se a mode d'introducció, el fragment es desenvolupa imitativament en una textura vocal i instrumental concretant la tonalitat principal de la Lamentació, Do menor, en una cadència que mitjançant retards utilitza l'acord de setena de dominant abans de resoldre sobre el primer grau de la tonalitat (compàs 11.1).

Seguidament, la veu de l'Alt declama el primer versicle de la primera estrofa en una frase que, sobretot, per l'ús de les appoggiatures, denota el contingut melancòlic del text. La veu es acompanyada pel Baixó i pel continu modulant des de Do menor al relatiu major, Mi bemoll, per tal de preparar el cant del segon versicle. A propòsit de la modulació, voldríem ressaltar el breu creuament del baixó sota el continu (compàs 18.4) assumint la funció de nota fonamental de l'acord de setena de dominant en la cadència que tanca el versicle. Immediatament, el Tenor canta a "solo" la primera meitat del segon versicle, i, la segona a duo amb l'Alt en un fragment acompanyat pel baixó i pel continu que finalitza en una cadència femenina sobre la mateixa tonalitat de Mi bemoll (compàs 28.3). Finalment, l'Alt i el Tenor declamen a duo el tercer i últim versicle de la primera estrofa en un passatge homofònic pel que fa les veus excepte en la cadència. Paral·lelament, el continu i el baixó acompanyen les veus, inicialment, amb un diàleg en progressió harmònica que prepara el retorn a la tonalitat principal, Do menor, per tal de concloure la primera estrofa.

La segona estrofa d'aquesta Lamentació comença amb el cant de l'acròstic *Zain* (compàs 38.1). Vicent Olmos pren el disseny instrumental utilitzat en la cadència final de l'estrofa anterior per tal d'enllaçar les dues estrofes. Primerament, el Tenor canta el melisma alefàtic mentre se li contraposa, així mateix melismàticament, la veu de l'Alt en forma de retard sobre la mateixa lletra. Seguidament, Olmos inverteix la posició de les veus per tal de



concloure aquest fragment introductori, desenvolupat, fins i tot, en la mateixa tonalitat de Do menor.

Seguidament, Vicent Olmos inicia el primer vers de la segona estrofa amb les dues veus acompanyades per un disseny de corxeres en el continu que realça el dramatisme del text<sup>980</sup>. Amb immediatesa, el continu i el baixó preparen la modulació al to relatiu major, Mi bemoll, amb el que la veu de l'Alt a "solo" conclou el primer vers de l'estrofa (compàs 51.4). Després, l'Alt i el Tenor declamen homofònicament a duo el segon versicle el contingut del qual relata l'enyorança dels tresors que Jerusalem havia reunit des d'antic. Paral·lelament, el baixó i el continu acompanyen amb un segment melòdic de corxeres alternant el I i el V graus de la tonalitat fins resoldre cadencialment (compàs 61.1) quan el següent versicle, de fet, ja s'ha iniciat. El tercer versicle de l'estrofa comença amb un incís rítmic de l'Alt sobre *cum caderet*, imitat seguidament pel tenor, per tal de dramatitzar la caiguda del poble en mans *hostili*. Així mateix, l'incís rítmic introdueix la nota La bemoll com a setena de dominant per tal de refermar la tonalitat de Mi bemoll major. En aquest fragment, les dues veus declamen a duo el versicle, modulant junt amb el suport instrumental a la tonalitat veïna de Si bemoll major, refermada conclusivament, fins i tot dinàmicament, en tota la textura vocal i instrumental (compàs 65.1). En l'últim versicle d'aquesta segona estrofa, les dues veus canten a duo en un passatge del que voldríem destacar els moviments melòdics de segona augmentada del Tenor. Finalment, també cal remarcar el retorn a la tonalitat principal, Do menor, mitjançant la introducció dels acords dels V i VI graus abans de concloure amb una cadència perfecta.

La tercera secció d'aquesta Lamentació s'inicia amb la declamació melismàtica i homofònica de la lletra de l'alefat *Heth* (compàs 73.3). D'aquest fragment introductori, a més de ressaltar la modulació des de la tonalitat de Do menor fins a la tonalitat veïna de Mi bemoll major, voldríem remarcar l'ús de l'acord de sexta augmentada amb resolució excepcional (compàs 74.1), cosa que denota la destresa de Vicent Olmos i Claver pel que fa la praxi harmònica.

Després d'això, la Lamentació continua amb el primer versicle de la tercera estrofa (compàs 80.1). Olmos escriu un diàleg modulant entre les dues veus per tal de emfatitzar la gravetat del pecat de Jerusalem. Tot i el caràcter modulant, el fragment conserva la tonalitat de Do menor, fins i tot alterant la subdominant en el diàleg vocal, abans de resoldre mitjançant l'ús de la sensible rebaixada per tal de derivar a un altre acord cadencial amb

---

<sup>980</sup> "Recordata est Ierusalem dierum afflictionis suae, Et praevaricationis, ..." [Aquests dies de misèria i abandó, Jerusalem recorda les riqueses que tenia des de sempre.].

calderó i funció de dominant sobre La (compàs 93.1). D'acord amb això, el segon versicle d'aquesta estrofa s'inicia sobre l'acord de Re, modulant seguidament per cromatisme a La, nota que, de fet, assumirà posteriorment la funció de Dominant per tancar el versicle. Pel que fa les veus, cal destacar el tractament homofònic de les quals durant tot el versicle, i, potser sobretot, l'incís rítmic sobre la paraula *sprevérunt* per remarcar el refús d'aquells que inicialment glorificaven la ciutat de Jerusalem (compàs 96.2). A conseqüència de la resolució cadencial, el tercer i últim versicle de la tercera estrofa comença sobre l'acord de Re, modulant posteriorment mitjançant una cadència trencada sobre el VI grau a la tonalitat de Mi bemoll major (compàs 104.1). A propòsit d'això, cal destacar que Vicent Olmos delimita aquesta modulació amb la introducció de la nova armadura de la tonalitat, cosa que hem respectat en la nostra edició crítica. Amb tot, les veus canten homofònicament tot el versicle i Olmos conclou la tercera secció d'aquesta Lamentació amb un breu segment instrumental que referma la tonalitat.

Per a l'última secció de la Lamentació, que correspon a la quarta estrofa (compàs 109.1), Vicent Olmos modifica l'agògica amb la indicació *Despacio*. Com sempre, comença amb la declamació de l'acròstic *Teth*, però, en aquesta ocasió, només l'exposa una vegada, a duo, i, en la tonalitat de Si bemoll major. Després, Vicent Olmos subdivideix el primer versicle de la quarta i última estrofa en dos hemistiquis separats per un breu segment instrumental. Per al primer aplica un tractament vocal de caràcter homofònic en la tonalitat d'inici Si bemoll major (compassos 113.1 a 118.2). Tanmateix, en el segon predomina la imitació contrapuntística en un fragment de certa ambigüïtat tonal, per la introducció d'una triada menor sobre el IV grau, que conclou cadencialment sobre Fa (compassos 119.3 a 124.2). Seguidament, el mateix acord pren la funció de dominant i en forma de pedal dona suport a l'inici del segon versicle, d'altra banda, introduït anacrúsicament i de caràcter homofònic. Sense interrupció, la pedal resol sobre Si bemoll menor (compàs 128.1), i, després de passar altra vegada pel IV grau, un acord de setena de dominant, en tercera inversió sobre la nota Mi bemoll amb calderó, culmina el versicle amb *consolatórem* (compàs 131.1). La resolució de la cadència sobre Si bemoll major dona pas a l'últim versicle de l'última estrofa on Olmos tria el duo per tal de declamar el triomf de l'*inimicus*. Així mateix, voldríem ressaltar l'homofonia de l'acompanyament instrumental que, amb el pas pels principals graus, aferma la tonalitat final de Si bemoll major (compàs 142.1).

Finalitzada l'eucologia de la primera Lamentació, la composició conclou amb la declamació del versicle *Jerúsalem convertere* (compàs 144.1 ss.), del qual voldríem reiterar una vegada més que, malgrat servir sempre per tancar les Lamentacions, no pertany al text

bíblic de les quals. Apart això, la composició del nostre músic alterna l'homofonia amb la imitació contrapuntística en un fragment de rica i variada harmonia, amb l'ús d'acords de sexta augmentada (compassos 145.4 i 146.4), que tanca la composició amb la dramàtica sonoritat de la tonalitat principal de Do menor.

Ex. 11. Cadència final de la Lamentació:

The image shows a musical score for the final cadence of the Lamentation. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines in G minor (one treble clef, one alto clef). The lyrics are: "Dó - mi - num Dé - um tú - - - - um." The bottom two staves are figured bass lines. The first staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The second staff has figured bass notation: 6 4/3, 6 5/3b, 3 4. The number 154 is written above the first measure of each staff.

**4. Lamentación 3ª para el Jueves por la tarde Solo de Tiple 2º, Acompañamiento Continuo y Violon-Celo del Maestro Mosen Vicente Olmos- Año 1778 [ACV: PM 152/11].**

Aquesta composició ens ha sigut llegada en una còpia manuscrita, probablement que conserva l'arxiu de la catedral metropolitana de València amb la signatura 152/11. Consta de dos folis a dues cares, tots dos recte i vers. El format del manuscrit és horitzontal i les mesures físiques del qual són 215 x 310 mil·límetres. Presenta idèntica cal·ligrafia literària i musical al llarg de tota la composició. No n'hi ha partícels individuals.

A la part superior esquerra del primer foli, concretament al foli recte o primera pàgina, consta el títol de la composició que, expressat tècnicament com a títol uniforme és el següent: *Lamentación 3ª para el Jueves por la tarde*. A continuació del qual a la mateixa altura i al centre del foli, trobarem l'enunciat *Solo de Tiple 2º, Acompañ[amient]o Cont[inu]o y Violon-Celo*. Seguidament, a la part superior dreta del foli figura el nom abreviat del compositor, i, immediatament baix, la data de la composició. D'acord amb les tècniques musicològiques

contemporànies tota aquesta informació conforma el títol propi de l'obra: *Lamentación 3ª para el Jueves por la tarde del M[ae]strô M[ose]n V.[icen]te Olmos Solo de Tiple 2º, Acompañam[en]to Cont[inu]o y Violon-Celo del M[ae]strô M[ose]n V.[icen]te Olmos/ Año 1778.*

Així mateix pel que fa la descripció física del manuscrit, voldríem destacar que tots els folis estan numerats al llapis consecutivament entre els números 11 i 14, sempre, a l'angle exterior de cada foli. Aquesta numeració és d'altra mà posterior i desconeguda que va numerar consecutivament tots els materials de les composicions de Vicent Olmos que conté l'arxiu de la catedral metropolitana de València.

Aquesta Lamentació forma part de la litúrgia del primer Nocturn dels Maitines de Divendres Sant. De fet, trobarem recitada l'eucologia com a *Lectio tertia Ad Matutinum in primo Nocturno de Feria VI in Passione et Morte Domini*<sup>981</sup>. Aquesta composició litúrgica està escrita per a la veu de Tiple solista acompanyada pel Violoncel i pel Continu. Com totes les composicions del nostre autor en aquest gènere, i, també, atenent la funció d'acompanyament que compleixen els instruments, l'obra es pot classificar com a composició vocal religiosa. Així mateix, la composició deu valorar-se com a Lamentació monòdica, "solística", o "virtuosística" la importància de la qual en el repertori litúrgic del segle XVIII a tota Europa gaudeix de reconeixement generalitzat. Apart això, també cal dir que el manuscrit presenta l'obra en format de partitura amb el pentagrama superior per al Tiple solista, i, seguidament, de dalt a baix, l'Acompanyament continu i el Violoncel. Així mateix, és indispensable ressaltar que la part inferior de les tres primeres fulles, primer foli recte i vers, i, segon foli recte, conté una part per a flauta travessera, alternativa, *para quando no haya Violon*. A l'última fulla o segon foli vers, la música de la flauta està escrita així mateix a la part inferior, però, a continuació de la doble barra final de la resta de la partitura, i, lleugerament desplaçada a la dreta. Justament baix de la qual apareix l'abreviatura *A. M. D. G. e. B. V. M.*, "Ad Majorem Deo Gratiam et Beata Virgine Mariae", traduïda; "A la major gràcia de Déu i de la beata Verge Maria". La disposició textural de la partitura afavoreix el caràcter solista de la veu i una sonoritat diàfana enriquida per la varietat tímbrica de l'aparell instrumental d'acompanyament.

Com ja hem anticipat, la composició està escrita per a la veu de Tiple solista. Originàriament escrita en clau de Do en primera línia, l'hem transcrit en la nostra edició crítica a clau de Sol en segona línia per tal de facilitar la lectura. L'àmbit del Tiple solista

---

<sup>981</sup> (LU 1953, 696 s.)

abarca des de La 2 fins a Fa 4. D'altra banda, tot i que en la composició predomina l'adaptació sil·làbica del text, també trobarem segments melòdics ornamentats i melismàtics. Pel que fa els primers, ornamentats, voldríem destacar el segon versicle de la segona estrofa, versicle número 5, sobretot, pel seu caràcter motívic (compàs 81 ss.). Quan als melismes, és necessari remarcar l'ús dels quals sobre les lletres acròstiques de l'alefat hebreu, d'entre les quals *Aleph* és el millor exemple tant en extensió i dificultat com, també, per la variació ornamental d'acord amb les pràctiques més tradicionals (compàs 33 a 40).

Ex. 12. Melisma sobre l'acròstic:



Així mateix, cal recordar que l'eucologia de la tercera Lamentació conté la lletra alefàtica en tots els versicles, cosa que Vicent Olmos ha respectat en la seua composició exposant-los, sense excepció, precedits de l'acròstic. Apart això, voldríem ressaltar l'ús d'appoggiatures en una melodia vocal que, en termes generals, és de caràcter diatònic i s'articula per graus conjunts tot hi haver també nombroses alteracions cromàtiques i alguns segments melòdics per graus disjunts.

Pel que fa la plantilla instrumental, cal dir que Olmos acompanya la veu solista amb Violoncel i Continu. Tot i que en termes generals la música que Olmos va escriure per al Violoncel és complementària respecte al continu, mereix la pena diferenciar algunes de les distintes funcions que pren al llarg de la composició. Primerament, trobarem fragments on el Violoncel dobla a uníson o a octava la part d'acompanyament continu (compàs 34 a 40). Després, també hi ha fragments on el Violoncel rebla l'harmonia i al mateix temps complementa rítmicament l'acompanyament (compàs 186 a 198). Així mateix, també trobarem el Violoncel amb funcions imitatives, de la qual cosa val la pena ressaltar el contrapunt del cinqué versicle (compàs 83 ss.), la imitació per moviment contrari en el sisé (compàs 118 ss.), i, potser sobretot, l'entramat contrapuntístic del seté versicle (compàs 130 ss.). En altres fragments, Olmos combina la funció rítmica, harmònica, i melòdica per tal d'implementar la textura d'una llarga progressió modulant que descriu "la mà de Deu contrariada" (compàs 45 ss.). Amb tot, l'ús del Violoncel com a solista és segurament el més

rellevant pel que fa les distintes funcions d'aquest instrument en aquesta composició. D'entre els exemples més significatius, voldríem ressaltar la introducció de l'acròstic del sisé versicle (compàs 101 a 106), i, sobretot, pel seu lirisme, el "solo" del tercer (compàs 27 a 33). Com hem pogut comprovar, Olmos va ser capaç d'explotar àmpliament els recursos sonors del l'instrument de l'època, contribuint d'aquesta manera a l'evolució històrica del qual. Amb tot, l'ús "solístic" del Violoncel corrobora el caràcter "virtuós" de la Lamentació, cosa que emmarca la música de Vicent Olmos dins del repertori més avançat del gènere. D'altra banda, en el manuscrit, la part del Violoncel està escrita en clau de Do en quarta línia, cosa que hem respectat en la nostra edició crítica. Contràriament, en la nostra transcripció hem situat la part del Violoncel entre la veu i el continu malgrat que en el manuscrit està escrita en la part més inferior de la partitura just davall de l'acompanyament continu.

Així mateix, la partitura conté una part per a flauta travessera escrita en clau de Sol en segona línia, que, també, hem reproduït en l'edició crítica. Apart això, aquesta part per a flauta està pensada com "alternativa" per a quan no es disposa de Violoncel, cosa que comporta lleus modificacions. Amb tot, cal dir que la diferència més notòria entre les dues parts confrontades és la tessitura, perquè, en termes generals, la part de flauta sona una octava més alta que la del violoncel. Aquesta qüestió té transcendència, perquè, efectivament, modifica substancialment la sonoritat textural de la composició. Apart l'àmbit sonor, la divergència entre les dues parts instrumentals no és excessivament significativa i sempre respon a les característiques tècniques de cada instrument. Amb tot, val la pena destacar que la música per a flauta travessera està escrita en el primer i en el segon registre sonor de l'instrument de vent i conté algunes articulacions, cosa que denota que Vicent Olmos coneixia la tècnica de l'instrument, i, també, les distintes famílies instrumentals.

D'altra banda, el continu conté un xifrat d'estil francès que Olmos fa servir per concretar l'harmonia. El xifrat d'aquesta Lamentació proposa tríades i també acords de quatre notes. Així mateix, mereix la pena ressaltar l'ús d'alteracions per tal de modificar l'harmonia en un xifrat d'un, dos, i, fins i tot, tres dígit. Com en totes les Lamentacions de Vicent Olmos, l'acompanyament continu compleix una doble funció; harmònica, i, també, melòdica. L'harmònica amb el xifrat com a característica intrínseca del continu, però, a més d'això, freqüentment combinada amb un component de cert interès melòdic que Olmos plasma molt sovint en els processos cadencials. Els exemples d'això són nombrosos, però, potser són il·lustratius els fragments finals del tercer versicle (compàs 60 a 63) i l'enllaç del seté amb el vuité (compàs 179 a 185). En l'acompanyament continu d'aquesta composició predominen les figures de nota blanca, negra, i corxera, i, d'altra banda, el diatonisme tot i que l'ús cromàtic

és una eina recurrent en la música d'Olmos, sobretot, per tal de modular. També n'hi ha algunes indicacions de dinàmica, i, d'acord amb la notació, aquest continu podria ser interpretat pels diversos instruments que s'utilitzaven en les capelles per tal d'acompanyar.

Malgrat que d'entrada el xifrat de l'acompanyament continu determina una harmonia acòrdica per a la composició, també trobarem usos intervàlics, sobretot, pel protagonisme melòdic de totes les parts, combinades, sovint, mitjançant tècniques contrapuntístiques. Tot i que ens els paràgrafs precedents ja hem assenyalat alguns exemples contrapuntístics, ara, podem destacar com exemple del que diguem un extens fragment, com és el cas del cinqué versicle complet (compàs 81 a 100), i, un altre més reduït, com el de l'acròstic *Ghimel* del seté versicle (compàs 130 a 140). No obstant això, ens agradaria reiterar l'ús del contrapunt per moviment contrari en el sisé versicle per tal d'insistir en la depurada tècnica del nostre músic, aplicada, en aquesta ocasió, a un passatge dramàtic de l'eucologia, *In tenebrósis collocàvit me*; "M'ha confinat al país de les tenebres" (compàs 117.1 ss.). A conseqüència de tot això, mentres que en altres Lamentacions d'Olmos trobarem freqüentment l'homofonia, en aquesta composició només apareix puntualment, i, en termes generals, molt difuminada pel predomini d'una polifonia textural.

Pel que fa les cadències, en aquesta Lamentació predomina l'ús de la cadència perfecta entre V i I graus de la tonalitat. De fet, la totalitat de les cadències finals de tots els versicles conclouen amb cadència perfecta. No obstant això, deguem dir que freqüentment Olmos amplia la cadència perfecta incorporant prèviament altres graus, de manera que, sovint, trobarem cadències perfectes amb IV-II-V-I graus com en la cadència final del primer versicle (compàs 14.1), i, altres, amb VI-IV-V-I graus com en la del tercer versicle, en aquest cas, de molta més extensió (compàs 62.1). Contràriament al caràcter litúrgic d'aquesta composició, resulta més difícil trobar cadències "Plagals" en la qual. Tot i això, podem assenyalar la cadència "intermèdia" que prepara la conclusió del seté versicle (compàs 175.1). D'altra banda, la composició està repleta de cadències "suspensives" que reposen sobre distints graus de la tonalitat i en distintes inversions acòrdiques. D'entre els nombrosos exemples de la qual cosa podem citar la semicadència que articula el sisé versicle sobre la sensible o VII grau en primera inversió (compàs 122.1), i també, la cadència imperfecta amb l'acord en primera inversió en el versicle final sobre *Jerúsalem* (compàs 220.2). Així mateix, també mereix la pena ressaltar, com en altres Lamentacions d'Olmos, l'ús de l'interval de "quarta" inserit en un acord triàdic i resolvent sobre el qual, com, de fet, en l'acord de Do menor poc abans de concloure la segona estrofa (compàs 111.1). En tota l'obra, predomina l'ús cadencial masculí amb resolucions sobre la primera part del compàs o temps fort.

En aquesta Lamentació només n'hi ha dues indicacions d'agògica; *Moderado siempre* i *Moderado*. La primera, *Moderado siempre*, apareix al principi de la composició, mentres que, la segona, *Moderado*, en el fragment introductori de l'acròstic del vuité versicle (compàs 186). Aquesta nomenclatura proposa un tempo més bé lent, cosa d'altra banda coherent amb la temàtica poètica del gènere de les Lamentacions. Amb tot, cal interpretar que amb la indicació inicial de Vicent Olmos, *Moderado siempre*, el músic pretenia determinar un tempo uniforme per a tota la composició. D'acord amb això, la segona indicació, *Moderado*, ja casi al final de la composició, sembla més un recordatori del tempo de l'inici que una modificació voluntària del moviment per part del compositor. Tant una com l'altra pertanyen a la terminologia del barroc hispànic. D'altra banda, deguem ressaltar l'ús d'indicacions dinàmiques per tal d'enriquir de forma variada la sonoritat textural. L'espectre dinàmic d'aquesta composició està circumscrit als termes *piano* i *forte*; abreviats *p* i *f* respectivament. Tot i això, és indispensable assenyalar que Olmos només utilitza la terminologia dinàmica en la part instrumental, tampoc en excés, però, sobretot, per tal d'equilibrar els plànols sonors. Encara que en la descripció de l'obra que precedeix aquest comentari general ja hem assenyalat exemples d'això, concretament, en el cinqué versicle on la dinàmica del violoncel delimita el contrast entre "solo" i "acompanyament", mereix la pena reiterar-ne ara un altre, on, després d'una introducció instrumental, el músic requereix la dinàmica *piano* als instruments per tal de facilitar el "solo" de Tiple (compàs 107.1). Apart d'això, també voldríem dir que mentres en altres composicions de Vicent Olmos trobarem terminologia dinàmica assignada a les veus, generalment, els termes *Voz* i *Forte*, en aquesta Lamentació no n'hi ha cap dinàmica en la veu de Tiple, segurament, pel caràcter monòdic i "solístic" de la composició.

Pel que fa la mètrica, Olmos utilitza alternativament el metro de dos, tres, i quatre temps en una composició certament polimètrica. La composició comença amb el compàs de quatre temps referenciat al pols de negra; compàs de la "C". Olmos manté aquest metro fins el quart versicle on el substitueix pel de tres; compàs de 3/4 (compàs 66). Més endavant, canvia aquest pel metro de dos, referenciat així mateix a la negra, compàs de 2/4, en el seté versicle (compàs 130). Després d'això, retorna al metro de tres per tal de declamar el vuité versicle (compàs 186), al de quatre, més tard en el nové (compàs 199), i, finalment, al de tres per concloure la composició amb l'últim versicle (compàs 218). Dins d'aquesta polimetria trobarem àmplia varietat de ritmes, no obstant que, segurament, el més interessant és destacar la capacitat tècnica d'Olmos a l'hora de conjuntar la poètica del text i la música.



La tonalitat d'inici i de final d'aquesta Lamentació és Do major, per la qual cosa cal considerar-la tonalitat principal de la composició. Tanmateix, llevat d'en el segon i en el cinqué, Vicent Olmos modifica amb alteracions l'armadura de la clau en cada versicle, cosa que comporta el canvi de tonalitat. Segons això, i, després dels dos primers versicles en Do major, trobarem successivament les tonalitats La major, Si bemoll major per al quart i cinqué versicles, Mi bemoll major per al sisé, seguidament Re major, després, Sol menor en el vuité, Mi bemoll major per al nové versicle, i, finalment, Do major com a tonalitat principal per concloure. Com es pot comprovar, apart l'alternança tonal, en aquesta Lamentació predomina la modalitat major. No obstant això, cal insistir en l'encert de Vicent Olmos al escollir la modalitat menor de Sol per al vuité versicle que descriu l'abandó de Deu davant les pregàries de l'home; *Sed et, cum clamávero et rogávero, exclúsit oratióem méam*. A propòsit d'això, convé així mateix remarcar l'ús de la tonalitat bimodal en detriment de qualsevol aproximació a la modalitat gregoriana malgrat tractar-se de música sacra en un gènere de profundes arrels teològiques com és el de les Lamentacions. No obstant això, potser convé recordar que la fórmula tradicional de recitació de l'eucologia de les Lamentacions és el *tonus lamentationum* la nota final del qual és Fa<sup>982</sup>, i, que, Olmos, el que fa, en tot cas respecte a això, ha sigut transportar aquesta nota final per tal d'escriure tonalment a partir d'una nova "tònica" Do. Apart els nombrosos canvis de tonalitat que Olmos, pràcticament per a cada versicle, delimita amb les alteracions de l'armadura, n'hi ha moltes modulacions transitòries al llarg de la composició. Tot i que ja hem donat compte de bona part de les quals en la descripció detallada dels paràgrafs anteriors, potser convé reiterar l'ús de diversos procediments tècnics per tal de modular, generalment, a tons veïns. A més de les pràctiques diatòniques i cromàtiques, trobarem sovint com a préstec el IV grau o "subdominant menor" en segona inversió sobre la "tònica", cosa que una vegada més denota el domini tècnic de Vicent Olmos quan a l'arranjament del colorit sonor (compàs 16).

Pel que fa el text litúrgic d'aquesta composició, cal dir que pertany al tercer poema del Llibre de les Lamentacions. Per a aquesta obra, Olmos tria les tres primeres estrofes del text, que, estan delimitades acròsticament per les lletres de l'alefat hebreu *Aleph*, *Beth*, i *Ghimel*. De fet, no podia ser d'altra manera, tenint en compte que la música va ser composta en funció de la celebració litúrgica de l'oració canònica de "Maitines" de Divendres Sant. Potser a propòsit d'això mereix la pena recordar que l'eucologia pertany a la *Lectio Tertia Ad Matutinum in primo Nocturno Feria VI in Passione et Morte Domini*<sup>983</sup>. Amb tot, cal dir, o,

---

<sup>982</sup> Vid. Pàg. 426.

<sup>983</sup>. (LU 1953, 696 s.).

més bé, reiterar, que l'estructura del tercer poema, amb tres versicles per estrofa, és idèntica a la dels dos poemes que el precedeixen. Així mateix, també comparteix amb els quals l'estructura acròstica determinada per les lletres de l'alefat hebreu. Tanmateix, cada versicle de la tercera Lamentació, i, no només el primer dels quals com en els dos poemes anteriors, va precedit de la corresponent lletra de l'alefat hebreu. Precisament per això, mentre que en altres Lamentacions de Vicent Olmos els acròstics alefàtics només apareixen una vegada al principi de cada estrofa, en aquesta trobarem les lletres acròstiques tres vegades per estrofa precedint sempre l'inici de cada versicle. Així mateix, pel que fa la musicalització dels acròstics, cal destacar que trobarem indistintament l'ús melismàtic, ornamentat, o sil·làbic dels quals al llarg de la composició sense que hàgem pogut reconèixer cap raó de caràcter ordinal o seqüencial de la qual cosa. Amb tot, mentre que altres Lamentacions d'Olmos contenen quatre estrofes, aquesta només en conté tres, la qual cosa, d'entrada, ja comporta una menor longitud de la composició. Paral·lelament, en altres Lamentacions les estrofes estan ben emmarcades pels acròstics de manera que aquests determinen amb claredat l'estructura formal. No obstant, en aquesta Lamentació la forma tripartida de les tres estrofes queda difuminada pel fet que cada versicle va precedit per l'acròstic que li correspon, de manera que, l'estructura formal es configura en deu seccions o períodes; nou versicles de la tercera Lamentació més el versicle final *Jerúsalem*. Encara que és difícil trobar vincles musicals de caràcter motívic, temàtic, harmònic, tonal, mètric, rítmic, o de qualsevol altra categoria entre les distintes seccions de la composició, el contingut poètic de les estrofes que conté guarda recíprocament relació i equilibri mètric, rítmic, i, potser sobretot, de contingut. Val la pena recordar a propòsit de tot això la complexitat del tercer poema del llibre de les Lamentacions que, per a alguns estudiosos, representa el clímax o punt àlgid de tots els poemes del Llibre. Finalitzades les estrofes, Olmos conclou la composició amb un últim versicle, del qual ja hem parlat per dir que no pertany al Llibre de les Lamentacions. Per aquesta raó o per altres, el versicle que canta *Jerúsalem convértere ad Dóminum Déum túum* té caràcter conclusiu aclamant la ciutat santa de Sió.

Ex. 13. Inici del versicle final de la Lamentació:

218

Je - rú - sa-lem, Je rú - sa-lem,

218

218 6 6 6

La Lamentació comença amb una breu introducció instrumental de tres compassos que precedeix el melisma de la veu solista sobre la primera lletra de l'alefat hebreu; *Aleph* (compàs 6.1). La música que acompanya el melisma, amb l'excepció de les indicacions dinàmiques assignades, és una repetició exacta de la citada introducció instrumental. La Lamentació s'inicia en la tonalitat principal, Do major, i, l'agògica està determinada per la indicació *Moderado siempre*.

Al melisma alefàtic segueix la declamació sil·làbica del primer versicle en una frase lleument ornamentada i, sobretot, d'ampli àmbit vocal pel pas per l'escala de la tonalitat principal. Mentrestant, el continu i el violoncel acompanyen mitjançant els principals graus de la tonalitat. De seguida, comença el segon versicle, i, a propòsit de la qual cosa, és indispensable recordar que en el text de la tercera Lamentació les lletres de l'alefat apareixen en cadascun dels versicles, i, que, així mateix, cada versicle apareix ordinalment numerat. D'acord amb això, Vicent Olmos inicia el cant d'aquest versicle, novament, amb l'acròstic *Aleph* (compàs 16.1), tanmateix, en aquesta ocasió, sense melisma sinó sil·làbicament. Al mateix temps, Olmos modula, mitjançant un préstec de la "subdominant menor" (compàs 16.1), per tal de descriure l'arrossegament a les *ténebras*. En contraposició, poc després, recupera la tonalitat major, Do major (compàs 23.1), mentre descriu la part textual referida a la llum, *et non in lúcem*, fins concloure el versicle. Mentre *ténebras* reposa sobre una cadència suspensiva de Dominant (compàs 19.1), els instruments acompanyen *lúcem* amb dues cadències perfectes, rítmicament reforçades pel violoncel, la segona de les quals

conclusiva (compàs 24.3). Després d'això, Vicent Olmos modifica l'armadura de la tonalitat principal per tal d'iniciar el tercer versicle en La major (compàs 27.1). A propòsit d'això, convé ressaltar la diferència de tres alteracions entre la tonalitat principal i la nova tonalitat que Olmos tria. Com en tots els versicles de la Lamentació, el cant del tercer i últim versicle de la primera estrofa també comença amb la declamació de l'acròstic (compàs 34.1). No obstant, aquesta última exposició de la lletra *Aleph* conté algunes particularitats que convé detallar. Primerament, Olmos pren el model utilitzat al principi de la composició amb una introducció instrumental abans del cant. Tanmateix, en aquesta ocasió l'exposició és més extensa, set compassos, i, sobretot, destaca pel caràcter solista, certament virtuós, del violoncel acompanyat pel continu (compassos 27.1 a 33.3). Després, Vicent Olmos escriu per al Tiple una repetició exacta del "solo" del violoncel. Com que havíem utilitzat l'adjectiu "virtuós" per qualificar la part del violoncel, ens resulta ara difícil adjectivar la mateixa música escrita per a la veu solista de Tiple que, en un extensíssim melisma, declama l'acròstic a través d'àmplies escales amb diverses alteracions accidentals fins i tot de caràcter modulant (compàs 34.1 a 40.2). D'aquesta manera, la introducció s'articula en dues seccions diferenciades per la textura. La primera a "solo" de violoncel acompanyat pel continu, i, la segona, a "solo" de Tiple acompanyat així mateix pel continu, però, junt al violoncel doblant a octava. Dins de la tonalitat de La major, Olmos enriqueix l'harmonia amb l'ús de la tríade menor sobre la subdominant (compassos 31.1 i 38.1 s.) abans de resoldre amb una cadència perfecta (compàs 39.3). Després de la introducció, Vicent Olmos dona pas al cant del versicle en un ritme troqueu representat mètricament per les figures de nota negra amb puntet, ornamentades amb appoggiatures, i, seguides de corxera. Tanmateix, tot seguit, Olmos escriu un extens fragment repetint tres vegades *et convértit mánum súamm tóta die* l'interés del qual radica, en la nostra opinió, sobretot, en dues qüestions principals. Primerament, l'indubtable valor de la tècnica compositiva de Vicent Olmos pel que fa l'escriptura melòdica de la veu. Articulada en diversos segments, la melodia d'Olmos guarda l'equilibri necessari per tal de mantenir l'interés en un fragment de notòria extensió (compàs 49.3 a 63.1). Però, després i potser sobretot, Olmos aconsegueix la unitat musical de tot el fragment mitjançant la continuïtat que genera una llarga progressió cromàtica descendent del continu. En l'àmbit d'una octava i enllaçant dues "tòniques" (compassos 44 ss.) abans de la part conclusiva del versicle, aquesta progressió cromàtica propícia una sonoritat extraordinàriament avantguardista, que, per nosaltres, obeeix a tres raons fonamentals. Primerament, les

connotacions lamentatòries inherents als moviments cromàtics descendents, d'altra banda, d'innegable origen barroc i utilitzats fins i tot per compositors de la talla de Monteverdi<sup>984</sup>. Després, la progressió harmònica del continu que combina acords de sisena amb altres de setena en distintes inversions, i, finalment, la funció clau del violoncel que, no només desplega l'harmonia acòrdica, sinó que determina la sonoritat textural amb la rítmica proposada pel pols mètric de corxeres, principalment, semitonades. A tota aquesta riquesa expressiva, cal afegir l'ús de la dinàmica en les parts instrumentals que, finalment i junt a la veu, tanquen el versicle amb una nova cadència perfecta en La major (compàs 63.3).

La segona secció de la Lamentació s'inicia, com no, amb la declamació de l'acròstic *Beth* (compàs 65.1). En aquesta ocasió, Olmos presenta la lletra de l'alefat sense cap melisma, i, senzillament, pronunciada monosil·làbicament sobre la quinta de l'acord de "tònica" de la tonalitat. A propòsit d'aquesta qüestió, voldríem destacar que Vicent Olmos comença la segona estrofa en la tonalitat de Si bemoll major, tot i que, en l'armadura només escriu una alteració. Apart això, immediatament després de l'acròstic, s'inicia el cant del quart versicle de la Lamentació, primer de la segona estrofa, amb un incís rítmic de caràcter anacrúsic sobre la paraula *Vetústam* (compàs 65.3). La melodia del versicle alterna segments melòdics amb altres rítmics, i, conté algunes alteracions accidentals la funció modulatòria de les quals facilita el trànsit per altres tonalitats, sempre, amb el suport de l'acompanyament instrumental. En el continu predomina el ritme ternari del pols mètric de figura de nota "negra" i el violoncel completa homofònicament l'harmonia. De seguida, trobarem el segment, segurament, de més atreviment melòdic, rítmic, i harmònic per tal de descriure la "fractura"; *contrívit óssa méa* (compàs 72.3). Després, sense modificar el metro ni l'armadura de la clau, Vicent Olmos declama sil·làbicament l'acròstic *Beth* (compàs 81.1), per segona vegada, per tal de preparar el cant del cinqué versicle de la Lamentació, segon de la segona estrofa. Seguidament, la veu canta el primer hemistiqui amb un motiu sobre *Aedificávit*, imitat pel violoncel de forma estricta a distància d'un compàs, i, amb una "p" dinàmica (compàs 83.1). Tot i que la melodia acòrdica del continu introdueix l'àmbit tonal de Mi bemoll, Olmos conclou el primer hemistiqui del versicle amb una modulació a Fa major (compàs 86.2).

Si per al cant del primer hemistiqui Vicent Olmos introduïa el motiu imitatiu amb el Tiple (compàs 82.1), per a la declamació del segon inverteix l'orde de les entrades imitatives

---

<sup>984</sup> "Otro esquema común consistía en un tetracordo descendente, un motivo descendente por grados conjuntos que abarcaba una cuarta y que Monteverdi utilizó en su *Lamento della Ninfa*, en su octavo libro de madrigales. Su contorno descendente y su repetición constante se adecuan al lamento y transmiten un sentido de pesar ineludible." (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 387).

amb un motiu distint introduït pel violoncel (compàs 87.1). Efectivament, en el citat compàs, el violoncel inicia un disseny melòdic de semicorxeres la resposta del qual apareix d'immediat en el tiple solista només a distància d'un pols mètric. Tot i això, aquesta imitació és efímera, perquè, de seguida Olmos combina la melodia de l'eucologia amb un acompanyament sincopat del violoncel (compàs 88.1) que, melòdica, harmònica, i rítmicament, complementa la funció modulant del continu cap a Do menor (compàs 91.1). Després d'haver cantat el segon hemistiqui del versicle de forma completa, Olmos amplia l'extensió del fragment amb una repetició del qual mitjançant procediments similars (compàs 91.2 a 100.2). En forma de progressió modulant en la conducció de la qual predomina el continu, la veu imita així mateix al violoncel que, després d'introduir el disseny motívic imitatiu de semicorxeres lleument transformat (compàs 91.2), acompanya de nou sincopadament (compàs 93.1). A propòsit d'això, convé dir que la dinàmica assignada al violoncel, que alterna "forte" amb "piano", subratlla el diàleg entre l'instrument i la veu. Mentre que el cap motívic del violoncel està escrit en "forte", les síncopes que acompanyen el cant ho són en "piano". A més de ressaltar l'ús del contrapunt imitatiu en "stretto" (compàs 94.2 a 97.3), és indispensable assenyalar l'ús d'una reexposició motívica (compàs 98.1 s.), cosa que corrobora la preparació tècnica de Vicent Olmos pel que fa l'ús motívic i temàtic dels materials. D'aquesta manera, el cinqué versicle conclou amb el mateix motiu que havia començat, cadenciant, finalment, de forma perfecta sobre Si bemoll major (compàs 100.2).

Seguidament, Vicent Olmos modifica l'armadura per tal d'iniciar el tercer versicle de la segona estrofa. Tot i que la nova tonalitat és Mi bemoll major, només escriu dos bemolls en la clau, introduint el tercer com alteració accidental en la part del violoncel (compassos 103.2, 104.2, i 105.3). El músic escriu una breu introducció instrumental del violoncel acompanyat pel continu que conté un repòs cadencial amb calderó (compàs 105.1) abans de resoldre, efectivament, en Mi bemoll major. Després d'un silenci, la veu declama l'acròstic *Beth* sobre l'acord de "tònica", així mateix, sil·làbicament com en el versicle anterior. Apart això, voldríem ressaltar que Olmos assigna la dinàmica "piano" als instruments per tal d'acompanyar a la veu solista (compàs 107.1), cosa que denota la pulcritud del músic pel que fa la sonoritat textural. La veu inicia el cant del versicle i els instruments acompanyen amb dos ritmes distintes; el violoncel amb ritme melòdic, mentre que el continu amb ritme harmònic (compàs 107 ss.). Amb tot, Olmos introdueix acords modulants per tal de descriure les "tenebres" reposant seguidament en un calderó sobre l'acord de Do que pren funció de Dominant (compàs 111.1). Després, canta la part del versicle referida als morts de temps immemorials, *quasi mórtuos sempitérnos*, en un fragment que conclou amb un melisma del

solista, i, que, al voltant de la citada Dominant, conté acords de sisena augmentada i de setena disminuïda fins un nou calderó, efectivament, sobre l'acord de Dominant de Fa, però, en tercera inversió (compàs 116.2). Després d'això, Olmos repeteix íntegrament l'eucologia, tanmateix, mentre que en la primera exposició de la qual la tonalitat no apareix plenament establida, en la segona, Olmos harmonitza *In tenebrosis collocávit me*, sense reserves, en la tonalitat de Fa menor. A més de l'harmonia del fragment, iniciada així mateix amb l'acord de "tònica", però, ara, en primera inversió, també voldríem destacar l'ús del contrapunt o "canto polifónico" en estil imitatiu. La veu solista desplega l'harmonia en un dificultós segment melòdic (compàs 117.1) que és imitat pel violoncel per moviment contrari, cosa que ens confirma els coneixements de Vicent Olmos pel que fa les tècniques contrapuntístiques. Després de repetir la imitació una segona vegada (compàs 119.1), Olmos tanca el fragment amb un nou calderó sobre l'acord de sensible en segona inversió (compàs 122.1). Seguidament, el músic modifica cromàticament el citat acord (compàs 123.1) iniciant un procés modulant per tal de concloure el cant d'aquest tercer versicle, últim de la segona estrofa, en la mateixa tonalitat inicial de Mi bemoll major (compàs 128.3). Aquest fragment final, conté una modulació transitòria a Mi bemoll menor generada per la resolució de l'harmonia de Dominant sobre l'acord de "tònica" de la citada tonalitat en segona inversió (compàs 126.1). Així mateix, també convé destacar l'ús en el segon hemistiqui de la segona exposició del text (compàs 123.1) dels mateixos elements rítmics que, com ja hem vist, havia utilitzat el nostre músic precedentment en el primer hemistiqui de la primera. Sense dubte, una ostentació de tècnica compositiva.

Ex. 14. Ritmes melòdic i harmònic acompanyant la veu solista:

The musical score consists of three systems, each starting at measure 108. The top system is the vocal line in treble clef, with lyrics: "In te - ne - bró - sis col - lo - cá - vit me,". The middle system is the cello line in bass clef, featuring figured bass notation:  $\frac{4^b}{2}$ ,  $\frac{5^b}{3}$ ,  $\frac{5}{4}$ , and  $3\sharp$ . The bottom system is the bass line in bass clef, showing the harmonic accompaniment.

El cant de la tercera estrofa de la Lamentació s'inicia amb un fragment introductori que exposa fins a tres vegades la lletra *Ghimel* de l'alefat hebreu (compàs 130.1). A més de destacar el tractament melismàtic de l'acròstic en tot el fragment, també cal ressaltar que Olmos modifica significativament l'armadura de la clau i el metro. Mentre que el final de l'estrofa anterior l'havia escrit en Mi bemoll major i amb un metro de tres, ara comença la tercera estrofa en Re major i amb metro de dos temps amb pols a la figura de nota negra; compàs de 2/4. No obstant tot, és indispensable remarcar que Olmos utilitza dos elements motívics per tal d'escriure, no només aquesta introducció, sinó, de fet, tot el primer versicle de la tercera estrofa, seté de la Lamentació. El primer element és un motiu melòdic descendent que el músic fa servir per a la primera exposició de l'acròstic *Ghimel* en el tiple solista (compàs 130.1 a 132.2). Mentrestant, el segon és un motiu melòdic i també rítmic que acompanya al primer (compàs 130.1 ss.). Amb tot, el més interessant és l'ús dels quals en contrapunt imitatiu travessant la partitura des de la veu solista a l'acompanyament, i, viceversa, fins concloure amb una cadència imperfecta en Re major que dona pas al cant de l'eucologia del seté versicle (compàs 140.1).

Ex. 15. Motiu melòdic descendent en el Tiple solista:

Ghi - - - - - mel.

Mentres que per a introduir l'acròstic *Ghimel* Olmos havia triat el motiu melòdic descendent, ara, utilitza l'acompanyament del qual, motiu melòdic i rítmic de caràcter contrastant, per tal d'iniciar el cant del versicle en el tiple solista (compàs 141.1). Tanmateix, el músic no oblida el motiu inicial fent-lo servir, així mateix en el tiple, per reiterar *ut non egrédiar* (compàs 147.1). Després d'això, Vicent Olmos realitza una segona exposició completa del primer hemistiqui per a la qual cosa propícia una modulació al to de la Dominant; La major (compàs 152.1). Tot i que després de l'acord inicial de tònica, Olmos escriu en la veu solista un Do becaire (compàs 152.2), cosa que modifica la modalitat cap a La menor, finalment, el versicle conclou amb una progressió harmònica que Olmos fa servir per retornar a Re major (compàs 160.2) entre retards que articulen la part final del text.



Mentrestant, la textura de tot el fragment continua conformada per l'entramat contrapuntístic, principalment de caràcter imitatiu, del elements motívics.

Després d'un silenci de semicorxera, Olmos comença el cant del segon hemistiqui amb una lleugera variació del motiu principal en la veu solista per tal de descriure *aggravávit compédem méum* ; “Com em pesen les cadenes” (compàs 161.1 ss.). Mantenint l'estil imitatiu i sempre en la tonalitat de Re major, Olmos realitza de seguida una segona exposició del segon hemistiqui de l'eucologia (compàs 169.2 a 175.1), com, d'altra banda, havia fet per al primer. En aquesta segona exposició, Olmos ornamenta el motiu principal (compàs 169.2) i aferma la tonalitat mitjançant una “Pedal” de Dominant que resol sobre la Tònica (compàs 175.1). Seguidament i a mode de “coda” conclusiva, Vicent Olmos exposa per tercera vegada el text del segon hemistiqui (compàs 175.2 a 182.2). Sobre la mateixa “pedal” de Re Olmos col·loca l'acord de “tònica” de Sol menor en segona inversió, així mateix “subdominant menor” de Re com a préstec, per tal d'enriquir la sonoritat de la cadència (compàs 176.1). No obstant el caràcter moduladori que comporta aquest préstec, el músic confirma seguidament la tonalitat de Re major mitjançant una cadència Plagal (compàs 178.1). El cant del seté versicle finalitza d'aquesta manera, però, Vicent Olmos enllaça amb el melisma de l'acròstic *Ghimel* que precedeix el cant del següent versicle. Escrit amb els mateixos elements motívics, el fragment conclou amb un repòs cadencial sobre l'acord de Re major amb calderó (compàs 185.2).

Seguidament, Olmos transforma la “tònica” de Re en “dominant” de Sol per tal d'iniciar el cant del vuité versicle en la tonalitat de Sol menor (compàs 186.1). Conseqüentment, el músic modifica l'armadura de la clau, tot i que, com altres vegades, només escriu un bemoll en la qual introduint la segona alteració de la tonalitat accidentalment. Així mateix, Vicent Olmos també canvia la mètrica retornant al metro de tres amb pols a la figura de nota negra; compàs de 3/4. Junt al dramatisme de la tonalitat que Olmos a triat per descriure la falta d'atenció a les pregàries, *exclusit orationem méam*, Olmos insisteix en l'agògica *Moderado*. Podria ser senzillament una qüestió casual, però, a propòsit d'això, convé recordar que Olmos havia assignat al principi de la Lamentació l'agògica *Moderado siempre*, i, no és fins ara, en el vuité versicle de la tercera estrofa, quan, lleugerament modificada, escriu una nova indicació de moviment. Apart això, Olmos subdivideix musicalment el versicle en dos hemistiquis. En el primer utilitza en la veu solista una melodia ornamentada amb antecedent i conseqüent de cert caràcter rítmic (compàs 186.1 a 189.2). Tanmateix, en el segon hemistiqui la melodia del tiple solista es desenvolupa amb nombroses alteracions accidentals dins d'una progressió modulant fins la conclusió (compàs

189.3 a 198.2). Mentre el violoncel acompanya rítmica i melòdicament tot el versicle completant l'harmonia, la part del continu compleix funcions harmòniques, melòdiques, i rítmiques. Primerament, la melodia del continu descriu del cap a la fi entre cromatismes i alteracions accidentals l'escala de Sol menor, no obstant que, "alterada" (compàs 186.1 a 198.2). Mentre que en el primer segment, que correspon al primer hemistiqui de l'eucologia, Olmos fins i tot confirma la tonalitat de Sol menor (compassos 186.1 a 187.3), tot seguit, les alteracions condueixen la citada progressió modulant per Do menor (compàs 192.2) i per Fa menor (195.2) fins concloure en Sol menor (198.1). Així mateix, mereix la pena destacar l'ús d'acords de setena disminuïda (compàs 196.1) en la progressió modulant. Finalment, voldríem ressaltar la rítmica aportada pel continu al llarg de tot el versicle amb l'ús dels ritmes troqueu (compassos 186.1 a 188.3), tribraqui (compassos 189.1 a 196.3), i, finalment, per tal de resoldre amb una cadència plagal que tanca el vuité versicle, ritme iàmbic (compàs 197.1).

Per a l'últim versicle de la tercera estrofa, nové de la Lamentació, Olmos també modifica l'armadura de la tonalitat i la mètrica del fragment. Contràriament, no n'hi ha cap indicació agògica o de moviment. Pel que fa la qüestió tonal, en aquesta ocasió Vicent Olmos escriu dos bemolls tot i que la tonalitat d'inici és La bemoll major. Quan a la mètrica, el músic tria el metro de quatre temps amb pols a la figura de nota "negra"; compàs de la "C". Després de la "doble barra" de separació i de les citades modificacions, Olmos declama una vegada més les síl·labes de l'acròstic *Ghimel* sobre el I i el IV graus de la tonalitat (compàs 199.1). A propòsit d'això, val la pena ressaltar l'absència de melisma sobre la lletra de l'alefat, contràriament, a l'ús més tradicional. Seguidament, comença el cant del versicle en la veu solista amb segments melòdics la rítmica dels quals concorda perfectament amb l'accentuació del text litúrgic (compàs 199.4 a 204.2). Mentrestant, també pren protagonisme el violoncel amb un disseny motívic amb funcions melòdiques, rítmiques, i, fins i tot, harmòniques completant l'harmonia. Tot això, sobre un acompanyament rítmic del continu el xifrat del qual afavoreix una modulació transitòria a La bemoll major (compàs 203.1), i, seguidament, prepara amb un acord de "Dominant" la modulació a Mi bemoll menor (compàs 205.1). Segurament, Vicent Olmos va triar la tristesa d'aquesta tonalitat per reflectir millor el contingut del segon hemistiqui del versicle, *sémitas méas subvértit*, que, repetit dues vegades, completa una primera exposició del nové versicle (compàs 205.1 a 209.1). Potser per la mateixa raó, Vicent Olmos també escriu un nou motiu melòdic en el tiple per a aquesta segona part de l'eucologia (compàs 205.1 s.). Apart aquestes consideracions i després d'haver introduït Mi bemoll menor amb un acord en segona inversió en el compàs ja citat, Olmos, per

tal de concloure, provoca una nova modulació a La bemoll major (compàs 209.1), principalment, mitjançant una conducció cromàtica i descendent del continu (compassos 205.1 a 209.1).

Ex. 16. Motiu melòdic en el Tiple solista:

sé - mi-tas mé - as sub - vér - tit      sé - mi-tas mé - as sub - vér - tit,

Després de tot això, Vicent Olmos escriu una segona exposició completa de l'eucologia. Per al primer hemistiqui tria un nou motiu amb incís de caràcter rítmic (compassos 209.2 i 211.2). Tant el violoncel com el continu segueixen amb el mateix tipus d'acompanyament, tot i que, cal assenyalar la funció harmònica del segon, que, propícia una nova modulació passatgera a Mi bemoll major (compàs 211.1) just abans de reposar cadencialment sobre un acord de setena de Dominant (compàs 212.1). Un silenci general precedeix l'inici del segon hemistiqui (compàs 212.4), per al qual Olmos pren el mateix motiu melòdic del tiple, ja citat, utilitzat prèviament en la primera exposició del text litúrgic<sup>985</sup>. Tot i que el retorn a Mi bemoll major ja s'havia produït poc abans, el músic confirma la tonalitat principal de l'últim versicle de l'estrofa final d'aquesta Lamentació i conclou amb una cadència perfecta en la citada tonalitat. Per damunt de tota la nostra descripció, voldríem remarcar que la sonoritat textural i tímbrica d'aquesta secció està determinada per les funcions de cadascuna de les parts. Al llarg de tot el fragment, el tiple solista canta la melodia, i, el violoncel complementa melòdica, rítmica, i harmònicament, sobre un continu caracteritzat, potser sobretot, pel pols rítmic. Tres parts distintes amb funcions certament diferenciades l'equilibri de les quals és una consecució de Vicent Olmos.

Com sempre, després de l'eucologia de les Lamentacions la composició conclou amb l'aclamació *Jerúsalem convértere ad Dóminum tuum*. Per a la qual, Olmos elegeix la tonalitat de Do major i el metro de tres, novament, amb compàs de 3/4. Per al cant del versicle en la veu solista, Vicent Olmos fa servir en principi un incís rítmic ascendent que realça el caràcter aclamatori d'aquest versicle final (compàs 218.3). En la mateixa línia expressiva, l'acompanyament del violoncel, inicialment tètic, conté cert caràcter festiu, mentre que el

<sup>985</sup> Cfr. (compàs 205.1 a 209.1) amb (213.1 a 217.1).

continu manté mètrica i harmònicament un ritme iàmbic durant bona part d'aquesta part final (compassos 218.1 ss.). Amb tot, val la pena destacar que, després del calderó que tanca l'aclamació a la ciutat Santa de Sió (compàs 220.2), Vicent Olmos pren en forma de préstec l'acord de Fa menor en segona inversió (compàs 221.1 ss.), presentant-lo sobre la "tònica" Do, per tal de ressaltar amb el colorit harmònic els accents textuais de *convértere ad Dóminum*. Després d'això i d'una subtil pinzellada pel to de la Dominant (compàs 224.1), repeteix similarment el procediment harmònic acompanyant el mateix incís rítmic de la citada aclamació inicial *Jerúsalem*, no obstant que, contràriament, ara, descendent<sup>986</sup>. Després d'uns breus retards (compàs 228.1), Vicent Olmos finalitza la composició amb una cadència perfecta de ritme iàmbic sobre la qual el solista canta un breu melisma final.

Ex. 17. Cadència final de la Lamentació:

The image shows a musical score for the final cadence of the Lamentation, measures 228-231. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (alto clef), and a figured bass line (bass clef). The vocal line has the lyrics "Dé - um tú - - - - um." with a melisma on "um." in measure 231. The piano accompaniment and figured bass line provide harmonic support. The figured bass line contains the figures: 5 6 7 7 6, 5 4 3. The score concludes with the initials "A.M.D.G.e.B.V.M".

### 5. Lamentación â tres. Tercera del Jueves. P.[adre] Fr[ay] V[icen]te de los Desampar[ado]s. 1808 [ACV: PM 128/3].

La signatura 128/3 de l'arxiu de la Catedral Metropolitana de València guarda aquesta "Lamentació" de Vicent Olmos i Claver. L'obra és una composició vocal-instrumental per a tres veus solistes – Tiple, Alt, i Tenor- amb acompanyament continu. La signatura no conté partícels individuals, sinó, que, consta d'un manuscrit en format de partitura horitzontal de 220 x 320 mil·límetres que presenta idèntica cal·ligrafia literària i musical al llarg de tota la composició, i, que, de fet, ha sigut la font de la nostra transcripció.

<sup>986</sup> Cfr. (compàs 218.3 amb 224.3).

La música està continguda en dos folis sense numeració. El primer a doble cara i el segon només recte. A la part superior esquerra del primer foli recte trobarem la inscripció *Jesus, Maria, Josef*. Seguidament, a la mateixa altura, consta el títol de la composició, i, desplaçat a la part dreta hi és el nom eclesiàstic del nostre músic i l'any de la composició. D'acord amb això, el títol propi de l'obra és el següent; *Lamentación â tres. Tercera del Jueves. P[adre] Fr[ay] V[icent]e delos Desampar[ado]s. 1808*. La música està escrita en dos sistemes musicals; un a la part superior per a les veus, i, davall del qual, un altre per al continu, que, no està específicament atribuït a cap instrument. D'acord amb tot això, en cada foli trobarem escrits sis sistemes musicals. També voldríem destacar que el segon foli està tacat d'humitat, sobretot, a la part superior, cosa que així mateix afecta lleument al primer foli vers. D'altra banda, el manuscrit no conté cap dedicatòria.

La forma musical d'aquesta Lamentació està determinada per l'estructura de l'eucologia. En primer lloc, cal dir que el text pertany al tercer poema del llibre de les Lamentacions. Després, hem de recordar l'ús litúrgic del qual en els "Maitines" del Divendres Sants dins del Tridu Sacre. De fet, en el *Liber Usualis* el trobarem com a *Lectio Tertia Ad Matutinum in primo Nocturno Feria VI in Passione et Morte Domini*<sup>987</sup>. La *Lectio Tertia* pren les tres primeres estrofes del poema, de fet, delimitades acrósticament per les tres primeres lletres de l'alefat hebreu; *Aleph, Beth, i Ghimel*. A més de reiterar que el tercer poema de les Lamentacions és el més difícil pel que fa l'anàlisi poètic, també cal dir que cada estrofa conté tres versicles. Així mateix, voldríem recordar que mentres en altres poemes només trobarem l'acròstic en el primer versicle de cada estrofa, en la tercera Lamentació les lletres de l'alefat hebreu apareixen en cada versicle. D'acord amb tot això, la composició del nostre músic s'estructura amb deu períodes musicals. Els primers nou són els versicles del poema del llibre de les Lamentacions, que, de fet, sempre van precedits d'un melisma polifònic sobre la lletra alefàtica. L'últim període o secció de la composició és una frase musical amb el text d'aclamació a la ciutat Santa de Sió *Jerúsalem*, de la qual, hem de recordar que no pertany al text del tercer poema del llibre de les Lamentacions.

Tot i que en els antecedents estilístics de la recitació de les Lamentacions trobarem el *tonus lamentationum*, la composició de Vicent Olmos està escrita en el sistema tonal de dos modes. L'obra comença i acaba en Fa Major, per la qual cosa, es pot dir que aquesta és la tonalitat principal. No obstant això, trobarem altres tonalitats i modes en els distints períodes musicals de la composició, d'entre les quals voldríem destacar Sol menor amb diversos períodes

---

<sup>987</sup>. (LU 1953, 696 s.).

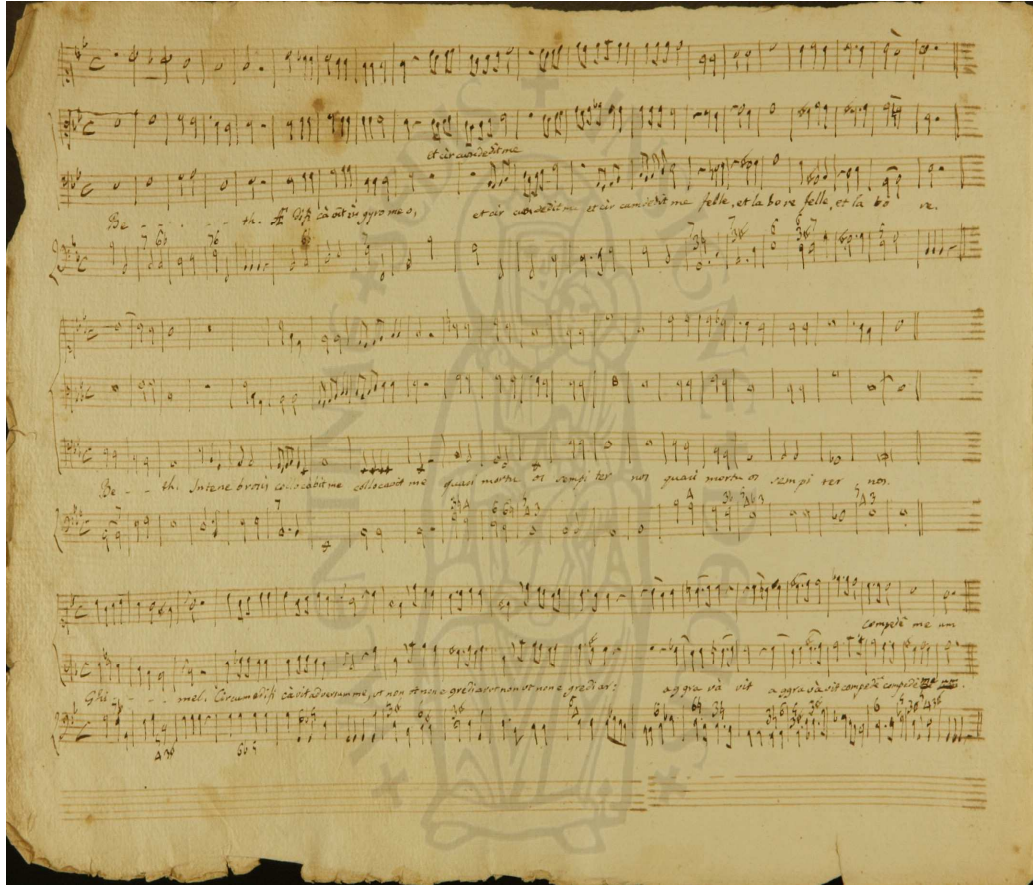
d'intensa expressivitat. D'altra banda, en la mètrica predomina el metro de quatre amb el compàs de la "C". Només el vuité període està escrit amb metro de tres en compàs de 3/4. Dins d'aquests metres predomina el ritme harmònic que proporciona el continu. Així mateix, trobarem equilibri entre harmonia i contrapunt. Si bé l'harmonia acòrdica està present en tota la composició, tampoc és menys freqüent l'ús del contrapunt i la imitació. D'altra banda, hem de dir que només n'hi ha dues indicacions agògiques. Olmos comença l'obra *Moderato* modificant el moviment agògic en el vuité versicle a *Despacio* fins a la fi. Tanmateix, menys significativa és la dinàmica de la composició, perquè, només trobarem la indicació *crescendo* a l'inici del segon versicle. Pel que fa les cadències, predomina la cadència perfecta, que, de fet, Olmos fa servir principalment per concloure cada període musical. Llevat dels melismes dels acròstics, que, en tota l'obra, precedeixen l'inici del text litúrgic, l'adaptació text música és principalment sil·làbica. Finalment i abans de descriure amb més detall la composició del nostre músic, voldríem remarcar que aquesta és l'última obra que Olmos va escriure. En el manuscrit figura 1808, de fet, l'any de la seua defunció.

Amb tot, aquesta Lamentació s'inicia amb les tres veus solistes ornamentant reiteradament l'acròstic *Aleph* en una frase introductòria estructurada amb els graus tonals de la tonalitat principal Fa Major (compassos 3.1 a 6.4). Seguidament, el Tenor solista canta sil·làbicament el primer versicle en una melodia acompanyada pel continu, que, iniciada sobre la "tònica", cadencia sobre l'acord del V grau o Dominant (compàs 13.3). Després, trobarem de nou l'acròstic *Aleph* amb un "tutti" homofònic i melismàtic que conté la indicació dinàmica "crescendo" i precedeix el cant del següent versicle (compassos 14.1 a 16.4). A continuació, Olmos escriu una frase musical que alterna l'homofonia (compassos 17.1 a 19.3) i la imitació (compassos 20.2 a 24.4), de la qual, potser, convé destacar l'acord de setena per tal de realçar el dramatisme de les *ténèbres* (compàs 19.1) i els "retards" (compàs 23.3) de la cadència final. Finalment, Olmos dona pas al tercer i últim versicle de la primera estrofa amb un ampli fragment que conté melismes homofònics i també imitatius sobre l'acròstic *Aleph* (compassos 26.1 a 31.3). Apart la rellevància del tractament melòdic, voldríem destacar que Olmos fa servir la frase per tal d'afermar la nova tonalitat de Re menor. Després, canta sil·làbicament l'eucologia amb un fragment homofònic que transcorre pels principals graus de la tonalitat i conclou cadencialment sobre la Dominant o V grau de Re menor (compàs 39.1).

Ex. 18. Cant sil·làbic i cadència final del versicle:

The musical score consists of four staves, each with a 3/4 time signature. The lyrics are: *et con - vér - tit má - num sú - am tó - ta dí - e.* The melody is primarily syllabic, with a notable melisma on the word 'Beth' (represented by the syllable 'é' in the lyrics) across all four voices. The key signature changes from one flat (F major) to two flats (Bb major) during the melisma.

Sense interrupció, Olmos inicia la segona estrofa de la Lamentació ornamentant l'acròstic *Beth* amb un ampli melisma en les tres veus solistes (compassos 41.1 a 43.4). Després de la lletra alefàtica, inicia el cant del versicle amb un motiu melòdic (compàs 44.3 s.) que genera un entramat imitatiu i que transita per la tonalitat de Sol menor (compassos 50.1 a 55.1). No obstant, retorna tot seguit a Re menor per tal de declamar la segona part gramatical; *ha trencat tots els meus ossos*. Seguidament, Olmos presenta de nou l'acròstic *Beth* ornamentant-lo mitjançant l'ús de retards (compassos 62.1 a 66.3). Després d'això, trobarem una frase que canta el segon versicle de la segona estrofa, cinqué de la Lamentació, alternant consecutivament homofonia (compàs 67.1 ss.), imitació (compàs 70.3 ss.), i una progressió modulant (compàs 75.1 s.) que precedeix la cadència final en Si bemoll major (compàs 81.1). El tercer i últim versicle de la segona estrofa va precedit d'una ornamentació més discreta de la lletra *Beth* realitzada amb una nova armadura amb tres bemolls (compassos 83.1 a 85.4). Tot seguit, Olmos escriu imitativament el primer segment gramatical del text utilitzant dos motius que presenta inicialment en el Tenor (compassos 86.1 s. i 88.1 s. respectivament). Després d'un silenci en tota la partitura, retorna al tractament homofònic per descriure l'emotivitat del text; *quasi mórtuos sempitérnos*. Finalment, conclou la frase amb una cadència lleument ornamentada que conté un acord sobre el seté grau rebaixat (compàs 102.1).



Il·lustració núm. 16. Fragment de l'acròstic *Beth i Ghimel*. (ACV): PM 128/3 (f. 1 v.).

Vicent Olmos inicia la tercera estrofa de la Lamentació ornamentant l'acròstic *Ghymel* en la tonalitat de Sol menor (compassos 106.1 a 108.2). Tot i això, hem de dir que en aquest primer versicle de la tercera estrofa, seté de la Lamentació, Olmos renúncia a la veu de Tenor escrivint per a duo de Tiple i Alt acompanyats pel continu. Apart això, i, després de l'acròstic, Olmos aplica l'homofonia per al primer segment gramatical del versicle (compassos 109.1 a 115.2). Tanmateix, comença la segona part de l'eucologia amb una imitació en *stretto* que conté cromatismes (compàs 111.4 ss.) abans de concloure la frase efectivament en la tonalitat de Sol menor (compàs 123.3). Després, trobarem una modificació mètrica i agògica, perquè, Olmos escriu el vuité versicle en compàs de 3/4 i moviment *Despacio* (compàs 125.1). Així mateix en Sol menor, Vicent Olmos exposa l'acròstic amb un melisma homofònic del Tiple i el Tenor. Seguidament, dona pas al text en el Tenor i utilitza imitativament un incís rítmic per tal de realçar la paraula *exclúsit* (compàs 131.3 ss.). Un diàleg imitatiu entre el Tenor i les altres dues veus precedeix la cadència final del vuité versicle (compassos 134.1 a 138.2). En l'últim versicle de la Lamentació Olmos utilitza la imitació per tal d'ornamentar melismàticament l'acròstic *Ghymel* (compassos 140.1 a 144.2). Després, inicia el versicle així



mateix imitatitivament amb entrades successives de l'Alt, Tiple, i Tenor, sempre en Sol menor (compassos 144.3 ss.). No obstant, contraposa seguidament l'homofonia en un fragment que després de modular transitòriament resol amb una cadència perfecta certerament ornamentada en Sol menor (compassos 148.3 a 156.3).

Ex. 19. Homofonia sil·làbica amb resolució cadencial sobre Sol menor:

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each voice part is on a separate staff, all starting at measure 154. The lyrics are: sé - mi - tas mé - as sub - vér - - - - tit. The time signature is 5/4. The Soprano, Alto, and Tenor parts are in treble clef, and the Bass part is in bass clef. The music is in G minor. The Soprano part has a fermata over the final note. The Alto and Tenor parts have a sharp sign above the final note. The Bass part has a sharp sign above the final note. There are some markings below the Bass staff: a '5' over a '4' and a '3#'.

Per concloure la composició, Olmos musicalitza el versicle d'aclamació *Jerúsalem convertere ad Dóminum Déum túum*. El músic reprén el metro de quatre amb el compàs de la “C”, i, malgrat que l'armadura de la clave no està modificada en el manuscrit, també canvia la tonalitat escrivint en el mode major de Fa, de fet, tonalitat principal de l'obra. Apart això, voldríem destacar la funció melòdica del Tiple i de l'Alt que contenen appoggiatures (compàs 161.1 s.) i el predomini del tractament homofònic i sil·làbic. Després, també ens agradaria assenyalar la dissonància generada pel retard de la cadència final de l'obra (compàs 166.3).

## IX.2 Obres de l'Arxiu de la Santa-església catedral de Sogorb.

Tot i que el treball a l'arxiu musical de la catedral de Sogorb ha sigut molt fructífer pel que fa la recuperació de partitures de Vicent Olmos, hem de ressaltar necessàriament que l'arxiu de la catedral de l'Alt Palància també conté nombrosos documents musicals sense possibilitat tècnica de transcripció. Per això, hem volgut diferenciar seguidament entre les obres que hem pogut transcriure per a l'edició crítica del nostre treball de les que,

malauradament, no hem aconseguit recuperar per raons diverses que explicarem. D'acord amb això, exposarem en primer lloc un comentari de les obres litúrgiques, i, després de les distintes tipologies de les paralitúrgiques. Tant unes com les altres consten en partitura a l'edició crítica l'ús de la qual sense dubte resultarà enriquidor en la lectura del nostre comentari. Després de tot això, trobarem una descripció de les obres incompletes que conté tot allò que hem pogut deduir de l'anàlisi dels materials de cada signatura.

### **IX.2.1 Les obres litúrgiques.**

L'arxiu de la Santa-església catedral de Sogorb conserva vuit composicions litúrgiques que hem pogut transcriure en format de partitura per a l'edició crítica d'aquest treball. Es tracta de cinc Psalms, un Vers, i dues Lamentacions el comentari de les quals presentem seguidament.

#### **1. Salmo Dixit Dominus (1º tono) â 8º. del M[aest]rô Olmos. Año 1763 [ACS: PM 22/1].**

L'arxiu de la Santa església catedral de Sogorb conserva el psalm *Dixit Dominus* en 1º tono en la signatura 22/1. No n'hi ha partitura de la composició, però, trobarem onze partícels, que, han permés la transcripció íntegra de la composició per a la nostra edició crítica. L'obra està instrumentada per a doble cor amb acompanyament instrumental, per la qual cosa es pot classificar com composició vocal-instrumental. Pel que fa les veus, trobarem Tiple 1º, Tiple 2º, Alt i Tenor en el cor solista o primer cor, mentres que, en el segon cor les quatre veus característiques del cor mixt; Tiple, Alt, Tenor i Baix. Quan als instruments, aquest psalm conté dues parts d'Acompanyament continu, una per a l'orgue, i, una altra específica per al continu.

Tot i això, és indispensable assenyalar que la signatura conté tres partícels d'Acompanyament continu xifrades. Efectivament, una específica per a l'orgue, una altra d'Acompanyament continu *Para Regir*, i, una tercera còpia d'Acompanyament continu però que té sobreposada posteriorment per mà desconeguda la inscripció *Org.[an]o*. D'una part, voldríem ressaltar el contingut de la partícula de continu *Para Regir* amb nombroses indicacions per tal de facilitar la concertació. D'altra banda, potser deguem dir que les fonts instrumentals de la nostra transcripció són les primeres dues parts citades; la partícula específica de l'Orgue i la de continu per a *Regir*.

Cada partícula conté la música en pergamí de 500 mm x 360 mm que genera un doble foli de format horitzontal de 358 mm x 253 mm aproximadament. La cal·ligrafia literària i musical de tots els documents de la signatura és idèntica. Així mateix, voldríem ressaltar que la part d'Acompanyament *al Organo* conté a mode de portada el títol, l'autor i la data de la composició. Concretament, a la part central superior n'hi ha una ornamentació semifloral. Més avall i lleugerament a la dreta trobarem el número de l'antiga signatura; *Nº 6*. Seguidament, així mateix més avall, però, centrat al foli en distintes línies consta la resta de la informació; *Psalm/ Dixit Dominus/ (1º tono)/ â 8º./ del M.[aest]rô Olmos/ año 1763*. Baix de tot això, n'hi ha una altra ornamentació, i, a la part inferior esquerra consta el número de signatura moderna afegit a bolígraf per mà desconeguda en temps recents; *22/1*. Així mateix, voldríem ressaltar l'ús de tinta distinta en la cal·ligrafia de la diversa informació continguda en la portada.

El psalm *Dixit Dominus* apareix en la Bíblia hebrea amb el número 110 mentre que en la Septuagèsima i en la Vulgata amb el 109. Apart de recordar que les edicions modernes de la Bíblia segueixen, generalment, el criteri de numerar els psalms amb la numeració masorètica o hebrea junt a la numeració grega i llatina entre parèntesi, voldríem reiterar que podem confrontar les distintes numeracions per tal de corroborar la variació numeral i ordinal que es produeix en funció de les fonts<sup>988</sup>. Apart això, aquest psalm pertany al grup de "psalms reials" d'entre els quals destaca per la lectura messiànica que comporta i perquè trobarem cites del qual en el Nou Testament. S'atribueix al rei David doncs porta la inscripció *Psalmus David*, i, podria haver-se escrit per a algun esdeveniment concret que el text no especifica. Apart la font veterotestamentària, n'hi ha referències a aquest psalm en els Evangelis, que, aproximadament del segle I d. C., són, en tot cas, molt posteriors al text primigeni. Amb tot, l'estructura literària del *Dixit Dominus* és un díptic que conjuga reialesa i sacerdocí seguint sempre el mateix model; oracle i comentari. La jerarquia del rei de Judà és gairebé divina. Vencerà els enemics amb el suport de Déu i dels soldats fidels. Similarment al rei Jebusí de Jerusalem, el monarca era també sacerdot. Si la batalla l'esgota, la providència reposa les seues forces.

Però apart la poètica literària, tota aquesta dualitat dificulta la interpretació del psalm, perquè, la lectura messiànica coincideix amb l'antiga tradició jueva que identificava en el text al Messies, mentre que, contràriament, en el Nou Testament, els Evangelistes prediquen a Jesus com el Messes que devia complir les promeses de Déu als jueus. Amb tot, trobarem el

---

<sup>988</sup> Cfr. (BVI 1996, 1020) amb (BV 2002<sup>11</sup>, 550).

*Dixit Dominus* entre els psalms de vespres cantant-se tradicionalment en les vespres de diumenge, així com, en la festa del Corpus Christi. De fet, el *Liber Usualis* conté la recitació del psalm 109 en els vuit modes gregorians junt a les diverses *terminatio* com a *Vespertini Psalmi* (LU 1953, 128 ss.). Així mateix, també consta la recitació per a les vespres de diumenge en el segon mode o *Protus plagal* (LU 1953, 251 s.), i, el psalm, efectivament, prescrit per a les segones vespres *In Festo Corporis Christi* (LU 1953, 956). A propòsit de la modalitat, potser convé ressaltar que aquest *Dixit Dominus* de Vicent Olmos i Claver està escrit en el 1<sup>o</sup> *tono* eclesiàstic, també denominat mode *Dòric*<sup>989</sup>, que, de fet, és un mode *Protus* de l'*octoechos* gregorià. Tanmateix, el llenguatge de Vicent Olmos en aquesta composició està més pròxim a la tonalitat que a la modalitat, de manera, que més que un *Protus* escoltarem l'obra en la sonoritat tonal de Re menor. D'altra banda, voldríem destacar que, segons ens diu el musicòleg José López Calo, el *Dixit Dominus* va ser un dels psalms més musicalitzats en el barroc pel fet que era el primer del formulari litúrgic i s'utilitzava en totes les vespres<sup>990</sup>. Exemples d'això són les composicions de George Friedrich Haendel, Antonio Vivaldi, Claudio Monteverdi, Wolfgang Amadeus Mozart, o Tomás Luis de Victoria.

La forma d'aquest psalm polifònic s'articula en funció de la poètica literària; un esquema bipartit amb psalm i doxologia menor conformat respectivament per set i dos versicles. A partir de la font literària, Olmos escriu nou períodes musicals diferenciats sense relacions temàtiques o motíviues de reciprocitat. Paral·lelament, tot el psalm està escrit amb moviment agògic *Andante* i metro de quatre en el compàs de la "C". Després, en la doxologia menor, Olmos modifica l'agògica per al primer versicle a *Despacio*, i, seguidament, així mateix el moviment agògic però també la mètrica amb un *Ayroso* en compàs de 2/4 per al segon i últim versicle de la doxologia, de fet, versicle final de la composició. D'acord amb això, aquest psalm gaudeix de certa heterogeneïtat agògica i mètrica. Així mateix, a més de la diversitat rítmica que trobarem en les melodies, també val la pena assenyalar el ritme harmònic que genera l'alternança antifonal dels dos cors amb les distintes combinacions del "solo" i del "tutti".

Amb tot, és indispensable remarcar que aquesta és cronològicament una de les dues primeres composicions de la producció de Vicent Olmos i Claver que s'ha conservat en els

---

<sup>989</sup> Vid. (RISM 1996, 69).

<sup>990</sup> "Los salmos de vísperas eran cinco, y en algunas fiestas menores sólo se cantaba a música el primero, mientras que los demás se entonaban en canto llano; en otras un poco más solemnes podía ser el primero «a papeles» (es decir, en música «moderna») mientras, por ejemplo, el tercero lo era «a facistol» (o sea, en polifonía clásica, generalmente a 4 voces) y el quinto a fabordón, siendo los otros dos cantados en canto llano. Y así, según la categoría de las fiestas, en algunas de las cuales llegaban a cantarse incluso los cinco salmos, aunque esto era muy raro. Generalmente alternaban a versos la capilla de música (en polifonía) y el coro (en canto llano)." (López Calo 1983, 107).

nostres arxius<sup>991</sup>. Datada en 1763, s'inicia amb un període musical que dividit en dues frases articula el primer versicle del psalm (compassos 3.1 a 32.4). Inicialment, el continu i l'orgue a mode de *repercusa* sobre la Dominant plagal del *Protus*, i, amb funció musical de “pedal” amb valors de llarga duració, proporcionen una sonoritat de suport per tal de recitar pausadament l'*initium* psalmòdic del psalm; *Dixit Dominus*. El fragment transita des de la citada Dominant fins resoldre sobre la Dominant modal *Autèntica*, així mateix, de fet, Dominant tonal de la composició (compassos 3.1 a 14.4). Potser convé destacar que en el manuscrit d'Olmos aquest inici està representat amb figures de nota “quadrades”, cosa que denota que el músic pensava en una sonoritat notòriament sustentant. En la nostra transcripció hem respectat la notació del manuscrit tot i que adaptada a la mètrica de l'obra.

Després d'això, Olmos articula una imitació homofònica entre els dos cors per tal de completar el primer hemistiqui del versicle (compassos 15.1 a 23.2). Aquesta primera frase del període conclou amb una cadència plagal amb la subdominant menor (compàs 22.3.), tot i que, potser, més interessant resulta destacar l'ús de retards, i, sobretot, la part del Tiple 2º del primer cor que canta el text amb amplis valors entre l'entramat homofònic de la resta de les veus (compassos 15.1 a 23.2). En la segona frase del primer període trobarem inicialment antifonalitat entre els dos cors (compàs 23.3 ss.), i, després, imitació per parells de veus (compàs 26.1 ss) abans del *tutti* que Olmos utilitza per tal de tancar el versicle amb una cadència perfecta sobre la tònica de la tonalitat principal Re menor.

Ex. 20. Imitació en el quartet solista:

26  
 sca-bel-lum pe - - - dum tu - o - - - rum  
 26  
 sca-bel-lum pe - dum tu - o - rum pe - dum tu - o - - - rum  
 26  
 sca-bel-lum pe - - - dum tu - o - - - rum  
 26  
 sca-bel-lum pe - - - dum tu - o - - - rum pe - dum tu - o - rum

<sup>991</sup> En 1763, Olmos escriu dos psalms polifònics; aquest *Dixit Dominus* catalogat a Sogorb amb la signatura 22/1, i, un *Beatus vir* que guarda així mateix l'arxiu de Sogorb en la signatura 22/6. Són les dues primeres obres de Vicent Olmos que han conservat els arxius fins els nostres dies.

El segon versicle del psalm està contingut en un període musical molt més curt que abarca només sis compassos (compassos 33.1 a 39.2). Trobarem alternança homofònica en un fragment modulant que transita per la tonalitat de Sol i que fa servir la de Do per tal d'enllaçar amb el següent període. Després, Olmos articula el tercer versicle del psalm amb un període musical de dues frases coincidents amb els hemistiquis de l'eucologia (compassos 39.3 a 63.4). La primera frase s'inicia amb un motiu melòdic descendent que Olmos exposa imitativament en les quatre veus solistes de forma consecutiva (compàs 39.3 ss.). Després de la citada exposició imitativa, les veus continuen homofònicament fins la cadència intermèdia de caràcter suspensiu que delimita els dos hemistiquis (compàs 49.1). Sense interrupció, Olmos dona pas a la segona part de l'eucologia en un fragment d'alternança homofònica entre els dos cors. En l'harmonia del qual predomina l'ús de la Dominant i de la Subdominant menor, i, el període finalitza amb un acord sobre la tònica amb funció de Dominant secundària (compàs 63.1). No obstant tot això, voldríem destacar la part de l'Alt del segon cor on Olmos col·loca per augmentació tot el text del segon hemistiqui (compassos 51.1 a 63.4), i, també, l'ús d'un incís rítmic per tal de ressaltar el fons poètic del segment eucològic *ante luciferum*.

Ex. 21. Imitació de les quatre veus solistes:

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each voice part begins at measure 39. The Soprano part starts with a descending melodic line: G4, F4, E4, D4, C4. The Alto part starts with a similar descending line: F4, E4, D4, C4, B3. The Tenor part starts with a similar descending line: E4, D4, C4, B3, A3. The Bass part starts with a similar descending line: D4, C4, B3, A3, G3. The lyrics are: 'o - rum. Te - - - cum prin - ci - pi - um - prin - ci - pi - um prin - ci - pi - um'. The score shows the imitative entry of this text across the four voices.

Per al quart versicle, Olmos compona un període així mateix de dues frases d'estricta alternança homofònica entre els dos cors (compassos 64.2 a 80.2). Trobarem distintes modulacions transitòries, però, Olmos resol la primera frase en Fa i la segona, conclusiva, en

Do. No obstant, també val la pena assenyalar la cèl·lula rítmica que Olmos utilitza per tal de remarcar el ritm de *Melchisedech* (compàs 74.4 ss.). Seguidament, Olmos escriu un període musical per al cinqué versicle de l'eucologia diferenciant dos segments segons el tractament tècnic aplicat a les textures (compassos 80.3 a 96.2). En la primera frase n'hi ha alternança homofònica dels dos cors, solistes i *ripieno*, en un segment de modulacions transitòries (compassos 80.3 a 90.1). Després de les quals, situa la segona frase musical en l'àmbit de Re menor, tonalitat principal de l'obra, des d'on articula una imitació de les quatre veus solistes en contrapunt invertit (compàs 91.4 ss.). Realitzat sobre el sisé grau de la citada tonalitat, genera un passatge d'extraordinària emotivitat que remarca "el dia de la ira" de manera poderosament conclusiva; *Confregit in die irae suae reges*.

Ex. 22. Imitació en contrapunt invertit:

92

in di-e ir-ae su-ae re- ges su-ae re- ges.

in di-e ir-ae su-ae re- ges su-ae re- ges.

in di-e ir-ae su-ae re- ges.

in di-e ir-ae su-ae re- ges.

El sisé versicle de l'eucologia consta de tres segments textuais (compassos 96.3 a 108.4). Per als dos primers Olmos tria una sonoritat quasi *tutti* amb l'ús del dos cors i, conseqüentment, de tot l'aparell instrumental. A propòsit d'això, potser val la pena recordar que Olmos segueix la tradició d'utilitzar l'Orgue per donar suport al segon cor mentre que el continu acompanya tota la composició. Apart això i reprement la descripció del període musical, el músic reserva el cor solista per a l'últim segment del text que conclou amb una cadència conclusiva sobre Re (compàs 106.3 a 108.4). En el període no n'hi ha elaboració contrapuntística i l'harmonia es desenvolupa principalment entre la Dominant i la Tònica de la tonalitat principal. Finalment, per a l'últim versicle del psalm, Olmos escriu un període musical on trobarem que els dos cors s'imiten amb alternança homofònica (compassos 108.4

a 123.4). Tot i això, val la pena destacar que el cor de *ripieno* sempre introdueix l'antecedent mentre que el solista respon amb el conseqüent. Així mateix, voldríem assenyalar que el motiu d'imitació homofònica dels cors sempre és de caràcter anacrúsic respectant les síl·labes tòniques del text. En l'harmonia continua el predomini dels graus tonals. De fet, el psalm conclou amb el I de Re però amb la tríade major denominada “tercera de picardia”, tot i que, segurament, el més vistós, és la part de l'Alt del segon cor que conté tot el segon segment textual en augmentació.

Ex. 23. Homofonia en imitació anacrúsica i augmentació en l'Alt del segon cor:

The musical score consists of two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has five staves. The lyrics are: "bet, Prop - te - re - a e - xal - ta - bit ca - put". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement. The score illustrates the anacrusis in the alto part of the second choir, where the text begins with a rest followed by the main text.



Després del psalm, Olmos musicalitza la doxologia menor amb dos períodes ben diferenciats tant per l'agògica com per la mètrica. El primer versicle de la doxologia, *Gloria Patri*, està escrit en moviment *Despacio* i metro de quatre amb el compàs de la "C" (compassos 125.1 a 139.4). Potser hem de destacar que és la primera modificació agògica que Olmos realitza en una composició que havia iniciat *Andante*. Apart això, per a aquest primer període Olmos utilitza només el cor de solistes per tal de generar una sonoritat adient al contingut poètic i teològic de l'eucologia doxològica. Tot el versicle està acompanyat pel continu, i, trobarem el segon hemistiqui del qual col·locat en el Tenor per augmentació. Per a la cadència final Olmos elabora una fragment d'extraordinària bellesa amb contrapunt entre les quatre veus solistes. Combina retards amb moviments melòdics sobre un acompanyament que descendeix lentament fins a la tònica.

Ex. 24. Fragment final del Gloria:

The musical score consists of five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The fifth staff is for the basso continuo. The score is in 4/4 time and begins at measure 134. The lyrics are 'Sanc-to et Spi-ri-tu-i Sanc-to'. The vocal parts are written in treble clef. The basso continuo line includes figured bass notation: 4 3, 4 3, 4 3, 4 3. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Per al segon període de la doxologia, que correspon al segon versicle textual, Olmos modifica el moviment agògic i el metro. Escriu una agògica més ràpida amb el terme *Ayroso* i amb un metro també més àgil amb el compàs de 2/4. L'inici és un fragment "fugatto" on Olmos exposa consecutivament les vuit veus en imitació presentant un "conseqüent" per moviment contrari (compassos 140.1 ss.). En l'harmonia n'hi ha cert caràcter *plagal* per l'ús de

la Subdominant tot i que el fragment cadencia en la Dominant La (compàs 152.2). Després, trobarem imitació homofònica entre els cors amb un “antecedent” anacrúsic introduït pel segon cor (compàs 153.1). Com en ocasions precedents, Olmos col·loca el text per augmentació en l’Alt del segon cor fins a la fi. En la part final, mentre el cor solista canta en homofonia, el segon cor declama rítmicament l’*Amen*. La composició conclou amb un acord sobre la tònica de la tonalitat principal; Re.

Ex. 25. “Fugatto”:

**Ayroso**

140

Si - cut é-rat in prin - cí - pi-o, et nunc, et - nunc, in prin - cí - pi-o, et nunc, in prin - cí - pi-o, et :

140

Si - cut é-rat in prin - cí - pi-o, - et nunc, in prin - cí - pi-o, et nunc, et :

140

Si - cut é-rat in prin - cí - pi-o, et nunc, in prin - cí - pi-o, et nunc, in prin - cí - pi-o, et :

140

Si - cut é-rat in prin - cí - pi-o, et nunc, in prin - cí - pi-o, et :

**Ayroso**

140

Si - cut é-rat in prin -

140

Si - cut

140

Si - cut é-rat in prin - cí - pi-o, et nunc, et :

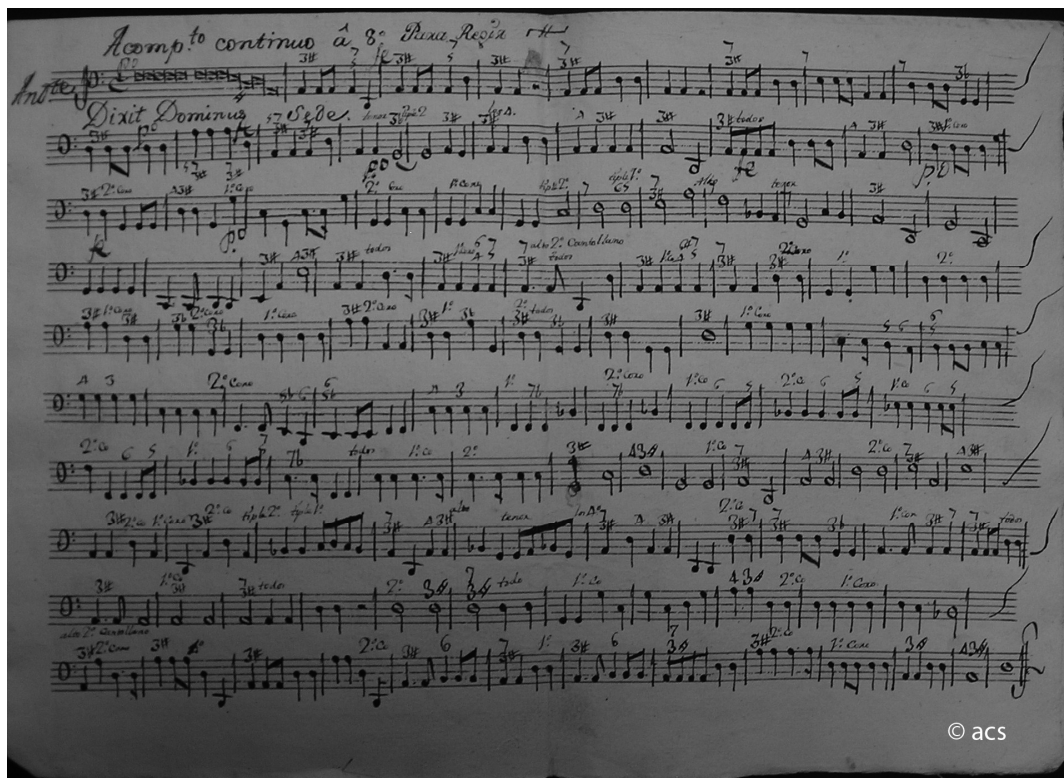
140

Si - cut é-rat in prin - cí - pi-o, et :

**Ayroso**

140

**Ayroso** 3♯ 3♯ 3♯ 3♯ 3♯ Sicut erat 3♯ 3♯



Il·lustració núm. 17. Acompanyament continu Para Regir del Psalm *Dixit Dominus* (1º tono) a 8º.  
(ACS): PM 22/1.

**2. Domine ad adjuvandum me. â 6. con Violines, y Clarines al Organo, no obligados. De M[osé]n. V[icen]te. Olmos. Año 1772. [ACS: PM 22/2]**

La signatura 22/2 de l'arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb guarda el vers polifònic *Domine ad adjuvandum me festina* de Vicent Olmos i Claver. L'obra és una composició vocal-instrumental instrumentada per a sis veus en dos cors acompanyades per dos violins, clarins a l'orgue, i acompanyament continu. En el primer cor trobarem les dues veus solistes, Alt i Tenor, i el segon cor consta de quatre veus; Tiple, Alt, Tenor, i Baix. Tot i que la signatura conté deu partícels d'aproximadament 320 x 225 mil·límetres, també trobarem un manuscrit en format de partitura, que, de fet, hem fet servir per a la nostra transcripció. D'entre les partícels potser val la pena assenyalar que la de l'Orgue i la d'Acompanyament continu estan molt deteriorades. Les dues estan contingudes en "quadernet" la primera pàgina del qual serveix de portada amb el títol de la composició. En

les dues portades trobarem a bolígraf afegit posteriorment per mà desconeguda el número de la signatura de l'arxiu de la catedral de Sogorb; 22/2. A més, en la de l'Orgue consta el número de signatura antiga; N<sup>o</sup> 4. D'altra banda, les mesures de la partitura són 297 x 207 mil·límetres, i, presenta idèntica cal·ligrafia literària i musical al llarg de tota la composició.

El manuscrit de partitura consta de tres folis sense numerar. El dos primers són a doble cara i l'últim només recte. Similarment a altres partitures litúrgiques d'Olmos, trobarem a la part superior esquerra del primer foli la inscripció *JMJ*; “Jesús, Maria, Josef”. Seguidament, a la mateixa altura, apareix el títol i el nom de l'autor, i, més a la dreta, a l'angle superior dret, l'any de la composició. Tota aquesta informació conforma el títol propi de l'obra: *Domine ad adjuvandum me. â 6. con Violines, y Clar.[ine]s al Organo, no obligados. De M.[osé]n V.[icen]te Olmos. Año 1772*. Tots els folis de la partitura contenen sis sistemes musicals, que, de dalt a baix són; Violins, Clarins a l'Orgue, Acompanyament continu, Alt i Tenor de 1<sup>a</sup> Cor, i 2<sup>o</sup> Cor. A més d'això, voldríem assenyalar que a la part superior del primer foli n'hi ha una taca que difumina lleument la part del Violí I en el foli recte i la dels dos violins en el vers. Així mateix, a diferència d'altres obres litúrgiques d'Olmos, el *Dominus adjuvandum me* no conté la jaculatòria final a la “Beata Virgine Mariae”.

*Domine ad adjuvandum me festina* és el segon hemistiqui del versicle inicial del psalm 69 de la vulgata llatina, 70 en la versió hebrea; *Deus, in adiutorium meum intende, Domine, ad adiuandum me festina* (BV 2002<sup>11</sup>, 509). Seguit de la doxologia menor o *Gloria Patri* i de l'*Alleluia*, aquest versicle constitueix la veritable invocació inicial de l'Ofici diví. La fórmula introductòria *Deus, in adiutorium...* va ser d'ús habitual en la devoció privada des dels temps més antics. De fet, va ser elogiada per Casià que afirmava que entre els monjos d'Egipte servia de jaculatòria per tal de fomentar l'esperit d'oració en els quals. Tanmateix, segons Casiodoro, va ser Sant Benet qui la va adoptar com a oració introductòria de totes les hores, excepte maitines, obeint als principis de la Regla i en contraposició a altres tendències del seu temps. Amb tot, la invocació ha perdurat fins els nostres dies utilitzant el primer segment gramatical, *Deus, in adiutorium...*, com a “vers”, i, el segon, *Domine ad adjuvandum me festina*, com a “resposta”. Potser a propòsit d'això, convé citar el “responsori” o cant litúrgic, generalment un psalm, la part principal del qual es cantada per un solista al qual el cor respon amb una frase anomenada *responsum* després cada versicle o grup de versicles. Així mateix, cal recordar que trobarem l'origen del cant responsorial en la tradició de la sinagoga jueva com a una de les pràctiques litúrgiques més antigues. Però, en temps molts més recents, el Concili vaticà II va establir dues variants; el “psalm responsorial” i el “responsori”. La primera, el “psalm responsorial”, es canta en la missa després de la primera lectura. La

segona, el “responsori”, s'utilitza en la litúrgia de les hores com una reducció del psalm a un vers que pren protagonisme en utilitzar-se com a “resposta”.

A més de l'ús com a invocació inicial de les oracions canòniques diàries, també trobarem el versicle *Deus, in adiutorium* com a *Introit* de la missa *Dominica XII. Post Pentecosten* cantat en el seté mode gregorià o Tetrardus autèntic (LU 1953, 1027). Així mateix, el versicle apareix sempre que es canta o es recita el psalm número 69, per la qual cosa voldríem assenyalar l'ús litúrgic *in Feria V. ad Completorium*<sup>992</sup>, en maitines *in Feria V in cena Domini*<sup>993</sup>, *In Litaniis Majoribus et Minoribus*<sup>994</sup>, i *Ad sextam* en *Festa Novembris*<sup>995</sup>. En la tradició musical valenciana trobarem el vers *Domine ad adjuvandum* en la producció de músics de la talla d'Ortells, Pradas, i Urbà de Vargas entre altres. Així mateix, compositors com Orlando di Lasso, Tomás Luis de Victoria, i Antonio Vivaldi també van musicalitzar l'eucologia inicial invocatòria del psalm 70 (69), tot i que, segurament, la partitura més interpretada és la de Claudio Monteverdi dins les *Vespro della Beata Vergine*, també anomenades “Vespres de 1610”. Apart de recordar que en les edicions modernes de la Bíblia el psalm que conté aquest versicle és el número 70 (69), voldríem destacar que es tracta d'una pregària de súplica que s'inicia amb un crit d'auxili. *Déu meu, vine a ajudar-me; afanya't a defendre'm, Senyor!* (BVI 1996, 967). Els primers versos són idèntics als continguts així mateix entre els versos 14 i 18 dels psalm 40 (39).

La forma musical del *Domine ad adjuvandum me* de Vicent Olmos està determinada per l'estructura litúrgica de la invocació *Deus, in adiutorium*. Tot i que el formulari distingeix tres parts - versicle del psalm, *Gloria Patri, Alleluia-*, la composició d'Olmos s'articula en dos períodes musicals configurant-se de fet en forma binària. En el primer període trobarem l'anomenat *responsum* de la invocació, de fet, gramaticalment, el segon hemistiqui del versicle inicial del psalm 70 (69). Tot i que la nostra descripció de l'obra conté més detalls, potser, mereix la pena anticipar que aquest primer període musical es divideix així mateix en dues frases. Després del vers, el segon període musical agrupa la doxologia menor o *Gloria Patri* i l'*Alleluia* final. Mentres que l'eucologia del *Gloria* conté dos versicles, que, Olmos, efectivament, articula en dues frases musicals diferenciades fins i tot per l'agògica, a la fi de les quals, agrega una frase final per cantar l'*Alleluia* joiosament mitjançant notòries modificacions mètriques i agògiques. Amb tot, voldríem assenyalar que cada període conté elements estructurals propis, cosa que genera dues seccions diferenciades.

---

<sup>992</sup> Vid. (LU 1953, 299).

<sup>993</sup> Vid. (LU 1953, 628 s.).

<sup>994</sup> Vid. (LU 1953, 839).

<sup>995</sup> Vid. (LU 1953, 1739).

Tota la composició està escrita en metro de quatre excepte l'*Alleluia* final que trobarem en compàs de 3/4. Tanmateix, l'agògica assumeix funcions estructurals. Vicent Olmos inicia el vers amb moviment *Andante Moderado* mantenint-lo durant tot el primer període o secció. Tanmateix, per tal d'iniciar el segon període musical, just en arribar la doxologia menor, introdueix la primera modificació de moviment amb *Despacio no mucho*, i, seguidament, *Andante* i *Vivo* respectivament per a les dues frases finals. Pel que fa la rítmica, a més de la diversitat de ritmes melòdics, hem de destacar l'ús del ritme harmònic fonamentat en bona part de la composició sobre els principals graus tonals. Quan als instruments, hem de dir que la funció principal dels violins és melòdica mentre que la de l'acompanyament continu és, principalment, harmònica malgrat que no conté xifrat. Enmig dels dos trobarem l'orgue, que, a més d'estar xifrat en alguns passatges, conté indicacions de *cadireta*, *flautado*, i *clarines*. De les veus hem de ressaltar que el *Domine adjuvandum me* d'Olmos no conté fragments vocals de notòria dificultat interpretativa. A més d'assenyalar el predomini de l'adaptació sil·làbica en una melodia sense disjuncions de rellevància, és indispensable assenyalar l'ús altern del "solo" i el "tutti", cosa que genera riques sonoritats mitjançant la combinació de les distintes textures vocals i instrumentals.

La tonalitat principal de l'obra és Re Major. No obstant, trobarem que la composició transita ocasionalment pel to de la subdominant, Sol Major, i, molt més sovint, pel de la Dominant, La Major. Per això, segurament, bona part dels segments gramaticals estan estructurats mitjançant un repòs cadencial sobre la Dominant en una praxi que prové de la recitació psalmòdica. D'altra banda, voldríem destacar que l'harmonia de la composició és acòrdica. No obstant, cal citar l'ús estructural de la qual articulant alguns fragments al voltant dels graus tonals de la tonalitat principal. Així mateix, també trobarem l'entramat contrapuntístic i la imitació. Pel que fa les cadències, hem de destacar les conclusives que, sovint, incorporen els principals graus de la tonalitat, com és el cas, de la cadència final de la composició.

Amb tot això, el vers polifònic de Vicent Olmos *Domine ad adjuvandum me festina* comença amb una introducció instrumental escrita en metro de quatre i amb moviment agògic *Andante Moderado* (compassos 3.1 a 12.1). El fragment s'estén a través dels graus tonals de la tonalitat principal, Re Major, mentre l'orgue duplica, d'una part, l'acompanyament continu, i, d'altra, la melodia dels dos violins a uníson. Just sobre l'acord de resolució (compàs 12.1), Olmos dona pas a les veus que canten en alternança homofònica l'inici del vers, *Domine*, en una frase que reitera els mateixos elements estructurals de la introducció instrumental precedent, fins i tot, l'estructura harmònica, que, es desenvolupa segons la

seqüència I-IV-V-I graus de Re Major (compassos 12.1 a 19.1). Després de tot això, Olmos completa i reitera sil·làbicament el text litúrgic a través d'una altra frase musical articulada en dues semifrases mitjançant l'harmonia. La primera semifrase s'inicia en Re Major i modula fins al to de la Dominant (compassos 19.1 a 25.1). La segona semifrase musical retorna a la tonalitat principal i realitza una cadència final que conté acords préstecs d'altres tonalitats abans de reposar en la "tònica" de Re Major (compassos 25.1 a 30.1). Durant tot el fragment, Olmos manté l'alternança homofònica i el tractament sil·làbic entre solistes i "tutti", ara, amb el suport sonor de les dinàmiques assignades als instruments; "piano" i "forte" (compassos 19.1 i 20.2). Així mateix, trobarem les primeres indicacions de *Clarines* en la part d'orgue, dels quals cal recordar que no són *obligados* (compassos 22.1 i 26.3).

Ex. 26. Cadència amb acords préstecs xifrats a la part d'Orgue:



Finalitzat el *responsum* de la invocació, Olmos inicia el *Gloria Patri* amb una nova agògica; *Despacio no mucho*. Amb la dinàmica "piano" en l'aparell instrumental, el músic alterna de forma imitativa la sonoritat dels solistes i "tutti" vocals. En primer lloc, l'Alt solista imita a distància intervàlica de cinquena el motiu introduït prèviament pel Tenor solista la principal característica del qual és segurament l'incís rítmic d'inici (compàs 32.1 s.). En contraposició, l'Alt del segon cor "respon" similarment a la resta de veus del *ripieno* (compàs 35.1 s.). Des de la tonalitat principal Re Major, el fragment musical conclou en la Dominant coincidint amb la fi del primer hemistiqui (compàs 37.3). Seguidament, Olmos dona pas al segon segment gramatical mantenint l'alternança sonora entre "solo" i "tutti", en aquesta ocasió, en contraposició homofònica. El fragment retorna des de la Dominant a la "tònica" de la tonalitat principal per tal de concloure el primer versicle de la doxologia menor (compàs 41.1). Amb una nova modificació del moviment agògic, el segon versicle del *Gloria Patri* s'inicia amb moviment *Andante*. Per al primer hemistiqui del qual, Olmos només utilitza les dues veus solistes en un fragment que després d'iniciar-se en Re transita per la tonalitat de Sol (43.3 ss.). Seguidament, fa servir una lleu progressió (compàs 44.3 ss.) per tal de recuperar la

Dominant de la tonalitat principal (compàs 48.1). Tot i això, una entrada anticipada del segon cor (compàs 46.4) serveix d'enllaç textual, i, paral·lelament, propícia la veritable conclusió del primer segment gramatical en el primer grau de la tonalitat principal Re Major (compàs 49.1). Per al segon i últim hemistiqui del *Gloria* Olmos utilitza el segon cor modulant a Sol Major mitjançant una harmonia enllaçada per moviment cromàtic descendent (compàs 51.3). Establida aquesta tonalitat i sempre sobre la paraula *Amen*, Olmos escriu un breu fragment final a mode de *codetta*, en la qual fa servir melòdicament les veus solistes, sobretot el Tenor, mentres que el segon cor ofereix suport rítmic i harmònic (compassos 51.3 ss.). Tot i que el fragment està en Sol major, el músic introdueix l'acord de Dominant "La" per tal de concloure en la tonalitat principal, Re Major (compàs 54.1). Sense interrupció, Olmos dona pas a la secció final de l'obra, l'*Alleluia*, per a la qual modifica la mètrica i l'agògica. Escrita en metro de tres en compàs de 3/4 i moviment *Vivo*, la frase és de caràcter rítmic predominant tant en els instruments com en les veus la subdivisió del pols mètric. Tot i això, l'element rítmic més característic és, segurament, l'incís anacrúsic introduït inicialment pel solistes (compàs 54.3). Amb tot, el fragment es desenvolupa alternant una vegada més la sonoritat del "solo" i el "tutti", potser més en *stretto* que abans, i a través d'una harmonia que passa pels IV-V-I graus, de fet, fórmula cadencial que Olmos utilitza per finalitzar la invocació *Deus, in adiutorium* en Re Major (compàs 63.3).

### **3. Dixit Dominus â 6. con Violines, del P. Fr. Vte. de los Desamparados Olmos. Año 1787 [ACS: PM 22/3].**

L'arxiu de la Santa església catedral de Sogorb conserva en la signatura 22/3 dotze partícels d'aproximadament 320 x 225 mil·límetres, que, amb l'excepció de la partícula per a l'orgue, presenten la mateixa cal·ligrafia literària i musical. Potser també val la pena destacar que la música per a l'orgue està continguda en un manuscrit de mesures més reduïdes; c. 291 x 221 mil·límetres. No obstant això, la font utilitzada per a la nostra transcripció ha sigut la partitura, que, de entrada, permet comprovar que aquest *Dixit Dominus â 6* està escrit per a dos cors amb acompanyament instrumental. El *1º coro* està conformat per dues veus solistes, Alt i Tenor, mentres que el *2º Coro* per les quatre veus mixts; Tiple, Alt, Tenor, i Baix. Pel que fa l'aparell instrumental, hem de dir que trobarem dos Violins, dues Trompes, Acompanyament continu i Orgue. La partitura consta de sis folis numerats a l'angle superior dret de les cares rectes. El format del manuscrit de partitura és



horitzontal d'aproximadament 297 x 207 mil·límetres. Presenta idèntica cal·ligrafia literària i musical al llarg de tota la composició.

A la part superior esquerra del primer foli recte consta la inscripció *J.M.J.*, que, traduïda significa “Jesús, Maria, Josef”. Seguidament, apareix el títol i el nom de l'autor. A continuació, sempre a la mateixa altura, trobarem amb distinta cal·ligrafia, probablement posterior, el número de l'antiga signatura; *Nº 10*. Finalment, a l'angle superior dret del foli hi és la data de la composició. D'acord amb les tècniques musicològiques contemporànies tota aquesta informació conforma el títol propi de l'obra: *Dixit dominus à 6. con Violines, del P.[adre] Fr[ay] V.[icen]te de los Desamparados Olmos. Año 1787*. Així mateix, a la part inferior dreta trobarem el número de la signatura moderna afegit posteriorment per mà no identificada.

Tots els folis contenen sis sistemes musicals, que, de dalt a baix són; Violins, Trompes, Acompanyament continu, Alt i Tenor solistes de 1º Cor, 2º Cor, Orgue. L'única excepció és el cinqué foli en el primer versicle del *Gloria* on Vicent Olmos suprimeix les Trompes. A la fi de la partitura, concretament, al foli número sis recte, situada a l'angle inferior dret trobarem la inscripció *A. M. D. G. e. B. V. M.*, “Ad Majorem Deo Gratiam et Beata Virgine Mariae”, amb la qual Olmos conclou bona part de la seua música litúrgica.

Aquesta és la segona composició polifònica que trobarem en la producció de Vicent Olmos i Claver amb la poètica del *Dixit Dominus*. Potser val la pena ressaltar que la primera musicalització del psalm *Dixit Dominus* s'havia produït l'any 1763. Tanmateix, la que ara ens ocupa data de l'any 1787, més de vint anys entre una i altra, cosa que comporta necessàriament diferències estilístiques. Apart això, hem d'assenyalar que trobarem informació sobre els antecedents històrics del *Dixit Dominus* en el comentari de l'obra de mil set-cents seixanta-tres<sup>996</sup>, que, consegüentment, no deguem repetir ara. Tot i això, potser val la pena recordar que es tracta del psalm *110 (109)* i que és un psalm davídic que s'emmarca generalment entre els anomenats “psalms reials”. També convé reiterar que el *Dixit Dominus* és tradicionalment un psalm de vespres la recitació del qual en distints modes consta en el *Liber Usualis*, efectivament, per a les vespres de distints dies, i, també, per a la festa del *Corpus Christi*. Mentre que alguns dels psalms polifònics primerencs de Vicent Olmos estan plantejats modalment<sup>997</sup>, aquest *Dixit Dominus* tardà està escrit en la tonalitat de La menor la nota “tònica” de la qual, això sí, és la mateixa que la nota més greu de l'àmbit del *Protus plagal*. Amb tot, la poètica del *Dixit Dominus* va servir per conformar un dels repertoris més

---

<sup>996</sup> Vid. Pàg. 533 s.

<sup>997</sup> Cfr. **Dixit Dominus (1º tono)**, p. 532 s., i **Beatus vir (2º tono)**, p. 562.

amplis del barroc, no només a les nostres terres, sinó, també, a tota Europa on trobarem partitures dels autors més reconeguts.

La forma d'aquesta composició està determinada per l'estructura del text litúrgic. D'acord amb això, podem diferenciar dues parts; el psalm i el *Gloria Patri* o doxologia menor. El psalm 110 *Dixit Dominus* conté set versicles mentres que el *Gloria Patri* dos. En funció de la gramàtica litúrgica, Vicent Olmos va escriure un període musical distint dividit en frases per tal d'adequar la música als hemistiquis de cada versicle. Tot i això, hem de dir que el tractament periòdic no és sempre simètric, perquè, trobarem al·literacions textuais i altres variants en les estructures musicals, d'altra banda, pròpies de la creativitat requerida per la composició musical. Apart això, l'obra comença amb moviment agògic *Despacio* i metro de quatre en el compàs de la "C". En el psalm, Olmos manté una cosa com l'altra fins el versicle número sis (compàs 85.1) on escriu *Andante* i metro de dos. Després, per al primer versicle del *Gloria Patri* recupera el moviment inicial *Despacio* i canvia el metro a compàs de 3/4. No obstant, el segon versicle de la doxologia, últim de la composició, està escrit en moviment *Andante*. Com es pot comprovar l'obra és prou homogènia tant pel que fa el moviment agògic com per la mètrica. A més de l'ús de distints ritmes melòdics, com, per exemple, troqueu, espondeu, dàctil, o pírric, voldríem ressaltar el ritme harmònic que comporta l'alternança sonora de la textura "solista" amb la del "tutti".

A propòsit d'això, cal ressaltar que Olmos reserva l'orgue per al segon cor, de manera que els solistes són acompanyats només pels violins i pel continu. Així mateix, apart de destacar la funció harmònica i rítmica de les trompes, és indispensable transcriure la inscripció que encapçala la part d'aquests instruments en la partitura; *Trompas templadas por Alamirre, pueden tocar los puntos aquí puestos*. Primerament, *Alamirre* és un terme de l'antiga solmització de Guido d'Arezzo<sup>998</sup>; l'anomenada mà de Guido<sup>999</sup>. D'acord amb la qual, el mot assenyala la nota La<sup>2</sup>, de manera que l'expressió proposa, en terminologia actual, afinar les dues trompes en "La" i tocar les notes escrites sense cap altre "transport"; so real. També és indispensable dir que les trompes apareixen escrites amb tres sostinguts en l'armadura, de fet, alteracions de la modalitat Major de "La", cosa que segurament està

---

<sup>998</sup> "El período que conoció el desarrollo de la notación neumática también vió la definición teórica del campo sonoro en el que se mueve el canto gregoriano... El sistema de solmisación de Guido d'Arezzo extendió algo este ámbito y lo organizó en una serie de hexacordos superpuestos... Guido derivaba su hexacordo –una serie escalonada de seis notas- de las síl-labas y de las notas con las que comienzan las frases sucesivas del himno a S. Juan Bautista *Ut queant laxis*... El sistema hexacordal se creó para facilitar la enseñanza y la lectura de las melodías de canto llano... Cuando una melodía se salía fuera del ámbito de un hexacordo, el cantante se iba a otro cambiando las síl-labas en una nota común a los dos hexacordos, proceso conocido como *mutanza*..." (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 77 s.).

<sup>999</sup> *Vid.* (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 67).

justificada perquè s'interpretava amb trompes naturals<sup>1000</sup>. Tanmateix, convé dir ara que, amb molt poques modulacions transitòries i llevat d'alguns fragments que Olmos escriu en Do Major, la tonalitat principal de l'obra és La menor. Així mateix, hem d'assenyalar l'ús recurrent del repòs cadencial sobre el V grau o Dominant d'aquesta tonalitat, tècnica que entronca amb la salmòdia litúrgica que recita i articula els segments gramaticals dels versicles amb la nota Dominant o “repercussa”.

Amb tot això, Vicent Olmos inicia el *Dixit Dominus* à 6 en la tonalitat de La menor amb les dues veus solistes cantant acompanyades l'*Oracle* inicial del psalm en imitació estricta (compassos 3.1 a 9.4). Seguidament, utilitza un fragment imitatiu per tal de declamar a “tutti” vocal i instrumental el principi del comentari; *Sede a dextris meis* (compassos 9.4 a 19.3). Olmos escriu aquest segment de l'eucologia en el Tenor del segon cor amb una tècnica contrapuntística d'augmentació derivada de l'ús del *Cantus Firmus*. Després de modular transitòriament a Re, articula el fragment retornant a La menor (compàs 15.1) i iniciant tot seguint una progressió que conclou en la Dominant de La (compàs 19.1).

Ex. 27. Tenor per augmentació:

The image shows a musical score for a Tenor part. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Sé de a déx-trismé - is a déx - tris a". The second staff is a vocal line with lyrics: "Sé de a déx-trismé - is". The third staff is a vocal line with lyrics: "Sé de de". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "Sé de a déx-trismé - is sé de a déx - tris mé - is". The fifth staff is an instrumental accompaniment line. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'g' (allegretto). The key signature is one sharp (F#).

<sup>1000</sup> “En su forma más evolucionada, en el siglo XVIII, era un verdadero instrumento orquestal, dotado de tubos de recambio que podían insertarse con el fin de aumentar su longitud tubular, modificando así su nota fundamental, y con ello necesariamente, toda la altura de la serie de armónicos a disposición del ejecutante... La primera introducción del corno en la orquesta (con otro carácter que el de simple concomitante de escenas de caza, etc.) parece hallarse en la ópera *Octavia* de R. Keiser (Hamburgo, 1705). Händel fue, muy joven aún, miembro de la orquesta de Keiser en la Ópera de Hamburgo, y empleó trompas en su *Water music*, hacia 1717; pero esto era, por supuesto, para tocar al aire libre; sin embargo, la usó después en *Radamisto* (1720), y desde entonces continuó empleando cornos en la orquesta. Bach, emplea trompas en treinta de sus cantatas religiosas y en otras obras. La trompa que se halla en las obras de Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn y sus contemporáneos, es la trompa natural... En el período que va de Bach a Mozart, las notas usadas eran las «abiertas»...” (DOM 1984<sup>2</sup>, I-357 ss.).

Després d'un silenci general, Olmos completa el primer versicle amb una frase que alterna "solo" amb "tutti" amb sonoritats contraposades fins i tot per respectives indicacions de dinàmica "piano" i "forte". En el "solo" (compàs 20.1 ss.), les veus solistes canten acompanyades pels violins i pel continu, mentres que, en el "tutti" canta tot el cor i tots els instruments, fins i tot l'orgue, amb l'excepció de les trompes. Així mateix, en aquest fragment a "tutti" Olmos fa dialogar antifonalment el segon cor amb les dues veus solistes del primer. Novament, conclou la frase sobre la tríade Dominant de La (compàs 28.1).

Per al segon versicle del psalm (compassos 29.1 a 38.2), Olmos articula els dos hemistiquis amb dues textures ben diferenciades. Per al primer (compassos 29.1 a 34.1), utilitza les dues veus solistes acompanyades només pels violins, sorprenentment, sense el continu. Les veus dialoguen en tota la frase amb segments imitatius en la part final. Després d'un compàs d'enllaç, Olmos reserva un *tutti* homofònic per descriure el contingut poètic del segon hemistiqui que relata la submissió dels enemics en la batalla; *Dominare in medio inimicorum tuorum* (compassos 35.1 a 38.2). De fet, és la primera vegada que Olmos presenta el "tutti" amb les Trompes, en una frase, que, tonalment, es desenvolupa entre V i I graus de La menor fins concloure altra vegada en la Dominant, però, amb una cadència imperfecta (compàs 38.1). Així mateix, deguem ressaltar l'ús de triples cordes en el violins.

Seguidament, Olmos enllaça instrumentalment amb el tercer versicle amb un segment melòdic descendent i cromàtic (compassos 38.3 a 40.1) que dona pas al primer hemistiqui de l'eucologia. Per al primer segment gramatical del qual, el músic escriu un entramat contrapuntístic a sis veus que presenta, successivament a duo, dos motius imitatius de caràcter contrastant introduïts en primera instància pels solistes (compassos 40.2 a 48.2). Per al segon segment gramatical del primer hemistiqui, *In splendoribus sanctorum*, Olmos renúncia a les veus solistes i escriu un fragment homofònic amb el segon cor que fa servir harmònicament per tancar l'hemistiqui sobre el I grau de la tonalitat principal La menor (compassos 49.1 a 53.1).

Ex. 28. Entramat imitatiu a sis veus:

The musical score consists of six staves, each with a vocal line and its corresponding lyrics. The lyrics are:   
 in dí - e virtú-tistúa - e vir - tú - tis túa - e té - cum prin -   
 Té cum prin - cí - pi - um in dí - e virtú - tis túa - e vir - tú - tis   
 indí - e virtú-tis túa -   
 Té - cum prin - cí - pi - um in dí - e virtú - tis túa - e vir   
 Té - cum prin - cí - pi - um in dí   
 in dí - e virtú-tistúa - e té - cum prin - cí - pi - um in dí - e vir -

Per al segon hemistiqui del tercer versicle, Olmos contraposa inicialment les veus solistes amb el segon cor (compassos 53.2 a 56.1), i, tot seguit per concloure el versicle, escriu un nou fragment de textura imitativa que corrobora l'extraordinària creativitat del nostre músic. Com en altres ocasions, Olmos col·loca el text litúrgic en el Tenor amb valors temporals de llarga duració al voltant dels qual elabora el cant polifònic, novament, amb dos motius, però, desenvolupats per moviment contrari (compassos 56.2 a 67.4). El fragment conclou amb una breu progressió. A l'exuberància del "tutti", Olmos contraposa de sobte un "Solo" del Tiple del primer cor acompanyat pel continu i pels violins per tal d'iniciar el versicle número quatre (compàs 68.1 ss.). Després, les sis veus dialoguen per parells invertint en imitació dos motius melòdics que tanquen el versicle a "tutti" sobre el I grau de La menor amb un incís rítmic homofònic (compàs 75.2).

Uns compassos instrumentals enllacen seguidament amb el cinqué versicle del psalm (compassos 75.3 a 77.4). Després, Olmos presenta l'eucologia del versicle a "solo" de Tenor del primer cor dialogant contrapuntísticament amb el continu. A més d'això, val la pena ressaltar que el violí I dobla a l'octava el "solo", mentre que el segon pren funcions

complementàries. Apart d'assenyalar la dificultat interpretativa que comporta el tram final del “solo” (compassos 82.1 a 83.4), voldríem destacar que el versicle conclou amb un acord de setena disminuïda en tercera inversió (compàs 84.1).

Ex. 29. Solo de Tenor:

81  
 8  
 dèx-tris tú-is, con - fré - git con-fré - git in dí - e í - rae - sua - e - ré - ges.

Tot i l'acord precedent, Vicent Olmos inicia el sisé versicle en La menor articulant els primers dos segments gramaticals amb l'alternança sonora entre les veus solistes i el segon cor (compassos 85.1 i 90.2 respectivament). Un acord de “Dominant” de la “Dominant” tanca el primer hemistiqui i resol, després d'un breu silenci general, efectivament, sobre la “Dominant” de La menor. El segon hemistiqui del versicle s'articula harmònicament entre V i I graus d'aquesta tonalitat, no obstant que, potser convé destacar una vegada més la tècnica de Vicent Olmos que, en aquesta ocasió, situa sil·làbicament l'eucologia en la veu de l'Alt *di ripieno* (compàs 98.1 ss.). La sonoritat del segon cor acompanyat pels instruments tanca el sisé versicle sobre la Dominant de La menor en un passatge de notori dramatisme poètic; “abat governants per tota la terra” (compàs 105.1).

Seguidament, Vicent Olmos prepara l'inici del seté versicle amb un fragment instrumental, amb els dos violins i el continu, que fa servir per modular a Do Major (compassos 106.1 a 110.2). Amb immediatesa, exposa l'eucologia del primer hemistiqui alternant la sonoritat de les veus solistes amb el “tutti” del segon cor. Tot i iniciar-se en Do Major, trobarem l'àmbit tonal de Fa Major abans de tancar l'hemistiqui sobre la Dominant de La menor amb una cadència femenina (compàs 120.2). En el compàs següent, Olmos inicia l'exposició del segon hemistiqui amb el mateix procediment d'alternança sonora entre les veus, però, realçada per les indicacions dinàmiques, *piano* i *forte*, assignades als violins i al continu. Així mateix, hem de destacar la funció dels violins que intercanviaran recíprocament les veus fins a la fi del versicle. Amb tot, Olmos realitza una segona exposició del segon hemistiqui utilitzant distints elements. D'una part, reprén la tècnica d'exposició sil·làbica de l'eucologia per augmentació en el Tenor del segon cor (compassos 127.1 a 139.1). Al voltant d'això, Olmos genera un entramat imitatiu on junt a l'alternança entre solistes vocals i segon

cor trobarem modulacions transitòries a Re menor. Tot i això, el fragment retorna a La menor (compàs 134.1) i conclou en la Dominant després una breu progressió que conté retards (compassos 136.1 a 139.1). Conclou l'exposició del text en el Tenor, Olmos realitza una última exposició del qual, així mateix, contraposant solistes i "tutti", i tanca el seté versicle, de fet, l'eucologia del psalm, com tantes altres vegades, amb una cadència sobre la Dominant de la tonalitat principal just abans de l'inici de la doxologia menor (compàs 143.1).

Ex. 30. Alternança "solistes" i "tutti":

The musical score for Ex. 30 is a polyphonic setting of a psalm verse. It consists of five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a fifth staff (likely a second Tenor or Bass). The lyrics are: "prop - té - re a ex-al - tá - bit cá - put ex-al - tá - bit ca - put." The score shows the vocal lines with their respective lyrics, illustrating the alternance between solistes and tutti.

La composició de Vicent Olmos i Claver finalitza amb el *Gloria Patri*. El músic articula polifònicament els dos versicles de l'eucologia amb dos períodes musicals. Olmos fa servir la tècnica de la psalmòdia responsorial, la qual cosa comporta que el segon cor sempre "respon" a "tutti" el mateix segment gramatical anticipat pels solistes. D'acord amb això, els solistes inicien en La menor el primer hemistiqui del primer versicle on trobarem "antecedent" i "conseqüent" respectivament en l'Alt i en el Tenor (compassos 145.1 a 150.3).

Seguidament, com hem dit, el segon cor “respon” textual i musicalment amb els mateixos materials, fins i tot, incorporant els solistes en el tram final (compassos 151.1 a 156.3). Similarment, els solistes canten el segon hemistiqui de la doxologia, i, el “tutti”, aquesta vegada sense solistes”, repeteix, però, finalitzant en el V grau o Dominant de La menor. Després d’això, Olmos modifica l’agògica i la mètrica iniciant el segon versicle doxològic en compàs de 2/4 i moviment *Andante* (compàs 167.1). A més, malgrat l’acord precedent, comença el cant dels solistes en Do Major, tonalitat que manté, malgrat l’ambigüitat que comporta l’aparició de la nota Si bemoll, durant tota la consegüent “resposta” homofònica del cor *di ripieno* (compàs 175.1). Una ornamentació dels violins dona pas al segon hemistiqui de l’últim versicle, iniciat, de fet, pels solistes en Do Major i contestat pel cor en la mateixa tonalitat (compassos 176.1 a 184.1). Tanmateix, tot seguit utilitza en el cor *favorito* la rúbrica conclusiva *Amen* per tal de retornar a La menor (compàs 184.1 ss.), tonalitat en la que trobarem així mateix la “resposta” del segon cor. No obstant tot, Vicent Olmos realitza una segona exposició de l’últim hemistiqui, *et in saecula saeculorum. Amen*, tècnicament similar pel que fa la contraposició sonora i el caràcter responsorial, i conclou el psalm 110 amb un “tutti” vocal i instrumental sobre l’acord de Dominant de La menor.

#### **4. Beatus vir â 6. con Violines, y Trompas, de M[osé]n. V[icen]te. Olmos. Enero año de 1770 [ACS: PM 22/5].**

L’arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb conserva el psalm *Beatus vir* amb la signatura 22/5. Aquesta composició de Vicent Olmos és vocal-instrumental doncs està escrita per a 6 veus distribuïdes en dos cors i acompanyades per dos violins, dues trompes, acompanyament continu, i orgue. El 1<sup>o</sup> *coro* està conformat per dues veus solistes, Tiple i Tenor, i, el 2<sup>o</sup> *Coro* per les quatre veus característiques del *ripieno*; Tiple, Alt, Tenor, i Baix. La signatura de Sogorb conté un manuscrit en format de partitura horitzontal de 300 x 212 mil·límetres que presenta idèntica cal·ligrafia literària i musical al llarg de tota la composició, i, que, de fet, ha sigut la principal font de la nostra transcripció. Així mateix, també conserva totes les partel·les individuals, vocals i instrumentals, que, només hem fet servir puntualment per tal de confrontar aspectes dubtosos de la partitura. El format de les partel·les és horitzontal d’aproximadament 320 x 220 mil·límetres, i, entre les quals, trobarem les veus solistes en “quadernet” cosit la primera pàgina del qual serveix de portada amb el títol. En les dues portades trobarem afegit posteriorment per mà desconeguda el



número de signatura de l'arxiu de Sogorb; 22/5. En la portada del Tenor solista al llapis, però, en la del Tiple solista a bolígraf. Així mateix, voldríem dir que les partícels d'orgue i de continu estan greument deteriorades. No obstant tot això, és indispensable assenyalar, que la signatura també guarda dues partícels d'oboès, Oboè 1º i Oboè 2º, la cal·ligrafia musical de les quals és clarament posterior a la resta de manuscrits. Segurament, degueren escriure's per tal d'adaptar la composició als instruments que circumstancialment hi hagué en la capella de música a disposició del mestre. Amb tot, també les hem transcrit per tal d'enriquir el nostre treball sobre Vicent Olmos i Claver<sup>1001</sup>.

La música de la partitura està continguda en deu folis a doble cara numerats a l'angle superior dret dels folis rectes. A la part superior esquerra del primer foli recte consta la inscripció *JMJ* que traduïda significa "Jesús, Maria, Josef". Seguidament, apareix el títol i el nom de l'autor, i, a la mateixa altura, però, a l'angle superior dret del foli hi és el mes i l'any de la composició. D'acord amb les tècniques musicològiques contemporànies tota aquesta informació conforma el títol propi de l'obra: *Beatus vír à 6. con Violines, y Trompas, M.[osé]n V.[icen]te Olmos. Enero año 1770*. Tots els folis de la partitura, sense excepció, contenen sis sistemes musicals, que, de dalt a baix són; Violins, Clarins, Acompanyament continu, Tiple i Tenor de 1ª Cor, 2º Cor, Orgue. A més d'això, voldríem destacar que el primer foli recte conté sobreposada per mà no identificada la part inicial dels dos oboès en el pentagrama del Tiple del segon cor. Apart això, a la fi de la partitura, concretament, a l'angle inferior dret del foli número vuit vers trobarem la inscripció *A. M. D. G. e. B. V. M.*, "Ad Majorem Deo Gratiam et Beata Virgine Mariae", amb la qual Olmos rubrica moltes de les seues composicions litúrgiques. Pel que fa les partícels vocals i instrumentals i apart de recordar que afortunadament la signatura de Sogorb les ha conservades totes, només voldríem dir que la partícels d'acompanyament continu està trencada a la part superior dreta. Apart això, les portades d'algunes partícels contenen informació complementària que hem pogut recaptar i confrontar, com, per exemple, el número de l'antiga signatura. Similarment, la portada de la partícels d'Orgue conté sobreposada a la part inferior per mà desconeguda els compassos finals del *Gloria Patri*.

Aquest psalm apareix en la Bíblia hebrea amb el número 112 mentre que en la Septuagèsima i en la Vulgata amb el 111. Les edicions modernes de la Bíblia segueixen el criteri de numerar els psalms amb la numeració masorètica o hebrea junt a la numeració grega i llatina entre paréntesi, per la qual cosa trobarem molt sovint aquest *Beatus vir* amb el

---

<sup>1001</sup> Vid. **Edició crítica I**, p. 1031.

número 112 (111). Amb tot, podem confrontar les distintes numeracions per tal de corroborar la variació numeral i ordinal que es produeix en funció de les fonts<sup>1002</sup>.

El psalm *Beatus vir* conté deu versicles que estan organitzats acròsticament seguint l'ordre de les lletres de l'alefat hebreu. Es classifica entre els psalm "sapiencials" i està estructurat en dues estrofes. La primera, entre *Àlef* i *Làmed* del vers 1 al 6; el goig d'aquell que tem al Senyor. La segona estrofa, de *Mem* a *Cof* del 7 al 9; la confiança i la generositat del just. A partir del versicle número 10, entre els acròstics *Reix* i *Tau*, conclou amb un apunt final sobre el malvat. El just que accepta beneplàcitament el temor del Senyor és generós, compassiu i atent, de fet, una rèplica del Déu piadós, clement i just. Pau cita els estiquis 9ab a l'inici de la col·lecta en favor de l'església de Jerusalem. En aquest psalm, la llum que brilla per a les persones de bé troba la rèplica en el sol que apareix tant per als bons com per als roïns.

Apart la interpretació literària-religiosa, hem d'assenyalar els estrets vincles que manté aquest poema 112 amb el psalm que el precedeix; el número 111 de la Bíblia hebrea o 110 de la vulgata llatina. Tots dos, 111 i 112, són alefàtics i podrien ser del mateix autor. A més d'això, introdueixen l'*Hal·lel* o "cant de lloança" que denomina el bloc de psalms que es recitava durant les festes de Pasqua, Pentecostés i dels Tabernacles; psalms 113 a 118. No obstant, el lligam més significatiu entre els psalms 112 i 111 es produeix segurament amb l'ús de l'expressió *venerar el Senyor* en els versicles 1 i 10 respectivament<sup>1003</sup>. Pel que fa l'ús litúrgic, hem de dir que trobarem el *Beatus vir* entre els psalms de vespres; *Vespertini Psalmi per Tonos distributi* (LU 1953, 128 ss.). El *Liber Usualis* conté la recitació amb els vuit modes gregorians i també les diverses *terminatio* per a cada mode, cosa que permet el cant amb nombroses antífones (LU 1953, 140 a 147). De fet, consta la recitació específica del psalm *Beatus vir* com a tercer psalm en *Dominica ad Vesperas* en el 4<sup>o</sup> mode gregorià, *deuterus plagal*, amb final amb la nota "Sol" junt a l'antífona *Magna ópera Dómini* (LU 1953, 253). No obstant tot, també hem de dir que en el *Liber usualis* trobarem l'eucologia organitzada en nou versicles, model que hem seguit a l'hora de descriure la composició de Vicent Olmos. En la tradició musical valenciana trobarem el psalm *Beatus vir* en la producció d'autors com Rabassa o Ortells. Així mateix, músics com Victoria, Monteverdi, o Vivaldi van musicalitzar l'eucologia del psalm 112 (111), tot i que, potser, convé no oblidar les *Vesperae solennes de Dominica* K. 321 de Wolfgang Amadeus Mozart.

---

<sup>1002</sup> Cfr. (BVI 1996, 1021) amb (BV 2002<sup>11</sup>, 551).

<sup>1003</sup> "Davall de la reflexió sobre el just i l'injust s'entreveu la figura del rei que viu *confiant en el Senyor*." (BVI 1996, 1021).

La forma musical d'aquest psalm està determinada per l'estructura de l'eucologia. Segons la qual, trobarem dues parts; psalm i doxologia menor. Com ja hem dit, el text del psalm està conformat en la Bíblia per deu versicles organitzats alefàticament. Tanmateix, per a la salmòdia, l'eucologia ha sigut estructurada amb nou versicles, sense eliminar-ne cap, sinó, agrupant-los en alguns casos en tres segments gramaticals<sup>1004</sup>. Després de l'eucologia, l'obra finalitza amb la doxologia menor o *Gloria Patri* que és un text litúrgic dividit en dos versicles. En un cas com en l'altre, és a dir, en el psalm com en la doxologia trinitària, Olmos escriu un període musical per a cada versicle dividint-lo en vàries frases en funció del nombre de segments gramaticals. Així mateix, hem de dir que no n'hi ha relació temàtica o motívica entre els distints períodes, perquè, Olmos sempre utilitza materials distints, tant rítmics, com melòdics i harmònics. Potser, trobarem una excepció de la qual cosa a l'inici del nové versicle (compàs 183.1) on el músic utilitza els mateixos elements que havia exposat prèviament en el seté (compàs 113.1), diferenciant-los lleument amb la tonalitat, Re Major i Do Major, i, també, amb l'agògica, *Allegro* i *Andante* respectivament.

A propòsit de la qual, potser convé recordar que Vicent Olmos inicia aquest psalm amb moviment agògic *Despacio* i metro de quatre en el compàs de la "C". Després, manté la mètrica i l'agògica fins el seté versicle on, coincidint amb l'inici de la segona part estructural de l'eucologia del psalm, escriu amb metro de dos en compàs de 2/4 i agògica *Andante*. Després d'això, trobarem la ja citada modificació agògica del nové versicle amb la qual Olmos tanca el psalm. El *Gloria Patri* comença *Despacio* en metro de tres amb compàs de 3/4, i, per al segon versicle *Andante* en compàs de 3/8. L'anàlisi mètric i agògic denota la funció estructural dels dos paràmetres, mitjançant els quals, Olmos diferencia la composició en dues seccions, psalm i doxologia, i articula la poètica de les quals.

D'altra banda, és indispensable destacar la contraposició del "solo" amb el "tutti", l'ús divers de la qual és, segurament, el principal element generador de moviment en aquesta composició. Com veurem seguidament en la nostra descripció de l'obra, Olmos combina l'alternança sonora de forma molt diversa, la qual cosa comporta riques sonoritats amb textures distintes. Davant tanta diversitat creativa, trobarem així mateix distints ritmes melòdics i harmònics. Tot i que n'hi ha harmonia acòrdica, potser predomina l'ús contrapuntístic en tota l'obra, de la qual cosa, segurament, l'exemple més significatiu són els passatges "fugattos" en el tram final de la composició. La tonalitat principal de l'obra és Sol major tot i que hi ha alguns períodes en altres tonalitats. No obstant, hem de dir que no és

---

<sup>1004</sup> Cfr. (BVI 1996, 1021) i (BV 2002<sup>11</sup>, 551) amb (LU 1953, 140 a 147, 253).

excessiu l'ús de la modulació, potser, perquè és tracta d'un psalm polifònic que en la psalmòdia, com antecedent estilístic, es recita sobre la “repercusa” o Dominant, la qual cosa justifica que moltes frases reposen cadencialment sobre el V grau de la tonalitat. Apart d'assenyalar la diferenciació de les veus solistes amb alguns passatges de notòria dificultat interpretativa, voldríem ressaltar que Olmos fa servir l'orgue per al segon cor, cosa, d'altra banda, usual a l'època. Així mateix, hem de destacar que en alguns fragments trobarem les veus solistes només acompanyades pels violins sense el continu. Les trompes compleixen sobretot funcions de complement harmònic i rítmic.

Amb tot, el *Beatus vir* de Vicent Olmos i Claver s'inicia amb una introducció instrumental prèvia a l'entrada de les veus solistes (compassos 3.1 a 12.4). El violí I introdueix un motiu melòdic que imita dos compassos després el violí II, tots dos acompanyats pel continu. En el fragment també trobarem les dues trompes intensificant l'efecte cadencial. Seguidament, el Tiple solista inicia el cant de l'eucologia utilitzant el mateix motiu melòdic anticipat prèviament pels violins. Així mateix, el Tenor solista reitera tot seguit en imitació estricta el mateix segment gramatical. Just a la fi d'aquesta exposició textual, Olmos enllaça la frase amb una entrada homofònica del segon cor acompanyat per l'orgue, a partir de la qual escriu alternativament entre “solo” i “tutti” fins concloure el primer hemistiqui de l'eucologia en la Dominant de la tonalitat principal de Sol Major (compàs 22.3). Després d'un silenci general, Olmos situa el segon hemistiqui del primer versicle sil·làbicament en la veu de l'Alt del segon cor amb valors d'àmplia duració temporal. Al voltant d'aquesta estructura, Olmos escriu un entramat imitatiu amb altres dos motius melòdics que presenta inicialment en les veus solistes i que es mouen per moviment contrari (compàs 23.2 s.). Les veus estan acompanyades pels instruments, d'entre els quals potser val la pena assenyalar les síncopes que intercanvien els dos violins. El primer versicle conclou de nou en la Dominant de Sol.

Ex. 31. Motius per moviment contrari:

The image shows a musical score for two voices, Soprano (top staff) and Alto (bottom staff), in G major. The score is divided into two systems, each starting at measure 23. The lyrics are: 'in man - dá - tis é - jus in man - dá - tis' and 'in man - dá - tis - é - jus'. The Soprano part has a melodic line with a rising contour, while the Alto part has a descending contour, illustrating the 'contrary motion' mentioned in the text. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

Per al segon versicle, en l'eucologia assenyalat amb els acròstics *Guimel* i *Dálet*, Olmos escriu un altre breu fragment instrumental abans d'exposar el text litúrgic (compassos 34.1 a 38.4). Olmos articula els dos segments de l'eucologia contraposant les veus solistes, només acompanyades pels violins, amb el segon cor. El músic tanca la frase musical amb "tutti" vocal i instrumental resolt en la Dominant de Re menor (compàs 48.4). Tot i això, inicia d'immediat altre enllaç instrumental en la tonalitat de Fa Major que prepara l'entrada del tercer versicle del psalm; "a sa casa hi ha riquesa i abundància, la seua bondat dura per sempre" (compàs 53.1). Olmos musicalitza l'eucologia només per a les veus solistes i acompanyades pels violins i pel continu. Tot i això, articula els dos segments gramaticals alternant l'homofonia amb la imitació vocals mentres que els violins I i II doblen, en un cas com en l'altre, respectivament, el Tiple i el Tenor solistes. La sonoritat textural d'aquest fragment a "solo" es veu reforçada per la dinàmica "piano" assignada tant als violins com al continu. Seguidament, Olmos dona pas al quart versicle del psalm amb una entrada homofònica del segon cor en l'àmbit tonal de Fa menor (compàs 62.2). Tot i això, modifica l'armadura i propícia una modulació per tal d'iniciar el segon hemistiqui del quart versicle en la tonalitat principal Sol Major (compàs 66.1). Sobre l'homofonia del segon cor cantant *miséricors*, Olmos col·loca en imitació estreta les dues veus solistes que declamen dues vegades i de forma completa l'eucologia final del quart versicle. La primera exposició en Sol Major i la segona en la Dominant (compassos 67.2 a 76.2).

Seguidament, Olmos musicalitza el cinqué versicle del psalm *Beatus vir* en la tonalitat principal conjugant el graus tonals I i V (compassos 76.3 a 96.1). L'extensió gramatical del versicle, que conté dos segments en el primer hemistiqui, cosa que requereix una cadència *mediatio* en la recitació psalmòdica, segurament, és la raó que justifica un interludi instrumental entre el dos hemistiquis (compassos 89.3 a 92.2). Apart això, Olmos declama l'eucologia del versicle alternant homofònicament solistes i segon cor. Després, fa servir un compàs instrumental per tal d'enllaçar amb el sisé versicle (compàs 96.1); *In memòria aeterna erit justus: ab auditióne mála non timébit*. Les dues veus solistes inicien el text homofònicament i el segon cor "responsorialment" reitera l'eucologia en imitació i amb una progressió modulant que condueix a Re Major (compàs 103.1). En el mateix compàs, els violins a uníson i acompanyats pel continu enllacen amb el segon hemistiqui mitjançant un segment melòdic notòriament ornamentat. Tot seguit, Olmos canta l'eucologia amb les veus solistes i reserva el segon cor per a realçar el dramatisme poètic amb un incís rítmic de caràcter tètic sobre la paraula *mála* (compassos 105.1 i 109.1). El fragment transita per les tonalitats de Mi menor i La menor fins concloure en la Dominant de La menor, acord que

posa fí amb una doble barra de separació a la primera part estructural de l'eucologia del psalm (compàs 112.3).

Ex. 32. Incís rítmic:

The musical score for Ex. 32, 'Incís rítmic', consists of two vocal staves and four instrumental staves. The vocal parts are in G major and 4/4 time. The lyrics are: 'ab au - di - ti - ó - ne má - la non ti - mé - \_ \_ bit'. The instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) play a melodic arpeggiated segment. The score is marked with a double bar line at the beginning of the incise, indicating a change in tempo and meter.

Per iniciar la segona part estructural del text litúrgic Olmos modifica l'agògica i la mètrica. Mentre la primera estava escrita en moviment *Despacio* i metro de quatre en el compàs de la "C", ara escriu *Andante* en metro de dos amb compàs de 2/4. Amb això, el seté versicle del psalm comença amb un "tutti" vocal i instrumental on les veus solistes i el segon cor es contraposen rítmicament amb un incís anacrúsic de caràcter àrsic mentre que els violins ornamenten el fragment a uníson repetint un segment melòdic arpeggiat (compassos 113.1 a 118.2). Després i com en altres ocasions, Olmos col·loca el text sil·làbicament amb amplis valors temporals en el Tenor del segon cor conjugant al voltant del qual la imitació musical de les veus en forma "responsorial" fins tancar el primer hemistiqui sobre el I grau de la tonalitat principal Sol Major. Com anteriorment, l'extensió del primer hemistiqui amb dos segments gramaticals justifica un interludi instrumental que dona pas al segon hemistiqui del

seté versicle (compassos 126.1 a 129.2). En aquest, Olmos manté el text litúrgic complet en el Tenor del segon cor, però, realitza el diàleg pseudo-imitatiu en les dues veus solistes mentres que la resta de veus i instruments, amb l'excepció dels violins que doblen les veus solistes, assumeixen funcions rítmiques, i, finalment, harmòniques modulant a la Dominant de Sol Major (compassos 130.1 a 140.2).

Quatre compassos instrumentals preparen l'entrada del Tiple solista que inicia el cant del vuité versicle només amb l'acompanyament dels violins amb una melodia ornamentada (compàs 143.2). Seguidament, les dues veus solistes completen el primer hemistiqui textual on trobarem les dues trompes amb una nota "tinguda" que proporciona suport harmònic i compleix funció solista (compassos 152.1 a 155.1). Després d'enriquir la tímbrica amb acords de Sol menor (compassos 155.1 a 157.1), Olmos reitera el text litúrgic abans de concloure el fragment en la Dominant de la tonalitat principal (compàs 167.2). Seguidament, un compàs de textura instrumental precedeix l'inici del segon hemistiqui on, després de transitar efímerament per varies tonalitats, el músic modula a Re Major i conclou cadencialment en la Dominant de la citada tonalitat (compàs 182.1). A continuació, Vicent Olmos inicia el nové versicle amb els mateixos elements rítmics que havia utilitzat per iniciar la segona part estructural de l'eucologia en el seté versicle, però, ara, transportats a la tonalitat de Re Major i amb moviment agògic més ràpid amb el terme *Allegro* (compàs 183.1). Tot seguit, escriu un entramat d'imitació contrapuntística amb dos motius introduïts per les veus solistes que finalitza en l'acord de Dominant La (compassos 189.1 a 199.1). Sense interrupció sonora, Olmos escriu imitativament per als solistes i "respon" amb una textura coral de caràcter homofònic amb el segon cor, que, de fet, fa servir per retornar a Re amb una cadència imperfecta que conté el "poderós" acord tonal de "quarta i sisena" (compàs 211.1). La sonoritat harmònica del fragment acòrdic està enriquida amb la contraposició dinàmica del "forte-piano" tant en les veus com en els instruments (compassos 208.1 a 210.1). Amb tot, l'acord de Re pren funció de Dominant de Sol, de fet, tonalitat principal de l'obra amb la qual dona pas a l'últim segment gramatical del psalm. Utilitzant l'acompanyament continu com a "Pedal de tònica", Vicent Olmos escriu un fragment en estil "fugat" el subjecte del qual s'exposa inicialment en el Tiple solista (compàs 213.1 ss.). Després d'exposar-lo en totes les veus i de reblar tot l'entramat textural, principalment, amb altre motiu presentat en el Tenor amb funció de "contra-subjecte" (compàs 214.1), el músic modula al to de la Dominant i realitza amb els mateixos elements musicals una segona exposició de l'eucologia fins concloure-la en la Dominant de la tonalitat principal Sol major (compàs 238.1).

Ex. 33. Subjecte Fuga:



de-si-dé-ri - um pec - ca - tó-rum pe - ri-bit de-si - dé - ri - um

Després haver musicalitzat l'eucologia del psalm, Olmos també escriu polifònicament la doxologia menor. Dividida en dos versicles, reprén el moviment *Despacio* i tria el metro de tres amb el compàs de 3/4 per tal d'iniciar el *Gloria Patri*. Olmos presenta en el Tenor solista un motiu melòdic que duplica en el violí I i que imita seguidament el Tiple solista. Després, alterna sempre homofònicament la textura instrumental amb la vocal fins concloure el primer segment gramatical (compàs 252.3). Tot seguit, assigna la dinàmica “piano” als instruments per tal d'afavorir el “solo” de Tiple que compta amb el suport vocal així mateix del Tenor solista fins a la fi del versicle (compassos 253.1 a 264.2). Per al segon versicle del *Gloria Patri*, Olmos proposa un metro de més vivacitat amb el compàs de 3/8 junt a l'agògica *Andante*, i escriu un fragment conclusiu, de nou, “fugatto”. El subjecte és introduït pel Tenor solista acompanyat rítmica i harmònicament pel continu amb el I grau de la tonalitat principal Sol Major (compàs 266.1). La següent entrada és la del Tiple solista, però, a continuació, coincidint amb la primera entrada del segon cor, concretament en el Tenor, Olmos incorpora les dues trompes per tal d'equilibrar la sonoritat del conjunt. El fragment conclou amb una cadència en Sol Major que es presta a les interpretacions cadencials hemidliques. Tot seguit i per concloure, el nostre músic canta l'hemistiqui final de la doxologia alternant entre solistes i *ripieno*, i, finalitzant una vegada més en la Dominant de Sol en un fragment de caràcter rítmic ornamentat pels dos violins (compàs 313.1).

**5. Psalmo Beatus vir (2º tono) â 8 del Maestro Olmos. Año 1763 [ACS: PM 22/6]**

L'arxiu de la Santa església catedral de Sogorb conserva el psalm *Beatus vir* de 2º tono en la signatura 22/6. No n'hi ha partitura de la composició, però, trobarem onze partícels, que, han permès la transcripció íntegra de la composició per a la nostra edició crítica. L'obra està instrumentada per a doble cor amb acompanyament instrumental, per la qual cosa es pot classificar com composició vocal-instrumental. Pel que fa les veus, trobarem Tiple 1º, Tiple 2º, Alt i Tenor en el cor solista o primer cor, mentres que, en el segon cor les quatre veus



característiques del cor mixt; Tiple, Alt, Tenor i Baix. Quan als instruments, aquest psalm conté dues parts d'Acompanyament continu, una per a l'orgue, i, una altra específica per al continu.

Tot i això, és indispensable assenyalar que la signatura conté tres partícels d'Acompanyament continu xifrades. No obstant, la partícula específica d'Acompanyament al Organo està tan deteriorada que no hem pogut fer-la servir per a la nostra transcripció. Tanmateix, hem utilitzat per a la part d'Orgue de l'edició crítica una partícula específica d'*Acompañamiento continuo* que consta assignada a l'Orgue mitjançant una inscripció afegida posteriorment per mà desconeguda en el manuscrit a la part superior esquerra. Així mateix, la part d'Acompanyament continu de la nostra transcripció pertany efectivament a una segona còpia específica d'*Acompañamiento continuo*. Finalment, deguem assenyalar que les tres còpies estan escrites en clau de Do en quarta línia malgrat tractar-se de partícels d'Acompanyament, cosa excepcional en tota la producció de Vicent Olmos i Claver.

Amb tot, totes les partícels de la signatura contenen la música d'Olmos en pergami d'aproximadament 500 mm x 360 mm, que, doblat genera dos folis de format horitzontal d'aproximadament 360 mm x 250 mm. La cal·ligrafia literària i musical de tots els documents de la signatura és idèntica. Així mateix, voldríem ressaltar que la part d'Acompanyament *al Organo* conté a mode de portada el títol, l'autor i la data de la composició. Concretament, a la part central superior n'hi ha una ornamentació. Poc més avall i lleugerament a la dreta trobarem el número de l'antiga signatura; *Nº 1*. Seguidament, així mateix més avall, però, centrat al foli en distintes línies consta la resta de la informació; *Psalmo/ Beatus vir/ (2º tono)/ del M.[aest]ro â 8º olmos./ año 1763*. Baix de tot això, n'hi ha una altra ornamentació floral traçada verticalment, i, a la dreta de la qual consta el número de signatura moderna afegit a bolígraf per mà desconeguda en temps recents; *22/6*. Així mateix, voldríem assenyalar l'ús de tinta distinta en la diversa informació continguda en la portada.

Amb tot, convé remarcar que les dues primeres composicions en la cronologia creativa de Vicent Olmos són de l'any 1763. Es tracta de dos psalms polifònics; un el *Dixit Dominus* catalogat a Sogorb amb la signatura 22/1, del qual ja hem parlat anteriorment<sup>1005</sup>, i, l'altre, aquest *Beatus vir* així mateix de Sogorb on consta amb la signatura 22/6. A més d'això, també hem de dir que en la producció de Vicent Olmos també consta un altre *Beatus vir* que, malgrat ser posterior cronològicament, està catalogat en la signatura així mateix sogorbina 22/5. Com en el nostre treball hem fet servir el número de signatura per tal d'organitzar la nostra

---

<sup>1005</sup> Vid. Pàg. 532.

redacció, trobarem els antecedents històric-literaris en el comentari del *Beatus vir* precedent<sup>1006</sup>. No obstant, potser val la pena reiterar que la poètica literària d'aquest psalm polifònic *Beatus vir* contingut en la signatura 22/6 que ara ens ocupa pertany al poema 112 (111) del Llibre dels psalms. A propòsit d'això, voldríem recordar, com altres vegades, la variació ordinal i o numeral que sovint trobarem a les diverses edicions de la Bíblia; numeració hebrea o masorètica, o, contràriament, grega o llatina<sup>1007</sup>. Així mateix, també voldríem remarcar que el *Beatus vir* sol classificar-se entre els “psalms sapiencials” i consta de deu versicles estructurats acrósticament amb les lletres de l'alefat hebreu en dues estrofes. El *Beatus vir* s'introdueix amb el *Hal-lel* o *Alleluia* i forma part dels psalms de vespres cantant-se en diversos modes gregorians. La partitura de Vicent Olmos que ens ocupa està escrita en el 2° *tono* eclesiàstic o mode Hipodòric (RISM 1996, 69); en la terminologia gregoriana es tracta d'un segon mode o *Protus Plagal*. La composició de psalms polifònics amb la poètica litúrgica del *Beatus vir* ha sigut una constant en la música sacra, no només a les nostres terres, sinó, també arreu d'Europa. De fet, tots els grans autors de la història recent han escrit *Beatus vir* polifònics, des de Victoria a Monteverdi, i, com no, el nostre Vicent Olmos i Claver.

Tot i que el poema 112 (111) del Llibre dels psalms consta de deu versicles, l'ús litúrgic del qual es compendia en nou. D'acord amb això, la composició de Vicent Olmos conté, efectivament, nou períodes musicals del psalm, més, altres dos de la doxologia menor o *Gloria Patri*, que, sempre, completa la psalmòdia. No n'hi ha relació musical temàtica o motívica entre els onze períodes que conformen l'estructura formal d'aquest *Beatus vir* de Vicent Olmos i Claver. D'altra banda, l'obra guarda certa homogeneïtat mètrica i agògica. De fet, tota la composició està escrita en metro de quatre pulsacions que Olmos representa amb el compàs de la “C”. Tanmateix, pel que fa el moviment, tot el psalm està escrit amb moviment *Andante*, però, en la doxologia menor n'hi ha dues variacions agògiques. El primer versicle de la qual està escrit *Despacio*, i, el segon, últim de l'obra, amb el terme *Ayroso*. D'altra banda, l'obra és de notòria riquesa tímbrica, perquè, Olmos combina diversament les textures. Cal recordar que n'hi ha vuit veus distribuïdes en dos cors. Aleshores, el músic combina, d'una part, les dues masses corals de forma diversa, i, dins d'això, alterna el contrapunt amb l'homofonia de manera que no n'hi ha dues frases consecutives tècnicament idèntiques. Conseqüentment, n'hi ha ritme melòdic, però, també harmònic determinant sobretot per l'harmonia acòrdica dels nombrosos fragments d'homofonia coral. Així mateix, voldríem

---

<sup>1006</sup> Vid. Pàgs. 555 s.

<sup>1007</sup> Cfr. (BVI 1996, 1021) amb (BV 2002<sup>11</sup>, 551).

reiterar que Olmos escriu l'obra en el 2<sup>o</sup> *tono* eclesiàstic les notes principals del qual són Re i Fa. No obstant això, n'hi ha modulacions transitòries més pròpies de la tonalitat que de la modalitat i predomina cadencialment la triada major de La; “Dominant” del mode autèntic, o bé, I grau del *Plagal* o 2<sup>o</sup> mode. Finalment pel que fa aquest comentari previ a la descripció de l'obra, voldríem destacar la singularitat dels manuscrits d'aquesta composició que contenen els Tiples escrits en clau de Sol en segona línia, els Alts en clau de Do en segona línia, els Tenors en Do en tercera, i el Baix i els Acompanyaments en Do en quarta. Potser val la pena recordar que les claus utilitzades generalment en el període estilístic, i, també particularment pel nostre Vicent Olmos, són Do en primera, tercera, i quarta línies, i Fa en quarta línia.

Amb tot, per al primer hemistiqui del primer versicle Olmos pren els dos cors homofònicament amb el suport de l'acompanyament, tant de l'orgue com del continu, desplegant una harmonia entre I i V graus (compassos 3.1 a 6.3). Seguidament, situa el text del segon hemistiqui amb valors de llarga duració temporal en el Tiple del segon cor, i articula al voltant del qual la resta de les veus alternativament en un fragment de modulacions transitòries que conclou en un acord del primer grau del mode (compàs 14.4). Per al primer hemistiqui del segon versicle Olmos conforma una imitació en les quatre veus solistes dividint-les en dos duos (compassos 15.1 i 17.1 respectivament). Després, inicia el segon hemistiqui amb una progressió harmònica alternant homofònicament els dos cors (compàs 20.1 ss.) abans d'un fragment de caràcter cadencial que tanca el versicle una altra vegada amb un acord sobre el primer grau (compàs 27.1). El tercer versicle del psalm està musicalitzat contraposant l'homofonia amb la imitació successivament en els dos segments textuais o hemistiquis. Per al primer dels quals, Olmos tria un motiu rítmic que alterna entre els dos cors per tal de realçar el contingut literari, *Gloria et divitiae* (compassos 27.2 ss.) abans d'escriure una imitació amb entrades successives de les quatre veus solistes (35.3 ss). D'immediat, reprén l'alternança homofònica per al segon hemistiqui (compàs 40.4 s.) així mateix abans de conformar una altra imitació a quatre veus un poc més *stretta* (compàs 43.2 ss.) que tanca un versicle que conté progressions modulants.

Ex. 34. Entrades successives en imitació de les quatre veus solistes:

The musical score consists of four staves, each labeled with a measure number '35'. The lyrics are: 'in do - mo e - ius in do - mo e - ius,'. The Soprano part begins with a half note 'in', followed by quarter notes 'do', 'mo', and a half note 'e' with a sharp sign, then 'ius'. The Alto part enters in the second measure with a half note 'in', followed by quarter notes 'do', 'mo', and a half note 'e', then 'ius'. The Tenor part enters in the third measure with a half note 'in', followed by quarter notes 'do', 'mo', and a half note 'e', then 'ius'. The Bass part enters in the fourth measure with a half note 'in', followed by quarter notes 'do', 'mo', and a half note 'e', then 'ius'. The score shows a clear imitative texture where each voice part enters successively, with the lyrics 'in do - mo e - ius' repeated across the staves.

El quart versicle del psalm comença, una vegada més, amb alternança homofònica dels dos cors (compàs 48.2). Seguidament, completa el primer hemistiqui amb un fragment modulant del cor solista que declama el text amb tendresa; *lumen rectis*. La mateixa tècnica textural utilitza Olmos per al segon hemistiqui d'aquest quart versicle, que, després de l'alternança homofònica imitativa entre els dos cors, presenta una imitació en els solistes amb quatre entrades successives dels quals (compàs 60.3 ss.). Seguidament, trobarem el cinquè període de la composició que, d'acord amb l'ús litúrgic, agrupa el cinqué i el sisé versicles literaris del poema (compassos 67.4 a 81.2). El fragment transita pels principals graus del mode fins concloure sobre el I grau. Pel que fa la textura, hem d'assenyalar que es desenvolupa íntegrament de forma homofònica alternant imitativament les dues masses corals. En el següent període musical, n'hi ha un ampli fragment d'imitació on Olmos presenta successivament les vuit veus per tal de cantar el primer hemistiqui; *In memòria aeterna erit iustus*. Apart de ressaltar el domini de la tècnica contrapuntística que Olmos exhibeix per tal de perfilar un fragment notòriament expressiu, potser val també la pena assenyalar que la cadència del qual incorpora l'interval de quarta com a dissonància afegida, recurs que el músic utilitza sovint (compàs 95.1). Just sobre aquesta resolució cadencial, s'inicia el segon segment textual del versicle l'harmonia del qual conclou sobre un acord triada de Sol (compàs 103.1).

Ex. 35. Imitació a vuit veus:

81

In me - mo - - - ri - a ae -

In me - mo - - - ri - a ae - ter - na in

In me - mo - ri - a ae - ter - - - -

In me - mo - ri - a ae - ter - na in me - mo - ri - a ae -

86

ter - na in me - mo - ri - a ae - ter - na in me - mo - ri - a ae -

me - - - - mo - ri - a - ae - ter - na in me - mo - ri - a ae - ter - na ae -

na in me - mo - ri - a ae - ter - na in me - mo - ri - a ae -

ter - na in me - mo - ri - a ae - ter - na in me - mo - ri - a ae -

86

In me - mo - - - ri - a ae - ter - na in me - mo - ri - a ae -

In me - mo - ri - a ae - ter - na in me - mo - ri - a ae -

In me - mo - ri - a ae - ter - - - -

In me - mo - - - - ri - a ae -

El seté període musical consta de tres frases diferenciades, perquè, així mateix d'acord amb l'ús litúrgic, compendia part del seté versicle amb el vuité. La primera frase és plenament homofònica amb els dos cors assumint funcions antifonals (compassos 103.2 a 106.4). Tanmateix, les altres dues frases musicals són d'imitació en les quatre veus solistes que exposen motius melòdics presentats inicialment per moviment contrari; una altra demostració de l'extraordinària creativitat tècnica del compositor (compàs 107.1 ss.). El vuité període musical, versicle nové del poema, s'articula així mateix amb tres segments de frase alternant successivament l'homofonia amb la imitació. Potser deguem assenyalar que la imitació es produeix en el segon cor amb un motiu introduït inicialment pel Baix (compàs 130.3 ss.). Així mateix, valdria la pena reiterar l'ús de la quarta afegida com a nota dissonant que genera un retard que pren funció de sensible cadencial (compàs 140.4). En l'últim període musical del psalm predomina l'homofonia de les masses corals. Tot i això, n'hi ha un parell de detalls que voldríem remarcar. Primerament, l'ús d'un incís rítmic en el cor *di ripieno* per tal de remarcar la paraula *fremet* (compàs 149.1). Després, l'exposició de l'últim segment textual en l'Alt del segon cor amb amplis valors temporals com a reminiscència del vell *Cantus Firmus* d'èpoques passades. La cadència final del psalm gaudeix de certa amplitud i resol sobre una triada major sobre el I grau del segon mode; La (compàs 162.1).

Ex. 36. Imitació de les veus solistes amb motius per moviment contrari:

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a single system. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Con - fir - ma - tum est cor e - ius est cor -". The Soprano part begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The Alto part begins with a half note G4, followed by a half note A4. The Tenor part begins with a half note G4, followed by a half note A4. The Bass part begins with a half note G4, followed by a half note A4. The lyrics are distributed across the staves as follows: Soprano: "Con - fir - ma - tum est cor"; Alto: "Con - fir - ma - tum est cor - e - - -"; Tenor: "Con - - - fir - ma - tum est"; Bass: "Con - fir - ma - tum est cor e - ius est cor -".

Pel que fa la doxologia menor, primerament, voldríem recordar que Olmos articula els dos versicles de la qual amb dos moviments agògics diferenciats. El primer versicle, *Gloria*

*Patri et Fílio...*, contrasta notòriament amb el psalm substituint l'*Andante* inicial de l'obra per un moviment *Despacio*. Però, a més d'això, Olmos renúncia a la sonoritat voluptuosa dels dos cors i escriu només amb les quatre veus solistes. El fragment modula des d'una sonoritat acòrdica de Do fins a resoldre en el I grau del mode, amb una triada major potser amb funció de Dominant (compàs 174.3). Sense dubte, és un dels passatges de més expressivitat, tendresa, i emotivitat de tota la composició. A continuació, Olmos reprén la sonoritat de Do per al versicle final que escriu amb un moviment més ràpid representat per l'*Ayroso*. En aquest fragment final Olmos recupera la sonoritat dels dos cors. Situa el text àmpliament en la veu del Tiple del segon cor, i, al voltant de la qual desplega una harmonia acòrdica instaurada en l'antifonalitat de les dues masses corals. Aquest psalm polifònic *Beatus vir* conclou finalment amb un *tutti* on les veus recalquen amb un incís rítmic l'*Amen*.

Ex. 37. Fragment inicial del *Gloria*:

**Despacio**

164  
Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fí - - - li - o,  
164  
Glo ri - a Pa - - - tri, et Fí - li - o,  
164  
Glo - - - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o  
164  
Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fí - li - o,

**6. Laudate Dominum. â 5. con Violines y Clarines de M[osé]n. Vicente Olmos. Año 1770 [ACS: PM 22/7].**

Aquesta composició està escrita per a Tiple solista i cor a quatre veus acompanyats per dos Violins, dos Clarins, Acompanyament continu, i Orgue. Està conservada a l'arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb amb la signatura 22/7 que conté onze partícels i una partitura. Pel que fa les partícels, voldríem ressaltar que trobarem duplicada amb distinta

cal·ligrafia la part de la doxologia menor en dos folis manuscrits que molt probablement pertanyen respectivament als dos violins. Així mateix, en la portada de la partícula d'acompanyament a l'Orgue trobarem el número de signatura moderna, 22=7, afegit posteriorment per mà desconeguda. No obstant, hem de dir que la font utilitzada per a la nostra transcripció ha sigut la partitura, per la qual cosa voldríem descriure-la seguidament.

La partitura està conformada per sis folis numerats a l'angle superior dret; cinc a doble cara, recte i vers, més un només recte. A propòsit d'això, s'ha de dir que totes les cares estan així mateix numerades al llapis del 3 al 13, de mà desconeguda clarament posterior, sempre a l'angle superior extern. Amb tot, el format del manuscrit és horitzontal d'aproximadament 300 x 210 mil·límetres i presenta idèntica cal·ligrafia literària i musical al llarg de tota la composició.

A la part superior esquerra del primer foli recte, al llapis número tres, consta la inscripció *JMJ* que traduïda significa “Jesús, Maria, Josef”. Seguidament, apareix el títol i el nom de l'autor, i, a la mateixa altura, però, a l'angle superior dret del foli hi és la data de la composició. D'acord amb les tècniques musicològiques contemporànies tota aquesta informació conforma el títol propi de l'obra: *Laudate Dominum et. â 5. con Violi.[ne]s y Clari.[ne]s de M.[osé]n V.[icen]te Olmos. Año 1770.*

Tots els folis contenen sis sistemes musicals, que, de dalt a baix són; Violins, Clarins, Acompanyament continu, Tiple Solo de 1<sup>a</sup> Cor, 2<sup>o</sup> Cor, Orgue. Tot i això, el primer versicle de la doxologia, *Gloria Patri*, al quart foli vers i al llapis número 10, està escrit amb només tres sistemes; Violins, Tiple Solo, i Continu. A la fi de la partitura, concretament, al foli número sis recte, al llapis número 13, situada a l'angle inferior dret trobarem la inscripció *A. M. D. G. e. B. V. M.*, “Ad Majorem Deo Gratiam et Beata Virgine Mariae”, amb la qual Olmos conclou bona part de la seua música litúrgica.

*Laudate Dominum* són les paraules inicials del psalm número 116 de la numeració grega i llatina, que, correspon al número 117 de la Bíblia hebrea. A propòsit d'això, voldríem reiterar que les edicions modernes de la Bíblia segueixen, generalment, el criteri de numerar els psalms amb la numeració masorètica o hebrea junt a la numeració grega i llatina entre paréntesi, de fet, com ho trobarem a la Bíblia valenciana (BVI 1996). Tot i això, com sempre, podem confrontar aquesta numeració amb la de la *Vulgata* llatina per tal de corroborar la variació numeral i ordinal en funció de les fonts<sup>1008</sup>. D'altra banda, hem de dir que en el ritu romà, després del psalm es canta la doxologia trinitària o *Gloria Patri*, eucologia que, de fet,

---

<sup>1008</sup> Cfr. (BVI 1996, 1026) amb (BV 2002<sup>11</sup>, 554).



trobarem així mateix musicalitzada en la partitura de Vicent Olmos. En el llenguatge de la litúrgia, doxologia significa l'oració de lloança al Deu cristià. Tot i l'existència de varies doxologies, el *Gloria Patri* és la més comuna en la litúrgia cristiana, potser, perquè a més de la lloança a Crist manifesta la fe en la igualtat de la Trinitat; *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto*. Apart de després dels psalms, el *Gloria Patri* també es canta a la fi de cada misteri del Rosari o per completar el tríptic piados "Ave Maria-Pare nostre-Glòria". La nomenclatura deriva de les dues primeres paraules del text, i, així mateix, es denomina doxologia menor per diferenciar-la de la doxologia major o *Gloria in Excelsis Deo*. Amb tot, el psalm 116 és un himne de lloança a Deu en el qual tothom està invitat a lloar l'etern amor fidel. Segons els comentaris de la Bíblia valenciana el *Laudate Dominum* és un cant de lloança al Senyor la visió universalista del qual està basada principalment en dos mots; pobles i nacions. El mateix comentari considera que la lloança universal podria ser *sobretot una participació en els dons de l'aliança renovada: l'amor i la fidelitat del Senyor* (BVI 1996, 1026). A més, hem de dir que és el psalm més breu de tot el psalteri, i, tant pel llenguatge com pel contingut, s'atribueix al període i a la comunitat post-exílica. El *Laudate Dominum* ha sigut musicalitzat per molts autors, entre els quals podem citar a Antonio Vivaldi, William Byrd, o el mateix Tomàs Luis de Victoria. No obstant això, trobarem la composició segurament més coneguda sobre aquest text en les *Vesperae solennes de confessore* KV 339 de Wolfgang Amadeus Mozart. En la litúrgia romana, aquest psalm sol cantar-se després de la Benedicció del Santíssim Sagrament. A més d'assenyalar l'ús en la Litúrgia de les hores, voldríem destacar que el psalm número 116 *Laudate Dominum* es canta en la Missa de Vigília Pasqual. De fet, apareix en *Liber Usualis* amb una melodia gregoriana en el vuité mode, *Tetrardus Plagal* (LU 1953, 776 II). D'acord amb això, hem de destacar que Olmos no ha modificat en excés la modalitat gregoriana, perquè, la tonalitat principal de la composició que ens ocupa és Re Major amb modulacions transitòries a Sol Major. A propòsit d'això, potser val la pena assenyalar que es tracta de les dues notes més importants del mode *tetrardus* gregorià; *finalis* Sol i Dominant Re. Com que en la composició de Vicent Olmos trobarem les funcions d'aquestes notes modals modificades, podríem dir que en realitat n'hi ha una transformació des d'allò modal cap a la tonalitat.

La forma d'aquesta composició està determinada per l'estructura del text litúrgic. D'acord amb això, trobarem dues parts diferenciades; el psalm i el *Gloria Patri* o doxologia menor. Cadascuna d'aquestes parts està estructurada així mateix en funció de l'eucologia, de manera que, trobarem dos amplis períodes musicals que coincideixen amb els dos versicles del psalm, i, un període final dividit en dos frases musicals per als dos versicles del *Gloria*

*Patri*. Així mateix, trobarem l'agògica i la mètrica en funció de l'estructura formal, perquè, Olmos musicalitza tota l'eucologia del psalm en moviment *Largo no mucho* i metro de quatre amb el compàs de la "C". Tanmateix, tot i mantenir el moviment agògic precedent, modifica la mètrica per tal d'iniciar la doxologia amb metro de tres. Després, inicia el segon i últim versicle del *Gloria* canviant l'agògica i la mètrica a *Medio Ayre* i metro de dos en 2/4 per tal d'accelerar el moviment fins a la fi. Així mateix, al llarg de la composició trobarem ritmes variats com l'espondeu, tribraqui, dàctil, i iàmbic.

D'altra banda, voldríem diferenciar les funcions de l'aparell instrumental, perquè, mentres els dos violins, en termes generals, prenen funcions melòdiques, contràriament, els Clarins, amb molt poques excepcions que assenyalarem més endavant, sobretot, compleixen funcions rítmiques. Així mateix, cal distingir la part d'Acompanyament continu de la de l'Orgue. La part de continu xifrada acompanya tota la composició, indistintament el "solo" i el "tutti", i, també, els instruments i les veus. Però, l'orgue, amb l'única excepció d'un fragment de la doxologia menor on duplica la part d'acompanyament continu (compàs 123.2 ss.), acompanya el segon cor servint-li de sostén harmònic mitjançant el xifrat en una praxi comuna des dels temps de la policoralitat més exuberant. Més fàcil resulta no obstant, explicar les funcions vocals, perquè, estan ben delimitades amb un Tiple solista, amb alguns passatges d'extrema dificultat en la nostra opinió, davant un segon cor la funció del qual és determinant pel que fa l'expressió sonora dels materials motívics.

La tonalitat principal de la composició és Re Major. Tot i això, trobarem modulacions diatòniques i cromàtiques a tons veïns. Amb tot, l'obra gaudeix d'homogeneïtat tonal amb un pla que manté la tonalitat principal, només modificada de forma significativa amb la modulació a Mi menor a la fi de les dues parts formals citades anteriorment. Per això, voldríem recalcar la importància de la forma en aquesta composició que conclou les dues parts, psalm i doxologia, amb un acord de Dominant, consegüentment, amb cadència imperfecta. No obstant això, trobarem sobretot cadències perfectes encadenant V i I graus, de vegades, precedits per altres com el IV o el II. D'altra banda, apart d'assenyalar el predomini de l'harmonia triàdica, voldríem destacar l'ús del contrapunt, especialment, amb un entramat final "fugatto" que descriurem un paràgraf més davall.

*Tenora de 2º coro a b.*  
*Solo*  
*no mucho.*  
 Lau da te lau da te lau da te do mi num omnes gen tes  
 omnes gen tes; lau da te do mi num omnes gen tes lau da te do mi num  
 omnes gen tes, lau da te e um omnes popu li omnes popu li.  
*media voz*  
 Quo ni am quoniam e con fia ma ta est su per nos con fia  
 ma ta est su per nos mi se ri cor dia e jus: fuisse et ce e si tau Do mi ni  
 ma net in a te x num. in a te x num in a te x num.  
*Molto*  
*Andte.*  
 Si cut e rat in prin ci pi o, et nunc, et sem  
 per, et nunc et nunc, et sem per et nunc, et nunc, et sem per, *alta.*

Il·lustració núm. 18. Particel·la del Tenor de 2º coro del Psalm Laudate Dominum. (ACS): PM 22/7.

Amb tot, el *Laudate Dominum* de Vicent Olmos i Claver comença amb una introducció instrumental que prepara l'entrada del Tiple solista (compàs 2.4 a 11.3). Tot seguit, una anacrusi del Tiple inicia el cant del primer hemistiqui del primer versicle del psalm (compàs 11.4) amb la mateixa melodia anticipada pels violins en la citada introducció instrumental. S'ha de dir que la tonalitat principal és Re Major i que l'acompanyament gira al voltant dels graus tonals de la qual. Apart això, després del *Solo* un breu interludi instrumental, amb materials procedents així mateix de la introducció inicial, enllaça amb una nova declamació del primer hemistiqui. Ara, Olmos reitera la mateixa melodia solista, però, incrementa la textura d'acompanyament amb tot el segon cor i l'orgue, cosa que comporta una sonoritat plena amb el *tutti* del conjunt vocal-instrumental (compassos 20.4 a 27.1). Seguidament, dos compassos instrumentals enllacen amb una tercera i última exposició del primer hemistiqui del primer versicle del psalm (compàs 29.1). Aquesta es realitza de nou a "solo" de Tiple, però, amb un nou motiu melòdic de tractament sil·làbic que alterna responsorialment amb el segon cor, i, que, com veurem tot seguit, Olmos farà servir per al segon hemistiqui. El fragment conclou amb un acord sobre la Dominant de Re Major en primera inversió que, de fet, resol sobre la tònica en el següent compàs (compàs 33.1 s.). Novament, un breu interludi instrumental de dos compassos, amb violins, clarins, i continu, uneix el dos hemistiquis del primer versicle.

Per al segon hemistiqui d'aquest primer versicle (compassos 36.1 a 44.2), Olmos no només prendrà el motiu melòdic introduït en l'exposició precedent, sinó que a més manté l'alternança responsorial en un període de modulacions transitòries que tanca el segon hemistiqui de l'eucologia amb un acord sobre la Dominant de Mi menor (compàs 44.2). No obstant, voldríem destacar la veu de Tenor que exposa amb figures de llarga duració i sil·làbicament el segment textual en una tècnica contrapuntística d'augmentació (compassos 37.1 a 44.2). Així mateix, val la pena ressaltar la instrumentació de l'acord cadencial a través de totes les textures de la composició amb un incís rítmic adient a la paraula esdrúixola que tanca el versicle; *Pópuli*.

Ex. 38. Tenor amb valors de llarga duració temporal. Augmentació:

Després d'un silenci general, Vicent Olmos inicia tot seguit una nova secció en la tonalitat de Sol Major sense cap procediment moduladori d'enllaç (compàs 45.1). Seguint el mateix model formal del versicle anterior, el músic escriu dos períodes diferenciats per als dos segments gramaticals del segon versicle. En el primer període, segueix l'estructura formal precedent amb un període de tres frases diferenciades així mateix per les textures. La primera frase exposa instrumentalment un nou motiu melòdic a mode d'introducció (compassos 45.1 a 53.4), la segona es presenta amb la melodia a "solo" de Tiple (compassos 54.1 a 62.4), i la tercera a *tutti* vocal i instrumental amb els dos Tiples, el primer i el segon, amb funció solista (compassos 63.1 a 71.1). A més d'això, voldríem destacar que en la primera i en la tercera frase el Clarí primer pren caràcter solista amb una nota d'ampli valor temporal (compassos 49.1 i 51.2), recurs que trobarem sovint en la música instrumental del classicisme europeu.

Just a la fi de l'última exposició del primer hemistiqui, Vicent Olmos escriu dos compassos instrumentals retornant a través dels quals a la tonalitat principal Re Major, i, introduint un nou motiu melòdic que farà servir d'immediat per al segon segment gramatical del versicle (compàs 71.1 s.). Sense allunyar-se del context formal, el nostre músic divideix el segon període musical en dues frases així mateix diferenciades per la textura. La primera, una altra vegada a "solo", exposa en el Tiple l'eucologia del segon hemistiqui (compassos 73.2 a

77.2), i, la segona ho fa així mateix, com abans, a *tutti* (compassos 77.1 a 86.1). Tot i això, s'ha de dir que el Tenor declama sil·làbicament per augmentació tot el text del segon hemistiqui, de fet, com havia fet precedentment amb el mateix segment gramatical del primer versicle (compàs 77.3 a 84.1). El paral·lelisme entre els dos versicles del psalm no acaba en això només, perquè, així mateix, Olmos introdueix una modulació a Mi menor (compàs 83.3) que farà servir per concloure el període, i, de fet, l'eucologia del psalm, així mateix com abans, sobre la Dominant de Mi menor (compàs 86.1).

Vicent Olmos no només va musicalitzar polifònicament l'eucologia del psalm, sinó que, a més, la composició també conté el *Gloria Patri* o Doxologia menor. La forma musical d'aquesta secció final està condicionada per l'estructura del text, de manera que, com ja hem dit, trobarem un període musical dividit en dues frases que corresponen als dos versicles de la doxologia. En la primera frase del període final (compassos 88.1 a 101.1), Olmos escriu en metro de tres i en agògica *Largo no mucho*, un extens "solo" de Tiple en la tonalitat principal acompanyat pel continu i per l'orgue junt als dos violins que complementen l'harmonia. La melodia del Tiple conté appoggiatures, moviments conjunts i disjunts, síncopes, "semitrinos", i distints girs melòdics, per la qual cosa hem de dir que es tracta d'una melodia ornamentada, d'inequívoc estil italià, i, conseqüentment, de notòria dificultat interpretativa. Per a la segona frase del Gloria, Olmos utilitza el moviment agògic *Medio Ayre* i el metro de dos amb compàs de 2/4 per escriure un fragment en forma de "Fuga" el subjecte de la qual presenta inicialment a "solo" de Tiple (compassos 103.1 a 111.1). Després d'uns pocs compassos d'enllaç que Olmos fa servir per articular distintes textures en imitació estreta (compassos 111.1 a 119.1), el músic escriu un extens entramat contrapuntístic i imitatiu que conté diverses exposicions del "subjecte", sovint doblat pels instruments, en totes les veus, fins i tot amb una nova exposició del Tiple solista (compassos 119.1 a 140.1). El fragment culmina el versicle amb un *tutti* que, idèntic pel que fa als materials als compassos d'enllaç que acabem de citar, delimita així mateix la fi del primer segment gramatical del segon versicle (compassos 140.1 a 148.1). Tot això en la tonalitat de Re Major malgrat l'existència de modulacions transitòries a tons veïns.

Ex. 39. Subjecte de Fuga en el Tiple solista:

**Medio Ayre**

103  
Si - - - cut é - rat in prin - cí - pi - o, et

107  
núnc, et\_ \_ \_ sénc\_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ per,

Per concloure la composició, Olmos repeteix tres vegades l'últim segment gramatical del versicle final del *Gloria Patri* amb tres semifrases musicals de textura variada on el motiu melòdic de les veus també apareix doblat pels instruments. En la primera semifrase, una vegada més, el Tiple solista canta el text litúrgic mentre que el cor aferma la tonalitat amb el V i I graus sobre la paraula conclusiva *Amen* (compassos 148.1 a 156.1). En la segona semifrase, els solistes són el Tiple i l'Alt del cor *di ripieno* que canten a distància de sisena modulant a Sol Major (compàs 161.1). Seguidament, el Tiple solista, amb el Tenor així mateix a distància de sisena, canta per tercera i última vegada l'últim hemistiqui de la doxologia menor que, des de Sol, modula immediatament a Mi menor a través de la Dominant (compàs 161.1 ss.), sobre la qual, de fet, conclou Vicent Olmos la composició amb l'exuberància sonora del “tutti” vocal i instrumental.

### **7. Lamentación Sola 3<sup>a</sup> para la tarde del Jueves Santo Año 1776. [ACS: PM 22/10].**

En aquesta Lamentació trobarem una nova faceta musical de Vicent Olmos i Claver. L'obra és original del compositor català Lluís Serra i el nostre músic realitza una transcripció de la qual. En aquest sentit l'obra és excepcional, perquè, és l'única d'aquesta tipologia compositiva en tota la seua producció creativa. D'acord amb això, potser convé primerament aportar informació sobre l'obra original i el seu autor per tal de facilitar la valoració del treball del nostre Vicent Olmos i Claver.

En primer lloc, cal dir que Serra havia nascut probablement a Barcelona en 1680. Després d'haver sigut mestre de capella de la parròquia de Santa Maria del Mar a Barcelona, accedeix al mestratge de capella del Pilar de Saragossa en 1715. A propòsit d'això, convé recordar que, després de la catedral, Santa Maria del Mar era la parròquia més important de la ciutat comtal. Així mateix amb categoria de basílica com la catedral barcelonina, gaudia de

prestigiosa capella pròpia que rivalitzava amb la de la catedral de la capital catalana. Malgrat haver-se perdut quasi tots els fons documentals de la parròquia, sabem que Francesc Lluís Serra va compondre a Barcelona un “Te Deum” i una col·lecció de “goigs” a la Verge dedicats a l’Arxiduc Carles d’Àustria. Potser la relació amb l’àmbit dels Àustria a Barcelona explica parcialment la modernitat de la música del mestre l’estil del qual manté vincles d’inequívoca procedència italiana.

Serra va romandre a Saragossa fins la seua mort en desembre de 1758. Abans de la qual, Lluís Serra havia signat en 1723 l’aprovació del tractat *Escuela Música* de Nassarre i havia oposat sense èxit a la plaça de mestre de capella del Col·legi del Corpus Christi de València. Convocades les oposicions després la defunció del mestre Pedro Martínez de Orgambide, va resultar elegit per al càrrec Francesc Hernández i Llana que procedia de la catedral d’Astorga. Apart això, Lluís Serra és autor d’una notòria producció que inclou composicions sacres en llatí i també villancets. Conservada a diferents arxius de la península ibèrica i d’hispanoamèrica, trobarem així mateix música de Serra a distints arxius valencians com el de la metropolitana, el del Corpus Christi, i, efectivament, al de la Santa Església Catedral de Sogorb on es conserva la Lamentació que ens ocupa.

L’arxiu musical de la catedral de Sogorb conserva els manuscrits de Serra amb la signatura PM 8B/45B. Dins la qual, només trobarem tres partel·les; Tenor, Violí, i Acompanyament continu. Pel que fa els instruments, voldríem ressaltar primerament que la partel·la de violí està assignada, concretament, al *Violín primero*, cosa que denota que n’hi havia també música per a un segon violí. Sobre aquesta qüestió ja podem avançar que, efectivament, la transcripció de Vicent Olmos està realitzada per a dos violins; primer i segon. Després, quan al continu només voldríem destacar que conté xifrat, cosa que Olmos també va respectar en la seua transcripció. No obstant, potser és la partel·la de Tenor la que requereix alguns aclariments suplementaris.

Els manuscrits de la transcripció de Vicent Olmos i Claver permeten verificar que l’obra de Lluís Serra estava escrita originalment per a la veu de Contralt. Tanmateix, en els manuscrits sogorbins de Serra la partel·la de veu no és per a Contralt sinó per a Tenor. Tot i que en la qual no consta enlloc la inscripció cal·ligràfica “Tenor”, per nosaltres no n’hi ha dubte que es tracta de música vocal pensada per a la veu de Tenor, senzillament, perquè la música està escrita en la clau de Do en quarta línia, efectivament, clau de Tenor. A propòsit d’això, potser també convé dir que la catalogació de Climent també reconeix aquesta partel·la per a la veu de Tenor (Climent 1984b, 235). Segons això, cal preguntar-se per què en els manuscrits d’Olmos consta que era original per a Contralt mentre que en la signatura

de Serra per a Tenor. No ho podem afirmar de forma categòrica, però, la resposta podria estar en la datació de les partícels originals de Serra. L'anàlisi paleogràfic de les quals denota que les dues partícels instrumentals degueren ser copiades aproximadament a meitat del segle XVIII mentre que la partícels de Tenor seria una còpia molt més tardana, segurament, de l'últim terç del segle XIX. D'acord amb aquesta hipòtesi i en la nostra opinió, l'obra de Serra seria original per a Contralt i Olmos hauria realitzat la seua transcripció a partir de la qual. Tanmateix, la partícels de Tenor seria una readaptació de l'original copiada tardament per altra mà ja ben superada la primera meitat del segle XIX. Davant això, el Tenor que hui conserva la signatura de Serra seria fins i tot significativament posterior a la transcripció de Vicent Olmos i Claver.

D'una manera o altra, el fet és que a hores d'ara la partícels original de Serra per a Contralt s'hauria extraviat, potser, irreversiblement, i, en el mateix cas estaria la de violí segon de l'existència primigènia de la qual no n'hi ha dubte d'acord amb el comentari que hem anticipat pocs paràgrafs abans. Tot i això, la transcripció de Vicent Olmos i Claver permet una reconstrucció fonamentada de la música original del mestre Lluís Serra conservada a Sogorb. D'altra banda, la signatura de Serra no guarda cap manuscrit en format de partitura, perquè, com hem dit, conserva només les tres partícels citades; Tenor, Violí I, i Acompanyament continu. Així mateix, també hem de dir que en els manuscrits de Lluís Serra conservats a Sogorb només consta el seu nom, o millor dit, el cognom *Serra* a la partícels de *Violín primero*, sense que això comporte cap dubte pel que fa l'autoria de la Lamentació.

Pel que fa la transcripció de Vicent Olmos i Claver, cal dir primerament que està continguda en la signatura 22/10 de l'arxiu musical de la Santa Església Catedral de Sogorb. Consta de sis folis a dues cares de format horitzontal les mesures físiques dels quals són aproximadament 295 x 220 mil·límetres. La composició està presentada en partitura i no n'hi ha partícels de les parts. Mentre que la cal·ligrafia literària i musical és idèntica en tota la partitura, potser la caràtula és una còpia posterior a la qual. El manuscrit és autògraf.

La part central del primer foli recte o portada conté el títol propi de la composició; *Lamentación sola, para el Jueves la 3.ª del M[ae]strô Luis Serra, / la qual siendo de contralto redujo â Tiple/ el M[ae]strô M[ose]n Vicente Olmos Presb[ite]ro año 1776*. Com es pot comprovar, el títol corrobora que l'obra de Vicent Olmos és una transcripció de l'original de Lluís Serra per a Contralt. Així mateix, també cal destacar que Olmos transcriu per a la veu de Tiple, a propòsit de la qual cosa val la pena remetre's a tot allò que hem dit sobre els manuscrits de Serra. Apart això, a la part superior dreta de la portada figura la inscripció *Nº 44* que correspon a l'antiga signatura de la composició en l'arxiu sogorbí. Similarment, a la



part inferior dreta, davall el títol trobarem la signatura moderna 22=10 escrita a bolígraf per altra mà, lògicament, posterior. També, hem de dir que a l'angle superior dret, quasi al marge, apareix escrit al llapis el número 1. Sobre aquesta qüestió, cal dir, primerament, que el foli de portada està unit a un segon foli no numerat conformant una caràtula que serveix per contenir la partitura. Després, que el foli de portada i la partitura estan numerats consecutivament al llapis de l'1 al número 8, sempre a l'angle superior extern de cada foli. Sense dubte i com en altres composicions del gènere, aquesta numeració al llapis és d'altra mà posterior i desconeguda que va numerar consecutivament els materials de les composicions de Vicent Olmos que conté l'arxiu de la catedral de Sogorb.

Així mateix, el primer foli recte de la partitura, concretament número 2 de la numeració al llapis, mereix una descripció general que ens exigirà un breu comentari complementari. A l'angle superior de l'esquerra conté subratllada la inscripció *J.M.J*; Jesús, Maria, Josep. Immediatament baix de la qual figura al llapis el número de signatura 22/10 que, com ja hem anticipat, és el que a hores d'ara permet localitzar la partitura a l'arxiu de Sogorb. A la part contrària, just a l'angle superior dret figura el número 2 escrit al llapis que ja hem citat anteriorment. No obstant, entre una i altra inscripció trobarem el títol de l'obra ocupant en dues línies tota la part superior del manuscrit; *Lamentación sola 3.<sup>a</sup>, para la tarde del Jueves S[an]to De Joaquín Serra; para Contralto, y reducida/ para Tiple por M[osé]n Vicente Olmos Presb[íte]rô M[aes]trô de Capilla dela S[an]ta Iglesia de Segorbe año 1776*. Com podem veure, el títol propi d'aquesta Lamentació ratifica que l'obra era original per a la veu de Contralt i que Olmos la va transcriure per a la de Tiple. Així mateix, també corrobora l'any de la transcripció, la funció litúrgica de la composició i les dades de Vicent Olmos que ja coneguem. Tanmateix, aquest títol cita a *Joaquín Serra* en lloc de Lluís Serra com autor de la partitura primigènica. Sobre aquest assumpte, cal dir que trobarem al mestre Serra amb el nom Luis, i, també, Francisco Luis, però, com "Joaquín", només en aquesta partitura. A més d'això, cal recordar que hem confrontat a Sogorb la transcripció de Vicent Olmos amb l'original de Lluís Serra i no n'hi ha dubte que és la mateixa obra, per la qual cosa no queda més per ara que considerar el nom "Joaquín" una errada de còpia.

Amb tot, la partitura presenta en el pentagrama superior el Violí primer, i, seguidament de dalt a baix, Violí segon, Tiple, i Acompanyament continu conformant un sistema de quatre pentagrames de manera que en cada foli trobarem tres sistemes. A la fi dels pentagrames trobarem freqüentment l'ús de "guió" o "custos" per tal d'indicar la nota inicial del següent pentagrama. A diferència de moltes de les partitures de Vicent Olmos, aquesta Lamentació no conté la jaculatòria final a Déu i a la Verge.

Els dos pentagrames dels violins estan escrits en clau de Sol en segona línia. Els dos violins acompanyen de forma variada els melismes dels acròstics alefàtics del Tiple solista, de manera que, en aquestes seccions prèvies a la pròpia declamació dels versicles trobarem els dos violins dialogant amb el Tiple solista (compassos 3 ss. i 172 ss.), homofònicament amb el melisma alefàtic (compassos 70 ss. i 275 ss.), fins i tot, amb imitació del Violí II (compàs 28 ss.), i, finalment, complementant harmònica, melòdica, i rítmicament el Tiple solista (compàs 135 ss.).

Després d'això, en les seccions instrumentals que precedeixen bona part de les entrades del cant del versicle trobarem intervencions homofòniques amb funcions harmòniques i, també, melòdiques on el Violí I anticipa el "solo" de Tiple (compassos 10 ss. i 112 ss.). A propòsit d'això, deguem destacar que en el passatge que precedeix el cant del segon versicle és el Violí II el que anticipa el "solo" malgrat estar escrit en una tessitura inferior al Violí I (compàs 33 ss.). Després, també n'hi ha seccions instrumentals amb els dos violins a uníson, com és el cas dels fragments del cinqué i seté versicles (compàs 142 ss. i 215 ss.), així mateix, exposant prèviament el posterior "solo" de Tiple. No obstant, l'ús de la imitació entre els dos violins és, segurament, el més interessant a l'hora de valorar la tècnica creativa, de la qual cosa trobarem l'únic exemple en el sisé versicle (compàs 178 ss.).

Finalment, també voldríem destacar l'ús de tècniques distintes a l'hora d'acompanyar el cant versicular del Tiple "solista". D'una part, n'hi ha fragments on els violins doblen a la veu solista, a propòsit de la qual cosa és indispensable assenyalar l'ús de la dinàmica "piano" per tal de facilitar la intel·ligibilitat del text cantat (compàs 42 ss. i 220 ss.). D'altra banda, també n'hi ha d'altres on els violins doblen a uníson el continu generant un entramat contrapuntístic de textura diàfana. A més, junt a fragments on acompanyen la veu amb funcions complementàries harmòniques i o melòdiques, voldríem, sobretot, destacar l'ús dels dos violins en breus interludis que l'autor fa servir per tal d'enllaçar el cant dels versicles (compassos 50 ss., 151 ss., ó 234 ss.), de la qual cosa direm més coses a la part final del nostre comentari.

L'aparell instrumental d'aquesta Lamentació es completa amb l'acompanyament continu que, com gairebé sempre, conté el xifrat. D'estil francès, trobarem l'ús de tríades en estat fonamental, primera, i segona inversió. D'altra banda, els acords de quatre notes són de setena, també en distintes inversions, però, no hem vist cap novena en el xifrat. Tot i la importància de l'harmonia pel que fa les funcions del continu, voldríem destacar el protagonisme melòdic del qual en aquesta composició. D'entre els nombrosos exemples que proporciona l'anàlisi de la partitura, voldríem ressaltar el segon versicle amb el seu acròstic,

sobretot, per la tristesa lamentatòria que conté (compàs 28 ss.), i, contràriament, el fragment de l'acròstic del seté versicle amb un motiu melòdic que en la tonalitat de Do major aporta també cert caràcter rítmic (compàs 210 ss.). Així mateix, també voldríem remarcar que el xifrat és com a màxim de dos dígits i que trobarem alteracions en el qual. Quan a la notació, en l'acompanyament d'aquesta composició predominen les figures de nota blanca, negra, i, freqüentment escrites amb "nota barrada", de corxera i semicorxera.

Pel que fa el Tiple solista, cal dir que, d'una part, declama els acròstics de l'alefat hebreu sovint amb extensos melismes fins i tot d'extrema dificultat, de la qual cosa el millor exemple és el del cinqué versicle (compàs 135 ss.). Contràriament, en els versicles predomina l'adaptació sil·làbica del text en un discurs no exempt d'ornamentacions i també de segments melòdics que referenden el caràcter virtuosístic que, en general, aquest gènere va prendre en el XVIII, i, en particular, la música vocal de l'època amb el "solo". Els exemples d'això també són nombrosos, però, voldríem ressaltar el cant del segon versicle (compàs 42 ss.), perquè, en una agògica de moviment lent, ens permet comprovar que no sempre trobarem la dificultat vocal en els tempos ràpids. Escrit en clau de Do en primera línia, l'hem transcrit a Sol en segona en la nostra edició. L'àmbit del Tiple solista abarca des de Do 3 a Fa# 4.

En aquesta Lamentació predomina l'harmonia acòrdica, de fet, determinada pel xifrat del continu. No obstant això, també n'hi ha d'intervàlica amb modificacions en els acords que comporten canvis de posició, d'estat, i, també d'ambdues coses. Els exemples són nombrosos atesa la rellevància que aquests tractaments tècnics prenen en el procés de creació musical. No obstant això, podem citar el fragment de l'acròstic *Aleph* del tercer versicle en el qual, especialment en la part final de cadència, trobarem canvis de posició, d'estat, i de notes (compàs 70 ss.).

A més d'això, també voldríem destacar l'ús de la progressió harmònica per tal de modular, de la qual cosa ben prompte trobarem un exemple en el primer versicle (compàs 18.1 a 21.1). D'altra banda, cal remarcar la pràctica contrapuntística, de la qual cosa un bon exemple és el tercer versicle (compàs 77 ss.) on, de fet, n'hi ha dues melodies amb motius temàtics que es contraposen, no només pel que fa els usos estrictament harmònic-contrapuntístics, sinó, potser sobretot, pels texturals amb la contraposició tímbrica entre la veu i els instruments. Així mateix, també és indispensable assenyalar l'ús del contrapunt imitatiu, de la qual cosa voldríem assenyalar l'acròstic del segon versicle que hem citat ara mateix amb una entrada en estil imitatiu del Violí II, a més, de notòria extensió (compàs 29.1 ss.), i, un altre, en la breu introducció instrumental que precedeix el sisé versicle amb un diàleg imitatiu entre els dos violins que l'autor reitera varies vegades (compàs 178.1 ss.).

Ex. 39. Violí I i Violí II dialogant imitativament:

**Largo**

Quan a les cadències, cal dir que en les finals predominen les cadències perfectes enllaçant el cinqué amb el primer grau de la tonalitat. Segurament, el millor exemple d'això és la cadència final del sisé versicle (compàs 208.1 s.) l'emotivitat textual i musical del qual<sup>1009</sup> junt a la posició central que ocupa en la composició el converteix segurament en el punt àlgid de la qual. Tanmateix, mereix la pena ressaltar que moltes cadències perfectes estan precedides per altres graus de la tonalitat generant seqüències cadencials com II-IV-V-I graus o IV-V-I que augmenten el sentit conclusiu. Entre les primeres podem citar les cadències finals del tercer, cinqué i nové versicles, i, quan a les segons, més nombroses amb IV-V-I, el primer, el ja citat segon versicle, del sisé al vuité, i, sobretot, la cadència final de la composició (compàs 323.1 s.). Tot i que frases i períodes estan articulats principalment mitjançant cadències conclusives perfectes, també n'hi ha de suspensives o secundàries que modifiquen la funció conclusiva de les quals. En aquest sentit voldríem destacar la semicadència que trobarem sobre el V grau de la tonalitat en el segon versicle (compàs 62.1) per tal de reposar sobre la paraula *ténebras*. Encara que de molta menys rellevància, també mereix la pena citar l'ús de cadències femenines, així denominades per estar situades en temps o part dèbil, de les quals ben prompte trobarem un exemple en el primer versicle (compàs 25.1).

Pel que fa l'agògica, cal dir que l'autor modifica el moviment de forma alternativa en cada acròstic i també en cada versicle. Per a la qual cosa utilitza els termes *Largo*, *Allegro*, *Medio Ayre*, *Allegretto*, i *Andante* alternant generalment els moviments lents amb els ràpids.

<sup>1009</sup> El sisé versicle està escrit en la tonalitat de Do menor. La traducció de l'eucologia segons la Bíblia Valenciana Interconfesional (BVI 1996, 1222) és: "M'ha confinat al país de les tenebres igual que els morts de temps immemorials."

Atés que l'estructura musical de la Lamentació està determinada per la de l'eucologia propiciant unitats binàries de dos períodes, acròstic i versicle, l'autor contraposa el moviment d'aquestos per tal d'enriquir l'agògica de la composició. Un exemple ben clar d'això el trobarem a l'inici de la composició on el fragment de l'acròstic alefàtic està escrit en moviment *Largo* (compàs 3.1) mentres que el cant del versicle en *Allegro* (compàs 10.1). També voldríem ressaltar l'ús de nomenclatura característica del barroc hispànic com és el cas del terme *Medio Ayre*. D'altra banda, voldríem remarcar l'absència de terminologia dinàmica en la veu "solista", la qual cosa no resta gens d'importància a la funció textural que la dinàmica pren en aquesta Lamentació a l'hora d'equilibrar la sonoritat en el "solo" respecte al "tutti". D'acord amb això, hem de destacar l'existència de termes *piano* i *forte* en totes les parts instrumentals, de fet, Violí I, II, i acompanyament continu. N'hi ha prou exemples d'això al llarg de tota la composició, però, potser mereix ser destacat un fragment del vuité versicle on l'autor assigna dinàmica *f* al *tutti* instrumental i poc després *p* per tal de facilitar el "solo" de Tiple (compàs 260 s.).

Quan a la mètrica, voldríem destacar, primerament, que en els fragments alefàtics predomina l'ús del metro de quatre temps referenciat a la negra; compàs de la "C". Contràriament, aquest metro no apareix en cap versicle llevat del primer. D'acord amb això, en els períodes versiculars trobarem metros de dos i de tres temps amb compassos de subdivisió binària de 2/4 i 3/4. Així mateix, és indispensable assenyalar l'ús del metro de dos temps, però, amb subdivisió ternària, representat pel compàs de 6/8 en els versicles seté (compàs 215.1) i nové (compàs 280.1). Més enllà de la valoració mètrica i rítmica, convé remarcar el contingut estilístic d'aquest metro que comporta certa similitud amb el tempo de dansa de la *Giga* l'origen italià de la qual ratifica les corrents predominants en la música sacra de l'època. Davant la polimetria d'aquesta composició, tothom pot entendre la diversitat de ritmes que conté. Per això, només voldríem destacar l'inici de la composició on l'acompanyament continu estableix un ritme harmònic sota el diàleg de la veu amb els violins (compàs 3.1 ss.).

Aquesta composició està escrita en el sistema tonal bimodal. A propòsit d'això voldríem recordar, com sempre, que la fórmula de recitació de les Lamentacions és el *tonus lamentationum*, de la qual cosa ja hem parlat anteriorment<sup>1010</sup>. D'acord amb tot això i tenint en compte l'absència de l'*octoechos* gregorià, aquesta Lamentació comença i acaba en la tonalitat de Re major. De fet, tota la primera secció, és a dir, acròstic més versicle, està en

---

<sup>1010</sup> Vid. Pàg. 426.

aquesta tonalitat, i, a la fi, el versicle d'aclamació *Jerúsalem* també. Conseqüentment, la tonalitat principal de la composició és Re major. A més d'això, cal ressaltar que en cada secció l'autor manté la tonalitat d'inici del fragment alefàtic fins a la fi del versicle, de manera que no n'hi ha cap modificació tonal entre els dos períodes que conformen cada secció. No obstant, potser resulta de més interès remarcar l'existència de cert orde tonal a través de tons veïns al llarg de tota la composició. Del primer al seté versicle, la Lamentació passa successivament d'una tonalitat amb dues alteracions, Re major, a la de Do major sense cap de les quals. Després, també cal destacar l'alternança de la modalitat tonal entre els versicles, i, que, l'autor només s'allunya lleument de la tonalitat veïna quan passa de Do major en el seté versicle a La major en el vuité. D'acord amb tot això, la seqüència tonal en les deu seccions que conformen aquesta Lamentació és la següent; Re major, Si menor, Sol major, Mi menor, Mi menor, Do major-menor, Do major, La major, Mi menor, Re major. Com es pot comprovar la composició està prou equilibrada pel que fa l'ús proporcional de la bimodalitat. Tot i això, voldríem destacar que el compositor ha reservat la tonalitat de Mi menor per expressar el dramatisme del quart, cinqué, i nové versicles, que, a més, en el cas dels dos primers ocupen la part central de la composició. Més interessant és si cap, remarcar que en el sisé versicle inicia el melisma alefàtic en Do major i canta seguidament el versicle en Do menor per tal de generar una imatge sonora adient al ja citat "país de les tenebres" i als "morts de temps immemorials"; *In tenebrósis collocávit me, quasi mórtuos sempitérnos*. Apart el pla tonal, la composició conté nombroses modulacions transitòries, de la qual cosa, segurament, el millor exemple el trobarem en el cinqué versicle on després de modular des de Mi menor al relatiu major Sol, la música transita per distintes tonalitats abans de retornar al primigeni Mi menor per tal de concloure el versicle (compassos 155.1 a 171.2). També val la pena remarcar l'ús de la modulació, sempre a tons veïns, per tal de repetir alguna part del text. Un exemple d'això el trobarem en el segon versicle on després d'haver cantat l'eucologia en Si menor repeteix la qual en el relatiu Sol major (compàs 42.1 i 50.1). Similarment, en el seté versicle la modulació es produeix al to de la Dominant, des de Do major fins a Sol major, però, en aquesta ocasió només per repetir el primer hemistiqui del versicle (compàs 220.1 i 227.1). Pel que fa els usos tècnics, en la composició predomina la modulació diatònica.

L'eucologia d'aquesta Lamentació forma part del tercer poema del llibre de les Lamentacions. Per a la composició musical l'autor ha pres tres estrofes del citat poema que, de fet, són les contingudes en la *Lectio Tertia Ad Matutinum in primo Nocturno Feria VI in*

*Passione et Morte Domini*<sup>1011</sup>. D'acord amb això, val la pena recordar l'ús litúrgic del poema en els "Maitines" del Divendres Sants dins del Tridu Sacre. També cal dir que les estrofes són les tres primeres del poema, de fet, ben definides pels acròstics *Aleph, Beth, i Ghimel*. Apart de recordar que el tercer poema de les Lamentacions és el més controvertit pel que fa, sobretot, l'anàlisi poètic, també voldríem reiterar que conté tres versicles per estrofa estructurats acròsticament. Tot i que de tot això ja hem parlat en altres apartats del nostre treball<sup>1012</sup>, també mereix la pena reiterar que mentres en altres poemes només trobarem l'acròstic en el primer versicle de cada estrofa, en la tercera Lamentació les lletres de l'alefat hebreu apareixen en cada versicle. Atenent l'estructura ternària proporcionada per les tres estrofes del text bíblic, no deguem ometre la forma tripartida de la composició. No obstant això, cal fer algunes consideracions. Primerament, que, com en la resta de Lamentacions del nostre músic, no n'hi ha cap relació motívica o temàtica entre aquestes tres parts formals. Després, que les lletres de l'alefat hebreu col·locades davant de cada versicle difuminen l'estructura tripartida de la composició en favor d'una altra organització formal delimitada per les quals. D'acord amb això, en aquesta composició, com de fet, en totes les que hem comentat amb text de la tercera Lamentació, l'eucologia està continguda en nou seccions a les quals s'afegeix un últim versicle d'aclamació a *Jerúsalem*, alié a les Lamentacions, per tal de concloure. Segons això, la composició es configura en una estructura formal de deu seccions o períodes, articulada, principalment, mitjançant l'ús melismàtic del acròstics.

Atenent que aquesta Lamentació és una transcripció de Vicent Olmos i Claver d'una altra original del compositor català Lluís Serra, voldríem comentar el treball del nostre músic en lloc de detallar la creativitat de Serra. A propòsit d'això, cal preguntar-se primerament per què Olmos decideix realitzar una transcripció en lloc de compondre una nova Lamentació pròpia. Les raons poden ser variades, però, podria ser una simple qüestió de no tenir temps suficient per a compondre atenent que el mestre de capella havia de complir amb moltes obligacions. Així mateix, també podria tractar-se d'un repte personal pel que fa la capacitat tècnica del compositor. De fet, aquesta Lamentació és cronològicament anterior a la resta, per la qual cosa podríem estar davant una primera aproximació de Vicent Olmos al gènere. D'una manera o altra, cal tenir en compte l'atracció que l'obra de Serra a ben segur degué produir sobre Olmos atenent l'emotivitat expressiva que conté una partitura el caràcter lamentatori de la qual casa plenament amb la temàtica del llibre de les Lamentacions.

---

<sup>1011</sup>. (LU 1953, 696 s.).

<sup>1012</sup> Vid. **Lamentacions**, p. 417 ss.

Després, deguem dir que l'única modificació significativa de Olmos respecte el treball de Serra va ser la transcripció de la veu. La partitura primigènia de Lluís Serra era per a la veu de Contralt i Olmos el que fa és transcriure-la per a la veu de Tiple. Pel que fa aquesta elecció també podem formular distintes hipòtesis. Olmos podria haver triat el Tiple per conveniència, és a dir, possiblement perquè comptava amb un Tiple en la seua capella capaç de cantar amb garanties aquesta partitura. Però, també podia haver-ho fet, senzillament, per gust estilístic. Potser convé recordar els influxos de l'òpera italiana en la música sacra de l'època, cosa que podria haver motivat el nostre Olmos a transcriure a una tessitura més aguda, sense dubte, més acord amb les corrents musicals del moment. Amb tot, després de confrontar el Tiple d'Olmos amb la part vocal de Serra que conté l'arxiu musical de la catedral de Sogorb<sup>1013</sup>, hem de dir que Olmos va realitzar una transcripció quasi literal. Apart la tessitura, que està doblada a l'octava, la transcripció no conté modificacions significatives. No obstant això, podem citar alguns canvis lleus de caràcter melòdic com, per exemple, en el quart versicle amb lleugeres variacions ornamentals (compàs 117.1 fins 132.1), en el final de frase del nové versicle (compàs 297.1), o, poc després, en el versicle d'aclamació *Jerúsalem* (compassos 316.1 i 318.1).

Finalment, voldríem ressaltar algunes diferències notòries entre les Lamentacions originals de Vicent Olmos i Claver i aquesta de Lluís Serra. Tot i que Olmos no renúncia a la tradició d'ornamentar melismàticament els acròstics, trobarem en les seues Lamentacions un ús, en general, més mesurat de la qual, i, fins i tot, tractaments sil·làbics en el cas particular d'altres composicions basades així mateix en el tercer poema del Llibre de les Lamentacions; signatures 152/11 i 22/11. En la nostra opinió, això és una bona praxi atenent que el tercer poema conté lletra de l'alefat en cada versicle i que d'aquesta manera refusa la reiteració. Contràriament i malgrat tractar-se efectivament de l'eucologia de la tercera Lamentació, Serra tracta melismàticament cadascun dels acròstics, sovint, fins i tot de forma extensa, cosa que denota un ús rigorós. D'una manera o altra, cal destacar que Vicent Olmos respecta la voluntat creativa de Serra en la seua transcripció.

Tot i això, potser la diferència més significativa entre Olmos i Serra pel que fa la concepció creativa és que el català quasi sempre escriu un breu fragment instrumental que precedeix l'entrada del "solo". Efectivament, després d'haver declamat àmpliament l'acròstic, Serra escriu un interludi instrumental que, inequívocament, pren caràcter d'introducció prèvia

---

<sup>1013</sup> Cal recordar que l'arxiu musical de la Santa Església Catedral de Sogorb en la signatura PM 8B/45B conté una còpia per a Tenor. L'original de Contralt s'hauria extraviat. No obstant això, tenint en compte la datació dels manuscrits, Olmos degué transcriure a partir de l'original de Serra per a Contralt.



a l'entrada de la veu "solista". Fins i tot, aquesta exposició instrumental presenta el material temàtic del "solo", cosa que genera certa similitud amb la "doble exposició" d'altres formes instrumentals desenvolupades al llarg del segle XVIII, com pot ser el "concert". Trobarem exemples d'això en tots els versicles llevat d'en el tercer, vuité, nové i desè. Així mateix i també a diferència d'Olmos, Lluís Serra també introdueix interludis instrumentals, de vegades d'extraordinari lirisme expressiu, per tal d'enllaçar les repeticions del text. Segurament, el millor exemple d'això el trobarem en el cinqué versicle on Serra insereix un breu comentari instrumental de notòria expressivitat intercalat en una part de l'eucologia tractada en forma de "ritornello" (compàs 151.2 ss.). En altres ocasions, Serra ha utilitzat l'episodi instrumental per tal d'exposar el material temàtic en altra tonalitat, com és el cas del segon versicle on junt a la modulació al to relatiu anticipa instrumentalment el posterior "solo" de Tiple, que, reitera el mateix versicle en una segona exposició (compàs 50.1 ss.). D'altra banda, però, en la mateixa línia d'expressió creativa de Lluís Serra, també trobarem un breu fragment instrumental per tal de concloure cada versicle. Després de finalitzar el cant dels quals, el músic tanca el període o secció amb una exegesi instrumental que pren funció de "codetta" final refermant el sentit conclusiu. Mentre que no trobarem aquesta praxi en cap de les Lamentacions escrites originalment per Vicent Olmos i Claver, en la de Serra hi és en tots els versicles llevat d'en el vuité i en el desè. Amb tot, cal ressaltar l'ideal estilístic de Vicent Olmos i Claver que a l'hora de transcriure la composició de Lluís Serra ignora les diferències conceptuals de creació per tal de mantenir l'essència d'una música excel·lent, que, en el còmput global ha de valorar-se com a Lamentació monòdica. Sobre aquesta tipologia del gènere de les Lamentacions, només voldríem ara recordar la pluralitat de denominacions amb termes com "solista" o "virtuosística" i insistir en la rellevància que va prendre conforme anava avançant el segle.

Per tal de respectar la línia argumental, hem reservat per al final un breu comentari sobre la melodia d'aquesta composició. Conseqüentment al fet de tractar-se d'una composició litúrgica vocal trobarem el protagonisme melòdic en la veu "solista". Tot i que ja hem parlat anteriorment del "solo" de Tiple, voldríem ara remarcar el caràcter predominantment diatònic de la melodia del qual. Així mateix, també hem de ressaltar que la melodia del "solo" està articulada indistintament per graus conjunts i disjunts, i, recordar la pràctica ornamental mitjançant appoggiatures. No obstant això, també deguem destacar l'ús del cromatisme per tal d'accentuar l'expressió lamentatòria intrínseca del gènere. En aquest sentit, és indispensable recordar que el cromatisme va ser una eina recurrent a l'hora de compondre d'acord amb els pressupòsits de la "teoria" barroca dels "afectes". Segurament el millor exemple d'això en aquesta Lamentació el trobarem en el quart versicle on l'autor utilitza un motiu melòdic

cromàtic i descendent per tal d'evocar la constricció que denota l'eucologia (compàs 117.1 ss.); *Vetústam fécit péllem meam, et cárnem méam, contrívit ossa méa.*

Ex. 40. Motiu melòdic cromàtic en la veu solista:



117

Ve - tús - tam fé - cit pé - llem - mé - am,

Però, d'acord amb tot el que hem explicat anteriorment sobre l'ús temàtic de l'aparell instrumental, cal dir que la funció dels instruments pel que fa els usos melòdics també deu tenir-se en compte. El fet que el material temàtic siga exposat pels instruments prèviament al “solo” de Tiple així ho exigeix, de manera que, després de la veu, especialment els violins són els principals dipositaris dels usos melòdics. De fet, tots dos, instruments i veu, alternen melòdicament en l'últim versicle *Jerúsalem convértere ad Dóminum Déum túum* (compàs 302.1 ss.), fita que aprofitarem per concloure el nostre comentari sobre una Lamentació en la que Vicent Olmos i Claver va encertar de ple pel que fa la tècnica de transcripció.

### **8. Lamentación 3ª para el Jueves Santo por la tarde Sola para un Tiple 2º con obligado Violon Del Maestro Mosen Vicente Olmos- Año 1778 [ACS: PM 22/11].**

Aquesta composició que guarda l'arxiu musical de la Santa Església Catedral de Sogorb amb la signatura 22/11 és la mateixa que conserva l'arxiu de la catedral metropolitana de València amb la signatura 152/11. Tot i que l'obra és idèntica, els manuscrits presenten algunes diferències que podem confrontar en les respectives fitxes catalogràfiques, en l'edició crítica, i, també, en la nostra redacció. Hem de dir a propòsit de tot això que el contingut litúrgic-musical de l'obra ja ha sigut extensament descrit amb anterioritat, per la qual cosa l'objectiu dels següents paràgrafs és completar la nostra informació sobre les Lamentacions de Vicent Olmos i Claver.

D'acord amb això, cal dir primerament que la signatura consta de set folis i conté tres partícels; Tiple, Violó, i Acompanyament Continu. La portada i les partícels de Tiple i

Acompanyament estan numerades al llapis de l'1 al 9 no obstant que falten els números 6 i 7. Tot i que detallarem tot això de seguida, voldríem dir que els números al llapis apareixen a la part superior dreta en els folis rectes i a la superior esquerra en els versos. El format és horitzontal i les mesures físiques del qual són de 296 x 220 mil·límetres aproximadament. La cal·ligrafia literària i musical és similar en tota la composició, i, amb l'excepció del Violó i l'Acompanyament, trobarem el manuscrit cosit en forma de quadernet.

La portada consta de dos folis. El primer foli recte conté a la part superior central el títol de la composició; *Lamentación 3<sup>a</sup> para el Jueves S.to por la tarde*. Immediatament davall del qual apareix *Sola para un Tiple 2.º con obligado Violon*, i, baix d'aquest, el nom del compositor; *del Mtrô M.n Vicente Olmos Presbrô*. Després, justament davall de tota aquesta descripció, trobarem subratllat l'incipit de l'eucologia de la primera estrofa, exactament, al centre del foli; *Aleph. Ego vir videns*. D'altra banda, a la part més inferior d'aquest primer foli figura la data de composició; *[H]Echa en este año de 1778*. Així mateix, el primer foli recte conté a la part superior dreta la inscripció *Nº 30* subratllada, que, correspon a l'antiga signatura de l'arxiu. Encara un poc més a la dreta, just a l'angle superior dret de la portada trobarem el número 1 escrit al llapis. A propòsit de la signatura, és indispensable assenyalar que entre el títol i la línia que descriu la data, apareix escrita amb bolígraf, clarament de mà posterior, la numeració *22=11* que, de fet, és la signatura amb la qual trobarem la composició a l'arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb a hores d'ara. D'acord amb tot això, el títol propi de l'obra és el següent; *Lamentación 3.<sup>a</sup> para el Jueves S.[an]to por la tarde./ sola para un Tiple 2.º con obligado Violon./ del M[ae]strô M.[ose]n Vicente Olmos Presb[ite]rô./ Aleph. Ego vir videns/[H]Echa en este año de 1778*. D'altra banda, deguem dir que el primer foli vers o contraportada està en blanc, i, que, n'hi ha un segon foli, així mateix en blanc i sense numerar, unit al de portada. Tots dos, junts, serviran per contenir la resta de materials.

A continuació de la portada, la partícels del Tiple solista consta de dos folis la numeració al llapis dels quals correspon als números 2, 3, 8 i 9. El primer foli recte de la partícels de Tiple solista conté el títol de l'obra a la part superior i lleugerament desplaçat a l'esquerra; *Lamentación sola; para un 2. Tiple. S[olo]. del Jueves S.[an]to por la tarde*. Més a l'esquerra i a l'angle superior, trobarem al llapis la signatura *22/11*. Així mateix, el primer foli recte d'aquesta partícels conté a la part inferior esquerra la inscripció *buelta*, que indica la necessitat de passar la fulla per tal de continuar. Molts pentagrames, d'entre els quals, tots els pentagrames finals de cada full, gaudeixen de "guió" o "custos" per tal de facilitar la

lectura. La partícula de Tiple, al segon foli vers, número 9 al llapis, conclou amb la inscripció *A.M.D.G.e. B.V.M.*; “Ad Majorem Deo Gratiam et Beata Virgine Mariae”.

Similarment, la partícula de violó conté dalt de tot el títol *Violon Obli.[ga]do â la Lamentación 3.<sup>a</sup> del Jueves por la tarde solo de Tiple*. Escrita en dos folis, voldríem ressaltar que el primer conté a la part inferior externa del recte i del vers unes lleus marques, probablement, de llapis, sobre la qual cosa, segurament, deguem recordar que a la numeració al llapis del manuscrit li faltaven els números 6 i 7. Apart les qüestions semiològiques, la part del violó també conté guies de text com, de fet, la partícula que acabem de descriure unes línies més amunt, principalment, per la dificultat que sempre comporta acompanyar les veus. Les guies textuais d'aquesta partícula de Violó assenyalen les lletres acròstiques de l'alefat, l'incipit d'alguns versicles, o bé, les dues coses a la vegada, de manera que l'intèrpret pot seguir la música amb menys dificultat. Així mateix, el segon foli recte d'aquesta part de Violó també conté la mateixa inscripció que la del Tiple, *A.M.D.G.e.B.V.M.*, a la fi de la composició. Amb tot, voldríem destacar que mentres que aquesta partícula està escrita per al Violó, l'altra còpia d'aquesta composició, amb la signatura 152/11, ho és per al Violoncel, tot i que, com hem dit, es tracta de la mateixa obra. Així mateix, també cal recordar que la còpia 152/11, conservada a la metropolitana de València, també conté una part de flauta travessera per substituir ocasionalment a la de Violoncel<sup>1014</sup> que no consta en la còpia 22/11 de l'arxiu de Sogorb.

Finalment, la part d'acompanyament continu està continguda en un foli, recte i vers, numerat al llapis amb 4 i 5. El primer foli recte d'aquesta partícula conté en la part superior el títol *Acomp.[añamien]to para el Clave, â la Lament.[acion] Solo de Tiple, con Violon. 3.<sup>a</sup> del Jueve[s] de tarde*. D'entrada, hem de ressaltar que el títol comporta l'ús del Clavicémbal, cosa que no trobarem en la versió de la metropolitana. Efectivament, la partitura de la signatura 152/11 de València conté música per Acompanyament continu, però, a diferència de la 22/11 de Sogorb, no determina per a quin instrument. Apart aquesta variant significativa, la partícula que ens ocupa, també conté guies de text i “custos” com la de violó i la de Tiple. Així mateix, conté a la part inferior dreta del primer foli recte el terme *Presto* per tal d'indicar el pas de fulla. També finalitza amb la jaculatòria *A.M.D.G.e.B.V.M.*, situada al vers de la partícula.

També voldríem recordar que aquesta Lamentació pertany a la litúrgia del primer Nocturn dels Maitines de Divendres Sant l'eucologia de la qual apareix recitada en el Llíber

---

<sup>1014</sup> Vid. Pàgs. 509 ss.

Usualis com a *Lectio tertia Ad Matutinum in primo Nocturno de Feria VI in Passione et Morte Domini*<sup>1015</sup>. Escrita per a Tiple solista acompanyat pel Violó i pel Continu, pertany al gènere sacre dins del qual es pot, així mateix, definir com composició vocal religiosa. També deguem reiterar el caràcter de Lamentació monòdica, i, reivindicar el component específic de la qual pel que fa l'evolució i la rellevància estilística al llarg del segle XVIII. Amb tot, convé reiterar l'existència de dues còpies de la mateixa obra a dos arxius diferents. A la metropolitana de València amb la signatura 152/11 i a la Santa Església Catedral de Sogorb amb 22/11. La coincidència del número 11 no sabem explicar-la, perquè, podria ser una raó tan senzilla com mantenir el número de la composició en les dues còpies i només modificar el de l'arxiu, 152 ó 22. D'una manera o altra, l'obra és la mateixa, i, musicalment, les diferències entre les dues còpies són de poca rellevància. Llevat de la variació a propòsit de la plantilla instrumental amb el Violó i el Violoncel respectivament, l'existència d'una part per a flauta travessera en la signatura 152/11, i, l'ús concret del Clave en la signatura 22/11, només trobarem lleus variacions de caràcter paleogràfic entre les dues còpies. Com en la nostra transcripció hem respectat aquestes, tothom podrà confrontar l'edició crítica si cal ampliar la informació proporcionada en la redacció d'aquest treball.

Finalment, potser també mereix la pena recordar la data de la composició, perquè, 1778 és una de les fites importants de la biografia de Vicent Olmos i Claver. En aquesta data, la trajectòria de Vicent Olmos a Sogorb tocava a la fi, perquè, poc després, iniciava un nou període amb l'ingrés a l'orde dels Jerònims de la Murta d'Alzira. Aquesta Lamentació és una de les obres tardanes d'Olmos a la catedral sogorbina, i, en conseqüència, delimita la fi del mestratge a Sogorb i l'inici del període d'Alzira pel que fa les iniciatives creatives de Vicent Olmos i Claver.

### **IX.2.2 Obres paralitúrgiques.**

L'arxiu de la catedral de Sogorb conserva nou composicions paralitúrgiques que hem pogut transcriure perquè els materials continguts en les distintes signatures s'han conservat complets. N'hi ha set villancets, que de fet pertanyen a quatre signatures, un Quatro i els "Misteris". Les transcripcions consten en el segon volum d'aquest treball amb el corresponent aparell crític, a propòsit de la qual cosa potser convé recordar l'interés que comporta confrontar les partitures amb la redacció de les composicions que presentem tot seguit.

---

<sup>1015</sup> (LU 1953, 696 s.)

## 1. Ola Hau? Ha del mundo? [ACS: PM 22/18].

La signatura 22/18 de l'arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb guarda el villancet *Ola Hau?* de Vicent Olmos i Claver. L'obra és una composició vocal-instrumental per a cinc veus distribuïdes en dos cors acompanyats per dos violins, orgue, i acompanyament continu. El primer cor compta només amb un Tiple solista mentre que en el segon cor n'hi ha quatre veus; Tiple, Alt, Tenor, i Baix. La signatura no conté partitura general de l'obra, sinó, una partícula individual per cada veu o instrument. Això, conforma un lligall de nou partícules manuscrites que, de fet, han sigut la font de la nostra transcripció. La cal·ligrafia literària i musical de totes les partícules és idèntica i les mesures físiques de les quals d'aproximadament 295 x 220 mil·límetres. També voldríem destacar que trobarem en la signatura un doble foli en la portada del qual consta davall un lleu ornament el títol propi de la composició; *Villancico 1.º para la Noche/ Navidad â 5/ con Violines./ del M[ae]str[ô]./ M.[osé]n Vicente Olmos Presb[íte]rô/ Ola Hau?./ Para este año de \_ \_ \_ 1774*. Així mateix, a la part superior dreta d'aquest foli de portada trobarem el número d'antiga signatura, *Nº 139*, i, a la part inferior alineat amb la qual i a bolígraf el de la moderna, *22=18*, afegit posteriorment per mà desconeguda.

El títol de l'obra denota que és un villancet de *Kalenda*, tipologia de la qual ja hem parlat en altres apartats d'aquesta tesi doctoral<sup>1016</sup>. Tot i això, potser val la pena recordar que era el villancet que iniciava la festivitat de Nadal, la qual cosa, atesa la rellevància cultural de la Nativitat, comportava generalment la participació de tota la capella de música. En conseqüència, la instrumentació vocal i instrumental d'aquest villancet potser dona idea de les capacitats de la capella musical sogorbina de l'època. Així mateix, voldríem ressaltar la importància que va prendre el contingut teològic del text amb contínues referències a la "redempció", temàtica que, pel que fa el binomi música-text, ha sigut determinant en la tècnica de composició d'aquest villancet de Vicent Olmos. A més d'això, hem de dir que tot el text està escrit en llengua castellana.

El villancet s'inicia amb l'*Estrillo* escrit en moviment agògic *Andante Espiritoso* i en metro de quatre. Tot i això, hem de dir que trobarem una estructura formal de dues parts ben diferenciades per la mètrica, perquè, mentre la primera part està escrita en el compàs de la "C", n'hi ha més endavant una segona secció en metro de tres amb el compàs de 3/4. Apart això, la composició comença amb un fragment instrumental en la tonalitat de Fa Major del

---

<sup>1016</sup> Vid. Pàgs. 462 s.

qual voldríem ressaltar l'ús arpegiat de l'acord de sisena augmentada (compàs 9.1). Després de la breu introducció instrumental, trobarem el Tiple solista que, acompanyat pels violins i el continu en dinàmica *piano*, inicia la primera frase del període o secció cantant la interrogant que dona nom a la composició; *Ola Hau?* (compàs 16.1). D'immediat, respon el segon cor que, situant l'harmonia sobre la Dominant de la tonalitat d'inici, dona continuïtat a la frase del Tiple solista iniciada poc abans. La frase articula vàrios segments del text contrastant sovint la dinàmica fins resoldre cadencialment en *forte* sobre Do Major (compassos 19.4 a 32.1). Seguidament, el cor *di ripieno* inicia la segona frase del període que es caracteritza inicialment per l'alternança antifonal entre Tiple solista i segon cor (compassos 32.3 a 37.1). Poc més endavant, Olmos reprén l'anteriorment citat acord de sisena augmentada sobre el qual col·loca anacrúsicament les veus extremes del *ripieno* (compàs 40.4). Això, és l'inici de d'una cadència que conté un melisma en la veu del Baix i que compta amb un acord de setena de Dominant (compàs 44.1) la resolució del qual aferma la tonalitat de Do major. La tercera i última frase del primer període és un duo del dos Tiples que sobre una "pedal" de Do canten homofònicament distintes exclamacions textuais fins a la fi (compassos 47.3 a 52.1). El fragment compta amb una indicació *crescendo* en el continu (compàs 47.3).

Ex. 41: Fragment cadencial del continu amb acord de setena de Dominant:

Seguidament, com ja havíem dit, Olmos modifica la mètrica de la partitura i escriu en compàs de 3/4 fins la conclusió. El músic elabora dos períodes musicals que coincideixen amb les dues estrofes finals del text. El primer comença amb un solo de Tiple els compassos inicials del qual tenen caràcter temàtic (compassos 53.1 ss.). De fet, Olmos intercala aquest segment tant per separar alguns versos d'una mateixa estrofa com, així mateix, per delimitar els dos períodes finals. Apart això, la composició continua amb un duo dels dos Tiples que conclou sobre l'harmonia de Dominant de Do major (compassos 61.1 a 67.2). Després d'un breu silenci general trobarem de nou el segment temàtic citat, que, a mode de *ritornello*, articula distintes porcions del text (compassos 68.1 a 73.3). Tot seguit, Olmos renúncia al

Tiple solista i escriu la resta del primer període musical atorgant-li a les veus del segon cor tant funcions solistes com *di ripieno*. El músic alterna, sempre homofònicament, distints duos amb el *tutti* fins concloure l'estrofa en un ampli fragment de modulacions transitòries (compassos 74.1 a 104.1). A més, voldríem destacar l'ús de l'antiga terminologia del barroc hispànic en la massa coral per tal de contraposar la dinàmica; *eco* i *voz* (compàs 78.1 ss.). Així mateix, convé assenyalar l'omnipresència de l'orgue amb el *ripieno* iniciant la seua intervenció amb el registre *flautado* (compàs 78.1). A propòsit de la tímbrica també és indispensable ressaltar l'exigència *Voz sin bajón* en la veu de Baix (compàs 91.1) que, d'una part, denota l'ús de diversos instruments en el continu, però, sobretot, corrobora la creativitat sonora del nostre músic.

Ex. 42: Motiu temàtic en el Tiple solista:

53  
Voz que la noche susurro ya pierde sa -

57  
lien - - - do el sol, \_\_\_

El segon i últim període d'aquesta secció s'inicia amb els compassos temàtics de *ritornello* (compassos 105.1 a 109.2). Seguidament trobarem tres frases musicals a duo de Tiples que amb lleus diferències en els elements musicals articulen així mateix tres segments gramaticals. En la primera frase trobarem l'ús de retards sobre una "pedal" de Dominant (compassos 109.3 a 116.2). En la segona, després de dos compassos de *ritornello* instrumental que Olmos fa servir per situar-se en l'àmbit de Fa Major, el músic modifica la textura sonora suprimint el continu per tal d'expressar fidedignament *trinados gorgeos de la aves* mitjançant amplis melismes ornamentats amb figures de semicorxeres (compassos 120.2 a 128.2). En la tercera, Olmos recupera el continu per tal d'acompanyar un contrapunt imitatiu que, finalment, resol en Fa Major (compassos 128. 2 a 143.2). Després d'aquestes tres frases, trobarem un *tutti* homofònic del segon cor que Olmos aferma sobre els principals graus tonals de la citada tonalitat (compassos 143.3 a 145.2). Tot seguit, accelera el moviment amb les figures de semicorxera dels violins en un fragment que prepara musical i textualment la "coda" final de la composició. Aquesta està conformada per vuit compassos dividits



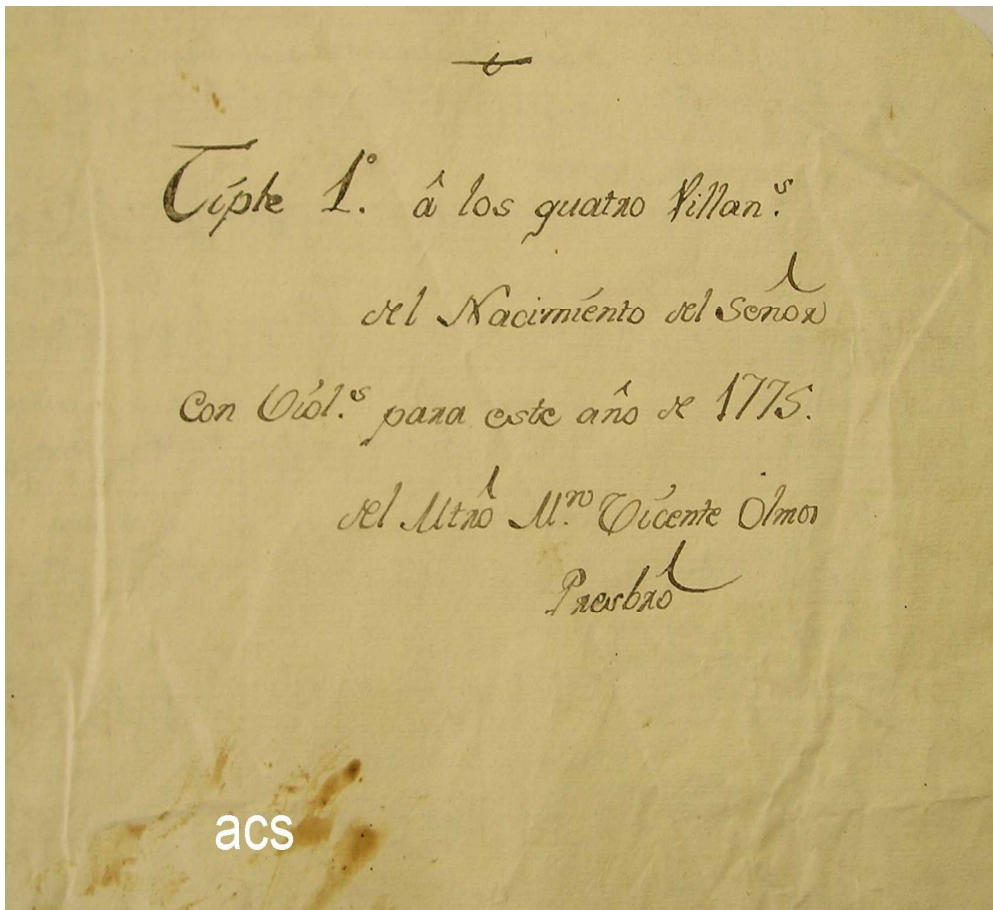
simètricament i diferenciats per la sonoritat textural. En els primers quatre, Olmos ornamenta les paraules *Gloria* i *Honor* realitzant una contraposició rítmica entre les veus i els violins (compassos 153.1 a 156.3). Els segons quatre compassos contenen els mateixos materials, però, la contraposició rítmica està reforçada pel segon cor (compassos 157.1 a 160.1). Finalment, la composició conclou en la tonalitat principal de Fa Major amb tres compassos instrumentals dels quals voldríem destacar l'ús de triples cordes en els violins (compàs 161.1 s.).

Ex. 43: Melismes notòriament ornamentats en els dos Tiples:

**2. Villancicos del Nacimiento del Señor. ¡Ah!, de la lóbrega estancia. Rompa el mar su espaciosa esfera. Pero el Niño con ojos. ¡Oh!, qué gozosos caminan. [ACS: PM 22/19]**

La signatura 22/19 de l'arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb guarda els quatre villancets composts per Vicent Olmos al *Nacimiento del Señor* l'any 1775. Són quatre composicions vocals-instrumentals per a sis, vuit, quatre, i set veus respectivament, en les quals, pel que fa als instruments, trobarem dos violins, orgue i acompanyament continu. La signatura no conté partitura general de les obres, sinó, partícels individuals de cada veu i instrument conformant un lligall de tretze documents musicals manuscrits que, de fet, han sigut la font de la nostra transcripció. La cal·ligrafia literària i musical de totes les partícels és idèntica. No obstant això, hem d'assenyalar necessàriament que la partícula de Tiple 1º del primer cor està molt deteriorada pels efectes de la humitat. Per això, en la nostra transcripció només consta allò que hem pogut recuperar de la qual. Afortunadament, la resta

de les partícels s'ha conservat íntegrament, i, això, ens ha ajudat en el treball de transcripció. Amb tot, voldríem destacar que totes les partícels són de format horitzontal amb quadernet cosit d'aproximadament 295 x 220 mil·límetres. Així mateix, cada partícula gaudeix de portada amb el nom de la part específica i també amb el títol de la composició centrat en el foli davall un lleu ornament de caràcter floral. Com exemple, només voldríem transcriure la portada del Tiple 1º del primer cor que conté la següent inscripció: *Tiple 1º. â los quatro Villan.[cico]s/ del Nacimiento del Señor/ con Viol.[ine]s para este año de 1775./ del M[ae]strô M.[osé]n Vícente Olmos/ Presb[íte]rô. D'altra banda, voldríem assenyalar que en la portada de la partícula de Tiple 2º del primer cor trobarem afegit posteriorment a bolígraf per mà desconeguda el número de signatura moderna; 22= 19.*



Il·lustració núm. 19. Portada Tiple 1º dels Villancicos al Nacimiento del Señor, (f. 1 r.). (ACS): PM 22/19.

Com es pot comprovar en bona part dels manuscrits, aquestos villancets estan escrits per a la Nativitat del Senyor. De fet, en el primer dels quals consta concretament *para la Kalenda*, nomenclatura que denota la funció específica del qual com iniciador de les festes de Nadal. Així mateix, l'ús d'exclamacions en els títols d'alguns d'aquestos villancets i la

temàtica dels textos també confirma que es tracta d'una tipologia concreta del gènere. Apart de remarcar que de tot això ja hem dit més coses anteriorment<sup>1017</sup>, també hem de dir que tots els textos estan escrits en llengua castellana.

*!Ha de la lóbrega estancia!* seria el títol del primer villancet d'acord amb la tradició que des de l'edat mitjana anomenava les composicions amb les primeres paraules del text. A propòsit del qual, hem de dir en primer lloc que trobarem quatre estrofes. Les dues primeres són més llargues i estan intercalades per un breu recitat. Tot i això, i, sempre tenint en compte la notòria evolució formal del gènere a partir dels patrons tradicionals, trobarem un primer període musical que, podríem dir, compleix funció d'Introducció, i, després, altres dos períodes amb elements musicals repetits que, també, podríem valorar com *Estribillo*. Amb tot, cal dir que en els manuscrits de Vicent Olmos no consta aquesta nomenclatura enlloc, tanmateix, l'organització del moviment agògic no desdiu gens aquest plantejament. Després de tot això, les dues últimes estrofes del text són més curtes i estan adaptades musicalment amb el binomi recitat-ària, per la qual cosa el primer villancet, *!Ha de la lóbrega estancia!*, no s'allunya de l'estructura formal quaternària plenament instaurada en el villancet del segle XVIII.

D'acord amb la nostra transcripció, *!Ha de la lóbrega estancia!* comença en la tonalitat de Sol Major, de fet, tonalitat principal de la composició, amb una frase instrumental dels violins amb el continu que conté contrastos dinàmics (compassos 3.1 a 10.4). Tot seguit, el segon cor canta a “tutti” homofònic el primer versicle del text per a la qual cosa Olmos pren elements de la frase precedent i utilitza l'harmonia alterada per tal de descriure *la cárcel funesta* (compassos 11.1 a 19.1). Després, Olmos fa servir les dues veus solistes, Tiple 1º i Tenor, per tal d'enllaçar amb un “solo” de Baix del segon cor amb el que conclou el primer període musical o fragment d'Introducció (compassos 19.1 a 30.2). Mentre que l'obra s'havia iniciat agògicament amb moviment *Medio Ayre*, en la part del “solo” trobarem la indicació agògica *un poco más aire* (compàs 22.1).

Seguidament, Olmos modifica l'agògica i la mètrica escrivint *Andante* en compàs de 3/4 (compàs 31.1). De nou en la tonalitat principal, el primer període d'*estribillo* s'inicia amb un ritme “tribraqui” contraposant imitativament els solistes i el *ripieno* (compassos 31.1 a 40.3). Així mateix, trobarem la indicació *con bajón* i l'aportació, per primera vegada, de l'orgue acompanyant el segon cor, cosa que confirma l'ús d'aquests instruments en l'acompanyament instrumental de la capella sogorbina. A continuació, Olmos escriu en

---

<sup>1017</sup> Vid. Pàgs. 462 s.

imitació per a les dues veus solistes sobre una “pedal” de Dominant (compassos 41.1 a 47.2) fent servir, tot seguit, l’homofonia del segon cor per tal d’enllaçar amb un nou “solo” de Baix del segon cor amb el que, altra vegada, conclou el període musical amb una cadència perfecta (compassos 47.3 a 69.1).

Novament, trobarem modificació mètrica i agògica, perquè, Olmos escriu una frase *Despacio* en el compàs de la “C” on contraposa imitativament les veus solistes davant d’una breu semifrase de “recitat” del Baix del segon cor (compassos 69.1 a 77.4). Després d’això, reprén el moviment *Andante* en compàs de 3/4 per tal de reexposar el període precedent de l’*estribillo* amb el qual pràcticament posarà fi a les dues primeres estrofes del text, que, de fet, precedeixen el recitat i ària. Aquest període final es pot dividir en dues àmplies frases musicals on Olmos combinarà l’homofonia amb el contrapunt i els solistes amb el *ripieno*. En la primera frase reitera inicialment el materials del primer període musical d’*estribillo*, no només els musicals, sinó, fins i tot al·literant el text; *Confía, aguarda, espera...* Després de successives alternances vocals, aquesta primera frase conclou amb un breu fragment instrumental on podem comprovar l’ús recurrent de les figures de corxeres en els violins com a element rítmic de la composició (compassos 78.1 a 108.3). Per a la segona frase d’aquest període final Olmos genera inicialment un entramat imitatiu en el segon cor (compàs 109.1 ss.), que, finalment després de diverses combinacions vocals, deriva amb un *tutti* homofònic del qual. Malgrat l’ús de cromatismes i d’acords préstecs que comporten succintes modulacions transitòries, predomina la tonalitat principal Sol Major en un període que finalitza instrumentalment amb els violins amb “triples cordes” (compàs 131.1).

Seguidament, el recitat connecta les seccions precedents amb l’ària. Tot i això, hem de dir que Olmos anticipa la mètrica característica del qual amb una frase cantada a duo per les dues veus solistes (compàs 132.1 a 136.3). Després, sense interrupció, inicia el text recitat en el Baix del segon cor al contingut del qual respon d’immediat el Tiple solista (compassos 137.1 a 150.3). Aquest recitatiu compta amb les característiques específiques del gènere, de la qual cosa ja hem parlat anteriorment<sup>1018</sup>. No obstant, mereix la pena recordar l’ús de notació específica, i, potser, sobretot, l’estatisme d’un baix que proposa modulacions transitòries fins concloure cadencialment en la tonalitat principal. Així mateix, l’acompanyament del continu, sense cap altre instrument, permet qualificar-lo de *recitativo semplice*.

Després, l’ària està escrita en compàs de 3/4 i moviment *Andante Moderato* per a Tiple solista amb acompanyament instrumental dels dos violins i el continu. Malauradament,

---

<sup>1018</sup> Vid. **El Recitat i l’Ària**, pp. 465-476.

el mal estat de conservació del manuscrit de Tiple 1º impedeix la transcripció íntegra de la veu solista, de manera que, el que consta en la nostra edició crítica és només allò que hem pogut recuperar. Tot i que es pot comprovar que els violins, sobretot el primer, duplica molt sovint la part de la veu, és difícil realitzar una valoració ben fonamentada. No obstant això, potser val la pena ressaltar que es tracta d'una melodia solista repleta d'ornamentacions. Així mateix, cal dir que està escrita en la tonalitat de Sol Major, i, que, malgrat totes les dificultats d'anàlisi que presenta i de la nombrosa diversitat estructural de gènere, podríem estar davant d'una ària d'estructura ternària. Segurament, la forma característica de la divuitena centúria va ser l'ària *da capo*, però, en aquesta trobarem una breu secció intermèdia en la tonalitat de la Dominant (compàs 191.1 ss.) intercalada entre dos períodes expositius. Per concloure, Vicent Olmos modifica l'armadura tonal i escriu un període final en Do Major el contingut poètic del qual fa referència a la "salvació" (compassos 236.1 a 262.2).



Il·lustració n° 20. Villan.[ci]co 1º. para la Kalenda. Tiple 1º, (f. 2 r.). (ACS): PM 22/19.

*Rompa el mar* és el títol del segon villancet d'aquesta sèrie. Està instrumentat per a vuit veus acompanyades per dos violins, orgue i continu. La tonalitat principal del qual és Re Major i trobarem dues parts diferenciades per la mètrica, respectivament, de quatre i tres temps. El text consta de sis estrofes l'adaptació musical de les quals genera el mateix nombre

de períodes musicals diferenciats. Així mateix, voldríem ressaltar l'ús dels registres de l'orgue, *flautado* i *clarins*, combinats amb la dinàmica de les cordes i de les veus.

Amb tot, *Rompa el mar* comença en moviment *Allegretto* amb una breu introducció instrumental que prepara el cant de la primera estrofa del text (compassos 264.1 a 297.2). Tot i que trobarem una modulació transitòria al to de la Dominant (compàs 284.1), el fragment conclou en la tonalitat principal de Re Major amb una cadència perfecta (compàs 297.2). Per a la segona estrofa del text (compassos 298.1 a 316.1), Olmos modifica inicialment el mode tonal i escriu en Re menor. En aquest segon període, la sonoritat textural continua sent la mateixa amb les quatre veus del cor solista acompanyades per l'aparell instrumental que reserva l'orgue per als moments de més exuberància sonora. Després de concloure en la tonalitat principal, Olmos enllaça amb el següent període amb tres compassos instrumentals. La tercera estrofa del text s'inicia amb una exposició imitativa de les veus solistes, consecutivament, de la més aguda a la més greu (compassos 320.1 a 333.1). Tot seguit, Olmos completa homofònicament l'estrofa amb el primer cor en un fragment articulat per un acord de setena de Dominant seguit d'un compàs de silenci (compàs 342.1 s.). Després del qual, trobarem en la part final la sonoritat de les veus caracteritzada per incisos sincopats (compàs 349.1 ss.) i per una harmonia que situa la música en l'àmbit tonal de la Dominant. Finalment, la quarta estrofa del text s'inicia amb un duo dels dos Tiples solistes que canten una melodia ben ornamentada (compassos 355.1 a 360.2). Després, Olmos utilitza homofònicament tot el primer cor fins concloure aquest quart període musical l'acompanyament del qual conté elements temàtics exposats precedentment i presenta l'escala de Re Major de forma completa.

Ex. 44. Continu:



Les dues últimes estrofes textuais d'aquest villancet estan escrites en metro de tres i moviment agògic *Allegretto*, que, així mateix, inclou el terme *Borrasca*. Olmos disposa inicialment tot l'aparell vocal i instrumental per al cinqué període on trobarem el continu ininterrompudament fins a la fi mentres que el orgue només proporciona suport al segon cor.

Així mateix, hem de destacar les “fuses” dels violins, que, sense dubte, contribueixen a generar el caràcter certament caòtic que demanda el terme *Borrasca*. D'altra banda i pel que fa les veus, el fragment comença amb alternança imitativa homofònica entre els dos cors. Si bé a l'inici predomina el ritme ternari tribraqui, Olmos intercala un segment de més lirisme escrit sobre una línia melòdica cromàtica (compassos 406.1 a 415.1). El fragment deriva en un *tutti* final que conclou sobre la Dominant de Mi Major (compàs 426.2). Tot i això, i, després de tanta exuberància sonora, Olmos inicia la sisena i última estrofa sobre una “pedal” de Sol i amb una contraposició dinàmica que exigeix tant a les veus com als instruments una sonoritat diametralment oposada (compàs 427.1). Seguidament, alterna a duo les quatre veus solistes (compassos 432.2 a 441.2) just en reprendre un *tutti* final on l'autor combina variadament els dos cors enriquint la sonoritat mitjançant el contrast dinàmic en un fragment conclusiu en la tonalitat principal Re Major.

Ex. 45. Homofonia amb cromatismes en el cor solista:

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major (one sharp) and 7/8 time. The score is labeled 'Ex. 45. Homofonia amb cromatismes en el cor solista:'. The lyrics are: 'que se i - nun - - dan, se des - - ha - - cen,'. The music features a chromatic line in the vocal parts, with notes moving stepwise between G and F, and F and E, creating a sense of tension and release. The score is written in a single system with four staves, each starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 7/8. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllable placement. The music is homophonic, with all voices moving in parallel motion. The chromaticism is evident in the vocal lines, which move from G to F, and then F to E, creating a descending chromatic scale.

*Pero el Niño con ojos* és el tercer villancet d'aquesta sèrie. Està escrit per a quatre veus, - dos Tiples, Alt i Tenor-, i consta de tres parts diferenciades; Cobles, Recitat i Ària. Tot i això, hem de dir que trobarem els dos Tiples amb funció de veus solistes mentre que l'Alt i el Tenor només complementen la massa coral. Amb tot, la primera part de la composició són quatre cobles cantades a solo de Tiple 1º en el cas de la primera, tercera, i quarta, i, pel Tiple 2º en la segona. A més d'això, trobarem un període musical intercalat entre cada cobla. Tot i que el text d'aquest fragment d'interludi varia en cada cas, pren caràcter d'*estribillo* atenent que la música del qual, i, també, l'inici textual, són en els quatre casos idèntics. Potser també

que d'aquesta funció estructural deriva el títol *Pero el Niño con ojos* que consta en la bibliografia<sup>1019</sup>, perquè, contràriament a l'antiga tradició medieval de titular les composicions amb l'incipit textual, podem comprovar, de fet, que aquestes no són les primeres paraules del text<sup>1020</sup>. A més de tot això, voldríem destacar que l'agògica de les cobles és *Andante Moderato* i la mètrica de quatre temps. Precedides d'una breu introducció instrumental dels violins i el continu que sempre acompanyen, trobarem una melodia significativament ornamentada, i, així mateix, alterada, dins d'un ampli registre sonor de certa exigència tècnica. Contràriament, els interludis d'*estribillo* estan escrits en *Andante* i compàs de tres temps generant una poderosa homofonia de ritme ternari. Malgrat l'ús cromàtic amb succintes modulacions transitòries, la tonalitat principal d'aquesta primera part és Re Major

Ex. 46. Inici melòdic de les cobles:

Al na-cer Dios en lassel - vas,

En els manuscrits d'aquesta ària no consta la indicació *da capo* o *dal segno* que generalment identifica la forma vocal més emblemàtica del segle XVIII; l'ària *da capo*. Tot i això, l'ària d'aquest tercer villancet compta amb les característiques més identitàries de la qual. Primerament, i, pel que fa l'estructura formal, trobarem una primera part dividida en dues seccions a les quals se li contraposa una segona part que precedeix la reexposició *da capo*. Aquesta segona part ocupa la part central de l'ària i, generalment, contrasta rítmica, melòdica i o harmònicament. Tot i que sovint conté elements de la primera secció, es diferencia de la qual potser sobretot per la tonalitat. Així mateix, i, pel que fa el text, aquesta ària també concorda amb els canons estilístics de la forma *da capo*. Només amb dues estrofes, es repeteix la primera, la qual cosa genera les ja citades dues seccions de la primera part. Conseqüentment, la segona estrofa ocupa la segona part amb un període musical, de caràcter contrastant com hem dit, que amb la posterior reexposició *da capo* queda emmarcat just en el centre de l'ària. Finalment, també cal dir que les dues seccions de la primera part s'articulen

<sup>1019</sup> Vid. (Climent 1984b, 185).

<sup>1020</sup> Cfr. Edició crítica II, p. 1408.



tonalment amb modulacions al to de la Dominant i retorn a la tònica, mentre que la segona part s'escriu generalment en el to relatiu o bé, com en aquesta ària de Vicent Olmos, en un to veí. Totes les seccions estan enllaçades per fragments instrumentals, de distintes longituds i amb més o menys vincles temàtics, però, sempre, amb funció de *ritornello*. Amb tot, voldríem assenyalar que trobarem informació suplementària sobre l'ària *da capo* en altres apartats d'aquesta tesi doctoral<sup>1021</sup>, i, més concretament sobre el que acabem de dir, en el treball de Clemens Kühn sobre la forma musical (Kühn 2003a, 184 ss.).

Amb tot, un recitat a duo precedeix l'ària del nostre Vicent Olmos (compassos 625.1 a 633.1). Iniciat en Re major, passa pel to de la Dominant, i, després de certa ambigüitat modal, retorna a la tonalitat principal Re Major. El recitat està escrit en la notació característica del gènere de forma homofònica per als dos Tiples solistes només acompanyats pel continu. Tot i que el villancet no és un gènere representat escènicament, aquest recitat compta amb el rerefons dramàtic<sup>1022</sup> que en l'òpera relataria l'acció. Després del qual, trobarem el primer període musical de la primera part de l'ària on després d'una exposició instrumental temàtica (compàs 634.1 ss.), Olmos realitza una doble exposició del tema, successivament en el dos Tiples solistes, la segona de les qual en el to de la Dominant (compassos 644.1 a 655.3). Després d'això, l'autor combina la imitació i l'homofonia desenvolupant un fragment notòriament ornamentat que, seguint el pla tonal característic, tanca el primer període en el to de la Dominant (compàs 674.1). Després d'això, un nou fragment instrumental enllaça amb el segon període de la primera part de l'ària. Com abans, Olmos exposa doblement el tema a distància de quinta intervàlica (compassos 678.1 i 684.1). Després, el període segueix el mateix model de l'anterior amb successives imitacions fins a un fragment homofònic d'extrema ornamentació (compàs 701.1 ss.) que reposa cadencialment sobre un acord de La amb calderó (compàs 705.1). Olmos utilitza aquest acord com a Dominant per tal de retornar a la tonalitat principal Re Major amb la qual conclou aquest segon període (compàs 711.1), i, finalment, intercalant altre fragment instrumental, la primera gran part d'aquesta ària (compàs 718.4).

---

<sup>1021</sup> Vid. **El Recitat i l'Ària**, pp. 465-476.

<sup>1022</sup> Cfr. **Edició crítica II**, p. 1409.

Ex. 47. Inici temàtic de l'Ària:

Ni - ño Dios, si tu pre - sen - ci - a,

La segona part d'aquesta ària està diferenciada d'entrada per la mètrica i, com no, per la tonalitat (compàs 719.1). Olmos inicia en una tonalitat veïna, Sol Major, i utilitza el metro de tres temps amb el compàs de 3/4. Tot i que la segona estrofa dels text conté dues frases gramaticals, trobarem tres frases musicals dins del període. En la primera (compassos 719.1 a 727.2), Olmos utilitza expressivament els retards per tal de descriure *la celestial cadencia*. En la segona (compassos 728.1 a 732.2), escriu una escala ascendent per expressar la *gloria a Dios en las alturas*. En la tercera (733.1 a 740.2), provoca un notori descens melòdic que junt a una modulació a Do major (compàs 740.1) col·loca *al hombre en la tierra*. Finalment, Olmos repeteix aquest últim segment gramatical en uns compassos que fa servir de *codetta* per tal de concloure la segona part de l'ària en la mateixa tonalitat que l'havia iniciat; Sol major. Tot i que no n'hi ha, com ja hem dit, indicació *da capo*, potser el músics de la capella de Sogorb podrien deduir la reexposició de la primera part sense la qual. D'una manera o altra, l'estructura musical dels documents musicals que hem transcrit respon prou fidedignament als patrons formals de l'ària *da capo*, que, sense dubte, va acaparar bona part del repertori vocal del segle XVIII.

Ex. 48. Retards entre els dos Tiples solistes:

Con la ce - les - tial ca - - - den - - - cia,

Con la ce - les - tial ca - den - - - cia,

*¡Oh, que gozosas caminan!* és l'últim villancet de la sèrie. Està escrit per a set veus i estructurat en quatre parts diferenciades; *Introducción, Coplas, Recitado, i Pastorella*. Olmos utilitza dos Tiples solistes en el primer cor, però, conforma el segon amb altres dos Tiples, Alt, Tenor, i Baix. Tot i l'asimetria de la massa coral distribuïda en dos cors de dos i cinc veus

respectivament, en aquesta composició d'Olmos trobarem recurrentment l'ús dels quatre Tiples, dos per cada cor, com a solistes. D'altra banda, mentre que el continu acompanya tota la peça, l'orgue proporciona suport al segon cor. Així mateix pel que fa els instruments, els dos violins alternen funcions complementàries d'acompanyament amb fragments de protagonisme melòdic. El text està estructurat en estrofes de temàtica nadalenca que contenen expressions característiques del gènere, per exemple, l'exclamació que dona nom al villancet. A propòsit de la qual, i, similarment al villancet precedent, voldríem assenyalar que *¡Oh, que gozosas caminan!* tampoc pertany a l'estrofa inicial malgrat constar en la catalogació dels fons de Sogorb com a títol de la composició<sup>1023</sup>. Potser convé reiterar que trobarem molts villancets titulats amb l'incipit textual amb una tradició derivada de l'edat mitjana.

La *Introducción* d'aquest villancet consta de dues parts, que, ben diferenciades pel moviment agògic, articulen les primeres dues estrofes del text. La primera part està escrita *Andante* per als quatre Tiples solistes, mentre que en la segona trobarem l'ús de les set veus en *Allegretto*. La tonalitat principal és Fa Major. Per a la primera part de la *Introducción*, Olmos escriu un període musical de dues frases articulades modalment. La primera, en Fa Major, comença amb un breu fragment instrumental de funció introductòria a la qual segueix una alternança imitativa dels quatre Tiples solistes amb intervencions a duo. Després, els dos Tiples del segon cor canten una escala, que, seguidament, reproduïxen ornamentadament els del primer cor (compàs 774.1). A això, segueix una imitació seqüentziada del quartet solista (compàs 778.1 ss.), on la resposta es produeix per moviment contrari, que tanca la primera frase del període (compàs 784.2). La segona frase del primer període musical s'inicia amb una tríade major, que, amb funció de Dominant, introdueix l'àmbit modal del relatiu Re menor. La frase continua imitativament fins resoldre amb una semicadència (compàs 801.1). Per tal de concloure la frase i el primer període, Olmos contraposa un fragment homofònic, de certa vivacitat rítmica principalment per l'aportació dels violins, que, efectivament, finalitza en Re menor (compàs 811.1).

---

<sup>1023</sup> Cfr. *Edició crítica II*, p. 1409.

Ex. 49. Quartet solista en imitació amb resposta per moviment contrari:

The image shows a musical score for a quartet, consisting of two systems of staves. Each system has four staves: two vocal staves and two instrumental staves. The music is in a minor key (one flat) and 4/4 time. The lyrics are in Catalan and Spanish. The first system shows the vocal lines with lyrics: 'a\_o - fre - cer a es - te ni - ño que na - ce, \_es - te ni - ño que na - ce, que na - ce,'. The second system shows the vocal lines with lyrics: 'a\_o - fre - cer a es - te Ni - ño que na - ce que na - ce'. The instrumental staves show a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

El següent període musical del villancet coincideix amb la segona estrofa de la *Introducció*. Efectivament escrit per a set veus en *Allegretto*, Olmos articula l'estrofa en dues parts que concatenen diverses frases musicals. En la primera part, n'hi ha quatre exclamacions que el músic exposa en Fa o en Do Major combinant alternativament l'homofonia amb lleus modificacions heterofòniques i o imitatives (compassos 812.1 a 835.2). Després, la resta de l'estrofa consta de quatre segments gramaticals que Olmos adapta així mateix amb altres quatre frases musicals. La primera és un *fugatto* iniciat en Mi bemoll que presenta els elements imitatius en el segon cor des de la veu més greu a la més aguda (compassos 836.1 a 842.2). En la segona, trobarem alternativament la imitació per parells de veus, tant del primer com del segon cors, fins confluïr homofònicament en la part cadencial (compassos 843.3 a 851.2). Un silenci general separa la tercera frase on Olmos col·loca els quatre Tiples solistes a uníson mentre que per a les veus més greus utilitza de nou el *fugatto* imitatiu (compassos 852.1 a 858.2). Finalment, en l'última frase musical predomina l'homofonia, però, Olmos enriqueix la sonoritat contraposant la dinàmica, tant de les veus com dels instruments, a propòsit de la qual cosa potser convé remarcar l'ús dels registres de l'orgue. Així mateix, el músic fa servir el fragment a mode de *codetta* conduït de retorn l'harmonia cap a la tonalitat principal Fa Major (compassos 859.1 a 874.1).

Ex. 50. “Fugatto” des de les veus greus cap a les agudes:

836  
 836  
 836  
 836  
 836  
 836

sus do - nes al Ni - ño  
 Y\_a\_o - fre - cer sus do - nes al Ni - ño  
 sus do - nes al Ni - ño, y\_a\_o - fre cer sus do - nes al Ni - ño  
 Y\_a\_o - fre - cer sus do - nes al Ni - ño, y\_a\_o fre - cer sus do - nes al Ni - ño

El segon moviment d'aquest villancet són les “Cobles”. El text consta de quatre *Coplas* que Olmos presenta successivament amb un període musical de dues frases. Aquest es repeteix les quatre vegades de forma idèntica llevat de lleus modificacions principalment justificades per l'adequació sil·làbica del text a la música. D'acord amb això, trobarem cada estrofa subdividida en dos segments gramaticals que coincideixen amb les dues frases musicals del període. Així mateix, hem de dir que aquestes *Coplas* estan escrites per als quatre Tiples solistes, de manera que, el músic assigna un “solo” en la primera frase successivament del primer al quart Tiple, mentre que la segona frase es cantada a uníson per la resta de solistes. D'altra banda, l'acompanyament instrumental consta de dos violins i continu. Mentre que la funció dels violins és principalment melòdica doblant les veus, el continu aporta sobretot suport harmònic, tot i que, convé destacar que no compta amb xifrat. Conseqüentment, la sonoritat de les *Coplas* és contrastant respecte a l'*Allegretto* precedent que comptava amb una textura molt més àmplia amb set veus i fins i tot amb l'aportació de l'orgue.

L'agògica de les “Cobles” és *Andante* i el metro està representat en els manuscrits pel compàs de 6/4. Tot i això, cal advertir que en la nostra edició crítica l'hem transcrit a 6/8 per tal d'adequar-lo a la notació actual. D'altra banda, voldríem destacar que el moviment s'inicia amb una breu introducció instrumental on els dos violins acompanyats pel continu anticipen

la melodia de les cobles (compassos 875.1 a 885.2). A propòsit d'això, val la pena destacar que en el manuscrit de Violí I trobarem la indicació *Violín con flautín*, cosa que corrobora l'ús de l'instrument més agut de la secció de vent-fusta en la capella de Sogorb. Després del fragment introductori, la primera *Copla* comença amb un "solo" del Tiple 1º del primer cor (compàs 886.1). Com hem dit abans, cada cobla és un període musical de dues frases. La primera frase és una melodia sempre cantada a "solo" de Tiple i caracteritzada principalment per l'incís rítmic d'inici i per l'ús de les síncopes. Així mateix, podem dir que compta amb "antecedent" i "conseqüent". L'antecedent es manté en la tonalitat principal La Major (compassos 886.1 a 891.2) mentre que el "conseqüent" modula transitòriament abans de concloure cadencialment de nou en la tonalitat principal (compassos 892.1 a 903.1). Seguidament, la segona frase del període es cantada pels altres tres Tiples solistes a uníson sempre amb els acompanyants precedents (compassos 903.1 a 911.2). Ara, la melodia es desenvolupa per graus conjunts en un àmbit estret que no supera l'interval de setena. Així mateix, compta amb un calderó de repòs i amb un breu segment final on l'acompanyament instrumental referma cadencialment la tonalitat principal La Major. Conclou la primera *Copla*, les altres tres són repeticions musicals idèntiques llevat que el "solo" de la primera frase sempre és cantat per un Tiple distint.

Ex. 51. 1ª copla del Tiple solista:

1ª copla

Mi di-vi-no In-fan-te, mi ni-ño de per-las,

Seguidament, trobarem un recitat escrit per al quartet de Tiples solistes (compàs 990.1). Hem de dir que els quatre Tiples reciten homofònicament sobre un continu que des de Fa Major modula transitòriament per Mi bemoll i per Si bemoll abans de concloure de nou en Fa Major. A més d'això, voldríem destacar certa singularitat en l'ús dels quatre solistes en un gènere que va nèixer com a *recitativo semplice*, de fet, per a menys veus. Amb tot, Olmos aplica els canons estilístics del gènere utilitzant-lo per tal de fer avançar una acció dramàtica que recrea el goig del Naixement.

Ex. 52. Recitat a quatre veus:

**Recitado â 4. â Compas.**

Y por-que de la\_o - fren - da lo su - a - ve, con nue - va sua - vi - dad

Y por-que de la\_o - fren - da lo su - a - ve, con nue - va sua - vi - dad

**Recitado â 4. â Compas.**

Y por-que de la\_o - fren - da lo su - a - ve, con nue - va sua - vi - dad

Y por-que de la\_o - fren - da lo su - a - ve, con nue - va sua - vi - dad

Segurament aquesta temàtica és la raó per la qual trobarem seguidament en lloc d'un ària una *Pastorella*. Tot i que encara a hores d'ara resulta difícil concretar els orígens de la *Pastorella*, el ben cert és que l'ús litúrgic de la qual podria estar en l'Ofertori de la missa de la nit de Nadal. No obstant això, la *Pastorella* ha sigut àmpliament utilitzada en el culte de forma diversa, per la qual cosa potser és més fidedigne dir que es tracta d'un gènere o d'una forma que s'interpretava a l'església entre Nadal i la Purificació. Malgrat que n'hi ha antecedents en distintes àrees de la cultura catòlica-romana, sembla ser que amb l'arribada del barroc els compositors italians van generar un repertori per a la nit de Nadal amb característiques pròpies que es van estendre per tota Europa. De fet, segons l'investigador Geoffrey Chew, la *Pastorella* va ser una part important de la cultura musical popular que van conèixer Haydn i Mozart (NGDM 1980, 14-296). Tot i que és més difícil precisar l'ús de la qual a la península en el villancet, el fet, és que la *Pastorella* de Vicent Olmos conté elements característics del gènere com, per exemple, la mètrica amb un compàs de subdivisió

ternària<sup>1024</sup>. A propòsit d'això, hem de dir que en els manuscrits trobarem el metro representat per la xifra 6/4 malgrat que la notació, contradictòriament, concorda amb el compàs de 6/8. Apart d'assenyalar que en la nostra edició crítica hem transcrit efectivament en compàs de 6/8, també voldríem destacar que el text de la *Pastorella* consta de dues estrofes adaptades musicalment, podríem dir, amb dos períodes, respectivament, de tres i quatre frases escrites amb moviment agògic *Andante*.



Il·lustració n° 21: Recitat i *Pastorella* del 4t. Villan.[ci]co 4º. à 7. (ACS): 22/19.

<sup>1024</sup> “In the early 18th century, the conventions of pastoral music were applied to the oratorio and concerto grosso. At the Vatican, in the first and second decades of the century, vernacular cantatas were given at banquets on Christmas Eve after Vespers of Christmas... Cantatas with allegorical characters and pastoral characteristics were written for this purpose by Alessandro and Domenico Scarlatti and by Caldara; Domenico Scarlatti composed similar cantatas in Lisbon[a] in the 1720s for the king’s name day, which fell in the Christmas season. Pastoral motifs were used also in liturgical music: Durante wrote a *Gloria in pastorale* as well as other pastoral music... Christmas cantatas contained vocal and instrumental pastorales (for example at the end of introductory instrumental sinfonias) in which the pastoral vocabulary of the previous century reached its classic expression (ex. 3). These pastorales are in many respects almost indistinguishable from sicilianas. Their tempo is often *larghetto* (although opinion about the correct tempo of Italian pastorales –whether they should be fast or slow– was not unanimous even in the 18th century); the time signature is often 12/8 or 6/8; the melodies are harmonized predominantly in 3rds and 6ths; long drone basses, or at least pedal points, on tonic and dominant are frequent; ...” (NGDM 1980, 14-292).



Tot i això, la *Pastorella* comença amb un fragment instrumental introductori dels violins acompanyats pel continu que anticipa la melodia de les veus. Així mateix, val la pena remarcar la instrumentació del flautí junt al violí; *Violín con flautín* (compassos 1001.1 ss.). Després d'això, trobarem la indicació *piano* en els instruments per tal de realçar la entrada de les veus. Com anteriorment en el recitat, els quatre Tiples solistes canten una melodia a uníson, amb irrellevants excepcions, en tota la *Pastorella*. Amb tot, el primer període musical s'articula en tres frases d'adaptació sobretot sil·làbica que transiten per distintes tonalitats (compassos 1013.1, 1020.1 i 1025.1). Així mateix, en el segon període amb la segona estrofa trobarem quatre frases, tot i que, l'última de les quals repeteix el text de l'anterior (compassos 1031.1, 1039.1, 1047.1 i 1055.1). En la textura de la *Pastorella* predomina la sonoritat de les veus perquè la funció dels instruments és d'acompanyament. Potser per la qual cosa, la melodia és el principal element de construcció en el contingut de la qual destaca l'ús d'incisos rítmics i sincopats, d'altra banda, característics d'un gènere com la *Pastorella*. Aquesta finalitza en Fa Major tancant el quart villancet d'una sèrie composta al *Nacimiento* en 1778.

### 3. De Pan los accidentes [Vicent Olmos i Claver. Any 1779] [ACS: PM 22/25].

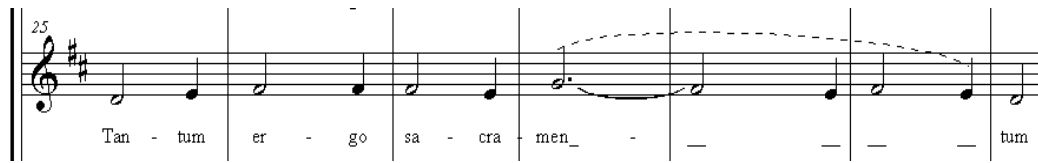
La signatura 22/25 de l'arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb guarda el villancet *De Pan los accidentes* de Vicent Olmos i Claver. L'obra és una composició vocal-instrumental per a set veus distribuïdes en dos cors i acompanyades per dos violins, orgue, i acompanyament continu. En el primer cor trobarem tres veus solistes, - Tiple, Alt i Tenor-, i el segon cor consta de quatre veus; Tiple, Alt, Tenor, i Baix. La signatura no conté partitura general de l'obra, sinó, una partícula individual per cada veu o instrument. Això, conforma un lligall d'onze partícules manuscrites que, de fet, han sigut la font de la nostra transcripció. Totes les partícules són de 290 x 220 mil·límetres aproximadament amb idèntica cal·ligrafia literària i musical. A més, en la de l'Orgue trobarem el títol propi de la composició a mode de portada que compta amb un lleu ornament a la part central superior; *Villan.[ci]co â 7. con Violines, y sín ellos, para la Festiv.[ida]d/ del SS. Sacramento del M[ae]strô/ M.[osé]n Vicente Olmos Presb[íte]rô./ dice/ De Pan los accidentes./ Para este año..... de 1779.* Així mateix, en el mateix foli de portada, consta a l'angle superior dret el número d'antiga signatura, N<sup>o</sup> 149, i a la part inferior dreta el de la moderna afegit a bolígraf posteriorment per mà desconeguda; 22=25.

*De pan los accidentes* està escrit *para la festividad del Santísimo Sacramento*. No obstant que el text del villancet està escrit en llengua castellana, intercala alguns versicles en

llatí que, de fet, pertanyen a l'eucologia utilitzada en la celebració del *Corpus Christi*. Concretament, Vicent Olmos pren el cinquè versicle del *Pange Lingua gloriosi*, himne que es canta complet *ad processionem* i *In II Vesperis* del Corpus (LU 1953, 950 i 958). No obstant això, el cinquè versicle, *Tantum ergo Sacramentum*, pren, potser, la màxima rellevància en cantar-se específicament *Ad Benedictionem SS. Sacramenti* de la festivitat (LU 1953, 954). Amb tot, el versicle del *Pange Lingua* articula la composició de Vicent Olmos, de fet, estructurada en tres parts diferenciades; *Introducción*, *Recitado*, i *Estrillo*.

La *Introducción* de l'obra està escrita per a les tres veus solistes acompanyades pels violins i pel continu. En compàs de 3/4 i moviment agògic *Moderado*, trobarem un primer període musical de tres frases que precedeix el cant del primer segment gramatical en llatí (compassos 3.1 a 24.3). En la primera frase, Olmos presenta en el Tiple solista un motiu melòdic de caràcter sincopat que utilitzarà posteriorment de forma recurrent (compàs 3.2). L'Alt duplica homofònicament el Tiple dialogant tots dos a duo amb el Tenor en un fragment que conté un incís rítmic-melòdic que realça la paraula *Christo* (compàs 5.2 s.). Els violins reblen l'harmonia i complementen la melodia de les veus en una dinàmica *piano* mentre l'acompanyament continu proporciona suport a tota la sonoritat. La primera frase s'inicia en Re Major, de fet, tonalitat principal de l'obra, i conclou en la Dominant del to (compàs 10.2). La segona frase del primer període s'inicia homofònicament (compàs 11.1) abans d'introduir un entramat contrapuntístic amb cromatismes que Olmos fa servir per descriure amb un motiu ascendent el contingut teològic del text; *oculto ser de la deidad más alta* (compàs 14.3 ss.). Paral·lelament, el músic retorna a la tònica de Re mitjançant una harmonia així mateix cromàtica. La tercera i última frase del primer període musical redunda en la tonalitat principal i amb una textura vocal potser més ornamentada prepara l'entrada de l'eucologia pròpiament litúrgica en llatí (compassos 19.1 a 24.3). En aquesta, Olmos, utilitzant la tècnica de paràfrasi, col·loca en la veu de l'Alt una melodia gregoriana amb el primer versicle en llatí; *Tantum ergo Sacramentum venerémur cernui* (compassos 25.1 a 35.1). Al voltant de la qual disposa un contrapunt imitatiu entre Tiple i Tenor que conté el, ja citat, motiu melòdic inicial de la composició. Mentre, els instruments continuen amb les mateixes funcions d'acompanyament.

Ex. 53. Melodia gregoriana:



El segon període musical de la “Introducció” conté així mateix tres frases abans d’un nou versicle en llatí. La primera frase s’inicia amb un entramat contrapuntístic que conté, d’una part, imitació entre Alt i Tenor (compàs 35.2 ss.), i, d’altra, el motiu melòdic principal citat ja reiteradament (compàs 36.2). Tanmateix, d’immediat, combina un nou motiu en imitació per moviment contrari en totes les veus (compàs 38.2 ss.). El fragment conclou amb una homofonia així mateix imitativa sense apartar-se de la tonalitat principal de Re Major (compàs 46.2). Després, un breu enllaç instrumental amb dinàmica *forte* dona pas a la segona frase del període (compàs 47.1 s.). En aquesta trobarem una “pedal de tònica” en el Tenor duplicada pel continu, sobre la qual Olmos s’expressa doblant en els violins la melodia del Tiple i l’Alt. Un silenci vocal precedeix l’inici de l’última frase del segon període on el músic contraposa un fragment en imitació sempre iniciada a partir dels graus tonals. Després, una tríade major sobre el VI grau de Re (compàs 58.1) proposa una cadència conclusiva sobre la Dominant que precedeix el text en llatí (compàs 59.1). Connectat instrumentalment de nou amb una dinàmica *forte* que contrasta amb la tènue sonoritat de les veus solistes, trobarem el versicle *Et antiquum documéntum Nóvo cédat rítui*. Olmos utilitza així mateix la tècnica de paràfrasi, però, en aquesta ocasió situa un primer segment gramatical en la veu de Tenor (compassos 60.1 a 64.2), i, posteriorment, la resta en el Tiple (compassos 65.1 a 69.3). Al voltant de la paràfrasi, el músic genera una textura contrapuntística que conté motius presentats precedentment. Tant els violins com el continu acompanyen discretament les veus solistes fins resoldre el fragment amb una cadència sobre la Dominant que prepara l’inici del *Recitado* (compàs 69.3).

Ex. 54. Melodia gregoriana:



El *Recitado* està assignat a la veu de l'Alt. Vicent Olmos modifica la mètrica i escriu en compàs de "C" un fragment el text del qual prepara una nova exposició textual en llatí. Apart això, la notació del recitat denota una praxi al més pur estil italià sobre un acompanyament continu que, així mateix, dins dels canons estilístics de l'època, després de passar pels graus principals de Re Major proposa una modulació transitòria al to de la Subdominant (compàs 79.1 s.). Un compàs després, el *recitado* conclou sobre la Dominant la resolució de la qual sobre el I grau inicia un fragment polifònic amb totes les veus solistes que exposa en forma de *ritornello* l'últim versicle de l'eucologia en llatí; *Praestet fides supplementum Sensuum defectui*. Olmos utilitza els mateixos elements estructurals de la primera exposició en llatí, però, modifica la posició d'alguns dels quals, cosa que dona idea de la capacitat creativa del nostre músic<sup>1025</sup>.

Ex. 55. Modulació transitòria amb resolució sobre I grau:



L'última part del villancet *De pan los accidentes* és l'*Estribillo*. Està escrit per a set veus, la qual cosa suposa que, per primera vegada, Olmos introdueix les quatre veus del segon cor. Així mateix, això també comporta l'ús exclusiu de l'orgue per acompanyar-les. Conseqüentment, en l'*Estribillo* trobarem una nova sonoritat de conjunt amb totes les veus i els instruments en un moviment, que, pel que fa la forma, es pot dividir en tres períodes escrits *Andante* en metro de tres.

El primer període s'articula tonalment amb dues frases, successivament, en Re Major i en Sol Major (compassos 93.1 a 111.1). La primera s'inicia sobre una "pedal" de tònica abans de modular al to de la Dominant (compàs 103.1). Mentre els dos cors alternen de forma antifonal, l'harmonia retorna a Re Major abans de modular a Sol, tonalitat que inicia la segona frase (compàs 111.1). En aquesta, les veus solistes exposen una nova melodia que Olmos fa servir per cantar un segment textual que reiterarà més endavant; *venid, llegad, corred*. Així mateix amb alternança antifonal, trobarem imitació (compàs 118.2 s.) i homofonia (compàs 125.3 ss.) en un fragment que efectivament conclou amb una cadència en Sol major (compàs 129.2). El segon període comença amb un "solo" de Tenor que conté cromatismes i variades ornamentacions sobre un acompanyament que recupera la tonalitat

<sup>1025</sup> Cfr. (compassos 25.1 a 35.1 amb 82.1 a 93.3).

principal de Re major (compassos 129.3 a 145.1). Després d'això, i, de fet, en forma d'*Estrillo*, Olmos repeteix el text castellà que hem citat unes línies més amunt<sup>1026</sup>. El músic utilitza antifonalment els mateixos elements estructurals, però, ara, presentant-los inicialment en el segon cor (compàs 145.2 ss.). Tot seguit, trobarem en el *ripieno* un entramat contrapuntístic, del qual, voldríem destacar la melodia del Baix duplicada en el continu, que, així mateix, Olmos també utilitzarà un poc més endavant (compassos 149.1 a 155.1). Després, una resposta antifonal de les veus solistes, de caràcter imitatiu, tanca el segon període amb un calderó sobre l'acord de sensible en segona inversió (compàs 163.1). L'últim període de l'*Estrillo* correspon a l'última exposició del text en llatí. Com en totes les ocasions anteriors, Olmos utilitza una melodia gregoriana en forma de paràfrasi, tanmateix, combinada amb altres elements melòdics, entre els quals la melodia del Baix duplicada pel continu que acabem de citar<sup>1027</sup>. Després, Olmos transforma l'alternança vocal en un *tutti* sobre l'última part del versicle, *sénsuum deféctui* (compassos 171.1 a 175.1), i, per concloure, ornamenta antifonalment el mateix text, que, en forma de *coda* final, conclou la composició en la tonalitat principal.

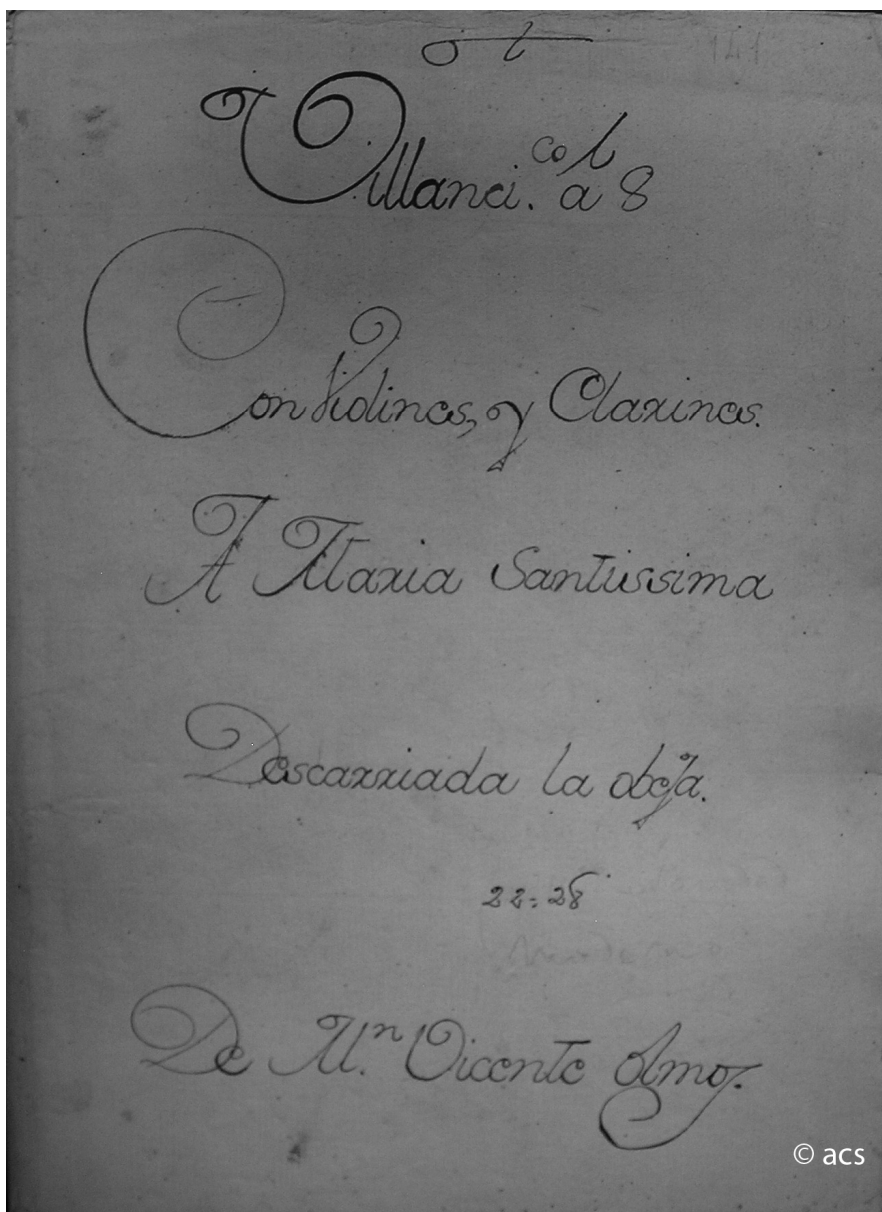
#### **4. Villanci.co â 8 Con Violines, y Clarines. A Maria Santtissima Descarriada la obeja. [ACS: PM 22/28].**

La signatura 22/28 de l'arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb guarda el villancet *Descarriada la obeja* de Vicent Olmos i Claver. És una composició vocal-instrumental dedicada *A Maria Santissima* que està estructurada en quatre parts diferenciades; *Introducción*, *Estrivillo*, *Recitado*, i *Ària*. Així mateix, està escrita per a vuit veus amb acompanyament instrumental. Trobarem les veus distribuïdes en dos cors que canten en llengua castellana. El primer cor consta de dos Tiples, Alt, i Tenor solistes, mentres que el segon pel quartet característic de veus mixts; Tiple, Alt, Tenor, i Baix. Quan als instruments trobarem dos violins, dos clarins, orgue, i acompanyament continu. La signatura no conté partitura general de l'obra, sinó, partícels individuals de cada veu i instrument conformant un lligall de catorze documents musicals manuscrits sense data que, de fet, han sigut la font de la nostra transcripció. La música està continguda en quadernet de doble foli que genera partícels de format horitzontal d'aproximadament 360 x 250 mil·límetres. Així mateix, voldríem destacar que trobarem dues cal·ligrafies diferenciades, d'una part la de les parts

<sup>1026</sup> Cfr. (compassos 114.2 ss. amb 145.2 ss.).

<sup>1027</sup> Cfr. (compassos 149.1 a 155.1 amb 164.1 a 170.1).

vocals i d'altra les instrumentals. Al vers de la partícula del Baix del 2º Cor consta a la part superior dreta el número de signatura antiga, N° 141, i, a la part central la inscripció *Falta Tiple 1º*. D'altra banda, així mateix al vers, però, de la part d'Orgue, consta el títol propi de la composició disposat en format vertical davall una lleu ornamentació centrada a la part superior; *Villanci.co â 8/ Con Violines, y Clarines./ A Maria Santissima/ Descarriada la obeja./ De M.n Vicente Olmos*. A propòsit del qual, cal destacar que a la part inferior dreta trobarem el número de signatura moderna, 22=28, afegit a bolígraf posteriorment per mà desconeguda.



Il·lustració núm. 22. Portada del villancet *Descarriada la obeja*. (ACS): PM 22/28.

La primera part del villancet *Descarriada la obeja* és la *Introducció*. Està escrita per al quartet solista del primer cor en moviment agògic *Largo* i metro de quatre representat pel compàs de la “C”. La “Introducció” comença en Re Major, de fet, tonalitat que predomina en tota l’obra. Així mateix, hem de dir que el text consta d’una estrofa de quatre versos que poden subdividir-se en hemistiquis. Amb tot, trobarem d’inici un fragment introductor de vuit compassos instrumentals on els violins presenten els principals elements rítmics i melòdics amb el suport del continu i dels clarins (compàs 3.1 a 10.4). Seguidament, veurem una contraposició textural entre els dos segments gramaticals del primer vers (compassos 11.1 a 20.2). En el primer, el cor solista canta homofònicament (compassos 11.1 a 14.3), mentre que en el segon n’hi ha un entramat contrapuntístic de caràcter imitatiu introduït per l’Alt solista (compassos 14.4 a 20.2). Després d’un breu silenci, el músic utilitza una progressió modulant per al segon vers de l’estrofa (compassos 21.1 a 28.1). Olmos duplica la melodia del Tenor solista en el continu generant un fragment d’heterofonia acòrdica que transita per Mi menor i finalitza en Re Major. Després d’això, quatre compassos de sonoritat instrumental tanquen la *Introducció*. No obstant, Olmos completa l’adaptació musical de l’estrofa mitjançant una indicació *dal segno*. D’acord amb la qual, els dos últims versos de l’estrofa es canten amb la mateixa música dels dos primers.

Ex. 56. Contrapunt imitatiu:

ve - ja, fuente, en el monte se que - do en el monte se que -  
blando\_a-compa-ña su voz blando\_a-compa-ña su

ve - ja, en el monte se que - dó en el monte se que - dó en el monte se que -  
fuen - te, blando\_a-compa-ña-su voz blando\_a - compa - ña su voz blando\_a-compa-ña su

ve - ja, en el monte se que - dó - se que -  
fuente, blando\_a-compa-ña su voz - su

ve - ja, en el monte se que - dó se-que - dó en el monte se que -  
fuente, blando\_a compa-ña su voz su voz blando\_a-compa-ña su

La segona part d’aquest villancet és l’*estruvillo*. La tonalitat principal continua sent Re Major i la mètrica també la del moviment precedent. Contràriament, Olmos modifica

l'agògica amb un moviment un poc més ràpid definit pel terme *Medio ayre*. D'altra banda, el text consta d'una estrofa de dos versos adaptada musicalment amb altres tants períodes musicals diferenciats. Tot i això, i, similarment al moviment anterior, trobarem un fragment instrumental de funció introductòria que precedeix l'entrada dels cors (compassos 33.1 a 41.1). D'una part, n'hi ha una melodia per graus conjunts en els violins la notació dels quals amb notes repetides comporta vivacitat agògica. D'altra, en l'acompanyament continu predomina l'harmonia de I i V graus de la tonalitat principal Re Major. Així mateix, entre els violins i el continu trobarem els clarins reblant l'harmonia. Amb tot, potser convé destacar un breu fragment on Olmos duplica a uníson els violins i el continu (compassos 36.3 a 38.4). Després del fragment introductori i per tal d'adaptar el primer vers de l'*estriillo*, Olmos escriu un període musical on alterna imitativament els dos cors (compassos 41.2 a 49.3). La sonoritat està determinada per la fusió de l'homofonia coral amb la de l'aparell instrumental al complet, del qual cal destacar la funció de l'orgue com a suport del segon cor. Amb tot, voldríem assenyalar que el període consta de dues frases musicals, que, articulades per l'harmonia de Dominant, repeteixen el text íntegrament (compassos 41.2 a 45.1 i 45.2 a 49.3). De nou, un silenci general separa l'inici del següent període musical on trobarem així mateix dues frases musicals per tal d'adaptar el segon i últim vers de l'*estriillo* (compassos 50.1 a 67.3). No obstant, ara, cada frase musical conté l'hemistiqui textual que li pertoca, respectivament, primer i segon. La primera és una frase de modulacions transitòries on, d'entrada, Olmos modifica el mode amb un tríade menor sobre La (compàs 50.1). Després passa per Mi menor i Si menor abans de resoldre conclusivament de nou en Re Major (compàs 56.1). La sonoritat continua sent la mateixa, perquè, Olmos conserva les mateixes textures vocals i instrumentals. Tanmateix, en la segona frase, que correspon al segon hemistiqui del vers final, genera un entramat imitatiu amb entrades successives de les vuit veus (compassos 56.2 a 67.3). La imitació es produeix des de la veu més aguda a la més greu, la qual cosa és un prodigi de creació. Necessàriament, l'harmonia és més estable i oscil·la entre I i V grau de Re Major fins a la fi.



Ex. 57. Entrades imitatives de les vuit veus successivament des de les més agudes fins les més greus:

56  
í-do lavaã losal-can-sesel lo-boel lo-borapaz la vaã losalcan-zesel lo-borapazel lo-borapaz,  
56  
í-do la vaã losal-can-sesel lo-boel lo-borapaz el lo-borapazel lo-borapaz,  
56  
í-do la vaã losalcan-sesal-can-sesel lo-borapaz el lo-boel lo-borapazel lo-borapaz,  
56  
í-do la vaã losalcan-sesel lo-borapaz el lo-borapazel lo-borapaz,  
56  
la vaã losal-can-sesalcan-sesel lo-borapazel lo-borapaz la  
56  
la vaã losalcan-sesel lo-borapazel lo-borapaz la  
56  
la vaã losal-can-sesel lo-boel lo-borapaz la  
56  
la vaã losal-can-sesel lo-borapaz la

Després de l'*estrevillo* trobarem el *Recitado* la funció dramàtica del qual és fer avançar l'acció per tal de connectar-la amb l'ària final. Dins dels canons estilístics del gènere, Olmos escriu un *recitativo semplice* per a l'Alt solista acompanyat pel continu. Amb la notació i la mètrica característica, el músic articula el text sil·làbicament amb tres frases musicals modulants. Inicialment en Re Major, la primera frase transita per distints graus sovint alterats finalitzant melòdicament amb la sensible de Mi. (compassos 69.1 a 75.1). Així mateix, voldríem ressaltar l'ús d'alteracions per tal de realçar l'expressió del text; Sol sostingut en *despierta* (compàs 72.3), i, Do becaire en *dormido* quan la frase conclou descendentment (compàs 74.1). A continuació, la segona frase ocupa la part central del text, de fet, la més llarga on modula a Mi menor (compassos 75.3 a 81.1). Així mateix, voldríem ressaltar l'ús d'un incís anacrúsic de semicorxeres que descriu perfectament el segment textual *salta, corre, la busca* (compàs 77.4 s.), i, també, el dramatisme que comporta l'alteració de la subdominant

en *no la halla* (compàs 79.1). Després d'això, Olmos capgira súbitament la tonalitat i inicia l'última frase musical en Sol Major (compàs 82.1). Seguidament, l'ús d'una cinquena de sensible propícia el pas per La Major (compàs 85.1 s.), que, Olmos transforma en Dominant per tal de concloure el *Recitado* en Re. Tot i que havia començat en Re Major, de fet, tonalitat principal de la composició, Olmos ens sorprén l'oïda finalitzant en Re menor (compàs 89.1 s.).

Ex. 58. Alteracions accidentals per tal de remarcar el contingut poètic:

72

na - do le des - pier - ta \_ el cui - da - do que le de - xó dor - mi - do

L'Ària subsegüent que conclou aquest villancet comença en Re Major amb moviment agògic *Despacio no mucho* i una mètrica de quatre. Està estructurada segons els patrons formals característics de l'ària *da capo* malgrat que no consta en cap manuscrit la indicació *D. C.* Segurament, la pràctica de la interpretació en la capella comportava el *da capo* sense que necessàriament constara en les partel·les. D'una manera o altra, aquesta ària consta de dues seccions plenament diferenciades. En la primera (compassos 91.4 a 158.3), trobarem dos períodes emmarcats per fragments instrumentals amb funció de *ritornello*. A més d'això, veurem el pla tonal característic del gènere on el primer període modula des del to principal Re Major al to de la Dominant La Major (compassos 104.4 a 119.1). A continuació, el segon període de la primera secció (compassos 123.2 a 150.1) retorna des del to de la Dominant al to principal transitant prèviament per altres tonalitats com Sol menor (compàs 136.1). A propòsit de la tímbrica tonal, voldríem remarcar l'ús de distints procediments tècnics com, per exemple, l'alternança modal entre Re major o menor (compassos 141.1 ss., 146.1 ss., i 154.1 ss.). La segona secció d'aquesta ària contrasta melòdica, rítmica, i harmònicament amb l'anterior, cosa que aporta més arguments en favor de la forma *ària da capo* (compassos 160.1 a 176.2). Està escrita en el relatiu menor de la tonalitat principal, Si menor, en metro de tres amb el compàs de 3/4, i amb elements melòdics contrastants respecte a la primera secció. Així mateix prou menys extensa, conté el caràcter melancòlic que proposa el text; *que quien otro diga, no sabe de amor*. Finalment, trobarem la part final ornamentada amb varies appoggiatures i l'harmonia de la cadència final significativament alterada.

Ex. 59. Melodia de l'Alt solista:



ti - ga que quien o - tro di - ga no sa - be de a mor

### 5. Quatro para dar las Pascuas los Infantillos, a los Señores obispo, y Canónigos [ACS: PM 22/16].

La signatura 22/16 de l'arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb guarda la composició *Quatro para dar las Pascuas los Infantillos, a los Señores obispo, y Canónigos* de Vicent Olmos i Claver. L'obra és una composició vocal-instrumental escrita per a quatre veus solistes amb acompanyament continu. Les veus són tres Tiples i un Tenor mentre que el continu, com ja sabem, podia ser interpretat per diversos instruments. Tot i això, predomina el "solo" del Tiple 1º mentre que les altres veus compaginen la funció solista amb la de *ripieno* de massa coral. La signatura no conté partitura general de l'obra, sinó, una partícula individual per cada veu i instrument. Això conforma un lligall de cinc partícules, quatre vocals més una d'acompanyament continu sense xifrat, que han sigut la font de la nostra transcripció. El format de les quals és horitzontal, però, trobarem dimensions diferenciades de les quals i cal·ligrafia literària i musical variada d'unes a altres. A més d'això, hem de dir que n'hi ha una portada de format vertical al revers de la partícula d'Acompanyament amb el contingut que detallem a continuació.

A la part superior central consta un ornament gràfic, i, just a la dreta del qual, el número de signatura antiga; N<sup>o</sup> 9. Més avall, centrat, i ocupant la meitat superior del foli veurem el títol propi de l'obra; *Quatro para dar/ las Pascuas los Infan-/ tillos, â los Seño.[re]s obispo,/ y Canonigos./ Para este año de 1774*. L'adjectiu "los" està travessat d'una esborradura que no impedeix la lectura del qual, i, el subratllat de l'última línia és una ornamentació en forma de triangle invertit. A la part inferior dreta consta al llapis el cognom *Olmos*, i, a la mateixa altura, poc més a la dreta, el número de signatura moderna afegit a bolígraf posteriorment per mà desconeguda; 22=16. Així mateix, voldríem destacar que en la

particel·la de Tiple 1º també consta afegit aquest número a la part superior esquerra, però, al llapis: 22 – 16.

El títol d'aquesta composició ja expressa amb claredat la funció específica de la qual. No obstant, voldríem recordar que el *Quatro* és una tipologia vinculada al villancet religiós de la qual ja hem dit algunes coses en altres apartats<sup>1028</sup>. Tot i això, potser val la pena reiterar que aquest subgènere es diferencia per una qüestió principalment conceptual que concerneix al caràcter de música selecta en contraposició a l'exuberància que generalment comporta el villancet. També voldríem recordar que potser trobarem els antecedents d'aquesta obra en la producció del mestre Pradas la influència del qual en la trajectòria d'Olmos és inequívoca. Així mateix, hem de reiterar que d'aquesta obra n'hi ha una transcripció anterior a la nostra que va ser publicada per la "Fundació Dávalos-Fletcher" (Capdepón 1996, 434 ss.). Tot i que coneixíem l'existència de la qual, hem volgut presentar una transcripció pròpia per tal de completar una edició crítica que conté totes les composicions de Vicent Olmos que podíem recuperar íntegrament. Amb tot, les diferències entre les dues transcripcions no són significatives. Potser, la nostra és un poc més paleogràfica.

El *Quatro para dar las Pascuas* de Vicent Olmos segueix el patró formal primigeni del villancet estructurat en dues seccions; *Estribillo-Coplas*. Tot i això, hem de dir que la primera secció, l'*Estribillo*, compta amb una breu introducció ben diferenciada, potser sobretot, pel moviment agògic i per la mètrica. La introducció s'inicia *Andante* en metro de quatre i després de la qual trobarem *Allegretto* en dos per a la part més específica de l'*Estribillo* en compàs de 2/4. Per això, també pot valorar-se com una estructura tripartida atenent l'evolució formal del gènere, sobretot, a partir de la dissetena centúria. Amb tot, la composició comença amb un "solo" del Tiple 1º que intercala una resposta de la resta de les veus. Són quatre compassos que Olmos fa servir, efectivament, d'introducció per preparar l'*Allegretto* següent, i, que, contenen elements rítmics que també utilitzarà en l'*Estribillo* (compàs 3.1 ss.). L'obra s'inicia en Sol Major, de fet, tonalitat principal de la composició.

---

<sup>1028</sup> Vid. Pàgs. 449 i 457.

Ex. 60. Melodia inicial amb elements rítmics:

**Andante**

**Andante**

Finalitzat el “solo” introductori del Tiple 1º, el nou moviment agògic *Allegretto* s’inicia anacrúsicament amb un motiu rítmic de la resta de les veus que Olmos combina en *stretto* (compassos 7.1 a 9.2). Tot seguit, trobarem un segment de plena homofonia vocal així mateix iniciat en anacrusi mentre el continu compagina funcions rítmiques amb harmòniques situant-se sobre el V grau o Dominant de la tonalitat principal (compassos 10.1 a 13.1). Seguidament, Olmos dialoga a “solo” i en imitació dins d’una progressió harmònica amb els Tiples 1º i 2º consecutivament, i, després, amb un motiu diferent, entre Tenor i Tiple 3º (compassos 13.2 a 21.1). Els quatre “solos” vocals estan discretament acompanyats pel continu, del qual, hem de dir necessàriament que no conté xifrat enlloc. L’*Estrillo* conclou finalment amb un fragment homofònic que, després d’un breu silenci general, aferma cadencialment la tonalitat principal de l’obra (compàs 27.1).

Ex. 61. Imitació entre les veus solistes:

Per a les “Cobles” Olmos repren el compàs de la “C” i escriu la *1<sup>a</sup> Copla* per a “solo” de Tiple 1°. La frase consta de deu compassos que es poden dividir en dues semifrases amb segments sempre anacrúsics que contenen nombroses appoggiatures. Està articulada simètricament amb dos parts de quatre compassos (compassos 28.4 a 32.3 i 32.4 a 36.2), i, finalitza amb dos últims compassos d'al·literació musical i textual. El continu acompanya rítmicament un passatge molt més líric que els precedents combinant alternativament el I i V graus de la tonalitat principal. Després, per a la resta de “cobles”, Olmos utilitza la mateixa frase musical, però, variada antifonalment. En la primera semifrase, alterna el “solo” de Tiple 1° amb la resta de la massa coral que respon en homofonia (compassos 39.4 a 47.3). Tot seguit, per a la segona, manté el mateix “solo” de Tiple 1°, però, amb una variació significativa. Utilitza les quatre veus *a tutti* antifonal per als dos últims compassos que, com ja hem dit, són de repetició musical i textual (compassos 47.4 a 53.1). A més d'assenyalar que l'adaptació textual és predominantment sil·làbica, o, potser, ornamentada, l'harmonia romàs així mateix en Sol Major. Després de cada *Copla* n'hi ha salt al *Segno* per cantar de nou l'*Estribillo*.

## 6. Misterios á Duo del M[ae]stro. Olmos [ACS: PM 29/18].

El “Rosari” és una de les devocions marianes més esteses entre els cristians. Arranca de la tradició apostòlica de Sant Domènec i commemora els vint “misteris” principals de la vida de Jesucrist i de la Verge. Després de cada misteri es recita un “pare nostre”, deu “avemaries”, més la doxologia menor o *Gloria Patri*. Tot i que el formulari litúrgic pot variar en funció de distintes devocions, temps litúrgics, i fins i tot llocs geogràfics, el Sant Rosari consta d'elements evangèlics de primer ordre. D'una part, els “Misteris”, que, descriuen episodis de Jesús i Maria des de l'Anunciació i l'Encarnació fins la vinguda de l'Esperit Sant i la Coronació de la Verge. Després, també conté l'oració que Jesús va ensenyar per tal de

dirigir-se al Pare, i, així mateix, la que la tradició de l'església ha transmés per saludar a Maria. Finalment, després de cada deu "avemaries", la fórmula de lloança trinitària. Amb tot, la part essencial del Rosari és la meditació i contemplació dels "misteris" el contingut dels quals procedeix, gairebé íntegrament, de les Sagrades Escriptures en una tradició que s'instaura de forma plena en l'edat mitjana. L'església celebra el 7 d'octubre la festa de la Verge del Rosari<sup>1029</sup>.

Pel que fa l'estructura litúrgica, el res del Rosari contemplava tradicionalment cinc misteris cada dia classificats en tres grups; dilluns i dissabtes Misteris "Gozosos", dimarts i divendres Misteris "Dolorosos", i dimecres i diumenge Misteris "Gloriosos". Tanmateix, el Papa Joan Pau II en la carta apostòlica *Rosarium Virginis Mariae* de l'any 2002 considerava "oportuna" la incorporació dels misteris de la vida pública de Crist des del baptisme fins la passió, cosa que va comportar la introducció d'un nou bloc de meditacions en el Sant Rosari<sup>1030</sup>. Apart les modificacions recents, cal destacar que al llarg dels segles ha sigut freqüent l'ús d'altres elements de la litúrgia com, per exemple, la "Salbe" que, de fet, trobarem en la partitura de Vicent Olmos i Claver. Amb tot, les cinc meditacions dels Misteris "Gozosos" són; l'Anunciació i l'Encarnació del fill de Déu, la Visitació de Maria Santíssima, El Naixement de Jesús, la Purificació de la Verge Maria i la Presentació de Jesús en el Temple, i la troballa de Jesús en el Temple després d'haver-se perdut. Els cinc misteris "Luminosos", que, a hores d'ara es resen dijous, són; el Baptisme de Jesús en el Jordà, Jesús i Maria en les noces de Canaan, Jesús anuncia el regne de Déu i invita a la conversió, la transfiguració de Jesús en el cim Tabor, i la institució de l'Eucaristia. Els Misteris "Dolorosos" descriuen l'oració de Jesús a l'hort de Getsemaní, la flagelació, Jesús coronat amb espines, Jesús amb la creu camí del calvari, la crucifixió i mort. Finalment, les contemplacions dels Misteris "Gloriosos" són la Resurrecció, l'Ascensió, la vinguda de l'Esperit Sant, l'Assumpció de Nostra Senyora al cel, i la coronació de la Verge Maria.

---

<sup>1029</sup> "Esta festividad fue establecida en 1573 como acción de gracias por la victoria de Lepanto. Desde 1716 se celebra en toda la Iglesia Latina. San Pío X la trasladó, en 1913, del primer domingo de octubre al día siete de ese mes. El nuevo Calendario ha respetado esta fecha. El formulario alude a los tres grupos de misterios de la vida del Señor y de la Virgen que se conmemoran en el rezo del santo Rosario. La sustitución de la antigua colecta por el conocido texto *Gratiam tuam* y la introducción de una nueva poscomunión muestran la intención de revalorizar el misterio de Cristo." (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 785).

<sup>1030</sup> "Para que pueda decirse que el Rosario es más plenamente 'compendio del Evangelio', es conveniente pues que, tras haber recordado la encarnación y la vida oculta de Cristo (*misterios de gozo*), y antes de considerar los sufrimientos de la pasión (*misterios de dolor*) y el triunfo de la resurrección (*misterios de gloria*), la meditación se centre también en algunos momentos particularmente significativos de la vida pública (*misterios de luz*). Esta incorporación de nuevos misterios, sin prejuzgar ningún aspecto esencial de la estructura tradicional de esta oración, se orienta a hacerla vivir con renovado interés en la espiritualidad cristiana, como verdadera introducción a la profundidad del Corazón de Cristo, abismo de gozo y de luz, de dolor y de gloria" (Joan Pau II 2002).

La signatura 29/18 de l'arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb guarda el *Misterios* de Vicent Olmos i Claver. L'obra és una composició vocal-instrumental per a dos Tiples solistes amb acompanyament continu. Tot i això, és indispensable assenyalar que la signatura conserva materials de distintes èpoques sense data de composició i de format horitzontal. En conseqüència, ha sigut necessari confrontar-los a l'hora de realitzar la nostra transcripció. L'anàlisi paleogràfic denota que, d'una part, el Tiple 2º i una partícula de baix continu prou deteriorada són les més antigues, respectivament, de 290 x 224 mil·límetres a doble foli, i, de 299 x 222 mil·límetres. D'altra banda, el Tiple 1º i una altra partícula de continu són posteriors, així mateix, respectivament, de 368 x 265 mil·límetres a doble foli, i, de 319 x 223 mil·límetres. Aquesta partícula de continu conté al revers una transposició *punto bajo* i el número de signatura antiga a l'angle superior dret; nº 26.

Així mateix, la signatura sogorbina també conté altres dues partícules de dos Tiples solistes per als "misteris" de dilluns la música de les quals no concorda amb la del continu. Són dues melodies que s'estenen homofònicament a distància intervàlica de tercera amb els textos dels misteris *gozosos*. Els dos manuscrits són de 370 x 265 mil·límetres aproximadament i degueren utilitzar-se necessàriament amb altre continu. La part més aguda dels quals conté en format vertical a mode de portada la inscripció *Misterios Gozosos a Duo*, i, el número de signatura moderna a l'angle superior esquerre afegit posteriorment a bolígraf per mà desconeguda; 29/18. Malgrat tot, també les hem transcrit per si de cas qualsevol músic o investigador vol fer ús de les quals<sup>1031</sup>.

La partitura d'Olmos conté un únic període musical que l'autor fa servir indistintament per a totes les "meditacions" de la setmana. D'acord amb això, trobarem la mateixa música aplicada a distints textos en una tradició sovint denominada "contrafacta". Apart això, Olmos divideix el període musical en dues frases, i, aquestes, així mateix, en altres dues semifrases, per tal d'articular els distints segments gramaticals dels textos. La tonalitat principal de la composició és Mi menor i els manuscrits d'Olmos comencen amb els "Misteris" de diumenge on trobarem que la primera frase del període s'inicia efectivament en el to principal i conclou amb un repòs sobre la "Dominant" que deriva d'immediat de nou a la "tònica" (compassos 3.1 a 14.3). Després, la segona frase del període transita de forma plena pel to principal fins la cadència final (compàs 15.1 a 26.1). Així mateix, podem dividir estructuralment cada frase del període en dues semifrases, la primera frase (compassos 3.1 a 7.3 i 8.1 a 14.3) i la segona respectivament (compassos 15.1 a 19.2 i 19.2 a 26.1).

---

<sup>1031</sup> Vid. **Edició crítica II**, p. 1227.



Dins d'aquesta estructura condicionada pel la gramàtica dels textos i articulada harmònicament de forma equidistant per la "Dominant" de la tonalitat principal, trobarem, d'una banda, la imitació en les dues veus solistes, i, d'altra, el continu amb funcions de suport harmònic i melòdic. El tiple 1º comença amb un incís anacrúsic i s'estén en la primera frase amb appoggiatures i combinant ritmes diversos. Després, inicia la segona frase amb un altre incís de caràcter anacrúsic desenvolupant-se tot seguit per graus conjunts, fins i tot amb un salt de segona augmentada (compàs 16.1), i reservant l'ornamentació per a la part cadencial (compàs 25.1 s.). D'altra banda, el Tiple 2º comença imitativament dos compassos després del primer. En la primera semifrase la imitació és més estricta (compàs 5.1 ss.), tanmateix, en la segona semifrase trobarem una imitació més lliure inicialment a distància intervàlica de quarta descendent (compàs 10.1) que conflueix homofònicament amb el Tiple 1º. Seguidament, inicia tèticament la segona frase (compàs 16.1) i introdueix un segment melòdic (compàs 17.1 s.) que imitarà d'immediat el primer Tiple. Després, continua amb una nova imitació i resol homofònicament així mateix de forma ornamentada. Pel que fa el continu, a més de reiterar la funció de suport harmònic, de fet, referendada pel xifrat, voldríem ressaltar l'ús del graus tonals, de cromatismes, de distintes aplicacions del mode, i, potser sobretot, de les anacrusis melòdiques que així mateix prenen caràcter harmònic en facilitar el retorn a la tonalitat principal (compàs 14.2 s.) o bé el pas per altres graus (compàs 20.2). També mereix la pena remarcar l'ús del ritme "iàmbic" (compàs 22.1 s.)

Ex. 62. Motiu melòdic en imitació dels solistes:

16

to - sa le dis - - - teis, que gus - to - sa le dis - teis,  
que de mis cul - - - pas, ha - ced que de mis cul - pas,  
gui - as con a - - - las, le - se - gui - as con a - las,  
den en la tie - - - rra, no que - den en la tie - rra,  
len - guas de fue - - - go, y con len - guas de fue - go,  
tid e - sos do - - - nes, re - par - tid e - sos do - nes,  
dis - te tu pe - - - cho, y a quien dis - te tu pe - cho,  
los que te sir - - - ven, haz que los que te sir - ven,  
lle - na de gra - - - cia, a ti lle - na de gra - cia,  
rez - ca mi vi - - - da, que me - rez - ca mi vi - da,

16

que - gus - to - sa le dis - teis, le - dis - - - teis,  
ha - ced que de mis cul - pas, de mis cul - - - pas,  
le - se - gui - as con a - las, con a - - - las,  
no que - den en la tie - rra, en la tie - - - rra,  
y con len - guas de fue - go, de fue - - - go,  
re - par - tid e - sos do - nes, e - sos do - nes,  
y a quien dis - te tu pe - cho, tu pe - - - cho,  
haz que los que te sir - ven, que te sir - - - ven,  
a ti lle - na de gra - cia, de gra - - - cia,  
que me - rez - ca mi vi - da, mi vi - - - da,

Apart d'assenyalar que la composició està escrita en un metro de tres representat pel compàs de 3/4, voldríem dir que en l'obra predomina l'adaptació sil·làbica del text. D'altra banda, trobarem l'ús de la cadència perfecta per tal de delimitar els segments estructurals del període musical. Finalment, cal recordar que Olmos fa servir el contingut musical dels "Misteris" de diumenge per als textos de les altres "meditacions"; "misteris" de dilluns i dimarts.

Després dels "misteris" i d'acord amb el formulari litúrgic del "Sant Rosari" trobarem en la partitura de Vicent Olmos una "Salve". Primerament, cal dir que Olmos manté la mateixa plantilla vocal i instrumental utilitzada anteriorment; dos Tiples solistes acompanyats pel continu. Tanmateix, deguem dir que la "Salve" del nostre autor està escrita en una tonalitat distinta; Fa Major. Tot i això, trobarem dues modulacions que assenyalarem seguidament en la nostra descripció de l'acompanyament continu. Aquest s'inicia amb un ritme troqueu sobre els graus tonals de "Fa" i s'estén tot seguit fins a una cadència intermèdia sobre la "Dominant" (compàs 84.1). Després d'un compàs d'enllaç, Olmos introdueix un acord de setena de "sensible" (compàs 86.1) que facilita la modulació a Sol menor (compàs 87.1). Seguidament, l'harmonia de "Dominant" prepara el retorn a Fa Major (compàs 90.1), tonalitat que Olmos ja manté fins a la fi. D'acord amb tot això, hem de ressaltar la importància estructural de l'harmonia que, de fet, articula el període musical en tres frases concordants amb l'estructura textual. En la primera, els dos Tiples solistes canten homofònicament generant, sobretot per graus conjunts, una melodia que conté nombroses ornamentacions (compassos 79.1 a 84.2). Després d'un breu silenci de les veus solistes, el Tiple 1º inicia la segona frase del període el cap de la qual és imitat pel Tiple 2º en el compàs següent. Tot seguit, els solistes conflueixen de nou homofònicament fins concloure el segon segment de l'eucologia (compassos 85.1 a 91.1). Finalment i ja restablerta la tonalitat principal, el Tiple 1º inicia la tercera i última frase amb un motiu melòdic arpegiat (compàs 91.1) que Olmos utilitza imitativament de forma alterna entre les dues veus solistes fins la cadència final (compassos 91.1 a 97.2).

### **IX.2.3 Obres incompletes.**

L'arxiu de la catedral de Sogorb conté divuit signatures amb materials incomplets. De les quals, n'hi ha cinc amb altres tantes obres litúrgiques i tretze que contenen vint-i-tres villancets. Seguidament, exposarem un comentari de totes aquestes composicions amb tot allò que hem pogut extraure dels materials incomplets guardats a les distintes signatures.

## 1. Miserere à 8. Del M[ae]strô Olmos 1772. [ACS: PM 22/4].

La signatura 22/4 de l'arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb conserva aquest *Miserere à 8* compostat per Vicent Olmos i Claver en 1772. La signatura només guarda el manuscrit de *Tiple de 2º coro*, per la qual cosa resulta impossible la transcripció íntegra de l'obra, i, consegüentment, una valoració ben fonamentada de la qual. El format del manuscrit és horitzontal de 298 x 220 mil·límetres aproximadament i conté dos folis. El primer recte i vers, i, el segon només recte. A la part superior esquerra del primer foli recte consta la inscripció *J.M.J.* la traducció de la qual és Jesus, Maria, Josef. Seguidament, i, completant la descripció del títol propi de la composició, trobarem *Tiple de 2º coro Miserere à 8 del Mtrô Olmos 1772*. Així mateix, a la mateixa cara conté, tant a la part superior com a la inferior, el número de la signatura de Sogorb, 22/4, clarament afegida posteriorment per mà desconeguda. A la part superior al llapis i a la inferior a bolígraf.

Amb tot, és indispensable dir que en la producció d'Olmos trobarem un altre *Miserere* compostat posteriorment l'any 1788, que, afortunadament, hem pogut transcriure íntegrament. Per això, hem situat la nostra informació suplementària sobre el psalm *Miserere* en el comentari del qual<sup>1032</sup>. No obstant, potser val la pena recordar ara que el *Miserere* apareix en la Bíblia hebrea com a psalm número 51 mentre que en la Septuagèsima i la Vulgata amb el número 50. Així mateix, voldríem reiterar que es tracta d'un psalm penitencial atribuït al rei David la inscripció del qual està dedicada al mestre de cor. Tot i que es canta en les *Laudes* de cada divendres, segurament, és en les de l'Ofici de Tenebres on pren la màxima rellevància litúrgica.

Apart els antecedents històrics, la partícels de *Tiple del 2º coro* continguda en la signatura 22/4 de Sogorb musicalitza parcialment versicles alterns del psalm número 50, concretament, els 3, 6, 16, 20, i 21 (BV 2002<sup>11</sup>, 493). Inicialment amb dos sostinguts en l'armadura, podria ser Re Major la tonalitat predominant a falta d'un anàlisi més profund que no podem realitzar amb només aquesta partícels. La mètrica és quaternària representada amb el compàs de la "C", que, Olmos, només modifica en l'últim versicle substituint-lo pel compàs de 2/4. Tanmateix, n'hi ha més varietat en l'agògica, consecutivament, amb moviments *Despacio*, *Medio Ayre-Allegretto*, *Despacio no mucho*, i *Moderato* Així mateix, també voldríem destacar l'ús de la dinàmica característica del barroc hispànic amb els termes

---

<sup>1032</sup> Vid. *Miserere à 4*. ACV: PM 152/8. Pàgs. 477 ss.

*fuerte, eco i voz, i, la indicació que consta a l'inici; falzete hasta el calderon inclusive.* Com sempre, la veu de Tiple està escrita amb la clau de Do en primera línia.

## **2. Missa â 4 y â 8. con Violines, Oboeses, y Tromp.[a]s Año 1765 [ACS: PM 22/12].**

La Missa és la cerimònia més solemne de l'església. Commemora l'Última *Coena* de Crist amb els Apòstols, on es va realitzar el ritu de la Comunió denominat així mateix Eucaristia. No obstant que el terme Missa es va imposar finalment per tal de denominar la celebració eucarística, trobarem en els antecedents distintes terminologies culturals com "ofrena" o "sacrifici". Amb tot, l'estructura de les primitives pràctiques litúrgiques va evolucionar fins concretar un ritu cerimonial que, de fet, es va convertir en el nucli central de la cultura cristiana. Tot i que no és possible dissociar el binomi música i litúrgia, cal remarcar que és en la Missa on trobarem quantitativa i qualitativament la màxima expressió musical de la litúrgia romana. La importància del cant pla i de la polifonia van generar, sobretot a l'època medieval i en el renaixement, un repertori immens que s'emmarca en distintes tipologies de la Missa condicionades per elements diversos com el temps litúrgic, el dia de celebració, festivitats, presència de cors, assemblea, o funcionalitat entre altres.

Amb tot, cal remarcar que les pràctiques primerenques eren d'origen jueu, i, que, de fet, bona part del costum semita es va incorporar a l'ús cristià principalment en allò que es denomina "àgape"<sup>1033</sup>. Amb el temps, el cerimonial es va traslladar al diumenge pel matí per tal d'aproximar-se a l'hora de la Resurrecció del Senyor. El caràcter de convit es va difuminar gradualment, i, a principis del segle II, consta una dissociació d'aquesta pràctica en una celebració eucarística a l'alba i una altra reunió dels cristians per la vesprada<sup>1034</sup>. Segons ens diu el musicòleg Juan Carlos Asensio (Asensio 2008<sup>2</sup>, 187 ss.), la primera notícia completa sobre una celebració eucarística ens la proporciona Sant Justí en el segle II. Després, en el

---

<sup>1033</sup> "Como ha demostrado Jungmann en su extraordinario estudio (1951, págs. 33-6), la mayoría de las costumbres semitas fueron incorporadas por los primeros cristianos como consta en los testimonios de la *Didakhé*, sobre todo en la acción de gracias final y en la bendición del pan y del vino, aunque es poco probable que ya incluyeran en esta época la Eucaristía. Probablemente el conjunto de costumbres religiosas practicadas por los judíos en sus convites fueron incorporadas por la primitiva Iglesia adquiriendo entonces la forma de un ágape. Al menos así lo narra San Pablo en su Carta a los Corintios." (Asensio 2008<sup>2</sup>, 186).

<sup>1034</sup> "Progresivamente aparecieron los perfiles introductorios en forma de diálogos entre el que presidía la celebración y los asistentes. Las fórmulas del *Dominus vobiscum* y su respuesta *Et cum spiritu tuo* inspiradas en la tradición judía tuvieron su origen en una búsqueda de salutación que permitiese iniciar la ceremonia de una manera natural. Igualmente, la sinagoga inspiraría la lectura previa de pasajes de la Escritura, ya que durante los primeros siglos los cristianos seguían frecuentando el templo y estaban familiarizados con esta costumbre." (Asensio 2008<sup>2</sup>, 186 s.).

segle III, Sant Hipòlit descriu un formulari per a la consagració episcopal on es poden reconèixer alguns elements de la Missa actual. Amb tot, encara faltaven centúries d'evolució fins concretar-se la Missa Papal de Roma en l'*Ordo Romanus I* del segle VII.

Les successives descripcions de l'estructura de la Missa Romana citaven l'ús dels cants que acompanyaven les distintes celebracions, cosa que realça el protagonisme de l'*Schola Cantorum*. L'aportació de l'*Schola* en la composició de les melodies litúrgiques, tant les de nova creació com les refetes, va ser definitiva en la confecció del repertori. Alguns textos del cant pla variaven en funció del calendari litúrgic i del Santoral, de la qual cosa deriva el *Propium Missae* o cants Propis de la Missa. Així mateix, els cants amb text fix conformaren l'*Ordinarium Missae* o cants de l'Ordinari de la Missa. Entre els primers, el Propi de la Missa, trobarem l'Introït, Gradual, Alleluia-Tracte (Càntic)-Seqüència, Ofertori, i Comunió. L'*Ordinarium Missae* consta de Kyrie eleyson, Gloria, Credo, Sanctus, i Agnus Dei.

En termes generals, els cants del Propi de la Missa segueixen patrons estructurals de l'antiguitat procedents de les més remotes formes del cant dels psalms. Segons Asensio, el Tracte i els Càntics són el nexa amb la psalmòdia directa, el Gradual de la forma responsorial, i l'Introït i la Comunió de les primitives fórmules antifonals. D'altra banda, l'Alleluia va ser l'últim cant que es va incorporar a la Missa, i, l'Ofertori és un cant de difícil classificació modernament considerat com antífona de l'Introït. Amb tot, els cants de l'Introït, l'Ofertori, i de la Comunió són antifonals. Segons ens diu el musicòleg Richard H. Hoppin, constitueixen la part més recent del Propi de la Missa i han pogut conservar l'estil musical, segurament, perquè eren interpretats pel cor. Tot i això, és indispensable assenyalar que aquestos cants van patir modificacions estructurals significatives<sup>1035</sup>. D'altra banda, el Gradual, l'Alleluia i el Tracte són cants responsorials. Tot i que en l'església primitiva el poble cantava senzilles respostes, la introducció de l'*Schola* va comportar la supressió de bona part dels cants de l'assemblea en favor d'un cor de certa especialització. Trobarem els antecedents dels cants responsorials en la sinagoga jueva i la interpretació dels quals en la Missa Romana a continuació de la lectura de les Escripures<sup>1036</sup>.

---

<sup>1035</sup> “Como hemos visto, S. Ambrosio llevó de Oriente a Milán por primera vez el canto antifonal, y según la tradición el Papa Celestino I (muerto en el 432) lo introdujo en Roma... En su origen, el Introito, el Ofertorio y la Comunió constaban todos de un salmo con la doxología y de un pre-verso o antífona al principio y al final.” (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 138).

<sup>1036</sup> “Los salmos completos desaparecieron de los cantos responsoriales de la Misa incluso antes que los antifonales, pero por razones diferentes, principalmente de orden musical. Al no sufrir la limitaciones del acompañamiento de un acto, la salmodia responsorial podía tener cualquier longitud. No obstante, un salmo completo que podía no haber resultado excesivamente largo en el sistema original de interpretación, se hacía impracticable en el prolongado estilo ornamental de los cantos para coro y cantor solista. Otro factor que sin

No obstant, la Missa de Vicent Olmos i Claver conté les parts de l'Ordinari llevat d'una Obertura la funció de la qual comentarem més endavant. Seguint a Juan Carlos Asensio, que confronta nombroses fonts especialitzades, a les seccions ja citades de l'Ordinari caldria afegir el *Ite Missa est* o fórmula d'acomiadament sovint relacionada amb la melodia del Kyrie i també amb el *Benedicamus Domino* de l'Ofici diví. Així mateix, altres cants específics d'algunes festivitats i fins i tot les oracions i els textos que es repeteixen invariablement cada dia també formen part de l'Ordinari de la Missa. Amb tot, el conjunt de cants de l'Ordinari es denomina *Kyriale*. Bona part de les melodies del qual encara no han sigut estudiades suficientment, per la qual cosa és difícil precisar l'origen i l'evolució de les quals. A més, les melodies de l'Ordinari de la Missa degueren cantar-se per l'assemblea transmetent-se durant generacions per tradició oral. Es van introduir en distints moments d'un llarg període de diversos segles, a propòsit de la qual cosa, segurament, mereix la pena assenyalar que l'últim cant en ser acceptat oficialment per Roma va ser el Credo a principis del primer mil·lenni<sup>1037</sup>. Amb tot, l'última edició oficial del *Kyriale, Graduale Triplex* de 1779, consigna la data de les melodies compilades en funció de la font de transmissió més antiga coneguda. No obstant, és indispensable remarcar que els cants de l'Ordinari de la Missa van ser els més modificats pels mètodes tradicionals d'ornamentació de les melodies; trops i pròsules. Segons Richard H. Hoppin, mentres que els cants del Propi de la Missa s'havien consolidat plenament, no hi hagué límits quan a la modificació dels cants de l'Ordinari des del moment que van ser assumits pel cor<sup>1038</sup>. En opinió unànime, la tropització del cant a l'edat mitjana va ser un dels elements més rellevants en el procés evolutiu del cant pla fins concretar-se els formularis litúrgics, que, després les successives reformes conciliars mantenen la Missa Romana com celebració central de la l'església catòlica.

---

duda contribuyó a acortar los textos fue la desaparición de la lectura entre el Gradual y el Aleluya. Como consecuencia, los dos cantos ocupan un momento en que la acción de la Misa deja paso a una gran efusión lírica. El Gradual y el Aleluya son de hecho «las joyas de la Misa Romana» y en su riqueza la Misa gregoriana alcanza su mayor esplendor.” (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 141).

<sup>1037</sup> “No se sabe con exactitud cuándo el canto de estos textos pasó de la asamblea al clero asistente o al coro especializado. Sin duda, fue un proceso gradual en momentos diferentes y en sitios distintos. En algunos cantos comenzó en una fecha tan temprana como el siglo VIII, y debió haber concluído a finales del siglo XI, al menos en las iglesias más grandes y en los monasterios. De estos lugares tenemos testimonios manuscritos, a partir del siglo X, de nuevas melodías para los textos del Ordinario.” (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 146).

<sup>1038</sup> “Los cantos del Propio estaban firmemente establecidos, y sólo podían hacerse adiciones con la institución de una nueva fiesta. Aunque tales ocasiones no escaseaban, constituían una salida inadecuada para el crecimiento de la actividad creadora que marcó los siglos XI y XII. Además, los cantos del Propio, a excepción del Aleluya, estaban en esta época tan rígidamente fijados en sus formas y estilos tradicionales que muchas veces los compositores se limitaban a adaptar viejas melodías a los textos de las nuevas fiestas. Ninguna de tales restricciones inhibía a los compositores cuando los cantos del Ordinario pasaron a ser propiedad del coro. Por tanto, podían escribir, y de hecho escribieron un gran número de nuevas melodías de las que los libros modernos de canto no presentan sino una pequeña selección.” (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 146 s.).

L'arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb conserva la *Missa â 4 y â 8*. de Vicent Olmos i Claver en la signatura 22/12. No n'hi ha partitura de la composició, però, la signatura conté catorze partícels. Pel que fa el primer cor trobarem les de Tiple, Alt, Tenor, i Baix. Quan al segon cor consten les partícels de la veu d'Alt i de la de Baix. Així mateix, l'arxiu de la catedral de Sogorb també guarda les partícels d'Oboè i Flauta *Primera*, Trompa i Clarí *Primero*, Trompa i Clarí 2º, Violins 1º i 2º, Acompanyament continu per al Violó, Acompanyament a l'orgue, i una partícels d'Acompanyament *Para Regir*. Com es pot deduir, els materials de la Missa estan incomplets, cosa que impedeix la completa transcripció de l'obra per a la nostra edició crítica. A més, també hem d'assenyalar necessàriament que la part de *Baxo Primero*. "coro" tampoc s'ha conservat íntegrament i només conté un foli a *Solo de Baxo*. Així mateix, voldríem recordar que la nostra edició crítica està plantejada per tal de compilar exclusivament les obres completes del nostre autor.

Els catorze documents manuscrits continguts en la signatura són de format horitzontal de aproximadament 300 x 225 mil·límetres i presenten idèntica cal·ligrafia literària i musical. Cada partícels està continguda en quadernet cosit a la portada del qual consta el títol, l'autor, l'any de la composició, i l'abreviatura *20. Pap.[ele]s*. De fet, la informació, i, fins i tot, la presentació de les portades és idèntica en totes les partícels, per la qual cosa només descriurem la portada de la part d'Acompanyament *Para Regir*.

A la part superior central consta una lleu ornamentació semifloral davall la qual trobarem el nom específic de cada partícels. En aquest cas, *Acomp.[añamiento] Para Regir*. Davall això, estructurat en distintes línies, però, perfectament centrat en el foli, consta el títol de la composició i el nom de l'autor. Més avall, a la part inferior dreta, consta la citada abreviatura *20. Pap.s*, i, a l'última línia ocupant els dos angles exteriors, de la part més inferior del foli, consta la inscripció de la data unida per una línia discontinua. Amb tot, la portada recopila la següent informació; *Acomp.[añamiento] Para Regir/ Missa â 4 y â 8. con Violines, Oboeses, y Tromp.[a]s/ De/ M.[osé]n Vicente Olmos./ 20. Pap.[ele]s/ Año \_ \_ 1765*. L'única diferència d'aquesta portada respecte a les altres és que a la part superior dreta conté agregada posteriorment a tinta per mà desconeguda el número de signatura moderna; 22=12. D'altra banda, voldríem destacar que llevat de les dues partícels dels violins i de la de Baix solista, totes les altres contenen en el segon foli recte, al marge superior dret, la inscripció *J.M.J*; Jesús, Maria, Josep.

Tot fa pensar que la Missa de Vicent Olmos estava instrumentada per a doble cor amb acompanyament instrumental de dos violins, dos oboès, dues flautes, dues trompes, dos clarins, orgue i continu. Primerament, voldríem destacar que aquesta instrumentació potser

justifica l'abreviatura 20. *Pap.[ele]s*. Després, també mereix la pena assenyalar que Olmos distingeix l'ús dels oboès i de les flautes en funció de les distintes seccions de la Missa. De fet, trobarem en distints punts de la partitura d'Oboè i Flauta 1<sup>o</sup> la inscripció *Con flautas*, o bé, senzillament, *flautas*. Així mateix, el músic també precisa en la partitura de Trompa 1<sup>a</sup> l'ús del Clarí, la qual cosa corrobora la consciència sonora d'Olmos a l'hora de seleccionar el timbre textural. Finalment, potser deguem remarcar l'existència de tres parts xifrades d'Acompanyament. Una de les quals conté diferenciada amb tinta la inscripció *para el Violon*, la qual cosa, junt al fet de tenir xifrat, denota que podria haver sigut assignada al Violó per tal de doblar el continu. Així mateix, conté en alguns fragments la indicació *Con Arco*. Apart això, les altres dues còpies d'Acompanyament, també amb xifrat, són, respectivament, la d'orgue i la utilitzada *Para Regir*.

Amb tot, en la Missa de Vicent Olmos i Claver trobarem els cinc textos de l'Ordinari precedits d'una Obertura. Des de finals del segle XIV la composició polifònica sobre textos de l'Ordinari de la Missa s'havia convertit en una pràctica generalitzada. Mentres que en el repertori de cant pla el Propi representava la màxima expressió de la Missa, els textos invariables de l'Ordinari resultaven més atractius per a la composició polifònica, entre altres coses, perquè, de fet, s'interpretarien necessàriament més sovint. A principis del segle XV, les seccions de l'Ordinari es van compondre separatament, però, ben prompte, es va iniciar el costum d'agrupar-les, com, de fet, ja s'havia fet segles abans amb cicles de cant pla<sup>1039</sup>. El transvasament d'aquestes pràctiques a les composicions polifòniques va comportar que, agrupades inicialment de dos en dos, les cinc seccions de l'Ordinari de la Missa van acabar conformant un corpus polifònic que s'anomenaria "Missa polifònica" o "Cicle de la Missa"; Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, i Agnus Dei.

La composició de totes les parts en un estil lliure però uniforme ja comportava certa homogeneïtat. Tanmateix, els compositors van prendre algunes tècniques per tal de connectar les distintes seccions de la Missa, cosa que va generar tipologies diferenciades. En un context litúrgic directament vinculat amb el cant pla, va ser freqüent sobretot l'ús de la "paràfrasis" i del "cantus firmus". La denominada "Missa de paràfrasis" elabora les veus amb elements melòdics del cant pla. A diferència, la construcció del Tenor de les distintes seccions de l'Ordinari amb amplis valors temporals de funció sustentant defineix l'anomenada "Missa de

---

<sup>1039</sup> "El procedimiento de agrupar la música del Ordinario de la misa en ciclos y de poner música a cada uno de los textos se remonta al siglo XIII, en el que encontramos ciclos que agrupaban los cantos llanos del Ordinario... En ocasiones, los escribas del siglo XIV hicieron lo mismo con composiciones polifónicas. Pero tales ciclos no constaban de piezas necesariamente afines o relacionadas desde el punto de vista musical. Los compositores del siglo XV concibieron una multiplicidad de medios para unir entre sí las secciones separadas de una misa." (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 223).



Cantus Firmus”. Així mateix, l’ús d’alguna melodia específica d’algun dels textos de l’Ordinari generava la denominada “Missa de cant pla”, mentre que, iniciar tots els moviments amb el mateix motiu melòdic propiciava una tipologia distinta anomenada “Missa motto”. D’altra banda, l’evolució estilística va comportar l’ús d’elements d’altres composicions polifòniques per tal d’escriure la Missa, cosa que va donar pas a la “Missa d’Imitació” o “de Paròdia”. Amb tot, la “Missa de Cantus Firmus” és segurament la més característica de la producció polifònica del gènere<sup>1040</sup>. Així mateix, deguem destacar que les primeres Misses eren a tres veus, la qual cosa dificultava l’elaboració modal perquè el cant pla no devia modificar-se. Conseqüentment, davall del Tenor es va afegir un *Cotratenor-Bassus* que aportava el fonament harmònic. Després, també es va incorporar el *Contratenor-Altus*, i finalment, el *discantus* o *Superius*. Mentre que la textura vocal a tres havia sigut característica del repertori medieval i del renaixement primerenc, la massa coral es va constituir finalment en una agrupació de quatre veus per a la qual, de fet, va escriure el nostre Vicent Olmos i Claver.

L’eucologia de l’Ordinari és la part principal de la Missa d’Olmos. Antecedides per una Obertura, l’obra del nostre autor conté les cinc parts del qual conformant la següent estructura; Obertura, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, i Agnus Dei. Potser convé recordar que els materials conservats a l’arxiu musical de la catedral de Sogorb estan incomplets, cosa que ha impedit la transcripció, i, conseqüentment, un anàlisi ben fonamentat. Tot i això, voldríem ressaltar que Olmos va combinar distints moviments agògics i mètrica variada en les distintes seccions de la composició, a propòsit de la qual cosa potser deguem destacar que en un dels fragments musicals del Credo trobarem el compàs de 9/6 malgrat que la notació és exactament la d’un compàs de 9/8.

Amb tot, la qüestió estructural més rellevant de la Missa del nostre músic potser és l’ús d’una Obertura instrumental que pren funció d’Introit de la Missa. Segons Hoppin,

---

<sup>1040</sup> “Desde el siglo XIX, los historiadores de la música han sugerido que los compositores buscaron unificar los cinco movimientos de la misa en un todo integrado, de manera semejante a las obras en varios movimientos de los siglos posteriores, y encontraron que el uso del cantus firmus en cada uno de los movimientos era un modo ideal de hacerlo. Este punto de vista da preferencia a la iniciativa de los compositores y a la unidad musical, ideales ambos más valorados en el siglo XIX que en el siglo XV. En tiempos recientes, los estudiosos han demostrado que las instituciones y los mecenas privados del siglo XV encargaron a menudo composiciones del Ordinario de la misa para ocasiones específicas u oficios devocionales, de igual modo que la composición de Machaut se utilizó para una misa ofrendada a la Virgen María... La misa de cantus firmus satisfacía necesidades múltiples: como música de los oficios y como obra que expertos como Tinctoris sabían apreciar. La misa cíclica comenzó su andadura como pieza escrita para una ocasión o para un mecenas específico, reemplazó en muchos sentidos la función del motete isorrítmico y adoptó muchos elementos estructurales de este último en la misa cantus firmus. Cuando la importancia del motete comenzó a declinar, la misa pasó a ser el género de mayor prestigio de la época. Las tradiciones desarrolladas, en las que muchos compositores usaron la misma melodía como cantus firmus, sugieren que la misa se convirtió en un terreno de prueba de las capacidades de los compositores.” (Burkholder 2008<sup>7</sup>, 226 i 229).

l'Introit va acabar cantant-se després que el celebrant haguera arribat a l'altar, perquè, no sempre hi havia possibilitat de realitzar una processó, al menys, similar a la de la comitiva Papal, que, segles abans, havia generat la tradició del ritus d'entrada<sup>1041</sup>. Això, va modificar sensiblement l'ús del cant de l'Introit, que, va substituir la funció de cant processional per la de preludi musical independent del culte. L'obertura que inicia la Missa de Vicent Olmos és un exemple perfecte de la nova funcionalitat que l'Introit de la Missa havia pres, si bé, aplicada estilísticament a les corrents de la divuitena centúria. No obstant això, convé assenyalar que l'obertura és un gènere que naix amb el 1600 com a preàmbul de l'òpera, l'oratori, el ballet, o altra composició de similars característiques generalment associada a la música per al teatre. Així mateix, l'obertura guarda vincles des dels seus inicis amb la música instrumental, de la qual cosa és, segurament, el millor exemple, l'ús de la qual en la "suite". Després, l'obertura va evolucionar en funció de les tendències nacionals diferenciant-se estructuralment en obertura italiana o francesa representades, respectivament, per Alessandro Scarlatti i per Jean- Baptista Lully<sup>1042</sup>. Amb tot, la reforma de Gluck presentava una obertura, que, fins i tot fusionada de vegades amb l'inici de la trama escènica, preparava el desenvolupament del contingut dramàtic. Seguidament, en el XVIII i amb l'aportació de Mozart, l'obertura s'incorporava de ple al drama anticipant materials musicals, de la qual cosa trobarem els exemples potser més representatius en les òperes "Don Giovanni" i "La flauta màgica". Poc després, Beethoven composava fins a quatre obertures distintes per al "Fidelio", cosa que descriu la notòria complexitat funcional del gènere. Amb tot, l'obertura es va deslligar gradualment de l'òpera fins concretar l'anomenada "Obertura de concert" la denominació de la qual defineix perfectament la nova funcionalitat<sup>1043</sup>. Els compositors

---

<sup>1041</sup> "De forma gradual, sin embargo, varios elementos inconexos fueron reunidos en lo que podemos llamar entrada o ceremonias iniciales. Al parecer, estas ceremonias se desarrollaron en todas partes al mismo tiempo, presumiblemente motivadas sólo por la idea de que las lecturas necesitaban algún tipo de introducción. La forma del rito de entrada en Roma parece estar conectado de forma directa con las llamadas misas estacionales de los siglos VI y VII. Todos los días de grandes fiestas, el papa celebraba la Misa en una Iglesia romana diferente (estación), a la que llegaba en procesión la corte papal. La asamblea solía llegar en siete procesiones desde las siete colinas de Roma, pero en ciertos días de penitencia todos se reunían en un punto central y se trasladaban a la iglesia en la que se iba a celebrar el culto. En estas últimas ocasiones especialmente, se acostumbraba a cantar letanías que utilizaban como estribillo la frase *Kyrie eleison* (Señor, ten piedad). Una vez que el papa había llegado a la iglesia y se había revestido, una nueva procesión avanzaba desde la entrada entonando el Introito, salmo cantado antifonalmente." (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 135).

<sup>1042</sup> "Renaissance court entertainments frequently began with flourish of trumpets, of the type that survives as the toccata of Monteverdi's *Orfeo*. At the beginning of Landi's *Il Sant' Alessio* (?1631) there is a 'sinfonia' in three sections, fast-slow-fast, that seems to anticipate later Italian developments; but the overtures to Venetian operas of the mid-17th century typically consisted of a slow section un duple metre followed by a faster section in triple metre. It was from this that the French overture developed, and became the normal type of overture for dramatic works of all kinds." (NGDM 1980, 14-33).

<sup>1043</sup> "There was never a time when the concert overture was entirely distinct from the dramatic overture. Just as some of Haydn's and Mozart's early symphonies were used to introduce stage works, so their later overtures were sometimes detached from their operas and played as concert pieces." (NGDM 1980, 14-34).

romàntics van cultivar àmpliament l'obertura. D'entre els quals, potser mereix la pena ressaltar a Berlioz, no obstant que, una de les composicions més conegudes és el "Somni d'una nit d'estiu" de Mendelssohn. Finalment, al llarg del segle XIX el gènere va adquirir elements de la mateixa simfonia clàssica i així mateix característiques pròximes al poema simfònic.

Apart els antecedents històrics, convé recordar, com tantes altres vegades, la rellevància que va tenir en la nostra música tot allò d'origen italià. En aquest sentit, l'obertura és efectivament un element forà, però, que, gradualment, es va consolidar com a gènere així mateix amb els influxos de l'anomenat classicisme vienés introduït a la península principalment mitjançant la música de Haydn. A propòsit d'això, voldríem ressaltar que les simfonies estrenades per Haydn a Londres a finals del XVIII figuren en els programes com "Obertura" (NGDM 1980, 14-33). D'acord amb tot això, l'obertura de la Missa de Vicent Olmos situa la música del nostre autor a l'avantguarda de l'època. Primerament, per la data primerenca de la composició, any 1765, atenent que els primers indicis de l'obertura instrumental vinculada al simfonisme apareixen a València amb el mestratge de Josep Pons en la transició dels dos segles. Després, perquè es tracta d'una obertura instrumental les arrels de la qual se solapen en les primitives danses barroques de la suite i en el mateix naixement de l'òpera i de l'apogeu de la música instrumental. L'anàlisi dels documents musicals de la signatura de Sogorb fa pensar que Olmos va escriure aquesta obertura per a tota la plantilla instrumental ja citada. L'únic instrument que no hi participa és l'orgue, segurament, perquè s'utilitzava gairebé sempre en la música eclesiàstica amb funcions de suport a les veus del segon cor. Amb tot, Olmos va utilitzar l'obertura en el gènere segurament més representatiu de la música sacra, la Missa, anticipant-se estilísticament al simfonisme valencià, i, sobretot, imprimint una cultura capdavantera en la música valenciana de la segona meitat del segle divuit.

### **3. Magnificat â 6. Con Violines, y Trompas: compuesto por el M[ae]trô de Capilla de Segorbe: Olmos. Año 1791 [ACS: PM 22/8].**

El Magníficat és el càntic evangèlic que culmina l'hora més solemne de l'Ofici diví; vespres. Els càntics són himnes que no procedeixen del Llibre dels psalms sinó d'altres llibres de la Sagrada Escripura. L'església primitiva va utilitzar simultàniament uns com altres, no obstant que, segons els liturgistes Abad i Garrido, Casiodoro diferencia entre càntic i psalm pel fet que el primer s'interpretava sense acompanyament instrumental (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>,

854). Apart això, en els segles IV i V ja hi havia col·leccions de càntics per al culte, d'entre les quals i documentades als escrits Patrístics trobarem la del Còdex Alexandrí i la de Verecund d'Àfrica. En termes generals, els càntics procedeixen de l'Antic Testament, tot i que el *Magnificat*, el *Benedictus* i el *Nunc dimittis* pertanyen al Nou Testament.

L'estructura literària dels càntics, i, conseqüentment, la del *Magnificat*, és similar a la dels psalms. Tots dos contenen versicles que podien interpretar-se alternativament en polifonia i cant pla de forma antifonal. Tot i la similitud estilística entre càntics evangèlics i psalms, el cant gregorià sempre va distingir el Magnificat com un cant solemne i ornamentat atenent el caràcter de cant a la Santíssima Verge. El Magnificat va passar del cant gregorià a la polifonia amb les noves tendències de la música litúrgica introduïdes des del primer Renaixement. Tanmateix, és durant el segle XVI quan es revela com una de les fonts predilectes per a la composició de música sacra en la península ibèrica. Posteriorment, els principals mestres del segle XVII van escriure composicions polifòniques amb l'eucologia d'aquest cant evangèlic. Tot i haver-se perdut bona part del repertori barroc, trobarem el *Magnificat* en la producció de mestres valencians com Comes o Ortells. Amb tot, segons ens diu el musicòleg José López-Calo, no hi ha diferències estilístiques significatives respecte als psalms, tot i que el desenvolupament musical és segurament de més amplitud en el Magnificat barroc (López-Calo 1983, 107).

Pel que fa els càntics de l'Antic Testament, l'actual litúrgia de les hores conté la sèrie de l'antiga tradició romana, l'aportació de Sant Pius X al psalteri, i altres càntics introduïts per tal que cadascun dels dies de *feria* de les quatre setmanes canòniques tenira el seu càntic propi. Quan als càntics procedents del Nou Testament, trobarem a més dels citats tres càntics, de fet utilitzats a l'Ofici des de temps immemorials, altres que, procedents de les Cartes o de l'Apocalipsi, pertanyen a la psalmòdia.

L'eucologia del Magnificat conté deu versicles, i, els càntics, com els psalms, sempre finalitzen amb una doxologia trinitària. D'acord amb això, el Magnificat junt al *Gloria Patri* es configura amb un text litúrgic de dotze versicles. De fet, així hi és al *Liber Usualis* on, així mateix, trobarem els "tons solemnes" utilitzats per cantar-lo en les festes majors (LU 1953, 213 ss.). Segons ens diu el gregorianista José Martínez Soques, en la recitació dels cants evangèlics *Magnificat*, *Benedictus*, i *Nunc dimittis*, cada versicle s'inicia amb l'*entonatio*<sup>1044</sup>. No obstant, el primer versicle del Magnificat gaudeix d'entonació o *initium* especial en el 2º i

---

<sup>1044</sup> En la psalmòdia, l'*entonatio* o fórmula inicial de recitació dels psalms només es canta en el primer versicle. La resta del text litúrgic es recita sobre la *repercusio* o Dominant del mode.

8° modes. Així mateix, tant el *Magnificat* com el *Benedictus* utilitzen en les festes més solemnes distintes cadències ornamentades per a cada mode gregorià<sup>1045</sup>.

L'arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb conserva el *Magnificat* de Vicent Olmos i Claver amb la signatura 22/8. Malauradament, no n'hi ha partitura de la composició i només s'han conservat algunes partícels de veus i d'instruments. Això, impedeix qualsevol transcripció i, consegüentment, el posterior estudi que en altres obres afortunadament hem pogut realitzar. Tot i això, voldríem comentar succintament allò que hem pogut deduir dels materials conservats per tal d'ampliar la nostra aportació sobre l'obra de Vicent Olmos i Claver.

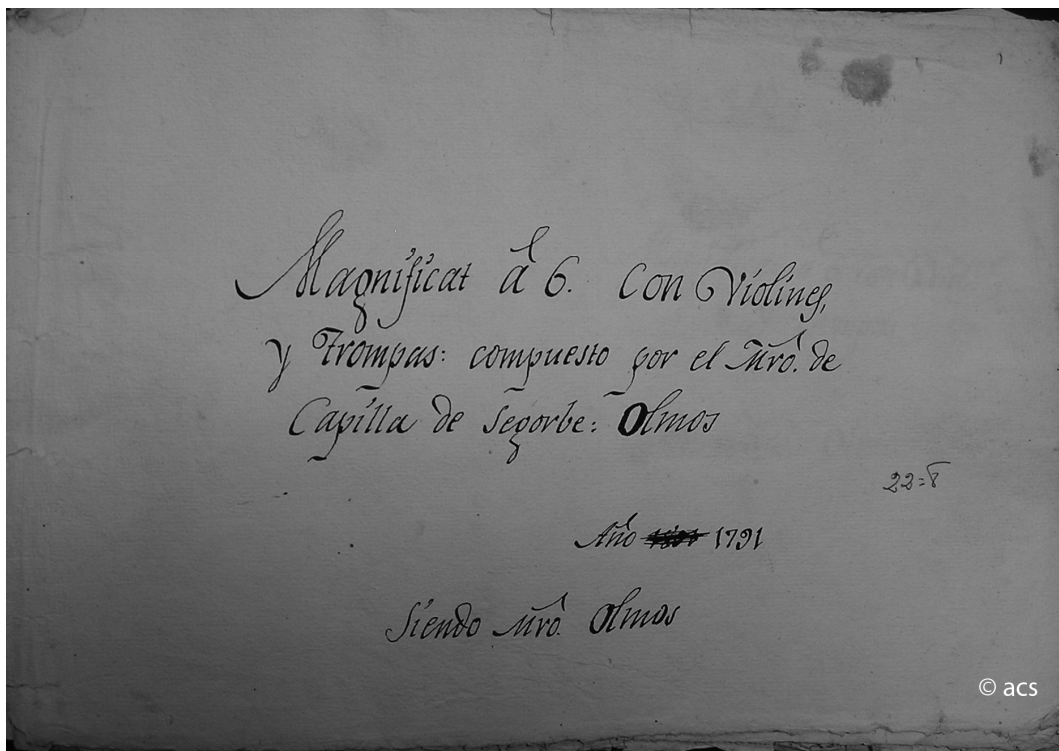
El *Magnificat* de Vicent Olmos està escrit per a sis veus amb acompanyament instrumental. La signatura de Sogorb guarda vuit partícels manuscrites; Tiple de 2° cor, Baix de 2° cor, Violí 1°, Violí 2°, Oboè 2°, Trompa 1°, Trompa 2°, i Acompanyament continu. Com es pot comprovar, les úniques partícels vocals conservades pertanyen al segon cor, cosa que impedeix conèixer quines eren les dues veus solistes. Així mateix, la partícula de segon oboè confirma que hi havia música per a un primer oboè. Tot i això, és indispensable assenyalar que la partícula d'Oboè 2° és de distinta cal·ligrafia, la qual cosa fa pensar que probablement la música per als oboès degué ser escrita posteriorment. Podria tractar-se senzillament de còpies dels originals realitzades posteriorment, o bé, de partícels arranjades per tal de fer servir els instruments que conformaven la capella de Sogorb en algun període concret. A més, la citada part d'Oboè 2° presenta divergències significatives respecte a la resta de partícels instrumentals. D'altra banda, i, sense abandonar el terreny de les hipòtesis, també voldríem destacar que el *Magnificat* d'Olmos podria haver tingut música per a Orgue, instrument que en aquest repertori molt sovint proporcionava suport harmònic al segon cor.

El format de totes les partícels és horitzontal de 320 x 220 aproximadament, i, amb l'excepció de l'Oboè 2°, tots els materials presenten idèntica cal·ligrafia literària i musical. Així mateix, hem de dir que tots els folis apareixen numerats al llapis a l'angle superior dret de l'1 al 18. Aquesta numeració és posterior i de mà no identificada. Amb tot, el primer foli recte, al llapis número 1, serveix de portada i conté el títol propi de l'obra; *Magnificat â 6. Con Violines,/ y Trompas: compuesto por el M[aest]rô. de/ Capilla de Segorbe: Olmos/ Año 1791/ Siendo M[aest]rô. Olmos*. Com podem veure, no n'hi ha cap referència als oboès, la composició està pensada per a dues veus solistes, un segon cor, violins i trompes. D'altra

---

<sup>1045</sup> Vid. (Martínez Soques 1943, 244).

banda, la portada presenta a la dreta dues taques a la part superior i a la inferior la signatura de Sogorb 22=8, també, afegida posteriorment a bolígraf per mà desconeguda. Així mateix, la data 1791 apareix a la part central inferior a continuació d'unes ratlles que esborren una data, curiosament posterior, que, podria ser "1801". Tot això, fa pensar que els materials conservats són una còpia de l'original, sobretot, perquè en 1791 Olmos ja no hi era mestre de capella a Sogorb, sinó que romania com a monjo al monestir de la Murta d'Alzira. Així mateix, també voldríem destacar que el foli numerat al llapis amb el número quatre conté situada a la part superior la inscripció N<sup>o</sup> 49. Aquesta correspon a la signatura antiga, i, davall de la qual, figura el títol propi de la composició i el nom *Del M[aest]rô Olmos*, però, no conté la data de composició.



Il·lustració núm. 23. Portada del *Magnificat à 6* de Vicent Olmos. (ACS): PM 22/8.

D'altra banda, l'anàlisi dels materials de la signatura permet dir que la tonalitat principal de l'obra és Fa Major. No obstant, Vicent Olmos modifica l'armadura en alguns versicles, la qual cosa comporta certa alternança tonal que el músic fa coincidir amb variació mètrica i agògica. D'acord amb això, trobarem moviments *Despacio*, *Andante moderado*, *Medio Ayre*, *Andante*, i, metros de dos, tres, i quatre temps amb compassos de 2/4, 3/4, i "C". Finalment, també voldríem destacar que la partícula d'Acompanyament continu no conté xifrat, la qual cosa fa pensar que podria estar reservada a algun instrument monofònic com el

violó o el baixó, i, així mateix, reforça la hipòtesi de l'existència d'una part d'orgue que devia tenir xifrat.

#### 4. Completas â 6. Olmos. Año 1775 [ACS: PM 22/9].

Completas és l'última part de la Litúrgia de les hores. Conclou el cicle canònic de l'Ofici diví, que, diàriament, es reiniciarà després del descans nocturn amb els Maitines. L'estudi dels liturgistes Abad Ibáñez i Garrido Boñano confirma l'existència en els monestirs d'una oració col·lectiva després de vespres. Aquesta contenia el psalm 90, de fet, composició poètica que sempre ha sigut considerada específica de Completas (Abad-Garrido 1997<sup>3</sup>, 893). Denominades a l'Orient *Apodeipnía* o *Prozypnía*, l'estructura de les Completas ha estat condicionada per l'origen monàstic de les quals, que, pel que fa els continguts, comportava lectura espiritual, acte penitencial i psalms. Tot i això, aquesta forma tripartida es va reblar de ritus i fórmules diverses fins configurar el formulari litúrgic transmés als nostres dies. Seguint als mateixos autors, hem de dir que la normativa de l'Ofici diví considera les Completas l'última oració del dia, que, s'ha de fer, abans del repòs nocturn, fins i tot, si cal, després la mitjanit.

D'altra banda, el musicòleg Juan Carlos Asensio ens diu que l'estructura d'aquesta oració és similar a la de les hores menors malgrat estar orientada al descans nocturn com avantsala de l'etern (Asensio 2008<sup>2</sup>, 272). A propòsit d'això, potser val la pena aportar així mateix l'opinió del musicòleg Richard H. Hoppin que subratlla l'escassetat de cants específics i l'ús reiterat dels quals al llarg de l'any litúrgic<sup>1046</sup>. Apart això, el treball de Juan Carlos Asensio detalla el formulari litúrgic de Completas, fins i tot, diferenciant entre l'ús monàstic i el catedralici. Entre altres variacions, mentres que en el monàstic sempre es canten els psalms números 4, 90 i 133, el catedralici o *cursus* romà conté un més, és a dir, quatre psalms, i, a més, el *Nunc dimittis* o Càntic de Simeó, de fet, elements litúrgics de rellevància, que, com veurem, trobarem en la partitura de Vicent Olmos i Claver.

---

<sup>1046</sup> “La pobreza musical de las Completas se hace patente sólo cuando nos damos cuenta de que los mismos y escasos cantos se usan repetidamente a lo largo del año. Ni siquiera las fiestas más solemnes tienen cantos del Propio para Completas. En el Ordinario del Oficio cada día de la semana tiene una antifona diferente que se usa con los salmos excepto en Tiempo Pascual, en que la misma antifona (Aleluya) se canta todos los días. La antifona de *Nunc dimittis* es invariable, como lo son también los textos del himno y del responsorio breve. Estos dos últimos elementos, sin embargo, tienen distintas melodías para las diferentes estaciones del año litúrgico. Así, las Completas pueden enorgullecerse de poseer poco más de una docena de textos de cantos que se adaptan solamente a un número algo mayor de melodías libres. La razón de su poca importancia en el estudio del canto gregoriano está clara.” (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 111 s.).

L'arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb conserva les *Completas â 6* de Vicent Olmos i Claver amb la signatura 22/9. Aquesta només guarda sis partícels vocals i cap instrumental malgrat que en el manuscrit de *Tiple 1º de 1.º coro* consta la inscripció *Verso al Organo*. Això, confirma que la composició comptava amb instrumentació. Conseqüentment, la signatura no conté els materials complets, cosa que ens ha fet desestimar una transcripció de l'obra per a la nostra edició crítica. A propòsit d'això, hem de recordar necessàriament que aquesta està plantejada per tal de compilar exclusivament les obres completes del nostre autor. Tot i això, també és indispensable citar que trobarem una transcripció dels materials de la signatura publicada l'any 1996 per la "Fundación Dávalos-Fletcher" de Castelló (Capdepón 1996, 385 ss.).

Amb tot, la signatura conté sis documents manuscrits de format horitzontal i de 295 x 220 mil·límetres aproximadament d'idèntica cal·ligrafia literària i musical. Totes les parts vocals estan conservades en quadernet la portada del qual especifica la veu davall un lleu ornament semiflorat situat al centre de la part superior. Davall d'això, consta el títol de l'obra i l'autor, i, a la part inferior dreta la data de la composició. En el cas de la partícula de *Tiple primer del cor solista* que compta amb una inscripció suplementària de poca rellevància; *Tiple 1º de 1º Coro./ Completas â 6./ Olmos./ 1775*. També voldríem assenyalar que a la part superior esquerra del segon foli d'aquesta partícula, on de fet, comença la cal·ligrafia musical, consta afegit posteriorment al llapis el número de signatura moderna; 22 – 9. Així mateix, en la portada de la part de *Tiple de 2º coro* consta a la part central lleugerament desplaçat a la dreta el mateix número de signatura moderna, però, afegit a bolígraf també posteriorment i per mà desconeguda; 22=9.

Després de la descripció documental, voldríem destacar que en la partitura d'Olmos trobarem set parts diferenciades. Primerament, els psalms números 4, 30, 90 i 133 l'eucologia inicial dels quals és, respectivament, *Cum invocarem*, *In te Domine*, *Qui habitat*, i *Ecce nunc*. Com es pot comprovar són quatre psalms, cosa que corrobora l'ús del *cursus* romà a la Catedral de Sogorb. Seguidament, trobarem l'himne *Te lucis ante terminum* de la diversitat melòdica del qual potser convé citar l'opinió del musicòleg Richard Hoppin<sup>1047</sup>. Després, el responsori *In manus tuas*, i, finalment, el Càntic Evangèlic<sup>1048</sup> *Nunc dimittis* així mateix

---

<sup>1047</sup> "Mucho más sorprendente es la utilización de melodías diferentes para un único texto, práctica que distingue a los himnos de todos los tipos de canto llano basados en la salmodia... Quizás el ejemplo más destacado del *Liber Usualis* es el himno de *Completas del domingo*, *Te lucis ante terminum* (Te [suplicaremos] antes de que acabe el día). El *Liber* contiene no menos de doce melodías para el canto de este himno, que «varía según la estación y las fiestas»... Los himnos son el único tipo de canto llano cuyos textos y melodías se intercambian libremente." (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 126).

<sup>1048</sup> Vid. Pàgs. 637 s.



denominat Càntic de Simeó potser com a punt culminant de les Completes. Segons José López-Calo, Completes era una de les hores on els psalms es cantaven polifònicament amb certa regularitat (López Calo 1983, 107), cosa que, al menys parcialment, concorda amb els manuscrits d'aquesta signatura. L'examen preliminar de la qual denota una àmplia diversitat mètrica i agògica en les distintes seccions de l'obra. Tot i això, sense dubte, val la pena citar l'anàlisi contingut en la publicació de l'anteriorment citada "Fundació" castellonenca<sup>1049</sup>.

### 5. *Aria â Duo con Violines y âcompañamiento Año 1779. [ACS: PM 98/23].*

En la signatura 98/23 de l'arxiu musical de la Santa Església Catedral de Sogorb trobarem l'*Aria â Duo con Violines y âcompañamiento* de Vicent Olmos i Claver. Composada per a la festivitat de la Santíssima Trinitat, l'única part que guarda la signatura és la de la veu de Tiple, continguda, en origen, en un quadernet cosit. En el primer foli recte trobarem la portada, i, en el vers només el *Recitado* que precedia l'Ària. El segon foli recte està trencat des de l'angle superior esquerre, la qual cosa permet comprovar que, efectivament, la música estava continguda en quadernet cosit. El document manuscrit és de format horitzontal de aproximadament 292 x 215 mil·límetres i presenta idèntica cal·ligrafia literària i musical.

A la part superior central del foli recte n'hi ha una lleu ornamentació floral. Més avall i a la part esquerra trobarem la inscripció *Tiple*, que, assigna específicament el document a la veu citada. Davall la qual, veurem en dues línies paral·leles la descripció i l'advocació de la composició ocupant ja la part central del foli. Baix de tot això i lleugerament a la dreta consta al llapis, afegit posteriorment per mà desconeguda, el número 38. Finalment, a la part inferior i als dos angles externs enllaçada per una línia discontinua figura la data. Tot això, aporta la següent informació; *Tiple ala/ Aria â Duo con Violines y âcomp.[añamien]to/ q[u]e Dice Gloria al eterno Padre/ 38/ Año \_ \_ \_ 1779.*

En el vers del primer foli trobarem el *Recitado â Duo*. La música per al Tiple solista està escrita en vuit pentagrames i conté guies de la veu de Tenor escrites en notació més reduïda. Potser, això justifica l'ús de la clau de Do en quarta línia, a propòsit de la qual cosa,

---

<sup>1049</sup> "En cuanto a las *Completas a 6* (Seg-C 22-9), se trata de una de las horas formada por grandes colecciones polifónicas, integradas por salmos, himnos, magnificats, antífonas marianas, etc. Su estilo es fundamentalmente homorrítmico, a base de acordes verticales, sin que ello suponga renuncia a los pasajes conrapuntístico-imitativos. La estructura de esta completas de Olmos es bicoral, con lo que desaparece la continuidad y la linear[l]idad de la melodía en favor de una mayor fragmentación temática, basada en el diálogo coral. Por último, habría que ressaltar que el estilo de esta obra se enmarca dentro de lo que Francisco Valls, siguiendo a Athanasius Kircher, denominaba «estilo eclesiástico, canónico o motético», característico de las obras religiosas con texto latino." (Capdepón 1996, 80).

segurament, val la pena recordar que les veus de Tiple i de Tenor s'escriuen en clau de Do en primera i quarta línia respectivament. A més d'això, el fet de comptar amb les guies de la veu de Tenor constata que Tiple i Tenor efectivament conformaven el Duo de veus del Recitat i de l'Ària. Així mateix, els fragments a *Duo* també estan assenyalats en la partícula a la fi de la qual trobarem a l'angle inferior dret la inscripció *Sigue Aria/ â Duo*. D'altra banda, en l'armadura trobarem un bemoll, la qual cosa, junt a les harmonies modulants que conté, fa pensar en la tonalitat de Fa Major malgrat la dificultat que sempre comporta l'anàlisi parcial de partícules.

Amb tot, és indispensable dir que en el document manuscrit no consta el nom de Vicent Olmos enlloc. No obstant això, l'Ària podria atribuir-se-li per dues raons. Primerament, la cal·ligrafia literària i musical del document és idèntica a altres composicions del nostre autor. Després, cal remarcar que la data de la composició és 1779. Tot i que a finals d'any Olmos prenia l'hàbit a la Murta, el músic no va perdre el contacte amb Sogorb. De fet, el cessament oficial del càrrec de mestre de capella de la catedral de Sogorb es va produir a l'any següent.

## **6. No se me oscurezca el sol [ACS: PM 22/13].**

La signatura 22/13 de l'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb guarda aquest villancet que Vicent Olmos va compondre en febrer de l'any 1772 per a les oposicions a mestre de capella de la citada catedral. La signatura no conserva partitura de l'obra i només guarda la partícula de *Tiple del 1.º Coro*. D'acord amb això, cal pensar que es tracta d'una composició policoral per a dos cors. Així mateix, a l'inici de la partícula de Tiple consta *Introd[ucci]on â tres*, per la qual cosa el villancet ben bé podria haver-se escrit per a set veus; tres en el primer cor i el segon cor complet amb quatre. D'altra banda, malgrat que la signatura no conté partícules instrumentals, la mateixa partícula de Tiple permet corroborar que la composició comptava amb violins, perquè, conté la següent inscripció en el vers del segon foli; *Sigue Recí.[ta]do con Viol.[ine]s*. Sense descartar la participació d'altres instruments de corda, vent, o fins i tot de l'orgue, la partitura degué comptar amb Acompanyament continu, per la qual cosa, sempre en el terreny de les hipòtesis, l'obra podria haver-se escrit per a set veus distribuïdes en dos cors, dos violins i continu.

La partícula de Tiple consta de quatre folis cosits en quadernet de format horitzontal de 295 x 210 mil·límetres aproximadament i de cal·ligrafia literària i musical uniforme. El

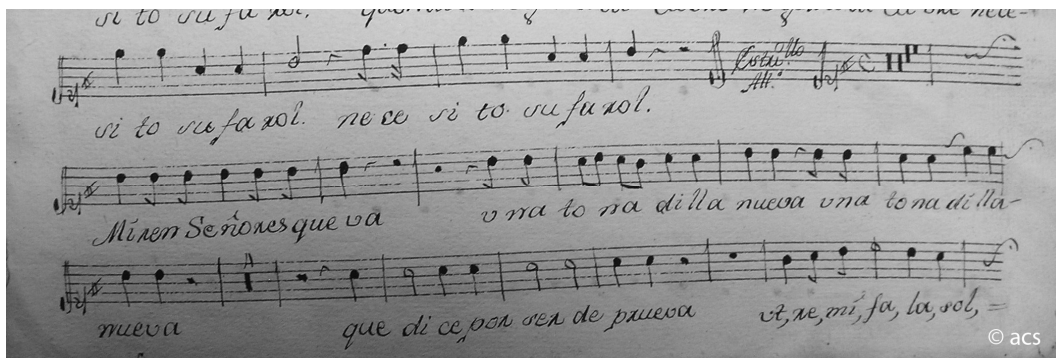
primer foli recte serveix de portada on davall un lleu ornament col·locat a la part superior central consta la següent inscripció; *Villancico que hizo para la Oposi.[ci]on del Magist.[eri]o/ de Capilla de la S.[an]ta Iglesia de Segorbe/ M.[osé]n Vicente Olmos. Febrero de 1772*. A l'angle superior dret veurem la signatura antiga, N.º 3, i a la part inferior del foli, desplaçada lleugerament a la dreta, el número de signatura moderna sobreposada posteriorment a bolígraf per mà desconeguda, 22=13. Així mateix, a dreta i esquerra d'aquesta última i un poc més avall consten sobreposades al llapis, respectivament, un detall gràfic i la paraula *Antiguo*.

A continuació, la part de Tiple s'inicia en el recte del segon foli a la part superior esquerra del qual també consta el número de signatura moderna, però, afegit al llapis posteriorment així mateix per mà desconeguda; 22-13. Apart això, l'anàlisi del document permet comprovar que la composició està estructurada en quatre parts; *Introducción, Estrivillo, Recitado, i Aria*. Això corrobora l'ús dels models italians en voga, a propòsit de la qual cosa és indispensable ressaltar que l'última part és un Ària *Da Capo*, segurament, la forma que millor representa la influència estilística de procedència italiana en la música valenciana. Així mateix, també es pot comprovar la varietat agògica utilitzada per Olmos amb moviments diferenciats per a cadascuna de les seccions; *Despacio, Allegretto, Recitado, Andante Moderato*. Tanmateix, la mètrica és més homogènia perquè els quatre moviments estan escrits en el compàs de la "C"; 4/4 en la notació actual.

D'altra banda i pel que fa la qüestió tonal, hem de dir que els dos primers moviments estan escrits amb un sostingut en l'armadura mentre que els dos últims sense alteracions. Apart d'assenyalar el marge d'error que comporta una valoració condicionada per l'anàlisi d'una sola partícula, les tonalitats podrien ser respectivament Sol Major i Do Major. La partícula de Tiple està escrita en clau de Do en primera línia, l'àmbit de la veu abarca de Si 2 a La 4, i la dinàmica està indicada amb la terminologia de l'anomenat barroc hispànic; *eco i voz*. Tot i que conté alguns melismes, predomina l'adaptació sil·làbica del text, a propòsit del qual voldríem destacar l'ús de les síl·labes del sistema hexacordal de Guido d'Arezzo<sup>1050</sup>, que, derivades de l'himne de Sant Joan Baptista *Ut queant laxis*, han perdurat fins els nostres dies; Ut, re, mi, fa, sol, la.

---

<sup>1050</sup> Vid. (Hoppin 2000<sup>2</sup>, 77 s.).



Il·lustració núm. 24. Particel·la de Tiple on consta a la part inferior dreta la nomenclatura notacional. (ACS): PM 22/13.

### 7. Dile Pascual a Isabel [ACS: PM 22/14].

La signatura 22/14 de l'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb guarda aquest villancet de l'any 1772 al *Nacimiento de Nuestro Señor*. No n'hi ha partitura i només conté la particel·la de Tiple 1º, la d'Acompanyament continu incompleta, i una altra particel·la per a *Obuè, y flauta sola* greument deteriorada perquè li falta la meitat dreta del foli. Davant això, no és possible realitzar cap transcripció per a la nostra edició crítica.

El format de les particel·les de Tiple i de continu és horitzontal de 310 x 227 mil·límetres aproximadament i la cal·ligrafia literària i musical de les quals no és uniforme. La particel·la de Tiple es conserva en quadernet cosit en la part superior esquerra del qual trobarem al llapis el número de signatura moderna afegit posteriorment; 22- 14. Tot i això, en la cara recta del foli d'Acompanyament continu consta el títol propi del villancet; *Villancíco 4º joco-serio de tres Tiples./ con Viol.[ine]s Obue con flauta. al Nacimíento/ de N[ues]trô Señor./ Dile Pascual a Isabel=/ del M[aes]trô/ M.[osén] Vicente Olmos/ Para este año de 1772*. Així mateix, hem de dir que l'angle superior dret està trencat i que l'esquerre conté el número de signatura antiga, N<sup>o</sup> 132. Així mateix, a la part inferior del foli, lleugerament desplaçat a la dreta, també consta la signatura moderna afegida posteriorment a bolígraf per mà desconeguda, 22-14. Amb tot, cal remarcar que el villancet comptava amb acompanyament instrumental de violins i *Obuè, con flauta*, a propòsit de la qual cosa deguem assenyalar que a la part superior esquerra de la particel·la trencada per la meitat trobarem la següent inscripció: *J.M.J. Obuè, con flauta sola â 6./ Yntrod.[ucci]on And.[an]te/ Con la flauta*.

En l'estructura formal d'aquest villancet trobarem entre altres seccions *Introducció, Recitat, Seguidillas* i *Pastorella*, cosa que denota l'ús de les formes populars en el villancet de

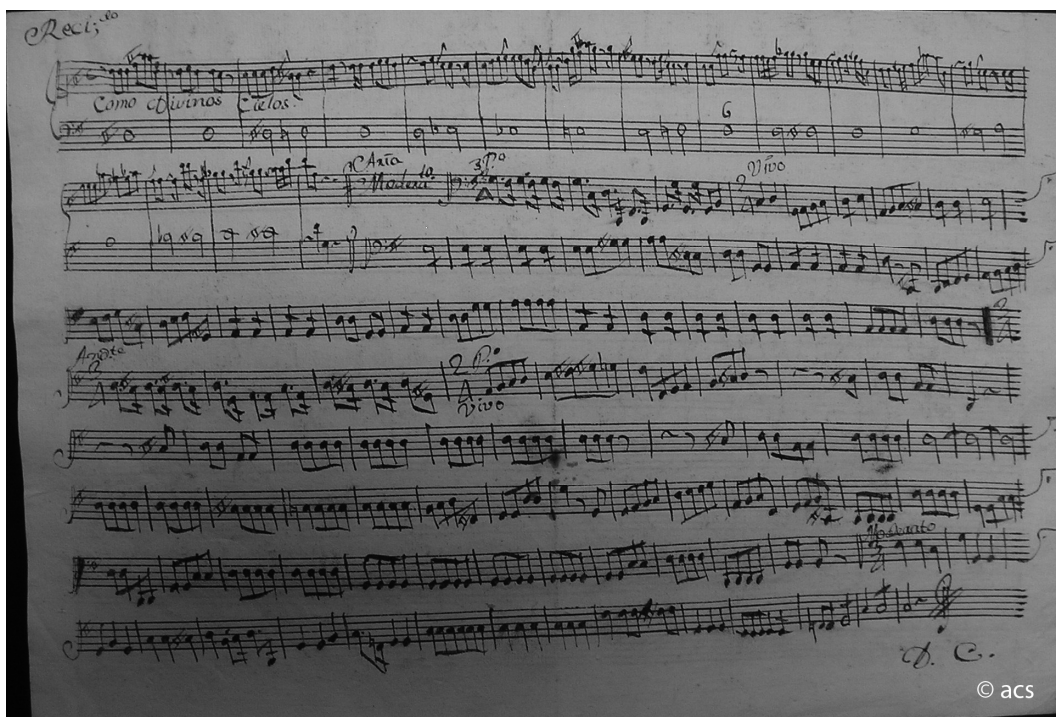
Nadal. De fet, a propòsit d'això, potser val la pena recordar que en el títol de la composició trobarem la denominació *Villancico joco-serio*.

### **8. Esta noche un amor nace. [ACS: PM 22/15].**

La signatura 22/15 de l'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb guarda aquest villancet de l'any 1772 al "Nacimiento" escrit a sis veus amb violins i trompes. No n'hi ha partitura i la signatura només conserva cinc partícels instrumentals; Trompa 1<sup>a</sup> i trompa 2<sup>a</sup>, Orgue, i dues còpies d'Acompanyament continu. De les dues còpies de continu només n'hi ha una xifrada. Potser Olmos reservava l'altra per al violó o per a altre instrument melòdic. Així mateix, la part d'orgue compta amb xifrat. Amb tot, els materials de la signatura estan incomplets, cosa que no permet una transcripció de l'obra per a la nostra edició crítica. Falten totes les parts vocals i també les dels violins.

El format de les partícels és horitzontal de 295 x 220 mil·límetres aproximadament i la cal·ligrafia literària i musical de les quals és idèntica. Tot i això, voldríem destacar que en el foli recte de la partícula d'Orgue trobarem a mode de portada el títol propi de l'obra, que, davall un lleu ornament gràfic situat a la part superior central, conté el nom de l'autor i la data de la composició; *Villancico 2º â 6./ Con Viol.[ine]s y Trompas, al Nacimiento de N[ues]tro Señor/ Esta noche un amor nace=/ del M[aes]trô/ M.[osé]n Vicente Olmos./ Para este año de 1772*. Així mateix, també consta en la portada, a l'angle superior dret, el número de signatura antiga, N<sup>o</sup> 133, i, a la part inferior lleugerament desplaçat a la dreta, el de la moderna afegit a bolígraf posteriorment per mà desconeguda; 22=15. Així mateix, voldríem ressaltar que la signatura guarda dues còpies de la part d'Acompanyament continu, una de les quals escrita en doble foli.

Confrontades totes les partícels i per tal de finalitzar el nostre comentari, voldríem detallar l'estructura formal d'aquest villancet; *Introducción, Estrivillo, Recitado, Aria*. A propòsit de la qual, també voldríem assenyalar que l'Ària conté la indicació *Da Capo*. Això, corrobora la influència de l'estil italià en la música de Vicent Olmos, a més, des de ben prompte, perquè, el villancet era per a l'any 1772, més de trenta anys abans la defunció de l'autor.



Il·lustració núm. 25. Particel·la d'Acompanyament continu amb el Recitat i l'Ària del villancet *Esta noche un amor nace*. (ACS): 22/15.

### 9. Por besar la mano al Niño [ACS: PM 22/17].

L'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb guarda aquest villancet de l'any 1773 al *Nacimiento de Nuestro Señor* en la signatura 22/17. No n'hi ha partitura i conté dotze particel·les vocals i instrumentals. Pel que fa les veus, la signatura conserva set parts distribuïdes en dos cors. En el primer, consten les parts de Tiple, Alt, i Tenor, mentres que en el segon les de Tiple, Alt, i Baix. No obstant això, hem de dir que també n'hi ha una particel·la per a *Alto de 1.º y 2.º coro, à 8,/ para quando haya falta de Operantes/ Al/ Vill.[anci]co 2.º de Navidad de este año 1773./ Olmos*. D'altra banda, pel que fa els instruments, la signatura conté els documents musicals manuscrits de Violí 2º, Trompa 1º i 2º, Orgue i Acompanyament continu xifrats. D'acord amb tot això, la signatura no conserva els materials complets, cosa que ha impedit una transcripció del villancet per a la nostra edició crítica. Faltarien dues parts vocals, de fet, una per cada cor, i, la part de Violí 1º.

El format de les particel·les és horitzontal de 295 x 220 mil·límetres aproximadament i la cal·ligrafia literària i musical de les quals és, al menys similar, sinó, idèntica. Així mateix, la signatura conté un doble foli que serveix de caràtula de presentació, on, davall una lleu ornamentació gràfica situada a la part superior central, veurem el títol propi de la composició; *Villan.[ci]co 2º. A 8, con Viol.[ine]s y Trompas al Nacim.[ien]to/ de N.[ues]tro Señor para*

*este año 1773./ Olmos.* Així mateix, també voldríem destacar l'existència de tres detalls gràfics idèntics que travessen el títol. Dos dels quals emmarquen el cognom del nostre músic, i, l'altre està situat a la part superior dreta a continuació del títol propi. A més, aquest foli de presentació conté a l'angle superior dret el número de l'antiga signatura, *Nº 136*, i, a la part central, lleugerament desplaçat a la dreta, el de la signatura moderna afegit per mà desconeguda a posteriori a bolígraf; *22=17*. A la part superior esquerra de la partícula de Tiple 1º del primer cor trobarem així mateix el número de signatura moderna afegit posteriorment, però, al llapis; *22 – 17*.

Després de confrontar els documents continguts en la signatura, només voldríem dir per tal de concloure el nostre comentari que la forma d'aquest villancet és similar a la del vell patró del barroc hispànic; *Estribillo- Coplas*. El villancet conté una primera part escrita en moviment *Allegretto* en el compàs de la "C", i, després, unes *Coplas* escrites agògica i mètricament *Ayre Pastoral* en compàs de 6/4.

#### **10. A la escuela venid presurosos. ¡Ay!, qué fineza [ACS: PM 22/20].**

La signatura 22/20 de l'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb guarda aquests dos villancets de l'any 1776 dedicats al "Santísimo Sacramento" i escrits a 6 i a 5 veus respectivament. No n'hi ha partitura i la signatura conserva deu partícules manuscrites. Pel que fa les veus, trobarem cinc partícules distribuïdes en dos cors. En el primer, només el Tiple 2º, de la qual cosa òbviament es dedueix que falta la partícula de Tiple 1º de primer cor. D'altra banda, en el segon cor trobarem les parts de Tiple, Alt, Tenor, i Baix. Pel que fa els instruments, n'hi ha partícules de Violí 1º i 2º, i, també, d'Acompanyament continu amb xifrat. D'acord amb tot això, la signatura no conté els materials complets, cosa que ha impedit una transcripció íntegra de les obres.

El format de les partícules és horitzontal de 295 x 220 mil·límetres aproximadament i la cal·ligrafia literària i musical de les quals és idèntica. En la cara recta del foli que conté la part d'Acompanyament continu trobarem el títol propi de les composicions. Davall un lleu ornament gràfic consta la següent inscripció; *Dos Villancicos al S[antí]S.[imo] Sacramento/ con Violines, y sin ellos; el 1.º â 6. y/ el 2.º â 5. del M[aes]trô M.[osé]n Vicente Olmos/ Presb[íte]ro; para este año 1776.* Així mateix, a la part superior lleugerament desplaçada a la dreta també conté el número de signatura antiga; *Nº 189*. Similarment, la partícula de Violí compta amb una caràtula amb el següent contingut; *Víolín 1.º Villan.[cico]s/ al S[antí]S.[imo] Sacramento, año 1776./ Olmos.* Apart d'assenyalar que també veurem un ornament gràfic a la

part superior, hem volgut descriure aquesta inscripció, sobretot, per tal de destacar que davall la qual, i, lleugerament desplaçada a la dreta, consta el número de signatura moderna afegit a posteriori per mà desconeguda; 22=20.

Després de confrontar els documents continguts en la signatura, només voldríem per tal de concloure el nostre comentari detallar l'estructura formal d'aquestos dos villancets:

1º villancet; *Andante* [3/4].

*Coplas. Moderato* ["C"].

2º villancet; *Moderato* ["C". 3/4].

*Cinco Coplas. Amoroso* ["C"].

### **11. Mortales hijos de Adán. Venid que en la Ley de gracia. Cielo, Sol, Luna y estrellas. A el Portal Zagalitos [ACS: Sig. 22/21].**

L'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb conserva aquestos quatre villancets en la signatura 22/21. No n'hi ha partitura i la signatura només guarda tres partícels; Tiple 1º. del 1º cor, Tiple del 1º i 2º cors, i Violí 1º. Els villancets van ser escrits al *Santo Nacimiento de Nuestro Señor* per a l'any 1776. Tot i que podria valorar-se com una composició atribuïda al nostre músic, perquè, no consta enlloc el nom de Vicent Olmos, hem de dir que la cal·ligrafia de tots els documents de la signatura és similar a la d'altres manuscrits de Vicent Olmos i Claver. A més, i, com a base argumental potser més sòlida per tal de corroborar l'autoria, també cal dir que les característiques estilístiques de la música dels manuscrits no difereixen significativament de la resta d'obres del mateix gènere compostes per Vicent Olmos. No obstant això, és indispensable assenyalar que en la partícula de Violí 1º consta el cognom *Casaña* en el segon i en el tercer villancet. Concretament trobarem la inscripció *de Casaña*, respectivament, en el tercer foli vers i en el quart recte. A propòsit d'això, hem de ressaltar que Mossén *Joseph Casaña* va ocupar el càrrec d'organista de la catedral de Sogorb durant el mestratge de Vicent Olmos. De fet, el capítol sogorbí va nomenar a Casaña per tal de dirigir i avaluar distints processos de selecció, entre els quals, l'iniciat per tal de cobrir la vacant generada per Olmos en professar a l'ordre del Jerònims a la Murta d'Alzira<sup>1051</sup>. Amb tot, malgrat que Casaña podria haver compostat el segon i tercer villancet per a la festivitat nadalenca de l'any 1776, la catalogació del musicòleg Josep

---

<sup>1051</sup> Vid. Pàg. 299.



Climent accepta de ple aquesta sèrie de quatre villancets al Naixement en la producció de Vicent Olmos i Claver (Climent 1984b, 186).

Més enllà de tot això, hem de dir que el format de les partícules és horitzontal d'aproximadament 296 x 220 mil·límetres i la cal·ligrafia literària i musical de les quals és idèntica. No obstant això, hem d'assenyalar que la signatura també conté un doble foli que serveix de caràtula en la portada del qual consta el títol propi de la composició davall un ornament floral centrat a la part superior; *Villancicos con V[íol.]s/ al S[an]t[ísim]o. Nacimiento del Señor, para este de 1776*. Així mateix, hem de dir que a l'angle superior dret d'aquesta portada consta el número de l'antiga signatura, N<sup>o</sup> 141., i, a la part inferior el de la moderna afegit a bolígraf posteriorment per mà desconeguda; 22=21. Amb tot, l'estudi comparatiu dels documents musicals continguts en la signatura permet diferenciar les següents estructures formals en els quatre villancets:

*Villancico 1<sup>o</sup> â 5: Mortales hijos de Adán.*

Andante espirituoso ["C"].

Recitado.

Area. Andantino ["C". 3/8].

*Villancico 2<sup>o</sup> â 6: Venid que en la Ley de gracia.*

Introducción. Moderato ["C"].

Estrivillo. Allegro [3/4].

Coplas. Despacio. Allegretto ["C". 3/4].

*Villancico 3<sup>o</sup> â 8: Cielo, Sol, Luna, y Estrellas.*

Estrivillo. Medio Ayre [3/4].

Recitado.

Area. Moderato ["C"].

*Villancico 4<sup>o</sup> â 6: A el Portal Zagalitos.*

Andante [6/8].

Coplas. Andante [6/8].

## 12. Del Imperio de las luces [ACS: PM 22/22].

L'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb guarda aquest villancet en la signatura 22/22. No n'hi ha partitura i la signatura conserva tretze partícels manuscrites. Pel que fa les veus, conté partícels de nou veus distribuïdes en dos cors. En el primer cor, les de Tiple 1º, Tiple 2º, Alt, Tenor, i Baix. En el segon cor trobarem les parts de Tiple, Alt, Tenor, i Baix. D'altra banda, la signatura conté les partícels instrumentals de Violí 2º, Acompanyament continu, i dues còpies de la d'Orgue. Conseqüentment, la signatura no conté tots els materials del villancet. Falta la partícels instrumental de Violí 1º, cosa que ha impedit una transcripció per a la nostra edició crítica. Tampoc n'hi ha partitura.

El format de les partícels és horitzontal de 295 x 220 mil·límetres aproximadament i la cal·ligrafia literària i musical heterogènia. En una de les parts de l'Orgue trobarem a la cara recta del foli, centrada, i, davall un ornament, la següent inscripció; *Villan.[ci]co â 8. con Violines, y sin ellos./ Para la Festividad del S[antí]S.[imo] Sacramento del M[ae]strô/ M.[osé]n Vicente Olmos Presb[íte]rô/ dice/ Del Imperio de las luces/ Para este año \_ \_ \_ de 1778*. A l'angle superior dret consta la signatura antiga, N° 187, i, a la part inferior del foli la numeració moderna afegida per mà desconeguda posteriorment; 22=22. Així mateix, el foli conté, més a la dreta una inscripció al llapis, també posterior, que diu; *falta el violín 1º*. D'altra banda, l'altra còpia de l'Orgue compta amb una inscripció distinta, no només pel que fa la cal·ligrafia, sinó, també, quan al contingut. Col·locada així mateix davall un ornament gràfic; *Villancico â 6. Con Violines y Sin ellos./ Al Santísimo Sacram.[en]to del M[ae]strô, Mosen/ Vicente Olmos Presb[íte]ro/ Año \_ \_ \_ 1777*. Així mateix, a l'angle superior dret trobarem un número de signatura antiga; N° 186. Com es pot comprovar les caràtules de les dues còpies d'Orgue contenen informació contradictòria, tant pel que fa el nombre de veus, com quan a la data de composició i l'antiga signatura. A més, hem d'assenyalar que la música de les dues còpies tampoc és idèntica, per la qual cosa és difícil fer una valoració fonamentada davant la impossibilitat d'una transcripció íntegra de l'obra. Probablement, aquesta segona còpia d'Orgue pertany a una altra composició. Apart això, hem d'assenyalar que la catalogació de Climent accepta la data descrita en la primera còpia de l'Orgue la música de la qual, de fet, concorda amb la de la resta de partícels: *Para este año \_ \_ \_ de 1778*. (Climent 1984b, 185).

Després de confrontar els documents musicals manuscrits de la signatura només voldríem dir per concloure el nostre comentari que l'estructura formal del villancet *Del*

*Imperio de las luces* és la següent; *Introduccion*. Andante [“C”], *Estrivillo*. Andante moderato [“C”], *Recitado*. Andante [3/4], *Coplas*. Despacio [“C”].

**13. Resuenen armoniosos los clarines. Pues ya en brazos de María. Supuesto que cuando naces. Que los prados y montes. [ACS: PM 22/23].**

L’Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb conserva aquestos quatre villancets en la signatura 22/23. No n’hi ha partitura i la signatura només guarda sis partícels vocals; Tiple 1º i Alt de primer cor, i, el segon cor complet amb Tiple, Alt, Tenor, i Baix. La sèrie es va escriure a vuit veus per a la *Kalenda* de l’any 1778, però, els manuscrits de la signatura estan incomplets. No n’hi ha cap partícula instrumental i falten dues veus en el primer cor.

El format de les partícels és horitzontal de 295 x 220 mil·límetres aproximadament i la cal·ligrafia literària i musical de les quals és idèntica. Cada partícula compta amb una caràtula que determina la part vocal i conté el títol propi de l’obra, el nom de l’autor, i l’any de composició. Un exemple és el de la veu més aguda; *Tiple 1.º de 1.º Coro,/ â/ los Villancicos â 8.º con Violines,/ De el Maestro/ Mosen Vicente Olmos Presb.[íte]ro/ Año 1778*. Aquesta caràtula conté a la part central superior un ornament i a la part inferior dreta sobreposat posteriorment per mà desconeguda el número de signatura moderna; 22=23.

La llengua predominant en aquest gènere és el castellà, però, en aquesta sèrie trobarem algunes parts escrites en valencià. Finalment, l’estructura formal, el moviment agògic, i la mètrica utilitzada per Olmos en aquestos quatre villancets que malauradament no hem pogut transcriure és la següent;

1º villancet; Andante [3/4].

Recitado [“C”]. Allegretto [“C”].

Ària. Espiritoso [4/4].

2º villancet: Andante [3/4].

Recitado a Duo [“C”].

Ària a Duo. Andante [3/4].

3º villancet; Introducción. Andante [“C”].

Estrivillo. Medio Ayre [“C”].

Recitado [“C”].

Ària.

4º villancet; Seguidillas [3/4].

Estrivillo. Andante [3/4].

Recitado [“C”].

Tonadilla Gratioso[6/8].

Coplas [6/4].

#### 14. Matutinas aves [ACS: PM 22/24].

L'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb conserva aquest villancet en la signatura 22/24. No n'hi ha partitura de l'obra i la signatura guarda onze partícels; set veus i quatre parts d'acompanyament instrumental. Pel que fa les veus trobarem dos cors. En el primer, les partícels de Tiple 2º, Alt, i Tenor, la qual cosa implica que el material està incomplet, perquè, consegüentment, faltaria la part de Tiple 1º. El segon cor es configura amb les quatre veus característiques del cor mixt; Tiple, Alt, Tenor, i Baix. Pel que fa els instruments, trobarem dos violins, orgue i acompanyament continu, els dos últims amb xifrat. El villancet està escrit l'any 1779 al *Santíssimo Sacramento*.

El format de les partícels és horitzontal de 295 x 220 mil·límetres aproximadament i la cal·ligrafia literària i musical de les quals és idèntica. Amb tot, voldríem advertir per endavant que entre els documents musicals de la signatura també n'hi ha dues caràtules. La primera, i, més rellevant pel que fa la composició, conté el títol propi de l'obra a la part central davall un lleu ornament; *Villan.[ci]co â 4 y â 8 con Violi.[ne]s, y sin ellos, para la Festiv.[ida]d/ del S[antí]S.[imo] Sacramento del M[ae]strô/ M.[osé]n Vicente Olmos Presb[íte]rô/ dice/ Matutinas Aves./ Para este año – – – de 1779*. Així mateix, a l'angle superior dret consta l'antiga signatura, N<sup>o</sup> 188, i, més avall, centrada, el número de signatura moderna afegit posteriorment per mà desconeguda; 22=24. L'altra caràtula conté, així mateix davall un ornament, la inscripció *Alto de Primero coro.*, i, just davall, el cognom del nostre músic manuscrit al llapis; *Olmos*.

Una lectura comparativa de les partícels permet comprovar que el villancet *Matutinas aves* respon a la següent estructura quaternària articulada pel moviment agògic i per la mètrica;

- Despacio [“C”]. Allegretto [3/4].

- Moderato [“C”]. Andante [3/4].

- Recitado [“C”].

- Aria [2/4].

**15. Alegría, mortales. Aquel primitivo incendio. ¡Ay!, que está dormido. Por Dios que no es mala [ACS: PM 22/26].**

L’Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb conserva aquestos quatre villancets en la signatura 22/26. No n’hi ha partitura i la signatura només guarda quatre partícels; Tiple 2º de primer cor, Alt de primer cor, Acompanyament continu, i una altra partícels per a Tiple que hipotèticament podria ser el del segon cor. Els villancets van ser escrits en 1779 *al Nacimiento de Nuestro Señor* tot i que a la partícels del continu n’hi ha una correcció que diu 1780. Així mateix, hem de dir que el nom de Vicent Olmos només consta sobreposat al llapis així mateix a la part del continu.

El format de les partícels és horitzontal de 295 x 220 aproximadament i la cal·ligrafia literària i musical de les quals és idèntica només en el cas de les veus. El manuscrit de Tiple 2º compta amb una caràtula que conté a la part superior, davall un detall ornamental, la següent inscripció; *Tiple 2º del Primero Choro de los Vilan.[ci]cos al Naci.,[ien]to de Nuestro/ S.[eño]r Jesuchristo para este año de 1779*. Davall la qual i a la dreta trobarem sobreposada la signatura moderna, 22/26, a posteriori per mà desconeguda. Després, la música per al Tiple està sempre escrita en Clau de Do en primera línia. Similarment, la part de l’Alt també conté una caràtula lleument ornamentada que amb cal·ligrafia idèntica a l’anterior diu; *Alto del 1.º Choro de los Vilan.[cico]s al Nacim.[ien]to de Nuestro S.[eño]r/ Jesuchristo para este año de 1779*. La música per a la veu d’Alt està escrita, com sempre, amb clau de Do en tercera línia. Finalment, la part de continu consta d’un foli. En el recte trobarem a l’angle superior dret la signatura antiga; *Nº 189*. A la part central, i, amb cal·ligrafia distinta de la de les caràtules anteriors, la inscripció *Acomp.[añamien]to Continuo Vill.[anci]co à 8/ al S[antí]S.[i]mo*. Davall la qual consta al llapis el nom Olmos i a la part inferior dreta *Año 1780*. El vers del foli conté l’Acompanyament continu que compta amb xifres. Apart de reiterar que en les parts vocals consta l’any 1779 mentres que en el continu 1780, hem de destacar que en les primeres el villancet està dedicat al *Nacimiento* i en la d’Acompanyament al *Santísimo*. Tot això, fa pensar que l’Acompanyament continu podria pertànyer a una altra obra. D’altra banda i en la mateixa línia d’hipòtesi en la nostra investigació davant la impossibilitat d’una transcripció íntegra de l’obra, voldríem també assenyalar que en la partícels de Tiple citada a l’inici de la nostra descripció consta la inscripció *A las coplas con*

*el tiple primero*, la qual cosa ens ha fet pensar que deu tractar-se de la part de Tiple, efectivament escrit en clau de Do en primera línia, però, del segon cor. Amb tot, l'estudi comparatiu dels documents musicals permet diferenciar les següents estructures formals en els quatre villancets:

Villancico 1º: *Estribillo*.

*Recitado*.

*Aria. Moderado*.

Villancico 2º: *Introducción*.

*Estribillo*.

*Recitado*.

*Aria*.

Villancico 3º: *Introducción*.

*Estribillo*.

*Coplas*.

Villancico 4º: *Estribillo*.

*Coplas*.

## **16. Qué belicosos ecos [ACS: PM 22/27].**

L'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb conserva aquest villancet en la signatura 22/27. És una composició de l'any 1768, de fet, cronològicament, una de les obres primerenques de Vicent Olmos, i, està dedicada *para la Profesion de Sor Maria Joachina*<sup>1052</sup>. La signatura compta amb dotze partícels de doble foli que genera manuscrits de 355 x 245 mil·límetres aproximadament. En la partícula de l'Orgue trobarem el títol propi de la composició a mode de portada, que, verticalment, i, de dalt a baix és el següent; *Villan.[ci]co â 6. con Violi.[ne]s/ y Clari.[ne]s para la Profesion/ de Sor Maria Joachina/ Religiosa en su Convento/ de S.n Juliàn Martir ex-/ tra muros de esta Ciudad de,/ Valencia./ De/ M.[osé]n Vicente, Olmos./ Año 1768*. A la part central superior consta un detall ornamental i a la dreta del qual la signatura antiga; N<sup>o</sup> 8. A la part inferior dreta consta la signatura moderna afegida

---

<sup>1052</sup> Vid. Pàgs. 27 i 240.

posteriorment a bolígraf per mà desconeguda; 22=27. El format de les partícels és horitzontal i la cal·ligrafia literària i musical de les quals idèntica.

Pel que fa les veus, trobarem els manuscrits musicals distribuïts en dos cors. En el primer només el de *Tiple 2º*, i, en el segon les quatre veus amb Tiple, Alt, Tenor, i Baix. Conseqüentment, el material està incomplet perquè falta la part de Tiple 1º del primer cor. D'altra banda, n'hi ha partícels instrumentals d'Orgue, Clarí 1º i 2º, Violí 1º i 2º, i dues còpies de la d'Acompanyament continu. La signatura no conté partitura. A la part superior dreta del manuscrit del Tiple 2º del primer cor consta al llapis així mateix afegit posteriorment per mà desconeguda el número de signatura moderna.

Una valoració general del contingut de les partícels permet constatar la següent estructura formal de sis parts desenvolupada amb àmplia varietat agògica i mètrica; *Introducció, Andante, Recitado, Aria, Coplas, Andante*.



Il·lustració núm. 26. Particel·la de Violí II del villancet *Qué belicosos ecos*. (ACS): PM 22/27.

### **17. Tortolilla amorosa. [ACS: PM 22/29].**

L'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb conserva aquest villancet en la signatura 22/29. No n'hi ha partitura del qual, i, només conté dues partícels d'aquest villancet; *Tiple solo en 1.º coro*, i, Acompanyament continu. El format dels manuscrits és horitzontal de 300 x 220 mil·límetres aproximadament i presenten idèntica cal·ligrafia literària i musical.

En la partícula d'Acompanyament continu trobarem a la part superior central de la cara recta una ornamentació semifloral. Davall la qual consta la inscripció *Acomp.[añamien]to Cont.[inu]o/ â 5/ Tortolilla [?]a*, i, a la part inferior dreta consta afegida posteriorment per mà desconeguda la signatura moderna; 22/29. Així mateix, en el vers de la citada partícula i a l'angle superior de l'esquerra trobarem la inscripció *Acomp.to Cont.o â 5.*, cosa que corrobora que el villancet estava escrit per a cinc veus. Després, un anàlisi preliminar fa pensar que la música està escrita en la tonalitat de La Major, efectivament, amb tres sostinguts en l'armadura. Finalment, i, apart de ressaltar que el continu compta amb xifrat, voldríem remarcar la mètrica inicial del villancet indicada amb una fracció que a hores d'ara està en desús; "6/C/4". Amb la notació actual, els valors temporals que conté s'escriurien en compàs de 6/8.

D'altra banda, la part de *Tiple solo en 1.º coro, a 5.*, que està escrita en clau de sol en segona línia, conté a l'angle superior de l'esquerra el número de signatura moderna així mateix afegit posteriorment al llapis per mà desconeguda. Seguidament, el vers d'aquest foli i el segon foli recte d'aquesta partícula de Tiple conserven les set *Coplas* del villancet. Amb tot, l'anàlisi comparatiu de les dues partícels de la signatura, la de Tiple i la de continu, permet diferenciar dues parts formals, *Introducción* i *Coplas*, amb el mateix moviment agògic; Andante.

### **18. Desde que Adán cometió el desordenado exceso. Qué tempestad amenaza. Escuchad, pastores. Entra contenta [ACS: PM 22/30].**

L'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb conserva aquests quatre villancets en la signatura 22/30. No n'hi ha partitura, de manera, que, la signatura guarda un total de dotze partícels; nou vocals i tres instrumentals. Els villancets van ser escrits per a vuit veus *al Nacimiento de Nuestro Señor* l'any 1780. Tot i això, trobarem nou partícels vocals distribuïdes en dos cors. En el primer cor Olmos escriu amb dos Tiples, Alt i Tenor, però,



també utilitza la veu de Baix, concretament, en el segon i el tercer villancet substituint al Tiple 2°. El segon cor està conformat per Tiple, Alt, Tenor i Baix. Quan a la instrumentació, la signatura conté les partícels de primer i segon violí, i, així mateix, una d'Acompanyament continu.

A propòsit d'aquesta última, hem de dir necessàriament que està escrita *para el Violon*, la qual cosa comporta que entre els materials de la signatura no n'hi ha cap per a algun instrument polifònic que poguera realitzar un xifrat. A més d'això, la partícula del Violó només conté el continu del primer villancet, que, a més, no està complet. A propòsit d'això, potser val la pena assenyalar que les obres policorals d'Olmos contenen, generalment, continu amb xifrat, i, fins i tot, orgue la funció principal del qual és acompanyar el segon cor. Amb tot, el fet de no tenir la part d'Acompanyament continu completa impedeix una transcripció íntegra d'aquests villancets per a la nostra edició crítica.

Excepte la part d'Acompanyament continu, tots els manuscrits es conserven amb quadern cosit de format horitzontal de 300 x 220 mil·límetres aproximadament. Així mateix, hem d'assenyalar que, excepte les partícels de Baix del 1° cor, i de l'Alt, el Tenor, i el Baix del segon, totes gaudeixen de foli de portada amb el títol propi i el nom de la part específica situat davall una lleu ornamentació floral situada a la part central superior de cada foli. Com exemple citem el de la veu més aguda; *Tiple 1°. del 1°. Coro de los Villan.[ci]cos al SS.[antísi]mo Nacím.[ien]to/ de N[ues]tro. Señor Jesu Christo para el año 1780*. Així mateix, voldríem assenyalar que en la portada de la part d'Acompanyament continu consta escrit al llapis la següent inscripció, sobre la qual no podem pronunciar-se perquè els materials estan incomplets; *4 vill.o de Lopez?*. La mateixa portada conté a l'angle superior dret el número de signatura antiga; *Nº. 148*.

Per tal de finalitzar el nostre comentari, voldríem detallar seguidament l'estructura, el moviment agògic, i la mètrica dels quatre villancets continguts en la citada signatura de l'arxiu sogorbí:

Villancico 1°: *Introducción*. Andante moderato. "C".

*Estrivillo*. Allegretto. "C".

*Recitado*. "C".

*Aria*. Moderado. "C".

Villancico 2°: *Introducción*. Allegretto. 2/4.

*Estrivillo*. Allegretto. 2/4.

*Recitado. "C".*

*Aria. Despacio no mucho. 3/4.*

Villancico 3°. *Introducción. Andante. 3/4.*

*Estrivillo. Medio Ayre. 3/8.*

*Recitado. "C".*

*Aria. Moderado. "C".*

Villancico 4°. *Introducción. Andante. "C".*

*Estrivillo. 2/4.*

*Coplas. 6/8.*

## **X. EL REPERTORI D'OLMOS DESDE LA PERSPECTIVA CATALOGRÀFICA.**

Després d'haver descrit totes les obres de Vicent Olmos en l'apartat precedent, l'objectiu dels sis fitxers continguts en aquest és complementar tota la informació ja presentada per tal de facilitar l'anàlisi del repertori de Vicent Olmos i Claver. Potser el més interessant de tots és el fitxer catalogràfic, no ja per l'extensió, sinó, potser sobretot, pel contingut, que, de fet, amplia succintament l'estudi de cadascuna de les composicions del nostre autor. Després del qual, i, per tal de facilitar un poc més la valoració de la producció musical d'Olmos, trobarem l'ordre cronològic de composició de totes les obres del músic. Finalment, també hem considerat oportú incloure quatre taules més que classifiquen les obres contingudes en cadascun dels arxius on hem treballat, els gèneres, els períodes creatius, i els manuscrits de les composicions en funció dels autògrafs.

### **X.1 Fitxer catalogràfic de les obres d'Olmos.**

Seguidament, presentem un fitxer catalogràfic de totes les composicions musicals de Vicent Olmos i Claver. Conté informació detallada de totes les obres de Vicent Olmos i Claver, tant de les que s'han conservat completes, i, que, conseqüentment, hem transcrit per a la nostra edició crítica, com, així mateix, de totes les incompletes. Per a la seua elaboració hem seguit les normes del RISM (RISM 1996, 35 ss.) confeccionant per a cada composició una fitxa catalogràfica que recapta tota la informació que hem pogut extraure dels documents musicals manuscrits. Hem de dir que en cada fitxa catalogràfica hi trobarem set grups o camps diferenciats; autor i títol, repartiment abreviat, descripció física, íncipits, repartiment desglossat, grup de camps d'antiga localització, i grup de camps d'edició. Així mateix, potser val la pena reiterar ací que les obres amb materials incomplets no han pogut ser transcrites per a la nostra edició crítica. Apart això, voldríem destacar que quasi tots els manuscrits de les obres de Vicent Olmos són autògrafs, i, atenent la uniformitat cal·ligràfica dels quals, degueren ser copiats presumiblement pel mateix Olmos. També hem d'assenyalar que, apart alguna excepció puntual, els documents musicals que hem confrontat pertanyen molt probablement a la segona meitat del segle XVIII.

## 1. Psalms.

### [1] **Psalm Dixit Dominus (1º tono) à 8º. del M[aest]rô Olmos. Año 1763. [ACS: PM 22/1]**

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M[aest]rô Olmos
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Dixit Dominus.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Psalm.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Psalm.

#### **GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (8)/ Ac. Continu (2)/ Orgue (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1793, 1t (Primer to. Dòric).
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** 1t (Primer to. Dòric).
- **Títol propi (RISM 320):** *Psalm./ Dixit Dominus/ (1.r tono)/ à 8/ del M[aest]rô Olmos/ año 1763.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

#### **GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

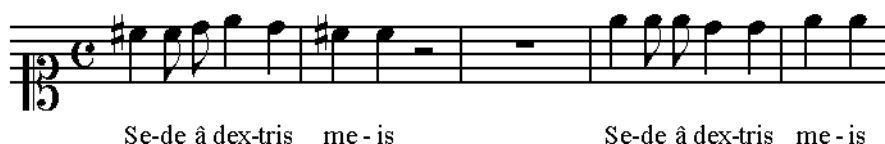
- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 11.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 10.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 2-2-2-2/ Cor 2º: 2-2-2-2/ Bc: 2-2/ Org: 2.

- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple 1º- Tiple 2º-Alt-Tenor (SSAT)/ Cor 2º: Tiple-Alt-Tenor-Baix (SATB)/ bc. fig./ Orgue.
- **Mesures (RISM 750):** c. 358 mm x 253 mm.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Ve u o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 1º del primer cor.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Tiple 1º de 1º Coro â 8/ Andante.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.
- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Sede â dextris meis.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** 1º tono (Primer to. Dòric).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

### Andante



- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2
- **Ve u o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continuu.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Acomp.[añamien]to continuo â 8º./ Andante.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.
- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Dixit Dominus.
- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** 1º tono (Primer to. Dòric).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.



**[2] Dixit Dominus â 6. con Violines, del P. Fr. Vte. de los Desamparados  
Olmos. Año 1787 [ACS: PM 22/3]**

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** Fr[ay] V.[icen]te de los Desamparados Olmos.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Dixit Dominus â 6.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Psalm.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Psalmi.

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (6)/ Corda (2)/ Vent metall (2)/ Acomp. Continu (1)/ Orgue (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1792, a.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** a (La menor).
- **Títol propi (RISM 320):** *Dixit dominus â 6. con Violines, del P.[adre] Fr[ay] V.[icen]te de los Desamparados Olmos. Año 1787.*
- **Dedicatòria (RISM 480):** **Jaculatòria a la fí:** *A. M. D. G. e. B. V. M.* [Ad Majorem Deo Gratiam et Beata Virgine Mariae].
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

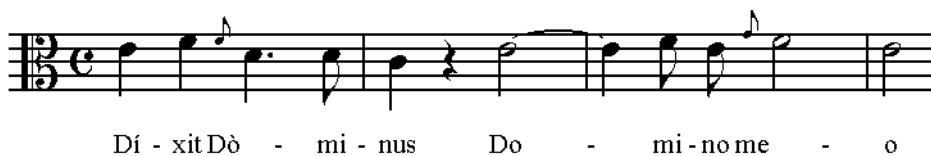
**GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

- **Partitura (RISM 600-610-620):** 1.
- **Número de partitura (RISM 600):** 1.
- **Nombre de volums, exemplars o observacions sobre la partitura (RISM 610):** 1 volum.
- **Número de folis o pàgines de la partitura (RISM 620):** 6.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 12.

- **Nombre de parts (RISM 700):** 12.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 2-2/ Cor 2º: 2-2-2-2/ Vl. 1º: 2- Vl. 2º: 2/ Trompa. 1º: 2- Trompa. 2º: 2/ Continu: 2/ Orgue: 1.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Alto Solo-Tenor Solo (AT)/ Cor 2º: Tiple-Alt-Tenor-Baix (SATB)/ Instruments: Vl. 1º/ Vl. 2º/ Trompa 1º/ Trompa 2º/ Acomp. Continu/ Orgue.
- **Mesures (RISM 750):** Partitura: c. 297 x 207 mil·límetres. Particel·les: c. 320 x 225 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Alt Solista.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** J.M.J. Dixit Dominus â 6. con Violines, del P.[adre] Fr.[ay] V.[icen]te de los Desamparados Olmos./ Desp.[aci]o/ Alto Solo en 1º. Coro.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Desp.[aci]o.
- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Dixit Dominus Domino meo.
- **Clave (RISM 820):** C-3 (Do en tercera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** a (La menor).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**



- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Violí 1º.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** J.M.J. Dixit Dominus â 6. con Violines, del P.[adre] Fr.[ay] V.[icen]te de los Desamparados Olmos./ Desp.[aci]o/ Violi.[ne]s
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Desp.[aci]o.



- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** a (La menor).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

### Despacio



- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.3
- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** J.M.J. Dixit Dominus â 6. con Violines, del P.[adre] Fr.[ay] V.[icen]te de los Desamparados Olmos./ Desp.[aci]o/ Acomp.[añamien]to Cont.[inu]o.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Desp.[aci]o.
- **Clave (RISM 820):** F-2 (Fa en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** a (La menor).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.



### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- **Solistes vocals (RISM 832):** Alt-Tenor.
- **Distribució dels cors (RISM 836):** Cor 1º: 0110/ Cor 2º: 1111.
- **Instrumentes solistes (RISM 848):** Vl. 1º/ Vl. 2º.
- **Instrumentes de corda (RISM 852):** Vl. 1º/ Vl. 2º.

- **Instruments de vent metall (856):** Trompa 1º/ Trompa 2º.
- **Instruments de tecla (RISM 862):** Org.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.
- **Observacions al baix continu (RISM 868):** Acompanyament continu xifrat.

### **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Sogorb.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura antiga (RISM 932):** *Nº 10=.*
- **Data de la composició (RISM 942):** 1787.

### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** Climent (1984).
- **Precisió bibliogràfica (RISM 976):** (Climent 1984b, 184).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/3.

### [3] Miserere à 8. Del M[ae]strô Olmos 1772 [ACS: PM 22/4]

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** del M[ae]strô Olmos.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Miserere à 8.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Miserere à 8. Salmo.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Cantica (Miserere).

#### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1797, D.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** D (Re Major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Miserère à 8. del M[ae]strô Olmos 1772.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

#### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 1.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 1.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** 2.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Tiple del 2º cor (S).
- **Material incomplet (RISM 740):** Falten les veus solistes, la resta de veus del 2º cor, i els instruments. Tampoc n'hi ha partitura.
- **Mesures (RISM 750):** c. 298 x 220 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple del 2º cor.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** J.M.J. Tiple del 2º. coro Miserère â 8. del M[aes]tro Olmos 1772.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Despacio.
- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

### Despacio

*falsete hasta el calderon inclusive.*

Mi - se - rè-re me - i De - - - us

## GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- **Distribució dels cors (RISM 836):** Cor 2º: 1000.

## GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALIZACIÓ

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Sogorb.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.

- **Data de la composició (RISM 942):** 1772.

## **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

-**Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 185).

- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.

- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/4.

**[4] Beatus vir â 6. con Violines, y Trompas, de M[osé]n. V[icen]te. Olmos.**

**Enero año de 1770 [ACS: PM 22/5]**

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M.[osé]n V.[icen]te Olmos.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Beatus vir â 6.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Psalm.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Psalm.

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (6)/ Instruments (4)/ Acomp. continu (1)/ Orgue (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1790, G.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** G (Sol Major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Beatus vír â 6. con Violines, y Trompas, de M.[osé]n V.[icen]te Olmos. Enero año de 1770.*
- **Dedicatòria (RISM 480):** *Jaculatòria a la fí: A. M. D. G. e. B. V. M. [Ad Majorem Deo Gratiam Et Beata Virgine Mariae].*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

**GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

- **Partitura (RISM 600-610-620):** 1.
- **Número de partitura (RISM 600):** 1.
- **Nombre de volums, exemplars o observacions sobre la partitura (RISM 610):** 1 volum.
- **Número de folis o pàgines de la partitura (RISM 620):** 10.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 14.



- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** J.M.J. Beatus vír â 6. con Violines y Trompas, de M.[osé]n V.[icen]te Olmos./ Desp.[aci]o no mucho/ Viol.[ine]s.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Desp.[aci]o no mucho.
- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** G (Sol Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Despacio no mucho**



- **Comentari a l'incipit musical (RISM 827):** Íncipit de la partitura.
- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.3
- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** J.M.J. Beatus vír â 6. con Violines y Trompas, de M.[osé]n V.[icen]te Olmos./ Desp.[aci]o no mucho/ Acomp.[añamien]to Cont.[inu]o.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Desp.[aci]o no mucho.
- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** G (Sol Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**





- **Comentari a l'incipit musical (RISM 827):** Íncipit de la partitura.

#### **GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT**

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple-Alt.

- **Distribució dels cors (RISM 836):** Cor 1º: 1100/ Cor 2º: 1111.

- **Instruments solistes (RISM 848):** Vl. 1º/ Vl. 2º/ Trompa 1º/ Trompa 2º.

- **Instruments de corda (RISM 852):** Vl. 1º/ Vl. 2º.

- **Instruments de vent fusta (RISM 854):** Oboè 1º/Oboè 2º (opcionals).

- **Instruments de vent metall (856):** Trompa 1º/ Trompa 2º

- **Instruments de tecla (RISM 862):** Org.

- **Baix continu (RISM 866):** Bc.

- **Observacions al baix continu (RISM 868):** No conté xifrat.

#### **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Església Catedral de Sogorb.

- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Sogorb.

- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.

- **Signatura antiga (RISM 932):** Nº 10.

- **Data de la composició (RISM 942):** Gener 1770.

#### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

-**Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 184).

- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.

- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/5.

**[5] Psalmo Beatus vir (2º tono) â 8 del Maestro Olmos. Año 1763 [ACS: PM  
22/6]**

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M[aest]ro Olmos
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Beatus vir.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Psalm.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Psalm.

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (8)/ Ac. Cont. (2)/ Orgue (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1789, 2t (Segon to hipodòric).
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** 2t (Segon to hipodòric).
- **Títol propi (RISM 320):** *Psalmo/ Beatus vir (2º tono)/ â 8/ año 1763.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

**GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 11.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 10.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 2-2-2-2/ Cor 2º: 2-2-2-2/ Continu: 2-2/ Orgue: 2.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple 1º- Tiple 2º-Alt-Tenor (SSAT)/ Cor 2º: Tiple-Alt-Tenor-Baix (SATB)/ Bc. fig (2) /Organo fig.

Hem d'assenyalar que les partícules dels Tiples dels dos cors estan escrites en clave de Sol en segona línia, quan, generalment, en les partitures de l'època, aquestes veus apareixen en clave de Do en primera línia. D'altra banda, voldríem destacar que la partícula de Tiple 1º del primer cor també està molt deteriorada, però, hem pogut recuperar-la en la nostra transcripció.

- **Mesures (RISM 750):** c. 360 x 250 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 1º del primer cor.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Tiple 1º de 1º Coro à 8.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.
- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Beatus vir qui timet Dominum.
- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** 2t (Segon to hipodòric).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Andante**

Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num,

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continuu.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Acomp.[añamien]to Continuo à 8º.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.
- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** 2t (Segon to hipodòric).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.

- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.

- Íncipit musical (RISM 826):



## GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- Solistes vocals (RISM 832): Tiple 1º-Tiple 2º-Alt-Tenor.

- Distribució dels cors (RISM 836): Cor 1º: 2110/ Cor 2º: 1111.

- Instruments de tecla (RISM 862): Orgue.

- Baix continu (RISM 866): Bc.

- Observacions al baix continu (RISM 868): N'hi ha tres partícels d'Acompanyament. La partícula específica d'Acompanyament al *Organo* està tan trencada que no hem pogut fer-la servir per a la nostra transcripció. Tanmateix, hem utilitzat per a la part d'Orgue de la nostra transcripció una partícula específica d'*Acompañamiento continuo* que consta assignada a l'Orgue mitjançant una inscripció afegida posteriorment per mà desconeguda en la part superior esquerra del manuscrit. Així mateix, la part d'Acompanyament continu de la nostra transcripció pertany efectivament a una segona còpia específica d'*Acompañamiento continuo*. Finalment, deguem assenyalar que les tres còpies estan escrites en clave de Do en quarta línia malgrat tractar-se de partícels d'Acompanyament, cosa excepcional en tota la producció de Vicent Olmos i Claver.

## GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ

- Procedència –persona- (RISM 912): Santa Església Catedral de Sogorb.

- Procedència –lloc de la institució- (RISM 914): Sogorb.

- Procedència –nom de la institució. (RISM 915): Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.

- Signatura antiga (RISM 932): N° 1.

- **Data de la composició (RISM 942):** 1763.

## **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 184).

- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.

- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/6.

**[6] Laudate Dominum. â 5. con Violines y Clarines de M[osé]n. Vicente Olmos. Año 1770 [ACS: PM 22/7]**

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M[osé]n. V.[icen]te Olmos.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Laudate Dominum.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Psalm.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Psalmi.

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (5)/ Instruments (4)/ Acomp. Continuo (1)/ Orgue (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1795, D.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** D (Re Major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Laudate Dominum et. â 5. con Violi.[ne]s y Clari.[ne]s de M.[osé]n V.[icen]te Olmos. Año 1770.*
- **Dedicatòria (RISM 480):** **Jaculatòria a la fí:** *A. M. D. G. e. B. V. M.* [Ad Majorem Deo Gratiam et Beata Virgine Mariae].
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

**GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

- **Partitura (RISM 600-610-620):** 1.
- **Número de partitura (RISM 600):** 1.
- **Nombre de volums, exemplars o observacions sobre la partitura (RISM 610):** 1 volum.
- **Número de folis o pàgines de la partitura (RISM 620):** 6.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 11.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 11.

- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 2/ Cor 2º: 2-2-2-2/ VI. 1º: 3- VI. 2º: 3/ Clarí 1º: 2- Clarí 2º: 2/ Acomp. Cont.: 2./ Org.: 2.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple 1º (S)/ Cor 2º: Tiple- Alt- Tenor- Baix (SATB)/ VI. 1º- VI. 2º/ Clarí 1º- Clarí 2º/ bc. fig./ Orgue.
- **Mesures (RISM 750):** Partitura: c. 300 x 210 mil·límetres. Particel·les: c. 318 x 222 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Ve u o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple solista.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** J.M.J. Laudate Dominum et. â 5. con Violi.[ne]s y Clari.[ne]s de M.[osé]n V.[icen]te Olmos./ Largo no mucho/ Tiple Solo en 1º. Coro.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Largo no mucho.
- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Laudate Dòminum omnes gentes.
- **Clave (RISM 820):** C-3 (Do en tercera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**



- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2
- **Ve u o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Violí 1º.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** J.M.J. Laudate Dominum et. â 5. con Violi.[ne]s y Clari.[ne]s de M.[osé]n V.[icen]te Olmos./ Largo no mucho/ Violi.[ne]s.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Largo no mucho.
- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re major).

- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

**Largo no mucho**



- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.1.3
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Acompanyament continu.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): J.M.J. Laudate Dominum et. â 5. con Violi.[ne]s y Clari.[ne]s de M.[osé]n V.[icen]te Olmos./ Largo no mucho/ Acomp.[añamien]to/ Cont.[inu]o.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Largo no mucho.
- Clave (RISM 820): F-4 (Fa en quarta línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): D (Re major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):



**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT**

- Solistes vocals (RISM 832): Tiple.
- Distribució dels cors (RISM 836): Cor 1º: 1000/ Cor 2º: 1111.
- Instruments solistes (RISM 848): Vl. 1º/ Vl. 2º/ Clarí 1º.



- **Instruments de corda (RISM 852):** Vl. 1º/ Vl. 2º.
- **Instruments de vent metall (856):** Clarí 1º/ Clarí 2º.
- **Instruments de tecla (RISM 862):** Org.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.
- **Observacions al baix continu (RISM 868):** El baix continu no està xifrat. Només apareix la xifra 6 al compàs número 19. L'hem eliminat de la nostra edició crítica perquè no correspon amb l'harmonia de la composició.

## **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Sogorb.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura antiga (RISM 932):** *N. 1º*.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1770.

## **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 185).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** *22/7*.
- **Llistat d'abreviatures RISM A/II (RISM 998):** et. [Etiam].

**[7] Miserere à 4. Llano, para este año de 1788. fray Vicente de los  
Desamparados Olmos [ACV: PM 152/8]**

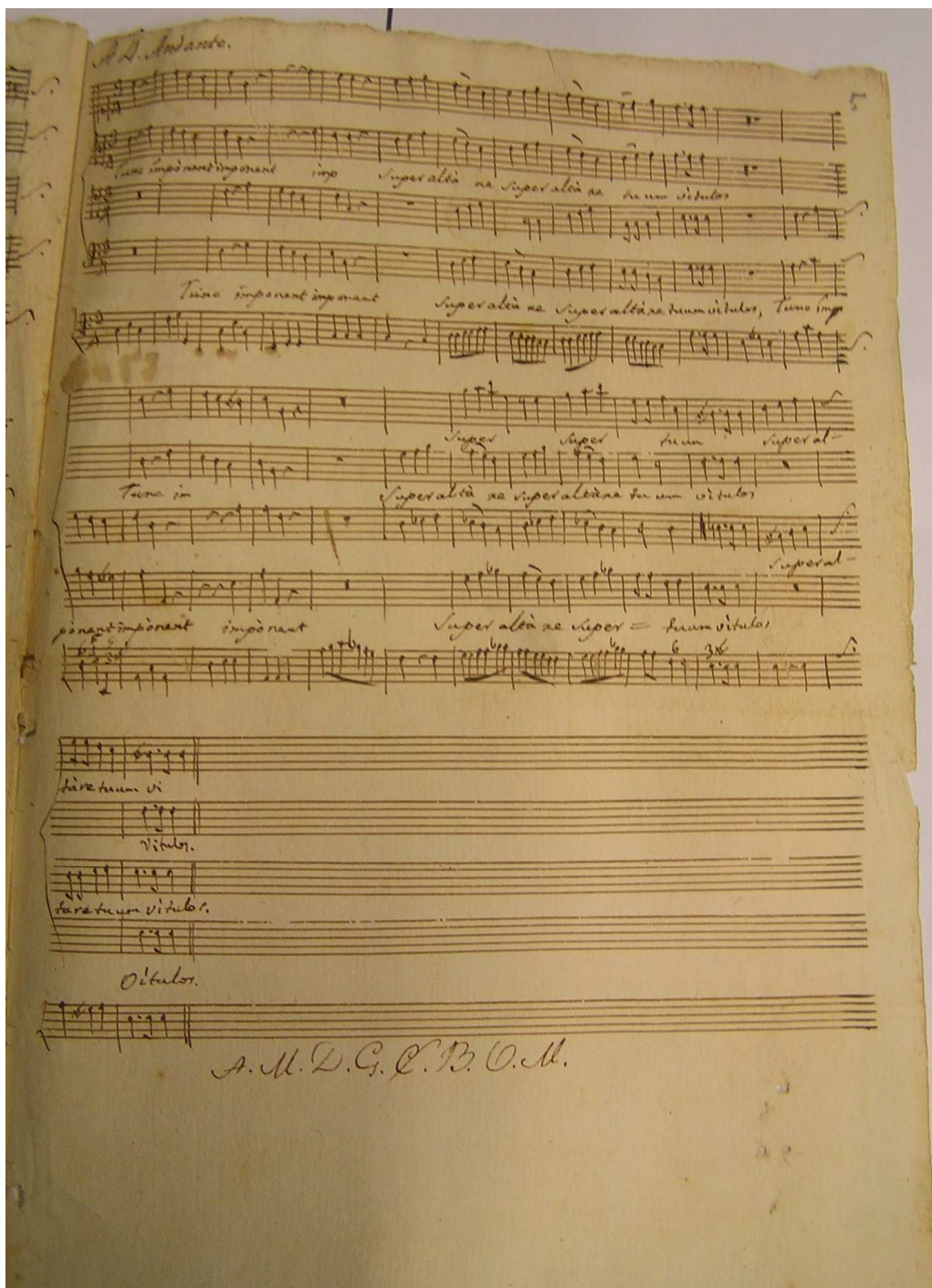
- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS, Fray Vicente de los Desamparados.
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** fr.[ay] V.[icen]te de los Desampar[a]d[o]s
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Miserere à 4. Llano, para este año de 1788.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Miserere à 4. Llano.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Cantica (Miserere).

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (4)/ Bc xifrat (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1979, 1792, C.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** C (Do Major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Miserere à 4. Llano, para este año de 1788 fr[ay] V[icen]te de los Desampar[a]d[o]s Olmos.*
- **Dedicatòria (RISM 480):** **Jaculatòria a la fí:** *A. M. D. G. e. B. V. M.* [Ad majorem Dei Gratia et Beata Virgine Mariae].
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

**GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

- **Partitura (RISM 600-610-620):** 1.
- **Número de partitura (RISM 600):** 1.
- **Nombre de volums, exemplars o observacions sobre la partitura (RISM 610):** 1 volum.
- **Número de folis o pàgines de la partitura (RISM 620):** 4.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Tiple-Alt Tenor-Baix (SATB)/Bc. fig.
- **Mesures (RISM 750):** 315 x 215 mil·límetres.



Il·lustració núm. 27. Fragment final del *Miserere* amb la jaculatòria, (f. 4 r.). *Miserere* à 4. Llano. (ACV): PM 152/8.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 1.1.1
- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Tiple.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** J.M.J. Miserere â 4. Llano, para este año de 1788. fr.[ay] V.[icen]te de los Desampar.[ado]s Olmos/ Desp[aci]o.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Desp[aci]o.
- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Miserère mei Deus.
- **Clave (RISM 820):** C- 1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** C (Do Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Despacio**

4

Mi - se - rè - re me - i De - us,

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2
- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tenor.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** J.M.J. Miserere â 4. Llano, para este año de 1788. fr.[ay] V.[icen]te de los Desampar.[ado]s Olmos.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Desp[aci]o.
- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Miserere mei Deus.
- **Clave (RISM 820):** C-4 (Do en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** C (Do major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

Mi - se - re - re me - i De - us,

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.3

- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** J.M.J. Miserere â 4. Llano, para este año de 1788. fr.[ay] V.[icen]te de los Desampar.[ado]s Olmos.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Desp[aci]o.
- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** C (Do Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**



#### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple-Alt-Tenor-Baix.
- **Instruments solistes (RISM 848):** Bc. fig.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.
- **Observacions al baix continu (RISM 868):** El baix continu està xifrat.

#### GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Catedral Metropolitana de València.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** València.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Arxiu de la Capella de música de la Catedral Metropolitana de València.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1788.

#### GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1979, 270).

- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Catedral Metropolitana de València.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 152/8.

## 2. Vers.

**[1] Domine ad adjuvandum me. â 6. con Violines, y Clarines al Organo, no obligados. De M[osé]n. V[icen]te. Olmos. Año 1772. [ACS: PM 22/2]**

- Nom del compositor (RISM 050): OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- Nom del compositor (RISM 060): OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- Nom no normalitzat (RISM 070): M.[osé]n V.[icen]te Olmos.
- Nombre de composicions (RISM 090): 1.
- Títol uniforme (RISM 100): Domine ad adjuvandum me. â 6.
- Forma musical normalitzada (RISM 140): Versetti/Intrada.

### GRUPO DE CAMPO DE REPARTIMENT ABREVIAT

- Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190): Veus (6)/ Corda (2)/ Acomp. Continu (1)/ Orgue (1).
- Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220): Climent 1984b, 1794, D.
- Tonalitat de l'obra (RISM 260): D (Re Major).
- Títol propi (RISM 320): *Domine ad adjuvandum me. â 6. con Violines, y Clar.[ine]s al Organo, no obligados. De M.[osé]n V.[icen]te Olmos. Año 1772.*
- Autògraf (RISM 520): a.
- Datació del manuscrit (RISM 540): 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- Nom del copista (RISM 560): Potser Vicent Olmos i Claver.

### GRUPO DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- Partitura (RISM 600-610-620): 1.
- Número de partitura (RISM 600): 1.
- Nombre de volums, exemplars o observacions sobre la partitura (RISM 610): 1 volum.
- Número de folis o pàgines de la partitura (RISM 620): 3.
- Particel·les (RISM 700-710-720): 10.
- Nombre de parts (RISM 700): 10.

- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 2-2/ Cor 2º: 2-2-2-2/ Vl. 1º: 2/ Vl. 2º: 2/ Orgue: 3- Ac. continu: 2. Les partícels d'Orgue i d'Acompanyament continu estan molt deteriorades. Apart d'assenyalar que contenen caràtula amb el títol de la composició, potser convé recordar que hem fet servir la partitura per a la nostra transcripció.

- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Alt-Tenor (AT)/ Cor 2º; Tiple-Alt-Tenor-Baix (SATB)/ Vl. 1º- Vl. 2º/ Orgue/ Acomp. Continu.

- **Mesures (RISM 750):** Partitura: 297 x 207 mil·límetres. Partícels: c. 320 x 225 mil·límetres.

## GRUPO DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1

- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Alt del primer cor.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** J.M.J. Domine ad adjuvandum me. â 6. con Violines, y Clari.[ne]s al Organo, no obligados. De M.[osé]n V.[icen]te Olmos./ Andante Moderado./ Alto, y ...

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante Moderado.

- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Domine ad adjuvandum me festina.

- **Clave (RISM 820):** C-3 (Do en tercera línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

9

Dò - mi - ne - Dò - mi - ne

- **Comentari a l'incipit musical (RISM 827):** Íncipit de la partitura.

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2





- **Íncipit musical (RISM 826):**



- **Comentari a l'íncipit musical (RISM 827):** Íncipit de la partitura.

#### **GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT**

- **Solistes vocals (RISM 832):** Alt-Tenor.
- **Distribució dels cors (RISM 836):** Cor 1º: 0110/ Cor 2º: 1111.
- **Instruments solistes (RISM 848):** Vl. 1º/ Vl. 2º/ Orgue/ Acomp. continu.
- **Instruments de corda (RISM 852):** Vl. 1º/ Vl. 2º.
- **Instruments de tecla (RISM 862):** Org.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.
- **Observacions al baix continu (RISM 868):** Orgue xifrat.

#### **GRUPO DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Sogorb.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura antiga (RISM 932):** Nº 4.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1772.

#### **GRUPO DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** Climent (1984).
- **Precisió bibliogràfica (RISM 976):** (Climent 1984b, 185).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/2.

### 3. Lamentacions.

#### [1] Lamentación â Solo. 2<sup>a</sup> del Miercoles del Padre Fray Vicente de los Desamparados Olmos - Año 1789 [ACV: PM 152/9]

- Nom del compositor (RISM 050): OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- Nom del compositor (RISM 060): OLMOS, Fray Vicente de los Desamparados.
- Nom no normalitzat (RISM 070): P.[adre] fr.[ay] V.[icen]te de los Desampar[a]d[o]s.
- Nombre de composicions (RISM 090): 1.
- Títol uniforme (RISM 100): Lamenta[ci]on â Solo. 2<sup>a</sup> del Miercoles.
- Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130): Lamentación.
- Forma musical normalitzada (RISM 140): Lamentación.

#### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190): Veus (1)/Bc. fig (1).
- Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220): Climent 1979, 1793, Bb.
- Tonalitat de l'obra (RISM 260): Bb (Si bemoll Major).
- Títol propi (RISM 320): *Lamenta.[ci]ón â Solo. 2<sup>a</sup> del Miercoles del P[adre] fr[ay] V[icen]te de los Desampar[a]d[o]s Año 1789.*
- Autògraf (RISM 520): a.
- Datació del manuscrit (RISM 540): 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- Nom del copista (RISM 560): Potser Vicent Olmos i Claver.

#### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- Partitura (RISM 600-610-620): 1.
- Número de partitura (RISM 600): 1.
- Nombre de volums, exemplars o observacions sobre la partitura (RISM 610): 1 volum.
- Número de folis o pàgines de la partitura (RISM 620): 1.
- Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720): Tiple (S)/ Bc xifrat.
- Mesures (RISM 750): 215 x 305 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** J.M.J. Lamenta.[ci]on â Solo. 2º. del Mièrcoles. del P.[adre] fr.[ay] V.[icen]te de los Desamparados Olmos. Año 1789.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Desp[aci]o.
- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Vau. Et egréssus est a fíllia Sión ómnis décor éjus.
- **Clave (RISM 820):** C- 1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** Bb (Si bemoll Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Despacio**

Vau - . Et e - grès - sus est

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2
- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** J.M.J. Lamenta.[ci]on â Solo. 2º. del Mièrcoles. del P.[adre] fr.[ay] V.[icen]te de los Desamparados Olmos. Año 1789.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Desp[aci]o.
- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** Bb (Si bemoll Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**



#### **GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT**

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple.
- **Instrumentes solistes (RISM 848):** Bc. fig.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.
- **Observacions al baix continu (RISM 868):** El baix continu està xifrat.

#### **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Catedral Metropolitana de València.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** València.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Arxiu de la Capella de música de la Catedral Metropolitana de València.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1789.

#### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1979, 270).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Catedral Metropolitana de València.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 152/9.

**[2] Lamentación â Duo para el Miercoles 2º pro Feria 4ª in Cena Domini del Padre Fray Vicente de Nuestra Señora de los Desamparados - Año 1807**

**[ACV: PM 152/10]**

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS, Fray Vicente de los Desamparados.
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** P.[adre] fr.[ay] V.[icen]te de N[ues]tra S[eño]ra de los Desampar[a]d[o]s
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Lamentación â Duo para el Miercoles 2º pro Feria 4.ª in Cena Domini.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Lamentación.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Lamentación.

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (2)/ Baixó (1)/ Acompanyament continu (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1979, 1794, c.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** c.
- **Títol propi (RISM 320):** *Lamentación â Duo para el Miercoles 2º pro feria 4.ª in Cena Domini del P[adre] fr[ay] V[icen]te de Nuestra S[eño]ra de los Desampar[a]d[o]s/ 1807.*
- **Autògraf (RISM 520):** a
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII].
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

**GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

- **Partitura (RISM 600-610-620):** 1.
- **Partitura (RISM 600-610-620):** 1.
- **Número de partitura (RISM 600):** 1.
- **Nombre de volums, exemplars o observacions sobre la partitura (RISM 610):** 1 volum.
- **Número de folis o pàgines de la partitura (RISM 620):** 2.

- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Alt-Tenor (AT)/Baixó/Bc. fig.

- **Mesures (RISM 750):** 220 x 315 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1

- **Ve u o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Alt.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Jesus, Maria, Josef. Lamentación â Duo para el Miercoles 2.º pro feria 4.ª in Cena Domini del P[adre] fr[ay] V[icen]te de Nuestra S[eño]ra de los Desampar[a]d[o]s/ 1807.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Desp[aci]o.

- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Vau. Et egréssus est a fíllia Sión ómnis décor éjus.

- **Clave (RISM 820):** C-3 (Do en tercera línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** c (Do menor).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Despacio**

Va - - - u Va - u

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2

- **Ve u o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Baixó.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Jesus, Maria, Josef. Lamentación â Duo para el Miercoles 2.º pro feria 4.ª in Cena Domini del P[adre] fr[ay] V[icen]te de Nuestra S[eño]ra de los Desampar[a]d[o]s/ 1807.

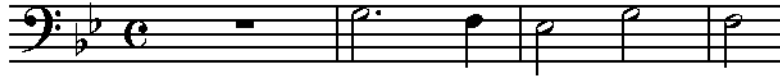
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Desp[aci]o.

- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** c (Do menor).

- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

**Suave**



- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.1.3
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Acompanyament continu.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Jesus, Maria, Josef. Lamentación â Duo para el Miercoles 2.º pro feria 4.ª in Cena Domini del P[adre] fr[ay] V[icen]te de Nuestra S[eño]ra de los Desampar[a]d[o]s/ 1807.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Desp[aci]o.
- Clave (RISM 820): F-4 (Fa en quarta línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): c (Do menor).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

3♭          6



## GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- Solistes vocals (RISM 832): Alt-Tenor.
- Instruments solistes (RISM 848): Baixó/ Bc. fig.
- Baix continu (RISM 866): Bc.
- Observacions al baix continu (RISM 868): El baix continu està xifrat.

## GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ



- **Procedència –persona- (RISM 912):** Catedral Metropolitana de València.
- **Procedència –loc de la institució- (RISM 914):** València.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Arxiu de la Capella de música de la Catedral Metropolitana de València.
- **Signatura antiga (RISM 932):** 152/10.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1807.

## GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1979, 270).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Catedral Metropolitana de València.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 152/10.



Il·lustració núm. 28. Partitura de la Lamentació à Duo para el Miércoles. (ACV): PM 152/10. (f. 1 r.).

### [3] Lamentación 3<sup>a</sup> para el Jueves por la tarde

Solo de Tiple 2<sup>o</sup>, Acompañamiento Continuo y Violon-Celo del Maestro  
Mosen Vicente Olmos- Año 1778 [ACV: PM 152/11]

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS, Fray Vicente de los Desamparados.
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** OLMOS, Mtrô. M.n V.te
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Lamentación 3<sup>a</sup> para el Jueves por la tarde.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Lamentación.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Lamentación.

#### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (1)/ Corda (1)/ Bc. fig. (1)/Fl. (1) (opcional).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1979, 1791, C.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** C (Do Major).
- **Títol propi (RISM 320):** Lamentación 3.<sup>a</sup> para el Jueves por la tarde. Solo de Tiple 2.<sup>o</sup>, Acompañamiento Cont.[inu]o y Violon-Celo del M[ose]n V.[icen]te Olmos.
- **Dedicatòria (RISM 480):** *Jaculatòria a la fí: A. M. D. G. e. B. V. M.* [Ad Majorem Dei Gratia et Beata Virgine Mariae].
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

#### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- **Partitura (RISM 600-610-620):** 1.
- **Número de partitura (RISM 600):** 1.
- **Nombre de volums, exemplars o observacions sobre la partitura (RISM 610):** 1 volum. La partitura conté una part opcional per a flauta travessera *para q[uan]do no haya Violon.* A l'últim full de la partitura consta *Prosigue la flauta.*

- Número de folis o pàgines de la partitura (RISM 620): 2.
- Mesures (RISM 750): 215 x 310 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 1.1.1
- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Tiple.
- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): J.M.J. Lamentación 3.<sup>a</sup> para el Jueves por la tarde. Solo de Tiple 2.º, Acompañamiento Contínuo y Violon-Cello del M[os]trô M[os]n V[icente] Olmos/ Año 1778.
- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Moderado siempre.
- Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811): Aleph. Ego vir videns paupertatem meam in vírga indignationis ejus.
- Clave (RISM 820): C-1 (Do en primera línia).
- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): C (Do Major).
- Compàs de l'íncipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

**Moderado siempre**

**3**

A - - - - leph.

- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 1.1.2
- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Violoncel.
- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): J.M.J. Lamentación 3.<sup>a</sup> para el Jueves por la tarde. Solo de Tiple 2.º, Acompañamiento Contínuo y Violon-Cello del M[os]trô M[os]n V[icente] Olmos/ Año 1778.
- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Moderado siempre.
- Clave (RISM 820): C-4 (Do en quarta línia).
- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): C (Do Major).
- Compàs de l'íncipit (RISM 823): C.

- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.

- Íncipit musical (RISM 826):



- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.1.3

- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Acompanyament continu.

- Epígraf de l'incipit (RISM 806): J.M.J. Lamentación 3.<sup>a</sup> para el Jueves por la tarde. Solo de Tiple 2.º, Acompan.[ñamien]to Cont.[inu]o y Violon-Celo del M[aes]trô M[ose]n V.[icen]te Olmos/ Año 1778.

- Tempo de l'incipit (RISM 807): Moderado siempre.

- Clave (RISM 820): F-4 (Fa en quarta línia).

- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): C (Do Major).

- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.

- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.

- Íncipit musical (RISM 826):



- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.1.4

- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Flauta.

- Epígraf de l'incipit (RISM 806): J.M.J. Lamentación 3.<sup>a</sup> para el Jueves por la tarde. Solo de Tiple 2.º, Acompan.[ñamien]to Cont.[inu]o y Violon-Celo del M[aes]trô M[ose]n V.[icen]te Olmos/ Año 1778.

- Tempo de l'incipit (RISM 807): Moderado siempre.

- Clave (RISM 820): G-2 (Sol en segona línia).

- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): C (Do Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Flauta travesera para quando no haya Violon**



**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT**

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple.
- **Instruments solistes (RISM 848):** Violoncel/ Bc. fig./ Fl. (opcional).
- **Instruments de corda (RISM 852):** 00010.
- **Instruments de vent fusta (RISM 854):** 1000 (Opcional).
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.
- **Observacions al baix continu (RISM 868):** El baix continu està xifrat.

**GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Catedral Metropolitana de València.
- **Procedència –loc de la institució- (RISM 914):** València.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Arxiu de la Capella de música de la Catedral Metropolitana de València.
- **Signatura antiga (RISM 932):** 152/11.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1778.

**GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Informació sobre fonts secundàries. Vària (RISM 972):** Trobarem altra còpia d'aquesta composició a l'Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb amb la signatura 22/11. Trobarem informació sobre les lleugeres diferències que existeixen entre les dues còpies al comentari i a l'edició crítica de cadascuna de les obres.

**-Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1979, 270).

**- Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Catedral Metropolitana de València.

**- Signatura moderna (RISM 984):** 152/11.

**[4] Lamentación â tres. Tercera del Jueves.**  
**P.[adre] Fr[ay] V[icen]te de los Desampar[ado]s. 1808**  
**[ACV: PM 128/3]**

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS, Fray Vicente de los Desamparados.
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** P.[adre] Fr.[ay] V.[icen]te de los Desampar[ado]s.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Lamentación â tres. Tercera del Jueves.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Lamentación.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Lamentación.

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (3)/  
Acompanyament continu (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 2010, 2233, F.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** F (Fa Major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Lamentación â tres. Tercera del Jueves. P.[adre] Fr.[ay] V.[icen]te de los Desampar[ado]s. 1808.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

**GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

- **Partitura (RISM 600-610-620):** 1.
- **Número de partitura (RISM 600):** 1.
- **Nombre de volums, exemplars o observacions sobre la partitura (RISM 610):** 1 volum.
- **Número de folis o pàgines de la partitura (RISM 620):** 2.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Tiple-Alt-Tenor (SAT)/ Bc.
- **Mesures (RISM 750):** 220 x 320 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Jesus, Maria, Josef. Lamentacion â tres. Tercera del Jueves. P.[adre] Fr.[ay] V.[icen]te de los Desampar.[ad]os 1808.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Moderado.
- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Aleph. Ego vir videns paupertatem méam in vírga indignationis éjus.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** F (Fa Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Moderado**

A - - - leph.      A - - - leph.

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2
- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Jesus, Maria, Josef. Lamentacion â tres. Tercera del Jueves. P.[adre] Fr.[ay] V.[icen]te de los Desampar.[ad]os 1808.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Moderado.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** F (Fa Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.





## [5] Lamentación Sola 3ª para la tarde del Jueves Santo

Año 1776 [ACS: PM 22/10]

- Nom del compositor (RISM 050): OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- Nom del compositor (RISM 060): OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- Nom no normalitzat (RISM 070): OLMOS, M.n Vicente
- Altre compositor al que remet l'obra (RISM 082): SERRA, Joaquín.
- Nombre de composicions (RISM 090): 1.
- Títol uniforme (RISM 100): Lamentación Sola 3ª para la tarde del Jueves Santo.
- Arranjaments (RISM 120): Arr.
- Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130): Lamentación.
- Forma musical normalitzada (RISM 140): Lamentación.

### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190): Veus (1)/ Corda (2)/ Bc. fig.
- Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220): Climent 1984b, 1787, D.
- Tonalitat de l'obra (RISM 260): D (Re Major).
- Títol propi (RISM 320): *Lamentación Sola 3ª para la tarde de Jueves S.[an]to De Joaquín Serra; para Contralto, y reducida/ para Tiple por M.[ose]n Vicente Olmos Presb[íte]rô M]aes]trô de Capilla de[-]la S[an]ta Iglesia de Segorbe año 1776.*
- Nom de l'arranjador. (RISM 440): OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- Autògraf (RISM 520): a.
- Datació del manuscrit (RISM 540): 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- Nom del copista (RISM 560): Potser Vicent Olmos i Claver.

### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- Partitura (RISM 600-610-620): 1.
- Número de partitura (RISM 600): 1.
- Nombre de volums, exemplars o observacions sobre la partitura (RISM 610): 1 volum.
- Número de folis o pàgines de la partitura (RISM 620): 4.



- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Largo**



- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.3
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** J.M.J. Lamentación sola 3ª. para la tarde del Jueves S.[an]to De Joaquín Serra; para Contralto, y reducida/ para Tiple por M.[osé]n V.[icen]te Olmos Presb[íte]rô M[aes]trô de Capilla de la S.[an]ta Iglesia de Segorbe año 1776.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Largo.
- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

31



## GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple.
- **Instruments solistes (RISM 848):** Vl. 1º i Vl. 2º/Bc. fig.
- **Instruments de corda (RISM 852):** 11000.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.

## **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Sogorb.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Arxiu musical de la Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura antiga (RISM 932):** *Nº 44.*
- **Data de la composició (RISM 942):** 1776.

## **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Informació sobre fonts secundàries. Vària (RISM 972):** Aquesta Lamentació és una transcripció de Vicent Olmos per a la veu de Tiple de l'original de Joaquín Serra per a Contralt. Potser l'obra original de Joaquín Serra és de la primera meitat del segle XVIII, mentres que, la transcripció de Vicent Olmos és de l'any 1776.
- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 184).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/10.

**[6] Lamentación 3<sup>a</sup> para el Jueves Santo por la tarde**  
**Sola para un Tiple 2<sup>o</sup> con obligado Violon**  
**Del Maestro Mosen Vicente Olmos- Año 1778 [ACS: PM 22/11]**

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** OLMOS, Mtrô. M.n Vicente
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Lamentación 3<sup>a</sup> para el Jueves por la tarde.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Lamentación.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Lamentación.

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (1)/ Corda (1)/ Cemb.
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1788, C.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** C (Do Major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Lamentación 3<sup>a</sup> para el Jueves S.[an]to por la tarde./ sola para un Tiple 2.<sup>o</sup> con obligado Violon./ del M[ae]trô M[ose]n Vicente Olmos Presb[íte]rô./ Aleph. Ego vir videns/ [H]Echa en este año de 1778.*
- **Dedicatòria (RISM 480):** **Jaculatòria a la ví:** *A. M. D. G. e. B. V. M.* [Ad Majorem Deo Gratiam et Beata Virgine Mariae].
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

**GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 3.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 3.

- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Tiple: 4/ Violó: 2/ Cemb. fig.: 2.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Tiple-Violó-Cemb. fig.
- **Mesures (RISM 750):** c. 296 x 220 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Lamentacion Sola; para un 2º Tiple. 3ª. del Jueves S.[an]to por la tarde.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Moderado siempre.
- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Aleph. Ego vir videns paupertatem méam in vírga indignatiónis éjus.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** C (Do Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

### Moderado siempre



- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.1.2
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Violó obligat.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Violon obli.[ga]do â la Lamentacion 3ª. del Jueves por la tarde solo de Tiple.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Moderado siempre.
- **Clave (RISM 820):** C-4 (Do en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** C (Do major).

- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):



- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.1.3
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Clavicémbal.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Acomp.[añamien]to para el Clave, â la Lament.[aci]on solo de Tiple, con Violon. 3<sup>a</sup>. del Jueve[s] de tarde.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Moderado siempre.
- Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811): Aleph.
- Clave (RISM 820): F-4 (Fa en quarta línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): C (Do Major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):



## GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- Solistes vocals (RISM 832): Tiple.
- Instruments solistes (RISM 848): Violó/Cèmbal fig.
- Instruments de corda (RISM 852): 00010.
- Baix continu (RISM 866): Bc.



- **Observacions al baix continu (RISM 868):** L'acompanyament està assignat al Clave i conté xifrat.

### **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Església Catedral de Sogorb.

- **Procedència –loc de la institució- (RISM 914):** Sogorb.

- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Arxiu musical de la Santa església Catedral de Sogorb.

- **Signatura antiga (RISM 932):** *Nº 30*. [en la Portada].

- **Data de la composició (RISM 942):** 1778.

### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Informació sobre fonts secundàries. Vària (RISM 972):** Trobarem altra còpia d'aquesta composició a l'Arxiu de la Catedral Metropolitana de València amb la signatura 152/11. La nostra redacció i l'edició crítica de les obres conté les lleus diferències, principalment de caràcter paleogràfic i organològic, que existeixen entre les dues còpies de la mateixa composició.

-**Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 184).

- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.

- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/11.

#### 4. “Quatro”.

### [1] Quatro para dar las Pascuas los Infantillos, a los Señores obispo, y Canónigos [ACS: PM 22/16]

- Nom del compositor (RISM 050): OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- Nom del compositor (RISM 060): OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- Nom no normalitzat (RISM 070): Olmos [Al llapis en la portada de la partícula d’Acompanyament continu].
- Nombre de composicions (RISM 090): 1
- Títol uniforme (RISM 100): Alón compañeros.
- Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130): “Quatro”.
- Forma musical normalitzada (RISM 140): Quatro.

#### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190): Veus (4)/Ac. continu (1).
- Catàleg d’obres del compositor (RISM 200-210-220): Climent 1984b, 1801, G.
- Tonalitat de l’obra (RISM 260): G (Sol Major).
- Títol propi (RISM 320): *Quatro para dar/ las Pascuas los Ynfan-/ tillos, â los Seño.[res]s obísopo,/ y Canonigos./ Para este año de 1774.*
- Autògraf (RISM 520): a.
- Datació del manuscrit (RISM 540): 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- Nom del copista (RISM 560): Potser Vicent Olmos i Claver.

#### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- Partitura (RISM 600-610-620): No n’hi ha partitura.
- Partícels (RISM 700-710-720): 5.
- Nombre de parts (RISM 700): 5.
- Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710): Cor: 1-1-1-1/ Ac. cont.: 1.

- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor: Tiple 1º-Tiple 2º-Tiple 3º-Tenor (SSST)/ bc. fig.
- **Mesures (RISM 750):** Tiple 1º i Ac. continu: c. 290 x 206 mil·límetres. Tiple 2º i 3º: c. 295 x 217 mil·límetres. Tenor: c. 207 x 145 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Veü o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Tiple 1º.
- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Tiple 1.º â 4./ Andante.
- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Andante.
- **Íncipit literari (RISM 810):** Alon, alon compañeros.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** G (Sol Major).
- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Andante**

A - lón, a - lón com - pa - ñe - ros,

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.2
- **Veü o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Acompanyament continu.
- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Acomp.[añamien]to â 4./ And.[an]te.
- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Andante.
- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).
- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** G (Sol Major).
- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**



- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.2.1

- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 1.º.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Siguen tres coplas: la 1.ª solo, y las otras/ â solo, y â 4.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.

- **Íncipit literari (RISM 810):** No os aflijáis pues con solo,...

- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** G (Sol Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**



- **Comentari a l'incipit musical (RISM 827):** No consta indicació agògica, per la qual cosa el moviment és el mateix del principi de l'obra; Andante.

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.2.2

- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Coplas â Solo la 1.ª.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.

- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** G (Sol Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**



- **Comentari a l'incipit musical (RISM 827):** No consta indicació agògica, per la qual cosa el moviment és el mateix del principi de l'obra; Andante.

#### **GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT**

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple 1º-Tiple 2º-Tiple 3º-Tenor.
- **Distribució dels cors (RISM 836):** Cor: 3010.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.

#### **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Iglesia Catedral de Segorbe.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Segorbe.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Capilla musical de la Catedral de Segorbe.
- **Signatura antiga (RISM 932):** N° 9.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1774.

#### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Altres informacions de la font (RISM 962):** El nom de Vicent Olmos i Claver només consta en la portada escrit al llapis: *Olmos*.

- **Informació sobre fonts secundàries. Vària (RISM 972):** Hi ha una transcripció de l'obra publicada per la "Fundació Dávalos-Fletcher" en 1996 (Capdepón 1996, 434 ss.). No obstant, voldríem advertir per endavant que per tal de completar una edició crítica de totes les obres completes d'Olmos, la nostra transcripció ha sigut realitzada amb els manuscrits originals que conté l'Arxiu de la Santa-Església Catedral de Sogorb en la signatura 22/16.
- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 185).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/16.

## 5. Misteris.

### [1] Misterios á Duo del M[ae]stro. Olmos [ACS: PM 29/18]

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M.[ae]stro Olmos.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Misterios á Duo.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Rosario/Salve.

### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (2)/ Acomp. Continuo (2). També n'hi ha en la signatura dues partícels d'altres dos Tiples que no concorden amb el continuo. Malgrat això, també les hem transcrit per a la nostra edició crítica per tal de posar-les a disposició de musicòlegs i investigadors.
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1812, e.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** e (Mi menor).
- **Títol propi (RISM 320):** *Misterios á Duo del M.[ae]stro Olmos.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d i 19.1d. N'hi ha documents musicals de la segona meitat del segle XVIII i també del XIX.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver en els cas dels manuscrits del segle XVIII.

### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Partícels (RISM 700-710-720):** 6.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 3.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Tiple 1º: 2/ Tiple 2º: 2/ Acomp. continuo fig.: 1/ Altres dos Tiples: 1 foli cadascun.

- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Tiple 1º/ Tiple 2º/  
Acompanyament continu.

- **Mesures (RISM 750):** Tiple 1º: 368 x 265 mil·límetres. Tiple 2º: 290 x 224 mil·límetres.  
Continu: 299 x 222 mil·límetres, i, 319 x 223 mil·límetres. Altres dos Tiples: 370 x 265  
mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1

- **Ve u o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 1º.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Tiple 1.º á Duo. Misterios para el Domingo.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Quando viste a tu hijo resucitado.

- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** e (Mi menor).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 3/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

### Misterios para el domingo



1. Cuan - do vis - te a tu hi - jo  
Hoy que es - tais tan a - le - gre  
2. Cuan - do su - bió tu hi - jo  
Pues se su - be se - ño - ra  
3. El Es - pí - ri - tu San - to  
So - be - ra - na prin - ce - sa  
4. Al em - pi - reo te e - le - vas  
Pues o cu - pas del tro - no  
5. Tres per so - nas di - vi - nas  
Al - can zad - nos gran Rei - na

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2

- **Ve u o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Misterios â Duo del M.[aes]tro Olmos.

- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** e (Mi menor).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 3/4.



- **Íncipit musical (RISM 826):**



- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.3

- **Ve u o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Tiple.

- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Misterios para Lunes.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Oh! que humilde escuchaste al paraninfo.

- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).

- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** G (Sol Major).

- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** 3/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Misterios para Lunes.**



1.	Oh!	-	que	hu	-	mil	-	de	es	-	cu	-	chas	-	te	al
	Al	-	can	-	zad	-	nos		Se	-	ño	-	ra		que	
2.	Gran	-	de	go	-	zo		tu	-	vis	-	te	vir	-		
	Dad	-	me	vir	-	gen		que	el		al	-	ma		con	
3.	De	-	vos	vir	-	gen		her	-	mo	-	sa	la			
	Quie	-	ra	el	cie	-	lo		se	-	ño	-	ra		que	
4.	Es	-	tē	Ni	-	ño		sa	-	gra	-	do	al			
	Ha	-	zed	pues	vir	-	gen		pu	-	ra	que	a			
5.	-	Al	ha	-	llar	-	le		en	el	tem	-	plo	tiē	-	
	Al	-	can	-	zad	no[s]		se	-	ño	-	ra	por			

- **Comentari a l'íncipit musical (RISM 827):** La signatura 29/18 de Sogorb també conté dues parts de Tiples que no concorden amb l'acompanyament continu. Tot i això, també les hem transcrit per a la nostra edició crítica. Aquest íncipit pertany a la veu més aguda de les quals.

## GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple 1º-Tiple 2º.
- **Distribució dels cors (RISM 836):** Cor: 2000.
- **Instruments solistes (RISM 848):** Acomp. continu.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.
- **Observacions al baix continu (RISM 868):** N'hi ha dues partícels de continu xifrades. Una de les quals conté al vers del foli una transposició *punto bajo*.

## GRUP DE CAMPS D'ANTIGUA LOCALITZACIÓ

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Sogorb.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura antiga (RISM 932):** n° 26.
- **Data de la composició (RISM 942):** ?.

## GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ

- Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 186).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 29/18.

## 6. Villancets.

### [1] No se me oscurezca el sol [ACS: PM 22/13]

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M.[osé]n Vicente Olmos.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** No se me oscurezca el sol.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Villancico.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.
- **Títol alternatiu a l'uniforme (RISM 150):** *Villancico que hizo para la Oposi.[ci]on del Magist.[eri]o/ de Capilla de la S.[an]ta Iglesia de Segorbe=/ M.[osé]n Vicente Olmos. Febrero de 1772.*

### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1811, G.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** G (Sol major).
- **Títol propi (RISM 320):** *No se me oscurezca el sol.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 1
- **Nombre de parts (RISM 700):** 1.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Tiple 1º: 4.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple 1º (S).

- **Material incomplet (RISM 740):** La signatura només conté la partícula de *Tiple del 1º Coro*. Tampoc n'hi ha partitura.
- **Mesures (RISM 750):** c. 295 x 210 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 1º.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Tiple del 1º. Coro.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Despacio.
- **Íncipit literari (RISM 810):** No se me obscurezca el sol.
- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):**
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** G (Sol Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

### Introducción â tres Despacio



No se me\_obs - cu - rez - ca el sol

## GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple del 1º cor.

## GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Sogorb.

- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura antiga (RISM 932):** N<sup>o</sup> 3.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1772.

#### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 186).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/13.

## [2] Dile Pascual a Isabel [ACS: PM 22/14]

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M.[osé]n OLMOS, Vicente.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Dile Pascual a Isabel.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Villancico.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.

### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (1)/Ac. continu (1)/ Particel·la per a *Obuè*, y *flauta sola* [Greument deteriorada, falta la meitat dreta del foli].
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1808, F.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** F (Fa Major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Villancíco 4º joco-serio de tres Tiples./ con Viol.[ine]s Obue con flauta. al Nacimíento/ de N[ues]trô Señor./ Dile Pascual a Isabel=/ del M[aes]trô/ M.[osén] Vicente Olmos/ Para este año de 1772.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 3.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 3.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Tiple 1º: 3/ Bc. fig. [Incomplet, falta una part significativa de la part superior esquerra del foli]: 1/ Particel·la per a *Obuè*, y *flauta sola* [Greument deteriorada, falta la meitat dreta del foli]: 1.

- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Tenor (T)/ Bc. fig. [Incomplet]/ Particel·la per a *Oboè, y flauta sola* [Greument deteriorada, falta la meitat dreta del foli].
- **Material incomplet (RISM 740):** La signatura només conté les particel·les detallades; Tiple 1º, Acompanyament continu, i Oboè amb flauta sola. Tampoc n'hi ha partitura.
- **Mesures (RISM 750):** c. 310 x 227.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 1º.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Tiple P.[rimer]o.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** No consta.
- **Íncipit literari (RISM 810):** Dile Pasqual â Ysabel que tiene un Niño Maria.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** G (Sol Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**13**

Di - le Pas - qual â Y - sa - bel

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Oboè i flauta sola.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Con la flauta.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.
- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** G (Sol Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.





- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Capilla musical de la Catedral de Segorbe.
- **Signatura antiga (RISM 932):** *Nº 132.*
- **Data de la composició (RISM 942):** 1772.

#### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 186).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/14.

### [3] Esta noche un amor nace [ACS: PM 22/15].

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M.[osé]n OLMOS, Vicente.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Esta noche un amor nace.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Villancico.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.

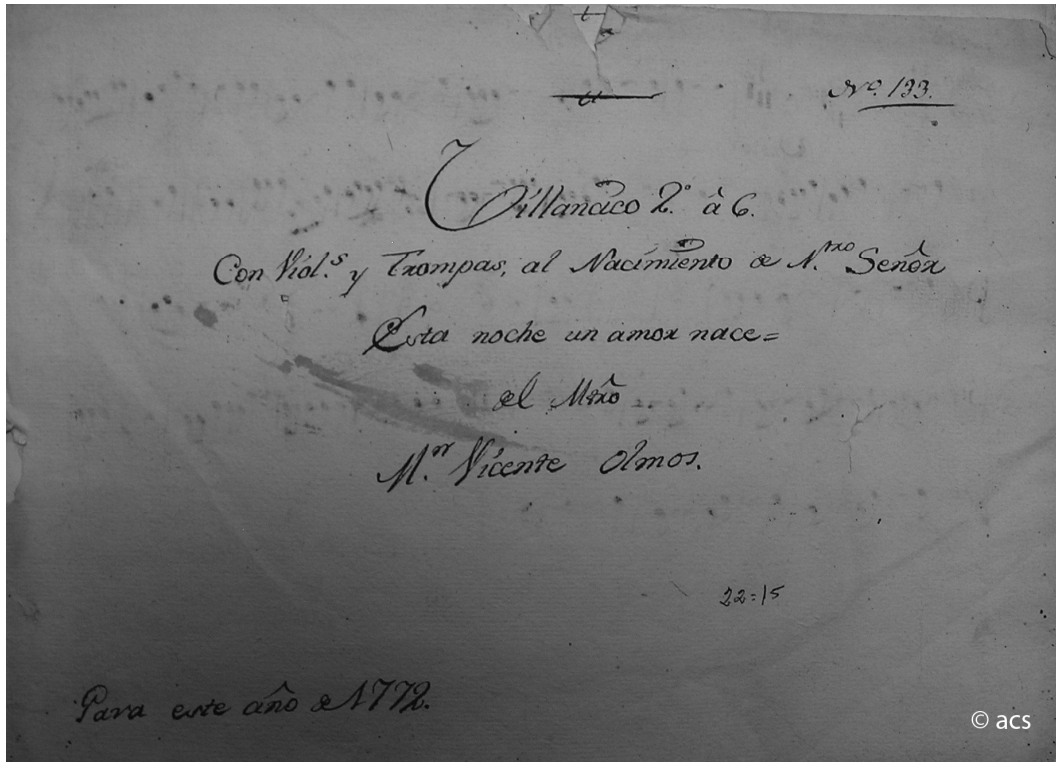
### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Orgue (1)/ Baix continu (2)/ Vent metall (2).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1808, G.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** G (Sol major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Villancíco 2º â 6./ Con Viol.[ine]s y Trompas, al Nacimiento de N[ues]tro Señor/ Esta noche un amor nace=/ del M[aes]trô/ M.[osé]n Vicente Olmos./ Para este año de 1772.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 5.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 3.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Bc. fig. (2x): 2-2/  
Trompa 1º: 1/ Trompa 2º: 1/ Orgue: 1.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Bc. fig. (2x) [N'hi ha dues còpies d'Acompanyament continu]/ Trompa 1º/ Trompa 2º/ Orgue.

- **Material incomplet (RISM 740):** La signatura només conté partícels instrumentals. Tampoc n'hi ha partitura.
- **Mesures (RISM 750):** c. 295 x 220 mil·límetres.



Il·lustració núm. 29. Portada del villancet *Esta noche un amor nace*. (ACS): PM 22/15.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.1
  - **Veü o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Trompa 1º.
  - **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** J.M.J. Trompa 1ª. â 6.
  - **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Andante Moderato.
  - **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).
  - **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** G (Sol major).
  - **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.
- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.

- Íncipit musical (RISM 826):

**Introducción Andante Moderato**

2

Esta noche

The image shows a musical score on a single bass clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). A dynamic marking of '2' is positioned above the first measure. The music begins with a whole rest, followed by a series of quarter notes: G2, A2, B2, and C3. This is followed by a quarter rest, then another series of quarter notes: D3, E3, F#3, and G3. The piece concludes with a descending eighth-note triplet: G3, F#3, and E3.

- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 1.1.2
- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Acompañamiento continuo.
- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): Acomp.[añamien]to Cont.[inu]o.
- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Andante Moderato.
- Clave (RISM 820): F-4 (Fa en quarta línia).
- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): G (Sol Major).
- Compàs de l'íncipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

**Introducción Andante Moderato**

6

Esta noche

The image shows a musical score on a single bass clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). A dynamic marking of '6' is positioned above the first measure. The music begins with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2. The second measure starts with a quarter note C3 and eighth notes D3 and E3. The third measure begins with a quarter note F#3 and eighth notes G3 and A3. The fourth measure starts with a quarter note B3 and eighth notes C4 and D4. The fifth measure begins with a quarter note E4 and eighth notes F#4 and G4. The sixth measure starts with a quarter note A4 and eighth notes B4 and C5. The seventh measure begins with a quarter note D5 and eighth notes E5 and F#5. The eighth measure starts with a quarter note G5 and eighth notes A5 and B5. The piece concludes with a descending eighth-note triplet: G5, F#5, and E5.

## GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- Instruments de vent metall (856): 200.
- Instruments de tecla (RISM 862): Org. fig..
- Baix continu (RISM 866): Bc.

## GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ

- Procedència –persona- (RISM 912): Santa Iglesia Catedral de Segorbe.

- **Procedència –loc de la institució- (RISM 914):** Segorbe.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Capilla musical de la Catedral de Segorbe.
- **Signatura antiga (RISM 932):** *Nº 133.*
- **Data de la composició (RISM 942):** 1772.

#### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 186).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/15.

#### [4] Por besar la mano al Niño [ACS: PM 22/17]

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** OLMOS.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Por besar la mano al Niño.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** “Villancico”.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.

#### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (7)/ Corda (1)/ Vent metall (2)/ Orgue (1)/ Ac. continu (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1808, D.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** D (Re Major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Villan.[ci]co 2º. a 8, con Viol.[ine]s y Trompas al Nacim.[ien]to/ de N.[ues]tro Señor para este año 1773./ Olmos.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

#### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 12.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 12.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 2-2-2/ Cor 2º: 2-2-2/ “Alto de 1º y 2º coro para quando haya falta de operantes”: 4/ Violí 2º: 2 / Bc. fig.: 2/ Orgue fig.: 2/ Trompa 1º: 2/ Trompa 2º: 2.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple 1º-Alt-Tenor (SAT)/ Cor 2º: Tiple-Alt-Baix (SAB)/ “Alto de 1º y 2º coro para quando haya falta de operantes”/ Violí 2º/ Bc. fig./ Orgue fig./ Trompa 1º/ Trompa 2º.

- **Material incomplet (RISM 740):** Molt probablement la composició va ser escrita amb un Tiple 2º de primer cor i amb un Tenor de segon cor. Pel que fa als instruments, falta la partitura de Violí 1º. No n'hi ha partitura.

- **Mesures (RISM 750):** c. 295 x 220 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1

- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 1º del primer cor.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Tiple 1º. de 1º. coro â 8. Vill.[anci]co 2º.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Allegretto.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Por besar la mano al Niño, los elementos con ardor compiten.

- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en quarta línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Allegretto**

**31**

Por be - sar

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2

- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Violí 2º.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Violin 2º. Â 8. Vill.[anci]co 2º.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Allegretto.

- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Allegretto**



- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.3

- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Acomp.[añamien]to Cont.[inu]o â 8. Vill.[anci]co 2°.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Allegretto.

- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Allegretto**

po



**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT**

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple 1°-Alt-Tenor.

- **Distribució dels cors (RISM 836):** Cor 1°: 1110/ Cor 2°: 1101.

- **Altres veus dels cors (RISM 838):** *Alto de 1° y 2° coro, para quando haya falta de operantes.*

- **Instruments de corda (RISM 852):** 01000.

- **Instruments de vent metall (856):** 200.



- **Instruments de tecla (RISM 862):** Org. fig.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.

### **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Iglesia Catedral de Segorbe.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Segorbe.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Capilla musical de la Catedral de Segorbe.
- **Signatura antiga (RISM 932):** N° 136.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1773.

### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 187).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/17.

## [5] Ola Hau? Ha del mundo? [ACS: PM 22/18].

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M.[osé]n OLMOS, Vicente.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** [H]ola Hau? Ah del mundo?.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Villancico.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.

### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (5)/ Corda (2)/ Orgue (1)/ Ac. continu (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1808, F.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** F (Fa Major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Villancico 1º para la Noche/ Navidad â 5/ con Violines./ del M[aestr]ô./ M.[osé]n Vicente Olmos Presb[íte]rô/ Ola Hau?./ Para este año de \_ \_ \_ 1774.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 9.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 9.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 2/ Cor 2º: 2-2-2-2/ VI. 1º: 2- VI. 2º: 2/ bc. fig.: 2/ Org. fig.: 2.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple (S)/ Cor 2º: Tiple-Alt-Tenor-Baix (SATB)/ VI 1º-VI 2º/ bc. fig., Org. fig.
- **Mesures (RISM 750):** c. 295 x 220 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple solista.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Tiple solo en 1.º coro â 5/ Estri.[vi]llo/ And.[an]te/ Espírit.[o]so.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.
- **Íncipit literari (RISM 810):** Ola Hau? Ha del Mundo?.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** F (Fa Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Estrivillo Andante spiritoso**

**13**

O - la Hau? Ha del Mun - do?

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Violí 1º.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Violín 1.º â 5./ And.[an]te/ Espirit[o]so.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.
- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** F (Fa Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Andante spiritoso**



- **Comentari a l'íncipit musical (RISM 827):** El moviment agògic és distint del de l'íncipit anterior.

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.3

- **Veü o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Acompanyament continu.

- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Acomp.[añamien]to Cont.[inu]o â 5. Espirit.[o]so/  
And.[an]te.

- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Andante.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Ola Hau?

- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).

- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** F (Fa Major).

- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Espiritoso Andante**

34



**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT**

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple.

- **Distribució dels cors (RISM 836):** Cor 1º: 1000/ Cor 2º: 1111.

- **Instruments de corda (RISM 852):** 11000

- **Instruments de vent metall (856):** 020.
- **Instruments de tecla (RISM 862):** Org. fig.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.

#### **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Iglesia Catedral de Segorbe.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Segorbe.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Capilla musical de la Catedral de Segorbe.
- **Signatura antiga (RISM 932):** *Nº 139*.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1774.

#### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 186).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/18.

**[6] Villancicos del Nacimiento del Señor. ¡Ah!, de la lóbrega estancia.  
Rompa el mar su espaciosa esfera. Pero el Niño con ojos. ¡Oh!, qué gozosas  
caminan. [ACS: PM 22/19]**

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M[osé]n. OLMOS, Vicente.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 4.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Villancicos del Nacimiento del Señor.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Villan.[cico]s.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (9)/ Corda (2)/ Orgue (1)/ Ac. continu (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1798, G.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** G (Sol Major).
- **Títol propi (RISM 320):** [En totes les partícels i de forma similar] *Villan[cico]s del Nacimiento del Señor/ con Viol.[ine]s para este año de 1775./ del M[aes]trô/ M.[osé]n Vicente Olmos Presb[íte]rô.*

**Col·leccions. Relació de contingut (RISM 500):**

- *Villan.[ci]co 1º. â 6.: ¡Ah!, de la lóbrega estancia.*
- *Villan.[ci]co 2º. â 8.: Rompa el mar su espaciosa esfera.*
- *Villan.[ci]co 3º. â 4.: Pero el Niño con ojos.*
- *Villan.[ci]co 4º. â 7.: ¡Oh!, qué gozosas caminan.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement. Segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

**GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.

- Particel·les (RISM 700-710-720): 13.
- Nombre de parts (RISM 700): 13.
- Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710): Cor 1º: 7-6-4-4/ Cor 2º: 4-3 [Tiple 4º al 4º villancet]- 2- 2- 3/ Vl. 1º: 4- Vl. 2º: 4/ Org.: 3/ Ac. continu: 4.
- Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720): Cor 1º: Tiple 1º- Tiple 2º-Alt-Tenor (SSAT)/ Cor 2º: Tiple (2)-Alt-Tenor-Baix (SSATB)/ Vl. 1º- Vl. 2º/ bc. fig./ Org. fig. La part del Tiple 1º del primer cor està notòriament deteriorada. Davant aquest impediment, en la nostra transcripció consta només allò que hem pogut recuperar.
- Mesures (RISM 750): c. 295 x 220 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.1.1
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Tiple 1º del primer cor.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Villan.[ci]co 1º. para la Kalenda â 6 con Viol.[ine]s./ Medio Ayre.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Medio Ayre.
- Íncipit literari (RISM 810): Ay de la pena, que solo en la esperanza su alivio encuentra.
- Clave (RISM 820): C-1 (Do en primera línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): G (Sol Major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

### Medio Ayre

16



Ay de la pe-na, que so-lo\_en la - es-pe - ran-za

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.1.2
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Tiple segon cor per als villancets 1º, 2º, y 4º.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Villan.[ci]co 1º. para la Kalenda â 6, con Viol.[ine]s./ Medio Ayre.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Medio Ayre.
- **Íncipit literari (RISM 810):** Ha de la lóbrega estancia.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** G (Sol Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

### Medio Ayre

8

Ha de la lóbrega estancia -

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.3
- **Ve u o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Violín 1º.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Villan.[ci]co 1º. â 6. para la Kalenda./ Medio Ayre.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Medio Ayre.
- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** G (Sol Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

### Medio Ayre

Ha de la lóbrega estancia



- **Comentari a l'incipit musical (RISM 827):** El moviment agògic és distint del de l'incipit anterior.

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.4

- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Villan.[ci]co 1º. â 6. para la Kalenda./ Medio Ayre.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Medio Ayre.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Ha de la lóbrega estancia.

- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** G (Sol Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

### Medio Ayre

Ha de la lóbrega estancia

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.2.1

- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 1º primer cor.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Villan.[ci]co 2º. â 8. con Viol.[ine]s y Clar.[ine]s al Org.[an]o.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Allegretto.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Rompa el Mar espaciosa su Esfera.

- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 2/4.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 2/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Allegretto**

Rom - pa \_el Mar - es - pa - cio - sa su \_Es - fe - ra,

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.2.2

- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Violí 1°.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Villan.[ci]co 2°. â 8. con Clar.[ine]s al Org.[an]o.

Violín Primero Al Villan.c[ic]o â 8.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Allegro.

- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 2/4.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 2/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Allegro**

Rompa el Mar

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.2.3

- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Villan.[ci]co 2°. â 8. con Clar.[ine]s al Org.[an]o.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Allegretto.

- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 2/4.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 2/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Allegretto**



Rompa el Mar.

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.3.1

- **Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Tiple 1º del primer cor.

- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Villan.[ci]co 3º. â 4./ Coplas. Mod[er]a.to.

- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Moderato.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Al nacer Dios en las Selvas.

- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).

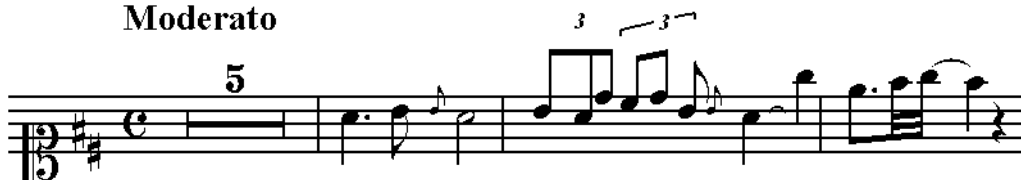
- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** D (Re Major).

- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Moderato**



Al na-cer Dios en las - Sel - vas,

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.3.2

- **Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Violí 1º.

- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Villan.[ci]co 3º. â 4./ Coplas. Mod.[era]to.

- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Moderato.

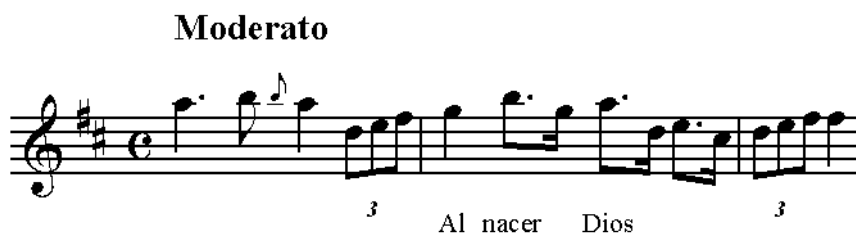
- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).

- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** D (Re Major).

- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**



- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.3.3.

- **Veü o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Acompañamiento continuo.

- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Villan.[ci]co 3°. â 4./ Quatro Coplas/ de Señal a señal  
And.[an]te Mod.[era]to.

- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Andante Moderato.

- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).

- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** D (Re Mayor).

- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**



- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.4.1

- **Veü o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Tiple 1º del primer cor.

- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Villancíco 4°. â 7. con Viol.[ine]s/ Introd.[ucci]on  
And.[an]te.

- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Andante.

- **Íncipit literari (RISM 810):** A Belén, a Belén Pastorcillas.

- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).

- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** F (Fa Major).

- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** 3/4.

- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 3/4.

- Íncipit musical (RISM 826):

Andante

A Be-lén, a Be-lén Pas-tor-ci-las,

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.4.2

- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Violí 1º.

- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Villan.[ci]co 4º. â 7./ Introd.[ucci]on And.[an]te.

- Tempo de l'incipit (RISM 807): Andante.

- Íncipit literari (RISM 810): A Belen.

- Clave (RISM 820): G-2 (Sol en segona línia).

- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): F (Fa Major).

- Compàs de l'incipit (RISM 823): 3/4.

- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 3/4.

- Íncipit musical (RISM 826):

Andante

for po fuerte  
A Belen

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.4.3.

- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Acompanyament continu.

- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Villan.[ci]co 4º. â 7./ Introd[ucci]on And.[an]te.

- Tempo de l'incipit (RISM 807): Andante.

- Clave (RISM 820): F-4 (Fa en quarta línia).

- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): F (Fa Major).

- Compàs de l'incipit (RISM 823): 3/4.



## **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 185).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/19.

## [7] A la escuela venid presurosos. ¡Ay!, qué fineza [ACS: PM 22/20]

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M.[osé]n OLMOS, Vicente.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 2.
- **Títol uniforme (RISM 100):** A la escuela venid presurosos. ¡Ay!, qué fineza.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Villancicos.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.

### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (5)/ Corda (2)/ Ac. continu (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1799, G.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** G (Sol Major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Dos Villancicos al S[ant]S.[imo] Sacramento/ con Violines, y sin ellos; el 1.º â 6. y/ el 2.º â 5. del M[ae]strô M.[osé]n Vicente Olmos/ Presb[íte]ro; para este año 1776.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII].
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 8.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 8.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 2/ Cor 2º: 1-1-1-1/ Violí 1º: 2/ Violí 2º: 2/ Bc. fig.: 1
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple 2º (S)/ Cor 2º: Tiple-Alt-Tenor-Baix (SATB)/ Vl. 1º/ Vl. 2º/ Bc. fig.
- **Material incomplet (RISM 740):** Falta el Tiple 1º del primer cor. Tampoc n'hi ha partitura.



- Mesures (RISM 750): c. 295 x 220 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.1.1
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Tiple 2º del primer cor.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Tiple 2º. del 1º. Coro â 6.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Andante.
- Íncipit literari (RISM 810): A la escuela que [h]oy propone una duda al discurso.
- Clave (RISM 820): C-1 (Do en primera línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): G (Sol Major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): 3/4.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 3/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

### Andante

A la\_es - cue - la, â la\_es - cue - la

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.1.2
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Violí 1º.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Violín 1º. Villan.[ci]co â 6.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Andante.
- Clave (RISM 820): G-2 (Sol en segona línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): G (Sol Major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): 3/4.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 3/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Andante**

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.3

- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Acomp.[añamien]to Co[ntin]uo Villan.[ci]co â 6. con Víol.[ine]s y sín ellos.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.

- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** G (Sol Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 3/4.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 3/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Andante**

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.2.1

- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple segon cor.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Villan.[ci]co â 5.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Moderato.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Ay que fineza! ay que dulzura!.

- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** F (Fa Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Moderato**

**10**

Ay q.e fi - ne - za! ay q.e dul - zu - ra,

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.2.2
- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Violí 1º.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Sigue Villan.[ci]co â 5.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Moderato.
- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** F (Fa Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Moderato**

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.2.3
- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Villan.[ci]co â 5.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Moderato.
- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** F (Fa Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**



#### **GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT**

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple 2º del primer cor.
- **Distribució dels cors (RISM 836):** Cor 1º: 1000/ Cor 2: 1111.
- **Instruments de corda (RISM 852):** 11000.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.

#### **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Iglesia Catedral de Segorbe.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Segorbe.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Capilla musical de la Catedral de Segorbe.
- **Signatura antiga (RISM 932):** Nº 189.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1776.

#### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 185).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/20.

**[8] Mortales hijos de Adán. Venid que en la ley de gracia. Cielo, Sol, Luna y estrellas. A el Portal Zagalitos [ACS: PM 22/21]**

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** No consta enlloc.
- **Altres compositors al que remet l'obra (RISM 082):** En la partitura de Violí 1º consta el cognom *Casaña: Vill.[anci]co 2º. â 6. de Casaña, i, Vill.[anci]co 3º. â 8. de Casaña.*
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 4.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Villancicos con V[io]l.[ine]s/ al S[an]t[í]sim[o]. Nacimiento del Señor, para este de 1776.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Villancicos.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

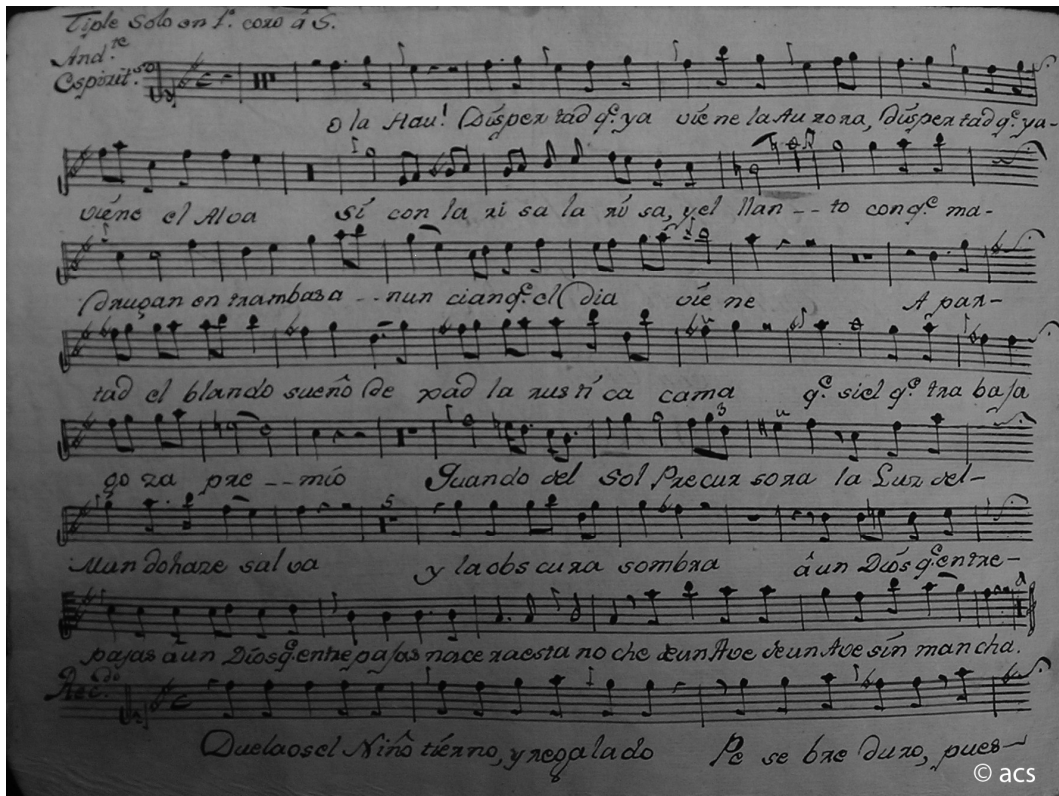
- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (2)/ Corda (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1810, D.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** D (Re Major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Villancicos con V[io]l.[ine]s/ al S[an]t[í]sim[o]. Nacimiento del Señor, para este de 1776.*

**Col·leccions. Relació de contingut (RISM 500):**

- *Kalenda. â 5.:* Mortales hijos de Adán.
- *Vill.[anci]co 2º. â 6.:* Venid que en la Ley de gracia.
- *Vill.[anci]co 3º. â 8.:* Cielo, Sol, Luna, y Estrellas.
- *Vill.[anci]co ultimo â 6.:* A el Portal Zagalitos.
- **Nom del coautor musical (RISM 450):** José Casaña [Potser en el 2º i 3º villancet].
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

**GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 3.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 3.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Tiple 1º del 1º cor: 6/  
Tiple 1º i 2º cor: 4/ Vl. 1º: 4.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple 1º/  
Cor 1º i 2: Tiple de 1º i 2º cors/ Vl. 1º.
- **Material incomplet (RISM 740):** No n'hi ha partitura i la signatura només conté  
particel·les de Tiple 1º del 1º cor, Tiple del 1º i del 2º cors, i de Violí 1º.
- **Mesures (RISM 750):** c. 296 x 220 mil·límetres.



Il·lustració núm. 30. Particel·la de Tiple solista. (ACS): PM 22/21.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.1.
- **Veü o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Tiple 1º de primer cor.
- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Tiple Solo en 1º. coro à 5.
- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Andante Espiritoso.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Ola Hauj.
- **Clave (RISM 820):** C-1
- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** Re Major.
- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Andante Espiritoso**

O la Hau!      Dispertad q.e ya      viene la      Aurora,

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.2
- **Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Violí 1º.
- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Violín 1º. â 5.
- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Andante Espiritoso.
- **Clave (RISM 820):** G-2.
- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** Re Major.
- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Andante Espiritoso**

Mortales      &c.

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.2.1
- **Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Tiple 1º de primer cor.
- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Villan.[ci]co 2º. â 6.
- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Moderato.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Venid que en la Ley de gracia.
- **Clave (RISM 820):** C-1.
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** Sol Major.
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Yntroduccion â Duo. Moderato**

**16**

Ve \_ \_ \_ nid q.een la Ley de gracia

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.2.2
- **Ve u o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Violí 1°.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Vill.[anci]co 2°. â 6. de Casaña.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Moderato.
- **Clave (RISM 820):** G-2.
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** Sol Major.
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Yntroduccion. Moderato**

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.3.1





- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.4.1
- **Ve u o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 1º de primer cor.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Vill.[anci]co ultimo.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.
- **Íncipit literari (RISM 810):** A el Portal Zagalitos vamos corriendo.
- **Clave (RISM 820):** C-1.
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** La Major.
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 6/8.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 6/8.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

Andante

6



A\_elPor-talZaga-litos vamos corriendo y veremos al Niño q.e esta pla-fien-do

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.4.2
- **Ve u o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Violí 1º.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Villan.[ci]co ultimo â 6.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.
- **Clave (RISM 820):** G-2.
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** La Major.
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 6/8.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 6/8.

**- Íncipit musical (RISM 826):**

**Andante**

Ael      Portal

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT**

- Solistes vocals (RISM 832): Tiple 1º del 1º cor.
- Altres solistes vocals (RISM 834): Tiple del 1º y del 2º cor.
- Distribució dels cors (RISM 836): Cor 1º: 1000/ Cor 1º i 2º: 1000.
- Instruments de corda (RISM 852): 10000.

**GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- Procedència –persona- (RISM 912): Santa Iglesia Catedral de Segorbe.
- Procedència –lloc de la institució- (RISM 914): Segorbe.
- Procedència –nom de la institució. (RISM 915): Capilla musical de la Catedral de Segorbe.
- Signatura antiga (RISM 932): Nº 141.
- Data de la composició (RISM 942): 1776.

## **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 186).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/21.

## [9] Del Imperio de las luces [ACS: PM 22/22]

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M.[osé]n OLMOS, Vicente.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Del Imperio de las luces.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** “Villancico”.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.

### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (9)/ Corda (1)/ Ac. continu (1)/ Orgue (2).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1802, G.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** G (Sol Major).
- **Títol propi (RISM 320):** Villan.[ci]co â 8. con Violines, y sin ellos./ Para la Festividad del S[antí]S.[imo] Sacramento del M[aes]trô/ M.[osé]n Vicente Olmos Presb[íte]rô/ dice/ Del Imperio de las luces/ Para este año \_ \_ \_ de 1778.
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 13.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 12.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 2- 2-2-2-2/ Cor 2º: 1-1-1-1/ Vl. 2º: 1/ Bc. fig.: 1/ Org. fig: 2- 1 [en la segona còpia de l'Orgue Nº 186].
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple 1º- Tiple 2º- Alt-Tenor-Baix (SSATB)/ Cor 2º: Tiple-Alt-Tenor-Baix (SATB)/ Vl. 2º/ Bc. fig./ Org. fig.

- **Material incomplet (RISM 740):** Falta el Violí 1°. D'altra banda, n'hi ha dues parts d'Orgue; una de les quals, que conté inscrita la signatura antiga *Nº 186*, podria pertànyer a altre villancet malgrat coincidir en la tonalitat. A més, hem d'assenyalar la divergència de la data en les dues portades que contenen així mateix les dues parts d'orgue. Una amb la signatura antiga *Nº 187* amb data de 1778. L'altra, amb la citada signatura antiga *Nº 186* i amb data de 1777.

- **Mesures (RISM 750):** c. 295 x 220 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.1

- **Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Tiple 1º del primer cor.

- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Tiple 1º de 1.º Coro. Villan.[ci]co à 8.

- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Andante.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Del Imperio de las luces la Magestad soberana.

- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).

- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** G (Sol Major).

- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Introducción à 4 Andante**

Coplás

1ª. Del Im - pe - rio de las lu - ces de las lu - ces  
 2ª. Rey de a - que - ta Mo - nar - quí - a Mo - nar - quí - a  
 3ª. A - es - ti - mu - los de la em - bí - dia de la em - bí - dia  
 4ª. Mas las lu - ces se pre - vie - nen se pre - vie - nen

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.2

- **Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Violí 2º.

- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Violin 2º. Villan[ci]co à 8.

- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Andante.

- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).

- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): G (Sol major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):



- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.1.3
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Acompanyament continu.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Acomp.[añamien]to Cont.[inu]o Villan.[ci]co â 8.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Andante.
- Íncipit literari (RISM 810): Del Imperio.
- Clave (RISM 820): F-4 (Fa en quarta línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): G (Sol major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):



## GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- Solistes vocals (RISM 832): Tiple 1º de primer cor.
- Distribució dels cors (RISM 836): Cor 1º: 2111/ Cor 2º: 1111.
- Instruments de corda (RISM 852): 01000.
- Instruments de tecla (RISM 862): Org. fig.

- **Baix continu (RISM 866):** Bc.

### **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Iglesia Catedral de Segorbe.

- **Procedència –loc de la institució- (RISM 914):** Segorbe.

- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Capilla musical de la Catedral de Segorbe.

- **Signatura antiga (RISM 932):** *Nº 187*. [En altra còpia d'orgue consta *Nº 186* i data de 1777].

- **Data de la composició (RISM 942):** 1778.

### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 185).

- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Segorb.

- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/22.



**[10] Resuenen armoniosos los clarines. Pues ya en brazos de María.  
Supuesto que cuando naces. Que los prados y montes. [ACS: PM 22/23]**

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M.[osé]n OLMOS, Vicente.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 4.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Villancicos â 8 con Violines.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Villancicos.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (6).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1815, D.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** D (Re Major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Villancicos â 8º. Con Violines,/ De el Maestro/ Mosen Vicente Olmos Presb.[íte]ro/ Año 1778.*

**Col·leccions. Relació de contingut (RISM 500):**

- *Villan.[ci]co â 8. para Kalenda.:* Resuenen armoniosos los clarines.
- *Villan.[ci]co â 8. para el Noct.[urn]o 1º.:* Pues ya en brazos de María.
- *Villan.[ci]co â 8. para el Noct.[urn]o 2º.:* Supuesto que cuando naces.
- *Villan.[ci]co para el Noct.[urn]o 3º. â 8:* Que los prados y montes.
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

**GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 6.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 6.

- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 6-6/ Cor 2º: 4-4-4.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple 1º-Tenor (ST)/ Cor 2º: Tiple-Alt-Tenor-Baix (SATB).
- **Material incomplet (RISM 740):** Falten dues veus del primer cor i no n'hi ha cap partícula instrumental. Tampoc n'hi ha partitura.
- **Mesures (RISM 750):** c. 295 x 220 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 1º del primer cor.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Villan.[ci]co â 8. para Kalenda.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.
- **Íncipit literari (RISM 810):** Resuenen armoniosos los clarines.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 3/4.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 3/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

Andante

12

Re - sue - nen ar - mo - nio - sos los Cla - ri - nes,

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 2.1.1
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 1º del primer cor.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Villan.[ci]co â 8. para el Noct.[urn]o 1º.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.
- **Íncipit literari (RISM 810):** Pues yà en brazos de María, se vé en humildes pañales.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** G (Sol Major).

- Compàs de l'incipit (RISM 823): 3/4.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 3/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

**Andante**

**16**

Pues yà en bra-zos de Ma - ri - a,

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 3.1.1
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Tiple 1º del primer cor.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Villan.[ci]co â 8 para el Noct.[urn]o 2º.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Andante.
- Íncipit literari (RISM 810): Supuesto que cuando naces venerado entre misterios.
- Clave (RISM 820): C-1 (Do en primera línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): C (Do major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

**Introducción â 4. Andante**

**6**

1ª.Su pues-to que quan-do na - ces  
2ª.Con jus - ta ra - zon el hom - bre

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 4.1.1
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Tiple 1º del primer cor.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Villan.[ci]co para el Noct.[urn]o 3º. â 8.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Andante.
- Íncipit literari (RISM 810): Que los prados y montes crian Letrados.

- Clave (RISM 820): C-1 (Do en primera línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): F (Fa Major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): 3/4.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 3/4.
- Incipit musical (RISM 826):

**Andante**



1ª. Que los pra - dos, y mon - tes  
3ª. A cu - yo fin â\_un Gui - dam

#### **GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT**

- Solistes vocals (RISM 832): Tiple 1º de primer cor- Tenor.
- Distribució dels cors (RISM 836): Cor 1º: 1010/ Cor 2º: 1111.

#### **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- Procedència –persona- (RISM 912): Santa Iglesia Catedral de Segorbe.
- Procedència –lloc de la institució- (RISM 914): Segorbe.
- Procedència –nom de la institució. (RISM 915): Capilla musical de la Catedral de Segorbe.
- Data de la composició (RISM 942): 1778.

#### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- Bibliografia (RISM 974): (Climent 1984b, 187).
- Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982): Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- Signatura moderna (RISM 984): 22/23.

## [11] Matutinas aves [ACS: PM 22/24]

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M.[osé]n OLMOS, Vicente.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Villancico â 4 y â 8 con Violines.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** “Villancico”.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.

### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (7)/ Corda (2)/ Org. fig. (1)/ Bc. fig (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1809, C.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** C (Do major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Villan.[ci]co â 4 y â 8 con Violi.[ne]s, y sin ellos, para la Festiv.[ida]d/ del S[antí]S.[imo] Sacramento del M[aestr]ô/ M.[osé]n Vicente Olmos Presb[íte]rô/ dice/ Matutinas Aves./ Para este año \_ \_ \_ de 1779.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 11.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 11.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 1-4-1 / Cor 2º: 1-1-1-1/ Violí 1º: 2- Violí 2º: 2/ Bc.: 2/ Org.: 2.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple 2º-Alt-Tenor (SAT)/ Cor 2º: Tiple-Alt-Tenor-Baix (SATB)/ Vl. 1º- Vl. 2º/ Bc./ Org.

- **Material incomplet (RISM 740):** Falta la partícula de Tiple 1º de primer cor atenent que n'hi ha una altra de *Tiple 2. de 1. Coro*. No n'hi ha partitura.
- **Mesures (RISM 750):** 295 x 220 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Veü o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Tiple 2º del primer cor.
- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Tiple 2. de 1. Coro, â 8.
- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Despacio.
- **Íncipit literari (RISM 810):** Vengan a ver este raro prodigio.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** C (Do major).
- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

Despacio

Allegro

Ven-gan â vèr es - te ra - ro pro - di - gio

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.2
- **Veü o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Alt del primer cor.
- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Alto de 1. Coro, â 8.
- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Despacio.
- **Íncipit literari (RISM 810):** Matutinas aves saludad al sol.
- **Clave (RISM 820):** C-3 (Do en tercera línia).
- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** C (Do major).
- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Despacio**



Ma-tu-ti - nas A - ves, sa - lu - dad sa - lu - dad al sol;

- **Comentari a l'íncipit musical (RISM 827):** Malgrat que no és la veu més aguda, hem inclòs aquest íncipit perquè l'Alt entra abans que el Tiple.

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.3

- **Ve u o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Violí 1º.

- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Violín 1. 4. y 8.

- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Despacio.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Matutinas aves.

- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).

- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** C (Do major).

- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Despacio**



Matutinas aves

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.4

- **Ve u o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Acompanyament continu.

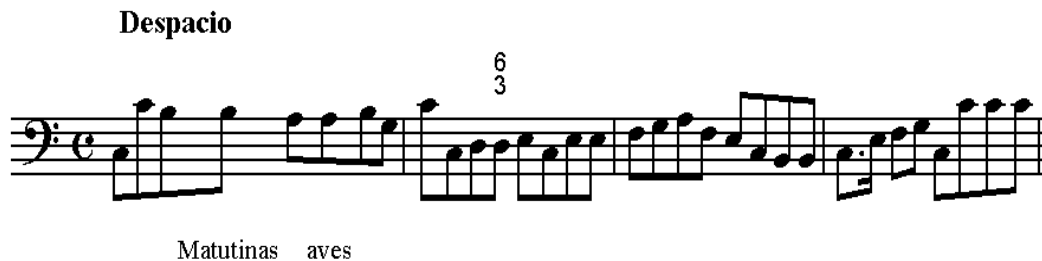
- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Acomp.[añamien]to Cont.[inu]o a 4 y 8.

- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Despacio.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Matutinas aves.

- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).

- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): C (Do major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):



### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- Solistes vocals (RISM 832): Tiple 2º de primer cor- Alt- Tenor.
- Distribució dels cors (RISM 836): Cor 1º: 1110/ Cor 2º: 1111.
- Instruments de corda (RISM 852): Vl. 1º/ Vl. 2º.
- Instruments de tecla (RISM 862): Org. fig.
- Baix continu (RISM 866): Bc.

### GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ

- Procedència –persona- (RISM 912): Santa Iglesia Catedral de Segorbe.
- Procedència –lloc de la institució- (RISM 914): Segorbe.
- Procedència –nom de la institució. (RISM 915): Capilla musical de la Catedral de Segorbe.
- Signatura antiga (RISM 932): Nº 188.
- Data de la composició (RISM 942): 1779.

### GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ

- Bibliografia (RISM 974): (Climent 1984b, 186).
- Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982): Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- Signatura moderna (RISM 984): 22/24.



[12] De Pan los accidentes [Vicent Olmos i Claver. Any 1779] [ACS:  
PM 22/25]

- Nom del compositor (RISM 050): OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- Nom del compositor (RISM 060): OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- Nom no normalitzat (RISM 070): M.[osé]n OLMOS, Vicente.
- Nombre de composicions (RISM 090): 1.
- Títol uniforme (RISM 100): De pan los accidentes.
- Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130): Villancico.
- Forma musical normalitzada (RISM 140): Villancico.

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

- Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190): Veus (7)/ Corda (2)/ Orgue (1)/ Ac. continu (1).
- Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220): Climent 1984b, 1803, D.
- Tonalitat de l'obra (RISM 260): D (Re major).
- Títol propi (RISM 320): *Villan.[ci]co â 7. con Violines, y sín ellos, para la Festiv.[ida]d/ del SS. Sacramento del M[aestr]ô/ M.[osé]n Vicente Olmos Presb[íte]rô./ dice/ De Pan los accidentes./ Para este año..... de 1779.*
- Autògraf (RISM 520): a.
- Datació del manuscrit (RISM 540): 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- Nom del copista (RISM 560): Potser Vicent Olmos i Claver.

**GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

- Partitura (RISM 600-610-620): No n'hi ha partitura.
- Particel·les (RISM 700-710-720): 11 particel·les.
- Nombre de parts (RISM 700): 11 parts.
- Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710): Cor 1º: 2-2-2/ Cor 2º: 1-1-1-1/ Vl 1º: 1, Vl 2º: 1/ bc. fig.: 1/ Org. fig.: 1.
- Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720): Cor 1º: Tiple-Alt-Tenor (SAT)/ Cor 2º: Tiple-Alt-Tenor-Baix (SATB)/ Vl. 1º- Vl. 2º/ bc. fig./ Org. fig.

- Mesures (RISM 750): c. 290 x 220 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.1.1

- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Tiple primer cor.

- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Tiple 1.º Coro. Villan.[ci]co â 7./ Introd.[ucci]on â 3./ Mode.[ra]to

- Tempo de l'incipit (RISM 807): Moderato.

- Íncipit literari (RISM 810): De pan los accidentes.

- Clave (RISM 820): C-1 (Do en primera línia).

- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): D (Re Major).

- Compàs de l'incipit (RISM 823): 3/4.

- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 3/4.

- Íncipit musical (RISM 826):

### Introducción â 3. Moderato

De Pan los ac - ci - den - tes nos dis - fra - zan

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.1.2

- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Violí 1.º.

- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Violin 1.º Villan.[ci]co â 7. Introd.[ucci]on â 3/ Mode.[ra]to.

- Tempo de l'incipit (RISM 807): Moderato.

- Clave (RISM 820): G-2 (Sol en segona línia).

- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): D (Re Major).

- Compàs de l'incipit (RISM 823): 3/4.

- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 3/4.

## Íncipit musical (RISM 826):

### Introducción â 3. Moderato



- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 1.1.3
- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Acompañamiento continuo.
- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): Acomp.[añamien]to Cont.[inu]o Villan.[ci]co â 7/ Introd.[ucc]on â 3/ Moderato.
- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Moderato.
- Clave (RISM 820): F-4 (Fa en quarta línia).
- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): D (Re Major).
- Compàs de l'íncipit (RISM 823): 3/4.
- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824): 3/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

### Introducción â 3. Moderato



- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 1.2.1
- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Alt del primer cor.
- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): Recitado.
- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Recitado.
- Íncipit literari (RISM 810): Ni a la vista, ni al gusto, al olfato...
- Clave (RISM 820): C-3 (Do en tercera línia).
- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): D (Re Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Recitado**



Ni\_a - la vis - ta, ni\_al gus - to, al ol - fa - to,

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.2.2
- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Recitado. el alto.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Recitado.
- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Recitado. el alto.**

3 H



- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.3.1
- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple primer cor.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Estribillo â 7./ Andante.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.
- **Íncipit literari (RISM 810):** Al combite opulento.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 3/4.

- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824): 3/4.

- Íncipit musical (RISM 826):

**Estribillo a 7. Andante**



Al com - bi - te\_o - pu - len - to,

- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 1.3.2

- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Violí 1.º.

- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): Estribillo a 7. Andante.

- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Andante.

- Clave (RISM 820): G-2 (Sol en segona línia).

- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): D (Re Major).

- Compàs de l'íncipit (RISM 823): 3/4.

- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824): 3/4.

- Íncipit musical (RISM 826):

**Estribillo a 7. Andante**



Al Combite

- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 1.3.3

- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Acompanyament continu.

- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): Estribillo a 7. Andante.

- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Andante.

- Clave (RISM 820): F-4 (Fa en quarta línia).

- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): D (Re Major).

- Compàs de l'íncipit (RISM 823): 3/4.

- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824): 3/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Estribillo a 7. Andante**



**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT**

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple-Alt-Tenor.
- **Distribució dels cors (RISM 836):** Cor 1º: 1110/ Cor 2º: 1111.
- **Instruments de corda (RISM 852):** 11000
- **Instruments de tecla (RISM 862):** Org. fig.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.

**GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Iglesia Catedral de Segorbe.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Segorbe.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Capilla musical de la Catedral de Segorbe.
- **Signatura antiga (RISM 932):** N° 149.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1779.

**GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 186).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/25.

**[13] Alegría, mortales. Aquel primitivo incendio. ¡Ay!, que está dormido.**

**Por Dios que no es mala [ACS: PM 22/26]**

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** OLMOS.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 4.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Villanc.[ico]s al Nacim.[ien]to de Nuestro S.[eño]r Jesuchristo.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Villancicos.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (3)/ Ac. continu (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1800, D.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** D (Re major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Villanc.[ico]s al Nacim.[ien]to de Nuestro S.[eño]r/ Jesuchristo para este año de 1779.*

**Col·leccions. Relació de contingut (RISM 500):**

- *Primero Vill.[anci]co para la Kalenda à 8.: Alegría Mortales.*
- *Vill.[anci]co 2º. para el Prim.[er]o Nocturno: Aquel primitivo incendio.*
- *Vill.[anci]co 3º. para el 2º. Nocturno: ¡Ay! que está dormido.*
- *Villan.[ci]co 4º. para el tercer Nocturno: Por Dios que no es mala.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

**GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 4.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 4.

- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 6-6 / Cor 2º: 4/  
Bc. fig.: 1.

- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple 2º de primer cor- Alt (SA)/ Cor 2º: Tiple (S)/ Bc. fig.

- **Material incomplet (RISM 740):** La signatura només conté les partícels de Tiple 2º de primer cor, Alt del primer cor, una part d'Acompanyament continu xifrat que podria pertànyer a una altra obra, i una altra de Tiple que podria ser probablement la del segon cor. No n'hi ha partitura.

- **Mesures (RISM 750):** c. 295 x 220 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1

- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 2º del primer cor.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Tiple 2º. del 1º Choro al Villan.[ci]co al Nacim.[ien]to del S.[eñ]or para la Kalenda â 8.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Allegretto.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Alegría mortales, alegría, que ya viene el día.

- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 2/4.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 2/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Estrivillo Allegretto**

9

A - le - grí - a mor - ta - les,

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 2.1.1

- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 2º del primer cor.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Vill.[anci]co 2. para el Primero Nocturno.



- Tempo de l'incipit (RISM 807): Allegretto.
- Íncipit literari (RISM 810): Aquel primitivo incendio que originó soplo infiel.
- Clave (RISM 820): C-1 (Do en primera línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): D (Re Major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): 2/4.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 2/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

### Introducción Allegretto

18

A - quel, a - que primi - ti - vo in - cen - dio,

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 3.1.1
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Tiple 2º del primer cor.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Villan.[ci]co 3º para el Seg.[un]do Nocturno.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): No consta.
- Íncipit literari (RISM 810): Zagalas, Zagalas del valle, que amantes cantais de vuestros amores.
- Clave (RISM 820): C-1 (Do en primera línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): D (Re Major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): 3/4.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 3/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

### Introducción Solo

17

Za - ga - las, Za - ga - las del va - lle,

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 4.1.1
- **Veü o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Tiple 2º del primer cor.
- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Villan.[ci]co 4º. para el tercer Nocturno.
- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Allegretto.
- **Íncipit literari (RISM 810):** Miren que noticia, por mí que no aguarden.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** D (Re major).
- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** 3/8.
- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 3/8.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

#### Estrivillo Allegretto



Mi - ren que no - tí - cia,

#### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple 2º del primer cor- Alt.
- **Distribució dels cors (RISM 836):** Cor 1º: 1100. Cor 2º:(1?)000.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.

#### GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Iglesia Catedral de Segorbe.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Segorbe.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Capilla musical de la Catedral de Segorbe.
- **Signatura antiga (RISM 932):** Nº 189.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1779.

## **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 185).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/26.

## [14] Qué belicosos ecos [ACS: PM 22/27]

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M.[osé]n OLMOS, Vicente.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Villancico â 6 con Violines y Clarines para la Profession de Sor Maria Joachina.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Villancico.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.

### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (5)/ Corda (2)/ Vent metall (2)/ Ac. continu (2)/ Orgue (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1814, D.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** D (Re Major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Villan.[ci]co â 6. con Violi.[ne]s/ y Clari.[ne]s para la Profession/ de Sor Maria Joachina/ Religiosa en su Convento de S.[a]n. Juliàn Martir ex-/ tramuros de esta Ciudad de,/ Valencia./ De/ M.[osé]n Vicente, Olmos./ Año 1768.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 12.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 11 parts.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 2/ Cor 2º: 2-1-2-2./ Vl. 1º: 2- Vl. 2º: 2/ Clarí 1º: 2- Clarí 2º: 2/ Ac. continu: 2/ Orgue: 2.

- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple 2º del primer cor (S)/ Cor 2º: Tiple-Alt-Tenor-Baix (SATB)/ VI. 1º- VI 2º/ Clarí 1º- Clarí 2º/ Ac. continu/ Orgue.

- **Material incomplet (RISM 740):** Falta la partitura de Tiple 1º de primer cor. No n'hi ha partitura.

- **Mesures (RISM 750):** c. 355 x 245 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1

- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 2º del primer cor.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Tiple 2º. del 1º. Choro à 6./ Introduc[ció].n.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Medio ayre.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Que orizonas voces?.

- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 3/4.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 3/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

Introd.[ucció]n

Que O - ri - zo - nas vo - zes?

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2

- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Violí 1º.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Violin 1º. à 6.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Medio Ayre.

- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 3/4.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 3/4.



- **Baix continu (RISM 866):** Bc. fig.

### **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Iglesia Catedral de Segorbe.

- **Procedència –loc de la institució- (RISM 914):** Segorbe.

- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Capilla musical de la Catedral de Segorbe.

- **Signatura antiga (RISM 932):** N<sup>o</sup> 8.

- **Data de la composició (RISM 942):** 1768.

### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 187).

- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.

- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/27.

**[15] Villanci.co â 8 Con Violines, y Clarines. A Maria Santtissima**  
**Descarriada la obeja [ACS: PM 22/28]**

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M[osé]n. OLMOS, Vicente.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Descarriada la obeja.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** “Villanci.co”.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (8)/ Corda/ Vent/ Orgue/ Ac. continu.
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1804, D.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** D (Re major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Villanci.co â 8/ Con Violines, y Clarines./ A Maria Santtissima/ Descarriada la obeja./ De M.n Vicente Olmos.*
- **Dedicatòria (RISM 480):** *A Maria Santíssima.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

**GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 14.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 14.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 2-2-2-2/ Cor 2º: 1-1-1-1./ Vl. 1º: 2- Vl. 2º: 2/ bc. fig.: 2/ Org. fig.: 2/ Clarí 1º: 1- Clarí 2º: 1.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple 1º- Tiple 2º-Alt-Tenor (SSAT)/ Cor 2º: Tiple-Alt-Tenor-Baix (SATB)/ Vl. 1º- Vl. 2º/ bc. fig./



Org. fig./ Clarí 1º- Clarí 2º. També hi ha una versió en Sol Major del recitat i l'ària escrita per a Tenor I.

- **Mesures (RISM 750):** c. 360 x 250 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1

- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 1º del primer cor.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Tiple Primero del 1º coro/ Introduc[ció].n Largo/ a 4.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Largo.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Descarriada la oveja.

- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Introducción a 4. Largo**

8

Des - car - ri - a - da la\_ o - ve - ja,  
El mur - mu - llo de la fuen - te,

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2

- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Violí 1º.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Violín Primero Al Villan.c[ic]o â 8/ Introd[ucció]n/ a 4/  
Espacio.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Espacio.

- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**



- **Comentari a l'íncipit musical (RISM 827):** El moviment agògic és distint del de l'íncipit anterior.

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.3

- **Veü o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Acompanyament continu.

- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Acompañam.[ien]to Continuo al Villan.[ci]co a 8/ Introd[ucció]n/ a 4/ Despacio.

- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Despacio.

- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).

- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** D (Re Major).

- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**



- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.2.1

- **Veü o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Tiple 1º del primer cor.

- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Tiple Primero del 1º coro/ Introduc[ció].n Largo/ a 4.

- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Medio ayre.

- **Íncipit literari (RISM 810):** Pues sigue el valido.

- Clave (RISM 820): C-1 (Do en primera línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): D (Re Major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

#### Estrivillo a 8. Medio Aire



- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.2.2
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Violí 1°.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Violín Primero Al Villan.c[ic]o â 8.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Medio Ayre.
- Clave (RISM 820): G-2 (Sol en segona línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): D (Re Major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

#### Estrivillo. Medio Ayre



- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.2.3
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Acompanyament continu.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Acompañam.[ien]to Continuo al Villan.[ci]co a 8.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): A Medio Ayre.
- Clave (RISM 820): F-4 (Fa en quarta línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): D (Re Major).

- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

### Estrivillo â 8. Medio Ayre



- Comentari a l'incipit musical (RISM 827): La terminologia agògica és lleument distinta: *A Medio Ayre*.

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.3.1
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Alt del primer cor.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Alto del 1º Coro/Recitado.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Recitado.
- Íncipit literari (RISM 810): *Si va a coger el sueño el pastorcillo...*
- Clave (RISM 820): C-3 (Do en tercera línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): D (Re Major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

### Recitado



Si va a co - ger el sue - ño \_ el pas - tor - ci - llo

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.3.2
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Acompanyament continu.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Acompañam.[ien]to Continuo al Villan.[ci]co a 8.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Recitado.
- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

### Recitado



- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.3.3
- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tenor primer cor.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Tenor del 1º Coro.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Recitado.
- **Íncipit literari (RISM 810):** *Si va a coger el sueño el pastorcillo...*
- **Clave (RISM 820):** C-4 (Do en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** G (Sol Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

### Recitado

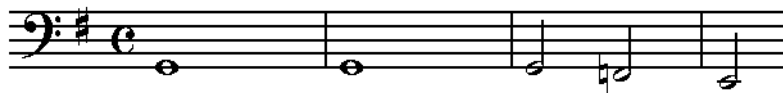


Si va a co-ger el sue-ño\_el pas-tor-ci-llo

- **Comentari a l'incipit musical (RISM 827):** És la versió en Sol Major escrita per a Tenor solista.

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.3.4.
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Acompanyament continu.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Rezit[ad]o.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Rezitado.
- Clave (RISM 820): F-4 (Fa en quarta línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): G (Sol Major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

### Rezit.o



- Comentari a l'incipit musical (RISM 827): És la versió en Sol Major escrita per a Tenor solista.

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.4.1
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Alt del primer cor.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Aria.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Despacio.
- Íncipit literari (RISM 810): *Así esta divina pastora camina.*
- Clave (RISM 820): C-3 (Do en tercera línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): D (Re Major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

### Aria

#### Despacio



A - sí es - ta di - vi - na

- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 1.4.2
- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Violí 1º.
- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): Aria.
- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Despacio.
- Íncipit literari (RISM 810): *Así esta divina pastora camina.*
- Clave (RISM 820): C-3 (Do en tercera línia).
- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): D (Re Major).
- Compàs de l'íncipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

**Aria â Solo**

**Despacio no mucho**

- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 1.4.3.
- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Acompanyament continu.
- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): Acompañam.[ien]to Continuo al Villan.[ci]co a 8.
- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Recitado.
- Clave (RISM 820): F-4 (Fa en quarta línia).
- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): D (Re Major).
- Compàs de l'íncipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

**Aria â Solo**

**Despacio no mucho**

- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 1.4.4.
- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Tenor primer cor.
- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): Ària.
- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Despacio.
- Íncipit literari (RISM 810): *Así esta divina...*
- Clave (RISM 820): C-4 (Do en quarta línia).
- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): G (Sol Major).
- Compàs de l'íncipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

Aria    Despacio

12

A - sí                      es - ta di - vi - na

- Comentari a l'íncipit musical (RISM 827): És la versió en Sol Major escrita per a Tenor solista.

- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 1.4.5.
- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Violí 1º.
- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): Aria.
- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Despacio.
- Íncipit literari (RISM 810): *Assí esta.*
- Clave (RISM 820): C-3 (Do en tercera línia).
- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): D (Re Major).
- Compàs de l'íncipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824): 4/4.



- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Aria**

**Despacio**

Assí esta

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.4.6.

- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Aria.

- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Despacio.

- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).

- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** G (Sol Major).

- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Aria**

**Despacio**

Assí esta

- **Comentari a l'incipit musical (RISM 827):** És la versió en Sol Major escrita per a Tenor solista.

## **GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT**

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple 1º- Tiple 2º- Alt- Tenor.

- **Altres solistes vocals (RISM 834):** Versió del recitat i ària per a Tenor solista.

- **Distribució dels cors (RISM 836):** Cor 1º: 2110/ Cor 2º: 1111.

- **Instruments de corda (RISM 852):** 11000

- **Instruments de vent metall (856):** 020.
- **Instruments de tecla (RISM 862):** Org. fig.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.
- **Observacions al baix continu (RISM 868):** N'hi ha dues versions del recitat i ària. Una en Re Major i una altra en Sol Major. Per això, trobarem així mateix dues partícels d'acompanyament continu que presenten lleus variants pel que fa el xifrat.

### **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Iglesia Catedral de Segorbe.
- **Procedència –loc de la institució- (RISM 914):** Segorbe.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Capilla musical de la Catedral de Segorbe.
- **Signatura antiga (RISM 932):** El manuscrit conté dos números de signatura; *Nº 141*.
- **Data de la composició (RISM 942):** Desconeguda.

### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 186).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/28.

## [16] Tortolilla amorosa [ACS: Sig. 22/29]

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M.[osé]n OLMOS, Vicente.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Villancico â 5.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Villancico.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.

### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (1)/ Ac. continu (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1816, A.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** A (La Major).
- **Títol propi (RISM 320):** Tortolilla amorosa.
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 2.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 2.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: Tiple 1º: 2/ Ac. continu: 1.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple 1º (S)/ Ac. continu.
- **Material incomplet (RISM 740):** El villancet està escrit per a cinc veus i la signatura només conté la particel·la de *Tiple solo en 1.º coro, a 5*. Pel que fa els instruments conté així mateix només la particel·la d'Acompanyament continu xifrada. No n'hi ha partitura.
- **Mesures (RISM 750):** c. 300 x 220 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Ve u o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple solista del primer cor.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Tiple solo en 1º. Coro, a 5.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.
- **Íncipit literari (RISM 810):** Tortolilla amorosa, que con piadoso instinto, pajas al nido llevas.
- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** C (Do major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 6C4.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 6/8.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Andante**

The image shows a musical score for a tiple solo. It is in the key of C major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked 'Andante'. The notation is on a single staff with a treble clef. The first measure is a whole rest, followed by a measure with a quarter rest and a quarter note G4. The subsequent measures contain eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics 'Tor-to-li - lla a - mo-ro - sa,' are written below the notes.

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2
- **Ve u o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Acomp.[añamien]to Cont.[inu]o â 5.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.
- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 6C4.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 6/8.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

### **Introducción Andante**



### **GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT**

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple 1º del primer cor.

- **Distribució dels cors (RISM 836):** Cor 1º: 1000.

- **Baix continu (RISM 866):** Bc. fig.

### **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Iglesia Catedral de Segorbe.

- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Segorbe.

- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Capilla musical de la Catedral de Segorbe.

- **Data de la composició (RISM 942):** No consta.

### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 187).

- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.

- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/29.

**[17] Desde que Adán cometió el desordenado exceso. Qué tempestad amenaza. Escuchad, pastores. Entra contenta [ACS: PM 22/30]**

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M.[osé]n OLMOS, Vicente.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 4.
- **Títol uniforme (RISM 100):** Villancicos al Nacimiento.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Villancicos.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Villancico.

**GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT**

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (9)/ Corda (2)/ Ac. continu (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1805, D.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** D (Re major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Villanc[ic]os al/ Nacim.[ien]to de N[ues]trô Señor, para este año de 1780.*

**Col·leccions. Relació de contingut (RISM 500):**

- *Vill.[anci]co P.r[imer]o para la Kalenda. [a 8]:* Desde que Adán cometió el desordenado exceso.
- *Vill.[anci]co para el P.[rimer]o Nocturno a 8.:* Qué tempestad amenaza.
- *Villan.[ci]co 3º. para el Seg.[un]do Nocturno à 8.:* Escuchad pastores.
- *Villan.[ci]co 4º. para el tercero Nocturno à 8.:* Entra contenta.
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII].
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

**GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA**

- **Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 12.

- **Nombre de parts (RISM 700):** 12.
- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 10-6-8-10-4/  
Cor 2º: 5-4-4-4/ Vl. 1º: 10- Vl. 2º: 10/ Bc: 2.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple 1º-  
Tiple 2º-Alt-Tenor-Baix (SSATB)/ Cor 2º: Tiple-Alt-Tenor-Baix (SATB)/ Vl. 1º- Vl. 2º/ Bc.
- **Material incomplet (RISM 740):** Només consta part del continu del primer villancet, cosa que impedeix una transcripció íntegra. A més, potser val la pena ressaltar que la partícula de continu és específica per al violó, i, conseqüentment, sense xifrat. Cal pensar que degué hi haver una part d'Acompanyament continu amb xifrat. No n'hi ha partitura.
- **Mesures (RISM 750):** c. 300 x 220 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple 1º del primer cor.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Vill.[anci]co P.[rime]ro para la Kalenda./ Tiple 1º. de 1º. Coro a 8.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante.
- **Íncipit literari (RISM 810):** Desde que Adán cometió el desordenado exceso.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

### Introducción Andante

24

- 1.Des de que\_A - dan co - me - tió co - me - tió
- 2.Des-de el Le - cho de sus an - sí - as,

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.2
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Violí 1º.

- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Vill.[anci]co Primero para la Kalenda a 8.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Andante Moderato.
- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Introducción Andante Moderato**



- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.3
- **Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Acompanyament continu.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Villa.[nci]co 1º. para la Kalenda à 8.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** No consta.
- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** D (Re Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Introducción**





Alto 1º Coro. Vill<sup>co</sup> 1º para la Balanda

Intro<sup>do</sup> a 4.ue<sup>do</sup>

1. Des de que d'óan come tío' come tío' el des or de nado coo ceso, el des or de nado coo -  
 2. Des de el Lecho de sus ansias de sus ansias, llora y gíme sín con suelo, llora y gíme sín con -  
 1 ce so, es tra gado el ser hu mano, es tra gado el ser hu mano el ser hu mano,  
 2 sue lo, y con lam en ta bles co zes, y con lam en ta bles co zes,  
 1. al punto se mi ró en fe x mo al punto se mi ró en fe x mo al  
 2. a lí cí o pí de a los cie los a lí cí o pí de a los cie los a  
 1. punto se mi ró en fe x mo.  
 2. lí cí o a lí cí o pí de a los cie los.  
 13  
 1. No xor pa mí da ble, te xi ble te xi ble tor men to te

© acs

Il·lustració núm. 31. Particel·la d'Alt del primer villancet. (ACS): PM 22/30.

- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 2.1.1
- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Tiple 1º del primer cor.
- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): Sigue Vill.[anci]co para el P.[rime]ro Nocturno a 8.
- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Allegro.
- Íncipit literari (RISM 810): Que tempestad amenaza de Belén el contorno.
- Clave (RISM 820): C-1 (Do en primera línia).
- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): D (Re major).
- Compàs de l'íncipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

#### Introducción a 4 Allegro

1 Quetempes - tad a-me - na - za

1 A las doze de la no - che

- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 2.1.2
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Violí 1º.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Villan.[ci]co 2º. para el primero Nocturno a 8.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Allegretto.
- Clave (RISM 820): G-2 (Sol en segona línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): D (Re major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

**Introducción Allegretto**



- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 3.1.1
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Tiple 1º del primer cor.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Villan.[ci]co 3 para el Seg.[un]do Nocturno â 8.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Andante.
- Íncipit literari (RISM 810): Viendo que es sabiduría el divino autor que nace.
- Clave (RISM 820): C-1 (Do en primera línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): Bb (Si bemoll Major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): 3/4.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 3/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

**Introducción a duo Andante**



1. Vien - do que es, vien - do que es  
 2. A - ten - cion, a - ten - cion,

- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 3.1.2
- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Violí 1º.
- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): Vill.[anci]co 3. para el Seg.[un]do Nocturno a 8.
- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Andante.
- Clave (RISM 820): G-2 (Sol en segona línia).
- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): Bb (Si bemoll Major).
- Compàs de l'íncipit (RISM 823): 3/4.
- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824): 3/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

**Introducción Andante**



- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 4.1.1
- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Tiple 1º del primer cor.
- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): Villan.[ci]co 4 para el 3º. Nocturno.
- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Andante.
- Íncipit literari (RISM 810): Santas Pasquas, buenas noches, Niño mío, dulce prenda.
- Clave (RISM 820): C-1 (Do en primera línia).
- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): Bb (Si bemoll Major).
- Compàs de l'íncipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

**Introducción Andante**



San - tas Pas-quas, - bue-nas no-ches,

- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 4.1.2
- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Violí 1º.
- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): Vill.[anci]co 4 para el tercero Nocturno.
- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Andante.
- Clave (RISM 820): G-2 (Sol en segona línia).
- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): Bb (Si bemoll Major).
- Compàs de l'íncipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

#### Introducción Andante



#### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- Solistes vocals (RISM 832): Tiple 1º- Tiple 2º- Alt- Tenor- Baix.
- Distribució dels cors (RISM 836): Cor 1º: 2111/ Cor 2º: 1111.
  - Vill.[anci]co P.r[imer]o para la Kalenda. [a 8]: Desde que Adán cometió el desordenado exceso. Cor 1º: 211 / cor 2º: 1111. .
  - Vill.[anci]co para el P.[rimer]o Nocturno a 8.: Qué tempestad amenaza. Cor 1º: 1111 / cor 2º: 1111. .
  - Villan.[ci]co 3º. para el Seg.[un]do Nocturno à 8.: Escuchad pastores. Cor 1º: 1111 / cor 2º: 1111. .
  - Villan.[ci]co 4º. para el tercero Nocturno à 8.: Entra contenta. Cor 1º: 211/ cor 2º: 1111.
- Instruments de corda (RISM 852): 11000
- Baix continu (RISM 866): Bc.
- Observacions al baix continu (RISM 868): Està escrit per al Violó, i, consegüentment, no conté xifrat.

## **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Iglesia Catedral de Segorbe.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Segorbe.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Capilla musical de la Catedral de Segorbe.
- **Signatura antiga (RISM 932):** N° 148.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1780.

## **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 186).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/30.

## 7. Missa.

### [1] Missa â 4 y â 8. con Violines, Oboeses, y Tromp.[a]s Año 1765 [ACS: PM 22/12]

- **Nom del compositor (RISM 050):** OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- **Nom del compositor (RISM 060):** OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- **Nom no normalitzat (RISM 070):** M.[osé]n Vicente Olmos.
- **Nombre de composicions (RISM 090):** 1
- **Títol uniforme (RISM 100):** Missa â 4. y â 8. con Violines, Oboeses, y Tromp.[a]s/ De / M.[osé]n Vicente Olmos.
- **Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130):** Missa.
- **Forma musical normalitzada (RISM 140):** Missa.

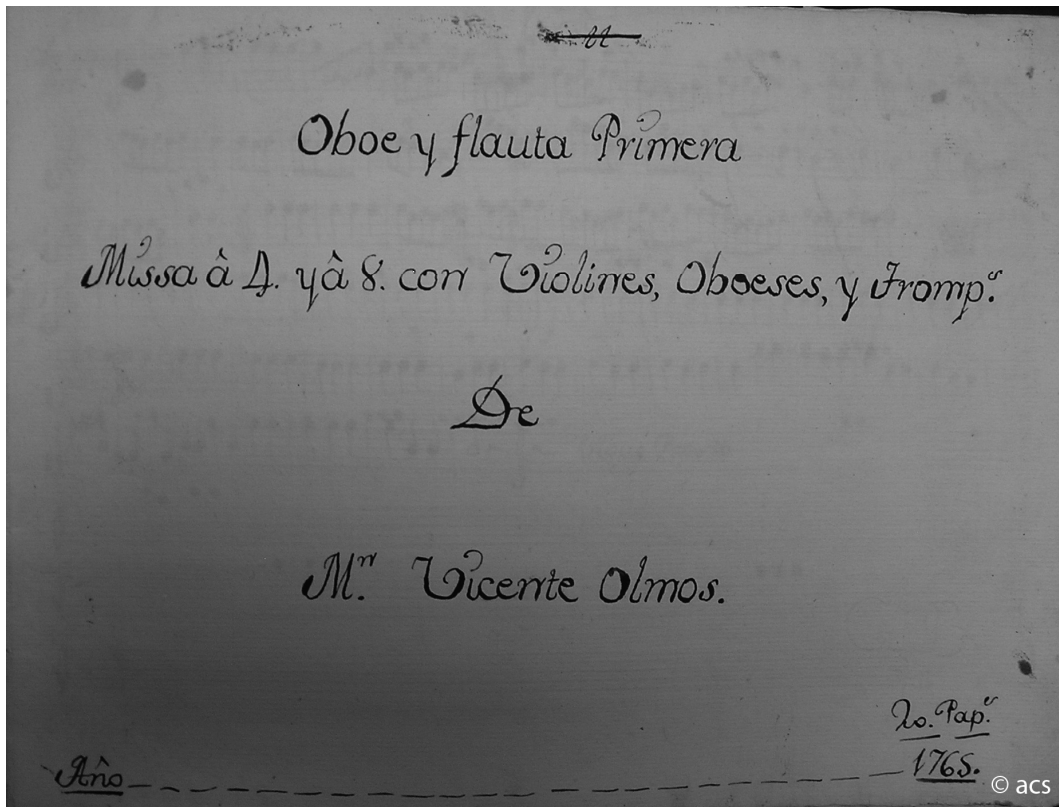
#### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- **Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190):** Veus (6)/ Corda (2)/ Vent (3)/ Ac. continu corda (1)/ Ac. continu (1)/ Orgue (1).
- **Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220):** Climent 1984b, 1786, Sol Major.
- **Tonalitat de l'obra (RISM 260):** G (Sol major).
- **Títol propi (RISM 320):** *Missa â 4. y â 8. con Violines, Oboeses, y Tromp.[a]s/ De / M.[osé]n Vicente Olmos.*
- **Autògraf (RISM 520):** a.
- **Datació del manuscrit (RISM 540):** 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- **Nom del copista (RISM 560):** Potser Vicent Olmos i Claver.

#### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.
- **Particel·les (RISM 700-710-720):** 14.
- **Nombre de parts (RISM 700):** 14.

- **Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710):** Cor 1º: 8-8-8-3/ Cor 2º: 6-6/ Vl. 1º: 8- Vl. 2º: 8- Violó: 8/ Oboè i Flauta. 1º: 6- Trompa i Clarí 1º: 4- Trompa i Clarí 2º: 4/ Bc: 6/ Org.: 4.
- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Cor 1º: Tiple-Alt-Tenor-Baix (SATB)/ Cor 2º: Alt-Baix (AB)/ Violí 1º- Violí 2º/ Ac. continu violó/ Oboè i flauta 1ª, Trompa i Clarí 1º- Trompa i Clarí 2º/ bc. fig./ Orgue.
- **Material incomplet (RISM 740):** Falta partitura. Pel que fa les veus, amb tota probabilitat, falten les partícels de Tiple i Tenor del segon cor. Quan als instruments, també probablement, faltaria la partícula d'oboè i flauta 2ª.
- **Mesures (RISM 750):** 300 mm x 225 mm.



Il·lustració núm. 32. Portada de la partícula d'Oboè i Flauta primera. (ACS): PM 22/12.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.2.1
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple del primer cor.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Tiple 1º. Missa à 4 y à 8. Obertura tacet. J.M.J.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Despacio.

- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Kyrie eleyson.
- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).
- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** G (Sol Major).
- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

### Despacio

Ki - ri - e e - ley - son Ki - ri - e e - ley - son e - ley - son,

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Ve u o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Violí 1º.
- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Violin 1º. Obertura.
- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Allegretto.
- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).
- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** G (Sol Major).
- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** 3/4.
- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 3/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

### Allegretto

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.3
- **Ve u o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Acompanyament continu.
- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Acomp.[añamien]to Para Regir. Obertura J.M.J.
- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Allegretto.



- **Clave (RISM 820):** F-4 (Fa en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** G (Sol Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** 3/4.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 3/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

### Allegretto



### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple-Alt-Tenor-Baix.
- **Distribució dels cors (RISM 836):** Cor 1º: 1111/ Cor 2º: 0101.
- **Instruments de corda (RISM 852):** Vl. 1º, Vl. 2º, Violó (Ac. continu).
- **Instruments de vent fusta (RISM 854):** Oboè-flauta 1º.
- **Instruments de vent metall (856):** Trompa-Clarí 1º, Trompa-Clarí 2º.
- **Instruments de tecla (RISM 862):** Orgue.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.
- **Observacions al baix continu (RISM 868):** N'hi ha dues partícels de continu. Una de les quals està assignada per al Violó. En l'altra còpia consta *Acomp.[añamiento] Para Regir*. També n'hi ha una partícula d'Acompanyament a l'orgue.

### GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Iglesia Catedral de Segorbe.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Segorbe.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Capilla musical de la Catedral de Segorbe.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1765.

## **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 184).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/12.

## 8. Magnificat.

### [1] Magnificat â 6. Con Violines, y Trompas: compuesto por el M[ae]strô de Capilla de Segorbe: Olmos. Año 1791 [ACS: PM 22/8]

- Nom del compositor (RISM 050): OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- Nom del compositor (RISM 060): OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- Nom no normalitzat (RISM 070): M[ae]strô de Capilla de Segorbe: Olmos
- Nombre de composicions (RISM 090): 1.
- Títol uniforme (RISM 100): Magnificat â 6.
- Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130): Magnificat.
- Forma musical normalitzada (RISM 140): Cantica (Magnificat).

#### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190): Veus (2)/ Instruments (5)/ Ac. Cont (1).
- Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220): Climent 1984b, 1796, F.
- Tonalitat de l'obra (RISM 260): F (Fa Major).
- Títol propi (RISM 320): *Magnificat â 6. Con Violines,/ y Trompas: compuesto por el M[ae]strô. de/ Capilla de Segorbe: Olmos/ Año 1791/ Siendo M[ae]strô. Olmos.*
- Autògraf (RISM 520): a.
- Datació del manuscrit (RISM 540): 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII.
- Nom del copista (RISM 560): Potser Vicent Olmos i Claver.

#### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

Partitura (RISM 600-610-620): No n'hi ha partitura.

- Particel·les (RISM 700-710-720): 8
- Nombre de parts (RISM 700): 8.
- Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710): Cor 2º: 2-2/ Vl. 1º: 2- Vl. 2º: 2/ Trompa 1º: 1- Trompa 2º: 1/ Oboè. 2º: 1/ Acompanyament continu: 1.

- **Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720):** Tiple 2º coro- Bajo 2º coro/ Vl. 1º- Vl. 2º/ Tpa 1º- Tpa 2º/ Ob. 2º/ Acompanyament continu.

- **Material incomplet (RISM 740):** Segurament faltarien les dues veus solistes, l'Alt i el Tenor del segon cor, i, potser, una part per a Orgue. Així mateix, la signatura conté una part d'Oboè 2º amb cal·ligrafia distinta i de període posterior. Amb tot, i, conseqüentment, també degué escriure's una part per a Oboè 1º. Tampoc n'hi ha partitura.

- **Mesures (RISM 750):** c. 320 x 220 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.1

- **Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Tiple del segon cor.

- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Tiple de 2º. Coro. â 6.

- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Desp.[aci]o.

- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Magnificat. Et exultàvit.

- **Clave (RISM 820):** C-1 (Do en primera línia).

- **Tonalitat de l'íncipit (RISM 822):** F (Fa Major).

- **Compàs de l'íncipit (RISM 823):** C.

- **Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824):** 4/4.

- **Íncipit musical (RISM 826):**

**Despacio                      Andante Moderado**

Magnificat.                      Et - e-xul - tà-vit, e-xul - tà-vit, et e-xul - tà -vit

- **Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800):** 1.1.2

- **Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801):** Violí 1º.

- **Epígraf de l'íncipit (RISM 806):** Violin 1º. Â 6.

- **Tempo de l'íncipit (RISM 807):** Desp.[aci]o.

- **Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811):** Magnificat.

- **Clave (RISM 820):** G-2 (Sol en segona línia).

- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): F (Fa Major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

### Despacio



- Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800): 1.1.3
- Veu o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801): Acompanyament continu.
- Epígraf de l'incipit (RISM 806): Acomp.[añamien]to Cont.[inu]o. â 6.
- Tempo de l'incipit (RISM 807): Desp.[aci]o.
- Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811): Magnificat.
- Clave (RISM 820): F-4 (Fa en quarta línia).
- Tonalitat de l'incipit (RISM 822): F (Fa major).
- Compàs de l'incipit (RISM 823): C.
- Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824): 4/4.
- Íncipit musical (RISM 826):

### Despacio



## GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- Distribució dels cors (RISM 836): Coro 2º: 1001.
- Instruments solistes (RISM 848): Vl. 1º/ Vl. 2º/ Trompa 1º/ Trompa 2º/ Oboè 2º/ Bc.
- Instruments de corda (RISM 852): Violí 1º/ Violí 2º.

- **Instruments de vent fusta (RISM 854):** Oboè 2°.
- **Instruments de vent metall (856):** Trompa 1°/ Trompa 2°.
- **Baix continu (RISM 866):** Bc.
- **Observacions al baix continu (RISM 868):** El baix continu no conté xifrat.

### **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Sogorb.
- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura antiga (RISM 932):** N° 49.
- **Data de la composició (RISM 942):** 1791.

### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Altres informacions de la font (RISM 962):** La partícula de Oboè 2° és de distinta cal·ligrafia musical i literària. Podria ser una còpia anterior o posterior a la resta de partícules conservades en la signatura 22/8 de l'arxiu de Sogorb.
- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 185).
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/8.

## 9. Completes.

### [1] Completes â 6. Olmos. Año 1775 [ACS: PM 22/9]

- Nom del compositor (RISM 050): OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- Nom del compositor (RISM 060): OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- Nom no normalitzat (RISM 070): OLMOS.
- Nombre de composicions (RISM 090): 1.
- Títol uniforme (RISM 100): Completes.
- Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130): Completes.
- Forma musical normalitzada (RISM 140): Completes â 6.

### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190): Veus (6).
- Catàleg d'obres del compositor (RISM 200-210-220): Climent 1984b, 1791, 8t.
- Tonalitat de l'obra (RISM 260): 8t (Vuité to).
- Títol propi (RISM 320): *Completes â 6/ Olmos*.
- Autògraf (RISM 520): a.
- Datació del manuscrit (RISM 540): 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII].
- Nom del copista (RISM 560): Potser Vicent Olmos i Claver.

### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

- Partitura (RISM 600-610-620): No n'hi ha partitura.
- Particel·les (RISM 700-710-720): 6.
- Nombre de parts (RISM 700): 6.
- Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710): Cor 1º: 7-8/ Cor 2º: 6-5-6-6.
- Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720): Cor 1º: Tiple 1º-Tiple 2º (SS)/ Cor 2: Tiple-Alt-Tenor-Baix (SATB).
- Material incomplet (RISM 740): No hi ha cap particel·la instrumental. Tampoc n'hi ha partitura.

- Mesures (RISM 750): c. 295 x 220 mil·límetres.

## GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- Ordenació numèrica dels íncipits (RISM 800): 1.1.1

- Veu o instrument al que correspon l'íncipit (RISM 801): Tiple 1º del primer cor.

- Epígraf de l'íncipit (RISM 806): Tiple 1º. de 1º. Coro â Duo, y a 6.

- Tempo de l'íncipit (RISM 807): Andante.

- Íncipit literari de textos sacres en llatí (RISM 811): Cum invocarem exaudivit me, Deus justitiae mea.

- Clave (RISM 820): G-2 (Sol en segona línia).

- Tonalitat de l'íncipit (RISM 822): C (Do major).

- Compàs de l'íncipit (RISM 823): C.

- Mesura real del compàs de l'íncipit (RISM 824): 4/4.

- Íncipit musical (RISM 826):

**Andante**



Cum in-vo - cà - rem e-xau-di-vít me De -

## GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT

- Solistes vocals (RISM 832): Tiple 1º-Tiple 2º.

- Distribució dels cors (RISM 836): Cor 1º: 2000/ Cor 2º: 1111.

- Instruments de corda (RISM 852): 11000

## GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ

- Procedència –persona- (RISM 912): Santa Iglesia Catedral de Segorbe.

- Procedència –lloc de la institució- (RISM 914): Segorbe.

- Procedència –nom de la institució. (RISM 915): Capilla musical de la Catedral de Segorbe.



- **Data de la composició (RISM 942):** 1775.

## **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

- **Bibliografia (RISM 974):** (Climent 1984b, 184).

- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.

- **Signatura moderna (RISM 984):** 22/9.

## 10. Ària.

### [1] Aria â Duo con Violines y âcompañamiento Año 1779 [ACS: PM 98/23]

- Nom del compositor (RISM 050): OLMOS CLAVER, Vicente: c. 1744-†1808.
- Nom del compositor (RISM 060): OLMOS (CLAVER), Vicente: circa 1745-?
- Nom no normalitzat (RISM 070): No consta enlloc.
- Nombre de composicions (RISM 090): 1
- Títol uniforme (RISM 100): Aria â Duo con Violines y âcompañamiento.
- Nom diplomàtic de la forma musical (RISM 130): Aria.
- Forma musical normalitzada (RISM 140): Aria.

### GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT ABREVIAT

- Relació abreviada de veus i instruments (RISM 160-180-190): Veus (1)
- Tonalitat de l'obra (RISM 260): F (Fa major).
- Títol propi (RISM 320): *Aria â Duo con Violines y âComp.[añamien]to/ q.[u]e Dice Gloria al eterno Padre.*
- Autògraf (RISM 520): a.
- Datació del manuscrit (RISM 540): 18.2d. Probablement, segona meitat del segle XVIII].
- Nom del copista (RISM 560): Potser Vicente Olmos i Claver.

### GRUP DE CAMPS DE DESCRIPCIÓ FÍSICA

**Partitura (RISM 600-610-620):** No n'hi ha partitura.

- Particel·les (RISM 700-710-720): 1.
- Nombre de parts (RISM 700): 1.
- Nombre de folis o pàgines de cadascuna de les parts (RISM 710): Tiple 1º: 1.
- Relació de veus i instruments. Especificació de les parts (RISM 720): Tiple 1º (S).
- Material incomplet (RISM 740): Només consta la particel·la de Tiple. No n'hi ha partitura.
- Mesures (RISM 750): 292 mm x 215 mm.

### GRUP DE CAMPS D'ÍNCIPITS

- **Ordenació numèrica dels incipits (RISM 800):** 1.1.1
- **Veü o instrument al que correspon l'incipit (RISM 801):** Tiple primer.
- **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** Tiple 1º/ Recitado â Duo.
- **Tempo de l'incipit (RISM 807):** Recitado.
- **Clave (RISM 820):** C-4 (Do en quarta línia).
- **Tonalitat de l'incipit (RISM 822):** F (Fa Major).
- **Compàs de l'incipit (RISM 823):** C.
- **Mesura real del compàs de l'incipit (RISM 824):** 4/4.
- **Íncipit musical (RISM 826):**

#### **Recitado â Duo**



el ver-bo\_en car-ne\_hu - ma - na,

- **Comentari a l'incipit musical (RISM 827):** Tot i que la partícula és la de Tiple 1º està escrita en clave de Do en quarta línia, segurament, perquè conté així mateix guies de la part de Tenor. També voldríem assenyalar que indica els fragments a Duo.

#### **GRUP DE CAMPS DE REPARTIMENT DESGLOSAT**

- **Solistes vocals (RISM 832):** Tiple 1º.
- **Distribució dels cors (RISM 836):** 1000.
- **Observacions al baix continu (RISM 868):** La portada corrobora que aquesta Ària comptava amb acompanyament continu.

#### **GRUP DE CAMPS D'ANTIGA LOCALITZACIÓ**

- **Procedència –persona- (RISM 912):** Santa Iglesia Catedral de Segorbe.
- **Procedència –lloc de la institució- (RISM 914):** Segorbe.

- **Procedència –nom de la institució. (RISM 915):** Capilla musical de la Catedral de Segorbe.
- **Signatura antiga (RISM 932):** 38 (al llapis).
- **Data de la composició (RISM 942):** 1779.

#### **GRUP DE CAMPS D'EDICIÓ**

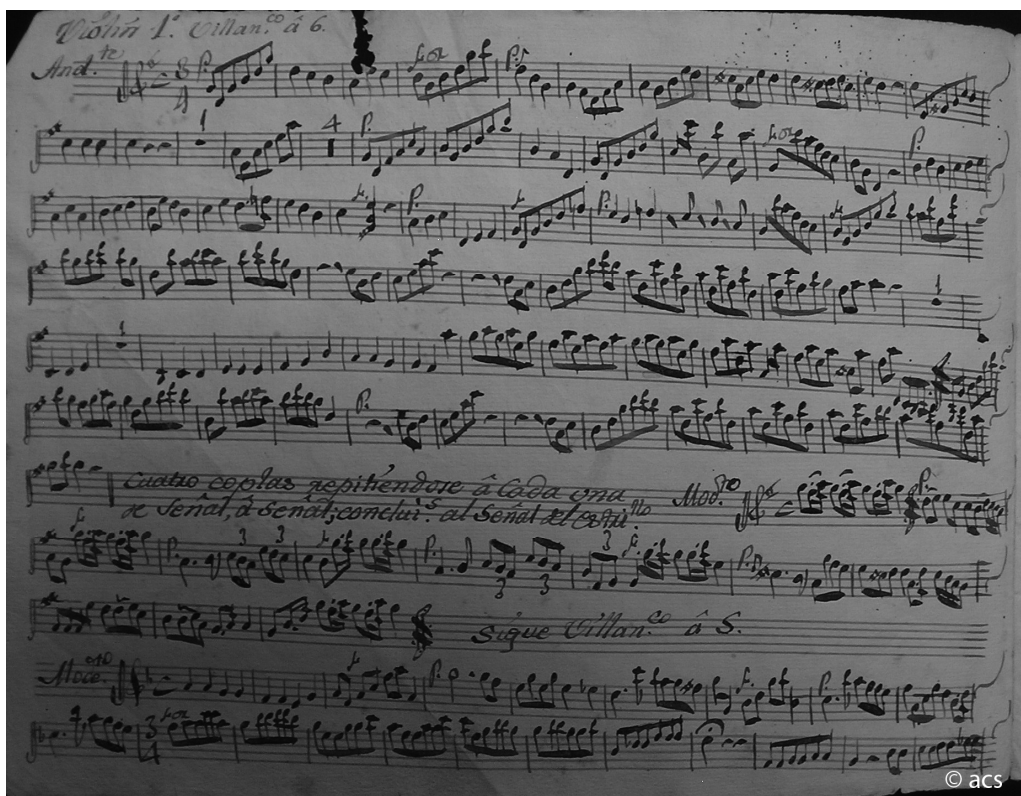
- **Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu (RISM 982):** Arxiu de la Santa- Església Catedral de Sogorb.
- **Signatura moderna (RISM 984):** 98/23.

## X.2 Ordre cronològic de composició.

La taula següent especifica la cronologia de l'obra creativa de Vicent Olmos que ha perdurat fins els nostres dies. A més d'això, també permet comprovar els gèneres que va cultivar cada any diferenciant entre música litúrgica i paralitúrgica.

Any	Composició
1763	Dixit Dominus (1º tono) à 8º. [ACS: PM 22/1]. Psalmó Beatus vir (2º tono) à 8. [ACS: PM 22/6].
1765	Missa à 4. y à 8. con Violines, Oboeses, y Trompas. [ACS: PM 22/12].
1768	Qué belicosos ecos. [ACS: PM 22/27].
1770	Beatus vir à 6. [ACS: Sig. 22/5]. Laudate Dominum à 5. [ACS: PM 22/7].
1772	Domine ad adjuvandum me. à 6. [ACS: PM 22/2]. Miserere à 8. [ACS: PM 22/4]. No se me oscurezca el sol. [ACS: PM 22/13]. Dile Pascual a Isabel. [ACS: PM 22/14]. Esta noche un amor nace. [ACS: PM 22/15].
1773	Por besar la mano al Niño. [ACS: PM 22/17].
1774	Quatro para dar las Pascuas los Infantillos, a los Señores obispo, y Canónigos. [ACS: PM 22/16]. Ola Hau? Ha del mundo? [ACS: PM 22/18].
1775	Completas à 6. [ACS: PM 22/9]. Villancicos del Nacimiento del Señor. ¡Ah!, de la lóbrega estancia. Rompa el mar su espaciosa esfera. Pero el Niño con ojos. ¡Oh!, qué gozosas caminan. [ACS: PM 22/19].
1776	Lamentación Sola 3ª para la tarde del Jueves Santo [ACS: PM 22/10]. A la escuela venid presurosos. ¡Ay!, qué fineza. [ACS: PM 22/20]. Mortales hijos de Adán. Venid que en la ley de gracia. Cielo, Sol, Luna y estrellas. Al portal, zagalitos. [ACS: PM 22/21].

<b>1778</b>	<p>Lamentación 3ª para el Jueves por la tarde. [ACV: PM 152/11].</p> <p>Lamentación 3ª para el Jueves Santo por la tarde. [ACS: PM 22/11].</p> <p>Del Imperio de las luces. [ACS: PM 22/22].</p> <p>Resuenen armoniosos los clarines. Pues ya en brazos de María.</p> <p>Supuesto que cuando naces. Que los prados y montes. [ACS: PM 22/23].</p>
<b>1779</b>	<p>Aria à Duo con Violines y acompañamiento. [ACS: PM 98/23].</p> <p>Matutinas aves [ACS: PM 22/24].</p> <p>De Pan los accidentes. [ACS: PM 22/25].</p> <p>Alegría, mortales- Aquel primitivo incendio- ¡Ay!, que está dormido- Por Dios que no es mala. [ACS: PM 22/26].</p>
<b>1780</b>	<p>Desde que Adán cometió el desordenado exceso. Qué tempestad amenaza. Escuchad, pastores. Entra contenta. [ACS: PM 22/30].</p>
<b>1787</b>	<p>Dixit Dominus à 6. [ACS: PM 22/3].</p>
<b>1788</b>	<p>Miserere à 4. Llano. [ACV: PM 152/8].</p>
<b>1789</b>	<p>Lamentación à Solo. 2ª del Miercoles. [ACV: PM 152/9].</p>
<b>1791</b>	<p>Magnificat à 6. Con Violines, y Trompas. [ACS: PM 22/8].</p>
<b>1807</b>	<p>Lamentación à Duo para el Miercoles 2º. [ACV: PM 152/10].</p>
<b>1808</b>	<p>Lamentación à tres. Tercera del Jueves. [ACV: PM 128/3].</p>
<b>Sense data</b>	<p>Misterios á Duo del Mtro. Olmos. [ACS: PM 29/18].</p> <p>Villanci.co à 8 Con Violines, y Clarines. A Maria Santtissima</p> <p>Descarriada la obeja. [ACS: PM 22/28].</p> <p>Tortolilla amorosa. [ACS: PM 22/29].</p>



Il·lustració núm. 33. Particel·la de Violí primer dels villancicos al *Stmo. Sacramento*. (ACS): PM 22/20.

### X.3 Fitxer d'arxius.

La taula següent enumera les obres contingudes en els dos arxiu que guarden l'obra de Vicent Olmos i Claver: catedral de Sogorb i catedral de València. Potser val la pena destacar que, amb comptades excepcions, les signatures de Sogorb prenen el número 22 com a referència, mentres que les de València el 152.

#### Arxiu de la Santa església Catedral de Sogorb

- Dixit Dominus (1º tono) à 8º. [ACS: PM 22/1].
- Domine ad adjuvandum me. à 6. [ACS: PM 22/2].
- Dixit Dominus à 6. [ACS: PM 22/3].
- Miserere à 8. [ACS: PM 22/4].
- Beatus vir à 6. [ACS: PM 22/5].
- Psalmo Beatus vir (2º tono) à 8. [ACS: PM 22/6].

Laudate Dominum â 5. [ACS: PM 22/7].

Magnificat â 6. Con Violines, y Trompas. [ACS: PM 22/8].

Completas â 6. [ACS: PM 22/9].

Lamentación Sola 3ª para la tarde del Jueves Santo [ACS: PM 22/10].

Lamentación 3ª para el Jueves Santo por la tarde. [ACS: PM 22/11].

Missa â 4. y â 8. con Violines, Oboeses, y Trompas. [ACS: PM 22/12].

No se me oscurezca el sol. [ACS: PM 22/13].

Dile Pascual a Isabel. [ACS: PM 22/14].

Esta noche un amor nace. [ACS: PM 22/15].

Quatro para dar las Pascuas los Infantillos, a los Señores obispo, y Canónigos. [ACS: PM 22/16].

Por besar la mano al Niño. [ACS: PM 22/17].

Ola Hau? Ha del mundo? [ACS: PM 22/18].

Villancicos del Nacimiento del Señor. ¡Ah!, de la lóbrega estancia. Rompa el mar su espaciosa esfera. Pero el Niño con ojos. ¡Oh!, qué gozosas caminan. [ACS: PM 22/19]

A la escuela venid presurosos. ¡Ay!, qué fineza. [ACS: PM 22/20].

Mortales hijos de Adán. Venid que en la ley de gracia. Cielo, Sol, Luna y estrellas. Al portal, zagalitos. [ACS: PM 22/21].

Del Imperio de las luces. [ACS: PM 22/22].

Resuenen armoniosos los clarines. Pues ya en brazos de María. Supuesto que cuando naces. Que los prados y montes. [ACS: PM 22/23].

Matutinas aves [ACS: PM 22/24].

De Pan los accidentes. [ACS: PM 22/25].

Alegría, mortales. Aquel primitivo incendio. ¡Ay!, que está dormido. Por Dios que no es mala. [ACS: PM 22/26].

Qué belicosos ecos. [ACS: PM 22/27].

Villanci.co â 8 Con Violines, y Clarines. A Maria Santissima Descarriada la obeja. [ACS: PM 22/28].

Tortolilla amorosa. [ACS: PM 22/29].

Desde que Adán cometió el desordenado exceso. Qué tempestad amenaza. Escuchad, pastores. Entra contenta. [ACS: PM 22/30].

Misterios á Duo del Mtro. Olmos. [ACS: PM 29/18].

Aria â Duo con Violines y âcompañamiento. [ACS: PM 98/23].



### **Arxiu de la catedral metropolitana de València**

Miserere à 4. Llano. [ACV: PM 152/8].

Lamentación à Solo. 2ª del Miercoles. [ACV: PM 152/9].

Lamentación à Duo para el Miercoles 2º. [ACV: PM 152/10].

Lamentación 3ª para el Jueves por la tarde. [ACV: PM 152/11].

Lamentación à tres. Tercera del Jueves. [ACV: PM 128/3].

#### **X.4 Fitxer genèric.**

La taula següent divideix genèricament la producció de Vicent Olmos i Claver. Primerament, apareixen les obres litúrgiques, entre les quals, n'hi ha psalms, Lamentacions, la Missa, el Magnificat, i les Completes. Són composicions escrites en llatí. Després, trobarem les composicions escrites en llengua vernacle, que, caracteritza tot allò paralitúrgic. En aquest apartat n'hi ha sobretot villancets, però, també veurem el "Quatro" com a gènere similar al villancet, els Misteris, i una Ària.

### **Obres litúrgiques; Psalms, Lamentacions, Vers, Missa, Magnificat, Completes**

Dixit Dominus (1º tono) à 8º. [ACS: PM 22/1].

Domine ad adjuvandum me. à 6. [ACS: PM 22/2].

Dixit Dominus à 6. [ACS: PM 22/3].

Miserere à 8. [ACS: PM 22/4].

Beatus vir à 6. [ACS: PM 22/5].

Psalmus Beatus vir (2º tono) à 8. [ACS: PM 22/6].

Laudate Dominum à 5. [ACS: PM 22/7].

Magnificat à 6. Con Violines, y Trompas. [ACS: PM 22/8].

Completa à 6. [ACS: PM 22/9].

Lamentación Sola 3ª para la tarde del Jueves Santo [ACS: PM 22/10].

Lamentación 3ª para el Jueves Santo por la tarde. [ACS: PM 22/11].

Missa à 4. y à 8. con Violines, Oboeses, y Trompas. [ACS: PM 22/12].

Miserere à 4. Llano. [ACV: PM 152/8].

Lamentación à Solo. 2ª del Miercoles. [ACV: PM 152/9].

Lamentación à Duo para el Miercoles 2º. [ACV: PM 152/10].

Lamentación 3ª para el Jueves por la tarde. [ACV: PM 152/11].

Lamentación à tres. Tercera del Jueves. [ACV: PM 128/3].

### **Obres paralitúrgiques; villancets, Quatro, Misteris, Aria**

No se me oscurezca el sol. [ACS: PM 22/13].

Dile Pascual a Isabel. [ACS: PM 22/14].

Esta noche un amor nace. [ACS: PM 22/15].

Quatro para dar las Pascuas los Infantillos, a los Señores obispo, y Canónigos. [ACS: PM 22/16].

Por besar la mano al Niño. [ACS: PM 22/17].

Ola Hau? Ha del mundo? [ACS: PM 22/18].

Villancicos del Nacimiento del Señor. ¡Ah!, de la lóbrega estancia. Rompa el mar su espaciosa esfera. Pero el Niño con ojos. ¡Oh!, qué gozosas caminan. [ACS: PM 22/19]

A la escuela venid presurosos. ¡Ay!, qué fineza. [ACS: PM 22/20].

Mortales hijos de Adán. Venid que en la ley de gracia. Cielo, Sol, Luna y estrellas. A el Portal, Zagalitos. [ACS: PM 22/21].

Del Imperio de las luces. [ACS: PM 22/22].

Resuenen armoniosos los clarines. Pues ya en brazos de María. Supuesto que cuando naces. Que los prados y montes. [ACS: PM 22/23].

Matutinas aves [ACS: PM 22/24].

De Pan los accidentes. [ACS: PM 22/25].

Alegría, mortales- Aquel primitivo incendio- ¡Ay!, que está dormido- Por Dios que no es mala. [ACS: PM 22/26].

Qué belicosos ecos. [ACS: PM 22/27].

Villanci.co à 8 Con Violines, y Clarines. A Maria Santtissima Descarriada la obeja. [ACS: PM 22/28].

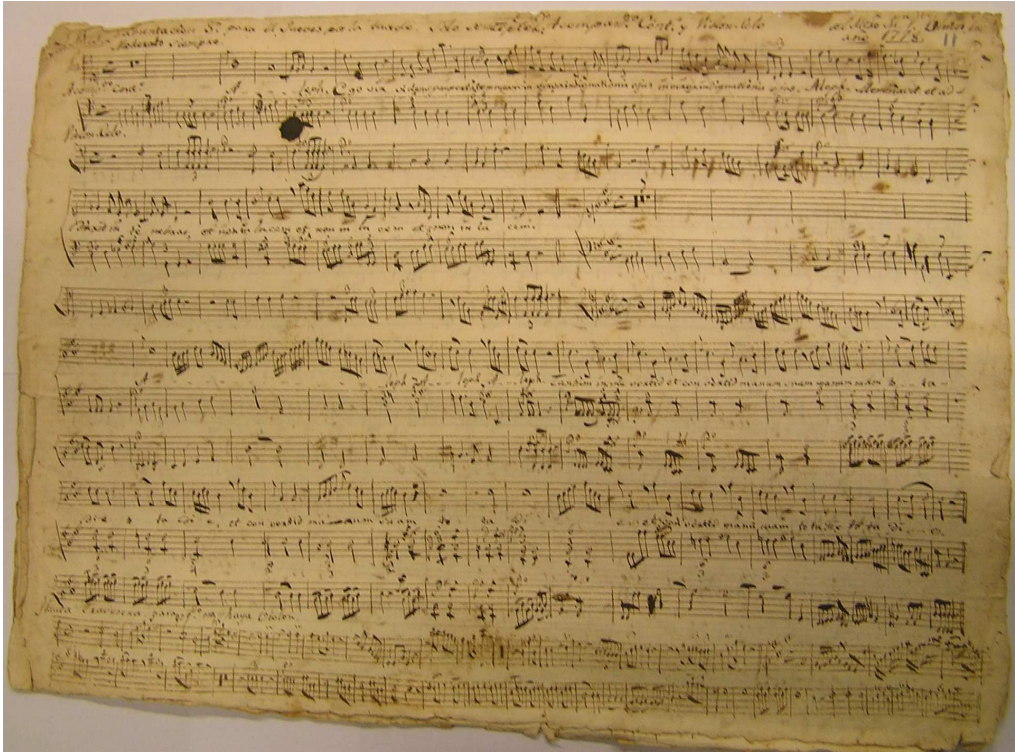
Tortolilla amorosa. [ACS: PM 22/29].

Desde que Adán cometió el desordenado exceso. Qué tempestad amenaza. Escuchad,

pastores. Entra contenta. [ACS: PM 22/30].

Misterios á Duo del Mtro. Olmos. [ACS: PM 29/18].

Aria â Duo con Violines y âcompañamiento. [ACS: PM 98/23].



Il·lustració núm. 34. Lamentació 3<sup>a</sup> para el Jueves por la tarde. (ACV): PM 152/11, (f. 1 r.).

### **X.5 Fitxer periòdic.**

El nostre estudi estructura la trajectòria professional de Vicent Olmos i Claver en quatre períodes concrets; formació a la catedral metropolitana de València, mestre de capella del “Palau Reial” de València, mestre de capella de la catedral de Sagorba, i monjo jerònim al Monestir de la Murta d’Alzira. La taula següent delimita les composicions de Vicent Olmos en cadascun dels períodes citats i conté a la part final les obres sense data coneguda de composició.

Període	Composicions
<b>Formació a la catedral de València; 1754- 1768</b>	Dixit Dominus (1º tono) à 8º. [ACS: PM 22/1]. Psalmó Beatus vir (2º tono) à 8. [ACS: PM 22/6]. Missa à 4. y à 8. con Violines, Oboeses, y Trompas. [ACS: PM 22/12].
<b>Mestre de capella del Palau Reial; 1768- 1772</b>	Qué belicosos ecos. [ACS: PM 22/27]. Beatus vir à 6. [ACS: PM 22/5]. Laudate Dominum à 5. [ACS: PM 22/7].
<b>Mestre de capella de la Santa Església Catedral de Sogorb; 1772- 1779</b>	Domine ad adjuvandum me. à 6. [ACS: PM 22/2]. Miserere à 8. [ACS: PM 22/4]. No se me oscurezca el sol. [ACS: PM 22/13]. Dile Pascual a Isabel. [ACS: PM 22/14]. Esta noche un amor nace. [ACS: PM 22/15]. Por besar la mano al Niño. [ACS: PM 22/17]. Quatro para dar las Pascuas los Infantillos, a los Señores obispo, y Canónigos. [ACS: PM 22/16]. Ola Hau? Ha del mundo? [ACS: PM 22/18]. Completas à 6. [ACS: PM 22/9]. Villancicos del Nacimiento del Señor. ¡Ah!, de la lóbrega estancia. Rompa el mar su espaciosa esfera. Pero el Niño con ojos. ¡Oh!, qué gozosas caminan. [ACS: PM 22/19] Lamentación Sola 3ª para la tarde del Jueves Santo [ACS: PM 22/10]. A la escuela venid presurosos. ¡Ay!, qué fineza. [ACS: PM 22/20]. Mortales hijos de Adán. Venid que en la ley de gracia. Cielo, Sol, Luna y estrellas. Al portal, zagalitos. [ACS: PM 22/21]. Lamentación 3ª para el Jueves por la tarde. [ACV: PM 152/11]. Lamentación 3ª para el Jueves Santo por la tarde. [ACS: PM 22/11]. Del Imperio de las luces. [ACS: PM 22/22].

	<p>Resuenen armoniosos los clarines. Pues ya en brazos de María. Supuesto que cuando naces. Que los prados y montes. [ACS: PM 22/23].</p> <p>Aria â Duo con Violines y âcompañamiento. [ACS: PM 98/23].</p> <p>Matutinas aves [ACS: PM 22/24].</p> <p>De Pan los accidentes. [ACS: PM 22/25].</p> <p>Alegría, mortales- Aquel primitivo incendio- ¡Ay!, que está dormido- Por Dios que no es mala. [ACS: PM 22/26].</p> <p>Desde que Adán cometió el desordenado exceso. Qué tempestad amenaza. Escuchad, pastores. Entra contenta. [ACS: PM 22/30].</p>
<p><b>Monjo al Monestir de Nuestra Señora de la Murta d'Alzira; 1779- 1808</b></p>	<p>Dixit Dominus â 6. [ACS: PM 22/3].</p> <p>Miserere â 4. Llano. [ACV: PM 152/8].</p> <p>Lamentación â Solo. 2ª del Miercoles. [ACV: PM 152/9].</p> <p>Magnificat â 6. Con Violines, y Trompas. [ACS: PM 22/8].</p> <p>Lamentación â Duo para el Miercoles 2º. [ACV: PM 152/10].</p> <p>Lamentación â tres. Tercera del Jueves. [ACV: PM 128/3].</p>
<p><b>Sense data</b></p>	<p>Misterios á Duo del Mtro. Olmos. [ACS: PM 29/18].</p> <p>Villanci.co â 8 Con Violines, y Clarines. A Maria Santissima Descarriada la obeja. [ACS: PM 22/28].</p> <p>Tortolilla amorosa. [ACS: PM 22/29].</p>

### X.6 Fitxer d'autògrafs.

En els manuscrits de Vicent Olmos i Claver trobarem dos autògrafs distints en funció de les etapes creatives del músic. La major part de la producció creativa d'Olmos està signada amb el nom eclesiàstic *Mosén Vicente Olmos*. Tanmateix, n'hi ha un part, menor però no menys notòria, signada amb el nom monàstic *Fray Vicente de los Desamparados Olmos*.

**Nom eclesiàstic: Mosén Vicente Olmos**

Dixit Dominus (1º tono) à 8º. [ACS: PM 22/1].

Psalmo Beatus vir (2º tono) à 8. [ACS: PM 22/6].

Missa à 4. y à 8. con Violines, Oboeses, y Trompas. [ACS: PM 22/12].

Qué belicosos ecos. [ACS: PM 22/27].

Beatus vir à 6. [ACS: PM 22/5].

Laudate Dominum à 5. [ACS: PM 22/7].

Domine ad adjuvandum me. à 6. [ACS: PM 22/2].

Miserere à 8. [ACS: PM 22/4].

No se me oscurezca el sol. [ACS: PM 22/13].

Dile Pascual a Isabel. [ACS: PM 22/14].

Esta noche un amor nace. [ACS: PM 22/15].

Por besar la mano al Niño. [ACS: PM 22/17].

Quatro para dar las Pascuas los Infantillos, a los Señores obispo, y Canónigos.

[ACS: PM 22/16].

Ola Hau? Ha del mundo? [ACS: PM 22/18].

Completas à 6. [ACS: PM 22/9].

Villancicos del Nacimiento del Señor. ¡Ah!, de la lóbrega estancia. Rompa el mar su espaciosa esfera. Pero el Niño con ojos. ¡Oh!, qué gozosas caminan.

[ACS: PM 22/19]

Lamentación Sola 3ª para la tarde del Jueves Santo [ACS: PM 22/10].

A la escuela venid presurosos. ¡Ay!, qué fineza. [ACS: PM 22/20].

Lamentación 3ª para el Jueves por la tarde. [ACV: PM 152/11].

Lamentación 3ª para el Jueves Santo por la tarde. [ACS: PM 22/11].

Del Imperio de las luces. [ACS: PM 22/22].

Resuenen armoniosos los clarines. Pues ya en brazos de María. Supuesto que cuando naces. Que los prados y montes. [ACS: PM 22/23].

Matutinas aves [ACS: PM 22/24].

De Pan los accidentes. [ACS: PM 22/25].

Alegría, mortales- Aquel primitivo incendio- ¡Ay!, que está dormido- Por Dios que no es mala. [ACS: PM 22/26].

<p>Desde que Adán cometió el desordenado exceso. Qué tempestad amenaza.  Escuchad, pastores. Entra contenta. [ACS: PM 22/30].  Magnificat à 6. Con Violines, y Trompas. [ACS: PM 22/8].  Misterios á Duo del Mtro. Olmos. [ACS: PM 29/18].  Villanci.co à 8 Con Violines, y Clarines. A Maria Santissima Descarriada la  obeja. [ACS: PM 22/28].  Tortolilla amorosa. [ACS: PM 22/29].</p>
<p><b>Nom monàstic: Fray Vicente de Nuestra Señora de los Desamparados  Olmos</b></p>
<p>Dixit Dominus à 6. [ACS: PM 22/3].  Miserere à 4. Llano. [ACV: PM 152/8].  Lamentación à Solo. 2ª del Miercoles. [ACV: PM 152/9].  Lamentación à Duo para el Miercoles 2º. [ACV: PM 152/10].  Lamentación à tres. Tercera del Jueves. [ACV: PM 128/3].</p>
<p><b>Sense autògraf</b></p>
<p>Mortales hijos de Adán. Venid que en la ley de gracia. Cielo, Sol, Luna y  estrellas. Al portal, zagalitos. [ACS: PM 22/21].  Aria à Duo con Violines y àcompañamiento. [ACS: PM 98/23].</p>

## XI. CONCLUSIONS.

Vicent Olmos i Claver naix a Catarroja a meitat del segle XVIII. No n'hi ha cap document que certifique la data de naixement, però, tant els antecedents bibliogràfics com les publicacions contemporànies situen l'esdeveniment al voltant de l'any 1744 ó 1745. Contràriament, no n'hi ha dubte de la seua procedència, perquè, són diversos els documents que corroboren que Olmos era natural de Catarroja, localitat situada a la comarca valenciana de l'horta-sud. A més d'això, sabem que el nostre compositor i mestre de capella era fill del matrimoni de Vicent Olmos amb Francesca Claver, i, que, podria guardar parentesc amb la nissaga d'altre músic de la mateixa localitat; Vicent Hervàs i Català (Catarroja ?– Sueca 1744). No obstant que la documentació que hem aconseguit no permet precisar els vincles familiars, potser convé recordar que la producció musical d'Hervàs i Català s'emmarca en la primera meitat del segle XVIII, i, que, part de la seua música ha sigut enregistrada en temps recents.

Després d'això, la següent fita històrica de la biografia de Vicent Olmos i Claver és l'accés a la capella de música de la catedral metropolitana de València. El nostre treball conté el document que certifica que Vicent Olmos *començà a cantar* d'infançó a la catedral metropolitana de València en 1754. El document és una relació de nomenaments realitzada pel mestre de capella de la catedral de València, la qual cosa corrobora que Olmos va rebre les primeres nocions musicals del mestre que aleshores ocupava el càrrec, concretament, des de vàrios decennis abans, Josep Pradas Gallén. Així mateix, voldríem destacar la importància d'aquest document, perquè, potser, fins ara, ha servit a tots els investigadors per deduir la data aproximada de naixement. A propòsit d'això, cal segurament recordar que els infançons iniciaven la seua formació musical i també en matèries generals amb vuit o deu anys.

Després d'aquesta data, Olmos va seguir vinculat a la capella de música de la metropolitana durant quasi dues dècades. Concretament entre 1754 i 1772 Olmos va adquirir la formació que li va permetre generar una producció musical enormement sòlida que conté distints gèneres. Durant aquest llarg període Olmos va coincidir a la metropolitana amb tres mestres de capella, consecutivament, Josep Pradas, Pasqual Fuentes, i Francesc Morera. És difícil acotar els influxos de cadascun dels quals en l'obra d'Olmos, però, el ben cert és que Vicent Olmos es va instruir amb tres músics que van marcar la història de la música valenciana del segle XVIII. Així mateix, voldríem ressaltar que durant aquest període a la catedral metropolitana Olmos va ascendir progressivament per l'escalafó de la capella



assumint periòdicament distintes ocupacions. D'acord amb la documentació metropolitana que podem confrontar en el nostre treball, després d'iniciar-se com infançó va passar a mosso de capella en 1762, i, finalment, a Acòlit amb data molt probable de 1768. Apart de l'interés que comporta tot aquest procés, particularment, pel que fa el nostre estudi sobre Vicent Olmos, potser cal valorar-lo des d'una perspectiva més àmplia que esbossa l'educació musical que va instruir als compositors de l'època.

No obstant tot, l'esdeveniment de més interés en aquesta primera etapa és la composició de les primeres obres; dos psalms l'any 1763 mentre ocupava el càrrec de mosso de capella, i, poc després, la Missa en 1765 quan segurament encara no devia haver complit els vint anys d'edat. Les tres obres són litúrgiques i pertanyen a l'arxiu de la catedral de Sogorb. Els psalms són *Dixit Dominus* i *Beatus vir* i es conserven amb la signatura 22/1 i 22/6 respectivament, mentre que, trobarem la Missa en la signatura 22/12 del mateix arxiu musical. Tot i que el nostre treball conté àmplia informació sobre les quals val la pena remarcar que Olmos signa els psalms com *Maestro* Olmos, de la qual cosa es dedueix que des de ben prompte va gaudir de cert reconeixement. En la mateixa línia de creació musical cal valorar el fet d'haver compostat una Missa polifònica el contingut tècnic i expressiu de la qual supera àmpliament allò que raonablement podria esperar-se d'un músic jove.

Més endavant, trobarem a Vicent Olmos i Claver en la capella de música del Palau Reial de València. Aquesta era una capella de nova creació en la qual Olmos va ocupar la màxima responsabilitat; mestre de capella. Per primera vegada Olmos assumia la màxima responsabilitat professional diferenciant-se de l'anonimat que comportava l'activitat amb la capella de la metropolitana. Tot i que les fonts documentals certifiquen que Olmos va ostentar el càrrec de mestre de la capella de música del Palau Reial de València entre el seixanta-vuit i el setanta, cal pensar que aquesta etapa professional de la biografia d'Olmos degué prolongar-se, al menys, fins l'any 1772 quan Olmos aconseguia per oposició el mestratge de la catedral de Sogorb.

D'acord amb això, el període com a mestre de la capella de música del Palau Reial de València podria abarcar del 1768 fins l'any 1772. En aquest període, Olmos va continuar la seua tasca creativa. El mateix any 1768 trobarem la primera experiència compositiva en un gènere no estrictament litúrgic que, de fet, posteriorment, va cultivar àmpliament; el villancet. El títol del primer villancet que Olmos va compondre és *Qué belicosos ecos*. La composició es conserva així mateix a l'arxiu de la catedral de Sogorb. A més d'això, mereix la pena ressaltar que la Biblioteca Universitària de València conserva una edició impresa dels textos de la qual amb el títol *Alegóricos métricos rasgos*. Més endavant, en Gener de 1770, Vicent Olmos

musicalitzava de nou el psalm *Beatus vir*, i, el mateix any composava altre psalm amb el text *Laudate Dominum*. Tots dos es conserven així mateix a l'arxiu de la catedral de Sagor, respectivament, amb les signatures 22/5 i 22/7. Apart el notori interès que comporta la producció musical de Vicent Olmos en aquesta etapa, l'estudi biogràfic corrobora l'efervescència que a finals del XVIII vivia la música valenciana. A la capital hi havia diverses capelles que rivalitzaven per les funcions, cosa que va derivar en litigis, que, de fet, van exigir la intervenció de les més altes autoritats.

La creació de la capella de música del Palau Reial amb Vicent Olmos i Claver com a mestre de capella trencava l'equilibri proporcionat pels acords de la "concordia" signats a mitjan segle per les principals capelles musicals de la ciutat de València; Sant Martí, Sant Joan del Mercat, i Sant Andreu. El conflicte es va reiniciar d'immediat en 1769 i va precisar la intervenció del Marqués de Grimaldi, Secretari d'Estat del Govern, i, finalment, una resolució del mateix rei Carles III. Després de tot el procés, el monarca il·lustrat va legitimar la nova capella, la qual cosa va comportar necessàriament la signatura de nous acords. Olmos va poder continuar la seua tasca artística al Reial no obstant que la nova "concordia" es va signar finalment temps després quan, de fet, ja ostentava el mestratge de Sagor, amb tota probabilitat, desvinculat del Palau Reial.

No obstant tot això, és indispensable remarcar que Olmos no havia abandonat la capella de la catedral metropolitana de València mentre dirigia la del Reial. De fet, la documentació que hem confrontat ens ha permés verificar que el capítol de la metropolitana de València li va autoritzar en 1768 la direcció de la capella del Palau Reial sempre sense abandonar l'ocupació d'Acòlit en la de la catedral. A propòsit d'això, hem de recordar que la capella de la catedral de València atenia l'activitat musical del Reial abans la creació de la nova capella dirigida per Vicent Olmos. Potser això explica suficientment l'autorització del capítol, però, tot fa pensar que en el nomenament d'Olmos hi hagué un personatge clau; Francisco Xavier d'Oloriz. En el nostre treball hem corroborat la importància de les relacions d'Olmos amb els àmbits de poder, no només amb el clero, doncs, era home de l'església, sinó, també, presumiblement, amb l'estament militar. No obstant, Oloriz era Beneficiat de la metropolitana, titular de la capella de Santa Llúcia, i, sobretot, pel que fa la nostra recerca, Capella Major del Palau Reial de València. A propòsit de la seua influència, potser només cal ressaltar que la resolució del rei Carles III dipositava en el Capellà Major de la Reial Capella del Palau, és a dir, en Francisco Xavier d'Oloriz, la facultat de disposar el més convenient per al culte litúrgic del Palau Reial de València.

Amb tot, Olmos va romandre vinculat a la catedral metropolitana durant divuit anys, des de l'any 1754 al 1772, deslligant-se definitivament de la qual en aprovar les oposicions a la plaça de mestre de capella de la catedral de Sogorb, efectivament, en 1772. Abans d'haver complit els trenta anys d'edat, Olmos ja havia escrit sis composicions. Concretament, cinc obres litúrgiques i un villancet, cosa que dona idea de la capacitat i del temperament creatiu d'Olmos, més encara, si tenim en compte que entre les primeres consta la composició de la Missa.

En febrer de 1772 Olmos opositava a la plaça de mestre de capella de la Santa-Església Catedral de Sogorb. Mossén Francesc Vives havia deixat vacant el mestratge a finals de l'any anterior, i, les oposicions es convocaren de seguida, segurament per edictes, perquè Olmos va opositar el dia 19 del mes i de l'any ja citat. Després de tot el procés de selecció, va ser nomenat el 28 de febrer de 1772 mantenint-se en el càrrec fins el 26 de gener de 1781. Tot i això, s'ha de dir que la fi del mestratge d'Olmos a Sogorb va ser un assumpte de caire jurídic-administratiu. De fet, l'anàlisi de la documentació capitular corrobora que a meitat de 1779 Olmos havia iniciat un procés de distanciament que culminava a finals d'any amb l'ingrés a l'ordre del Jerònims en el monestir de "Nuestra Señora de la Murta" d'Alzira. Apart això, potser val la pena remarcar que al menys un altre aspirant li va disputar la plaça en les oposicions, Josep Gavaldá, que, de fet, va substituir a Olmos temporalment fins que de nou es convocaren oposicions per cobrir la vacant generada. Després de les quals, el successor d'Olmos va ser Joaquim López.

Quan Olmos va opositar al mestratge de la catedral de Sogorb ja gaudia de les ordes eclesiàstiques com a Prévère. A Sogorb va assumir les obligacions del càrrec de mestre de capella, de manera que, hagué d'atendre la instrucció dels infants i els processos de selecció per cobrir les places vacants de la capella. A la catedral de l'Alt Palància hem pogut verificar documentalment aquestos afers malgrat que, malauradament, l'arxiu no ha pogut conservar part de les actes capitulars de l'etapa d'Olmos a la ciutat. Tot i que de segur hauríem aconseguit més informació, el ben cert és que la principal ocupació d'Olmos a Sogorb va ser la composició musical. El període de Vicent Olmos i Claver a Sogorb va ser el més prolífic de la biografia de l'autor. La data de composició de les obres corrobora que durant els vora deu anys que va ser mestre de la catedral sogorbina va escriure trenta-dues composicions paralitúrgiques i sis litúrgiques. Entre els villancets trobarem variades tipologies mentres que el conjunt d'obres litúrgiques conté un Vers, un Psalm, tres Lamentacions i les Completes. L'arxiu de la catedral de Sogorb guarda el Vers amb la signatura 22/2, el psalm Miserere amb 22/4, les Completes amb 22/9, i dues Lamentacions amb 22/10 i 22/11. La Lamentació que

conté la signatura 22/10 és una transcripció per a Tiple solista realitzada per Olmos de l'obra original escrita per a la veu d'Alt pel compositor Joaquin Serra. Així mateix, l'arxiu musical de la catedral metropolitana de València només conserva d'aquest període una Lamentació amb la signatura 152/11. Malgrat pertànyer a l'etapa de Sogorb, perquè, està datada en 1778, aquesta Lamentació està signada per *Fray Vicente de los Desamparados Olmos*. Convé recordar que Olmos havia ingressat a la Murta d'Alzira en 1779, per la qual cosa l'obra degué ser copiada posteriorment per tal de conservar-la. De fet, és la mateixa que guarda l'arxiu de Sogorb amb la signatura 22/11, que, amb lleus diferències, està signada per *Mosén Vicente Olmos*. El copista, que, podria ser el mateix Olmos, va conservar la data de composició però va canviar el nom de l'autor, segurament, perquè, la còpia deu ser posterior al 1779, data d'ingrés d'Olmos a la Murta. Amb tot, sis obres litúrgiques són poques per a un període temporal de quasi un decenni. A ben segur Olmos degué escriure'n moltes més, de fet, Sogorb conserva un Miserere en Re major sense data de composició.

Contràriament, la producció de música paralitúrgica de l'etapa del músic a Sogorb és més que significativa amb trenta-dues composicions. Conservada íntegrament a la capital de l'Alt Palància, només voldríem remarcar ara que Sogorb ha conservat el villancet que Vicent Olmos va compondre per a l'oposició d'accés al càrrec. Convé reiterar que segurament l'oposició de l'any setanta-dos va constar de diversos exercicis on degué demostrar variades capacitats musicals. No obstant, la composició del villancet podria ser la prova més important quan a la decisió final. El nostre treball conté informació sobre aquesta obra, de la qual val la pena recordar ací que les circumstàncies adverses de l'arxiu sogorbí només li han permés conservar la partícula de Tiple 1º. Amb tot, des de 1763 fins que Olmos va abandonar Sogorb acumulava un total de quaranta-quatre obres escrites en un període de setze anys aproximadament. Onze obres litúrgiques i trenta-tres paralitúrgiques sense tenir en compte les composicions que hipotèticament podrien haver-se perdut irremissiblement ni tampoc les de data desconeguda.

L'última etapa de la biografia de Vicent Olmos i Claver transcorre al monestir jerònim de *Nuestra Señora* de la Murta d'Alzira. No podem precisar les raons que van motivar la decisió d'ingressar a l'ordre monàstica dels jerònims, però, potser, val la pena ressaltar que a Sogorb hi havia una comunitat jerònima; *Nuestra Señora de la Esperanza*. Potser Olmos va conèixer in situ l'activitat d'aquest cenobi i això podria haver precipitat la decisió d'abandonar el mestratge de Sogorb per tal de prendre l'hàbit. D'una manera o altra, el fet és que les actes capitulars de la catedral sogorbina corroboren que a mitjan d'octubre de 1779 Olmos sol·licitava permís per absentar-se de la catedral, i, poc després, el 27 d'octubre de

1779 superava la primera admissió a la comunitat jeronimiana d'Alzira. La notícia va arribar a la catedral de Sogorb quasi d'immediat, perquè, l'acta capitular del dia 3 de novembre del mateix any certifica que Olmos efectivament havia pres l'hàbit. Després, i, d'acord amb la reglamentació de l'ordre, degué superar-ne fins a quatre, i, finalment, l'1 de novembre de 1780 professava a l'orde dels jerònims. D'immediat, Olmos va assabentar per carta al capítol de la catedral de Sogorb segons resa l'acta capitular del dia 8 de novembre de 1780.

La *Carta de profesión* signada per Olmos el primer de novembre de mil set-cents vuitanta és probablement el document biogràfic més destacat que conté la nostra tesi doctoral. Apart de ressaltar que es tracta d'un manuscrit inèdit, destaca més enllà de la rellevància de la informació que aporta pel notori contingut emotiu i expressiu d'estar escrita de pròpia mà per Olmos per a una ocasió tan especial. Olmos passava a ser monjo de la Murta d'Alzira i paral·lelament mudava el nom pel monàstic *Fray Vicente de Nuestra Señora de los Desamparados*. Així consta en les partitures composades en aquesta etapa murtenca i així mateix en la documentació del cenobi. En els monestirs jerònims hi havia monjos de distints estrats socials, la qual cosa generava una societat jeràrquica regida per aquells que eren sacerdots. Aquestos gaudien de més preparació que la resta, de manera que es constituïen en una elit dominant. De fet, en la reglamentació dels jerònims només els sacerdots podien accedir a les ocupacions rectores. Fra Vicent Olmos formava part del grup de monjos que ocupava els càrrecs de govern, perquè, era sacerdot des d'abans d'arribar a la Murta i de segur comptava amb els coneixements necessaris més enllà de la formació musical. A propòsit d'això, potser val la pena recordar l'estudi cal·ligràfic de la "carta de professió" citat en el nostre treball que qualifica a fra Vicent Olmos com un dels monjos de més notorietat.

En octubre de mil set-cents vuitanta-sis segons consta en l'acta capitular del monestir de la Murta del dia quinze, fra Vicent Olmos accedia per primera vegada a la gestió de govern de la comunitat jerònima d'Alzira. Cal recordar que en aquesta data es complien el set anys des de l'ingrés que la normativa jerònima exigia per poder accedir a les responsabilitats de gestió. A partir de la qual, trobarem el nom monàstic d'Olmos en nombrosíssims documents del monestir alzireny ocupant distintes ocupacions administratives. Entre altres, Olmos va desempenyorar intermitentment els càrrecs de Secretari, Arxiver, i Arquer. Convé recordar que tot allò referent a la gestió i administració quedava registrat en distints llibres, la qual cosa explica que el nom de fra Vicent Olmos apareix molt sovint en diversos dels quals, des del *Libro de cobranzas* al de *cartas-quenta* passant pel de *Rótulos* entre altres. De fet, Olmos va col·laborar activament en la gestió de nou priors distints, la qual cosa, al menys, permet deduir que va ser àmpliament reconegut per la comunitat. Fra Vicent Olmos va romandre a la

Murta d'Alzira trenta-dos anys, des de finals de 1779 fins el 1812. La invasió francesa de principis del dinou va precipitar l'exclaustració del monjos de la Murta d'Alzira. Aquesta es va produir en 1812 i la comunitat va retornar al cenobi en 1814. Produeix certa tristesa comprovar que en la documentació del catorze ja no consta el nom del nostre Vicent Olmos. No obstant, voldríem destacar que la comunitat murtenca es va anticipar al procediment d'incautació decretat pel govern afrancesat i va traslladar bona part de la documentació a Xàbia. Olmos ostentava el càrrec d'arxiver en 1812 i degué intervenir directament en aquest afer que va servir per salvaguardar part de les pertinences dels jerònims d'Alzira. De fet, va ser Olmos qui va informar al "comisionado" de les circumstàncies que impedièn el registre dels bens en els inventaris d'incautació. Amb l'exclaustració, els monjos van tornar a casa, i, fra Vicent Olmos faltava el mateix 1812 a la localitat natal de Catarroja segons consta en el "Libro de Misas" del monestir de Nuestra Señora de la Murta d'Alzira.

De l'etapa murtenca conservem sis obres litúrgiques; dos Psalms, tres Lamentacions, i un Magnificat. L'arxiu musical de la catedral de Sogorb guarda un dels Psalms i el Magnificat amb les signatures 22/3 i 22/8 respectivament. El psalm és de l'any 1787 i el Magnificat de 1791. El primer està signat amb el nom monàstic Fray Vicente de los Desamparados i en el manuscrit del càntic consta "Maestro Olmos". D'altra banda, l'arxiu de la catedral metropolitana de València conserva les altres quatre obres litúrgiques del citat període amb les signatures 152/8 un psalm Miserere, i, 152/9, 152/10 i 128/3 les tres Lamentacions. Les quatre estan signades així mateix amb el nom monàstic i datades respectivament els anys 1788, 1789, 1807, i 1808. Tanmateix, l'ingrés a l'ordre dels jerònims va suposar un canvi radical en la producció musical de Vicent Olmos i Claver. Mentre que a l'etapa de Sogorb predomina aclaparadorament la composició de villancets, a la Murta d'Alzira va abandonar la producció d'aquest gènere. De fet, cal recordar que Perpiñán Artíguez acusava a Olmos de la decadència de la capella de Sogorb, amb tota probabilitat, en referència a la producció de villancets. D'una manera o altra, el fet és que el corpus de villancets pertany principalment al període que Olmos va passar a la catedral de Sogorb com a mestre de capella, mentre que a partir de la professió a l'ordre jerònima no n'hi ha obres d'aquest gènere. Vicent Olmos només va compondre per a la més estricta observança litúrgica.

Tot i això, hem de dir necessàriament que l'arxiu de la catedral sogorbina guarda diversos villancets en distintes signatures amb data de 1779 i 1780. Concretament, els villancets de les signatures 22/24, 22/25, i quatre de la 22/26 datats en 1779, i, així mateix, quatre més de la signatura 22/30 de l'any 1780. Un total de deu villancets que, malgrat les dates, hem atribuït al període sogorbí, perquè, podrien haver-se escrit en la transició de Sogorb a la

Murta. La documentació corrobora que els primers contactes d'Olmos amb la Murta són de finals de l'any 1779, i, que, Olmos professava a l'ordre dels jerònims a finals de 1780. Molt probablement, el rigor de la reglamentació dels jerònims i l'observança litúrgica en el cenobi va comportar de fet la renúncia a la pràctica creativa d'un gènere l'atreviment, la llibertat i la funcionalitat del qual no era compatible amb la vida monàstica. Això, podria explicar que Olmos no composara cap villancet després de l'any 1780. Fins i tot, segons ens diu Perpiñán Artíguez, després haver professat a l'ordre del jerònims, Olmos va regalar al capítol de Sogorb un psalm, no un villancet.

Amb tot, Olmos degué escriure probablement moltes més obres en l'etapa murtenca. No obstant, pel que sabem fins ara, a les quaranta-quatre composicions escrites abans d'arribar a la Murta d'Alzira, només cal afegir les sis obres litúrgiques del període murtenca, la qual cosa conforma un corpus musical de cinquanta obres escrites en tres períodes biogràfics distints. A l'etapa de formació a la catedral metropolitana de València, que, de fet, conté així mateix el període de mestre de capella del Palau Reial de València i abarca des de 1754 a 1772, Olmos va escriure sis composicions; cinc obres litúrgiques i un villancet. Després, entre 1772 i 1780, al període de mestre de capella de la catedral de Sogorb va escriure trenta-vuit obres; sis litúrgiques i trenta-dos paralitúrgiques. Finalment, des de 1780 a 1812 a la Murta d'Alzira Olmos va compondre les ja citades sis obres litúrgiques. No obstant tot això, hem de dir necessàriament que l'arxiu de Sogorb guarda vàries obres de Vicent Olmos sense data, per la qual cosa el nombre de composicions conservades és superior a la suma de les compostes en els tres períodes citats.

D'altra banda, l'obra creativa de Vicent Olmos i Claver es conserva en trenta-set signatures de partitures musicals repartides entre els arxius de la catedral metropolitana de València i de la Santa- Església catedral de Sogorb. L'arxiu musical de la metropolitana de València guarda quatre composicions litúrgiques catalogades en la signatura 152 i una Lamentació que consta en la número 128. D'altra banda, l'arxiu musical de la Santa-Església Catedral de Sogorb guarda dotze obres litúrgiques i vint signatures amb composicions paralitúrgiques. Consten a Sogorb catalogades ordinalment en la signatura 22 llevat dels Misteris que trobarem en la 29 i una Ària en la 98. No obstant això, hem de dir necessàriament que algunes de les signatures de Sogorb amb música paralitúrgica contenen sèries de villancets, per la qual cosa el nombre total de composicions paralitúrgiques conservades a l'arxiu sogorbí ascendeix a trenta-sis. Conseqüentment, a l'arxiu de Sogorb trobarem de fet quaranta-vuit composicions, dotze litúrgiques més trenta-sis paralitúrgiques,

que, sumades a les cinc conservades a la catedral de València conformen finalment un corpus de cinquanta-tres obres en la producció de Vicent Olmos i Claver.

Entre les composicions litúrgiques de Vicent Olmos i Claver trobarem vuit psalms, sis Lamentacions, una Missa, l'oració de Completes, i el càntic evangèlic Magnificat. Els textos poètics dels psalms musicalitzats per Vicent Olmos pertanyen als poemes números 50, 69, 109, 111 i 116 del Llibre dels psalms. D'entre els quals potser val la pena ressaltar que el número 50 és el psalm "Miserere" el text del qual va ser utilitzat per Olmos en dues composicions conservades, respectivament, als arxius de les catedrals de Sogorb i de València amb les signatures 22/4 i 152/8. La resta de psalms polifònics es conserva a l'arxiu musical de la catedral de Sogorb, consecutivament, en les següents signatures; Domine ad adjuvandum me en la signatura 22/2, dos Dixit Dominus en 22/1 i 22/3, dos Beatus vir en 22/5 i 22/6, i el Laudate Dominum en la signatura 22/7. Així mateix, l'arxiu sogorbí guarda la Missa, el Magnificat, i les Completes.

Però, les sis Lamentacions escrites per Vicent Olmos estan distribuïdes entre els dos arxius; dues a Sogorb i quatre a València. A Sogorb, les Lamentacions contingudes en les signatures 22/10 i 22/11 musicalitzen el tercer poema del Llibre de les Lamentacions. Voldríem ressaltar que la Lamentació de la signatura 22/10 és una transcripció realitzada per Olmos d'una obra original del compositor Lluís Serra. És l'única transcripció que consta en tota la producció musical de Vicent Olmos. D'altra banda, trobarem les quatre Lamentacions que conserva l'arxiu de la metropolitana en les signatures 152/9, 152/10, 152/11, i 128/3. Les dues primeres musicalitzen el primer poema del Llibre de les Lamentacions i les dues últimes el tercer. Hem de recordar a propòsit de tot això que la número 152/11 és la mateixa composició musical que la 22/11 de l'arxiu de la catedral de Sogorb, de la qual cosa ja hem parlat extensament al llarg del nostre treball.

Pel que fa la producció d'obres paralitúrgiques potser convé recordar que una de les característiques principals del gènere és l'idioma del text poètic. En la producció de Vicent Olmos tot allò que hem classificat com música paralitúrgica està escrit en llengua vernacle. Amb excepcions molt puntuals la llengua en la paralitúrgia de Vicent Olmos és el castellà. Contràriament, el llatí és la llengua de les composicions de la litúrgia més estricta. No obstant, hem de dir que entre l'ampli ventall d'allò paralitúrgic trobarem algunes tipologies diferenciades malgrat el predomini aclaparador del villancet. Cal recordar l'efervescència del qual al llarg del divuit i els influxos musicals de procedència italiana que va rebre. Amb tot, en l'obra creativa de Vicent Olmos i Claver predomina efectivament el villancet amb trenta-tres composicions. Seguidament, fins a les trenta-sis obres paralitúrgiques que hem



comptabilitzat, n'hi ha un "Quatro", els Misteris, i una Ària a la Santíssima Trinitat. Com ja hem dit, totes guardades a l'arxiu musical de la catedral de Sogorb.

L'anàlisi de l'obra de Vicent Olmos confirma certa predilecció pel villancet. Olmos compona el primer del gènere en 1768, *Qué belicosos ecos*, per a la *Solemne profesión* d'una religiosa del convent de "San Julián". A propòsit d'aquesta composició voldríem reiterar que trobarem així mateix els textos poètics de la qual en la Biblioteca Universitària de València, i, que, això, com hem explicat en el nostre treball, pot induir a certa confusió al confrontar la bibliografia de Ruiz de Lihory. Després, també val la pena repetir que la religiosa del convent era filla d'un militar, relació que, hipotèticament, podria haver-li servit a Olmos en l'accés al mestratge de la capella de música del Palau Reial de València. Apart les qüestions biogràfiques ja comentades, potser mereix la pena ressaltar una vegada més que està escrit per a sis veus amb acompanyament instrumental i que es conserva incomplet en la signatura 22/27. Després d'aquesta composició, la resta de villancets pertanyen al període de mestre de capella a Sogorb, conseqüentment, escrits entre 1772 i 1780.

Amb tot, hem de dir que l'obra de Vicent Olmos i Claver és policoral. De les disset obres litúrgiques de la seua producció, tretze són policorals. Tres psalms i la Missa estan escrites per a vuit veus. Dos psalms, les Completes, el Magnificat, i el Vers per a sis veus. També n'hi ha un psalm a cinc veus. Contràriament, és en les Lamentacions on Olmos s'expressa amb solistes, la qual cosa remet a l'anomenada "Lamentació solista" o "virtuosística", que, com ja hem explicat en el nostre treball, va ser una de les tipologies destacades de la música litúrgica de la divuitena centúria. Concretament, Olmos va escriure una Lamentació a tres veus, una altra a duo, i quatre Lamentacions a solo de Tiple. A propòsit d'aquestes últimes, voldríem ressaltar la predilecció d'Olmos per la veu de Tiple, perquè, entre el grup de Lamentacions a "solo" consta la transcripció de l'obra de Lluís Serra escrita originalment per a la veu d'Alt.

No obstant, és en la producció paralitúrgica on Olmos manifesta un llenguatge plenament policoral. Tot i que no és la policoralitat exacerbada que alguns autors havien utilitzat en períodes anteriors amb més d'una desena de veus, en el villancet d'Olmos l'ús del doble cor és una característica comuna. De fet, quasi tots els villancets de Vicent Olmos estan escrits entre cinc i vuit veus, la qual cosa comporta efectivament l'ús d'un cor solista i d'un altre *di ripieno*. Dels trenta-tres villancets de Vicent Olmos n'hi ha quatre a 5 veus, sis a 6, dos a 7, i divuit a 8 veus. No obstant, també hem de dir que n'hi ha tres villancets que segurament podrien interpretar-se només amb el coro *favorito* o solista, perquè, estan escrits respectivament a 4 veus, altre a 3, més l'incògnita del villancet compost per a l'oposició al

mestratge sogorbí, del qual, només s'ha conservat una partícula de Tiple. D'altra banda, el "Quatro" està escrit per a quartet vocal mentre que els "Misteris" i l'Ària a la Trinitat per a duo de veus solistes. Del primer cal recordar que és un gènere afí al villancet però amb característiques pròpies. Dels "Misteris", que pertanyen a un estadi intermedi entre la litúrgia i allò paralitúrgic. Finalment, de l'Ària composta per a la festivitat de la "Santíssima Trinitat" hem de destacar que ha sigut descoberta recentment a l'arxiu de Sogorb. Amb tot, la policoralitat predomina de forma aclaparadora en el villancet de Vicent Olmos, a propòsit de la qual cosa potser convé ressaltar que hem pogut comptabilitzar fins a quinze villancets a 8 veus.

Altre aspecte que voldríem comentar és la funcionalitat del villancet de Vicent Olmos. En la seua producció trobarem sobretot villancets al *Nacimiento* i villancets al *Santísimo Sacramento*. Olmos va compondre vint-i-quatre villancets al "Naixement". Corresponen a les signatures 22/14, 22/15, 22/17, 22/18, 22/19, 22/21, 22/23, 22/26, i 22/30. Les últimes cinc signatures contenen cadascuna quatre villancets per a la nit de Nadal, així mateix anomenats per a *Kalenda*. D'altra banda, n'hi ha cinc villancets al "Santíssim". Són els villancets per a la festivitat del Corpus Christi i estan continguts en les signatures 22/20 amb dos villancets, i, 22/22, 22/24, i 22/25 amb un respectivament. Potser val la pena remarcar que mentre en els villancets al "Naixement" n'hi ha diverses sèries conformades per quatre villancets en funció de la litúrgia nadalenca, en els dedicats al "Santíssim" no n'hi ha sèries tan nombroses, de fet, com a màxim, trobarem dos villancets en una de les signatures citades. No obstant això, Olmos no només va compondre per a Nadal i per al Corpus, perquè, en la seua producció també n'hi ha altres advocacions. Concretament, un villancet a *Maria Santíssima* en la signatura 22/28, el villancet ja citat a la *Solemne Profesión de Sor Maria Joachina* en 22/27, el villancet que va compondre per a l'oposició d'accés a Sogorb en 22/13, i el villancet contingut en la 22/29 sense dedicatòria funcional específica. Tot i que la funcionalitat del villancet de Vicent Olmos va ser variada, sense dubte, predomina el villancet del "Corpus", i, sobretot, el villancet al "Naixement". D'altra banda, per tal de completar l'anàlisi funcional cal destacar que l'objectiu del "Quatro" era *dar las Pasquas a los Señores Canónigos*, mentre que, el contingut descriptiu dels "Misteris", escrit en llengua castellana, diferencia substancialment la composició de la resta de la producció paralitúrgica del nostre autor.

L'anàlisi de la música de Vicent Olmos també permet constatar que el músic instrumentava amb tres famílies instrumentals; vent, corda, i instruments de teclat. Pel que fa als instruments de vent trobarem així mateix certa diversitat amb l'ús del vent-fusta i també del vent-metall. Quan a la fusta, Olmos utilitza sobretot l'oboè, que, efectivament, trobarem

tant en la música litúrgica com en els villancets. Menys freqüent és l'ús de la flauta travessera la funció principal de la qual és sovint opcional substituint a l'oboè i fins i tot ocasionalment al violó. Llevat del villancet *Dile Pascual a Isabel*, que guarda la signatura 22/14 de l'arxiu de la catedral de Sogorb, on consta Oboès *con flauta*, l'aportació de la travessera és puntual. No obstant això, potser val la pena assenyalar que, si bé, la participació de la qual no és quantitativament excessiva, no es pot dir el mateix quan a l'ús qualitatiu. En l'obra d'Olmos trobarem la flauta travessera en la Lamentació que guarda l'arxiu de la catedral de València en la signatura 152/11, i, també, en l'única Missa que va escriure, de fet, conservada a la catedral de Sogorb en la signatura 22/12. En el primer cas, la Lamentació, trobarem una part alternativa escrita per a la flauta *para quando no haya Violon*. En el segon, la Missa, la travessera comparteix la partícula amb l'oboè, tot i que, en funció de l'anàlisi dels materials conservats, convé remarcar que, segurament, la instrumentació degué realitzar-se per a dues flautes. Així mateix, és excepcional la indicació *con flautín* que consta en l'últim villancet de la sèrie conservada en la signatura 22/19 de l'arxiu de la catedral de Sogorb. Concretament, en la partícula de Violí I del villancet *¡Oh, que gozosas caminan!* consta la inscripció *Violín con flautín*. Potser a propòsit de tot això, convé recordar que a les capelles musicals de l'època els músics de vent sovint tocaven diversos instruments, la qual cosa podria haver condicionat a Olmos, al menys parcialment, en l'ús de l'oboè o de la flauta en funció de l'habilitat personal dels músics que va dirigir. En la mateixa línia de recerca, potser mereix la pena assenyalar que en el psalm *Beatus vir* de la signatura 22/5 n'hi ha dues parts d'oboès la notació de les quals corrobora que van ser escrites posteriorment, i, hipotèticament, per tal de substituir als violins.

Apart això, hem de destacar que Vicent Olmos no va instrumentar per a oboè solista, sinó, per a dos oboès. No obstant, hem de dir que l'ús dels quals no és excessiu, perquè, només apareixen en la Missa i en el psalm *Laudate Dominum* de la signatura 22/7 mentre que en els villancets només en el citat en el paràgraf anterior. Finalment, l'ús del Baixó completa el llistat d'instruments de vent-fusta utilitzat per Vicent Olmos. Avantpassat del fagot actual, s'utilitzava regularment per tal de doblar l'acompanyament continu, per la qual cosa apareix puntualment en distintes partitures de Vicent Olmos. No obstant això, voldríem ressaltar que Olmos va escriure una part específica per al qual en la Lamentació a duo continguda a l'arxiu de la catedral metropolitana de València en la signatura 152/10.

Quan a la secció de vent-metall, hem de dir que en la música d'Olmos està circumscrita a l'ús de les trompes, que, ocasionalment, alternen amb els Clarins. Olmos instrumenta així mateix per a dues trompes, que, també trobarem en diversos gèneres. En la

producció litúrgica d'Olmos hi són a la Missa, en el Magnificat, i en els psalms *Dixit Dominus* i *Beatus vir* de les signatures 22/3 i 22/5 respectivament. Quan a la música paralitúrgica, trobarem així mateix dues trompes en les signatures 22/15 i 22/17 de l'arxiu sogorbí en el villancets *Esta noche un amor nace* i *Por besar la mano al Niño* respectivament. Sempre escrites en clau de Fa en quarta línia i generalment amb funcions de reblat harmònic, trobarem en el *Dixit Dominus* que guarda la signatura 22/3 de l'arxiu de la catedral de Sogorb l'única referència a la solmització medieval de Guido d'Arezzo que consta en tota l'obra de Vicent Olmos i Claver; *Trompas en Alamirre*.

D'altra banda, la família dels instruments de corda està representada en l'obra de Vicent Olmos pel violí i també pel violó. En el cas del violí, Olmos instrumenta així mateix per a dos violins, que, utilitza tant en la producció litúrgica com en els villancets. Entre el repertori litúrgic d'Olmos trobarem els violins en els distints gèneres. D'acord amb això, n'hi ha dos violins en el Magnificat, en el Vers, en la Missa, en tres psalms, i fins i tot en la Lamentació que conté l'arxiu de la catedral de Sogorb amb la signatura 22/10. A propòsit de la qual, convé recordar que és una transcripció realitzada per Olmos, i, que, en la resta de Lamentacions no n'hi ha violins. En aquest sentit, potser val la pena reiterar que les Lamentacions originals de Vicent Olmos i Claver segueixen fidelment el model estilístic de la "Lamentació solista" de la divuitena centúria. Així mateix, la instrumentació amb dos violins també és freqüent en el villancets d'Olmos, tant, que, segurament, resulta més senzill assenyalar els que no en requereixen. Sempre tenint en compte que bona part de la producció de Vicent Olmos està incompleta, la qual cosa condiciona parcialment la nostra valoració, només els villancets de les signatures 22/13, 22/26 i 22/29 estan instrumentats sense violins. A més, en el villancet *Matutinas Aves* de la signatura 22/24 apareix la indicació *con víoli.[ne]s y sín ellos*. Així mateix, el "Quatro" i els "Misteris", obres que completen la producció paralitúrgica d'Olmos, tampoc contenen violins en la plantilla instrumental dissenyada per Vicent Olmos.

La família dels instruments de corda en l'obra creativa d'Olmos es completa amb el violó. L'ús d'aquest instrument de corda en la producció de Vicent Olmos es puntual, perquè, només n'hi ha una part específica escrita per al qual. Concretament, en la Lamentació que guarda a Sogorb la signatura 22/11 consta la inscripció *con obligado Víolon*. No obstant això, cal assenyalar que la funció principal d'aquest instrument era de suport rítmic i reblat harmònic doblant generalment la part del "continu". D'acord amb això, el violó degué interpretar la música litúrgica de Vicent Olmos, i, segurament, també la paralitúrgica, perquè, així ho dictava la pràctica instrumental a les capelles eclesiàstiques de l'època. En aquest

sentit, la capella de Sogorb no era una excepció, perquè, haver assignat una part específica per al violó corrobora l'ús del qual a la catedral, al menys, a l'etapa d'Olmos. Així mateix, i, seguint la mateixa línia de recerca, voldríem recordar que l'arxiu de la catedral metropolitana de València conserva una còpia d'aquesta mateixa obra amb la signatura 152/11. Malgrat que es tracta de la mateixa composició musical, la còpia de la metropolitana no està escrita per al "violó" sinó per al "violoncelo". Atenent que el "violó" és avantpassat directe del violoncel, cal pensar que la versió de València és una còpia posterior, malgrat que la data és la mateixa, 1778. En conseqüència, la partitura original deu ser la conservada a Sogorb.

Pel que fa els instruments de teclat, cal assenyalar primerament l'ús generalitzat del "continu" en tota la producció de Vicent Olmos. La terminologia dels manuscrits determina gairebé sempre *Acompañamiento continuo*, tot i que, de vegades, també trobarem *Bajo continuo*. Llevat d'excepcions puntuals, en l'acompanyament continu de Vicent Olmos predomina l'ús del xifrat. Tot i això, val la pena recordar que en la praxis musical de l'època la part de continu solia ser doblada per altres instruments. En el cas d'Olmos, amb tota probabilitat pel Violó, o bé, pel Baixó, instruments per als que, com ja hem vist, Olmos va escriure fins i tot específicament. A més, cal remarcar que, com hem pogut comprovar en el nostre treball, el Baixó formava part de la capella musical de Sogorb. Però, apart la interpretació pràctica, l'ús d'instruments polifònics va ser imprescindible en el repertori de l'època. En això, Olmos tampoc va ser una excepció, perquè, fins i tot va assignar una part d'acompanyament per al Clavicémbal. Concretament, en la ja citada Lamentació que conserva l'arxiu de la catedral de Sogorb amb la signatura 22/11. Apart de destacar que això corrobora amb tota probabilitat l'ús d'aquest instrument així mateix a la capella de la catedral sogorbina, voldríem reiterar el caràcter cambrístic d'aquesta composició instrumentada per a Tiple, Violó, i acompanyament, efectivament, amb el clavicémbal. Apart aquest, l'harmonia de Vicent Olmos podria haver-se interpretat també amb altres instruments, com per exemple l'arpa, o bé, de les distintes tipologies instrumentals que sota el nom de clavicordi incloïen instruments diversos com l'espina o el virginal. Amb tot, hem comprovat l'ús de l'Acompanyament continu en tota l'obra litúrgica de Vicent Olmos llevat d'en les obres contingudes en les signatures 22/1, 22/4, i 22/9. Tot i això, hem de dir necessàriament que els documents musicals d'aquestes estan incomplets, per la qual cosa, fins i tot, Olmos podria haver escrit "continu" per a les quals. La hipòtesi es tan probable que potser convé assenyalar que entre les composicions consta "Completes" a 6 veus, obra en la textura de la qual Olmos difícilment degué prescindir d'un "continu".

D'altra banda, és indispensable citar l'ús de l'orgue, que, instrument imprescindible en la música sacra des de temps immemorials, també està present en la producció litúrgica i paralitúrgica de Vicent Olmos i Claver. Tot i això, hem de ressaltar que l'ús del qual en la música de Vicent Olmos està condicionat per la policoralitat. Olmos introdueix l'orgue per tal de proporcionar suport al segon cor o cor *di ripieno*. Conseqüentment, l'orgue consta en la instrumentació de pràcticament totes les partitures escrites per a més de quatre veus. Segons això, trobarem partícels per a l'orgue en les signatures 22/1, 22/2, 22/3, 22/5, 22/6, i 22/7 de la producció litúrgica. Quan als villancets, consta l'orgue en les signatures 22/15, 22/17, 22/18, 22/19, 22/22, 22/25, 22/27 i 22/28. En les dues últimes, Olmos utilitza els "clarins" de l'orgue, cosa que corrobora l'ús dels registres de l'instrument per tal d'enriquir tímbricament la sonoritat de les composicions. Contràriament, voldríem assenyalar que tant en el "Quatro" com en els "Misteris" no n'hi ha música per a l'orgue. Tot i que són tipologies diferenciades que guarden afinitat amb la producció paralitúrgica, hem de recordar que no són policorals. De fet, es configuren amb textures reduïdes identificant-se més bé amb la sonoritat de la música de cambra.

Tota la valoració musical precedent ha sigut realitzada tenint en compte tots els manuscrits de les obres de Vicent Olmos i Claver que han perdurat fins als nostres dies en els arxius. Potser convé recordar ara que l'obra d'Olmos està continguda en els arxius de les catedrals de València i Sogorb. Tanmateix, mentre que les signatures de la metropolitana de València guarden els materials complets, bona part dels de Sogorb hi són incomplets. Davant això, la nostra edició crítica recopila totes les obres que podem transcriure íntegrament en funció dels materials conservats i de la qualitat dels quals. D'acord amb aquest plantejament, el nostre treball de transcripció i revisió crítica conté totes les obres de l'arxiu de la catedral metropolitana de València i algunes de les de la Santa-Església catedral de Sogorb. Concretament, vint-i-dues composicions de Vicent Olmos entre les quals n'hi ha cinc de la metropolitana i disset de Sogorb. Com ja hem anticipat, les cinc obres de l'arxiu de la catedral de València són litúrgiques, mentre que de l'arxiu de Sogorb l'edició en conté vuit litúrgiques i nou paralitúrgiques. En conseqüència, hem pogut recuperar tretze composicions litúrgiques i nou paralitúrgiques. Entre les primeres, les litúrgiques, n'hi ha sis Psalms, sis Lamentacions, i el Vers. Segurament, mereix la pena advertir per endavant que les signatures precedides per les xifres 22 i 29 pertanyen a l'arxiu de Sogorb, mentre que les 152 i 128 a l'arxiu de la metropolitana de València. D'acord amb això, hem pogut transcriure íntegrament els psalms continguts en les signatures 22/1, 22/3, 22/5, 22/6, 22/7, i 152/8, les Lamentacions 22/10, 22/11, 152/9, 152/10, 152/11 i 128/3, i el Vers que guarda la 22/2. A propòsit de les

Lamentacions voldríem assenyalar una vegada més que la 22/11 i la 152/11 són la mateixa composició, però, amb lleus diferències, d'entre les quals potser la més significativa és, com ja hem explicat abans, l'intercanvi instrumental del Violó pel Violoncel. Tot i la similitud de les dues composicions musicals, hem volgut transcriure fidedignament les dues versions per tal que tothom poguera comparar-les. D'altra banda, entre les segones, les paralitúrgiques, trobarem el "Quatro" en 22/16, els "Misteris" en 29/18, i set villancets; 22/18, 22/25, 22/28, més la sèrie de quatre villancets al *Nacimiento* de la signatura 22/19.

Apart d'insistir en la rellevància d'una aportació que recupera una part significativa de l'obra creativa de Vicent Olmos i Claver, l'edició que presentem permet aprofundir en l'anàlisi del llenguatge musical de Vicent Olmos. Dels quatre psalms que conté la nostra recopilació, n'hi ha tres policorals de sonoritat certament grandiloqüent perquè completen la textura vocal amb àmplia participació instrumental; dos violins, trompes o oboès, orgue, i acompanyament continu. En aquesta mateixa línia expressiva de sonoritat exuberant també trobarem el Vers de la signatura 22/2. Contràriament, el psalm Miserere de la signatura 152/8 presenta una sonoritat més moderada, primerament, renunciant a la policoralitat, i, seguidament, acompanyat només amb continu. De tot això, sense oblidar que la valoració només contempla les obres completes, es pot deduir que malgrat tractar-se de composicions litúrgiques amb textos poètics procedents del Llibre dels psalms, Olmos no va dubtar en plasmar àmplies textures sonores que a ben segur emplenaven tot l'espai de les naus catedralícies. Contràriament, en les Lamentacions Olmos es postula obertament per una sonoritat diametralment oposada sense policoralitat i amb l'ús del continu i poc més. En conseqüència, les Lamentacions de Vicent Olmos poden emmarcar-se estilísticament en allò anomenat Lamentació "solista" o "virtuosística", gènere del qual, en general, segurament, encara queda molt per dir. Amb tot, voldríem reiterar el caràcter cambrístic d'una música de tendres sonoritats per tal descriure el dramatisme dels textos poètics del Llibre de les Lamentacions.

Quan a la producció paralitúrgica, voldríem ressaltar que també trobarem sonoritats contraposades. Mentre que el "Quatro" i els "Misteris" segueixen la tendència de les Lamentacions, en els villancets Olmos manifesta de nou àmplia exuberància sonora. Cal reiterar que tant en el "Quatro" com en els "Misteris" no n'hi ha policoralitat, i, les veus, quartet en el primer cas i duo en el segon, estan acompanyades només pel "continu. Això, comporta sonoritats reduïdes pròximes a les generades en les Lamentacions. D'acord amb això, les Lamentacions, el "Quatro", i els "Misteris" conformen un corpus musical les textures vocals i instrumentals del qual generen una sonoritat identitària distanciada de l'arquetip

barroc. Tanmateix, tots els villancets continguts en la nostra edició crítica són policorals i acompanyats per una formació instrumental que sempre compta amb dos violins, orgue, i acompanyament continu. D'acord amb això, els villancets, junt als Psalms i el Vers, conformen un altre corpus musical diferenciat que s'identifica amb àmplies textures vocals i instrumentals de sonoritat esplendorosa.

L'anàlisi de les composicions contingudes en la nostra edició crítica també permet comprovar l'ús antifonal en el llenguatge policoral de Vicent Olmos. El músic combina alternativament la polifonia amb l'homofonia entre les dues masses corals. Generalment, el cor solista canta polifònicament mentre que el segon cor respon homofònicament. No obstant això, també trobarem aquesta funció indistintament distribuïda entre els dos cors. Amb tot, és en els fragments polifònics on trobarem l'ús del contrapunt. A propòsit del qual, és indispensable assenyalar que el llenguatge de Vicent Olmos conté així mateix entramat contrapuntístic i també imitació, la qual cosa corrobora que el músic gaudia d'una tècnica depurada de recursos diversos. Davant el contrapunt, Olmos contraposa l'homofonia generant diversitat sonora de caràcter efectivament antifonal. A més d'això, Olmos enriqueix el llenguatge policoral alternant i combinant així mateix el nombre de veus solistes en els fragments polifònics. D'acord amb això, la contraposició sonora entre les dues masses corals es produeix cada vegada de forma distinta aconseguint l'expressió màxima amb l'alternança entre "solo" i "tutti". Efectivament, Olmos no renúncia a l'ús del "solo" i són nombrosos el passatges on alterna el "solista" amb el "tutti" del segon cor.

Una de les característiques identitàries de la música del segle XVIII va ser l'ús del "solo". En la música de Vicent Olmos aquest no només apareix en les composicions policorals, perquè, en la producció del músic també consta un nombre significatiu de composicions per a solistes. Uns paràgrafs més amunt hem comentat a propòsit de les textures l'existència d'un corpus musical en l'obra d'Olmos caracteritzat per sonoritats reduïdes. El nostre treball d'edició conté quasi tot el qual, cosa que ens ha permès comprovar que és en aquest on Olmos s'expressa àmpliament mitjançant els solistes. D'acord amb això, convé ressaltar que en el "Quatro", en els "Misteris", i, especialment, en les Lamentacions, trobarem de fet el llenguatge solista del nostre autor.

La melodia de Vicent Olmos abarca generalment àmplies tessitures en totes les veus. Delineada principalment per graus conjunts, trobarem en la qual adaptacions textuales sobretot ornamentades i sil·làbiques. Tot i això, és necessari assenyalar que en la música de Vicent Olmos també n'hi ha fragments amb extensos melismes, fins i tot, de veritable dificultat interpretativa. Entre altres, és el cas d'alguns fragments de l'Ària del villancet *Descarriada la*



*obeja* contingut en la signatura 22/28 de l'arxiu musical de la catedral de Sogorb els melismes dels quals situen part de la producció del nostre músic al nivell estilístic de l'italianisme de la divuitena centúria. Apart això, malgrat que segurament predomina la melodia solista en les veus més agudes, Olmos tampoc renúncia a escriure per a les més greus. De fet, en el primer villancet de la sèrie continguda en la signatura 22/19 de l'arxiu de la catedral de Sogorb trobarem melodies solistes assignades a la veu de Baix, que, fins i tot, compta amb fragments de *recitado*.

D'altra banda, l'estudi de les obres contingudes en l'edició crítica també permet corroborar que l'harmonia de Vicent Olmos i Claver és, potser sobretot triàdica, i, consonàntica. Determinada en l'acompanyament continu, que, gairebé sempre, compta amb xifrat, trobarem acords de tríades en les distintes inversions. En posició fonamental, en primera inversió, o en segona, l'harmonia de Vicent Olmos aporta una sonoritat consonàntica determinada per l'ús d'acords fonamentats en la superposició d'interval de tercera segons els preceptes teòrics codificats a principis del XVIII per Rameau. No obstant això, cal dir que el Baix continu xifrat de Vicent Olmos també conté acords de quatre notes. Concretament, amb setenes i amb novenes, que, Olmos, de fet, utilitza sense preparació alguna. Després de la polèmica de Valls amb la Missa Aretina, l'ús d'aquests intervals degué acceptar-se sense reticències, i, potser per això, Olmos no els va refusar.

Així mateix, hem de dir que l'harmonia de Vicent Olmos és tonal i bimodal. El músic escriu amb alteracions en l'armadura, la qual cosa denota que pensava més en la tonalitat que en el vell patró modal. No obstant això, deguem assenyalar certa diferència en funció dels gèneres compositius. Mentre que en la música litúrgica n'hi ha certa tendència de regust modal, en termes generals, Olmos escriu tonalment alternant les dues modalitats, major i menor, instaurades definitivament des dels temps de Bach. Amb tot, potser mereix la pena ressaltar la predilecció de Vicent Olmos per algunes tonalitats com Fa Major, Sol Major, o La menor.

L'estructura formal de les composicions de Vicent Olmos i Claver està determinada principalment per la poètica literària. No obstant això, convé distingir entre les distintes tipologies poètiques. Primerament, la nostra edició conté composicions litúrgiques amb textos procedents del Llibre dels psalms i del Llibre de les Lamentacions. Això, ens ha permès corroborar que l'estructura musical està supeditada a la textual. En termes generals, els textos dels citats llibres estan estructurats en estrofes de diversos versicles de dos hemistiquis. Per la qual cosa, trobarem així mateix la música litúrgica de Vicent Olmos articulada amb frases o períodes musicals diferenciats per cada versicle. Les frases no guarden vincles de caràcter

motívic o temàtic sense que això comporte cap dificultat pel que fa l'homogeneïtat de la composició.

Mentres que els textos litúrgics procedeixen de la Bíblia, no sabem les fonts de la poètica de la producció paralitúrgica. Apart els "Misteris" del contingut litúrgic dels quals no hi ha dubte, tant el "Quatro" com els villancets contenen textos poètics en llengua castellana de procedència desconeguda. Molt probablement, Olmos degué escriure'n molts dels quals, perquè, de fet, el càrrec de mestre de capella així solia exigir-ho. No obstant això, no podem certificar-ho plenament. D'una manera o altra, els textos de la música paralitúrgica també estan estructurats en estrofes de diversos versos. Tot i que trobarem així mateix els períodes musicals condicionats per aquesta estructura formal, les composicions paralitúrgiques estan articulades amb molta més flexibilitat sense el rigor que comporta tot allò litúrgic. Així mateix, també hem de dir que tampoc n'hi ha relació musical entre els distints períodes musicals de les composicions pel que fa l'ús de materials temàtics i o motívics.

Però, apart les dificultats que sempre ha comportat l'adequació del binomi música-text, de l'obra creativa de Vicent Olmos i Claver deguem assenyalar necessàriament la diversitat formal del gènere que més va cultivar; el villancet. Cal recordar a propòsit d'això que el villancet va evolucionar des del vell patró formal "Estrillo-Coplas" fins a un villancet de quatre moviments diferenciats amb "Introducció-Estrillo-Recitado-Aria". L'anàlisi de tots els manuscrits de Vicent Olmos corrobora que Olmos va recórrer a distints esquemes d'organització formal. Olmos no sempre va definir amb precisió la denominació dels distints moviments o seccions, però, en termes generals, els villancets de dos moviments, o bé, de dues seccions ben diferenciades, pareixen respondre, al menys funcionalment, al patró "Estrillo-Coplas". Així mateix, també trobarem villancets d'estructura ternària, que, podríem situar pròxims al villancet de Comes amb "Introducción-Estrillo-Coplas". Finalment, també n'hi ha villancets amb quatre moviments diferenciats que configuren, segurament, la tipologia més característica del segle divuit consolidada per l'obra de Pradas; "Introducción-Estrillo-Recitado-Aria". Olmos va escriure nombrosos villancets amb aquesta estructura, la qual cosa no deu estranyar-nos atenent que Vicent Olmos va ser deixeble del mestre José Pradas Gallén.

Amb tot, l'estudi dels villancets continguts en l'edició crítica confirma l'ús de distintes tipologies formals. Entre els set villancets que hem transcrit de Vicent Olmos i Claver en trobarem de binaris, ternaris, i també de quaternaris. El villancet de la signatura 22/18, i, així mateix, els dos primers de la 22/19 són d'estructura binària. El villancet de la signatura 22/25 i el tercer de la 22/19 són ternaris. El villancet de la signatura 22/28 respon al model formal

de quatre moviments amb “Introducció- Estribillo- Recitat i Ària”. Finalment, en el quart i últim villancet de la signatura 22/19 trobarem una estructura formal ampliada que conté fins a cinc seccions diferenciades. Potser val la pena ressaltar que la signatura 22/19 conté quatre villancets al *Nacimiento*, sèrie de quatre composicions on Olmos combina diversament seccions tradicionals, com per exemple “Coplas”, amb altres formes de regust més popular com la “Pastorella”. En el nostre treball trobarem àmplia i precisa informació sobre tot això. No obstant, no voldríem concloure el nostre comentari sense destacar que en el villancet de Vicent Olmos trobarem sovint el binomi Recitat i Ària, formes representatives de l’italianisme que va caracteritzar la nostra música del segle XVIII.

Davant una voluminosa producció com la de Vicent Olmos i Claver, resulta complex valorar el ritme en la música del nostre mestre de capella. Òbviament, en la seua obra trobarem ritmes diversos, com, per exemple, el troqueu o el iàmbic per citar només un parell d’una llarga llista. No obstant això, segurament resulta de més interès assenyalar que en Olmos no només n’hi ha ritme melòdic, sinó que, la complexitat estructural de les textures, i, en definitiva, de la pròpia composició en molts casos, genera freqüentment fragments de ritme harmònic. D’altra banda, més senzill és acotar la mètrica de l’obra de Vicent Olmos, que, consta principalment de “metros” de dos, tres, i, potser sobretot, de quatre temps. D’acord amb això, trobarem els compassos de 2/4, 3/8, 3/4, i, 4/4 sempre representat pel compàs de la “C”. Tanmateix, Olmos no només va escriure amb “metros” de subdivisió binària, sinó que també va utilitzar-ne de subdivisió ternària. La música d’Olmos conté, ocasionalment, el “metro” de dos temps i de tres temps subdividits en terços representats pel compassos de 6/8 i de 9/8. A propòsit d’això, voldríem assenyalar que en l’últim villancet de la signatura sogorbina número 22/19 trobarem la grafia de compàs C 6/4. Apart de destacar l’excel·lència d’aquesta expressió gràfica, cal dir que la mètrica real representada per Olmos en aquesta composició correspon exactament al compàs de 6/8, que, a hores d’ara, encara gaudeix de vigència. Amb tot, en l’obra creativa de Vicent Olmos s’aprecia certa diferenciació pel que fa la rítmica i la mètrica en funció de les tipologies compositives de l’autor. De fet, tota la producció litúrgica de Vicent Olmos que hem pogut transcriure per a la nostra edició crítica està escrita en compassos de subdivisió binària sense ritmes significativament difícils. Tanmateix, és en els villancets on trobarem més complexitat rítmica i els compassos de subdivisió ternària.

D’altra banda, Vicent Olmos i Claver sempre determina de forma precisa el moviment agògic de les composicions. Olmos utilitza indistintament terminologia procedent d’allò que s’anomena “barroc hispànic” i també nomenclatura que ha perdurat fins els nostres dies. En el

primer cas, trobarem termes com *Medio Ayre*, que, de segur amb arrels en el Renaixement, es van instaurar en el barroc primerenc del XVII peninsular fins desaparèixer. En el segon, veurem la terminologia que fem servir actualment amb termes com *Allegro* o *Andante*. Més enllà de la nomenclatura, potser cal valorar sobretot l'ús de la qual, perquè, de fet, denota que Olmos era conscient de la funció expressiva que el moviment agògic sempre exerceix en la música. Així mateix, també veurem certa diferenciació en funció dels gèneres compositius. En termes generals, la música litúrgica està escrita en moviments agògics més o menys moderats. Tanmateix, és en les partitures paralitúrgiques on Olmos tria “tempos” més exacerbats com, per exemple, *Vivo*.

En la mateixa línia de vocació creativa trobarem l'ús de la dinàmica. En les partitures de Vicent Olmos la dinàmica juga un paper de primer ordre. En bona part de la seua obra, Olmos delimita amb precisió la gradació sonora. No obstant això, hem comprovat que la terminologia varia en funció d'aplicar-se a les veus o als instruments. Per als instruments Olmos utilitza la terminologia actual graduant la intensitat sonora del “forte” o del “piano”. Tanmateix, en les veus, gairebé sempre, pren els mots així mateix del barroc hispànic “Voz” i “Eco”. El significat musical d'aquests és similar al dels ja citats per als instruments. Amb tot, cal ressaltar sobretot l'ús de la dinàmica com una eina expressiva, la qual cosa corrobora la creativitat musical de Vicent Olmos. Així mateix, també voldríem remarcar que Olmos utilitza la dinàmica per tal de realçar el “solo”. N'hi ha fragments on demanda intensitat sonora a la veu solista i paral·lelament exigeix “piano” als instruments que acompanyen, la qual cosa demostra que Olmos no era alié a les més modernes tendències estilístiques de l'època.

Després de tot el que hem dit, només voldríem remarcar per concloure que l'obra creativa de Vicent Olmos i Claver s'emmarca en un segle convuls. El compositor i mestre de capella és autor d'una nombrosa producció musical realitzada en distintes etapes de la seua biografia. Va escriure en distints gèneres i en diverses tipologies compositives sense abstraure's de les tendències estilístiques del període caracteritzades, principalment, per tot allò de procedència italiana. Per la nostra part, davant les nombroses dificultats que comportava l'estudi del músic i de la seua obra, hem pogut realitzar aquest treball, que, de fet, rescata de l'oblit un dels nostres autors. Sobretot, part de la música de Vicent Olmos i Claver, que, podrà ser oïda després de diversos segles de silenci.

## XII. BIBLIOGRAFIA.

- Abad-Garrido (1997<sup>3</sup>): J. A. Abad Ibáñez, i M. Garrido Bonaño, *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*, Colección Pelicano, Ediciones Palabra, Madrid.
- Alier (1992): R. Alier Aixalà, “La música teatral del siglo XVIII”, *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Levante “El mercantil valenciano”, València.
- Almela (1958): F. Almela i Vives, *El Duc de Calàbria i la seua Cort*, 10. Sicània Històrica. I, València.
- Alvarez Santaló (1989): L. C. Alvarez Santaló, “De Felipe V a Carlos III”, *Historia de España*, vol. VII, Planeta, Barcelona.
- Alvarez (2000): C. Alvarez Valadares, “Cartas de Profesión. Su valor decorativo y documental”, *Memoria Ecclesiae*, XVI, AAIE, Oviedo.
- Anglés (1988<sup>2</sup>): H. Anglés, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Biblioteca de Catalunya amb la col·laboració de la UAB, Barcelona. (Reproducció de l’original publicat a Barcelona per l’IEC i Biblioteca de Catalunya en 1935).
- Anglés (1960<sup>2</sup>): H. Anglés, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, I Polifonía religiosa, Monumentos de la Música Española I, Instituto Español de Musicología, CSIC, Barcelona.
- Arciniega-Serra (2006a): L. Arciniega i A. Serra, “Cort e Palau de Rey. El Palacio Real en época medieval”, *El Palacio Real de Valencia, Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, Ajuntament de València, València.
- Arciniega-Serra (2006b): L. Arciniega i A. Serra, “El Palacio como escenario de Austrias y Borbones, residencia de virreyes y capitanes generales”, *El Palacio Real de Valencia, Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, Ajuntament de València, València.
- Ardit (1990): M. Ardit, “3. La crisi política de l’antic règim (1793-1813)”, *Història del País Valencià*, vol. IV, Edicions 62, Barcelona.
- Artero (1947): J. Artero, “Oposiciones al Magisterio de Capilla en España en el siglo XVIII”, *Anuario Musical*, 2, Instituto Español de Musicología, CSIC, Barcelona.
- Asensio (2008<sup>2</sup>): J. C. Asensio Palacios, *El canto gregoriano—Historia, liturgia, formas...*, Alianza Editorial, Madrid.
- Atlas (2002): W. A. Atlas, *La música del Renacimiento*, Ediciones Akal, Barcelona.

- Barbieri (1986a): F. A. Barbieri, *Legado Barbieri-Biografías y Documentos sobre música y músicos españoles*, Emilio Casares (ed.), vol. I, Fundación Banco Exterior, Madrid.
- Barbieri (1986b): F. A. Barbieri, *Legado Barbieri-Documentos sobre música española y epistolario*, Emilio Casares (ed.), vol. II, Fundación Banco Exterior, Madrid.
- Barrado (1945): A. Barrado, “Catálogo del Archivo musical del monasterio de Guadalupe”, *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo I, núms. III-IV, Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz.
- Barrado (1946): A. Barrado, “Catálogo del Archivo musical del Real Monasterio de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe”, *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo II, núms. I-II-III-IV, Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz.
- Bas (1947<sup>10</sup>): J. Bas, *Tratado de la forma musical*, Manuales Musicales Ricordi, Nicolás Lamuraglia (trad.), Ricordi, Buenos Aires.
- Basso, A. (1986): *La época de Bach y Haendel*, Historia de la música, 6, Sociedad Italiana de Musicología, Andrés Ruiz Tarazona (coord.), Daniel Zimbaldo (trad.), Ediciones Turner, Madrid.
- Bianconi (1986): L. Bianconi, *El siglo XVII*, Historia de la música, 5, Sociedad Italiana de Musicología, Andrés Ruiz Tarazona (coord.), Daniel Zimbaldo (trad.), Ediciones Turner, Madrid.
- Blasco (1973): J. Blasco Aguilar, *Historia y derecho en la catedral de Segorbe*, Caja de ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, Segorbe.
- Blaukopf (1988): K. Blaukopf, *Sociología de la música*, Ramón Barce (trad.), Real Musical, Madrid.
- Bombi (1995): A. Bombi, “La música en las festividades del Palacio Real de Valencia en el siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, núm. XVIII, Madrid.
- Burkholder-Palisca (2006<sup>5</sup>): J. P. Burkholder i C. V. Palisca, *Norton Anthology of Western Music*, vol. I, W. W. Norton & Company, New York London.
- Burkholder (2008<sup>7</sup>): J. P. Burkholder, D. J. Grout i C. V. Palisca, *Historia de la música occidental*, Alianza Música, Madrid.
- BV (2002<sup>11</sup>): *Biblia Vulgata- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Biblioteca de Autores Cristianos (Alberto Colunga et Laurentio Turrado), Madrid.
- BVI (1996): *La Biblia*, Bíblia Valenciana- traducció interconfessional, Editorial Saó, Castelló.

- Campo (1999): D. del Campo, *Haydn*, Guías Scherzo 9, Ediciones Península, Barcelona.
- Campón (1983): J. Campón Gonzalvo, *Monasterio de Santa María de la Murta. Alzira: su fundación*, Tesis de Licenciatura, Universidad Literaria de Valencia, Valencia.
- Campón (1991): J. Campón Gonzalvo, *Historia del monasterio de Nuestra Señora de la Murta*, Ajuntament d'Alzira, Alzira.
- Capdepón (1996): P. Capdepón, J. M. García, T. Schmitt i R. M. Pérez Laguna, *La música en la catedral de Segorbe (siglo XVIII)*, Fundació Dávalos-Fletcher, Castelló.
- Capdepón (1998): P. Capdepón Verdú, "La capilla musical de la catedral de Segorbe en el siglo XVIII", *Anuario Musical*, número 53, Institució "Milà i Fontanals" – Departament de Musicologia, CSIC, Barcelona.
- Capdepón (2001): P. Capdepón Verdú, J. M. García, T. Schmitt i R. M. Pérez Laguna, *El compositor castellonense José Pradas (1689-1757) y la música de su época*, Fundació Dávalos-Fletcher, Castelló.
- Cárcel (1986a): V. Cárcel Ortí, *Historia de la Iglesia en Valencia*, Tomo I, Arzobispado de Valencia, Valencia.
- Cárcel (1986b): V. Cárcel Ortí, *Historia de la Iglesia en Valencia*, Tomo II, Arzobispado de Valencia, Valencia.
- Cárcel (2001): V. Cárcel Ortí, *Historia de las tres diócesis valencianas*, Generalitat Valenciana, València.
- Carreiras (2000): X. M. Carreiras, "Ópera y ballet en los teatros públicos de la península ibérica", *La música en España en el siglo XVIII*, M. Boyd i J. J. Carreras (eds.), Cambridge University Press, Madrid.
- Carreras (2000): J. J. Carreras, "De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad.", *La música en España en el siglo XVIII*, M. Boyd i J. J. Carreras (eds.), Cambridge University Press, Madrid.
- Castañeda (1911): V. Castañeda y Alcover, "Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria. Apuntes biográficos", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomo XXV, Madrid.
- Cavanilles (1795): A. J. Cavanilles, *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*, Tomo I,

- Imprenta Real, Madrid. (Facsimil, 2º edición, Bibliotheca Valentina, Valencia, 1975).
- Cerone (1613): P. Cerone de Bèrgamo, *El melopeo y maestro. Tractado de Musica Theorica en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad y claridad del Lector, esta repartido en XXII Libros. Va tan exemplificado y claro; que qualquiera de mediana habilidad, con poco trabajo, alcançarà esta profesion, Napoli*. (Edició facsimil en dos volums a càrrec d'Antonio Ezquerro Esteban).
- Climent (1972): J. Climent Barber, *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Tomo VIII, València.
- Climent (1979): J. Climent Barber, *Fondos Musicales de la Región Valenciana I. Catedral Metropolitana de Valencia*, Instituto de Musicología "Alfonso el Magnánimo", València.
- Climent (1982): J. Climent Barber, "La capilla de música de la catedral de Valencia", *Anuario Musical*, núm. XXXVII, Instituto de Musicologia, CSIC, Barcelona.
- Climent (1984a): J. Climent Barber, *Fondos Musicales de la Región Valenciana II. Real Colegio del Corpus Christi Patriarca*, Instituto de Musicología "Alfonso el Magnánimo", València.
- Climent (1984b): J. Climent Barber, *Fondos Musicales de la Región Valenciana III. Catedral de Segorbe*, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, Segorbe.
- Climent (1992a): J. Climent Barber, "Las capillas musicales. La transición al barroco", *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Levante "El mercantil valenciano", València.
- Climent (1992b): J. Climent Barber, "La música vocal religiosa del siglo XVIII", *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Levante "El mercantil valenciano", València.
- Climent (1997): J. Climent Barber, *Villancico Barroco Valenciano*, Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, València.
- Climent (2010): J. Climent Barber, *La música en la catedral de Valencia*, Ajuntament de València, València.
- Codina (1999a): D. Codina, "La música vocal d'església en el barroc", *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. II, Edicions 62, Barcelona.



- Codina (1999b): D. Codina, “La música vocal d’església en el classicisme”, *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. II, Edicions 62, Barcelona.
- Cortés (1989): L. A. Cortés Peña, “La Iglesia y el estado”, *Historia de España*, vol. VII, Planeta, Barcelona.
- Cotarelo (1917): E. Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid. (Edición facsímil, ICCMU, Madrid, 2004).
- Cruañes (1986): G. Cruañes Signes, “Efemérides históricas de la villa de Jábea”, *Xàbiga*, 1, Museu Arqueològic i Etnogràfic “Soler Blasco”, Institut d’Estudis “Juan Gil Albert”, Ajuntament de Xàbia.
- Cruïlles (1876): Marqués de Cruïlles, *Guía Urbana de Valencia Antigua y Moderna*, Tomo II, Imprenta de José Rius, Valencia.
- Chabás (1997): R. Chabás Llorens, *Índice del Archivo de la catedral de Valencia*, Arxius Valencians 16, Consellería de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, València.
- Deyermond (1992): A. D. Deyermond, *Historia de la literatura española*, 1 La Edad Media, Letras e Ideas- Instrumenta, Editorial Ariel, Barcelona.
- DMEH (2000): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vols. 1-3-6-7-9, SGAE, Madrid.
- Domínguez (1989<sup>4</sup>): A. Domínguez Ortiz, “Carlos II”, *Historia de España*, vol. VI, Planeta, Barcelona.
- DOM (1984<sup>2</sup>): *Diccionario Oxford de la Música*, Tomos I-II, P. A. Scholes (coord.), Edhasa/ Hermes/ Sudamericana, Barcelona.
- Escalas (2000): R. Escalas, “El Renaiximent”, *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. I, Edicions 62, Barcelona.
- Fernández de la Cuesta (1979): I. Fernández de la Cuesta, *Les cançons dels trobadors*, Opera Omnia Col·lecció dirigida per Rodrigo de Zayas, Institut d’Estudis Occitans, Tolosa.
- Fernández de la Cuesta (2006<sup>5</sup>): I. Fernández de la Cuesta, *Historia de la música española*, 1. Desde los orígenes hasta el “ars nova”, Alianza Editorial, Madrid.
- Ferrer (2007): M<sup>a</sup>. T. Ferrer Ballester, *Antonio T. Ortells y su legado*, Serie Mayor Biblioteca de Música Valenciana, IVM, Generalitat Valenciana.
- Ferri (1994): A. de Sales Ferri Chulio, *La parroquia de San Pedro Apóstol de Sueca*, Excm. Ajuntament de Sueca, Sueca.

- Furió (1995): A. Furió, *Història del País Valencià*, Edicions “Alfons el Magnànim”, Generalitat Valenciana, València.
- Gallego (1988): A. Gallego, *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, Alianza Editorial, Madrid.
- García-Baquero (1989): A. García-Baquero González, “De Felipe V a Carlos III”, *Historia de España*, vol. VII, Planeta, Barcelona.
- Garrigosa (2000): J. Garrigosa, “Monodia litúrgica i profana”, *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. I, Edicions 62, Barcelona.
- Goldáraz (1992): J. J. Goldáraz Gaínza, *Afinación y temperamento en la música occidental*, Alianza Editorial, Madrid.
- Gómez-Ferrer i Bérchez (2003): M. Gómez-Ferrer i J. Bérchez, “El Real de Valencia en sus imàgenes arquitectónicas”, *Reales Sitios*, nº 158, Madrid.
- Gómez Muntané (1979): M<sup>a</sup>. C. Gómez Muntané, *La música en la Casa Real Catalano-Aragonesa 1336-1442*, Vol. I Historia y Documentos, Antoni Bosch Editor, Barcelona.
- González-Quiñones (2000): J. González-Quiñones, “La música española del siglo XVIII en México”, *La música en España en el siglo XVIII*, M. Boyd i J. J. Carreras (eds.), Cambridge University Press, Madrid.
- González Valle (2000): J. V. González Valle, “Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800”, *La música en España en el siglo XVIII*, M. Boyd i J. J. Carreras (eds.), Cambridge University Press, Madrid.
- Grout (1988<sup>3</sup>): D. J. Grout, *Historia de la música occidental*, 1-2, Alianza Música, Madrid.
- Hervàs (2005): *Vicent Hervàs (+ 1744)*, (Ros, Iznardo, Gimeno, Domingo, Shola Gregoriana: Monestir Sta. Catalina de Siena), Colecció “El barroc musical a Catarroja”, vol. I, 2005, CD, V-3462-2005 GAC 1033, Diputació Provincial de València, M.I.A. de Catarroja.
- Hoppin (2000<sup>2</sup>): R. H. Hoppin, *La música medieval*, Ediciones Akal, Madrid.
- Joan Pau II (2002): *Rosarium Virginis Mariae*, Libreria Editrice Vaticana, Vaticà. [www.vatican.va](http://www.vatican.va) (Última consulta 15 de novembre de 2013).
- Kühn (2003a): C. Kühn, *Tratado de la forma musical*, Colección Idea Música, Idea Books, Cornellà de Llobregat, España.
- Kühn (2003b): C. Kühn, *Historia de la composición musical*, Colección Idea Música, Idea Books, Cornellà de Llobregat, España.

- Lairón (2001a): A. J. Lairón Pla, *El monasterio de Nuestra Señora de la Murta de Alzira (1552-1835). Estudio Histórico-Diplomático a través de las actas capitulares*, Tesis doctoral, Tomo I, Universitat de València-Facultat de Geografia i Història, València.
- Lairón (2001b): A. J. Lairón Pla, *El monasterio de Nuestra Señora de la Murta de Alzira (1552-1835). Estudio Histórico-Diplomático a través de las actas capitulares*, Tesis doctoral, Tomo III (actas capitulares 1661-1782), Universitat de València-Facultat de Geografia i Història, València.
- Lairón (2001c): A. J. Lairón Pla, *El monasterio de Nuestra Señora de la Murta de Alzira (1552-1835). Estudio Histórico-Diplomático a través de las actas capitulares*, Tomo IV (actas capitulares 1782-1835), Tesis doctoral, Universitat de València-Facultat de Geografia i Història, València.
- Lairón (2001d): A. J. Lairón Pla, *El monasterio de Nuestra Señora de la Murta de Alzira (1552-1835). Estudio Histórico-Diplomático a través de las actas capitulares*, Obituario, Tesis doctoral, Universitat de València-Facultat de Geografia i Història, València.
- Lemmon (2000): A. E. Lemmon, "La música catedralicia en la América colonial", *La música en España en el siglo XVIII*, M. Boyd i J. J. Carreras (eds.), Cambridge University Press, Madrid.
- León Tello (1974): F. J. León Tello, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Instituto Español de Musicología, CSIC, Madrid.
- Liber Usualis (1953): *Liber usualis Missae et Officii*, Desclée & Soch, S. Sedes Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, Tournai (Bélgica).
- López-Calo (1983): J. López-Calo, *Historia de la música española*, 3. Siglo XVII, Alianza Editorial, Madrid.
- López-Calo (1999a): J. López Calo, "Catedrales", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 4, ICCMU, SGAE, Madrid.
- López-Calo (1999b): J. López Calo, "Calenda, villancico de", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, ICCMU, SGAE, Madrid.
- Lorente (1672): A. Lorente, *El Por qué de la música*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares. (J. V. González Valle, Edició facsímil, Textos Universitarios 38, Departament de Musicologia, Institució Milà i Fontanals, CSIC, Barcelona, 2002).

- Llorens i Raga (1973): P. Ll. Llorens i Raga, "Proceso histórico del Archivo de la Catedral de Segorbe (Castellón)", *Primer Congreso de Historia del País Valenciano*, vol. I, Universidad de Valencia, València.
- Llorens (1991): M. Llorens Serra, *Gran Enciclopedia Valenciana*, vol. 3, Gran Enciclopedia Valenciana, València.
- Martín Moreno (1973): A. Martín Moreno, "El P. Feijoo (1676-1784) y los músicos españoles del siglo XVIII", *Anuario Musical*, XXVIII-XXIX, Instituto Español de Musicología, CSIC, Barcelona.
- Martín Moreno (1976): A. Martín Moreno, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", Orense.
- Martín Moreno (1985): A. Martín Moreno, *Historia de la música española*, 4. Siglo XVIII, Alianza Música, Madrid.
- Martínez Ferrando (1945): E. Martínez Ferrando, "Nuevos datos inéditos sobre el palacio del "Real" de Valencia", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tomo XXI, Est. Tip. Hijo de J. Armengot, Castellón.
- Martínez Miura (1997): E. Martínez Miura, *Bach*, Guías Scherzo, 4, Ediciones Península, Barcelona
- Martínez Shaw (1989): C. Martínez Shaw, "La cultura de la Ilustración", *Historia de España*, vol. VII, Planeta, Barcelona.
- Martínez Soques (1943): F. Martínez Soques, *Método de canto gregoriano según las teorías rítmicas de Solesmes*, Editorial Pedagógica, Barcelona.
- Mestre (1976): A. Mestre Sanchis, *Despotismo e ilustración en España*, Editorial Ariel, Barcelona.
- Mestre (1993): A. Mestre Sanchis, *La Ilustración*, col. Historia universal moderna, Editorial Síntesis, Madrid.
- Mitjana (1993): R. Mitjana, *Historia de la Música en España (Arte Religioso y Arte Profano)*, Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura, Madrid.
- Moleres (1992): J. Moleres Ibor, "1589: San Juan de Ribera en Sollana", *Crónica de la XVIII Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia*, ACORV, València.
- Moll (1963): J. Moll, "Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria", *Anuario Musical*, 18, CSIC, Barcelona.
- Montagud (1982): B. Montagud Piera, *Alzira. Arte en su historia*, Asociación Padres de Alumnos I.N.B. "Rey Don Jaime" de Alzira, Alzira.

- Morera (1773): J. B. Morera Ferrando, *Historia de la fundación del monasterio del valle de Miralles y halazgo y maravilas de la Santísima ymagen de Nuestra Señora de la Murta*, (1773), (manuscrit publicat l'any 1995 per l'Ajuntament d'Alzira amb el títol "*Història del monestir de Santa María de la Murta*", col·lecció *Quaderns d'estudis locals*, 3, Alzira).
- Morla (2004): V. Morla Asensio, *Lamentaciones*, Nueva Biblia Española –Poesía-Lamentaciones, Editorial Verbo Divino, Navarra.
- Nassarre (1683): P. Nassarre, *Fragmentos músicos, repartidos en cuatro tratados, en que se hallan reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*, Zaragoza.
- Nassarre (1723): P. Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna*, Tomos I i II, Zaragoza.
- Navarro (1990): V. Navarro, "La ciència il·lustrada", *Història del País Valencià*, vol. IV, Edicions 62, Barcelona.
- NGDM (1980): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volums 1-7- 8- 10- 12- 14- 15- 18, Stanley Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, London.
- Olmos-López (1983): V. S. Olmos i A. López i Quiles, "Orgues i organistes de Catarroja (València)", *Cabanilles*, núm. 8, ACAO, València.
- Olmos-López (1984): V. S. Olmos i A. López i Quiles, "La Riba. Fulls de cultura nº 1", *El butlletí*, Any IV, núm. 33, Ajuntament de Catarroja, Catarroja.
- Pedrell (189?): F. Pedrell, *Diccionario Técnico de la Música*, Isidro Torres Oriol, Barcelona.
- Pedrell (1920): F. Pedrell, *P. Antonio Eximeno Glosario de la gran remoción de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*, Biblioteca Villar, Unión Musical Española (antes Casa Dotesio), Valencia.
- Peris (1988): T. Peris Albentosa, *Propiedad y dinámica social en un Realengo valenciano (Alzira, 1465-1768)*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, Valencia.
- Peris Silla (1992): M<sup>a</sup> del Mar Peris Silla, "La música instrumental del siglo XVIII", *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Levante "El mercantil valenciano", València.

- Perpiñán (1897): J. Perpiñán Artíguez, “Cronología de los maestros de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe”, *La música religiosa en España*, Año II, núms. 14-15-17-18, Madrid.
- Peset-Albiñana (1990): M. Peset i S. Albiñana, “1. Universitaris i il·lustrats”, *Història del País Valencià*, vol. IV, Edicions 62, Barcelona.
- Pestelli (1986): G. Pestelli, “La época de Mozart y Beethoven”, *Historia de la Música*, Tomo VII, Turner Música, Madrid. (Edició espanyola coordinada y revisada per Andrés Ruiz Tarazona).
- Pingarrón (1983): F. Pingarrón Seco, “La música al Palau Reial de València al segle XVIII”, *Cabanilles*, núm. 5, ACAO, València.
- Pingarrón (1984): F. Pingarrón Seco, “La factoría de órganos Salanova-Userralde-Grañena 1719-1728-1738”, *Cabanilles*, núms. 10-11, ACAO, València.
- Piqueras (1995): J. Piqueras Haba, i AA.VV., *Geografía de les comarques valencianes*, vol. tercer, Departament de Geografia Universitat de València, València.
- Pons (1987): V. Pons Alós, *Testamentos valencianos en los siglos XIII-XVI: testamentos, familia y mentalidades en Valencia a finales de la Edad Media*, Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, València.
- Pons-Muñoz (2006): V. Pons Alós i M. C. Muñoz Feliu, “L’ambaixador Vich”, *L’ambaixador Vich, L’home i el seu temps*, Generalitat Valenciana, València.
- Pradells (1990): J. Pradells, “1. La guerra de successió i la Nova Planta al País Valencià”, *Història del País Valencià*, vol. IV, Edicions 62, Barcelona.
- Reverter (1995): A. Reverter Gutiérrez de Terán, *Mozart*, Guías Scherzo 2, Ediciones Península, Barcelona.
- Rifé (1999): J. Rifé, “La música religiosa en romanç en el barroc”, *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. II, Edicions 62, Barcelona.
- Ripollés (1935): V. Ripollés, *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*, IEC: Biblioteca de Catalunya, Publicacions del Departament de Música, Barcelona.
- RISM (1996): *Normas Internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, (Traducción española y comentarios realizados por: José V. González Valle/ Antonio Ezquerro/ Nieves Iglesias/ C. José Gosálvez/ Joana Crespi), Arco/Libros S. L., Madrid.

- Robinson (2000): M. F. Robinson, "Aspectos financieros de la gestión del teatro de Los Caños del Peral, 1786-1799", *La música en España en el siglo XVIII*, M. Boyd i J. J. Carreras (eds.), Cambridge University Press, Madrid.
- Rodrigo (1990): J. M. Rodrigo Valero, "El clero regular valenciano durante la ocupación francesa de Valencia: Reforma religiosa y confiscación de los bienes conventuales. Enero 1812- Julio 1813", *Saitabi*, XL, Valencia.
- Romeu (1958): J. Romeu Figueras, "Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala", *Anuario Musical*, 13, CSIC, Barcelona.
- Ros (1992a): V. Ros Pérez, "Juglares, trovadores y ministriles. La música en las cortes.", *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Levante "El mercantil valenciano", València.
- Ros (1992b): V. Ros Pérez, "El órgano y los organistas del siglo XVII", *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Levante "El mercantil valenciano", València.
- Ros (1992c): V. Ros Pérez, "El renacimiento", *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Levante "El mercantil valenciano", València.
- Ros (1992d): V. Ros Pérez, "Las capillas del duque de Calabria y del Palacio Real. Lluís Milà", *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Levante "El mercantil valenciano", València.
- Roura (1989a): Ll. Roura Aulinas, "La crisis del Antiguo régimen", *Historia de España*, vol. IX, Planeta, Barcelona.
- Roura (1989b): Ll. Roura Aulinas, "La guerra de la Independencia", *Historia de España*, vol. IX, Planeta, Barcelona.
- Rubio-Serra (1982): S. Rubio i J. Sierra, *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo El Real de El Escorial (II)*, Presentación Pablo López de Osaba, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca.
- Rubio (2006<sup>5</sup>): S. Rubio, *Historia de la música española*, 2. Desde el "Ars nova" hasta 1600, Alianza Editorial, Madrid.
- Ruiz de Lihory (1903): J. Ruiz de Lihory, *La música en Valencia. Diccionario Biográfico y Crítico*, Establecimiento Tipográfico Doménech, València.
- Sadie (2000): S. Sadie, *Diccionario Akal/Grove de la Música*, Ediciones Akal, Madrid.

- Sanchis Sivera (1909): J. Sanchis Sivera, *La catedral de Valencia*, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia, (Servicio de reproducción de libros- Librerías “París-Valencia”, Colección Biblioteca Valenciana, Copia facsímil, 1990).
- Sargues (1980): J. Sargues i Guillem, *Apunts històrics de la Catarroja Set-centista*, Premis Vila de Catarroja, Organització Cultural Catarroja, M.I.A. Catarroja, Catarroja.
- Sarthou (1953): C. Sarthou Carreres, *Palacios monumentales y palacios reales de España (Su pasado y su presente)*, Ediciones de historia para divulgación cultural española, Valencia.
- Sigüenza (1605): Fray J. de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, (Tomo II, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Juan Catalina García (coord.), Bailly/Bailliére é hijos Editores, Madrid, 1909).
- Solar-Quintes (1947): N. A. Solar-Quintes, “I. Las relaciones de Haydn con la Casa de Benavente. II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García, íntimo. Un capítulo para su biografía.”, *Anuario Musical*, 2, CSIC, Barcelona.
- Solar-Quintes (1948): N. A. Solar-Quintes, “Nuevas aportaciones a la biografía de Carlos Broschi (Farinelli)”, *Anuario Musical*, 3, CSIC, Barcelona.
- Solar-Quintes (1951): N. A. Solar-Quintes, “El compositor Francisco Courcelle. Nueva documentación para su biografía”, *Anuario Musical*, 6, CSIC, Barcelona.
- Solar-Quintes (1954): N. A. Solar-Quintes, “El compositor español José de Nebra (†11- VII-1768). Nuevas aportaciones para su biografía”, *Anuario Musical*, 9, CSIC, Barcelona.
- Solar-Quintes (1958): N. A. Solar-Quintes, “Nuevas obras de Sabastián Durón y de Luigi Boccherini, y músicos del Infante Don Luis Antonio de Borbón”, *Anuario Musical*, 13, CSIC, Barcelona.
- Solar-Quintes (1963): N. A. Solar-Quintes, “La imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII”, *Anuario Musical*, 18, CSIC, Barcelona.
- Solar-Quintes (1965): N. A. Solar-Quintes, “Contradanzas en el Teatro de los Caños del Peral, de Madrid”, *Anuario Musical*, 20, CSIC, Barcelona.
- Subirá (1927): J. Subirá, *La Música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*, Publicación de la Casa de Alba, Madrid.
- Subirá (1928): J. Subirá, *La tonadilla escénica*, Tomos I-II-III, Real Academia Española, Madrid.



- Sunyol (1925): G. M. Sunyol, *Introducció a la Paleografia Musical Gregoriana*, Librería Subirana, Abadía de Montserrat, Barcelona.
- Tormo (1919): E. Tormo Monzó, *Los gerónimos*, Imprenta de San Francisco de Sales, Madrid.
- Vilar (1999): J. M. Vilar, “La teoria”, *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. II, Edicions 62, Barcelona.
- Villalmanzo (1992): J. Villalmanzo, *La música en la parroquia de los Santos Juanes durante el siglo XVIII*, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, València.
- Villanueva (1999): C. Villanueva, “Villancico”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, ICCMU, SGAE, Madrid.
- Vives (1992a): J. M. Vives Ramiro, “El período visigodo. La época musulmana”, *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Levante “El mercantil valenciano”, València.
- Vives (1992b): J. M. Vives Ramiro, “La Edad Media: El teatro lírico medieval. Los dramas religiosos”, *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Levante “El mercantil valenciano”, València.
- Vives (1992c): J. M. Vives Ramiro, “La Festa d’Elx”, *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Levante “El mercantil valenciano”, València.
- Vives (2004): J. M. Vives Ramiro, “La pervivencia de la Visitatio Sepulchri de Gandía (Valencia) (1550-2004)”, *Anuario Musical*, nº 59, Separata, Institució “Milà i Fontanals”, Departamento de Musicología, CSIC, Barcelona.
- Vives (2006): J. M. Vives Ramiro, “La Festa o Misterio de Elche”, *Anuario Musical*, nº 61, enero-diciembre, Separata, CSIC, Barcelona.
- Vives (2007): J. M. Vives Ramiro, *Visitatio Sepulchri de Gandia. Sant Francesc de Borja*, Orfeó Borja de Gandia – Dir: Vicent Cogollos, CD, V-5160-2007, Edita E. G. Tabalet, CEIC “Alfons el Vell”, Ajuntament de Gandia, Gandia.
- Zabala (1960): A. Zabala, *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Instituto de Literatura y Estudios Filológicos, Institución “Alfonso el Magnánimo”, Diputación Provincial de Valencia, Valencia.

### **XIII. GLOSSARI.**

**Acòlit:** Ocupació que sovint adquirien els xiquets que cantaven a les capelles musicals eclesiàstiques.

**Acompanyament continu:** Part instrumental interpretada generalment per un instrument de teclat, corda, o vent per a donar suport harmònic. Si l'instrument era polifònic tocava els acords del xifrat harmònic.

**Agògica:** Tot allò que afecta al moviment de la música.

**Alt:** Veu intermèdia del quartet vocal la tessitura de la qual se situa entre la del Tiple o Soprano i la del Tenor.

**Alteracions:** Referit a les variacions de so produïdes per l'ús del "Sostingut", el "Becaire", o el "Bemoll".

**Anacrusi:** Nota o grup de notes musicals que precedeix la part forta o tesi rítmica.

**Antifonal:** Tècnica d'interpretació derivada de la psalmòdia que es caracteritza per la divisió del cor en dues o més parts que canten alternativament.

**Appoggiatura:** Ornament musical que articula sobre un acord una nota generalment aliena al qual.

**Ària:** Gènere vocal d'origen italià que es va instaurar en el repertori religiós del segle XVIII.

**Articulació:** Referit a les distintes formes d'organització del discurs musical i també a les diverses maneres d'interpretar les notes musicals.

**Baix:** Veu més greu del quartet vocal mixt.

**Baix continu:** Gaudeix del mateix significat i de les mateixes funcions que l'Acompanyament continu i fins i tot que el Baix xifrat. Tanmateix, pot no tenir xifres.

**Baix xifrat:** Part instrumental que conté xifrat harmònic. Deu interpretar-se amb instrument polifònic realitzant acòrdicament les xifres per a donar suport harmònic.

**Bíblia vulgata:** Traducció al llatí de les Bíblies hebrea i "Setantina" realitzada a finals del segle IV dC per Sant Jerònim.

**Bimodal:** Referit a la tonalitat estructurada en els modes major i menor.

**Cadència:** Del llatí *cadere*, és tot allò melòdic o harmònic relacionat amb la conclusió d'un fragment, frase, període, o secció d'una composició musical.

**Cadireta:** Teclat de l'orgue situat sovint darrere de l'intèrpret que conté registres de tessitura aguda i un espai addicional dins de la caixa principal per als registres de tessitura més greu.

**Calderó:** Signe musical que serveix per mantenir el so sobre qualsevol nota musical o silenci.

**Cant pla:** Cant o melodia ritual de l'església cristiana occidental.

**Capella musical:** Agrupació musical eclesiàstica conformada per veus i per instruments.

**Continu:** Abreviatura de Baix continu.

**Cor *di ripieno*:** En el repertori policoral és el cor que no te parts a *Solo*.

**Cor *favorito*:** En el repertori policoral és el cor que canta les parts a *Solo*.

**Cromatisme:** Moviment melòdic de semitò entre dues notes musicals que tenen el mateix nom.

**Dinàmica:** Referit a la intensitat del so.

**Diòcesi:** Demarcació administrativa de l'església.

**Doble barra:** Dues línies divisòries juntes que travessen el pentagrama. S'utilitza per a separar parts o seccions musicals diferenciades.

**Dominant:** Segona nota en la jerarquia funcional dels graus que conformen els sistemes modal i també tonal.

**Doxologia:** Oració litúrgica de lloança a Deu.

**Eco:** Terme dinàmic del barroc hispànic. Indica poca intensitat de so. En la terminologia musical actual seria equivalent a *piano*.

**Eucologia:** Ciència que estudia les oracions litúrgiques i les lleis que regulen la seua composició.

**Frase:** Unitat de sintaxi musical que generalment forma part d'una altra més àmplia i complexa denominada període.

**Finalis:** Nota jeràrquicament més important en els modes eclesiàstics. És la nota amb la que generalment finalitzen les composicions basades en el sistema modal.

**For, Fuer:** Abreviatures del mot *forte* utilitzades en el barroc hispànic.

**Forte:** Terme musical de dinàmica que demanda notorietat en la intensitat del so.

**Gregorià:** Referit a la compilació de melodies litúrgiques elaborada per Sant Gregori basades en els vuit modes eclesiàstics o *octoechos*.

**Gir melòdic:** Conjunt de notes musicals amb sentit melòdic propi i identitari.

**Gir rítmic:** Conjunt de valors mensurals amb característiques identitàries.

**Guia:** Indicació que serveix per facilitar a l'interpret la lectura i seguiment d'una partitura.

**Harmonia:** Ciència referent als acords musicals i els seus enllaços.

**Hemistiqui:** Cadascuna de les dues parts que conformen un versicle.

**Homofonia:** Sonoritat textural de veus o instruments que sonen conjuntament amb ritme idèntic o molt similar a diferència del tractament polifònic on les parts segueixen un curs independent.

**Homorrítmic:** Terme que identifica música amb parts vocals i o instrumentals d'estructura rítmica homogènia.

**Imitació:** Tècnica contrapuntística consistent en exposar successivament motius o altres elements de creació musicals en distintes parts o veus d'una composició musical.

**Incís:** Unitat mínima d'expressió musical o cèl·lula melòdica que concatenada genera altres estructures de més entitat com, per exemple, la frase musical. Sovint equivalent al peu mètric de la poesia.

**Íncipit:** Primeres paraules o notes d'una composició literària o musical.

**Infançó:** Xiquet que canta en una capella musical eclesiàstica.

**Infantillo:** És el mot en castellà d'infançó.

**Interval:** Distància entre dos sons musicals de distinta altura.

**Legato:** Terme musical d'origen italià que serveix per connectar interpretativament distintes notes musicals.

**Línia divisòria:** Línia que travessa el pentagrama i serveix per separar els compassos.

**Melisma:** Interpretació vocal d'un grup més o menys nombrós de notes amb la mateixa síl·laba.

**Mètrica:** Allò relacionat amb l'organització mensural del ritme.

**Ministrer, ministril:** Instrumentista de les capelles musicals eclesiàstiques. El mot s'instaura a la Casa reial aragonesa a principis del segle XIV.

**Modal:** Terme generalment aplicat en la tradició occidental a la música composta amb els modes eclesiàstics.

**Modalitat:** Sistema musical fonamentat en la utilització d'un mode o modes sovint en contraposició a tot allò tonal. També defineix la qualitat d'una composició en funció de l'ús d'un o vàrios modes específics.

**Mode:** Escala o selecció de notes que pertanyen a un sistema musical concret. En la música occidental gairebé sempre referit a l'*octoechos*, i, també, al sistema tonal.

**Modulació:** Procés de trànsit des d'una tonalitat musical a una altra.

**Mosso de capella:** Ocupació específica dels xiquets que cantaven en les capelles musicals eclesiàstiques.

**Motiu:** Unitat menor de creació musical amb entitat pròpia a partir de la qual es genera el discurs musical.

**Nota barrada:** Figura de nota musical travessada a l'altura de la plica per a representar valors temporals menors.

**Nota de pas:** Ornament melòdic que enllaça per graus conjunt diatònics o cromàtics, ascendents o descendents, l'espai contingut entre dos acords distints.

**Nota final:** També denominada *Finalis* en el sistema de vuit modes gregorians.

**Nota partida:** Nota musical col·locada damunt de la línia divisòria que serveix per repartir la duració de la nota entre dos compassos.

**Nota pedal:** Nota que es manté en el registre greu sustentant les modificacions harmòniques de les veus superiors.

**Notació:** Sistema d'escriptura musical.

**Octoechos:** Sistema de vuit modes que conforma el marc compositiu dels cants bizantins, siris i llatins sobre el qual, de fet, es fonamenta la cultura musical d'occident.

**Període:** Unitat musical d'expressió completa que finalitza amb una cadència i que està conformada generalment per la concatenació de diverses frases musicals.

**Piano:** Terme dinàmic que indica poca intensitat de so. Similar al mot *eco* del barroc hispànic.

**Plica:** Línia que uneix la nota musical amb els corxets.

**Polifonia:** Textura sonora vocal o instrumental que combina diverses línies melòdiques diferents de forma simultània.

**Policoralitat:** Terme característic del barroc referit a l'ús de diversos cors.

**Psalteri:** Col·lecció de poemes del Llibre dels Salms contingut en l'Antic Testament de la Bíblia.

**Recitat, recitatiu:** Estil d'interpretació vocal que imita i subratlla les inflexions, ritmes i la sintaxi de la parla natural.

**Repercussa:** En els modes eclesiàstics o gregorians es refereix a la segona nota en l'orde jeràrquic després de la nota final. També denominada en el context de la psalmodia nota *Tenor*, nota de recitació, o Dominant.

**Retard:** Ornament compositiu que prolonga una nota sobre l'acord següent on generalment resol conjunta i descendentment.

**Semitrino:** Ornamentació de dues notes a distància de to o semitò que s'interpreta el més ràpid possible.

**Seu:** Centre més important d'una diòcesi o demarcació administrativa eclesiàstica.

**Silenci:** Signe musical que serveix per representar valor temporal sense so.

**Síncope:** Inversió de l'accentuació mètrica transformant temps o parts dèbils en fortes i viceversa.

**Soprano:** Veu més aguda del quartet vocal mixt. Sovint també denominada Tiple.

**Stacatto:** Terme italià que significa *separat*. Antítesi de *legato*.

**Stretto:** Tècnica contrapuntística que acurta gradualment les successives entrades de les veus.

**Tacet:** Terme italià que serveix per indicar que un instrument o veu no intervé en un moviment o part d'una obra musical.

**Tanaj:** Bíblia hebrea. Recopila vint-i-quatre llibres continguts així mateix en l'Antic Testament dels cristians.

**Tempo:** Terme italià referit a la velocitat del moviment.

**Tenor:** Veu intermèdia del quartet vocal mixt la tessitura de la qual se situa entre les veus de l'Alt i del Baix.

**Tessitura:** Àmbit sonor de les veus que, de fet, determina la seua classificació.

**Textura:** Terme referit a la disposició general d'una estructura musical conformada per veus i o instruments.

**Tiple:** Terme que, com el mot Soprano, denomina la veu més aguda del quartet vocal mixt. No obstant, solia utilitzar-se quan la part vocal era o devia ser interpretada pels infants de les capelles musicals de l'església.

**Tonalitat:** Sistema musical occidental consolidat sobre escales basades en una nota principal denominada *Tònica* al voltant de la qual s'organitzen jeràrquicament la resta de graus.

**Trino:** Ornamentació musical generada mitjançant la repetició de dues notes a distància de to o semitò que s'interpreta el més ràpid possible.

**Tutti:** Terme italià que requereix la interpretació simultània de totes les veus i o instruments d'una agrupació musical.

**Uníson:** Una mateixa nota musical en diverses parts vocals i o instrumentals.

**Villancet:** Gènere musical àmpliament cultivat en el repertori barroc de l'església.

**Versicle:** Vers d'un poema bíblic com, per exemple, els dels Psalms o els de les Lamentacions.

**Voz:** Terme dinàmic del barroc hispànic equivalent a l'actual *forte*. Antitètic del mot *eco*.

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

**FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA**

---



**LA MÚSICA DE VICENT OLMOS I CLAVER I EL SEU  
MAGISTERI A LES CAPELLES MUSICALS  
VALENCIANES DEL SEGLE XVIII**

**TESI DOCTORAL**

**Presentada per:**

**ANGEL MARZAL I RAGA**

**Dirigida per:**

**DRA. CARMEN ALFARO GINER**

**València, 2013**



**“LA MÚSICA DE VICENT OLMOS I CLAVER I EL SEU MAGISTERI A LES  
CAPELLES MUSICALS VALENCIANES DEL SEGLE XVIII”**

**TESI DOCTORAL: ANGEL MARZAL**

**Tom II**

**Part primera (Edició crítica I): Composicions litúrgiques**

	<b><u>Pàg.</u></b>
Índex Tom II .....	882
XIV. DESCRIPCIÓ PRÈVIA DE L'EDICIÓ .....	884
XV. CRITERIS D'EDICIÓ .....	886
XVI. PARTITURES, TEXTOS, I NOTES CRÍTQUES .....	889
1. Psalmo Dixit Dominus (1º tono), (889); 2. Domine ad adjuvandum me, (917); 3. Dixit Dominus â 6, (934); 4. Beatus vir â 6, (978); 4 (b). Oboès alternatius, (1031); 5. Psalmo Beatus vir (2º tono), (1038); 6. Laudate Dominum. â 5, (1069); 7. Lamentación Sola, (1107); 8. Lamentación 3ª para el Jueves Santo, (1130); 9. Miserere â 4, (1142); 10. Lamentación â Solo, (1160); 11. Lamentación â Duo, (1169); 12. Lamentación 3ª para el Jueves, (1181); 12 (b). Flauta travesera para quando no haya Violon, (1198); 13. Lamentación â tres, (1203).	

**Part segona**

**(Edició crítica II): Villancets i altres tipologies paralitúrgiques.**

14. Misterios á Duo, (1213); 14 (b). [Altres dos Tiples], (1227); 15. Ola Hau? Ha del mundo?, (1229); 16. Villancicos del Nacimiento del Señor, (1260); 17. De Pan los accidentes, (1418); 18. Villanci.co â 8. Descarriada la obeja, (1452); 18 (b). Recitat i Ària de Tenor, (1494); 19. Quatro para dar las Pascuas, (1504).



## XIV. DESCRIPCIÓ PRÈVIA DE L'EDICIÓ.

L'edició crítica que presentem seguidament conté vint-i-dues composicions de Vicent Olmos i Claver que hem volgut publicar en dues parts diferenciades. Mentres que en la primera part només trobarem música de la més estricta observança litúrgica, en la segona consten distintes tipologies paralitúrgiques. Apart l'estructura del treball, és indispensable assenyalar que són totes les obres que hem pogut transcriure íntegrament, perquè, els materials d'arxiu es conservaven complets, bé en partitura, o bé, en partícels individuals. Tot i això, gairebé sempre ha sigut necessari confrontar tots els manuscrits per tal de completar la transcripció. Els documents musicals manuscrits d'aquesta edició pertanyen als arxius musicals de les catedrals de València i de Sogorb on es conserven en distintes signatures. Això, comporta d'acord amb la legislació vigent la reserva de tots els drets legals d'ús, reproducció, i o enregistrament de les nostres transcripcions. Pel que fa la metropolitana de València, hem de dir amb satisfacció que hem pogut transcriure les cinc obres catalogades; un Psalm i quatre Lamentacions. Tanmateix, l'arxiu de la Santa-església catedral de Sogorb guarda nombroses signatures amb manuscrits musicals que, malauradament, per estar greument deteriorats, o bé, incomplets, no permetien una transcripció per a la nostra edició. Amb tot, el treball a Sogorb ha exigít més dedicació, sobretot, pel volum de composicions que l'arxiu de la catedral encara conservava en condicions de ser transcrites. D'acord amb això, la nostra edició crítica presenta disset composicions que l'arxiu de Sogorb conté en catorze signatures distintes: sis Psalms, un Vers, dues Lamentacions, els "Misteris", sis Villancets, i, un "Quatro". La diferència entre el nombre de signatures i el de composicions està en que n'hi ha una signatura, la 22/19, que conté quatre villancets.

Pel que fa les obres incompletes, cal dir que, segurament, alguns fragments de les quals podrien ser reconstruïts sense dificultats excessives. En aquest cas podríem considerar segments d'algunes composicions, fins i tot, probablement emblemàtiques del nostre Vicent Olmos i Claver com, per exemple, la Missa. No obstant això, i, després de valorar el risc que sempre comporta aquesta pràctica, hem preferit reservar les possibles reconstruccions parcials potser per a noves iniciatives, sobretot, per tal de preservar l'autenticitat estilística de la nostra edició. No obstant això, voldríem remarcar que en el primer Tom del nostre treball trobarem àmplia informació sobre totes i cadascuna de les obres que amb materials incomplets no hem pogut transcriure lamentant la pèrdua pràcticament irreversible de bona part de la música del nostre autor.

D'altra banda, hem de dir que de cadascuna de les obres contingudes en aquesta edició també trobarem així mateix el text de les quals i les notes crítiques generades pel treball paleogràfic de reconstrucció. Deguem assenyalar també que en el psalm de la signatura 22/5 hi havia dues parts d'Oboès que també hem transcrit malgrat que, en la nostra opinió, pareixen ser arranjaments posteriors. Després, en l'edició de la Lamentació de la signatura 152/11 presentem una part complementària per a flauta travessera esqueixada de la partitura manuscrita. Així mateix, hem de dir que en els "Misteris" oferim la transcripció d'altres dos Tiples malgrat que no concorden amb la resta de materials musicals continguts en la signatura. D'altra banda, el villancet de la signatura 22/28 conté dues versions del Recitat i l'Ària que podem confrontar en el nostre treball. Apart tot això, hem de dir necessàriament que les obres han sigut transcrites en partitura, format, que, de fet, permetrà així mateix una futura recuperació sonora.

Amb tot, voldríem remarcar que totes les obres contingudes en la present edició són composicions inèdites de Vicent Olmos i Claver amb una única excepció. El "Quatro" de la signatura 22/16 ja comptava amb una transcripció prèvia publicada per la Fundació "Dávalos Fletcher" de Castelló (Capdepón 1996). Tot i que la transcripció de la fundació castellanenca és perfectament vàlida, hem realitzat una pròpia de nova per tal d'oferir a investigadors i musicòlegs un volum crític amb totes les obres completes d'Olmos. Finalment, voldríem expressar la satisfacció de presentar al món de la investigació musicològica aquesta edició crítica, que, efectivament, recopila una extensa producció oblidada, i, que, paral·lelament, es revela com un dels pilars fonamentals de l'ampli treball realitzat sobre el músic de Catarroja.

## XV. CRITERIS D'EDICIÓ.

La paleografia musical i literària de Vicent Olmos i Claver en el segle XVIII no era excessivament distinta de la que es practica a hores d'ara. No obstant, la transcripció de les composicions per a aquesta edició crítica ha exigít certa adequació per tal de conformar noves partitures amb els preceptes de la teoria actual del llenguatge musical. Tanmateix, hem volgut imprimir al nostre treball cert component historicista amb una transcripció notòriament paleogràfica que ha respectat bona part de les grafies musicals dels manuscrits de l'autor.

D'acord amb això, hem de dir primerament que totes les partitures d'aquesta edició crítica contenen els íncipits de cadascuna de les veus i dels instruments. A propòsit d'això, potser val la pena assenyalar que Olmos utilitza les tradicionals claus de Do en primera, tercera, i quarta línia, i Fa en quarta per a les veus. No obstant, hem de dir que de vegades escriu el Tiple en clau de Sol en segona línia. Pel que fa els instruments, en els manuscrits d'Olmos trobarem la clau de Sol en segona línia, i la de Fa en quarta alternada sovint amb la de Do en quarta depenent de la tessitura dels instruments. Després, també voldríem destacar que Olmos indica en l'armadura les alteracions de la tonalitat. No obstant això, confirma sovint el to mitjançant alteracions accidentals, circumstància que assenyalem puntualment en les notes crítiques de cada composició. D'altra banda, la mètrica de Vicent Olmos i Claver també és de fet la que s'utilitza en l'actualitat sense cap reminiscència del sistema de proporcions ni de qualsevol altre. Olmos compona amb metros de dos, tres, o quatre pulsacions representats, principalment, pels compassos de 2/4, 3/4, i del compàs de la "C".

Un poc menys modern és l'ús de l'anomenada "nota partida" en la notació manuscrita de les obres de Vicent Olmos. En aquestos casos, nosaltres hem transcrit dues figures del mateix valor lligades a través de la línia divisòria. En la mateixa línia d'expressió notacional, és prou freqüent en la producció d'Olmos l'ús d'una figura el "puntet" de la qual està col·locat immediatament després de la línia divisòria. Com que aquesta és una forma, de fet, en desús a hores d'ara, en aquestos casos hem substituït el valor del puntet per una figura unida a l'anterior amb una lligadura així mateix a través de la divisòria.

Amb tot, hem de dir que, segurament, el més difícil del nostre treball d'edició ha sigut la transcripció de les alteracions accidentals. Mentres que la teoria musical de l'actualitat determina que qualsevol alteració accidental té validesa per a totes les notes del mateix nom en el mateix compàs, podem comprovar fàcilment en els manuscrits del nostre autor que en el segle XVIII no era així. Quan Olmos introdueix una alteració accidental té validesa

generalment per a totes les notes del mateix nom, però, també per a les dels compassos subsegüents fins que torna a ser alterada o modificada. Nosaltres, en la nostra transcripció, hem precisat exactament cadascuna de les alteracions per tal de conformar una partitura moderna, cosa que explica el nombre d'alteracions que indiquem com afegides en les notes crítiques de la nostra edició. A propòsit d'això, també és indispensable dir que les alteracions accidentals que apareixen entre parèntesi han sigut agregades per nosaltres com alteracions de precaució per tal de facilitar la comprensió de la partitura d'acord amb els principis teòrics de la notació actual.

Altra característica identitària de la notació de Vicent Olmos és la precisió amb la que determina els vincles entre la grafia musical i el text. Olmos utilitza els corxets de les figures de nota per tal d'unir-les o separar-les en funció de cada síl·laba del text, cosa que nosaltres hem respectat en la nostra transcripció permanentment de forma inequívoca. Pel que fa els textos, voldríem dir que els textos litúrgics en llatí han sigut confrontats amb els del *Liber Usualis* (LU 1953) per tal de garantir l'absència de qualsevol errata en la transcripció dotant-la, paral·lelament, d'uniformitat eucològica. Tanmateix, els textos en llengua vernacle han sigut normalitzats en les partitures, però, hem inclòs el lèxic original en la subsegüent transcripció del text de cada obra.

Pel que fa l'agògica, cal destacar l'ampli ventall terminològic emprat per Vicent Olmos. Termes com *Adagio*, *Andante*, o *Allegro*, i, altres en desús com per exemple *Ayroso*, han sigut transcrits literalment per tal de contribuir a una edició crítica el més aproximada possible a l'original manuscrit. D'altra banda i quan a la dinàmica, Olmos utilitza el mot *fuerte*, abreviat *fu*, o bé les abreviatures *for* o *f* per indicar la màxima intensitat sonora. Contràriament, la menor intensitat de so està representada pel mot *piano*, abreviat amb *p* o també amb *po*. En la nostra transcripció hem indicat en la partitura totes les dinàmiques representades en els manuscrits de Vicent Olmos i Claver.

Així mateix, totes les grafies referents a l'articulació del llenguatge musical han sigut respectades de forma exacta i precisa. Les lligadures són utilitzades per Olmos freqüentment per tal d'unir vàries notes en una mateixa síl·laba, o bé, per delimitar segments melismàtics més amplis. Les úniques lligadures introduïdes per la nostra revisió són discontinües per tal de diferenciar-les de les originals de Vicent Olmos i Claver. També apareixen ocasionalment punts d'articulació sobre les notes per indicar una interpretació més curta de les quals. D'altra banda, també voldríem destacar l'ús que Vicent Olmos fa de les abreviatures. El nostre autor utilitza freqüentment barres de corxet escrites sobre valors llargs, generalment figures de blanca, per tal d'abreviar la notació de corxeres escrita molt sovint per al continu.

També és necessari dir que hem respectat els títols originals del manuscrits d'Olmos. Aquestos, freqüentment, inclouen abreviatures que hem transcrit per tal de facilitar la lectura. A més, tot i que en totes les partitures de la nostra transcripció hem inclòs el nom del nostre autor en la nostra llengua, hem respectat així mateix el nom original del músic que, com ja hem explicat, en el cas d'Olmos, varia a partir de l'ingrés en l'Orde dels Jerònims. Apart de destacar la uniformitat de la cal·ligrafia dels manuscrits de Vicent Olmos i Claver, finalment, voldríem remarcar que el nostre autor conclou bona part de la seua producció litúrgica amb la jaculatòria *A. M. D. G. e. B. V. M.* La traducció d'aquesta abreviatura és "Ad Majorem Deo Gratiam et Beata Virgine Mariae", i, només l'hem inclòs en la transcripció de les partitures que efectivament la contenen.

# XVI. PARTITURES, TEXTOS, I NOTES CRÍTIQUES.

## [1] Psalmo Dixit Dominus (1º tono) â 8

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

M[ae]st[r]ô Olmos año 1763

[ACS: PM 22/1]

Andante

[Tiple I (a)] Se - de â dex - tris

[Tiple I (b)] Se

[Cor I]

[Alt] Se - de â dex - tris

[Tenor] Se - de â dex - tris

Andante

[Tiple II] Se - de â dex - tris

[Alt] Se - de â dex - tris

[Cor II] Se - de â dex - tris

[Tenor] Se - de â dex - tris

[Baix] Se - de â dex - tris

Andante

[Ac. continu Orgue] Dixit Dixit Dominus

[Ac. continu] Dixit Dixit Dominus

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1]



[2]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

The musical score is arranged in three systems. The first system contains five staves: [Tp I (a)], [Tp I (b)], [C I], [A], and [T]. The second system contains four staves: [Tp II], [A], [C II], and [T]. The third system contains two staves: [Org] and [Ac. cont.]. Each staff begins with a '7' above the first measure. The organ and continuo parts are filled with notes, while the other parts are mostly empty staves with a few notes.

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[3]

14

[Tp I (a)] Se - de - a dex - tris me - is se - de a dex - tris me - is

[Tp I (b)]

[C I] Se - - - de a dex - - - tris me - \_

[A]

[T]

8 Se - de a dex - tris me - is se - de a dex - tris me - is

14

[Tp II]

[A]

[C II]

[T]

[B]

8 Se - de a dex - tris me - is se - de a dex - tris me - is

14

[Org]

Sede

3# 7 3# 7

5 5 3# 3#

14

[Ac. cont.]

Sede

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[4]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

20

[Tp I (a)]  
se - de a dex - tris me - is a dex - tris me - is a dex - tris me - is, Do - nec po - nam i - ni - mi - cos

[Tp I (b)]  
20

[C I]  
- - - is Do - nec po - nam i - ni - mi - cos

[A]  
20  
se - de a dex - tris me - is a dex - tris me - is a dex - tris me - is, Do - nec po - nam i - ni - mi - cos

[T]  
20  
8  
se - de a dex - tris me - is a dex - tris me - is a dex - tris me - is, Do - nec po - nam i - ni - mi - cos -

[Tp II]  
20  
se - de a dex - tris me - is a dex - tris me - is a dex - tris me - is, Do - nec

[A]  
20  
se - de a dex - tris me - is a dex - tris me - is a dex - tris me - is, Do - nec

[C II]  
20  
se - de a dex - tris me - is a dex - tris me - is a dex - tris me - is, Do - nec

[T]  
20  
8  
se - de a dex - tris me - is, Do - nec

[B]  
20  
se - de a dex - tris me - is a dex - tris me - is a dex - tris me - is, Do - nec

[Org]  
20  
7 3# 7 7 3b 3# po 7 5 3# 7 3# fe

[Ac. cont.]  
20  
7 3# 7 7 3b 3# po 7 5 3# 7 3# fe

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[5]

25

[Tp I (a)] tu - os sca-bel-lum pe - - - dum tu o - -

[Tp I (b)] tu - os sca-bel-lum pe - - - dum tu o - -

[C I] tu - os sca-bel-lum pe - - - dum tu o - - rum pe - dum tu o - -

[A] tu - os sca-bel-lum pe - - - dum tu o - -

[T] tu - os sca-bel-lum pe - - - - - rum pe - dum tu o - -

25

[Tp II] po-nam i - ni - mi - cos tu - os

[A] po-nam i - ni - mi - cos tu - os

[C II] po-nam i - ni - mi - cos tu - os

[T] po-nam i - ni - mi - cos tu - os

[B] po-nam i - ni - mi - cos tu - os

[Org] 7 7  
5 3# 3#

[Ac. cont.] 7 7 po<sup>3b</sup> 3# 3# 4 3# 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[6]

[Dixit Dominus (1<sup>o</sup>. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

31

[Tp I (a)]  
rum sca-bel-lum pe - dum tu o - rum. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae Do - mi -

31  
[Tp I (b)]  
rum sca-bel-lum pe - dum tu o - rum. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae Do - mi -

31  
[C I]  
rum sca-bel-lum pe - dum tu o - rum. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae Do - mi -

31  
[A]  
rum sca-bel-lum pe - dum tu o - rum. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae Do - mi -

31  
[T]  
8  
rum sca-bel-lum pe - dum tu o - rum. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae Do - mi -

31  
[Tp II]  
sca - bel - lum pe - dum tu o - rum. em - mi - tet Do - mi - nus ex Si - on:

31  
[A]  
sca - bel - lum pe - dum tu o - rum. em - mi - tet Do - mi - nus ex - Si - on:

31  
[C II]  
sca - bel - lum pe - dum tu o - rum. em - mi - tet Do - mi - nus ex - Si - on:

31  
[T]  
8  
sca - bel - lum pe - dum tu o - rum. em - mi - tet Do - mi - nus ex Si - on:

31  
[B]  
sca - bel - lum pe - dum tu o - rum. em - mi - tet Do - mi - nus ex Si - on:

31  
[Org]  
3# 4 3# 3# 4 3#

31  
[Ac. cont.]  
3# fe 4 3# 3# po 3# fe 4 3# po

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[7]

36

[Tp I (a)]  
na - re in me - di - o i - ni - mi - co - rum tu - o - rum. Te - - - cum prin -

[Tp I (b)]  
na - re in me - di - o i - ni - mi - co - rum tu - o - rum. Te - cum prin - ci - pi - um prin -

[C I]  
na - re in me - di - o i - ni - mi - co - rum tu - o - rum. Te - cum prin - ci - pi - um prin -

[A]  
na - re in me - di - o i - ni - mi - co - rum tu - o - rum. Te -

[T]  
na - re in me - di - o i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

36

[Tp II]  
i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

[A]  
i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

[C II]  
i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

[T]  
i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

[B]  
i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

36

[Org]

36

[Ac. cont.]  
7 6 5 7 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[8]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

42

[Tp I (a)]  
ci - pi - um - prin - ci - pi - um prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae, In splen - do - ri - bus sanc - to - -

42

[Tp I (b)]  
ci - pi - um prin - ci - pi - um prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae, In splen - do - ri - bus sanc - to - -

42

[C I]  
ci - pi - um prin - ci - pi - um prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae, In splen - do - ri - bus sanc - to - -

42

[A]  
cum prin - ci - pi - um prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae, In splen - do - ri - bus sanc - to

42

[T]  
Te - - cum prin - ci - pi - um in e vir - tu - tis tu - ae, In splen - do - ri - bus sanc - to - -

42

[Tp II]

42

[A]

42

[C II]

42

[T]

42

[B]

42

[Org]

42

[Ac. cont.]  
7 7 3# 3# 4 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[9]

49

[Tp I (a)]  
 rum; Ex u - te - ro an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu -

[Tp I (b)]  
 rum; Ex u - te - ro an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu -

[C I]  
 rum; Ex u - te - ro an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu -

[A]  
 rum; Ex u - te - ro an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu -

[T]  
 8  
 rum; Ex u - te - ro an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu -

[Tp II]  
 49  
 Ex u - te - ro an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum

[A]  
 49  
 Ex u - te - ro an - te lu - ci - fe - rum

[C II]  
 49  
 Ex u - te - ro an - te lu - ci - fe - rum

[T]  
 8  
 49  
 Ex u - te - ro an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum

[B]  
 49  
 Ex u - te - ro an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum

[Org]  
 49  
 3# 3# 7 7 7 3# 6# 7 7 3# 3#  
 4 5 3# 4 5 3#

[Ac. cont.]  
 49  
 3# 3# 6 7 7 3# 6# 7 7 3# 3#  
 4 5 3# 4 5 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[10]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

55

[Tp I (a)]  
ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu -

55

[Tp I (b)]  
ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu -

[C I]  
ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu -

55

[A]  
ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu -

55

[T]  
ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu -

55

[Tp II]  
an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum

55

[A]  
rum ge - nu - i - te

[C II]  
an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum

55

[T]  
an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum

55

[B]  
an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum an - te lu - ci - fe - rum

55

[Org]  
3# 3b 3# 3b

55

[Ac. cont.]  
3# 3# 3b 3b 3# 3# 3b

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[11]

61

[Tp I (a)]  
ci - fe - rum ge - nu - i te ge - nu - i te. Iu - ra - bit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit

[Tp I (b)]  
ci - fe - rum ge - nu - i te ge - nu - i te. Iu - ra - bit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit

[C I]  
ci - fe - rum ge - nu - i te ge - nu - i te. Iu - ra - bit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit

[A]  
ci - fe - rum ge - nu - i te - ge - nu - i te. Iu - ra - bit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit

[T]  
ci - fe - rum ge - nu - i - te ge - nu - i - te. Iu - ra - bit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit

61

[Tp II]  
an - te lu - ci - fe - rum ge - nu - i te.

[A]  
-

[C II]  
-

[T]  
an - te lu - ci - fe - rum ge - nu - i te.

[B]  
an - te lu - ci - fe - rum ge - nu - i - te.

61

[Org]  
3# 3# 3#

61

[Ac. cont.]  
3# 3b 3# 3# 5 6 6

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[12]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

67  
[Tp I (a)] e - - - um: Tu es sa - cer - dos in ae -

67  
[Tp I (b)] e - - - um: Tu es sa - cer - dos in ae -

67  
[C I] e - - - um: Tu es sa - cer - dos in ae -

67  
[A] e - - - um: Tu es sa - cer - dos in ae -

67  
[T] e - - - um: Tu es sa - cer - dos in ae -

67  
[Tp II] Iu - ra - bit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e - - - um:

67  
[A] Iu - ra - bit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e - - - um:

67  
[C II] Iu - ra - bit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e - - - um:

67  
[T] Iu - ra - bit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e - - - um:

67  
[B] Iu - ra - bit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e - - - um:

67  
[Org] 5<sup>b</sup> 6 6 5<sup>b</sup> 4 3

67  
[Ac. cont.] 4 3 5<sup>b</sup> 6 6 5<sup>b</sup> 4 3 7<sup>b</sup>

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[13]

73

[Tp I (a)]  
ter - num Se - cun - dus or - di - nem Mel - chi - se - dech

73

[Tp I (b)]  
ter - num Se - cun - dus or - di - nem Mel - chi - se - dech

[C I]  
ter - num Se - cun - dus or - di - nem Mel - chi - se - dech

73

[A]  
ter - num Se - cun - dus or - di - nem Mel - chi - se - dech

73

[T]  
ter - num Se - cun - dus or - di - nem Mel - chi - se - dech

73

[Tp II]  
Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num Se - cun - dum or - di - nem Mel -

73

[A]  
Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num Se - cun - dum or - di - nem Mel -

[C II]  
73  
Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num Se - cun - dum or - di - nem Mel -

73

[T]  
73  
Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num Se - cun - dum or - di - nem Mel -

73

[B]  
73  
Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num Se - cun - dum or - di - nem Meñ -

73

[Org]  
73  
7<sup>b</sup> 6 5

73

[Ac. cont.]  
73  
7<sup>b</sup> 6 5 6 5

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[14]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

76  
[Tp I (a)] Se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Se - cun dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Mel -

76  
[Tp I (b)] Se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Mel -

76  
[C I] Se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Mel -

76  
[A] Se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Mel -

76  
[T] Se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Mel -

76  
[Tp II] chi - se - dech Se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Mel -

76  
[A] chi - se - dech Se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Mel -

76  
[C II] chi - se - dech Se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Mel -

76  
[T] chi - se - dech Se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Mel -

76  
[B] chi - se - dech Se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Mel -

76  
[Org] 6 5

76  
[Ac. cont.] 6 5 6 5 6 7<sup>b</sup> 5 7<sup>b</sup>

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[15]

80

[Tp I (a)]  
chi - se - dech. Do - mi - nus a dex - tris tu - - is;

[Tp I (b)]  
chi - se - dech. Do - mi - nus a dex - tris tu - - is;

[C I]  
chi - se - dech. Do - mi - nus a dex - tris tu - - is;

[A]  
chi - se - dech. Do - mi - nus a dex - tris tu - - is;

[T]  
chi - se - dech. Do - mi - nus a dex - tris tu - - is;

80

[Tp II]  
chi - se - dech. Do - mi - nus a dex - tris tu - is a

[A]  
chi - se - dech. Do - mi - nus a dex - tris tu - is a

[C II]  
chi - se - dech. Do - mi - nus a dex - tris tu - is a

[T]  
chi - se - dech. Do - mi - nus a dex - tris tu - is a

[B]  
chi - se - dech. Do - mi - nus a dex - tris tu - is a

80

[Org]  
4 3#

80

[Ac. cont.]  
3# 4 3# 7 3# 4 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[16]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]  
88  
Con - fre - git in di - e ir - ae su - ae re -

[Tp I (b)]  
88  
Con - fre - git in di - e ir - ae su - ae re -

[C I]  
88  
Con - fre - git in di - e ir - ae su - ae re -

[A]  
88  
Con - fre - git in

[T]  
88  
Con - fre - git

[Tp II]  
88  
dex - tris tu - is; Con - fre - fit Con - fre - git -

[A]  
88  
dex - tris tu - is; Con - fre - git Con - fre - git

[C II]  
88  
dex - tris tu - is; Con - fre - git Con - fre - git

[T]  
88  
dex - tris tu - is; Con - fre - git Con - fre - git

[B]  
88  
dex - tris tu - is; Con - fre - git Con - fre - git

[Org]  
88  
7 3# 4 3# 3# 3# 3# 3#

[Ac. cont.]  
88  
7 3# 4 3# 3# 3# 7 3# 4 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[17]

94

[Tp I (a)] ges su - ae re - ges. Iu - di ca - bit in na - ti -

94

[Tp I (b)] ges su - ae re - ges. Iu - di ca - bit in na - ti -

[C I] ges su - ae re - ges. Iu - di ca - bit in na - ti -

94

[A] di - e ir - ae su - - ae re - ges. Iu - di ca - bit in na - ti -

94

[T] in di - e - ir - ae - su - ae re - ges. Iu - di - ca - bit in na - ti -

94

[Tp II] Iu - di ca - bit in na - ti o - ni - bus in na - ti -

94

[A] Iu - di ca - bit in na - ti o - ni - bus in na - to -

[C II] Iu - di ca - bit in na - ti o - ni - bus in na - ti -

94

[T] Iu - di ca - bit in na - ti o - ni - bus in na - ti -

94

[B] Iu - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus in na - ti -

94

[Org] 3# 7 7 3# 3b 7 3#

94

[Ac. cont.] 7 3# 4 3# 3# 7 7 3# 3b 3# 7 7 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[18]

## [Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

100

[Tp I (a)] o - ni - bus; Im - ple - bit ru - i - nas im - ple - bit ru - i - nas, Con - quas - sa - bit

100

[Tp I (b)] o - ni - bus; Im - ple - bit ru - i - nas im - ple - bit ru - i - nas, Con - quas - sa - bit

100

[C I] o - ni - bus; Im - ple - bit ru - i - nas im - ple - bit ru - i - nas, Con - quas - sa - bit

100

[A] o - ni - bus; Im - ple - bit ru - i - nas im - ple - bit ru - i - nas, Con - quas - sa - bit

100

[T] o - ni - bus; Im - ple - bit ru - i - nas im - ple - bit ru - i - nas, Con - quas - sa - bit

100

[Tp II] o - ni - bus; Im - ple - bit ru - i - nas im - ple - bit ru - i - nas,

100

[A] o - ni - bus; Im - ple - bit ru - i - nas im - ple - bit ru - i - nas,

100

[C II] o - ni - bus; Im - ple - bit ru - i - nas im - ple - bit ru - i - nas,

100

[T] o - ni - bus; Im - ple - bit ru - i - nas im - ple - bit ru - i - nas,

100

[B] o - ni - bus; Im - ple - bit ru - i - nas im - ple - bit ru - i - nas,

100

[Org] 3# 3# 3# 7 3# 3#

100

[Ac. cont.] 3# 3# 7 3# 7 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[19]

107

[Tp I (a)] ca - pi - ta in te - rra mul - to - rum. De to - rren - te in vi - a bi - bet; Prop - te - re -

107

[Tp I (b)] ca - pi - ta in te - rra mul - to - rum. De - to - rren - te in vi - a bi - bet; Prop - te - re

107

[C I] ca - pi - ta in te - rra mul - to - rum. De to - rren - te in vi - a bi - bet; Prop - te - re

107

[A] ca - pi - ta in te - rra mul - to - rum. De to - rren - te in vi - a bi - bet; Prop - te - re -

107

[T] ca - pi - ta in te - rra mul - to - rum. De to - rren - te in vi - a bi - bet; Prop - te - re -

107

[Tp II] De to - rren - te Prop - te - re - a e - xal - ta - bit

107

[A] De to - rren - te Prop - - - te - - -

107

[C II] De to - rren - te Prop - te - re - a e - xal - ta - bit

107

[T] De to - rren - te Prop - te - re - a e - xal - ta - bit

107

[B] De to - rren - te Prop - te - re - a e - xal - ta - bit

107

[Org] 3# 3#

107

[Ac. cont.] 4 3# 3# 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[20]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

113

[Tp I (a)] a e-xal-ta-bit ca-put prop-te-re-a e-xal-ta-bit e-xal-ta-bit

[Tp I (b)] a e-xal-ta-bit ca-put prop-te-re-a e-xal-ta-bit e-xal-ta-bit

[C I] a e-xal-ta-bit ca-put prop-te-re-a e-xal-ta-bit e-xal-ta-bit

[A] a e-xal-ta-bit ca-put prop-te-re-a e-xal-ta-bit e-xal-ta-bit

[T] a e-xal-ta-bit ca-put prop-te-re-a e-xal-ta-bit e-xal-ta-bit

113

[Tp II] ca-put prop-te-re-a e-xal-ta-bit e-xal-ta-bit ca-put

[A] re - - - a e-xal-ta - - - - bit ca - - - - -

[C II] ca-put prop-te-re-a e-xal-ta-bit e-xal-ta-bit ca-put

[T] ca-put prop-te-re-a e-xal-ta-bit e-xal-ta-bit ca-put

[B] ca-put prop-te-re-a e-xal-ta-bit e-xal-ta-bit ca-put

[Org] 3# 3# 6 7 3# 3# 6 7 3#

[Ac. cont.] 3# 3# 6 7 3# 3# 6 7 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[21]

119

[Tp I (a)] ca - put prop - te - re - a e - xal - ta - bit ca - - - put. **Despacio** Gló -

[Tp I (b)] ca - put prop - te - re a e - xal - ta - bit ca - - - put. Gló - ri - a

[C I] ca - put prop - te - re a e - xal - ta - bit ca - - - put. Gló - ri - a

[A] ca - put prop - te - re a e - xal - ta - bit ca - - - put. Gló - ri - a

[T] ca - put prop - te - re a e - xal - ta - bit ca - - - put. Gló - ri - a

119

[Tp II] prop - te - re a e - xal - ta - bit e - xal - ta - bit ca - - - put. **Despacio**

[A] put e - xal - ta - bit e - xal - ta - bit ca - - - put.

[C II] prop - te - re a e - xal - ta - bit e - xal - ta - bit ca - - - put.

[T] prop - te - re a e - xal - ta - bit e - xal - ta - bit ca - - - put.

[B] prop - te - re a e - xal - ta - bit e - xal - ta - bit ca - - - put.

119 3# 3# 4 3# 3# **Despacio**

[Org]

119 3# 3# 4 3# **Gloria**

[Ac. cont.]

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[22]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

126

[Tp I (a)]  
ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i Sanc - to - et Spi - ri - tu - i

126

[Tp I (b)]  
Pa - - - tri, et Fi - li - o, et Spr - ri - tu - i Sanc - to et Spi - ri - tu - i

126

[C I]  
Pa - - - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i Sanc - to et Spi - ri - tu - i

126

[A]  
Pa - - - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i Sanc - to et Spi - ri - tu - i

126

[T]  
Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - - - ri - - - tu - - - -

126

[Tp II]

126

[A]

126

[C II]

126

[T]

126

[B]

126

[Org]

126

[Ac. cont.]  
7 3 $\flat$  6 5 3 $\sharp$  6 $\flat$  5 3 $\flat$  4 3 $\sharp$  3 $\sharp$  7 3 $\sharp$  7

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[23]

132

[Tp I (a)] Sánc-to et Spi-ri - tu - i Sánc-to et Spi-ri - tu - i Sánc-to et Spi-ri - tu - i Sánc - - -

132

[Tp I (b)] Sánc-to et Spi-ri - tu - i Sánc-to et Spi-ri - tu - i Sánc-to et Spi-ri - - - tu - - - i -

132

[C I] Sánc-to et Spi-ri - tu - i Sánc-to et Spi-ri - tu - i Sánc-to et Spi-ri - tu - i Sánc - - -

132

[A] Sánc-to et Spi-ri - tu - i Sánc-to et Spi-ri - tu - i Sánc-to et Spi-ri - tu - i Sánc - - -

132

[T] i Sánc - to Sánc - - -

132

[Tp II]

132

[A]

132

[C II]

132

[T]

132

[B]

132

[Org]

132

[Ac. cont.] 4 3̣ 4 3

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[24]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

137 *Ayroso*

[Tp I (a)] to . Si - cut é - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et - nunc, in prin -

[Tp I (b)]

[C I] Sânc - - - - to. Si - cut é - rat in prin - ci - pi - o, - et

[A] to . Si - cut é - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, in prin -

[T] to . Si - cut é - rat in prin -

137 *Ayroso*

[Tp II]

[A]

[C II]

[T] Si - cut

[B]

137 *Ayroso*

[Org]

137 4 3 4 3̣ *Ayroso* 3̣ 3̣ 3̣ 3̣

[Ac. cont.]

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[25]

145

[Tp I (a)]  
 ci - pi-o, et nunc, in prin - ci - pi-o, et nunc, in prin - ci - pi-o, et nunc, et nunc, et

[Tp I (b)]  
 nunc, in prin - ci - pi-o, et nunc, et nunc, in prin - ci - pi-o, et nunc, et nunc, et

[C I]  
 ci - pi-o, et nunc, in prin - ci - pi-o, et nunc, in prin - ci - pi-o, et nunc, et nunc, et

[A]  
 ci - pi-o, et nunc, in prin - ci - pi-o, et nunc, in prin - ci - pi-o, et nunc, et nunc, et

[T]  
 ci - pi-o, et nunc, in prin - ci - pi-o, et nunc, in prin - ci - pi-o, et nunc, et nunc, et

145

[Tp II]  
 Si - cut é - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et nunc, et sé - m -

[A]  
 Si - cut é - rat in prin - ci - pi-o, et nunc, et nunc, et sem -

[C II]  
 é - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, in prin - ci - pi-o, et nunc, et nunc, et sé - m -

[T]  
 Si - cut é - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, in prin - ci - pi-o, et nunc, et nunc, et sé - m -

[B]  
 Si - cut é - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, in prin - ci - pi-o, et nunc, et nunc, et sé - m -

145

[Org]  
 Sicut erat

145

[Ac. cont.]  
 Sicut erat

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[26]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

152

[Tp I (a)]  
sém - per, et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A - men. sae - cu - ló - rum

[Tp I (b)]  
sém - per, et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A - men. sae - cu - ló - rum

[C I]  
sém - per, et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A - men. sae - cu - ló - rum

[A]  
sém - per, et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A - men. sae - cu - ló - rum

[T]  
sém - per, et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A - men. sae - cu - ló - rum

[Tp II]  
per, et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A - men. A - men a -

[A]  
per, et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A - men. A - men a -

[C II]  
per, et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A - men. A - men a -

[T]  
per, et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A - men. A - men a -

[B]  
per, et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A - men. A - men a -

[Org]  
152 4 3# 7 7 3# 7 7 3# 7 3#

[Ac. cont.]  
152 4 3# 7 7 3# 7 7 3# 7 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[27]

160

[Tp I (a)] a - men a - men et in saé - cu - la in saé - cu - la in saé - cu - la sae - cu - ló - rum a - men.

160

[Tp I (b)] a - men a - men et in saé - cu - la in saé - cu - la in saé - cu - la sae - cu - ló - rum a - men.

160

[C I] a - men a - men et in saé - cu - la in saé - cu - la in saé - cu - la sae - cu - ló - rum a - men.

160

[A] a - men a - men et in saé - cu - la saé - cu - ló - rum in saé - cu - la sae - cu - ló - rum a - men.

160

[T] a - men a - men et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum in saé - cu - la sae - cu - ló - rum a - men.

160

[Tp II] men a - men a - men a - men sae - cu - ló - rum a - men.

160

[A] rum et in saé - - - cu - - - la sae - cu - ló - rum a - men.

160

[C II] men a - men a - men a - men - - - sae - cu - ló - rum a - men.

160

[T] men a - men a - men a - men - - - sae - cu - ló - rum a - men.

160

[B] men a - men a - men a - men sae - cu - ló - rum a - men.

160

[Org] 3♯ 3♯ 7 3♯ 4 3♯ 3♯

160

[Ac. cont.] 3♯ 7 7 3♯ 3♯ 4 3♯ 3♯

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Dixit Dominus (1º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

**Text: Psalmus 110 (109). Dixit Dominus.**

1. Dixit Dóminus Dómino méo: Séde a dextris meis.
2. Donec pónam inimicos túos, scabéllum pédum tuórum.
3. Vírgam virtútis túae emíttet Dóminus ex Sion: Domináre in médio inimicórum tuórum.
4. Técum princípium in díe virtútis túae in splendóribus sanetórum: ex útero ante lucíferum génuí te.
5. Jurávit Dóminus, et non paenitébit éum: Tu es sacérdos in aetérnum secúndum órđinem Melchisedech.
6. Dóminus a dextris túis, confrégit in díe írae súae réges.
7. Judicábit in natióribus, implébit ruínas: conquassábit cápita in térra multórum.
8. De torrénate in vía bíbet: proptérea exaltábit cáput.
9. Gloria Pátri, et Fílio, et Spiritui Sáncto.
10. Sicut érat in principio, et núnc, et sémper, et in saécula saeculórum. Amen.

**Notes crítiques:**

- Compàs. 12. Ac. continu i Ac. orgue. El sostingut consta en el manuscrit immediatament davall del pentagrama efectivament coincidint amb la nota Do. Segurament, perquè no n'hi ha espai entre la notació de figures quadrades anteriors i posteriors a la citada nota.

- C. 60 i 62. Alt del Cor II. Figures de nota quadrada transcrites per dues redones.

- C. 118. Tiple I (a). La tercera corxera, nota Mi, no consta en el manuscrit, que, de fet, està molt deteriorat. Hem transcrit tenint en compte el context harmònic i melòdic.

- C. 138. Tiple I (a), Alt, Tenor del Cor I, i Acompanyament continu. Una figura de nota "quadrada" transcrita per dues figures "redones".

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/1

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[2]

[Domine ad adjuvandum me. â 6. Vicent Olmos i Claver]

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- [VI I]: Violin I, Treble clef, G major key signature, 5/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- [Vlns]: Violins, Treble clef, G major key signature, 5/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- [VI III]: Violin III, Treble clef, G major key signature, 5/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- [Org]: Organ, Treble and Bass clefs, G major key signature, 5/4 time signature. The right hand has a complex rhythmic pattern, while the left hand has a simpler pattern of quarter notes.
- [Ac. cont.]: Accordion, Bass clef, G major key signature, 5/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- [Alt. sol.]: Alto Solista, Treble clef, G major key signature, 5/4 time signature. The staff is empty.
- [C I]: Cornet I, Treble clef, G major key signature, 5/4 time signature. The staff is empty.
- [Ten. sol.]: Tenor Solista, Treble clef, G major key signature, 5/4 time signature. The staff is empty.
- [Tp]: Trumpet, Treble clef, G major key signature, 5/4 time signature. The staff is empty.
- [A]: Alto Saxophone, Treble clef, G major key signature, 5/4 time signature. The staff is empty.
- [C II]: Cornet II, Treble clef, G major key signature, 5/4 time signature. The staff is empty.
- [T]: Tenor Saxophone, Treble clef, G major key signature, 5/4 time signature. The staff is empty.
- [B]: Bass, Bass clef, G major key signature, 5/4 time signature. The staff is empty.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/2  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Domine ad adjuvandum me. â 6. Vicent Olmos i Claver]

[3]

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- [VI I]: Violin I, Treble clef, 8-measure rest.
- [Vlns]: Violins, Treble clef, 8-measure rest.
- [VI II]: Violin II, Treble clef, 8-measure rest.
- [Org]: Organ, Treble and Bass clefs, 8-measure rest.
- [Ac. cont.]: Accordion, Bass clef, 8-measure rest.
- [Alt. sol.]: Alto Solista, Treble clef, 8-measure rest.
- [C I]: Cornet I, Treble clef, 8-measure rest.
- [Ten. sol.]: Tenor Solista, Treble clef, 8-measure rest.
- [Tp]: Trumpet, Treble clef, 8-measure rest.
- [A]: Alto Saxophone, Treble clef, 8-measure rest.
- [C II]: Cornet II, Treble clef, 8-measure rest.
- [T]: Tenor Saxophone, Treble clef, 8-measure rest.
- [B]: Bass, Bass clef, 8-measure rest.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/2  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[4]

[Domine ad adjuvandum me. â 6. Vicent Olmos i Claver]

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top two staves are for Violins I and II, both marked with a first ending bracket (12). The third staff is for Organ, with a first ending bracket (12) for the right hand and a first ending bracket (12) for the left hand. The fourth staff is for Accordion, marked with a first ending bracket (12). The fifth staff is for Alto Solista, marked with a first ending bracket (12). The sixth staff is for Contralto I, marked with a first ending bracket (12), and contains the lyrics "Dó - mi - ne". The seventh staff is for Tenor Solista, marked with a first ending bracket (12) and a second ending bracket (8), and contains the lyrics "Dó - mi - ne". The eighth staff is for Trumpet, marked with a first ending bracket (12), and contains the lyrics "Dó - mi - ne". The ninth staff is for Alto, marked with a first ending bracket (12), and contains the lyrics "Dó - mi - ne". The tenth staff is for Contralto II, marked with a first ending bracket (12), and contains the lyrics "Dó - mi - ne". The eleventh staff is for Tenor, marked with a first ending bracket (12) and a second ending bracket (8), and contains the lyrics "Dó - mi - ne". The twelfth staff is for Bass, marked with a first ending bracket (12), and contains the lyrics "Dó - mi - ne".

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/2  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]





[6]

## [Domine ad adjuvandum me. â 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] *p* *f*  
 [Vlns] *p* *f*  
 [VI II] *p* *f*  
 [Org] *p* *f*  
 [Ac. cont.] *p* *f*  
 [Alt. sol.]  
 [C I] ad ad - ju - van - dum me fes - ti - na,  
 [Ten. sol.] ad ad - ju - van - dum me fes - ti - na,  
 [Tp] ad ad - ju - van - dum me fes -  
 [A] ad ad - ju - van - dum me fes -  
 [C II] ad ad - ju - van - dum me fes -  
 [T] Dó - - - mi -  
 [B] ad ad - ju - van - dum me fes -

Cadireta 7: 6 5  
 4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/2  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Domine ad adjuvandum me. â 6. Vicent Olmos i Claver]

[7]

The musical score is arranged for the following instruments and voices:

- [VI I] Violin I
- [Vlns] Violins
- [VI II] Violin II
- [Org] Organ
- [Ac. cont.] Accordion
- [Alt. sol.] Alto Solista
- [C I] Contralto I
- [Ten. sol.] Tenor Solista
- [Tp] Trompa
- [A] Alto
- [C II] Contralto II
- [T] Tenor
- [B] Baix

The score includes a Clarins part with fingering: 4, 2, 7, 5, 3#.

Vocal parts include lyrics: Dó - mi - ne, tí - na, Dó - mi - ne ad ad - ju - van - dum me fes - ti - na fes - tí - na, Dó - mi - ne.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/2  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[8]

## [Domine ad adjuvandum me. â 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Org]

Cadireta

Clarins

4 7  
2 3#

[Ac. cont.]

[Alt. sol.]

[C I]

ad ad-ju-van-dum me fes-ti-na, Dó - mi - ne

[Ten. sol.]

8 ad ad-ju-van-dum me fes-ti-na, Dó - mi - ne

[Tp]

ne ad ad-ju-van-dum me fes-ti-na, ad ad-ju-van-dum me fes-

[A]

ne Dó - mi - ne Dó - mi - ne ad ad-ju-van-dum me fes-

[C II]

ne Dó - mi - ne ad ad-ju-van-dum me fes-ti-na, ad ad-ju-van-dum me fes-

[T]

8 ne Dó - mi - ne ad ad-ju-van-dum me fes-ti-na, ad ad-ju-van-dum me fes-

[B]

ne ad ad-ju-van-dum me fes-ti-na, ad ad-ju-van-dum me fes-

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/2  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Domine ad adjuvandum me. â 6. Vicent Olmos i Claver]

[9]

Gloria. Despacio no mucho

[VI I] *p*

[Vlns]

[VI II] *p*

[Org] Flautado o Cadireta

[Ac. cont.] *p*

[Alt. sol.]

[C I] fes - tí - - - na. Gló - ri - a Pá - tri, et

[Ten. sol.] 8 fes - tí - - - na. Gló - ri - a Pá - tri, et Fí - li - o, et

[Tp] 29

[A] 29

[C II] 29

[T] 8

[B] 29

tí - na fes - tí - - - na.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/2  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[10]

## [Domine ad adjuvandum me. â 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] *p*

[Vlns]

[VI II] *p*

[Org]

Clarins

Cadireta

[Ac. cont.] *p*

[Alt. sol.]

[C I] Fi - li - o, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i Sànc -

[Ten. sol.]

Fi - li - o, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i Sànc -

[Tp]

Gló - ri - a Pá - tri, et Fi - li - o, et Fi - li - o,

[A]

Gló - ri - a Pá - tri, et Fi - li - o,

[C II]

[T]

Gló - ri - a Pá - tri, et Fi - li - o, et Fi - li - o,

[B]

Gló - ri - a Pá - tri, et Fi - li - o, et Fi - li - o,

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/2  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Domine ad adjuvandum me. â 6. Vicent Olmos i Claver]

[11]

39 *f* *Andante*

[VI I] *f* *p*

[Vlns]

[VI II] *f* *p*

39 *Andante*

[Org] Clarins Cadireta 5 7<sub>4</sub> 6 6 6

39 *f* *Andante* *p* *p*

[Ac. cont.] *f* *p* *p*

39 *Andante*

[Alt. sol.] to. Si-cut é - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sém - per, et nunc, et

[C I] to. Si-cut é - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sém - per, et nunc, et

39 *Andante*

[Ten. sol.] 8 to. Si-cut é - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sém - per, et nunc, et

39 *Andante*

[Tp] et Spi - ri - tu i Sánc - - - to.

39 et Spi - ri - tu i Sánc - - - to.

[A] et Spi - ri - tu i Sánc - - - to.

39 et Spi - ri - tu i Sánc - - - to.

[T] 8 et Spi - ri - tu i Sánc - - - to.

39 et Spi - ri - tu i Sánc - - - to.

[B] et Spi - ri - tu i Sánc - - - to.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/2  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Domine ad adjuvandum me. â 6. Vicent Olmos i Claver]

[13]

The musical score is arranged for a choir and instrumental ensemble. It features the following parts:

- [VI I]**: Violin I
- [Vlns]**: Violins
- [VI II]**: Violin II
- [Org]**: Organ, with figured bass notation (6, 4/2, 6#) in the right hand.
- [Ac. cont.]**: Continuo
- [Alt. sol.]**: Alto Solista
- [C I]**: Contralto I
- [Ten. sol.]**: Tenor Solista
- [Tp]**: Tenor Part
- [A]**: Alto Part
- [C II]**: Contralto II
- [T]**: Tenor Part
- [B]**: Bass Part

The lyrics for the vocal parts are:

per,  
sém - per, A -  
nunc, et nunc, et sém - per, et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A - men, a - men,  
nunc, et nunc, et sém - per, et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A - men, a - men,  
nunc, et nunc, et sém - per, et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A - men, a - men,  
nunc, et nunc, et sém - per, et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A - men, a - men,

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/2  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[14]

[Domine ad adjuvandum me. â 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] *Vivo*

[Vlns] *Vivo*

[VI II] *Vivo*

[Org] *Vivo*

[Ac. cont.] *Vivo*

[Alt. sol.] *Vivo*

[C I] *Vivo*

[Ten. sol.] *Vivo*

[Tp] *Vivo*

[A] *Vivo*

[C II] *Vivo*

[T] *Vivo*

[B] *Vivo*

A - men, a - men, a - men. A - lle - lú - ia, a - lle - lú - ia,  
 men, a - - - men, a - men. A - lle - lú - ia, a - lle - lú - ia,  
 a - men, a - men, a - men. A - lle - lú - ia, a - lle - lú - ia, a - lle - lú - ia, a - lle -  
 a - men, a - men, a - men. A - lle - lú - ia, a - lle - lú - ia, a - lle - lú - ia, a - lle -  
 a - men, a - men, a - men. A - lle - lú - ia, a - lle - lú - ia, a - lle - lú - ia, a - lle -  
 a - men, a - men, a - men. A - lle - lú - ia, a - lle - lú - ia, a - lle - lú - ia, a - lle -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/2  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Domine ad adjuvandum me. â 6. Vicent Olmos i Claver]

[15]

58

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

[Alt. sol.]

[C I]

[Ten. sol.]

[Tp]

[A]

[C II]

[T]

[B]

a - lle-lú - ia, a - lle-lú - ia, a - lle-lú - ia.

a - le-lú - ia, a - lle-lú - ia, a - le-lú - ia.

lú - ia, a - lle-lú - ia, a - lle-lú - ia, a - le-lú - ia.

lú - ia, a - lle-lú - ia, a - lle-lú - ia, a - lle-lú - ia.

lú - ia, a - lle-lú - ia, a - lle-lú - ia, a - lle-lú - ia.

lú - ia, a - lle-lú - ia, a - lle-lú - ia, a - lle-lú - ia.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/2  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Domine ad adjuvandum me. â 6. Vicent Olmos i Claver]

**Text: Psalm 70 (69). Déu meu, vine a ajudar-me.**

1. Dómine ad adjuvandum me festína
2. Glória Patri, et Filio, et Spiritui Sáncto.
3. Sicut érat in princípío, et núnc, et sémpet, et in saécula saeculórum. Amen.
4. Allelúia.

**Notes crítiques:**

- Compàs 3-18. Violí II. Escrit *Unísonus* a Violí I.
- C. 21 (3r i 4t temps). Violí II. Escrit *Unís* a Violí I.
- C. 22 (1r i 2n temps). Violí II. Escrit *Unís* a Violí I.
- C. 23. Violí I. Becaire afegit per revisió a la nota La. Consta en vàries altres veus.
- C. 25 (3r i 4t temps). Violí II. Escrit *Unís* a Violí I.
- C. 26 (1r i 2n temps). Violí II. Escrit *Unís* a Violí I.
- C. 27 (2n, 3r i 4t temps). Violí II. Escrit *Unís* a Violí I.
- C. 30. Violins. En el manuscrit les notes d'aquest compàs estan escrites amb dobles pliques potser per a ser interpretades a *divisi*.
- C. 32. Violí II. Dinàmica afegida a la transcripció per símil amb el Violí I.
- C. 40. Doble barra afegida per a delimitar l'inici de l'*Andante*.
- C. 45. Continu, Orgue i Tenor solista. Becaire afegit per revisió a la nota Do. Consta en la part de Violí II, i, així mateix, en el compàs anterior.
- C. 47. Alt Cor II. Sostingut afegit per revisió a la nota Sol. Consta en el compàs anterior, i, també, en l'Alt solista.
- C. 53. Continu i Violí II. Becaire afegit per revisió a la nota Do. Consta en vàries altres veus.
- C. 53. Doble barra afegida per a delimitar l'inici del nou tempo *Vivo*.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/2

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

**[Domine ad adjuvandum me. â 6. Vicent Olmos i Claver]**

- C. 54. Per a les veus i l'orgue la música està escrita en compàs de 3/4, i per a la resta d'instruments en compàs de 3/8. Hem transcrit a compàs de 3/4.
- C. 54 fins a la ff. Violí II. Està escrit *Unisonus* al Violí I.
- C. 63. Violins. En el manuscrit, les notes d'aquest compàs estan escrites amb dobles pliques potser per a ser interpretades a *divisi*.

**[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/2  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**



[2]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[A sol.]

[C I]

[T sol.]

[Tp]

[A]

[C II]

[T]

[B]

[Org]

mi - no mé - o Dó - mi - no mé - - - o:  
nus Dó - mi - no mé - o Dó - - mi - no mé - o:

Sé

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]



[4]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] 14

[Vlns]

[VI II] 14

[Tpa. I] 14

[Tpes]

[Tpa II] 14

[Ac. cont.] 14

[A sol.] 14

[C I] 14

[T sol.] 8

[Tp] 14

[A] 14

[C II] 14

[T] 8

[B] 14

[Org] 14

dèx-tris mè-is a dèx-tris mè-is Sé

is mè-is Sé de a dèx-tris mè-is

is Sé de a dèx-tris mè-is Sé de a dèx-tris mè-

mè-is a dèx-tris mè-

dèx-tris mè-

de Sé de a dèx-tris a dèx-tris

7 7 7

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]



[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[5]

18

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

18

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

18

[Ac. cont.]

18

[A sol.]

[C I]

18

[T sol.]

18

[Tp]

18

[A]

[C II]

18

[T]

18

[B]

18

[Org]

7

de a déx - tris mé - is. Do - nec pón a i - ni -

a déx - tris mé - is. Do - nec pón a i - ni - mí - cos tú - os,

is a déx - tris mé - is.

is.

is

mé is.

6#

*p*

*p*

*p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[6]

## [Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

22

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

22

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

22

[Ac. cont.]

22

[A sol.]

[C I]

22

[T sol.]

8

22

[Tp]

22

[A]

[C II]

22

[T]

8

22

[B]

22

[Org]

22

mí-cos tú - os do - nec pón a i - ni - mí-cos tú - os,  
do - nec pón a i - ni - mí-cos tú - os,  
sca-bél lum-pé - dum tu -  
sca-bél lum-pé - dum tu -  
sca-bél lum-pé - dum tu -  
sca-bél lum-pé - dum tu -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[7]

26

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

26

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

26

[Ac. cont.]

26

[A sol.]

[C I]

26

sca-bél lum-pé - dum tu - ó - rum. Vir-gam vir-tú - tis

[T sol.]

8

sca-bél lum-pé - dum tu - ó - rum. Vir-gam vir-tú-tis

26

[Tp]

26

ó - rum sca-bél lum pé - dum tu - ó - rum.

[A]

[C II]

26

ó - rum sca-bél lum pé - dum tu - ó - rum.

[T]

8

26

ó - rum sca-bél lum-pé - dum tu - ó - rum.

[B]

26

ó - rum sca-bél lum pé - dum tu - ó - rum.

26

[Org]

3#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[8]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[A sol.]

[C I]

[T sol.]

[Tp]

[A]

[C II]

[T]

[B]

[Org]

túa - e vir-tú-tis túa - e e - mít-tet Dó - mi-nus ex - Si - on ex - Si -

túa - e vir-tú - tis túa - e e - mít-tet Dó - mi-nus ex-Si - on ex - Si -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[9]

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- [VI I] and [VI II]: Violin I and Violin II staves.
- [Tpa. I] and [Tpa II]: Trumpet I and Trumpet II staves.
- [Ac. cont.]: Continuo staff.
- [A sol.] and [T sol.]: Soprano and Tenor vocal staves.
- [C I] and [C II]: Alto and Bass vocal staves.
- [Tp]: Trompe staff.
- [A]: Alto vocal staff.
- [T]: Tenor vocal staff.
- [B]: Bass vocal staff.
- [Org]: Organ staff.

The score includes a vocal line with the following lyrics:

do - mi - ná - re in - mé - di - o i - ni - mi - có - rum tu -  
do - mi - ná - re in mé - di - o i - ni - mi - có - rum tu -  
do - mi - ná - re in mé - di - o i - ni - mi - có - rum tu -  
do - mi - ná - re in mé - di - o - i - ni - mi - có - rum tu -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
 Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]



42

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

42

[Tpa. I]

[Tpes]

42

[Tpa II]

42

[Ac. cont.]

42

[A sol.]

[C I]

42

[T sol.]

8

42

[Tp]

42

[A]

[C II]

42

[T]

8

42

[B]

42

[Org]

3#

7

3#

7

6

6

e vir - tú - tis túa - e vir - tú - tis túa - e in dí -

in dí - e vir - tú - tis túa - e té - cum prin -

cí - pi - um in dí - e vir - tú - tis túa - e vir - tú - tis túa -

Té - cum prin - cí - pi - um in dí - e vir - tú - tis vir -

- e vir - tú - tis túa - e té - cum prin - cí - pi - um in dí - e vir - tú - tis -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[12]

## [Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

46

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

46

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

46

[Ac. cont.]

46

[A sol.]

[C I]

46

[T sol.]

8

46

[Tp]

46

[A]

[C II]

46

[T]

8

46

[B]

46

[Org]

7 7 7 3#

3# 3# 3# 3#

in dí - e vir - tú - tis vir - tú - tis túa - e

e vir - tú - tis túa - e vir - tú - tis túa - e

cí - pi - um in dí - e vir - tú - tis túa - e in s -

e in dí - e vir - tú - tis túa - e in splen -

tú - tis túa - e vir - tú - tis túa - e in s -

túa - e vir - tú - tis túa - e in

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]



[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[13]

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- [VI I] and [VI II]: Violins I and II, both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).
- [Vlns]: Violins, indicated by the label above the staves.
- [Tpa. I] and [Tpa II]: Trumpets I and II, both in bass clef with a key signature of two sharps.
- [Tpes]: Trombones, indicated by the label above the staves.
- [Ac. cont.]: Continuo, in bass clef with a key signature of two sharps.
- [A sol.] and [C I]: Soprano and Contralto, in treble clef.
- [T sol.]: Tenor, in treble clef.
- [Tp]: Trumpet, in treble clef with a key signature of two sharps.
- [A]: Alto, in treble clef.
- [C II]: Contralto, in treble clef.
- [T]: Tenor, in treble clef.
- [B]: Bass, in bass clef.
- [Org]: Organ, in bass clef with a key signature of two sharps.

The score includes lyrics for the vocal parts, starting at measure 50. The lyrics are: "plen - dó - ri - bus sanc - tó - rum: ex -", "dó - ri - bus sanc - tó - rum ex -", "plen - dó - ri - bus sanc - tó - rum ex -", and "splen - dó - ri - bus sanc - tó - rum ex -". The organ part features figured bass notation: 6# 4 2, 4# 2, 7, 6#.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]



58

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

58

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

58

[Ac. cont.]

58

[A sol.]

[C I]

58

[T sol.]

8

58

[Tp]

58

[A]

[C II]

58

[T]

8

[B]

58

[Org]

58

an - te lu - cí - fe - rum gé - nu - i - te an - te lu - cí - fe - rum gé - nu - i - te an - te lu - cí - fe - rum

te an te lu - cí - fe - rum gé - nu - i - te

an - te lu - cí - fe - rum gé - nu - i - te an - te lu - cí - fe - rum

te - - - lu - - - cí - - - fe - - -

cí - fe - rum gé - nu - i - te an - te lu - cí - fe -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[16]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I]   
 [Vlns]   
 [VI II]   
 [Tpa. I]   
 [Tpes]   
 [Tpa II]   
 [Ac. cont.]   
 [A sol.]   
 [C I]   
 [T sol.]   
 [Tp]   
 [A]   
 [C II]   
 [T]   
 [B]   
 [Org]

cí - fe - rum gé - nu - i - te   
 te gé - nu - i - te   
 an - te lu - cí - fe - rum gé - nu - i - te   
 rum gé - nu - i - rum   
 an - te lu - cí - fe - rum gé - nu - i - rum

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
 Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[A sol.] **Solo**

[C I] gé - nu - i - te. Ju - rá - vit Dó - mi - nus, et non pae - ni - té - bit è

[T sol.] gé - nu - i - te.

[Tp] nu - i - te.

[A] nu - i - te.

[C II] nu - i - te.

[T] i - - - te.

[B] te gé - nu - i - - te.

[Org]

[18]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

71

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

71

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

71

[Ac. cont.]

71

[A sol.]

[C I]

71

um: Tu - es sa-cér-dos in ae-tér-num se - cún - dum

[T sol.]

8

Tu - es sa-cér-dos in ae - tér-num se - - - cún-dum

71

[Tp]

71

Tu - es sa - cér - dos in ae - tér - num

[A]

[C II]

71

Tu - es sa-cér-dos in ae - ter-num se - cún-dum ór - di - nem Mel-

[T]

8

71

Tu - es sa - cér - dos in ae - tér - num

[B]

71

Tu - es sa-cér-dos in ae - tér-num se - cún-dum ór - di - nem Mel-

71

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]



[20]

[Dixit Dominus à 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] suave

[Vlns]

[VI II] suave

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.] suave

[A sol.]

[C I] Solo

[T sol.]

8 Dó - mi-nus a déx - tris tú - is Dó - mi-nus a déx - tris tú - is, con -

[Tp]

[A]

[C II]

[T]

[B]

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]



[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[21]

82 *Andante*

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

82 *Andante*

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

82 *Andante*

[Ac. cont.]

82 *Andante*

[A sol.]

[C I]

[T sol.]

82 *Andante*

[Tp]

[A]

[C II]

[T]

[B]

82 *Andante*

[Org]

fré - git con-fré - git in dí - e í - rae - sua - e - ré - ges. Ju - dit

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[22]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

Musical score for 'Dixit Dominus' by Vicent Olmos i Claver, starting at measure 86. The score includes parts for:

- [VI I] and [VI II]: Violins I and II
- [Tpa. I] and [Tpa II]: Trumpets I and II
- [Ac. cont.]: Accordion
- [A sol.] and [C I]: Alto and Contralto voices
- [T sol.]: Tenor voice
- [Tp]: Trumpet
- [A]: Alto
- [C II]: Contralto
- [T]: Tenor
- [B]: Bass
- [Org]: Organ

The vocal parts have the following lyrics:

[A sol.] cá-bit in na-ti-ó-ni-bus in na-ti-ó-ni-bus,  
[C I] cá-bit in na-ti-ó-ni-bus in na-ti-ó-ni-bus,  
[T sol.] cá-bit in na-ti-ó-ni-bus in na-ti-ó-ni-bus,  
[Tp] in plé-vit ru -  
[A] in plé-vit ru -  
[C II] in plé-vit ru -  
[T] in plé-vit ru -  
[B] in plé-vit ru -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[23]

92

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

92

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

92

[Ac. cont.]

92

[A sol.]

[C I]

[T sol.]

92

[Tp]

92

[A]

[C II]

[T]

92

[B]

92

[Org]

8

8

6

6  
5  
3#

i - nas in plé - vit ru - i - nas in plé - vit ru i - nas:

i - nas in plé - vit ru - i - nas in plé - vit ru i - nas:

i - nas in plé - vit ru - i - nas in plé - vit ru i - nas:

i - nas in plé - vit ru - i - nas in plé - vit ru - i - nas:

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[24]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] *p* *f*

[Vlns]

[VI II] *p* *f*

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.] *p* *f*

[A sol.]

[C I]

[T sol.]

[Tp] 98 con - qu - as - sá - bit cá - pi - ta in té - rra in té - - -

[A] 98 con - quas - sá - bit cá - pi - ta in té - - -

[C II] 98 con - quas - sá - bit cá - pi - ta in té - - -

[T] 98 con - qu - as - sá - bit cá - pi - ta in té - rra in té - - -

[B] 98 con - quas - sá - bit cá - pi - ta in

[Org] 98 3#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

103

[VI I]

[Vlns]

103

[VI II]

103

[Tpa. I]

[Tpes]

103

[Tpa II]

103

[Ac. cont.]

103

[A sol.]

[C I]

103

[T sol.]

8

103

[Tp]

rra mul - tó - - - rum.

103

[A]

rra mul - - - tó - rum.

103

[C II]

rra mul - tó - - - rum.

8

103

[T]

rra mul - tó - - - rum.

103

[B]

té - rra in té - rra mul - tó - rum.

103

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[26]

[Dixit Dominus à 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[A sol.]

[C I]

[T sol.]

[Tp]

[A]

[C II]

[T]

[B]

[Org]

108

*p*

De to - rrén - te - in - ví - a

De to - rrén - te in

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

114

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

114

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

114

[Ac. cont.]

114

[A sol.]

[C I]

[T sol.]

8

114

[Tp]

114

[A]

[C II]

[T]

8

114

[B]

114

[Org]

bí - bet:

ví - a bí - bet:

De - to - rrén - - - te in ví - a bí -

De - to - rrén - - - te in ví - a bí -

De - to - rrén - - - te in ví - a bí -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[28]

## [Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

119

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[A sol.]

[C I]

[T sol.]

8

[Tp]

119

[A]

[C II]

[T]

8

[B]

119

[Org]

7 5 3# 3# 7

3# 7

prop - té - re a ex - al - tá - bit cá - put

prop - té - re a ex - al - tá - bit cá - put

bet in ví - a bí - bet: prop - té - re -

bet in ví - a bí - bet: prop - té - re -

bet in ví - a bí - bet: prop - té - re -

bet in ví - a bí - bet: prop - té - re -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]



[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[29]

124

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

124

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

124

[Ac. cont.]

124

[A sol.]

[C I]

124

[T sol.]

8

prop - té - re - a ex - al - tá - bit

prop - té - re - a ex - al - tá - bit

124

[Tp]

124

a ex - al - tá - bit cá - put.

124

[A]

[C II]

124

a ex - al - tá - bit cá - put.

124

[T]

8

124

a ex - al - tá - bit cá - put.

prop\_

124

[B]

a ex - al - tá - bit cá - put.

124

[Org]

5

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[30]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

129

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[A sol.]

[C I]

[T sol.]

8

129

[Tp]

129

[A]

[C II]

[T]

8

129

[B]

129

[Org]

cá - put prop - té - re - a ex - al - tá - bit cá - put

prop - té - re - a ex - al - ta - bit ca - put prop - te - re -

prop - té - re - a ex - al - tá - bit cá - put prop - té - re -

té - - - re a ex - - - al - - -

prop - té - re - a ex - al - tá - bit cá - put prop - té - re -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

134

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

134

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

134

[Ac. cont.]

134

[A sol.]

[C I]

134

[T sol.]

8

134

[Tp]

134

[A]

[C II]

134

[T]

8

134

[B]

134

[Org]

7 6 7 6 7 6

prop - té - re - a prop - té - re - a

prop - té - re - a prop - té - re - a

a e - xal - ta - bit ca - put prop - te - re a e - xal - ta - bit

a ex - al - tá - bit cá - put ex - - al - tá - bit ex - al - tá - bit

tá - - - bit cá -

a ex - al - tá - bit cá - put ex - al - tá - bit cá - - -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[32]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

139

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

139

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

139

[Ac. cont.]

139

[A sol.]

[C I]

139 prop - té - re - a ex - al - tá - bit cá - put ex - al - tá - bit

[T sol.]

8 prop - té - re - a ex - al - tá - bit cá - put ex - al - tá - bit

139

[Tp]

139 ca - put prop - te - re a e - xal - ta - bit

[A]

[C II]

139 cá - put prop - té - re a ex - al - tá - bit

[T]

8

139 put prop - té - re - a ex - al - tá - bit

[B]

put prop - té - re - a ex - al - tá - bit

139

[Org]

3#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

**Gloria Despacio**

143

[VI I] *p* *crescendo*

[Vlns]

[VI II] *crescendo*

[Tpa. I]

[Tpes] Las trompas tacet el Gloria

[Tpa II]

[Ac. cont.] *p*

[A sol.]

[C I] ca - put. Glò - ri - a Pá - tri, et Fi - lli - o et

[T sol.] ca - put. Gló - ri - a Pá - tri, et

[Tp] ca - put.

[A] ca - put.

[C II] cá - put.

[T] cá - put.

[B] cá - put.

[Org] *p*

[34]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

150

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

150

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

150

[Ac. cont.]

150

[A sol.]

[C I]

150

Fi - lli - o, et

[T sol.]

8

Fi - lli - o, Gló - ri - a - Pá - tri, et

150

[Tp]

150

Gló - ri - a - Pá - tri gló - ri - a Pá - tri, et Fi - lli -

[A]

[C II]

150

Gló - ri - a Pá - tri gló - ri - a Pá - tri, et Fi - lli -

[T]

8

150

Gló - ri - a Pá - tri gló - ri - a Pá - tri, et

[B]

150

Gló - ri - a Pá - tri gló - ri - a Pá - tri, et Fi - lli -

150

[Org]

3#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

156

[VI I]

[Vlns]

156

[VI II]

156

[Tpa. I]

[Tpes]

156

[Tpa II]

156

[Ac. cont.]

156

[A sol.]

[C I]

156

Fi - lli - o, et Spi - rí - tu - i Sánc - to et Spi - rí - tu - i

[T sol.]

8

Fi - lli - o, et Spi - rí - tu i Sánc - to Sánc -

156

[Tp]

156

o,

[A]

[C II]

156

o,

[T]

8

156

Fi - lli - o,

[B]

156

o,

156

[Org]

[36]

## [Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

162 *Andante*

[VI I] *f*

[Vlns]

[VI II] *f*

162 *Andante*

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

162 *Andante*

[Ac. cont.]

162 *Andante*

[A sol.]

[C I] 162 Sânc - to. - - - - - Si - cut

[T sol.] 162 to\_ \_ . Si - cut

162 *Andante*

[Tp] 162 et Spi - ri - tu - i Sânc - to.

[A] 162 et Spi - ri - tu - i Sânc - - - to.

[C II] 162 et Spi - ri - tu - i Sânc - - - to.

[T] 162 et Spi - ri - tu - i Sânc - - - to.

[B] 162 et Spi - ri - tu - i Sânc - - - to.

162 *Andante*

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]



168

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

168

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

168

[Ac. cont.]

168

[A sol.]

[C I]

168 é - rat in - prin - cí - pi - o, et nunc, et sém - per,

[T sol.]

8 é - rat in pri - cí - pi - o, et nunc et sém - per,

168

[Tp]

168 Si - cut é - rat in prin - cí - pi - o, et

[A]

[C II]

168 Si - cut é - rat in prin - cí - pi - o, et

[T]

8

168 Si - cut é - rat in prin - cí - pi - o, et

[B]

168 Si - cut é - rat in prin - cí - pi - o, et

[Org]

168

[38]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] 174

[Vlns] 174 *p*

[VI II] 174 *p*

[Tpa. I] 174

[Tpes] 174

[Tpa II] 174

[Ac. cont.] 174

[A sol.] 174

[C I] 174 et in saé - cu - la sae - cu -

[T sol.] 174 8 et in saé - cu - la sae - cu -

[Tp] 174 nunc, et sém - per,

[A] 174 nunc, et sém - per,

[C II] 174 nunc, et sém - per,

[T] 174 8 nunc, et sém - per,

[B] 174 nunc, et sém - per,

[Org] 174 6 5

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[39]

179

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[A sol.]

[C I]

[T sol.]

[Tp]

[A]

[C II]

[T]

[B]

[Org]

lô-rum A - men. A - \_ \_

lô-rum A - men. A - \_ \_

et in saé - cu - la sae - cu - lô - rum A - men.

et in saé - cu - la sae - cu - lô - rum A - men.

et in saé - cu - la sae - cu - lô - rum A - men.

et in saé - cu - la sae - cu - lô - rum A - men.

3<sub>b</sub> 3<sub>♯</sub> 3<sub>b</sub> 3<sub>♯</sub>

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[40]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] 185

[Vlns]

[VI II] 185 *p*

[Tpa. I] 185

[Tpes]

[Tpa II] 185

[Ac. cont.] 185 *f*

[A sol.] 185 men, a - - - men. et in

[C I] 185

[T sol.] 8 men, a - - - men. saé -

[Tp] 185 A - - - men, a - - - men.

[A] 185

[C II] 185 A - - - men.

[T] 8 A - - - men.

[B] 185 A - - - men, a - - - men.

[Org] 185

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[41]

191

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

191

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

191

[Ac. cont.]

191

[A sol.]

[C I]

191

saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A -

191

[T sol.]

8

cu - ló - - - rum. A

191

[Tp]

191

[A]

[C II]

191

[T]

8

191

[B]

191

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[42]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] *f*

[Vlns]

[VI II] *f*

[Tpa. I]

[Tpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[A sol.]

[C I] men. A - - - men, a - - - men, a - men.

[T sol.] 8 men. A - - - men, a - - - men, a - men.

[Tp] 197 A - - - men, a - men. A - men.

[A]

[C II] 197 A - men, a - men. A - men.

[T] 8 197 A - - - men, a - men A - men.

[B] 197 A - - - men, a - men A - men.

[Org] 197

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3  
Transcripció i revisió. Angel Marzal: 2013]

[Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

**Text: Psalmus 110 (109). Oracle del Senyor al meu Senyor.**

1. Dixit Dóminus Dómino méo: Séde a dextris meis.  
Donec pónam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum.
2. Vírgam virtútis túae emíttet Dóminus ex Sion: Domináre in médio inimicórum tuorum.
3. Técum princípium in díe virtútis túae in splendóribus sanetórum: ex útero ante lucíferum genui te.
4. Jurávit Dóminus, et non paenitébit éum: Tu es sacérdos in aetérnum secúndum órđinem Melchisedech.
5. Dóminus a dextris tuis, confrégit in díe írae súae réges.
6. Judicábit in natió nibus, implébit ruínas: conquassábit cápita in térra multórum.
7. De torrén te in vía bíbet: proptérea exaltábit cáp ut.
8. Gloria Pátri, et Fílio, et Spiritui Sáncto.
9. Sicut érat in principio, et núnc, et sémper, et in saécula saeculórum. Amen.

**Notes crítiques:**

- Compàs. 23. Violí I, continu i Alt solista. Sostingut de la nota Si transcrit a Becaire d'acord amb l'ús notacional de Vicent Olmos.

- C. 23. Violí II. Bemoll afegit per revisió a la nota Mi. Consta així mateix en la part d'Alt solista.

- C. 24. Violí I i Alt solista. Sostingut de la nota Si transcrit a Becaire.

- C. 37. Tiple Cor II. Sostingut afegit per revisió a la nota Sol. Consta en vàries altres parts.

- C. 38 ( 3r i 4t temps) i 39. Violí II. Indicació *Unísonus* a Violí I.

- C. 48. Violí I. Sostingut afegit per revisió a la nota Sol. Consta en el xifrat de l'orgue, i, també, en altres parts.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

## [Dixit Dominus â 6. Vicent Olmos i Claver]

- C. 70. Alt solista. Sostingut afegit per revisió a la nota Sol. Consta així mateix en la part de Violí I.

- C. 79. Continu. Bemoll afegit per revisió a la nota Si d'acord amb el context harmònic i melòdic.

- C. 80 i 81. Violí I i Tenor solista. Bemoll afegit per revisió a la nota Si d'acord amb el context harmònic i melòdic del fragment.

- C. 81 i 83. Continu. Sostingut de la nota Mi transcrit a Becaire.

- C. 93. Continu. Sostingut afegit per revisió a la nota Sol. Consta en el compàs anterior, i, també, en les parts del Baix i de l'orgue.

- C. 97. Continu. Sostingut afegit per revisió a la nota Re. Consta en el compàs anterior.

Il·lustració n° 35. Partitura del psalm *Dixit Dominus*. (ACS): PM 22/3.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/3

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



# [4] Beatus vir â 6. con Violines, y Trompas

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

M[osé]n. V[icen]te Olmos.

Enero año de 1770

[ACS: PM 22/5]

for po  
Despacio no mucho  
f p  
f p  
3

[Violí I]  
[Violins]  
Violí II

Dulz  
Despacio no mucho  
f p

[Trompa I en Do]  
[Trompes]  
[Trompa II en Do]

Despacio no mucho  
f p

[Acompanyament continu]

Despacio no mucho

[Tiple I]  
[Cor I]  
[Tenor I]  
Be - a - - tus

Be - a - - tus  
Despacio no mucho

[Tiple II]  
[Alt II]  
[Cor II]  
[Tenor II]  
[Baix II]  
Be - a - - tus  
Despacio no mucho

[Orgue]

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5]

[2]

[Beatus vir à 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[Tp I]

[C I]

[T I]

[T II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[3]

12

[Vl I] *f p*

[Vl II] *f p*

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.] *p f p f*

[Tp I]

[C I] Be - á - tus vir, qui - tí - met Dó - mi - num qui - tí - met

[T I] *8* Be - á - tus - vir, - qui - tí - met

[T II]

[A II]

[C II]

[T II] *8*

[B II]

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[4]

## [Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

17

[VI I] *f* *p* *f*

[Vlns]

[VI II] *f* *f* *f*

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.] *p*

[Tp I]

[C I] Dó - mi - num: Be - á - tus vir, qui tí - met Dó - mi - num

[T I] Dó - mi - num: Be - á - tus vir, qui tí - met Dó - mi - num

[T II] Be - á - tus vir, qui - tí - met Dó - mi - num qui - tí - mat

[A II] Be - á - tus vir, qui - tí - met Dó - mi - num qui - tí - met

[C II] Be - á - tus vir, qui - tí - met Dó - mi - num qui - tí - met

[T III] Be - á - tus vir, qui - tí - met Dó - mi - num qui - tí - met

[B II] Be - á - tus vir, qui - tí - met Dó - mi - num qui - tí - met

[Org] 7

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[5]

22

[Vl I]

[Vlns]

[Vl II]

22

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

22

[Ac. cont.]

22

[Tp I]

[C I]

Dó - mi - num: in man - dá - tis é - jus in man - dá - tis é - jus in man - dá - tis

[T I]

8

Dó - mi - num: in man - dá - tis - é - jus é - - - jus in man - dá - tis

22

[T II]

Dó - mi - num: in man - dá - tis - é - jus in man -

22

[A II]

[C II]

Dó - mi - num: in man - - - - dá - - - - tis

22

[T III]

8

Dó - mi - num:

22

[B II]

Dó - mi - num: in man - dá - tis - 6 5<sup>h</sup>

22

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[6]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

27

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

27

[Tpa I]

[Trpes]

27

[Tpa II]

27

[Ac. cont.]

27

[Tp I]

[C I]

é - jus é - - jus in man-dá-tis é - - - - jus

27

[T I]

é - - - jus é - jus in man-dá-tis é - - - - jus in man-dá-tis é - jus

27

[T II]

dá - tis é - - - - jus in man-dá - tis é - - - - jus in man-dá-tis é - jus in man-dá - tis -

27

[A II]

é - jus

27

[C II]

vó - - - - let ní - - - - mis

27

[T III]

in man-dá - tis é - - - - jus in man-dá - tis é - - - - jus in man-dá - tis

27

[B II]

é - jus é - - - - jus in man-dá-tis é - - - - jus in man-dá-tis é - jus in man-dá - tis -

27

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[7]

The musical score is arranged for a large ensemble. It includes staves for Violin I and II, Viola, Trumpet I and II, Trombone I and II, Acoustic Contingent, Trumpet, Corn I and II, Trombone I and II, Bass II, and Organ. The score begins at measure 32. The Violin and Viola parts feature a melodic line with triplets and dynamic markings of *p* and *f*. The Acoustic Contingent part provides a rhythmic accompaniment with similar dynamics. The vocal parts (Trumpet, Corn, Trombone, Bass, and Organ) enter with the lyrics "é - jus - vó - let ní - mis." in measure 32. The Organ part includes a figured bass line with figures 6, 4, 3, and 3.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[8]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

Musical score for 'Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver'. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and instrumental parts for Violins I and II, Trumpets I and II, Trombones I and II, Acoustic Contingent, Trumpet I, Tenors I and II, Alto II, Clarinet II, Trombone II, Bass II, and Organ. The vocal line includes the lyrics: 'Pó - tens in té - rra é - rit sé - men'. The score includes dynamic markings (p, f) and articulation (accents, slurs, triplets). The organ part is in the bass clef.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]





[10]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

49

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

49

[Tpa I]

[Trpes]

49

[Tpa II]

49

[Ac. cont.]

49

[Tp I]

[C I]

49

[T I]

49

[T II]

49

[A II]

[C II]

49

[T III]

49

[B II]

49

[Org]

*p*

*p*

*p*

Gló - ri - a et di -

Gló - ri - a et di -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[11]

54

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

54

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

54

[Ac. cont.]

54

[Tp I]

[C I]

[T I]

54

[T II]

54

[A II]

[C II]

[T II]

54

[B II]

54

[Org]

vi - ti ae in dó - mo - é - jus in dó - mo é - \_ \_ \_ jus: et jus - tí - ti - a é - jus má - net

vi - ti - ae in dó - mo - é - \_ - jus in dó - mo é - \_ \_ \_ jus: et jus - tí - ti - a

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[13]

65

[Vl I]

[Vlns]

[Vl II]

65

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

65

[Ac. cont.]

65

[Tp I]

[C I]

65

[T I]

65

[T II]

65

[A II]

[C II]

65

[T III]

65

[B II]

65

[Org]

mi - sé - ri - cors mi -

mi - sé - ri - cors mi -

té - ne - bris lú - - men réc - tis: mi - sé - ri - cors mi - sé - ri -

té - ne - bris lú - men réc - tis: mi - sé - ri - cors mi - sé - ri -

té - ne - bris lú - men réc - tis: mi - sé - ri - cors mi - sé - ri -

65  $\frac{4}{9}$  té - ne - bris  $\frac{7}{3\sharp}$  lú - men  $\frac{6}{4}$  réc - 7 tis: mi - sé - ri - cors mi - sé - ri -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[14]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

69

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

69

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

69

[Ac. cont.]

69

[Tp I]

[C I]

[T I]

69

[T II]

69

[A II]

[C II]

[T II]

69

[B II]

69

[Org]

sé - ri - cors, et mi - se rá - tor, et jús - tus et jús - tus mi -

sé - ri - cors, et mi - se - rá - tor, et jús - tus mi

cors, mi - sé - ri -

cors, mi - sé - ri -

cors, mi - sé - ri -

cors, mi - sé - ri -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[15]

73

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

73

[Tpa I]

[Trpes]

73

[Tpa II]

73

[Ac. cont.]

73

[Tp I]

[C I]

73

[T I]

73

[T II]

73

[A II]

[C II]

73

[T III]

73

[B II]

73

[Org]

sé - ri - cors mi - sé - ri - cors, et mi - se - rá - tor, et jús - tus et jús - \_ \_ tus.

sé - ri - cors mi - sé - ri - cors, et mi - se - rá - tor, et jús - tus.

cors mi - sé - ri - cors, Ju - cún - dus

cors mi - sé - ri - cors, Ju - cún - dus

cors mi - sé - ri - cors, Ju - cún - dus

cors mi - sé - ri - cors, Ju - cún - dus

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[16]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

77

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

77

[Tpa I]

[Trpes]

77

[Tpa II]

77

[Ac. cont.]

77

[Tp I]

[C I]

77

[T I]

77

[T II]

77

[A II]

[C II]

77

[T III]

77

[B II]

77

[Org]

qui mi - se - ré - tur mi - se - ré - tur

qui mi - se - ré - tur mi - se - ré - tur

qui mi - se - ré - tur mi - se - ré - tur

qui mi - se - ré - tur mi - se - ré - tur

hó - mo qui mi - se - ré - tur et cóm - mo - dat, qui mi - se - ré - tur et -

hó - mo qui mi - se - ré - tur et cóm - mo - dat, qui mi - se - ré - tur et

hó - mo qui mi - se - ré - tur et cóm - mo - dat, qui mi - se - ré - tur et

hó - mo qui mi - se - ré - tur et cóm - mo - dat, qui mi - se - ré - tur et

hó - mo qui mi - se - ré - tur et cóm - mo - dat, qui mi - se - ré - tur et

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[17]

81

[Vl I]

[Vlns]

[Vl II]

81

[Tpa I]

[Trpes]

81

[Tpa II]

81

[Ac. cont.]

81

[Tp I]

[C I]

81

[T I]

81

[T II]

81

[A II]

[C II]

81

[T III]

81

[B II]

81

[Org]

dis - pó - net      dis - pó - net      dis - pó - net

dis - pó - net      dis - pó - net      dis - pó - net

cóm - mo - dat, dis - pó - net      ser - mó - nes sú - os in ju - dí - ti - o,      ser - mó - nes sú - os,      dis -

cóm - mo - dat, dis - pó - net      ser - mó - nes sú - os in ju - dí - ti - o,      ser - mó - nes sú - os,      dis -

cóm - mo - dat, dis - pó - net      ser - mó - nes sú - os in ju - dí - ti - o,      ser - mó - nes sú - os,      dis -

cóm - mo - dat, dis - pó - net      ser - mó - nes sú - os in ju - dí - ti - o,      ser - mó - nes sú - os,      dis -

6/4      5/3      9/4      3      6      4      3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[18]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

85

[Vl I]

[Vlns]

[Vl II]

85

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

85

[Ac. cont.]

85

[Tp I]

[C I]

85

[T I]

85

[T II]

85

[A II]

[C II]

85

[T III]

85

[B II]

85

[Org]

ser - mó - nes sú - os in ju - dí - ti - o

ser - mó - nes sú - os in ju -

ser - mó - nes sú - os in ju - dí - ti - o

ser - mó - nes sú - os in ju -

pó - net

ser - mó - nes sú - os in ju - dí - ti - o, dis - pó - net

ser - mó - nes sú - os in ju -

pó - net

ser - mó - nes sú - os in ju - dí - ti - o, dis - pó - net

ser - mó - nes sú - os in ju -

pó - net

ser - mó - nes sú - os in ju - dí - ti - o, dis - pó - net

ser - mó - nes sú - os in ju -

pó - net

ser - mó - nes sú - os in ju - dí - ti - o, dis - pó - net

ser - mó - nes sú - os in ju -

6 $\frac{3}{4}$

5 $\frac{4}{4}$

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[19]

89

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tpa I]

[Tpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

89

[Tp I]

[C I]

[T I]

[T II]

[A II]

[C II]

[T III]

[B II]

[Org]

*p*

dí - ci - o: qui - a in ae -

dí - ci - o qui - a in ae -

dí - ci - o:

dí - ci - o:

dí - ci - o:

dí - ci - o:

dí - ci - o:

dí - ci - o:

Con 8ª. Sin postu.s

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[20]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

93

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[Tp I]

[C I]

[T I]

[T II]

[A II]

[C II]

[T III]

[B II]

[Org]

tér - num non - - com - mo - vé - bi-tur

tér - num non - - com - mo - vé - bi-tur

non non com-mo - vé - bi -

non non com-mo - vé - bi -

non non com-mo - vé - - bi -

non non com-mo - vé - - bi -

4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir à 6. Vicent Olmos i Claver]

[21]

95

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[Tp I]

[C I]

[T I]

[T II]

[A II]

[C II]

[T III]

[B II]

[Org]

non non non com-mo-vé - bi - tur. In me - mó - ri -

non non non com-mo-vé - bi - tur. in me - mó - ri -

tur non non non com-mo-vé - bi - tur.

tur non non non com-mo-vé - bi - tur.

tur non non non com-mo-vé - bi - tur.

tur non non non com-mo-vé - bi - tur.

tur non non non com-mo-vé - bi - tur.

tur non non non com-mo-vé - bi - tur.

4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[22]

## [Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

98

[V1 I] *p* *f* *p* *f* *ff*

[Vlns]

[V1 II] *p* *f* *p* *f* *ff*

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.] *f*

[Tp I]

[C I] a ae- \_ \_ \_ tér - \_ \_ \_ na é - rit jús- \_ \_ \_ tus:

[T I] a ae- \_ \_ \_ tér - \_ \_ \_ na é - rit jús- \_ \_ \_ tus:

[T II] In me - mó - ri - a ae \_ \_ \_ tér \_ \_ \_ na é - rit jús \_ \_ \_

[A II] In me - mó - ri - a ae tér - na é - rit jús -

[C II] In me - mó - ri - a ae \_ \_ \_ tér \_ \_ \_ na é - rit jús \_ \_ \_

[T III] In me - mó - ri - a ae \_ \_ \_ tér \_ \_ \_ na é - rit jús \_ \_ \_

[B II] In me - mó - ri - a ae - tér - na é - rit jús -

[Org] In me - mó - ri - a ae - tér - na é - rit jús -

7 7 3#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[23]

103

[Vl I]

[Vlns]

[Vl II]

103

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

103

[Ac. cont.]

103

[Tp I]

[C I]

ab au-di-ti-ó-ne má-la non ti-mé-bit

103

[T I]

ab au-di-ti-ó-ne má-la non - ti - mé-bit

103

[T II]

tus: má-la

103

[A II]

tus: má-la

103

[C II]

tus: má-la

103

[T III]

tus: má-la

103

[B II]

tus: má-la

103

[Org]

tus: má-la

6  
4  
2

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[24]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

Musical score for 'Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver'. The score is for a full orchestra and choir. The instruments listed are: [VI I], [Vlns], [VI II], [Tpa I], [Trpes], [Tpa II], [Ac. cont.], [Tp I], [C I], [T I], [T II], [A II], [C II], [T II], [B II], and [Org]. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: 'ab au-di-ti-ó-ne má-la non ti-mé-bit non ti-mé-bit non ti-'. The organ part has a 6/4 time signature and the lyrics 'má-la'.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[25]

Andante

[V1 I] *112*

[Vlns]

[V1 II] *112*

[Tpa I] *112*

[Trpes]

[Tpa II] *112*

[Ac. cont.] *112*

[Tp I] *112*

[C I] *112* mé - bit Pa - rá - tum cor é - jus spe - rá - re spe - rá - re in Dó - mi -

[T I] *112* mé - bit Pa - rá - tum con é - jus spe - rá - re spe - rá - re in - Dó - mi -

[T II] *112* Pa - rá - tum cor é - jus spe - rá - re spe - rá - re in

[A II] *112*

[C II] *112* Pa - rá - tum cor é - jus spe - rá - re spe - rá - re in

[T III] *112* Pa - rá - tum cor é - jus spe - rá - re spe - rá - re in

[B II] *112*

[Org] *112* Andante Pa - rá - tum cor é - jus spe - rá - re spe - rá - re in

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[26]

[Beatus vir à 6. Vicent Olmos i Claver]

118

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

118

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

118

[Ac. cont.]

118

[Tp I]

[C I]

no, con - fir - má - tum est cor é - jus con - fir - má - tum

118

[T I]

no, con - fir - má - tum est cor é - jus con - fir - má - tum

118

[T II]

Dó - mi - no, con - fir - má - tum est cor é - jus est cor é -

118

[A II]

118

[C II]

Dó - mi - no, con - fir - má - tum est cor é - jus est cor - é -

118

[T II]

Dó - mi - no, con - fir - má - tum est cor é -

118

[B II]

Dó - mi - no, con - fir - má - tum est cor é - jus est cor é -

118

[Org]

5 6 3 4

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[28]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] *133*  
*p* *f*

[Vlns] *133*

[VI II] *133*  
*p* *f*

[Tpa I] *133*

[Trpes] *133*

[Tpa II] *133*

[Ac. cont.] *133*

[Tp I] *133*

[C I] *133*  
nec des - pí - ci - at do - nec des - pí - ci - at i - ni - mí - cos sú - os i - ni - mí - cos

[T I] *133*  
vé - - - bi - tur do - nec des - pí - - - ci - at i - ni - mí - cos sú - os i - ni - mí - cos

[T II] *133*  
non com - mo - vé - bi - tur do - nec des - pí - ci - at i - ni - mí - cos sú - os i - ni -

[A II] *133*  
tur do - nec des - pí - - - ci - at i - ni - mí - - - cos

[C II] *133*

[T III] *133*  
non com - mo - vé - bi - tur do - nec des - pí - ci - at i - ni - mí - cos sú - os i - ni -

[B II] *133*  
non com - mo - vé - bi - tur do - nec des - pí - ci - at i - ni - mí - cos sú - os i - ni -

[Org] *133*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[29]

139

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[Tp I]

[C I]

[T I]

[T II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[Org]

*p*

*p*

*Solo*

sú - os. Dis - pér sit, dé - dit pau - - -

su - os.

mi - cos sú - os.

sú - - - os. -

mi - cos sú - os.

mi - cos sú - os.

mi - cos sú - os.

mi - cos sú - os.

mi - cos sú - os.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[30]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

146

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

146

[Ac. cont.]

146

[Tp I]

[C I]

[T I]

146

[T II]

146

[A II]

[C II]

[T II]

146

[B II]

146

[Org]

pé - ri - bus pau - pé - ri - bus dé - dit pau pé - ri - bus: jus - tí - ti - a é - jus jus -  
dé - dit pau - pé - ri - bus: jus - tí - ti - a é - jus jus -

*f* *p* *f*

*p* *f*

Dolce

Dolce

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[31]

154

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

154

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

154

[Ac. cont.]

154

[Tp I]

[C I]

tí - ti - a é - jus má - net in saé - cu - lum saé - cu - li jus - tí - ti - a é - jus

[T I]

tí - ti - a é - jus má - net in saé - cu - lum saé - cu - li jus - tí - ti - a é - jus má - net in

154

[T II]

154

[A II]

[C II]

154

[T III]

154

[B II]

154

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[32]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

163

[Vl I]

[Vl II]

[Tpa I]

[Tpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

163

[Tp I]

[C I]

[T I]

163

[T II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

163

[Org]

má - net in saé - cu - lum saé - cu - li in saé - cu - lum saé - cu - li:

saé - cu - lum saé - cu - li má - net in saé - cu - lum saé - cu - li: cor

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[33]

170

[Vl I]

[Vl II]

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[Tp I]

[C I] cor - nu é - jus e - xal tá - bi - tur in gló - ri - a in

[T I] nu é - jus e - xal tá - bi - tur in gló - ri - a in gló -

[T II]

[A II]

[C II]

[T III]

[B II]

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[34]

[Beatus vir à 6, Vicent Olmos i Claver]

179 *Allegro*

[VI I]

[Vlms]

[VI II]

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[Tp I]

[C I]

[T I]

[T II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[Org]

glò - ri - a. Pec - cá - tor vi - dé - bit pec - cá - tor vi - dé - bit

Allegro Pec - cá - tor vi - dé - bit pec - cá - tor vi -

5/4 3# 7 4 3#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[35]

187

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[Tp I]

[C I]

[T I]

[T II]

[A II]

[C II]

[T III]

[B II]

[Org]

bit vi - dé - bit, et i - ras cé - tur et i - ras cé - tur et i - ras -

vi - de - bit et i - ras cé - tur et i - ras cé - - - tur et i - ras

dé - bit vi - dé - bit, et i - ras -

dé - bit vi - dé - bit, et i - ras -

dé - bit vi - dé - bit, et i - ras cé - tur et i - ras -

dé - bit vi - dé - bit, et i - ras cé - - - tur,

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[36]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments and voices are listed on the left side of the page, with their respective staves. The score begins at measure 194. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked with a dynamic of *p* (piano). The vocal parts have lyrics in Catalan: "cé - - - tur, dén - ti - bus sú - is" for Soprano I, and "cé - tur et i - ras - cé - tur," for the other voices. The organ part provides a harmonic and rhythmic foundation.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[37]

201

[Vl I] *p* *f* *f p*

[Vlns]

[Vl II] *p* *f* *f p*

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.] *f p f*

[Tp I]

[C I] fré - met dén - ti - bus sú - is fré - met dén - ti - bus sú - is fré - met fré - met fré - met

[T I] *8* dén - ti - bus sú - is fré - met dén - ti - bus sú - is fré - met fré - met fré - met

[T II]

[A II] *f p* fré - met

[C II] *f p* fré - met

[T III] *8* fré - met

[B II] *f p* fré - met

[Org] *f p* fré - met

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[38]

[Beatus vir à 6. Vicent Olmos i Claver]

209

[VI I] *f p f*

[Vlns]

[VI II] *f p f*

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

[Ac. cont.] *p f*

[Tp I]

[C I] de-si-dé-ri-um pec-ca-tó-rum pe-ri-bit de-si-

[T I] *f* pec-ca-tó-rum pe-ri-bit pec-ca

[T II]

[A II] *f p f* fré-met et ta-bés-cet: de-si-dé-ri-

[C II] *f p f* fré-met et ta-bés-cet:

[T III] *f p f* fré-met et ta-bés-cet:

[B II] *f p f* fré-met et ta-bés-cet:

[Org] *f p f* fré-met et ta-bés-cet: 6/4 5/3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir à 6. Vicent Olmos i Claver]

[39]

217

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

217

[Tpa I]

[Trpes]

217

[Tpa II]

217

[Ac. cont.]

217

[Tp I]

[C I]

217

[T I]

217

[T II]

217

[A II]

[C II]

217

[T III]

217

[B II]

217

[Org]

de - ri - um de - si dé - ri - um pec - ca - tó - rum pe - ri - bit

tó - rum pe - ri - bit pe - ri - bit pec - ca - tó - rum pe - ri - bit

um pec - ca - tó - rum - pe - ri - bit pe - ri - bit de - si - dé - ri - um pec - ca - tó - rum pe -

de - - - si - - - dé - ri - um pec - ca -

pec - ca - tó - rum pe - ri - bit pe - ri - bit pe - ri - bit pe -

de - si - dé - ri - um pec - ca - tó - rum pe - ri - bit de - si - dé - ri - um pec - ca -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[40]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

225

[Vl I]

[Vlns]

[Vl II]

225

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

225

[Ac. cont.]

225

[Tp I]

[C I]

225

[T I]

225

[T II]

225

[A II]

[C II]

225

[T III]

225

[B II]

225

[Org]

de-si-dé-ri - um pec - ca - tó - rum pe - rí - bit

pec - ca - tó - rum pe - rí - bit

rí - bit pec - ca - tó - rum pe - rí - bit

tó - - - rum pe - - - rí - - - bit

rí - - - bit pec - ca - tó - rum pe - rí - - - bit de - si - dé - ri -

tó - rum pe - ri - bit pec - ca - tó - rum pe - rí - - - bit

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[41]

Gloria a Duo. D

[Vl I] *p*

[Vlns]

[Vl II] *p*

Gloria a Duo. Des

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

Trompes tacet el C

Gloria a Duo. D

[Ac. cont.] *p*

Gloria a Duo. De

[Tp I]

[C I] pec - ca - tó - rum - pe - ri - bit pe - - ri - - - bit.

[T I] pec - ca - tó - rum pe - ri - bit pe - - ri - - - bit.

Gloria a Duo. Des

[T II] de - si - dé - ri - um pec - ca - tó - rum pe - ri - bit. Cor II tacet el

[A II]

[C II] pec - ca - tó - rum pe - ri - bit pec - ca - tó - rum pe - ri - bit.

[T III] um pec - ca - tó - rum pe - ri - bit pec - ca - tó - rum pe - ri - bit.

[B II]

[Org] *p*

Gloria a Duo. D

Orgue tacet el

The image shows a page of a musical score for a Gloria. It features multiple staves for various instruments and voices. The score is in G major and 3/4 time. The lyrics are in Latin, starting with 'pec - ca - tó - rum - pe - ri - bit pe - - ri - - - bit.' and 'de - si - dé - ri - um pec - ca - tó - rum pe - ri - bit.' The score includes dynamic markings like 'p' and 'p'.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[42]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

241

[VI I] *f*

[Vlms]

[VI II] *f*

241

[Tpa I]

[Trpes]

241

[Tpa II]

241

[Ac. cont.] *f*

241

[Tp I]

[C I] Gló - ri - a Pá - - tri, et Fí - li - o,

241

[T I] Pá - tri, - et Fí - li - o, Pá - tri, - et Fí - li - o,

241

[T II]

241

[A II]

[C II]

241

[T II]

241

[B II]

241

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[43]

247

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

247

[Tpa I]

[Trpes]

247

[Tpa II]

247

[Ac. cont.]

*p* *f* *p* *f* *p* *f*

247

[Tp I]

[C I]

gló - ri - a gló - ri - a Pá - tri, et Fí - li - o,

247

[T I]

gló - ri - a gló - ri - a Pá - tri, et Fí - li - o,

247

[T II]

247

[A II]

[C II]

247

[T II]

247

[B II]

247

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[44]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

253  
[VI I] *p* siempre  
[Vlns]  
253  
[VI II] *p* siempre  
253  
[Tpa I]  
[Trpes]  
253  
[Tpa II]  
253  
[Ac. cont.] *p* siempre  
253  
[Tp I] et Spi - ri - tu i Sânc - - - - - to, et Spi - ri - tu i  
[C I]  
253  
[T I] et Spi - ri - - - tu i Sânc - - - to  
253  
[T II]  
253  
[A II]  
253  
[C II]  
253  
[T III]  
253  
[B II]  
253  
[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[45]

Andante

260

[Vl I]

[Vlns]

[Vl II]

260

Andante

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

260

Andante

[Ac. cont.]

260

Andante

[Tp I]

[C I]

[T I]

Sânc - - - - - to. Si - cut

et Spi - ri - tu i Sânc - - - - - to. Si - cut é - rat in prin -

260

Andante

[T II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

260

Andante

[Org]

Orgue

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[46]

## [Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

269

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

269

[Tpa I]

[Trpes]

269

[Tpa II]

269

[Ac. cont.]

269

[Tp I]

[C I]

é - rat in prin - cí - pi - o, et núnc, et sém - per, et sém - per, et núnc, et sém -

269

[T II]

cí - pi - o, et núnc, et sém - per, et núnc, et sém - per, et sém - per, et sém - per, et

269

[T II]

Si - cut é - rat

269

[A II]

269

[C II]

269

[T III]

Si - cut é - rat in prin - cí - pi -

269

[B II]

269

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

[47]

279

[Vl I]

[Vlns]

[Vl II]

279

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

279

[Ac. cont.]

279

[Tp I]

[C I]

per, et - sém - per, et núnc, et sém - per,

[T I]

279

núnc, et sém - per, et núnc, et sém - per, et sém-per,

[T II]

279

in prin - cí - pi - o, et núnc, et sém - per, et núnc, et sém - per, et

[A II]

279

[C II]

Si-cut é - rat in prin - cí - pi - o, et núnc, et

[T III]

279

o, et núnc, et sém - per, si-cut é - rat in prin - cí - pi - o, et núnc, et

[B II]

279

Si-cut é - rat in pri - cí - pi - o, et núnc, et núnc, et

[Org]

279

6/4

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[48]

[Beatus vir à 6. Vicent Olmos i Claver]

288

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

288

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

288

[Ac. cont.]

288

[Tp I]

[C I]

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a - men

[T I]

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a - men

288

[T II]

sém\_ per, et núnc, et sém\_ per, et in

288

[A II]

288

[C II]

sém\_ per, et núnc, et sém\_ per, et in

288

[T III]

sém\_ per, et núnc, et sém\_ per, et in

288

[B II]

sém\_ per, et núnc, et sém\_ per, et in

288

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Beatus vir à 6. Vicent Olmos i Claver]

[49]

296

[Vl I]

[Vl II]

[Tpa I]

[Tpa II]

[Ac. cont.]

[Tp I]

[C I]

[T I]

[T II]

[A II]

[C II]

[T III]

[B II]

[Org]

sae - cu - ló - rum a - men sae - cu - ló - rum a - men

sae - cu - la sae - cu - ló - rum a - men a - men a - men a - men, et in

sae - cu - la sae - cu - ló - rum a - men a - men a - men a - men, et in

sae - cu - la sae - cu - ló - rum a - men a - men a - men a - men

sae - cu - la sae - cu - ló - rum a - men a - men a - men a - men

6

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[50]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

305

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

305

[Tpa I]

[Trpes]

[Tpa II]

305

[Ac. cont.]

305

[Tp I]

[C I]

305

[T I]

305

[T II]

305

[A II]

305

[C II]

305

[T III]

305

[B II]

305

[Org]

saé - cu - la sae - cu - ló - rum a - men A - men A - men A - men.

saé - cu - la sae - cu - ló - rum a - men A - men A - men A - men.

a - - - men A - men A - men A - men.

a - - - men A - men A - men A - men.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

**Text: Psalmus 112 (111). Felix l'home que venera el Senyor.**

1. Beátus vir qui tímet Dóminum: in mandátis éjus vólet nimis.
2. Pótens in térra érit sémen éjus: generátio rectorum benedicétur.
3. Glória et divítiae in dómo éjus: et justítia éjus mánet manet in saéculum saéculi.
4. Exórtum est in ténebris lúmen réctis: miséricors, et miserátor, et jústus.
5. Jucúndus hómo qui miserétur et cómmodat, dispónet sermónes suos in iudicio: quia in aetérnum non commovébitur.
6. In memória aetérna érit jústus: ab auditióne mála non timébit.
7. Parátum cor éjus speráre in Dómino, confirmátum ést cor éjus: non commovébitur donec despíciat inimícos súos.
8. Dispérsit, dédit paupéribus: justítia éjus mánet in saéculum saéculi: córnua éjus exaltábitur in glória.
9. Peccátor vidébit, et irascétur, déntibus súis fremet et tabéscet: desidérium peccatórum peribit.
10. Glória Pátri, et Fílio, et Spirítui Sáncto.
11. Sicut érat in princípío, et núnc, et sémper, et in saécula saeculórum. Amen.

**Notes crítiques:**

- Compàs. 12. Violí II uníson al Violí I.
- C. 33 al 35. Violí II uníson a Violí I.
- C. 38. Continu. Sostingut afegit per revisió a la nota Do. Consta en el compàs anterior. Hem transcrit tenint en compte el context tonal del fragment.
- C. 44. Violí II. Becaire afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el compàs anterior, i, així mateix, en la veu de Tenor I.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

### [Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

- C. 46. Tenor I. Sostingut afegit per revisió a la nota Do. Consta en el compàs anterior, i, també, en vàries altres veus.

- C. 46 al 48. Trompa II uníson Trompa I.

- C. 47. Alt II i Violí II. Becaïre afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el compàs anterior. Amb tot, hem transcrit tenint en compte el context tonal del fragment.

- C. 48. Alt II. Becaïre afegit per revisió a la nota Fa. Està indicada l'alteració al xifrat, i, a més, consta en el Tenor solista.

- C. 48. Doble barra afegida per tal de delimitar el canvi de tonalitat.

- C. 49 al 52 (1r i 2n temps). Violí II uníson Violí I.

- C. 55. Tenor I. Lligadura de les dues primeres corxeres afegida per símil al soprano solista.

- C. 60. Violí I. Bemoll afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el compàs anterior. Amb tot, hem transcrit tenint en compte el context tonal. Sobretot, la línia melòdica del Tiple I.

- C. 63. Orgue. Hem corregit el xifrat, que, en el manuscrit, presentava les alteracions invertides. En origen, Fa Bemoll i La Becaïre, però, de fet, és justament al revés com concorda amb l'estructura harmònica de la partitura.

- C. 64. Baix Cor II i Orgue. Becaïre afegit per revisió a la nota Si. Consta en l'acompanyament continu. D'altra banda, voldríem ressaltar que la segona figura del Tenor II podria estar ornamentada amb la nota superior.

- C. 65. Doble barra afegida per tal de delimitar el canvi de tonalitat.

- C. 103. Violí II uníson Violí I.

- C. 113 al 118. Trompa II i Violí II uníson, respectivament, a Trompa I i Violí I.

- C. 127 i 128. Violí II uníson Violí I.

- C. 142. Continu. Sostingut afegit per revisió a la nota Do. Consta en el compàs anterior, i, hem transcrit tenint en compte el context tonal.

- C. 143. Doble barra afegida per tal de delimitar el canvi de tonalitat.

- C. 144-145-147-148-149 (1r temps)-152-153-154. Violí II uníson a Violí I.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

### [Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]

- C. 150. Continu. Sostingut afegit per revisió a la nota Do. Consta en el compàs anterior, i, hem transcrit tenint en compte el context tonal.

- C. 164. Violí I. Becaire afegit per revisió a la nota Fa. Repetició harmònica i melòdica dels compassos anteriors.

- C. 164. Violí II. Sostingut afegit per revisió a la nota Do. Repetició harmònica i melòdica dels compassos anteriors, i, a més a més, està escrit a la partícula individual de violí II. Segurament, val la pena recordar que la font principal de la transcripció ha sigut el manuscrit de partitura.

- C. 167 i 168. Violí II uníson Violí I.

- C. 174. Violí II. Bemoll afegit per revisió a la nota Si. Consta en el Tenor solista.

- C. 179. Tenor I. Sostingut afegit per revisió a la nota Do. Està dins de l'àmbit tonal com a retard i es considera una continuació o repetició harmònica del compàs anterior.

- C. 181. Violí II. Sostingut afegit per revisió a la nota Do. Està dins de l'àmbit tonal com a retard i es considera una continuació o repetició harmònica del compàs anterior.

- C. 183 al 188. Violí II uníson Violí I.

- C. 185, 186, i 188. Tenor I. Sostingut afegit per revisió a la nota Do. Consta en el compàs anterior, i, hem transcrit tenint en compte el context tonal.

- C. 185 a 187. Violins. Idem.

- C. 185 i 187. Tenor II. Idem.

- C. 191. Tenor I. Sostingut afegit per revisió al primer Do. Consta en el xifrat de l'orgue.

- C. 193-199. Trompa II uníson Trompa I.

- C. 231-238. Trompa II uníson Trompa I.

- C. 292 al 294. Violí II uníson Violí I.

- C. 305 al 308. Violí II uníson Violí I.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

## [4 b] Beatus vir à 6. con Violines, y Trompas

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

M[osé]n. V[icen]te. Olmos.

Enero año de 1770.

[ACS: PM 22/5]

[Oboès alternatius]

The musical score is arranged in six systems, each containing three staves. The top staff is for Oboe I, the middle for Oboe II, and the bottom for Oboes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as rests, notes, and rests with repeat signs. Measure numbers are indicated at the beginning of each system: 1, 7, 12, 20, 26, and 30. Rehearsal marks with numbers 2, 3, 4, and 12 are placed above the staves. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings.

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5]

[Beatus vir à 6. Vicent Olmos i Claver]

[2]

[Ob I]  
[Obs]  
Ob. II

46

[Ob I]  
[Obs]  
Ob. II

50

[Ob I]  
[Obs]  
Ob. II

57

[Ob I]  
[Obs]  
Ob. II

67

[Ob I]  
[Obs]  
Ob. II

73

[Ob I]  
[Obs]  
Ob. II

80

[Arxiu de la catedral de Sagorb (ACS): PM 22/5. Oboès alternatius  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir à 6. Vicent Olmos i Claver]

[3]

The musical score is arranged in six systems, each with two staves: Oboe I ([Ob I]) and Oboe II (Ob. II). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamics and articulations:

- Measures 85-90: *dolce* (written on the right side of the staves).
- Measures 90-95: *fp* (pianissimo) and *f* (forte) dynamics.
- Measures 95-99: *f* (forte) dynamic.
- Measures 104-110: *Allegretto* tempo marking.

Measure numbers 85, 90, 95, 99, 104, and 110 are indicated at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5. Oboès alternatius  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Beatus vir à 6. Vicent Olmos i Claver]

[4]

[Ob I] 118

[Obs] 118

Ob. II

[Ob I] 126

[Obs] 126

Ob. II

[Ob I] 132

[Obs] 132

Ob. II

[Ob I] 138

[Obs] 138

Ob. II

[Ob I] 148

[Obs] 148

Ob. II

[Ob I] 182 **Allegretto**

[Obs] 182 **Allegretto**

Ob. II

[Arxiu de la catedral de Sagorb (ACS): PM 22/5. Oboès alternatius  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir à 6. Vicent Olmos i Claver]

[5]

[Ob I] 188

[Obs] 188 *p*

Ob. II *f* *p*

[Ob I] 196

[Obs] 196

Ob. II

[Ob I] 206

[Obs] 206

Ob. II

[Ob I] 212

[Obs] 212

Ob. II

[Ob I] 221

[Obs] 221

Ob. II

[Ob I] 227

[Obs] 227

Ob. II

[Arxiu de la catedral de Sagorb (ACS): PM 22/5. Oboès alternatius  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir à 6. Vicent Olmos i Claver]

[6]

[Ob I] 237 Gloria tacet Allegretto 8

[Obs] 237 Gloria tacet y Sigue Sicut erat Allegretto 8

Ob. II 237 Sicut erat

[Ob I] 251

[Obs] 251

Ob. II 251

[Ob I] 258

[Obs] 258

Ob. II 258

[Ob I] 265 3

[Obs] 265 3

Ob. II 265

[Ob I] 274

[Obs] 274

Ob. II 274

[Ob I] 281

[Obs] 281

Ob. II 281

[Arxiu de la catedral de Sagorrb (ACS): PM 22/5. Oboès alternatius  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

**[Beatus vir â 6. Vicent Olmos i Claver]**

**Oboès. Notes crítiques:**

- C . 89. Oboès I-II. Abreviatura “dol” transcrita “dolce”.
- C. 274 (3r temps). El manuscrit d’Oboè I conté una grafia a la part superior que no hem pogut desxifrar.

**[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/5. Oboès alternatius  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**

# [5] Psalmo Beatus vir (2º tono) â 8

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

M[ae]st[r]ô Olmos. Año 1763

[ACS: PM 22/6]

*Andante*

[Tiple I (a)]  
Beatus vir Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num,

[Tiple I (b)]  
Beatus vir Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num,

[Cor I]  
Beatus vir Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num,

[Alt I]  
Beatus vir Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num,

[Tenor I]  
Beatus vir Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num,

*Andante*

[Tiple II]  
Beatus Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num,

[Alt II]  
Beatus Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num,

[Cor II]  
Beatus Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num,

[Tenor II]  
Beatus Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num,

[Baix II]  
Beatus Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num,

[Ac. continu. Orgue]  
*Andante*  
Flautado 3# fe 3#  
Beatus vir - - - - -

[Acompanyament continu]  
*Andante*  
3# 3#  
Beatus vir - - - - -

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6]

[2]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)] In man-da - tis e - ius vo - let ni - mis, in man-da - tis e - ius vo-let  
 [Tp II (b)] In man-da - tis e - ius vo - let ni - mis, in man-da - tis e - ius vo-let  
 [C I] In man-da - tis e - ius vo - let ni - mis, in man-da - tis e - ius vo-let  
 [A I] In man-da - tis e - ius vo - let ni - mis, in man-da - tis e - ius vo-let  
 [T I] In man-da - tis e - ius vo - let ni - mis, in man-da - tis e - ius vo-let  
 [Tp II] In man - da - tis e - ius vo - let ni - mis, in - man - da - tis  
 [A II] In man-da - tis e - ius vo-let ni - - - mis, in - man - da - tis  
 [C II] In man-da - tis e - ius vo-let ni - - - mis, in - man - da - tis  
 [T II] In man-da - tis e - ius vo-let ni - - - mis, in - man - da - tis  
 [B II] In man-da - tis e - ius vo-let ni - - - mis, in - man - da - tis  
 [Org] po fe 7<sup>b</sup> 7 6 3<sup>#</sup> po 3<sup>#</sup> fe  
 [Ac. cont.] 7 7<sup>b</sup> 7 6 3<sup>#</sup> 3<sup>#</sup>

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[3]

13

[Tp I (a)] ni - mis vo - let ni - mis. Po - tens in te - rra e - - rit se - men e - ius;

13

[Tp II (b)] ni - mis vo - let ni - mis. Po - tens in te - rra e - - rit se - men e - ius;

13

[C I] ni - mis vo - let ni - mis. Po - tens in te - rra e - - rit se - men e - ius;

13

[A I] ni - mis vo - let ni - mis. Po - tens in te - rra e - rit se - men e - ius e -

13

[T I] 8 ni - mis vo - let ni - mis. Po - tens in te - rra e - rit se - men e - ius e -

13

[Tp II] e - ius vo - let ni - mis.

13

[A II] e - ius vo - let ni - mis.

13

[C II] e - ius vo - let ni - mis.

13

[T II] 8 e - ius vo - let ni - mis.

13

[B II] e - ius vo - let ni - mis.

13

[Org] 3# po 7 3# 4 3# 7 3#

13

[Ac. cont.] 3# 3# 4 3# 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[4]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

19

[Tp I (a)] e - rit se - men e - ius; Ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum rec - to - rum

[Tp II (b)] e - rit se - men e - ius; Ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum rec - to - rum be -

[C I] rit se - men e - ius; Ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum rec - to - rum

[A I] rit se - men e - ius; Ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum rec - to - rum

[T I] rit se - men e - ius; - - - - Ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum rec - to - rum

[Tp II] Ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum

[A II] Ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum

[C II] Ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum

[T II] Ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum

[B II] Ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum

[Org] 7 3# 4 3# fe po fe

[Ac. cont.] 7 3# 4 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[5]

24

[Tp I (a)]  
 be - - - ne - di - ce - - - tur. et di - vi - ti - ae et di - vi - ti -

24  
 [Tp II (b)]  
 ne - di ce - tur be - ne - di - ce - tur. et di - vi - ti - ae et di - vi - ti -

24  
 [C I]  
 be - ne - di - ce - - - tur. et di - vi - ti - ae et di - vi - ti -

24  
 [A I]  
 be - ne - di - ce - - - tur. et di - vi - ti - ae et di - vi - ti -

24  
 [T I]  
 be - ne - di ce - - - tur. et di - vi - ti - ae et di - vi - ti -

24  
 [Tp II]  
 Glo - ri - a glo - ri - a

24  
 [A II]  
 Glo - ri - a glo - ri - a

24  
 [C II]  
 Glo - ri - a glo - ri - a

24  
 [T II]  
 Glo - ri - a glo - ri - a

24  
 [B II]  
 Glo - ri - a glo - ri - a

24  
 [Org]  
 7 6 3# 4 3# fe po 3# fe po 3#

24  
 [Ac. cont.]  
 7 6 3# 4 3# 7 3# 7 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[6]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

31  
[Tp I (a)] ae glo - ri - a glo - ri - a in do - mo e -  
31  
[Tp II (b)] ae glo - ri - a glo - ri - a  
31  
[C I] ae glo - ri - a glo - ri - a  
31  
[A I] ae glo - ri - a glo - ri - a  
31  
[T I] 8 ae glo - ri - a glo - ri a in do - mo e - ius in  
31  
[Tp II] et di - vi - ti ae et di - vi - ti ae  
31  
[A II] et di - vi - ti ae et di - vi - ti ae  
31  
[C II] et di - vi - ti ae et di - vi - ti ae  
31  
[T II] 8 et di - vi - ti - ae et di - vi - ti ae  
31  
[B II] et di - vi - ti - ae et di - vi - ti - ae  
31  
[Org] fe 7 po fe 7<sup>b</sup> po 6 6 3<sup>#</sup>  
31  
[Ac. cont.] 7 7<sup>b</sup> 6 6 3<sup>#</sup>

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[7]

38

[Tp I (a)] ius in do - mo e - ius, Et ius - ti - ti - a e - ius

38

[Tp II (b)] in do - mo e - - - - ius, Et ius - ti - ti - a e - ius

[C I] in do - mo e - ius, Et ius - ti - ti - a e - ius ma - net in

38

[A I] do - mo e - - - - ius, Et ius - ti - ti - a e - ius ma - net in

[T I] do - mo e - - - - ius, Et ius - ti - ti - a e - ius ma - net in

38

[Tp II] Et ius - ti - ti - a e - ius

38

[A II] Et ius - ti - ti - a e - ius

[C II] Et ius - ti - ti - a e - ius

38

[T II] Et ius - ti - ti - a e - ius

38

[B II] Et ius - ti - ti - a e - ius

38

[Org] 6 3# 3# fe 3# po 7 6

38

[Ac. cont.] 6 3# 3# 3# 3# 7 6

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[8]

## [Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

44

[Tp I (a)] ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li. E - xor - tum

[Tp II (b)] ma - net in sae - cu - lum in sae - cu - lum sae - cu - li. E - xor - tum

[C I] sae - cu - lum ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li. E - xor - tum

[A I] sae - cu - lum sae - cu - lum sae - cu - li. E - xor - tum

[T I] sae - cu - lum sae - cu - li ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li. E - xor - tum

8

44

[Tp II] ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li. E - xor - tum est in - te - ne -

[A II] ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li. E - xor - tum est in - te - ne -

[C II] ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li. E - xor - tum est in - te - ne -

[T II] ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li. E - xor - tum est in - te - ne -

[B II] ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li. E - xor - tum est in - te - ne -

44

[Org] 3# 7 3# 4 3# 3# fe 3#

44

[Ac. cont.] 3# 7 3# 4 3# 3# 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[9]

50

[Tp I (a)]  
est in te - ne - bris lu - men rec - tis lu - men rec - - - tis, Mi - se - ri -

50

[Tp II (b)]  
est in te - ne - bris lu - men rec - tis lu - men rec - - - tis, Mi - se - ri -

[C I]  
est in te - ne - bris lu - men rec - tis lu - men rec - - - tis, Mi - se - ri -

50

[A I]  
est in te - ne - bris lu - men rec - tis rec - - - - tis, Mi - se - ri -

50

[T I]  
est in te - ne - bris lu - men rec - tis lu - men rec - - - - tis, Mi - se - ri -

50

[Tp II]  
bris in te - ne - bris Mi -

50

[A II]  
bris in te - ne - bris Mi -

[C II]  
bris in te - ne - bris Mi -

50

[T II]  
bris in te - ne - bris Mi -

50

[B II]  
bris in te - ne - bris Mi -

50

[Org]  
3# po 7 6 3# 7 6 4 3# 3# fe

50

[Ac. cont.]  
3# 7 6 3# 7 6 4 3# 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[10]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

58  
[Tp I (a)] cors, mi - se - ri - cors, et mi - se - ra -

58  
[Tp II (b)] cors, mi - se - ri - cors, et

58  
[C I] cors, mi - se - ri - cors, et

58  
[A I] cors, mi - se - ri - cors, et mi - se - ra - - - tor et - ius -

58  
[T I] cors, mi - se - ri - cors, et mi - se - ra - - - tor et ius - - - tus -

58  
[Tp II] se - ri - cors, mi - se - ri - cors,

58  
[A II] se - ri - cors, mi - se - ri - cors,

58  
[C II] se - ri - cors, mi - se - ri - cors,

58  
[T II] se - ri - cors mi - se - ri - cors

58  
[B II] se - ri - cors mi - se - ri - cors

58  
[Org] *po* 3# fe 3# *po* 6 7 7

58  
[Ac. cont.] 3# 3# 6 7 7

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[11]

65

[Tp I (a)]  
tor - et mi - se - ra - tor et ius - tus. qui mi - se - re - tur et com - mo - dat,

65  
[Tp II (b)]  
mi - se - ra - - - tor et ius - tus. qui mi - se - re - tur et com - mo - dat,

65  
[C I]  
mi - se - ra - - - tor et ius - tus. qui mi - se - re - tur et com - mo - dat,

65  
[A I]  
tus et mi - se - ra - tor et ius - tus. qui mi - se - re - tur et com - mo - dat,

65  
[T I]  
8 et mi - se - ra - tor et ius - tus. qui mi - se - re - tur et com - mo - dat,

65  
[Tp II]  
Iu - cun - dus ho - mo qui mi - se - re - tur et

65  
[A II]  
Iu - cun - dus ho - mo qui mi - se - re - tur et

65  
[C II]  
Iu - cun - dus ho - mo qui mi - se - re - tur et

65  
[T II]  
8 Iu cun - dus ho - mo qui mi - se - re - tur et

65  
[B II]  
Iu - cun - dus ho - mo qui mi - se - re - tur et

65  
[Org]  
7 3# 4 fe 4 3# po 3# fe

65  
[Ac. cont.]  
7 3# 4 4 3# 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[12]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]  
Dis - po - net ser - mo - nes su - os in iu - di - - - ci - o;

[Tp II (b)]  
Dis - po - net ser - mo - nes su - os in iu - di - - - ci - o;

[C I]  
Dis - po - net ser - mo - nes su - os in iu - di - - - ci - o;

[A I]  
Dis - po - net ser - mo - nes su - os in iu - di - - - ci - o;

[T I]  
Dis - po - net ser - mo - nes su - os in iu - di - - - ci - o;

[Tp II]  
com - mo - dat, Dis - po - net ser - mo - nes su - os in iu - di - ci -

[A II]  
com - mo - dat, Dis - po - net ser - mo - nes su - os in iu - di - ci -

[C II]  
com - mo - dat, Dis - po - net ser - mo - nes su - os in iu - di - ci -

[T II]  
com - mo - dat, Dis - po - net ser - mo - nes su - os in iu - di - ci -

[B II]  
com - mo - dat, Dis - po - net ser - mo - nes su - os in iu - di - ci -

[Org]  
3# po 7 7 4 fe 3# 7 3#

[Ac. cont.]  
3# 3# 7 7 4 3# 7 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[13]

77  
[Tp I (a)] qui-a in ae-ter-num In

77  
[Tp II (b)] qui-a in ae-ter-num In me-mo-ri-a ae-

77  
[C I] qui-a in ae-ter-num In me-

77  
[T I] qui-a in ae-ter-num In me-mo-ri-a ae-ter-na

77  
[Tp II] o; qui-a in ae-ter-num non com-mo-ve-bi-tur.

77  
[A II] o; qui-a in ae-ter-num non com-mo-ve-bi-tur.

77  
[C II] o; qui-a in ae-ter-num non com-mo-ve-bi-tur.

77  
[T II] o; qui-a in ae-ter-num non com-mo-ve-bi-tur.

77  
[B II] o; qui-a in ae-ter-num non com-mo-ve-bi-tur.

77  
[Org] 3# 7 6 7 3# 6 7 3# 7 3#  
po

77  
[Ac. cont.] 3# 7 6 7 3# 6 7 3# 7 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[14]

[Beatus vir (2º. tono) à 8. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]  
me-mo ri - a ae - ter - na in me - mo - ri - a ae - ter - na in me - mo - ri - a ae -

[Tp II (b)]  
ter - na in me - - - mo - ri - a ae - ter - na in me - mo - ri - a ae - ter - na ae -

[C I]  
mo - ri - a ae - ter - - - na in me - mo - ri - a ae - ter - na in me - mo - ri - a ae -

[T I]  
in me - mo - ri - a ae - ter - na in me - mo - ri - a ae - ter - na in me - mo - ri - a ae -

[Tp II]  
In me-mo ri - a ae - ter - na in me - mo - ri - a ae -

[A II]  
In me - mo - ri - a ae - ter - na in me - mo - ri - a ae -

[C II]  
In me - mo - ri - a ae - ter - - -

[T II]  
In me - mo - ri - a ae - ter - - -

[B II]

[Org]  
7 7 7 7 fe 7 7  
3# 3# 3# 3# 3# 3# 7b

[Ac. cont.]  
7 7 7 7 7 7  
3# 3# 3# 3# 3# 7b

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[15]

91

[Tp I (a)]  
 ter - - - na e - rit ius - - - tus; Ab au - di - ti - o - ne ma - la non

91

[Tp II (b)]  
 ter - - - na e - rit ius tus; Ab au - di - ti - o - ne ma - la non

91

[C I]  
 ter - - - na e - rit ius tus; Ab au - di - ti - o - ne ma - la non

91

[A I]  
 ter - - - na e - rit ius - - - tus; Ab au - di - ti - o - ne ma - la

91

[T I]  
 ter - - - na e - rit ius - - - tus; Ab au - di - ti - o - ne ma - la

91

[Tp II]  
 ter - - - na e - rit ius - - - tus;

91

[A II]  
 ter - - - na e - rit ius - - - tus;

91

[C II]  
 ter - - - na e - rit ius - - - tus;

91

[T II]  
 - na e - rit ius - - - tus;

91

[B II]  
 ter - - - na e - rit ius - - - tus;

91

[Org]  
 4 3 3# 4 3# 6# 6 5  
 po

91

[Ac. cont.]  
 4 3 3# 4 3# 6# 6 5

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[16]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

98

[Tp I (a)] ti - me - bit non ti - me - bit. Pa - ra - tum spe - ra - re

98

[Tp II (b)] ti - me bit non ti - me bit. Pa - ra - tum spe - ra - re

[C I] ti - me bit non ti - me bit. Pa - ra - tum spe - ra - re

98

[A I] non ti - me - bit non ti - me - bit. Pa - ra - tum spe - ra - re

98

[T I] non ti - me - bit non ti - me - bit. Pa - ra - tum spe - ra - re

98

[Tp II] Ab au - di - ti - o - ne ma - la non ti - me - bit. cor - e - ius in

98

[A II] Ab au - di - ti - o - ne ma - la non ti - me - bit. cor - e - ius in

[C II] Ab au - di - ti - o - ne ma - la non ti - me - bit. cor - e - ius in

98

[T II] Ab au - di - ti - o - ne ma - la non ti - me - bit. cor - e - ius in

98

[B II] Ab au - di - ti - o - ne ma - la non ti - me - bit. cor - e - ius in

98

[Org] 3# 4 3# fe 3# 6# 6/5 3# 4 3#

98

[Ac. cont.] 3# 4 3# 3# 6# 6/5 3# 4 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[17]

105

[Tp I (a)] in Do - mi - no. Con - fir - ma - tum est cor e -

105

[Tp II (b)] in Do - mi - no. Con - fir - ma - tum est cor - e - - - -

105

[C I] in Do - mi - no. Con - fir - ma - tum est cor - e - - - -

105

[A I] in Do - mi - no. Con - fir - ma - tum est cor -

105

[T I] in Do - mi - no. Con - fir - ma - tum est cor e - ius est cor - - -

105

[Tp II] Do - mi - no in Do - mi - no.

105

[A II] Do - mi - no in Do - mi - no.

105

[C II] Do - mi - no in Do - mi - no.

105

[T II] Do - mi - no in Do - mi - no.

105

[B II] Do - mi - no in Do - mi - no.

105

[Org] po 7 3#

105

[Ac. cont.] 7 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[18]

[Beatus vir (2º. tono) à 8. Vicent Olmos i Claver]

112

[Tp I (a)]

ius; Non com-mo-ve-bi-tur non

112

[Tp II (b)]

ius; Non co-mo-

112

[C I]

112

[A I]

e - - - ius; Non com-mo-ve-bi-

112

[T I]

8 e - - - ius; Non com-mo-ve-bi-tur non com-mo-ve-bi-

112

[Tp II]

112

[A II]

112

[C II]

112

[T II]

8

112

[B II]

112

[Org]

7 6 4 3 7 6 9 3# 3# 7 7 6 9 3#

112

[Ac. cont.]

7 6 4 3 7 6 9 3# 3# 7 7 6 9 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[19]

120

[Tp I (a)] com - mo - ve - bi - tur do - nec des - pi - ci - at Dis - per - sit,

120

[Tp II (b)] ve - bi - tur do - nec des - pi - ci - at Dis - per - sit

[C I] tur non com - mo - ve - bi - tur do - nec des - pi - ci - at Dis - per - sit

120

[A I] tur non com - mo - ve - bi - tur do - nec des - pi - ci - at Dis - per - sit

120

[T I] tur non com - mo - ve - bi - tur do - nec des - pi - ci - at Dis - per - sit

120

[Tp II] do - nec des - pi - ci - at i - ni - mi - cos su - os. Dis -

120

[A II] do - nec des - pi - ci - at i - ni - mi - cus su - os. Dis -

120

[C II] do - nec des - pi - ci - at i - ni - mi - cus su - os. Dis -

120

[T II] do - nec des - pi - ci - at i - ni - mi - cus su - os. Dis -

120

[B II] do - nec des - pi - ci - at i - ni - mi - cus su - os. Dis -

120

[Org] 3# fe 3# 7 7 po 4 po 7 3# 3# 3#

120

[Ac. cont.] 3# 3# 7 7 4 7 3# 3# 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[20]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

de - dit pau - pe - ri - bus. - - - - -

de - dit pau - pe - ri - bus.

de - dit pau - pe - ri - bus.

de - dit pau - oe - ri - bus.

per - sit Ius - ti - ti - a e - ius ma - net in sae - cu - lum sae - cu -

per - sit Ius - ti - ti - a e - ius

per - sit Ius - ti - ti - a e - ius

per - sit Ius - ti - ti - a e - ius

per - sit Ius - ti - ti - a e - ius ma - net in sae - cu - lum sa - cu - li

3# po 7 3# 4 3# fe 6 3# 3#

3# 7 3# 4 3# 6 3# 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[21]

133

[Tp I (a)]

133

[Tp II (b)]

133

[C I]

133

[A I]

133

[T I]

8

Cor-nu e-ius

133

[Tp II]

li ma-net in sae-cu-lum in sae-cu-lum sae-cu-li. Cor-nu e-ius - - -

133

[A II]

133

[C II]

ma-net in sae-cu-lum in - sae-cu-lum sae-cu-li. Cor-nu e-ius

133

[T II]

8

ma-net in sae-cu-lum sae-cu-li in sae-cu-lum sae-cu-li. Cor-nu e-ius

133

[B II]

ma-net in sae-cu-lum sae-cu-li in sae-cu-lum sae-cu-li. Cor-nu e-ius

133

[Org]

6 3 3# 3# po

133

[Ac. cont.]

6 3 3# 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[22]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

139

[Tp I (a)]

Pec - ca - tor vi - de - bit,

139

[Tp II (b)]

Pec - ca - tor vi - de - bit

139

[C I]

Pec - ca - tor vi - de - bit

139

[A I]

Pec - ca - tor vi - de - bit

139

[T I]

8

Pec - ca - tor vi - de - bit

139

[Tp II]

e - xal - ta - bi - tur in glo - ri a. Pec - ca - tor vi - de - bit

139

[A II]

e - xal - ta - bi - tur in glo - ri a. Pec - ca - tor vi - de - bit

139

[C II]

e - xal - ta - bi - tur in glo - ri a. Pec - ca - tor vi - de - bit

139

[T II]

8

e - xal - ta - bi - tur in glo - ri - a. Pec - ca - tor vi - de - bit

139

[B II]

e - xal - ta - bi - tur in glo - ri - a. Pec - ca - tor vi - de - bit

139

[Org]

fe 3# 4 3# 3# 3# fe#

139

[Ac. cont.]

3# 4 3# 3# 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[23]

145

[Tp I (a)] et i-ras-ce-tur, et i-ras-ce-tur, Den-ti-bus su-is fre-met den-ti-bus su-is fre-met fre-met

145

[Tp II (b)] et i-ras-ce-tur, et i-ras-ce-tur, Den-ti-bus su-is fre-met den-ti-bus su-is fre-met fre-met

145

[C I] et i-ras-ce-tur, et i-ras-ce-tur, Den-ti-bus su-is fre-met den-ti-bus su-is fre-met fre-met

145

[A I] et i-ras-ce-tur, et i-ras-ce-tur, Den-ti-bus su-is fre-met den-ti-bus su-is fre-met fre-met

145

[T I] et i-ras-ce-tur, et i-ras-ce-tur, Den-ti-bus su-is fre-met den-ti-bus su-is fre-met fre-met

145

[Tp II] et i-ras-ce-tur et i-ras-ce-tur, fre-met

145

[A II] et i-ras-ce-tur et i-ras-ce-tur, fre-met

145

[C II] et i-ras-ce-tur et i-ras-ce-tur, fre-met

145

[T II] et i-ras-ce-tus et i-ras-ce-tur, fre-met

145

[B II] et i-ras-ce-tur et i-ras-ce-tus, fre-met

145

[Org] po fe po 7 6 3; fe po 7 6 3;

145

[Ac. cont.] 7 6 3; 7 6 3;

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[24]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

151

[Tp I (a)] fre-met et ta-bes - cet; De - si - de - ri - um pec - ca - tor - um

151

[Tp II (b)] fre-met et ta-bes - cet; De - si - de - ri - um pec - ca - tor - um

[C I] 151 fre-met et ta-bes - cet; De - si - de - ri - um pec - ca - tor - um

[A I] 151 fre-met et ta-bes - cet; De - si - de - ri - um pec - ca - tor - um

[T I] 151 fre-met et ta-bes - cet, De - si - de - ri - um pec - ca - tor - um

8

[Tp II] 151 fre-met et ta-bes - cet, De - si - de - ri - um pec - ca - tor - um pe -

[A II] 151 fre-met et ta-bes - cet, De - si - de - ri - um pec - ca - tor - um pe -

[C II] 151 fre-met et ta-bes - cet, De - si - de - ri - um pec - ca - tor - um pe -

[T II] 151 fre-met et ta-bes - cet De - si - de - ri - um pec - ca - tor - um pe -

8

[B II] 151 fre-met et ta-bes - cet De - si - de - ri - um pec - ca - tor - um pe -

[Org] 151 fe 3# 4 3# po 7b fe 7b 6

[Ac. cont.] 151 3# 4 3# 7b 7b 6

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[25]

157

[Tp I (a)]

de - si - de - ri - um pec - ca - tor - um pe - ri - bit.

157

[Tp II (b)]

de - si - de - ri - um pec - ca - tor - um pe - ri - bit.

157

[C I]

de - si - de - ri - um pec - ca - tor - um pe - ri - bit.

157

[A I]

de - si - de - ri - um pec - ca - tor - um pe - ri - bit.

157

[T I]

de - si - de - ri - um pec - ca - tor - um pe - ri - bit.

157

[Tp II]

ri - - - bit de - si - de - ri - um pec - ca - tor - um pe - ri - bit pe - ri - bit.

157

[A II]

ri - - - bit

157

[C II]

ri - - - bit

157

[T II]

ri - - - bit de - si - de - ri - um pec - ca - tor - um pe - ri - bit pe - ri - bit.

157

[B II]

ri - - - bit de - si - de - ri - um pec - ca - tor - um pe - ri - bit pe - ri - bit.

157

[Org]

7 3# 3# 7 3# 3#

Gloria

157

[Ac. cont.]

7 3# 3# 7 3# 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[26]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

164 **Despacio**

[Tp I (a)]  
Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - - - li - o, et Spi-ri - tu - i

[Tp II (b)]  
Glo - ri - a Pa - - - tri, et - Fi - li - o, et Spi-ri - tu - i

[C I]  
Glo - - - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o et Spi -

[A I]  
Glo - - - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o et Spi -

[T I]  
8  
Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li - o, et Spi-ri - tu - i

164 **Despacio**

[Tp II]  
[A II]  
[C II]  
[T II]  
[B II]

164 **Despacio**

[Org] Flautado 6 6  $\frac{6}{3}$  3 $\flat$  7 $\flat$  4 3

164 6 6  $\frac{6}{3}$  3 $\flat$  7 $\flat$  4 3

[Ac. cont.]

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[27]

171 *Ayroso*

[Tp I (a)] Sanc - - - - to et Spi-ri - tu - i Sanc - to. Si - cut é - rat in prin - cí - pi - o, et

171 [Tp II (b)] Sanc - - - - to et Spi-ri - tu - i Sanc - to. Si - cut é - rat in prin - cí - pi - o, et

171 [C I] Sanc - - - - to et Spi-ri - tu - i Sanc - to. Si - cut é - rat in prin - cí - pi - o, et

171 [A I] ri - tu - i Sanc - to. S - cut é - rat in prin - cí - pi - o, et

171 [T I] Sanc - - - - to et Spr-ri - tu - i Sanc - to. Si - cut é - rat in prin - cí - pi - o, et

171 *Ayroso*

[Tp II] Si - cut é - rat in prin -

171 [A II] Si - cut é - rat in prin - cí - pi - o, et

171 [C II] Si - cut é - rat in prin - cí - pi - o, et

171 [T II] Si - cut é - rat in prin - cí - pi - o, et

171 [B II] Si - cut é - rat in prin - cí - pi - o, et

171 *Ayroso fe*

[Org] 7 6 7 3#

171 *Ayroso fe*

[Ac. cont.] 7 6 7 3#

Sicut erat

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[28]

[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

178

[Tp I (a)] nunc, et nunc, et sem - - - per,

178

[Tp II (b)] nunc, et nunc, et sem - - - per,

[C I] nunc, et nunc, et sem - - - per,

178

[A I] nunc, et nunc, et sem - - - per,

178

[T I] nunc, et nunc, et sem - - - per,

178

[Tp II] cí - pi-o, et nunc, et sem - - - per et in saé - cu - la sae - cu -

178

[A II] nunc, et nunc, et sem - per et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum sae - cu -

[C II] nunc, et nunc, et sé - m - per et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum sae - cu -

178

[T II] nunc, et nunc, et sé - m - per et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum sae - cu -

178

[B II] nunc, et nunc, et sé - m - per et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum sae - cu -

178

[Org] po fe po fe

178

[Ac. cont.] po fe po fe

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Beatus vir (2º. tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]

[29]

185

[Tp I (a)]

185

[Tp II (b)]

[C I]

185

[A I]

185

[T I]

8

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

185

[Tp II]

185

[A II]

[C II]

185

[T II]

8

185

[B II]

lo - rum. A - - - men. A - men.

lo - rum. A - - - men. A - men.

lo - rum. A - - - men. A - men.

185

[Org]

7 6 7 3# 3# po 3# 7 3#

185

[Ac. cont.]

7 6 7 3# 3# 3# 7 3#

[Arxiu Catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[**Beatus vir (2º tono) â 8. Vicent Olmos i Claver**]

**Text: Psalmus 112 (111). Felix l'home que venera el Senyor.**

1. Beátus vir qui tímet Dóminum: in mandátis éjus vólet nimis.
2. Pótens in térra érit sémen éjus: generátio rectórum benedicétur.
3. Glória et divítiae in dómo éjus: et justítia éjus mánet manet in saéculum saéculi.
4. Exórtum est in ténebris lúmen réctis: miséricors, et miserátor, et jústus.
5. Jucúndus hómo qui miserétur et cómmodat, dispónet sermónes suos in iudicio: quia in aetérnum non commovébitur.
6. In memória aetérna érit jústus: ab auditióne mála non timébit.
7. Parátum cor éjus speráre in Dómino, confirmátum ést cor éjus: non commovébitur donec despíciat inimícos súos.
8. Dispérsit, dédit paupéribus: justítia éjus mánet in saéculum saéculi: córnu éjus exaltábitur in glória.
9. Peccátor vidébit, et irascétur, déntibus súis fremet et tabéscet: desidérium peccatórum peribit.
10. Glória Pátri, et Fílio, et Spirítui Sáncto.
11. Sicut érat in princípio, et núnc, et sémpet, et in saécula saeculórum. Amen.

**Notes crítiques:**

- Compàs. 16. Tiple I (a). En el manuscrit la nota d'ornamentació és dubtosa.
- C. 84. Tiple I (a). La nota Fa no consta en el manuscrit perquè està molt deteriorat. L'hem afegit després d'estudiar el context melòdic i harmònic.
- C. 89. Tiple I (b). La segona figura de nota negra, nota La, no consta en el manuscrit perquè està molt deteriorat. L'hem afegit després d'estudiar així mateix el context melòdic i harmònic.

[**Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6**

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**

**[Beatus vir (2º tono) â 8. Vicent Olmos i Claver]**

- C. 159 ss. Alt II. En el manuscrit consten dues figures de nota quadrades que hem transcrit per quatre redones.

- C. 164. Acompanyament Orgue i Continu. La figura de nota negra és dubtosa en el manuscrit, i, no n'hi ha línia divisòria. Tanmateix, hem inclòs la nota en la transcripció, no només per raons paleogràfiques, sinó, també, perquè coincideix amb la veu del Baix, que, de fet, duplica a uníson. Així mateix, hem afegit la línia divisòria.

- C. 190. Acompanyament Orgue i Continu. La mètrica de les figures de nota d'aquest compàs és un poc dubtosa. Hem transcrit des del nostre criteri paleogràfic.

**[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/6**

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**

# [6] Laudate Dominum. â 5. con Violines y Clarines

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

M[osé]n V[icen]te. Olmos.

Año 1770.

[ACS: PM 22/7

*Largo no mucho*

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Violín I, Violines (Violín II), Clarín I, Clarín II, Acompañament continuu, Cor I (Tiple solo), Tiple, Alt, Cor II (Tenor), Baix, and Orgue. The score is in G major (one sharp) and common time (C). The tempo is marked 'Largo no mucho'. The Violín I and II parts feature triplet patterns in the second and third measures. The Clarín I and II parts play a rhythmic pattern of quarter notes. The Acompañament continuu part provides a steady bass line. The Chorus parts (Cor I, Tiple, Alt, Cor II, Tenor, Baix) have lyrics: 'Lau - dà - te'. The Orgue part provides a steady bass line. The score is divided into four measures.

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7

[2]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- [VI I]** and **[VI II]**: Violins I and II. Both parts feature a melodic line with sixteenth-note runs, marked with a '5' at the start and containing sixteenth-note triplets. The VI I part includes sixteenth-note sextuplets.
- [Clr I]** and **[Clr II]**: Clarinets I and II. Both parts play a simple harmonic accompaniment, marked with a '5' at the start. The word *Dolce* is written below the Clr II staff.
- [Ac. cont.]**: Continuo. Features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, marked with a '5' at the start.
- [C I]** and **[Tp sol.]**: Trumpets I and Solo. Both staves are empty, marked with a '5' at the start.
- [Tp]**: Trumpet II. The staff is empty, marked with a '5' at the start.
- [A]**: Alto Saxophone. The staff is empty, marked with a '5' at the start.
- [Cor II]**: Cor Anglais. The staff is empty, marked with a '5' at the start.
- [T]**: Tenor Saxophone. The staff is empty, marked with a '5' at the start.
- [B]**: Bass Saxophone. The staff is empty, marked with a '5' at the start.
- [Org]**: Organ. The staff is empty, marked with a '5' at the start.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[3]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

[Ac. cont.]

[C I]

[Tp sol.]

[Tp]

[A]

[Cor II]

[T]

[B]

[Org]

Lau - dá - te lau -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[4]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] *p* *f* *p* *f* *p*

[VI II] *p* *f* *p* *f* *p*

[Ac. cont.] *p* *f* *p* *f* *p*

[C I] *p* *f* *p* *f* *p*

[Tp sol.] dá - te lau - dá - te Dó - mi - num óm - nes gén - tes óm - nes -

[Tp]

[A]

[Cor II]

[T]

[B]

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[5]

Musical score for 'Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver'. The score is for measures 17-20 and includes the following parts:

- [VI I]: Violin I, starting at measure 17 with a forte (*f*) dynamic. Features sixteenth-note runs and slurs.
- [Vlns]: Violins, starting at measure 17 with a forte (*f*) dynamic. Features sixteenth-note runs and slurs.
- [VI II]: Violin II, starting at measure 17 with a forte (*f*) dynamic. Features sixteenth-note runs and slurs.
- [Clr I]: Clarinet I, starting at measure 17.
- [Clms]: Clarinets, starting at measure 17.
- [Clr II]: Clarinet II, starting at measure 17.
- [Ac. cont.]: Accordion, starting at measure 17 with a forte (*f*) dynamic. Features a sixteenth-note run.
- [C I]: Cornet I, starting at measure 17.
- [Tp sol.]: Trumpet soloist, starting at measure 17 with a triplet of eighth notes. Lyrics: "gén - tes lau -".
- [Tp]: Trumpet, starting at measure 17.
- [A]: Alto, starting at measure 17.
- [Cor II]: Cor II, starting at measure 17.
- [T]: Tenor, starting at measure 17.
- [B]: Bass, starting at measure 17.
- [Org]: Organ, starting at measure 17.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]



[6]

## [Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

21

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

[Ac. cont.]

[C I]

[Tp sol.]

dá - te lau - dá - te lau - dá - te Dó - mi - num óm - nes

[Tp]

Lau - dá te lau dá te lau dá te Dó mi - num

[A]

[Cor II]

Lau - dá te lau dá te lau dá - te Dó mi num

[T]

Lau - dá te lau dá te lau dá te Dó mi - num

[B]

Lau - dá te lau dá te lau dá te Dó mi - num

[Org]

21

Detailed description: This is a page of a musical score for a choir and orchestra. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features multiple staves for instruments and voices. The instruments include Violins I and II, Clarinets I and II, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Organ. The vocal parts include Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Catalan and Spanish. The score includes dynamic markings (p, f) and articulation (accents, slurs). The page number [6] is in the top left, and the title [Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver] is centered at the top. The rehearsal mark 21 is placed above the first measure of each staff.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[7]

25

[VI I] *p* *f* *f* 3 3 3 3

[Vlns]

[VI II] *p* *f* *f* 3 3

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

[Ac. cont.] *p* *f* (4)

[C I]

[Tp sol.]  
gén - tes óm - nes gén - tes

[Tp]  
óm - nes gén - tes óm - nes gén - tes

[A]  
óm nes gén tes óm nes gén tes

[Cor II]

[T]  
óm - nes gén - tes óm - nes gén - tes

[B]  
óm - nes gén - tes óm - nes gén - tes

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[8]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] 28 3 3 3 3 *p* *f*

[Vlns] 28 *p* *f*

[VI II] 28 6 3 3 *p* *f*

[Clr I] 28

[Clms] 28

[Clr II] 28

[Ac. cont.] 28

[C I] 28

[Tp sol.] 28  
lau - dá - te Dó - mi - num óm - nes gén - tes

[Tp] 28  
lau - dá - te Dó - mi - num óm - nes

[A] 28  
lau dá te Dó mi - num óm - nes

[Cor II] 28  
lau - dá te Dó mi num óm - nes

[T] 28  
lau - dá te Dó mi num óm - nes

[B] 28  
lau - dá - te Dó - mi - num óm - nes

[Org] 28 6/5 6#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[9]

31

[VI I] *p* *f*

[Vlns]

[VI II] *p* *f*

[Clr I]

[Clrms]

[Clr II]

[Ac. cont.]

[C I]

[Tp sol.]

lau - dá - te Dó - mi - num óm - nes gén - tes:

[Tp]

gén - tes lau - dá - te Dó - mi - num óm - nes gén - tes:

[A]

[Cor II]

gén - tes lau - dá - te Dó - mi - num óm - nes gén - tes:

[T]

gén tes lau dá te Dó mi num óm ne gén tes:

[B]

gén - tes lau - dá - te Dó - mi - num óm - nes gén - tes

[Org]

31

4 2 6 6

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[10]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

[Ac. cont.]

[C I]  
[Tp sol.]

[Tp]

[A]

[Cor II]

[T]

[B]

[Org]

lau - dá - te é - um - óm - nes

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[11]

37

[VI I] *f*

[Vlns] *f*

[VI II] *f*

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

[Ac. cont.] *f*

[C I]

[Tp sol.]  
pó - pu-li      lau - dá - te é - um óm - nes      pó - pu-li

[Tp]  
lau - dá - te é - um óm - nes      pó - pu-li      lau - dá - te é - um óm - nes

[A]  
lau - dá - te é - um óm - nes      pó - pu-li      lau - dá - te é - um óm - nes

[Cor II]  
lau - dá - te é - um óm - nes      pó - pu-li      lau - dá - te é - um óm - nes

[T]  
8      lau      dá      te      é      um

[B]  
lau dá - te é - um óm - nes      pó - pu-li      lau - dá - te é - um óm - nes

[Org]      4      6      6#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[12]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] 40

[Vlns] 40

[VI II] 40

[Clr I] 40

[Clrms] 40

[Clr II] 40

[Ac. cont.] 40

[C I] 40

[Tp sol.] 40

óm - nes - pó pu - li óm - nes

[Tp] 40

pó - pu - li lau - dá - te é - um óm - nes pó - pu - li

[A] 40

[Cor II] 40

pó - pu - li lau - dá - te é - um óm - nes pó - pu - li óm -

[T] 40

óm nes pó pu

[B] 40

pó - pu - li lau - dá - te é - um óm - nes pó - pu - li

[Org] 40

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[13]

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- [VI I]: Violin I, starting at measure 43 with a melodic line.
- [Vlns]: Violins, starting at measure 43 with a rhythmic accompaniment.
- [VI II]: Violin II, starting at measure 43 with a rhythmic accompaniment.
- [Clr I]: Clarinet I, starting at measure 43 with a melodic line.
- [Clms]: Clarinets, starting at measure 43 with a melodic line.
- [Clr II]: Clarinet II, starting at measure 43 with a melodic line.
- [Ac. cont.]: Accordion, starting at measure 43 with a rhythmic accompaniment.
- [C I] [Tp sol.]: Cornet I / Trumpet soloist, starting at measure 43 with a melodic line.
- [Tp]: Trumpet, starting at measure 43 with a melodic line.
- [A]: Alto saxophone, starting at measure 43 with a melodic line.
- [Cor II]: Cor II, starting at measure 43 with a melodic line.
- [T]: Tenor saxophone, starting at measure 43 with a melodic line.
- [B]: Bass saxophone, starting at measure 43 with a melodic line.
- [Org]: Organ, starting at measure 43 with a rhythmic accompaniment.

Lyrics for the vocal parts (starting at measure 43):

- [C I] [Tp sol.]: pó - pu-li pó - pu-li.
- [Tp]: lau - dá - te é - um óm - nes pó - pu - li. - - - - -
- [A]: nes óm - nes - pó - pu - li.
- [T]: li óm nes pó pu li.
- [B]: lau - dá - te é - um óm - nes pó - pu - li.

Organ part includes figured bass notation: 3# and 4# / 2.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]



[14]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

Solo Dolce

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

[Ac. cont.]

[C I]

[Tp sol.]

[Tpt]

[A]

[Cor II]

[T]

[B]

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[15]

50

[VI I]

[Vlns]

50

[VI II]

50

[Clr I]

[Clms]

50

[Clr II]

50

[Ac. cont.]

50

[C I]

[Tp sol.]

50

[Tp]

50

[A]

[Cor II]

50

[T]

50

[B]

50

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[16]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

54

[VI I] p siempre

[Vlns]

54

[VI II] p siempre

54

[Clr I]

[Clms]

54

[Clr II]

54

[Ac. cont.] p siempre

54

[C I]

[Tp sol.] Quó - ni - am quó - ni - am con - fir - - má - ta

54

[Tp]

54

[A]

54

[Cor II]

54

[T]

54

[B]

54

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[17]

58

[VI I] no mucho

[Vlns] 58

[VI II] no mucho

[Clr I] 58

[Clms] 58

[Clr II] 58

[Ac. cont.] 58

[C I] 58

[Tp sol.] est su... per nos mi - se ri-cór - di - a

[Tp] 58

[A] 58

[Cor II] 58

[T] 58

[B] 58

[Org] 58

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[18]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

62

[VI I] *p. no mucho*

[Vlns]

[VI II] *f* *p. no mucho*

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

[Ac. cont.] *p*

[C I]

[Tp sol.]

é-jus:

[Tp]

Quó - - - ni-am quó - - - ni-am

[A]

[Cor II] **El Alto, Tenor y Bajo, eco.** Quó - ni - am quó - ni - am quó - ni - am quó - ni - am

[T]

Quó ni am quó ni am quó ni am quó ni am

[B]

Quó - ni - am quó - ni - am quó - ni - am quó - ni - am

[Org]

flautado

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

65

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

[Ac. cont.]

[C I]

[Tp sol.]

con - fir - má - ta est su - per

[Tp]

con - fir - má - ta est su - per

[A]

[Cor II]

con fir má - ta est su - per - nos con - fir - má ta est su per

[T]

con fir má ta est su per nos con fir má ta est su per

[B]

con - fir - má - ta est su - per - nos con - fir - má ta est su per

[Org]

Dolce

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[20]

## [Laudate Dominum. à 5. Vicent Olmos i Claver]

69

[VI I]

[Vlms]

69

[VI II]

69

[Clr I]

[Clms]

69

[Clr II]

69

[Ac. cont.]

*f*

69

[C I]

[Tp sol.]

nos mi se ri cór di a é jus:

69

[Tp]

nos mi se ri cór di a é jus:

69

[A]

69

[Cor II]

nos mi se ri cór di a é \_ jus:

69

[T]

8

nos mi se ri cór di a é jus:

69

[B]

nos mi se ri cór di a é - jus:

69

[Org]

6 5  
4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[21]

73

[VI I] *p*

[Vlns]

[VI II] *p*

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

73

[Ac. cont.] *p*

[C I]

[Tp sol.]

et vé - ri - tas Dó - mi - ni má net in ae - tér num má net in ae

73

[Tp]

73

[A]

[Cor II]

[T]

73

[B]

73

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]



[22]

## [Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

77

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

[Ac. cont.]

[C I]

[Tp sol.]

tér \_ \_ num et vé \_ \_ ri tas Dó \_ \_ mi ni má net in ae tér num

[T]

et vé - ri - tas Dó - mi - ni et vé - ri - tas Dó - - - mi - ni et

[A]

[Cor II]

et vé ri - tas et vé - ri - tas Dó - mi - ni má - net in ae - tér - num et

[T]

**8 fuerte las otras voces** et vé ri tas Dó mi ni

[B]

et vé - ri - tas et vé - ri - tas Dó - mi - ni má - net in ae - tér - num et

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[23]

80

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Clr I]

[Clrms]

[Clr II]

[Ac. cont.]

[C I]

[Tp sol.]

[Tp]

vé - ri - tas Dó - mi - ni má - net in ae - tér - num in ae - tér - \_ num - má - net

[A]

[Cor II]

vé - ri - tas Dó - mi - ni má - net in ae - tér - num in ae - tér - - - num

[T]

80

má net in ae tér num\_

[B]

80

vé - ri - tas Dó - mi - ni má - net in ae - tér - num in ae tér - \_ \_ \_ num má - net

[Org]

80

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[24]

## [Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

83

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

[Ac. cont.]

[C I]

[Tp sol.]

83

má net in - ae tér num má net in - ae

[Tp]

83

in - ae - tér-num in ae tér-num in ae - tér-num in ae -

[A]

83

in ae - tér-num in ae tér-num in ae - tér-num in ae -

[Cor II]

[T]

83

in ae tér num in ae

[B]

83

in - ae - tér-num in ae - tér-num in ae - tér-num in ae -

[Org]

83

3#

3#

3#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

**Gloria** *Largo no mucho*

86

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Clr I]

[Clrms]

[Clr II]

[Ac. cont.]

[C I]

[Tp sol.]

tér num. Gló - ri-a Pá - tri, et Fí li o, et Fí li - o, et

[Tp]

tér - num.

[A]

[Cor II]

[T]

tér num.

[B]

tér - num.

[Org]

86

**Gloria** *Largo no mucho*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[26]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

92

[VI I]

[Vlns]

92

[VI II]

92

[Clr I]

[Clms]

92

[Clr II]

92

[Ac. cont.]

92

[C I]  
[Tp sol.]

Spi - ri - tu i Sánc - to, et Spi - ri - tu i Sánc - - - - to, et S - pi - ri

92

[Tp]

92

[A]

[Cor II]

92

[T]

92

[B]

92

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[27]

Medio Ayre

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

Medio Ayre

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

Medio Ayre

[Ac. cont.]

[C I]

[Tp sol.]

Medio Ayre

tu i Sánc \_\_ toet\_S - pi - rí - tu i Sánc - to. Si -

Medio Ayre

[Tp]

[A]

[Cor II]

[T]

[B]

Medio Ayre

[Org]

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Violins I and II, Clarinets I and II, Bassoon, Contrabassoon, Trumpet (sounding C), Trombone (sounding C), Tenor Horn, Bass, and Organ. The vocal part is a solo Tenor (Tp sol.) with lyrics in Spanish. The score is in 2/4 time and G major. The tempo is marked 'Medio Ayre'. The piece is numbered 97.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[28]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

104

[VI I]

[Vlns]

104

[VI II]

104

[Clr I]

[Cirms]

104

[Clr II]

104

[Ac. cont.]

104

[C I]

[Tp sol.]

cut é - rat in prin - cí - pi - o, et núnc, et sém per,

104

[Tp]

104

[A]

[Cor II]

104

[T]

104

[B]

104

[Org]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

Musical score for 'Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver', page 29. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and various instrumental parts. The vocal line (C I) has lyrics: 'et núnc, p et crescendo f sém - - - per,'. The instrumental parts include VI I, VI II, Clr I, Clr II, Ac. cont., [C I] [Tp sol.], [Tp], [A], [Cor II] [T], [B], and [Org]. Dynamics include *f*, *p*, and *crescendo f*. The score is marked with a rehearsal sign '112' at the beginning of each system.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]



[30]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

120

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

[Ac. cont.]

[C I]

[Tp sol.]

[Tp]

[A]

[Cor II]

[T]

[B]

[Org]

et\_ \_ núnc\_

et\_ \_ núnc\_ \_ et sé - per, et sé - per,

cut é rat in prin cí pi o, et núnc, - et sé -

Sí cut e rat in prin cí pi - o, et

$\frac{5}{4}$   $3\frac{1}{2}$   $7\frac{1}{2}$  7

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

128

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Clr I]

[Clrms]

[Clr II]

[Ac. cont.]

[C I]

[Tp sol.]

et núnc, et sém -

[Tp]

et sém per, et núnc, et núnc, et sém - per, Si - cut

[A]

[Cor II]

Si cut é rat in prin - cí - pi - o, et núnc, et sém -

[T]

per, et núnc, et núnc, et sém -

[B]

núnc, et sém - per, et núnc, et núnc, - et sém - per, et sém -

[Org]

128 5 $\sharp$  5 5 4 3 $\sharp$  7 $\sharp$  6 5 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[32]

## [Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

136

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Clr I]

[Clrms]

[Clr II]

[Ac. cont.]

[C I]

[Tp sol.]

per, et núnc, et núnc, et núnc et sém - per,

[Tp]

é - rat in prin - ci - pi - o et núnc, - et sém - per, *eco f* *eco* núnc, et

[A]

[Cor II]

per, et núnc, et núnc, et sém - per, *eco f* *eco* núnc, et

[T]

[B]

per, et núnc, et núnc, et sém - per, *eco f* *eco* núnc

[Org]

136

56

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

[33]

Musical score for 'Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver', page 33. The score includes parts for VI I, Vlns, VI II, Clr I, Clrms, Clr II, Ac. cont., C I, Tp sol., Tp, A, Cor II, T, B, and Org. The score is in G major and 4/4 time. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The vocal parts (Tp, A, Cor II, T, B) have lyrics: "et - in saé - cu - la sae - cu - eco sém per, a men". The organ part (Org) is in the bass clef and has a 8-measure rest at the beginning.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

151

[VI I] *f* *p* *f*

[Vlns]

[VI II] *f* *p* *p* *f*

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

[Ac. cont.] *f* *p* *f*

[C I]

[Tp sol.]

lô - rum a - men sae - cu - lô - rum a - men sae - cu - lô - rum a - men

[Tp]

a men *eco* a - - - - men *Voz* et in sae - cu -

[A]

a men *eco* a - - - - men *Voz* et in sae - cu -

[Cor II]

[T]

a - men *eco* a - - - - men *Voz* a -

[B]

a men *eco* a - - - - men *Voz* sae cu

[Org]

flautado Orgue

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

158

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

[Ac. cont.]

[C I]

[Tp sol.]

et in sae - cu - la sae - cu -

[Tp]

la sae - cu - lo - rum a - men a - men

[A]

[Cor II]

la sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum

[T]

men a - men sae - cu - lo - rum a -

[B]

158

lò - rum a - - - - men sae cu lò rum

[Org]

158

3# 3#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[36]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

164

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Clr I]

[Clms]

[Clr II]

[Ac. cont.]

[C I]

[Tp sol.]

lò - rum a - men sae - cu - lò - rum a - men sae - cu - lò - rum a - men.

[Tp]

a - men a - men a - men.

[A]

[Cor II]

a - men sae - cu - lò - rum a - men sae - cu - lò - rum a - men.

[T]

men a - men a - men.

[B]

a men a - men a - men.

[Org]

164 3?

A.M.D.G.e.B.V.M

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]

**Text: Psalmus 117 (116). Lloeu el Senyor, tots els pobles.**

1. Laudáte Dóminum ómnes géntes : laudáte éum omnes pópuli.
2. Quóniam confirmáta est super nos misericórdia éjus: et véritas Dómini mánet in aetérnum.
3. Glória Pátri, et Fílio, et Spirítui Sáncto.
4. Sicut érat in princípio, et núnc, et sémpet, et in saécula saeculórum. Amen.

**Notes crítiques:**

- Compàs. 3, 4, i 5 (1r i 2n temps). Violins. Violí II indicació uníson a Violí I.
- C. 8. Clarins. “Dolz” ha sigut substituït per Dolce.
- C. 17. Tiple I. Lligadura dubtosa en el manuscrit. Vàlida d’acord amb el melisma del text.
- C. 21 i 22. Violí II. Indicació uníson a Violí I.
- C. 49. Clarí I. “Solo Dolz” ha sigut substituït per *Solo Dolce*.
- C. 53. Violins. Becaire afegit per revisió a la nota Do. Consta en la part d’Acompanyament continu.
- C. 54 a 57 (1r i 2n temps). Violí II. Indicació uníson a Violí I.
- C. 57. Violins. Becaire afegit a la nota Do.
- C. 58 i 59 (1r i 2n temps). Violí II. Indicació uníson a Violí I.
- C. 62. Violí II. Dinàmica afegida per símil a Violí I.
- C. 63 i 64. Violí II. Indicació uníson a Violí I.
- C. 66. Violins. Becaire afegit per revisió a la nota Do. Consta en el compàs anterior.
- C. 67 i 68. Violí II. Becaire afegit per revisió a la nota Do. Consta en el compàs anterior.
- C. 70, 71, 72, 73, i 74 (1r i 2n temps). Violí II. Indicació uníson a Violí I.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**



**[Laudate Dominum. â 5. Vicent Olmos i Claver]**

- C. 72. Violí I. Última nota del compàs és dubtosa al manuscrit. Hem transcrit tenint en compte el context melòdic i harmònic.
- C. 76. Violí I. Corxets de corxera afegits per símil a Violí I.
- C. 79 i 80. Clarí II. Indicació uníson a Clarí I.
- C. 167. Violí II. Sostingut afegit per revisió a la nota Re. Consta en el Tiple solista.

**[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/7**

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**

# [7] Lamentación Sola 3ª para la tarde del Jueves Santo

M.[osé]n Vicente Olmos  
año 1776

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[ACS: PM 22/10]

[Violí I]  
[Violíns]  
[Violí II]  
[Tiple]  
[Acompañament continu]

Largo

A - - - -

Largo

Largo

[VI I]  
[VI II]  
[Tp]  
[Acomp. cont.]

Allegro

leph.

Allegro

3#

[VI I]  
[VI II]  
[Tp]  
[Acomp. cont.]

Allegro


3#


6 5 4 3


[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10]

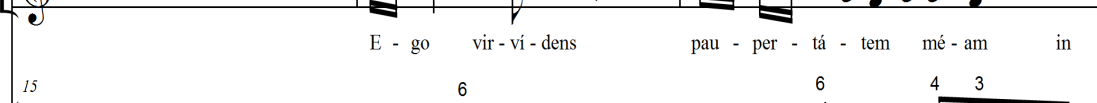
[2]

## [Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]


[VI I] 


[Vlns] 


[VI II] 

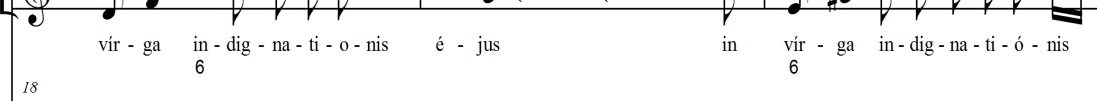
[Tp]   
E - go vir - ví - dens pau - per - tá - tem mé - am in

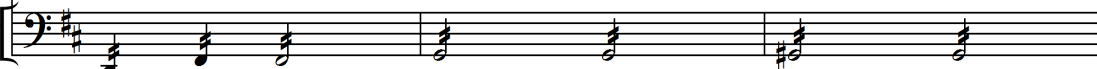
[Acomp cont.]   
*p*


[VI I]   
*p* *f* *p*


[Vlns]   
*p* *f* *p*


[VI II]   
*p* *f* *p*

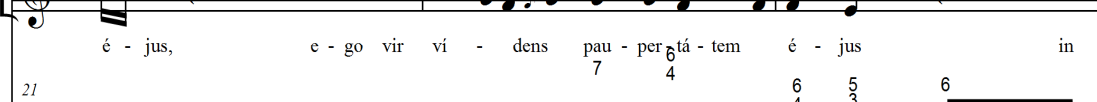
[Tp]   
vir - ga in - dig - na - ti - o - nis é - jus in vir - ga in - dig - na - ti - ó - nis

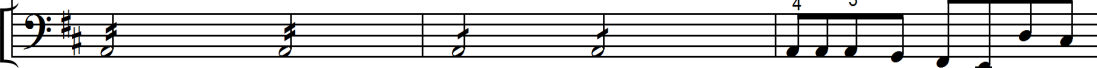
[Acomp cont.] 

[VI I]   
*f* *p* *f*

[Vlns]   
*f* *p* *f*

[VI II]   
*f* *p* *f*

[Tp]   
é - jus, e - go vir ví - dens pau - per tá - tem é - jus in

[Acomp cont.] 

[Arxiu de la catedral de Sagorb (ACS): PM 22/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]

[3]

[VI I] 

[Vlns] 

[VI II] 

[Tp]   
 vir - ga in - dig - na - ti - ó - nis é - jus.

[Acomp cont.]   
 6 6 5 3 43

[VI I]   
 Largo *p*

[Vlns]   
*p*

[VI II] 

[Tp]   
 Largo *p*

[Acomp cont.]   
 Largo A- 6 4 3# 4 3# 4 3#

[VI I]   
 Largo

[Vlns]   
 Largo

[VI II] 

[Tp]   
 leph.

[Acomp cont.]   
 Largo 6 3# 3#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[4]

[Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] 

[Vlns] 

[VI II] 

[Tp] 

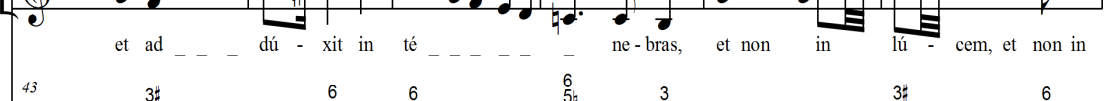
[Acomp cont.] 

6 5 3# 3# 6 6# 4 5 3# Me mi - ná - vit,

[VI I] 

[Vlns] 

[VI II] 

[Tp] 

[Acomp cont.] 

et ad dú - xit in té ne - bras, et non in lú - cem, et non in

3# 6 6 6 5 3 3# 6

[VI I] 

[Vlns] 

[VI II] 

[Tp] 

[Acomp cont.] 

lú - cem.

6 5 6 6 6 5 4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[VI I] 55 *p*

[Vlns]

[VI II] 55 *p*

[Tp] 55 Me mi-ná - vit, et ad dú - xit in té - ne - bras

[Acomp cont.] 55 *p* 6 6 4 3 6 3#

[VI I] 62 *f*

[Vlns] 62 3 *f*

[VI II] 62 *f*

[Tp] 62 , et non et non in lú - cem, et 3 non in lú - cem.

[Acomp cont.] 62 3 4# 2 6 4# 2 6 *f* 6

[VI I] 68 *p* Medio ayre 3

[Vlns] 68 *p* 3 3 3 3 3 3

[VI II] 68 *p* 3 3 3 3 3 3

[Tp] 68 Medio ayre 3 3 3 3 3 3

[Acomp cont.] 68 3# Medio ayre

[6]

## [Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] *Allegretto*

[Vlns]

[VI II] *Allegretto*

[Tp] *Allegretto*

[Acomp cont.] *Allegretto* 6

leph. Tan - tum in me

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tp]

[Acomp cont.]

vér - tit, et con - vér-tit má-num sú-am tó - ta dí - e tó - ta dí -

[VI I] *f* *p*

[Vlns] *f* *p*

[VI II] *f* *p*

[Tp]

[Acomp cont.] *f* *p*

e. Tan - tum in me vér - tit, et con -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]

[7]

94

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tp]

vér - tit má - num sú - am tó - ta dí - \_ \_ e, tó - \_ \_ ta dí - e.

[Acomp cont.]

102

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tp]

Be -

[Acomp cont.]

Andante

Andante

Andante

108

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tp]

th.

[Acomp cont.]

Largo

Largo

Largo

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[8]

## [Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] 


[Vlns] 


[VI II] 

[Tp] 

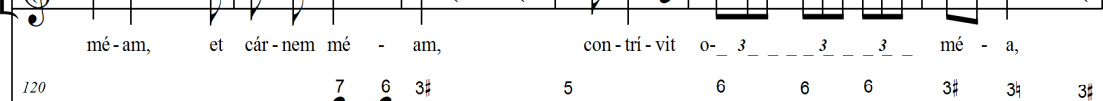
[Acomp cont.] 


Ve<sup>3</sup> - tús<sup>3</sup> - tam<sup>3</sup> fê - cit pé<sub>3</sub> llem<sub>3</sub> -

[VI I] 

[Vlns] 

[VI II] 

[Tp] 

[Acomp cont.] 

mé - am, et cár - nem mé - am, con - trí - vit o - <sub>3</sub> <sub>3</sub> <sub>3</sub> mé - a,

[VI I] 

[Vlns] 

[VI II] 

[Tp] 

[Acomp cont.] 

con - trí - vit o - <sub>3</sub> <sub>3</sub> <sub>3</sub> ssa<sub>3</sub> mé - a, con - trí - vit o - ssa mé - - -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]

[9]

[VI I] *Allegretto*

[Vlns] *Allegretto*

[VI II] *Allegretto*

[Tp] *Allegretto*

[Acomp cont.] *Allegretto*

132 3 3 3 3

a. Be

[VI I] *Andante*

[Vlns] *Andante*

[VI II] *Andante*

[Tp] *Andante*

[Acomp cont.] *Andante*

138 3 3 3 3

th.

5 4 3# 6 3# 6#

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tp]

[Acomp cont.]

145 3 3 3 3

Ae - di - fi - cá - vit in gý - ro

6 6 4 5 3 3# 6 3#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[10]

[Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] *p*

[VI II] *p*

[Tp] *p*

[Acomp cont.]

mé - o, ae - di - fi - cá - vit in

6# 6 6 4 5 3# 6

[VI I] *p*

[VI II] *p*

[Tp] *p*

[Acomp cont.]

gý - ro mé o, et cir - cùm - de - dit me fě - lle et la - bó - re, et cir -

3# 6 6 3# 5# 3 6 3#

[VI I] *Largo*

[VI II] *Largo*

[Tp] *Largo*

[Acomp cont.]

cùm de - dit me fě - lle et la - bó - re, fě - lle et la - bó - re.

3# 3# 5# 6 6 3# 5 3#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]

[11]

Medio ayre

[VI I]

[VI II]

[Tp]

[Acomp cont.]

Largo

[VI I]

[VI II]

[Tp]

[Acomp cont.]

*p*

[VI I]

[VI II]

[Tp]

[Acomp cont.]

In te - ne - bró sis col - lo - cá - vit

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[12]

[Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] <sup>188</sup>

[Vlns]

[VI II] <sup>188</sup>

[Tp] <sup>188</sup>

me, - in te - ne - bró sis col - lo - cá - vit me,

[Acomp cont.] <sup>188</sup> 3<sup>♯</sup> 3<sup>♭</sup> 3<sup>♯</sup> 7<sup>♭</sup> 5<sup>♭</sup> 3<sup>♭</sup> 3<sup>♯</sup> 7<sup>♭</sup> 5<sup>♭</sup> 3<sup>♭</sup>

[VI I] <sup>195</sup>

[Vlns]

[VI II] <sup>195</sup>

[Tp] <sup>195</sup>

qua - si mór - tu - os qua - si mór - tu - os sem pi tér - nos

[Acomp cont.] <sup>195</sup> 3<sup>♯</sup> 3<sup>♭</sup> 6 5<sup>♯</sup> 3<sup>♭</sup> 3<sup>♯</sup> 6<sup>♯</sup>

[VI I] <sup>202</sup>

[Vlns] <sup>202</sup> *f*

[VI II] <sup>202</sup> *f*

[Tp] <sup>202</sup>

sem - pi - tér - nos.

[Acomp cont.] <sup>202</sup> 3<sup>♭</sup> 3<sup>♯</sup> 3<sup>♭</sup>

[Arxiu de la catedral de Sagorrb (ACS): PM 22/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

209 Medio ayre

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tp]

Ghi

[Acomp cont.]

214 Andante

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tp]

mel.

[Acomp cont.]

220

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tp]

Cir-cum ae-di - fi - cá - vit ad vér sum me, ut non e - gré - di - ar:

[Acomp cont.]

[14]

[Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] *p*

[Vlns] *p*

[VI II] *p*

[Tp]

226

226

226

[Acomp cont.]

cir - cum ae - di - fi - cá - vit ad - vér sum me, ut non e - gré di -

5 $\sharp$

[VI I] *f* *p*

[Vlns] *f* *p*

[VI II] *f* *p*

[Tp]

232

232

232

[Acomp cont.]

ar: ut non e - gré - di - ar: ag - gra - vá - vit cóm - pe - dem mé -

232 3 6 5 3#

4 3

[VI I] *f* *Andante*

[Vlns] *f* *Andante*

[VI II] *f* *Andante*

[Tp]

238

238

238

[Acomp cont.] *Andante*

um, cóm - pe - dem mé - um. Ghy - -

238

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

244 *Allegretto*

[VI I] *p*

[Vlns]

[VI II] *p*

[Tp] *Allegretto*

----- mel. Sed et, cum cla-

[Acomp cont.] *Allegretto*

252 *p*

[VI I] *p*

[Vlns]

[VI II]

[Tp] *p*

má - ve-ro et ro - gá - ve-ro, ex-clú - sit o-ra-ti - ó - nem

[Acomp cont.] *p*

258 *f* *p*

[VI I] *f* *p*

[Vlns]

[VI II] *f* *p*

[Tp] *f* *p*

mé - am, Sed et, cum cla - má - ve-ro et ro - gá - ve-ro, ex-clú -

[Acomp cont.] *f* *f* *p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[16]

[Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]

Musical score for measures 265-270. The score includes parts for Violin I (VI I), Violin II (VI II), Trumpet (Tp), and Accompaniment (Acomp cont.). The key signature is two sharps (F# and C#). The lyrics are: "sit o - ra - ti - ó - nem mé - - - am, o - ra - ti - ó - nem mé - am". The accompaniment features a bass line with a 7th fret and a 3# fret, and a 6th fret.

Musical score for measures 271-275. The score includes parts for Violin I (VI I), Violin II (VI II), Trumpet (Tp), and Accompaniment (Acomp cont.). The key signature is two sharps (F# and C#). The lyrics are: "o - ra - ti ó - nem mé - - - am. Ghy - - -". The tempo is marked "Largo" and the dynamics are "p". The accompaniment features a bass line with a 6th fret and a 3# fret.

Musical score for measures 276-280. The score includes parts for Violin I (VI I), Violin II (VI II), Trumpet (Tp), and Accompaniment (Acomp cont.). The key signature is two sharps (F# and C#). The lyrics are: "mel. Con -". The tempo is marked "Largo". The accompaniment features a bass line with a 5# fret, a 3# fret, a 5th fret, a 3rd fret, and a 3# fret.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

281

[VI I] *p* *f*

[Vlns]

[VI II] *p* *f*

[Tp]

clú - sit ví - as mé - as la pí - di - bus quá - - - - dris,

[Acomp cont.] *p* *f*

286

[VI I] *p*

[Vlns]

[VI II] *p*

[Tp]

con - clú - sit ví - as mé - as la - pí - di - bus quá - dris,

[Acomp cont.] *p*

292

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tp]

sé - mi - tas mé - as sub - vér - tit sé - mi - tas mé - as sub - vér - tit sé - mi - tas mé - as sub -

[Acomp cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[18]

[Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]

[VI I] *Largo*

[Vlns] *f*

[VI II] *f*

[Tp] *Largo*

vér - - - - tit. Je - - - - rú - sa -

[Acomp cont.] *f* *Largo*

[VI I] *p*

[Vlns] *p*

[VI II] *p*

[Tp] *p*

lem, Je - - - - rú - sa - lem con - vér - te - re

[Acomp cont.] *p*

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Tp] *p*

con - vér - te - re ad Dó - mi - num Dé - - - - um

[Acomp cont.] *p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

Musical score for measures 316-320. The score includes parts for Violin I (VI I), Violin II (VI II), Trumpet (Tp), and Accompaniment (Acomp cont.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: tú - um, Dé - um tú - um, con - vér - te - re con vér te -

Musical score for measures 321-325. The score includes parts for Violin I (VI I), Violin II (VI II), Trumpet (Tp), and Accompaniment (Acomp cont.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: re ad Dó - mi - num Dé - um tú - um.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

## [Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]

**Text: Lamentatio tertia. Desolatio prophetae. Enmig del plany, una esperança.**

Aleph. Ego vir videntis paupertatem meam in virga indignationis ejus.

Aleph. Me minavit, et adduxit in tenebras, et non in lucem.

Aleph. Tantum in me vertit, et convertit manum suam tota die.

Beth. Vetustam fecit pellem meam, et carnem meam, contrivit ossa mea.

Beth. Aedificavit in gyro meo, et circumdedit me felle et labore.

Beth. In tenebris collocavit me, quasi mortuos sempiternos.

Ghimel. Circumaedificavit adversum me, ut non egrédier: aggravavit compedem meum.

Ghimel. Sed et, cum clamavero rogavero, exclusit orationem meam.

Ghimel. Conclusit vias meas lapidibus quadris, semitas meas subvertit.

Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum.

### Notes critiques:

- Compàs. 33. Violí I. El manuscrit és dubtós perquè n'hi ha esborranys. Hem transcrit l'opció harmònicament més completa.

- C. 46. Continu. La xifra 5<sub>b</sub>, ha sigut actualitzada a 5<sub>♭</sub>.

- C. 67. Violí I. Sostingut afegit per revisió a la nota La. Hem transcrit tenint en compte el context melòdic i harmònic.

- C. 77 a 104. Violí II. Indicació *Unisonus* a Violí I.

- C. 89. Violins. Sostingut afegit per revisió a la nota Do. Hem transcrit tenint en compte el context melòdic i harmònic.

- C. 91. Violins. Sostingut afegit per revisió a la nota Do. Consta l'alteració en l'Acompanyament continu.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

### [Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]

- C. 113 i 114. Continu. La xifra 5<sub>b</sub> ha sigut actualitzada a 5<sub>q</sub>.
- C. 118. Tiple. En el manuscrit pareix que falta un temps per a completar el compàs, per la qual cosa hem afegit el silenci que ocupa la tercera part del qual.
- C. 118 i 119. Continu. La xifra 3<sub>b</sub> ha sigut actualitzada a 3<sub>q</sub>.
- C. 125. Continu. La xifra 3<sub>b</sub> ha sigut actualitzada a 3<sub>q</sub>.
- C. 142 a 154. Violí II. Indicació *Unisonus* a Violí I.
- C. 162. Continu. La xifra 3<sub>b</sub> ha sigut actualitzada a 3<sub>q</sub>.
- C. 162. Tiple i Violí I. Bemoll afegit per revisió a la nota Si. Consta en el compàs anterior.
- C. 164. Continu. La xifra 3<sub>b</sub> ha sigut actualitzada a 3<sub>q</sub>.
- C. 165. Continu. La xifra 5<sub>b</sub> ha sigut actualitzada a 5<sub>q</sub>.
- C. 169 a 171. Violí II. Indicació *Unisonus* a Violí I.
- C. 180 a 209. Violins. Articulació afegida a les corxeres de tot el passatge per símil als compassos 178 i 179.
- C. 183. Violí I. Dinàmica afegida per símil a Violí II.
- C. 188. Continu. La xifra 3<sub>#</sub> ha sigut actualitzada a 3<sub>q</sub>.
- C. 190. Tiple. Articulació afegida per símil al compàs 184.
- C. 195. Continu. La xifra 3<sub>#</sub> ha sigut actualitzada a 3<sub>q</sub>.
- C. 196. Continu. La xifra 5<sub>b</sub> ha sigut actualitzada a 5<sub>q</sub>.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

### [Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]

- C. 199 i 200. Violí I. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Hem transcrit tenint en compte el context melòdic i harmònic.

- C. 200. Continu. Bemoll afegit per revisió a la nota Re. Hem transcrit tenint en compte el context melòdic i harmònic. A més a més, consta expressament Re Bemoll a la part del Violí II.

- C. 200. Continu. La xifra 3<sub>b</sub> ha sigut actualitzada a 3<sub>q</sub>.

- C. 210. Canvi de tonalitat afegit a la transcripció. Probablement es tracta d'un error de còpia. Cal escriure dos Becaires per indicar la tonalitat de Do.

- C. 215 a 219. Violí II. Indicació *Unisonus* a Violí I.

- C. 220. Violí II. Dinàmica afegida per símil a Violí I.

- C. 223. Tiple. Sostingut afegit a la nota ornamental. Consta en el compàs anterior.

- C. 225 i 226. Violí II. Indicació *Unisonus* a Violí I.

- C. 231. Continu. La xifra 5<sub>b</sub> ha sigut actualitzada a 5<sub>q</sub>.

- C. 232 i 235. Violí II. Indicació *Unisonus* a Violí I.

- C. 240 a 242. Violí II. Indicació *Unisonus* a Violí I.

- C. 251 a 253. Violí II. Indicació *Unisonus* a Violí I.

- C. 260 a 262. Violí II. Indicació *Unisonus* a Violí I.

- C. 269. Continu. La xifra 3<sub>b</sub> ha sigut actualitzada a 3<sub>q</sub>.

- C. 269. Violí I i Tiple. Bemoll transcrit per Becaire d'acord amb l'ús notacional de Vicent Olmos.

- C. 276. Xifrat. Continu. La xifra 5<sub>b</sub> ha sigut actualitzada a 5<sub>q</sub>.

- C. 284. Continu. La xifra 6 és molt dubtosa en el manuscrit. Podria ser un esborrany, no obstant que, concorda amb l'harmonia.

- C.291. Violí I. Sostingut afegit per revisió a la nota Re. Consta en el xifrat.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

**[Lamentación Sola. Vicent Olmos i Claver]**

- C. 316. Tiple. Becaire afegit per revisió a la nota Do. Està indicat al xifrat i consta en el compàs anterior.
- C. 317. Tiple. Becaire afegit a la nota Re. Consta en la part del Violí I.
- C. 318: Tiple. Becaire afegit a la nota Re. Consta en el compàs anterior.

**[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/10**

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**



# [8] Lamentación 3ª para el Jueves Sto.

[Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

M[ae]strô M.[osé]n  
Vicente Olmos  
año de 1778  
[ACS: PM 22/11]

Moderado siempre

[Tiple] A - - - - - A - - -

[Violó obligat] Moderado siempre Aleph. *p*

[Clavicémbal] Moderado siempre Aleph. *p*

[Tp] leph. E - go vir vi - dens pau - per - tá - tem

[Violó] *f* *p* Ego vir - - - - -

[Clv] *f* *p* E - go vir vi - dens

[Tp] meam in vír - ga in díg - na - ti - ó - nis é - jus in vír - ga in díg - na - ti - ó - nis

[Violó]

[Clv]

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/11]

[2] [Lamentación 3ª para el Jueves Sto. Vicent Olmos i Claver]

[Tp] 15 *f* *p*  
 é - jus. A - leph. Me mi - ná - vit ad dú - xit in té - - - ne-bras,

[Violó] 15 *f* *p*

[Clv] 15 *f* *p*  
 Aleph. Me mi - ná - vit

[Tp] 20  
 et non in lú - cem et non in lú - cem - et non in lú -

[Violó] 20

[Clv] 20

[Tp] 25  
 cem. - - - - -

[Violó] 25

[Clv] 25  
 Aleph.

[Tp] 30  
 A

[Violó] 30 *p* Aleph.

[Clv] 30 *p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/11  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación 3ª para el Jueves Sto. Vicent Olmos i Claver]

[3]

[Tp] *leph. A - leph. A - leph. - Tan - tum in me*

[Violó] *f p Tan-tum f*

[Clv] *f p f*  
Tan-tum

[Tp] *vér - tit, et con vér - tit má - num sú - am má - num sú - am tó - - - ta -*

[Violó] *p f p pianissimo*

[Clv] *p*

[Tp] *di - e tó - - - ta dí - e, et con - vér - tit má - - - num*

[Violó]

[Clv]

[Tp] *sú - am tó ta - dí*

[Violó] *f p f p f p*

[Clv] *f p f p f p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[4] [Lamentación 3ª para el Jueves Sto. Vicent Olmos i Claver]

[Tp] 56 e et con vér - tit má - num sú - am tó ta dí - e tó - - - ta dí - - -

[Violó] 56

[Clv] 56 6 7 6 3 5 7 6 3

[Tp] 62 e. Beth. Ve - tús - tam fé - cit pèl - lem

[Violó] 62 Beth. Ve - tús - tam fécit

[Clv] 62 6 4 3 6 6 6 4 3 6 5 2 6 3 6 3

Beth. Ve - tús - tam fécit

[Tp] 69 mé - am, et cár nem mé - am, con trí - vit ós - sa mé - a con -

[Violó] 69

[Clv] 69 6 5 6 5b 6 3 6 5 6 3 7 3 7 6b 4

[Tp] 74 trí - vit ós - sa me - - - - a. Beth.

[Violó] 74

[Clv] 74 5b 6 3b 5

Beth.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación 3ª para el Jueves Sto. Vicent Olmos i Claver]

[5]

[Tp] *81* Ae di fi - cá - vit in gý - ro mé - - - o,

[Violó] *81* *p* Beth. Ae - di - fi - cá - vit

[Clv] *81*  $\frac{6}{3}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{4}{3}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{6}{3}$  5  $\frac{5}{4}$  3

Ae - di - fi - cá - vit

[Tp] *86* et - - - cir - - - cúm de - dit me fél le et la - bó - re

[Violó] *86* *f*

[Clv] *86*  $\frac{6}{3}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{5}{3}$

[Tp] *91* et - - - cir cúm de - dit me fél - le et la -

[Violó] *91* *p* *f* *p*

[Clv] *91* 3 $\flat$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$   $\frac{6}{3}$

[Tp] *95* bó - re fél - le et la - bó - - - re.

[Violó] *95* *f* *p*

[Clv] *95*  $\frac{6}{4}$   $\frac{7}{4}$   $\frac{4}{2}$  6  $\frac{6}{5}$  5  $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[6] [Lamentación 3ª para el Jueves Sto. Vicent Olmos i Claver]

[Tp]

[Violó]

[Clv]

[Tp]

Beth. In te - ne - bró - sis col - lo - cá - vit me, -

[Violó]

*p* Beth. In te - ne - bró - sis

[Clv]

*p* Beth. In te - ne - - - bró - sis

[Tp]

qua - si mór - tu - os sem - pi - tér - nos sem - pi - tér - - - nos,

[Violó]

*p*

[Clv]

[Tp]

in te - ne - bró - sis col - lo - cá - vit - me col - lo - cá - vit me,

[Violó]

[Clv]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación 3ª para el Jueves Sto. Vicent Olmos i Claver]

[7]

[Tp] 122 qua - si mór - tu - os sem - - pi - tér - - -

[Violó] 122

[Clv] 122 6<sup>b</sup> 3<sup>b</sup> 5<sup>b</sup> 3 6 5 3<sup>+</sup> 6<sup>b</sup> 4<sup>b</sup> 5 4<sup>b</sup> 3

[Tp] 127 nos. Ghi - - - - mel. ghi -

[Violó] 127 Ghimel 5 2

[Clv] 127 Ghimel. 5 4

[Tp] 134 mel, - ghi - mel. Cir - cum ae - di - fi -

[Violó] 134

[Clv] 134 4 2 6 5 6 3 5 4 3 4 2 5 4 3

Circum aedifi -

[Tp] 141 cá - vit ad vér - sum me, ut non e - - gré - di - ar: ut

[Violó] 141

[Clv] 141 4 2 6 3 5 5 4

cávit

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[8] [Lamentación 3ª para el Jueves Sto. Vicent Olmos i Claver]

[Tp] 147 non e - gré di - ar: Cir - cum ae - di - fi - cá - vit ad vér - sum

[Violó] 147

[Clv] 147 5/4 6/3 5 4/2

[Tp] 153 me, ut non e - - - gre di - ar:

[Violó] 153

[Clv] 153 4/2 6/5 4 6/5 4 6/5 4 6/5 4 6/5 4

[Tp] 160 ag - gra - vá - - - vit cóm - - - pe - dem mé - um

[Violó] 160

[Clv] 160 6/4

[Tp] 167 ag - gra vá - vit ag - gra vá - vit cóm - - pe - dem mé - - -

[Violó] 167

[Clv] 167 6/4 5/3 6/4 5/4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Lamentación 3ª para el Jueves Sto. Vicent Olmos i Claver]

[9]

174

[Tp] um ag - gra - vá - vit ag - gra vá - vit cóm \_ \_ pe - dem mé \_ \_ um. -

[Violó] 174

[Clv] 174  $\frac{6^b}{4}$   $\frac{5}{3}$

181

[Tp] Ghi\_ \_ \_ mel. Sed et, cum cla má - ve - ro -

[Violó] 181 Ghimel Sed et, cum clamá - vero

[Clv] 181  $\frac{4}{2}$   $\frac{5}{4}$  3  $\frac{6}{3}$

Ghimel Sed et cum clamá -

187

[Tp] et ro - gá - ve - ro, ex clú - sit o - ra - ti - ó - nem mé - am ex -

[Violó] 187

[Clv] 187  $\frac{6^{\sharp}}{3}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{6}{4}$  3<sub>b</sub>

vero

192

[Tp] clú <sup>3</sup> - sit o - ra - ti - ó - nem mé - am o - ra - ti - ó - nem mé - \_ \_ am.

[Violó] 192

[Clv] 192  $\frac{6}{3}$   $\frac{7^b}{5^b}$   $\frac{5}{4}$  3<sub>b</sub>  $\frac{7^b}{5}$

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[10] [Lamentación 3ª para el Jueves Sto. Vicent Olmos i Claver]

[Tp] 198 3  
 Ghi - mel. Con clú - sit ví - as mé - as la pí - di bus

[Violó] 198  
 Ghimel. Con clú - sit

[Clv] 198  
 4 6 6 4 6<sup>b</sup>  
 2 3 5<sub>b</sub> 2 3

[Tp] 203 3  
 quá - dris, sé - mi - tas mé - as sub - vér - tit sé - mi - tas mé - as sub -

[Violó] 203

[Clv] 203  
 7<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> 6  
 5 4<sub>b</sub> 5 3

[Tp] 207 3 3  
 vér - tit, con - clú - sit ví - as mé - as la - pí - di - bus

[Violó] 207

[Clv] 207  
 6 6 6  
 5<sub>b</sub> 5<sub>b</sub> 5<sub>b</sub>

[Tp] 211  
 quá - dris, sé - mi - tas mé - as sub - vér - tit sé - mi - tas mé - as sub -

[Violó] 211

[Clv] 211  
 7 6  
 5 3<sup>‡</sup> 5 3<sup>‡</sup>

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/11  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación 3ª para el Jueves Sto. Vicent Olmos i Claver]

[11]

215

[Tp] vér - tit sub - vér - tit. Je - rú - sa - lem, Je -

[Violó] 215 Je - rú - sa - - -

[Clv] 215 6 4 5 3 6 6

Je - - - rúsa - lem,

219

[Tp] rú - sa - lem, con - vér - te - re ad Dó - mi - num ad Dó - mi - num Dé - um

[Violó] 219

[Clv] 219 6 6<sup>b</sup> 4 5 3 6<sup>b</sup> 4 5 3 6<sup>b</sup> 4 5 3

223

[Tp] tú - um. Je - rú - sa - lem, con - vér - te - re ad Dó - mi - num

[Violó] 223

[Clv] 223 6 5 4 2 6 3<sup>b</sup> 4 2 3<sup>b</sup> 6

227

[Tp] Dé - - - um tú - - - -

[Violó] 227

[Clv] 227 5 6 7 7 6 5 4 3

A.M.D.G.e.B.V.M.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

### [Lamentación 3º para el Jueves Sto. Vicent Olmos i Claver]

**Text. Lamentatio tertia. Desolatio prophetae. Enmig del plany, una esperança.**

Aleph. Ego vir videns paupertatem meam in virga indignationis ejus.

Aleph. Me minavit, et adduxit in tenebras, et non in lucem.

Aleph. Tantum in me vertit, et convertit manum suam tota die.

Beth. Vetustam fecit pellem meam, et carnem meam, contrivit ossa mea.

Beth. Aedificavit in gyro meo, et circumdedit me felle et labore.

Beth. In tenebris collocavit me, quasi mortuos sempiternos.

Ghimel. Circumaedificavit adversum me, ut non egrédier: aggravavit compedem meum.

Ghimel. Sed et, cum clamavero rogavero, exclusit orationem meam.

Ghimel. Conclusit vias meas lapidibus quadris, semitas meas subvertit.

Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum.

#### **Notes crítiques:**

- Compàs. 47. Violó. Becaire afegit per revisió a la nota Re. Consta en el compàs anterior.

- C. 92. Tiple. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta en el xifrat.

- C. 114. Violó. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta en el xifrat.

- C.118. Tiple. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta en el xifrat.

- C. 119. Tiple. Becaire afegit per revisió a la nota Mi. Consta en el xifrat.

- C. 120. Tiple. Bemoll afegit per revisió a la nota La. És una repetició del compàs 118.

- C. 178. Clavicèmbal. Última corxera dubtosa al manuscrit. Hem transcrit tenint en compte el context melòdic.

- C. 212. Clavicèmbal. El xifrat 3, ha sigut actualitzat a 3<sub>4</sub>. Olmos utilitza el Becaire per tal de rebaixar la funció del sostingut del compàs anterior.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/11

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

# [9] Miserere

J.M.J. Miserere â 4. Llano, para este año de 1788 fr. Vte. de los Desampar.s Olmos

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

fr.[ay] V[icen]te. de los  
Desampar.[ado]s Olmos  
[ACV: PM 152/8]

Despacio

This system contains the first eight measures of the piece. It features five staves: Treble Clef (Tiple), Alto Clef (Alt), Tenor Clef (Tenor), Bass Clef (Baix), and Bass Continuo (Baix continuu). The lyrics are: "Mi - se - re - re mé - i De - us, mi - se - re - re, Mi - se - re - re mé - i De - us, mi - se - re - re". The continuo part includes figured bass notation: 3b, 3#, 6b/3#, 7b, 6/4, 6/3, 5#, 4/2.

10

This system contains measures 10 through 17. It features four staves: Treble Clef (Tp), Alto Clef (A), Tenor Clef (T), and Bass Clef (B). The lyrics are: "us, Mi - se - re - re, Mi - se - re - re mé - i De - us, Mi - se - re - re, Mi - se - re - re re Mi - se - re - re mé - i De - us, Mi - se - re - re mé - i us, mé - i De - us, Mi - se - re - re - mé - i De - us". The continuo part includes figured bass notation: 7#/3, 3#, 3#, 3#, 6/4, 6#/3, 5#, 4/2, 7/3#, 3#.

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu Catedral de València (ACV): PM 152/8]

[2]

## [Miserere. Vicent Olmos i Claver]

18

[Tp] us mé - i De - - us, se - cún - dum mág - nam mi - se - ri - cór - dí - am tú - - -

[A] mé - i De - - - us, se - cún - dum mág - nam mi - se - ri - cór - dí - am tú - - -

[T] De - - - - us, se - cún - dum mág - nam mi - se - ri -

[B] us mé - i De - - us, se - cún - dum mág - nam mi - se - ri -

[Bc] 5  
4 3

Detailed description: This is the first system of a musical score for 'Miserere'. It features five staves: Treble Clef Trumpet (Tp), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (Bc). The music is in 4/4 time. The lyrics are: 'us mé - i De - - us, se - cún - dum mág - nam mi - se - ri - cór - dí - am tú - - -'. The bassoon part has a fingering of 5, 4, 3. The system ends with a double bar line.

25

*Andante*

[Tp] am, se-cún - dum mág - nam mi - se - ri - cór - dí - am tú - am. Am - pli - us lá - va me lá - va

[A] am, se-cún - dum mág - nam mi - se - ri - cór - dí - am tú - am.

[T] cór - dí - am tú - am mi - se - ri - cór - dí - am tú - am.

[B] cór - dí - am tú - am mi - se - ri - cór - dí - am tú - am.

[Bc] 9 5  
3 4 3

Tiple solo

Detailed description: This is the second system of the musical score. It continues with the same five staves. The tempo is marked 'Andante'. The lyrics continue: 'am, se-cún - dum mág - nam mi - se - ri - cór - dí - am tú - am. Am - pli - us lá - va me lá - va'. The bassoon part has a fingering of 9, 5, 3, 4, 3. A 'Tiple solo' section begins in the second measure of this system, indicated by a vertical line. The system ends with a double bar line.

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/8  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Miserere. Vicent Olmos i Claver]

[3]

34

[Tp] me ab i - ni - qui - tá - te mé - a ab i - ni - qui - tá - te - mé - a ab i - ni - qui - tá - te mé - - a:

[A]

[T]

[B]

[Bc]

42

[Tp] et a pec - cá - to mé - o et a pec - cá - to mé - o mún - da me.

[A]

[T]

[B]

[Bc]

6 7 6 6

*p*

Despacio  
A 4.

Ti - bi

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/8  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[4]

[Miserere. Vicent Olmos i Claver]

50

[Tp] *eco* *Voz*  
 Tí - bi só - li pec - cá - vi pec - cá - vi et má - lum

[A] *eco* *Voz*  
 Tí - bi só - li pec - cá - vi pec - cá - vi et má - lum

[T] *8*  
 só - li pec - cá - vi, et má - lum

[B] *eco* *Voz*  
 Tí - bi só - li pec - cá - - - vi, et má - lum

[Bc] *6*  
*5<sub>b</sub>*  
 fuer

57 *Andante*

[Tp] *8*  
 co - ram te fê - cit: ut jus - ti - fi - cé - ris in ser - mó - ni - bus tú - is in ser - mó - ni - bus tú - is,

[A] *8*  
 co - ram te fê - cit: ut jus - ti - fi - cé - ris in ser - mó - ni - bus tú - is, et

[T] *8*  
 co - ram te fê - cit: ut jus - ti - fi - cé - ris in ser - mó - ni - bus tú - is in ser - mó - ni - bus tú - is, et

[B] *8*  
 co - ram te fê - cit: ut jus - ti - fi - cé - ris in ser - mó - ni - bus tú - is,

[Bc] *7*  
*3<sub>4</sub>*

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/8  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]



[Miserere. Vicent Olmos i Claver]

[5]

65

[Tp] cum ju - di - cá - ris et vin - cas cum ju - di - cá - ris et vin - cas cum ju - di - cá - ris cum ju - di -

[A] vin - cas cum ju - di - cá - ris cum ju - di - cá - ris et vin - cas cum ju - di - cá - ris cum ju - di -

[T] 8 vin - cas cum ju - di - cá - ris cum ju - di - cá - ris et vin - cas cum ju - di - cá - ris cum ju - di -

[B] cum ju - di - cá - ris et vin - cas cum ju - di - cá - ris et vin - cas cum ju - di - cá - ris cum ju - di -

[Bc] 5 4 3

Detailed description: This system contains five staves of music. The vocal staves (Tenor 1, Alto, Tenor 2, Bass) have lyrics in Latin. The keyboard staff (Bc) has a bass line with some fingerings indicated (5, 4, 3). The music is in a common time signature.

72

*Andante*

[Tp] cá - ris. Ec - ce e - nim ve - ri - tá - tem di - le - xis - ti ve - ri -

[A] cá - ris.

[T] 8 cá - ris.

[B] cá - ris. Ec - ce e - nim ve - ri - tá - tem di - le - xis - ti ve - ri -

[Bc] 5 4 3

*p*

*A Duo*

Detailed description: This system contains five staves of music. It begins with a double bar line and the tempo marking 'Andante'. The vocal staves have lyrics. The keyboard staff has a bass line with fingerings (5, 4, 3) and a dynamic marking 'p'. The tempo 'A Duo' is indicated above the Tenor 1 staff.

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/8  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[6]

[Miserere. Vicent Olmos i Claver]

82

[Tp] tá-tem di-le - xis - ti in cér - ta et oc - cúl - ta sa - pi - én - ti - ae tú - ae ma - ni - fes - tás - ti mí -

[A]

[T]

[B] tá-tem di - le - xis - ti: in cér - ta et oc - cúl - ta sa - pi - én - ti - ae tú - ae ma - ni - fes - tás - ti mí - - - hi

[Bc] 6 4 6 5

91

[Tp] hi ma - ni - fes - tás - ti ma - ni - fes - tás - ti mí - hi ma - ni - fes - tás - ti mí - hi.

[A] Au -

[T] Au -

[B] ma - ni - fes - tás - ti mí - hi ma - ni - fes - tás - ti mí - hi ma - ni - fes - tás - ti mí - hi.

[Bc] 5b 6 4 7 3# 6

*A Duo Despacio*

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/8  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Miserere. Vicent Olmos i Claver]

[7]

100

[Tp]

[A]

dí - tu - i mé - o Au - dí - tu - i mé - o dá - bis gáu - dí - um et lae - tí - ti - am dá - bis gáu - dí - um

[T]

8

dí - tu - i mé - o Au - dí - tu - i mé - o dá - bis gáu - dí - um et lae - tí - ti - am dá - bis gáu - dí - um

[B]

[Bc]

6# 4# 2 2 6 4# 2

110

[Tp]

[A]

et lae - tí - ti - am: et ex - sul - tá - bunt ós - sa hu - mi - li - á - ta hu - mi - li -

[T]

8

et lae - tí - ti - am: et ex - sul - tá - bunt ós - sa hu - mi - li - á - ta hu - mi - li -

[B]

[Bc]

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/8  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[8]

[Miserere. Vicent Olmos i Claver]

117 *Andante Moderado. A 4.*

[Tp] Cor mún - dum - cré - a

[A] á - ta. Cor mún - dum cré - a

[T] á - ta. Cor mún - dum cré - a in me, Dé - us

[B] Cor mún - dum cré - a in me, Dé - us

[Bc]

126

[Tp] in me, Dé - us Cor mún - dum cré - a in me, Dé - us in - me, Dé - us:

[A] in me, Dé - us Cor mún - dum cré - a in me, Dé - us in me, Dé - us:

[T] cré - a Dé - us in me, Dé - us:

[B] Cor mún - dum cré - a in me, Dé - us in me, Dé - us:

[Bc]

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/8  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

134

[T1] et spí - ri - tum réc - tum ín - no - va réc - tum ín - no - va in vis - cé - ri - bus

[A] ín - - no - va réc - tum ín - no - va in vis - cé - ri - bus

[T2] ín - - no - va réc - tum ín - no - va in vis - cé - ri - bus

[B] et spí - ri - tum réc - tum ín - no - va réc - tum ín - no - va in vis - cé - ri - bus

[Bc]

142

A 3. Andante Moderato

[T1] mé - is. Réd - de mí - hi lae - tí - ti - am Réd - de mí - hi lae - tí - ti - am sa - lu - tá - ris sa - lu -

[A] mé - is. Réd - de mí - hi lae - tí - ti - am sa - lu -

[T2] mé - is.

[B] mé - is. Réd - de mí - hi lae - tí - ti - am

[Bc]

[10]

[Miserere. Vicent Olmos i Claver]

152

[Tp] ta - ris sa - lu - tá - ris tú - i: et spí - ri - tu - prin - ci - pá - - li con -

[A] ta - ris sa - lu - tá - ris tú - i: et spí - ri - tu - prin - ci - pá - - li et spí - ri - tu prin - ci -

[T]

[B] sa - lu - tá - ris tú - i: et spí - ri - tu prin - ci - pá -

[Bc]

162

[Tp] fir - ma me con - fir - ma me et spí - ri - tu prin - ci - pá - li con - fir - ma me con -

[A] pá - li con - fir - - - ma me et spí - ri - tu - prin - ci - pá - li con -

[T]

[B] li con - fir ma - me con - fir - - - ma - me con -

[Bc] 7 7 7 3#

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/8  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

171 **A 4. Andante**

[T] fir - ma me. Lí - be-ra me de san - guí-ni-bus, Dé -

[A] fir - ma me. Lí - be-ra me de san - guí-ni-bus, Dé - - - us, de san -

[T]

[B] fir - ma - me.

[Bc] 5 $\flat$  7 $\flat$  3 $\sharp$  5 $\natural$

179

[T] us, de san-guí - - ni - bus Dé - us, - - - - Lí - be-ra me de san -

[A] guí - ni - bus, Dé - - - us, de san - guí - ni - bus, Dé -

[T] Lí - be-ra me de san - guí-ni-bus, Dé - - us, de san

[B] Lí - be-ra me de san - guí-ni-bus, Dé - - - - us, de san - guí - ni - bus - ,

[Bc] 7 $\flat$  3 $\sharp$  7 $\flat$  5 $\natural$  4 5 $\flat$  7 $\flat$

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/8  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[12]

## [Miserere. Vicent Olmos i Claver]

186

eco

Ayroso

[Tp] guí - ni - bus, Dé - us, Dé - - us sa - lú - tis mé - ae: et ex - sul - tá - bit lín - gua

[A] us, Dé - us sa - lú - tis mé - ae:

[T] guí - ni - bus, Dé - us, Dé - - us sa - lú - tis mé - - - ae: et ex - sul - tá - bit lín - gua

[B] Dé - - - us, Dé - us sa - lú - tis mé - ae:

[Bc]  $\frac{7}{3\sharp}$  6  $\frac{9}{7}$   $\frac{7}{3\sharp}$   $\frac{5}{4}$   $3\sharp$

*p*

195

[Tp] mé - a et ex - sul - tá - bit lín - gua mé - a et ex - sul - tá - bit

[A] et ex - sul - tá - bit lín - gua mé - a lín - gua mé - a et ex - sul - tá - bit lín - gua mé - a

[T] mé - a et ex - sul - tá - bit lín - gua mé - a et ex - sul - tá - bit lín - gua mé - a et ex - sul -

[B] et ex - sul - tá - bit lín - gua mé - a lín - gua mé - a et ex - sul - tá - bit et ex - sul -

[Bc]

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/8  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



203

[Tp] lín - gua mé - a et ex - sul - tá - bit lín - gua mé - a jus - tí - ti - am tú - am.

[A] lín - gua mé - a et ex - sul - tá - bit lín - gua mé - a jus - tí - ti - am tú - am.

[T] tá - bit lín - gua mé - a et ex - sul - tá - bit lín - gua mé - a jus - tí - ti - am tú - am.

[B] tá - bit lín - gua mé - a et ex - sul - tá - bit lín - gua mé - a jus - tí - ti - am tú - am.

[Bc]

212

A Duo. Andante

[Tp] Quó - ni - am sí vo - lu - ís - ses sí vo - lu - ís - ses sa - cri - fi - ci - um, de -

[A]

[T] Quó - ni - am sí vo - lu - ís - ses sa - cri - fi - ci - um,

[B]

[Bc] 6 6

[14]

[Miserere. Vicent Olmos i Claver]

221

[Tp] dis - sem ú - ti - que de dis - sem ú - ti - que: ho - lo - cáus - tis - non de - lec - tá - be - ris

[A]

[T] de - dis - sem ú - ti - que de - dis - sem ú - ti - que: ho - lo cáus - tis non de - lec - tá - be - ris

[B]

[Bc] 6 5  
4 3

229

Solo. Despacio

[Tp] ho - lo - cáus - tis non de - lec - tá - be - ris. Be - níg - ne fac, Dó - mi - ne, in bó - na vo - lun -

[A]

[T] ho - lo - cáus - tis non de - lec - tá - be - ris.

[B]

[Bc] 9 6 6  
3 6 5 5

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/8  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

239

[Tp] tá-te tú - a Sí - on: ut ae-di-fi - cén-tur mú - ri ut ae-di - fi - cén-tur mú-ri Je-rú-sa - lem ut ae-di-ficén tur

[A]

[T]

[B]

[Bc] 6 4#  
2

247

A 4. Andante

[Tp] mú - ri Je-rú - sa - lem Je - rú - sa - lem. tunc im - pón - ent im - pón - ent im -

[A]

[T]

[B]

[Bc] 4

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/8  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[16]

[Miserere. Vicent Olmos i Claver]

255

[Tp] pón - ent sú - per al - tá - re sú - per al - tá - re tú - um ví - tu - los

[A] pón - ent sú - per al - tá - re sú - per al - tá - re tú - um ví - tu - los

[T] pón - ent sú - per al - tá - re sú - per al - tá - re tú - um ví - tu - los

[B] pón - ent sú - per al - tá - re sú - per al - tá - re tú - um ví - tu - los

[Bc]

263

[Tp] tunc im - pón - ent im - pón - ent sú - per al -

[A] tunc im - pón - ent im - pón - ent sú - per al - tá - re

[T] tunc im - pón - ent im - pón - ent im - pón - ent sú - per al - tá - re

[B] tunc im - pón - ent im - pón - ent im - pón - ent sú - per al -

[Bc] 6 5  
6 4 3#

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/8  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

271

[Tp] tá - re sú - per al - tá - re tú - um ví - tu - los sú - per al - tá - re tú - um ví - tu - los.

[A] sú - per al - tá - re tú - um ví - tu - los ví - tu - los.

[T] 8 sú - per al - tá - re tú - um ví - tu - los sú - per al - tá - re tú - um ví - tu - los.

[B] tá - re sú - per al - tá - re tú - um ví - tu - los ví - tu - los.

[Bc] 6 3#

A. M. D. G. E. B. V. M

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/8

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Miserere. Vicent Olmos i Claver]

**Text: Psalmus 51 (50). Compadeix-te de mi, Déu meu. (Versos parells).**

1. Miserere méi, Déus, secúndum mágnam misericórdiam túam.
2. Amplius láva me ab aniquitáate méa, et a peccáto méo munda me.
3. Tíbi sóli peccávi, et málum coram te féci; ut iustificéris in sermónibus túis, et víncas cum iudicáris.
4. Ecce enim veritátem dilexísti; incérta et occúlta sapiéntiae túae manifestásti míhi.
5. Audítui méo dábis gáudium et laetítiam, et exsultábunt óssa humiliáta.
6. Cor múnium créa in me, Déus, et spíritum réctum ínnova in viscéribus méis.
7. Rédde míhi laetítiam salutáris túi, et spírítu principáli confírma me.
8. Líbera me de sanguínibus, Déus, Déus salutis méae, et exsultábit língua méa iustítiam túam.
9. Quóniam si voluísseis sacrificíum, dedíssem útique; holocáustis non delectáberis.
10. Benigne fac, Dómine, in bóna voluntáte túa Sión, ut aedificéntur múri Ierúsalem.
11. Tunc impónent super altáre túum vítulos.

**Notes crítiques:**

- Compàs. 92. Baix. Bemoll afegit per revisió a la nota. Consta en el compàs anterior.
- C. 105. Tenor. Sostingut afegit a la nota Do. Consta en el compàs anterior.
- C. 109. Alt. Sostingut afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el compàs anterior.
- C. 141. Baix i continu. Sostingut afegit per revisió a la nota Sol. Consta en el compàs anterior.
- C. 170. Tiple. Sostingut afegit per revisió a la nota Sol. Consta en el compàs anterior.
- C. 195. Tenor. Sostingut afegit per revisió a la nota Sol. Consta dos compassos abans melòdicament, i, també, en el Baix en el mateix compàs.
- C. 224. Tenor. Sostingut afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el compàs anterior.
- C. 251 ss. Només s'ha musicalitzat el segon hemistiqui del vers nº 20 del "Miserere", de fet, últim del psalm.

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/8

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

# [10] Lamentación â Solo. 2ª del Miercoles

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

fr[ay] V[icen]te.  
de los Desamparados Olmos Año 1789  
[ACV: PM 152/9]

Despacio

[Tiple] Vau - - - Vau - - - Et e - grés - sus

[Baix continu]

[Tp] est a fi - li - a Si - on óm - nis dé - cor é - jus -

[Bc]

[Tp] óm - nis dé - cor é - jus: fac - ti sunt prin - ci - pes é - jus vel - ut a -

[Bc]

[Tp] rí - e - tes fac - ti sunt prin - ci - pes é - jus vel - ut a - rí - e - tes non in - ve - ni -

[Bc]

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/9]

[2]

## [Lamentación â Solo. Vicent Olmos i Claver]

21

[Tp]   
 én - tes pás - qua: et a - bi - é - runt abs - que for - ti - tú - di - ne an - te

[Bc]

26

[Tp]   
 fá - ci - em sub - se - quén - tis sub - se - quén - - - tis. Za - in. *Andante*

[Bc]

32

[Tp]   
 Re - cor - dá - ta est Je - rú - sa - lem di - é - rum af - flic - ti - ó - nis sú - ae et prae - va - ri -

[Bc]

37

[Tp]   
 ca - ti - ó - nis , óm - ni - um de - si - de - ra bí - li - um su - ó 3 - rum,

[Bc]

41

[Tp]   
 quae ha - bú - e - rat a di - é - bus an - tí - quis, cum cá - de - ret pó - pu - lus

[Bc]

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/9  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Lamentación â Solo. Vicent Olmos i Claver]


[3]


46

[Tp]    
 é - jus in má - nu hos - tí - li in má - nu hos - tí - li, et non - és - set au - xi - li -


[Bc] 

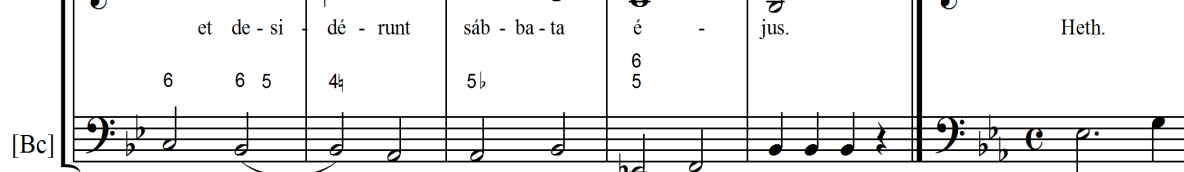
50

[Tp]    
 á - tor au - xi - li - á - tor: vi - dé - runt é - am hós - - - tes,

[Bc] 


56


[Tp]    
 et de - si dé - runt sáb - ba - ta é - jus.

[Bc] 


**Despacio**

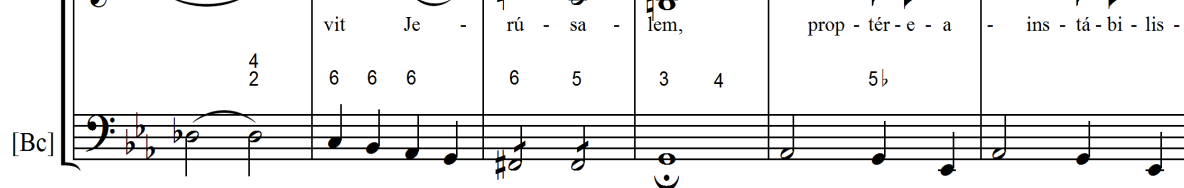
63

[Tp]    
 He - th. He - - - th. Pec - cá - tum pec - cá -

[Bc] 

70

[Tp]    
 vit Je - rú - sa - lem, prop - tér - e - a - ins - tá - bi - lis -

[Bc] 

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/9  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[4]

## [Lamentación â Solo. Vicent Olmos i Claver]

76

[Tp] ins - tá - bi - lis fâc - ta est: òm - nes , qui glo - ri - fi - cá - bant

7 $\flat$   
3 $\sharp$  4 $\sharp$  3 $\sharp$  5 $\flat$

[Bc]

81

[Tp] é - am, spre - vé - runt í - llam spre - vé - runt í - llam, qui - a vi - dé - runt ig - no -

4 3 6 $\sharp$  4 3 $\sharp$  3 $\sharp$

[Bc]

85

[Tp] mí - ni - am é - jus: íp - sa au - tem gé - mens con -

4 $\sharp$  6 6 $\sharp$  3 $\sharp$  5 6 7 6 4 $\sharp$  2

[Bc]

91

[Tp] vér - sa est re - trór - sum con - vér - sa est re - trór - sum.

6 5 4 $\sharp$

[Bc]

97 Medio ayre

[Tp] Te - th. Te - - - th. Sór - des é - jus in

6

[Bc]

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/9  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación â Solo. Vicent Olmos i Claver]

[5]

104

[Tp] pé - di-bus é - jus, nec re - cor - dá - ta est fī - nis sú - i: de pó - si - ta est ve - he -

6 5 5 4 3 4 3

[Bc]

110

[Tp] mén - ter, non há - bens con - so - la - tó - rem non há - bens con - so - la - tó - rem:

3 4 6 5

[Bc]

116

[Tp] ví - de, Dó - mi - ne , af - flic - ti - ó - nem mé - am, ví - de, Dó - mi - ne ,

6 5 4 3 6 5

[Bc]

123

[Tp] af - flic - ti - ó - nem mé - am, quó - ni - am e - réc - tus est i - ni -

4 3 4 6 4 4 6 4 6 6 4 4 6

[Bc]

130

[Tp] mí - cus quó ni am e réc tus est i ni

5 7 5 3

[Bc]

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/9  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[6]

[Lamentación â Solo. Vicent Olmos i Claver]

136

[Tp] mí cus. Je rú - sa - lem, Je rú - sa - lem, con -

[Bc] 7 5 3♯ 3♯ 3♯

141

[Tp] vér - te - re ad Dó - mi - num Dé - - - um tú - - - um.

[Bc] 4♯

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/9

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

## [Lamentación â Solo. Vicent Olmos i Claver]

### **Text: Lamentatio prima. Ierusalem desolata. Jerusalem abandonada.**

Vau. Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus: facti sunt principes ejus velut arietes non inveniéntes pásqua: Et abiérunt absque forti túdine ante fáciem subsequéntis.

Zain. Recordáta est Jerúsalem diérum afflictiónis súae et praevaricatiónis, ómnium desiderábiliu suórum, quae habúerat a diébus antíquis, cum cáderet pópulus ejus in manus hostíli, et non ésset auxiliátor: Vidérunt éam hóstes, et derisérunt sábbata ejus.

Heth. Peccátum peccávit Jerúsalem, própterea instábilis fácta est: ómnes, qui glórificábant éam, sprevérunt íllam, quia vidérunt ignomíniam ejus: ípsa autem gémens convérsa est retrórsum.

Teth. Sórdes ejus in pédibus ejus, nec recordáta est fínis súi: depósita est veheménter, non hábens consolatórem: Víde, Dómine, afflictiónem méam, quóniam eréctus est inimícus.

Jerúsalem, Jerúsalem, convértere ad Dóminum Déum túum.

### **Notes crítiques:**

- Compàs. 8. Tiple. La nota de l'appoggiatura és dubtosa al manuscrit. Hem transcrit la nota Mi tenint en compte la tradició d'ornamentació barroca.

- C. 21. Tiple. Becaire afegit per revisió a la nota Si. Consta en el compàs anterior.

- C. 24. Tiple. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta en el compàs anterior, i, de fet, concorda amb el context melòdic i harmònic del fragment.

- C. 43. Continu. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta en el compàs anterior.

- C. 72. Continu. La segona blanca no consta en el manuscrit. Ha sigut afegida per tal de completar el compàs.

- C. 75. Tiple. Bemoll afegit per revisió a la nota Si. És una repetició del compàs anterior.

- C. 77. Tiple. Becaire afegit a la nota La. Hem transcrit tenint en compte el context melòdic i harmònic.

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/9

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**

### **[Lamentación â Solo. Vicent Olmos i Claver]**

- C. 78. Després del calderó consta en el manuscrit una modificació transitòria de l'armadura instaurant-se una nova tonalitat amb un Bemoll. No obstant, hem utilitzat alteracions accidentals per reflectir-lo de forma més senzilla.

- C. 79. Tiple. Becaire afegit a la nota La d'acord amb la nova tonalitat del fragment.

- C. 81. Tiple. Becaire afegit a la nota La d'acord amb la nova tonalitat del fragment.

- C. 82. Tiple. Becaire afegit a la nota Mi. Repetició variada del compàs anterior.

- C. 82 i 83. Continu. Becaire afegit a la nota La d'acord amb la nova tonalitat del fragment.

- C. 83. Tiple. Becaire afegit a la nota La d'acord amb la nova tonalitat del fragment.

- C. 84. Tiple. Sostingut transcrit Si Becaire d'acord amb l'ús notacional de Vicent Olmos.

- C. 85. Tiple. Becaire afegit a la nota Mi d'acord amb la nova tonalitat del fragment.

- C. 86. Tiple. Sostingut afegit a la nota Do a mode de brodadura.

- C. 87. En el manuscrit la partitura recupera l'armadura principal de la secció amb tres Bemolls.

- C. 105. Tiple. Becaire afegit per revisió a la nota Si. Consta en el xifrat.

- C. 111 i 114. Tiple. Bemolls afegits per revisió a la nota La. Hem transcrit tenint en compte el context melòdic i harmònic del fragment.

- C. 117 a 119. Continu. Becaire afegit per revisió a la nota Mi. Són repeticions del compàs anterior.

- C. 118 i 119. Tiple. Bemoll afegit per revisió a la nota Re. Consta en el compàs anterior.

- C. 122 a 124. Continu. Sostingut afegit per revisió a la nota Fa. Són repeticions del compàs anterior.

- C. 125. Continu. Becaire afegit per revisió a la nota Fa. Hem transcrit tenint en compte el context melòdic i harmònic.

- C. 127, 128, 130, 133, 134 i 136. Tiple. Becaire afegit per revisió a la nota Si. Hem transcrit tenint en compte el context melòdic i harmònic del fragment.

**[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/9**

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**

[Lamentación â Solo. Vicent Olmos i Claver]

- C. 132. Tiple. Becaire afegit per revisió a la nota d'ornament Si. Hem transcrit tenint en compte el context melòdic i harmònic del fragment.



Il·lustració nº 36. Partitura de la Lamentació â Solo. 2ª del miercoles. (ACV): PM 152/9, (f. 1 v.).

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/9

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

# [11] Lamentación â Duo para el Miercoles

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

fr[ay] V[icen]te. de Nuestra S[eñ]ora  
de los Desampar.[ado]s Olmos Año 1807  
[ACV: PM 152/10]

Jesus, Maria, Josef      Despacio

[Alt] Va - - - Va - - - u Va - - -

[Tenor] Va - - - Va - - -

[Baixó] Suave

[Acompañament continu] 3b

[A] u Va - - - u. Et e - grés - sus

[T] u Va - - - u.

[Bx]

[Acomp. cont.] 6 5 4 3 6 6 6b

[A] est a fi - li - a Si - on óm - nis dé - cor é - jus:

[T]

[Bx]

[Acomp. cont.] 6 6 4 5 3 6 3b 3b

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/10]



[2]

## [Lamentación â Duo. Vicent Olmos i Claver]

[A]

[T]

[Bx]

[Acomp. cont.]

20

8

fác - ti sunt prin - ci - pes é - jus vel - ut a - ri - e - tes non in -

non in -

[A]

[T]

[Bx]

[Acomp. cont.]

26

8

ve - ni - én - tes pás - cua: et a - bi - é - runt abs - que for - ti

ve - ni - én - tes pás - cua: et a - bi - é - runt abs - que for - ti

3‡

[A]

[T]

[Bx]

[Acomp. cont.]

32

8

tú - di - ne an - te fá - ci - em sub - se - quén - - - tis.

tú - di - ne an - te fá - ci - em sub - se - quén - - - tis.

3‡ 6‡ 5‡ 5 4 3‡

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación â Duo. Vicent Olmos i Claver]

[3]

38

[A]

[T]

[Bx]

[Acomp. cont.]

44

[A]

[T]

[Bx]

[Acomp. cont.]

50

[A]

[T]

[Bx]

[Acomp. cont.]

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[4]

## [Lamentación â Duo. Vicent Olmos i Claver]

[A] 55  
 ó - rum, quae ha bú - e - rat a di - é - bus an - tí - quis, cum

[T] 55  
 8 ó - rum, quae ha - bú - e - rat a di - é - bus an - tí - quis,

[Bx] 55

[Acomp. cont.] 55

[A] 60  
 cá - de - ret pó - pu - lus é - jus in ma - nu in ma - nu hos - tí - li, et non

[T] 60  
 8 cum cá - de - ret pó - pu - lus é - jus in ma - nu in ma - nu hos - tí - li, et non

[Bx] 60  
*p*

[Acomp. cont.] 60  
*p*

[A] 64  
 és - set au - xi - li - á - tor: vi - dé - runt é - am ho - stes, et de - ri -

[T] 64  
 8 és - set au - xi - li - á - tor: vi - dé - runt é - am ho - stes, et de - ri

[Bx] 64  
*f*

[Acomp. cont.] 64  
*f* 3# 5 3b

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/10  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación â Duo. Vicent Olmos i Claver]

[5]

69

[A] sé - runt sáb - ba - ta é - jus. Heth - - - -

[T] sé - runt sáb - ba - ta é - jus. Heth - - - -

[Bx]

[Acomp. cont.] 3 $\sharp$  5 4 3 $\sharp$  Sin postura 3 $\sharp$

76

[A] Heth - - - - Pec - ca - tum pec - cá

[T] Heth - - - - Pec - ca - tum pec -

[Bx]

[Acomp. cont.] 5 $\flat$  6 $\flat$  5 $\flat$  4 2 7 $\flat$  7 $\flat$

83

[A] vit Je - rú - - - sa - - - lem, ins -

[T] cá - - - - vit Je - rú - sa - lem, prop - tér - e - a

[Bx]

[Acomp. cont.] 9 3 6 7 3 $\sharp$  6 4 6 5 4 3 $\sharp$  4 $\sharp$  6 2 $\sharp$

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[6]

[Lamentación â Duo. Vicent Olmos i Claver]

[A] 89 tá - bi - lis ins - tá - bi - lis fac - ta est: óm - nes, qui glo - ri - fi -

[T] 89 prop - tér - e - a ins - tá - bi - lis fac - ta est: óm - nes, qui glo - ri - fi -

[Bx] 89

[Acomp. cont.] 89 6 4# 6 6 2# 6 4# 4 2# 3# 3#

[A] 95 cá - bant é - am, - spre - vé - runt í - llam, qui a vi - dé - runt ig - no - mi - ni - am é - jus:

[T] 95 cá - bant é - am, spre - vé - runt í - llam, qui a vi - dé - runt ig - no - mi - ni - am é - jus:

[Bx] 95

[Acomp. cont.] 95 6 4 6# 3 3# 6 5 4 3# 6

[A] 100 ip - sa au - tem gé - - - mens con - vér - sa est re - trór - - -

[T] 100 ip - sa au - tem gé - - - mens con vér - sa est re - trór - - -

[Bx] 100

[Acomp. cont.] 100 6 4# 6 4

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación â Duo. Vicent Olmos i Claver]

[7]

106 **Despacio**

[A] sum. Teth - - - - -

[T] 8 sum. Teth - - - - -

[Bx]

[Acomp. cont.]

113

[A] Sór - des é - jus in pé - di - bus é - jus in pé - di - bus

[T] 8 Sór - des é - jus in pé - di - bus é - jus in pé - di - bus

[Bx]

[Acomp. cont.]

118

[A] é - jus, nec re - cor - dá - ta est fi - - - -

[T] 8 é - jus, nec - - - re - cor - dá - ta est fi -

[Bx]

[Acomp. cont.]

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[8]

## [Lamentación â Duo. Vicent Olmos i Claver]

[A] <sup>123</sup>  
 nis sú - i: de - pó - si - ta est ve - he mén - ter ve - he mén - ter, non

[T] <sup>123</sup>  
 8 nis - sú - i: de - pó - si - ta est ve - he - mén - ter ve - he - mén - ter,

[Bx] <sup>123</sup>

[Acomp. cont.] <sup>123</sup>

[A] <sup>128</sup>  
 há - bens con - so - la - tó - rem con - so - la tó - rem: vi - de, Dó - mi - ne, af -

[T] <sup>128</sup>  
 8 non há - bens con - so - la tó - rem: vi - de, Dó - mi - ne, af -

[Bx] <sup>128</sup>

[Acomp. cont.] <sup>128</sup>  
 3<sup>b</sup> 5 3<sup>b</sup> 4<sup>‡</sup> 2

[A] <sup>134</sup>  
 flic - ti - ó - nem mé - - - - am, quó - ni - am e - réc - tus

[T] <sup>134</sup>  
 8 flic - ti - ó - nem mé - - - - am, - - - - quó - ni - am e - réc - tus

[Bx] <sup>134</sup>

[Acomp. cont.] <sup>134</sup>  
 3<sup>‡</sup> 6<sup>‡</sup> 3 3<sup>‡</sup> 6

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/10  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación â Duo. Vicent Olmos i Claver]

[9]

140

[A] est i - ni - mi - - - - - cus. Je - rú - sa - lem Je - rú - sa -

[T] est i - ni - mi - - - - - cus. Je - rú - sa - lem Je - rú - sa -

[Bx]

[Acomp. cont.] 4 $\frac{1}{2}$  6 $\sharp$  3 $\frac{1}{2}$

147

[A] lem, con - vér - te - re con - vér - te - re con -

[T] lem, con - vér - te - re con - vér - te - re con -

[Bx]

[Acomp. cont.] 6 7 $\flat$  3 $\flat$

152

[A] vér - te - re ad Dó - mi - num Dé - um tú - - - - - um.

[T] vér - te - re ad Dó - mi - num Dé - um tú - - - - - um.

[Bx]

[Acomp. cont.] 3 $\flat$  3 $\frac{1}{2}$  6 $\frac{1}{2}$  3 6 5 3 $\flat$  3 $\frac{1}{2}$

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/10  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



## [Lamentación â Duo. Vicent Olmos i Claver]

**Text: Lamentatio prima. Ierusalem desolata. Jerusalem abandonada.**

Vau. Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus: facti sunt principes ejus velut arietes non inveniéntes pásqua: Et abiérunt absque forti túdine ante fáciem subsequéntis.

Zain. Recordáta est Jerúsalem diérum afflictiónis súae et praevaricatiónis, ómnium desiderábiliúm suórum, quae habúerat a diébus antíquis, cum cáderet pópulus ejus in manus hostíli, et non ésset auxiliátor: Vidérunt éam hóstes, et derisérunt sábbata ejus.

Heth. Peccátum peccávit Jerúsalem, própterea instábilis fácta est: ómnes, qui glórificábant éam, sprevérunt íllam, quia vidérunt ignomíniam ejus: ípsa autem gémens convérsa est retrórsum.

Teth. Sórdes ejus in pédibus ejus, nec recordáta est fínis súi: depósita est veheménter, non hábens consolatórem: Víde, Dómine, afflictiónem méam, quóniam eréctus est inimícus.

Jerúsalem, Jerúsalem, convértere ad Dóminum Déum túum.

### Notes crítiques:

- Compàs. 4. Continu. Becaire afegit per revisió a la nota Si. Consta en el compàs anterior.
- C. 13. Baixó. Becaire afegit per revisió a la nota Si. Consta en el compàs anterior.
- C. 13 i 14. Alt. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta al compàs anterior.
- C. 17. Continu. El xifrat de la primera nota és dubtós al manuscrit.
- C. 18 i 19. Alt. Bemolls afegits per revisió a la nota La. Hem transcrit tenint en compte el context melòdic i harmònic.
- C. 21. Continu. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta en el compàs anterior.
- C. 22. Baixó. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta en el compàs anterior.
- C. 24, i, del 26 al 28. Tenor. Bemolls afegits per revisió a la nota La. Hem transcrit tenint en compte el context melòdic i harmònic.

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/10

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

### [Lamentación â Duo. Vicent Olmos i Claver]

- C. 54 i 55. Alt i Tenor. Bemolls afegits per revisió a la nota La. Consten, respectivament, en els compassos anteriors. Amb tot, hem transcrit tenint en compte el context melòdic i harmònic.

- C. 58. Tenor. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta en el compàs anterior.

- C. 60. Alt. Idem.

- C. 63. Tenor. Becaïre afegit per revisió a la nota La. Consta en el compàs anterior.

- C. 69. Tenor. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta en el compàs anterior.

- C. 71. Tenor. Becaïre afegit per revisió a la nota Si. Consta en el compàs anterior, i, també, en el xifrat.

- C. 83. Continu. Xifrat 3/9 ha sigut transcrit 9/3 per tal d'adequar-lo a la notació xifrada actual.

- C. 87 i 91. Tenor. Becaïre afegit per revisió a la nota Si. Consta, respectivament, en el xifrat i en la part de Baixó.

- C. 92. Alt. Nota dubtosa en el manuscrit. Principalment amb criteri paleogràfic, hem transcrit Fa com a nota de pas.

- C. 93. Hem afegit la doble barra per a delimitar el canvi d'armadura que consta en el manuscrit.

- C. 93. Tenor. Becaïre afegit per revisió a la nota La. Consta en la part d'Acompanyament continu.

- C. 98, 99 i 103. Tenor. Becaïre afegit per revisió a la nota Mi. Hem transcrit tenint en compte el context melòdic i harmònic.

- C. 103. Hem afegit la doble barra per a delimitar el canvi d'armadura que consta en el manuscrit.

- C. 124 i 127. Alt. Bemolls afegits per revisió a la nota Re. Consten, respectivament, en els compassos anteriors.

- C. 129 a 131. Baixó. En el manuscrit n'hi ha una correcció que trasllada les mateixes notes a l'octava. Hem transcrit la modificació.

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/10

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

**[Lamentación â Duo. Vicent Olmos i Claver]**

- C. 136, 137 i 146. Alt. Sostinguts afegits per revisió a la nota Fa. Consten, respectivament, en els compassos anteriors. A més, hem transcrit tenint en compte el context melòdic i harmònic.

- C. 148. Baixó. Becaire afegit a la nota Si. Consta en el compàs anterior.

- C. 156. Tenor. Becaire afegit a la nota Si. Consta en el compàs anterior, i, també, en el xifrat.

**[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/10**

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**

# [12] Lamentación 3º para el Jueves por la tarde

Solo de Tiple 2º, Acompañamiento Continuo y Violon-Celo

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

M[ae]st[r]o M[osé]n V[icente] Olmos

año 1778

[ACV: PM 152/11]

Moderado siempre

[Tiple]

[Violoncello]

[Acompañamiento continuo]

leph. E - go vir ví - dens pau - per - tá - tem má - m in

vír - ga in - dí - g - na - tí - ó - nis é - jus in vír - ga in - dí - g - na - tí - ó - nis é - jus.

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11]

[2]

[Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

[Tp] 16 A - leph. Me mi - ná - vit, et ad dúx - in té - - ne - bras,

[Vc] 16 *p* 3

[Acomp. cont.] 16 *p* 6<sup>b</sup>/<sub>4</sub> 6 3<sub>b</sub> 6 5 4 3

[Tp] 20 et non in lú - cem et non in lú - cem - et non in lú -

[Vc] 20 3 3 3 3

[Acomp. cont.] 20 4 7 6 4 6 6 5 3 6 4 6

[Tp] 25 cem. - - - - -

[Vc] 25 3

[Acomp. cont.] 25

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

[3]

Musical score for measures 30-34. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features three staves: [Tp] (Trumpet), [Vc] (Violoncello), and [Acomp. cont.] (Accompaniment/continuo). Measure 30 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The trumpet part has a whole note rest. The cello part has a melodic line with eighth notes. The continuo part has a bass line with chords and some triplets. Dynamics include *p* (piano) in measures 33 and 34. A fermata is present over the final note of the trumpet part in measure 34.

Musical score for measures 35-37. The score continues with the same three staves. Measure 35 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The trumpet part has a melodic line with eighth notes. The cello part has a melodic line with quarter notes and a long note in measure 36. The continuo part has a bass line with chords. Dynamics include *f* (forte) in measure 36.

Musical score for measures 38-41. The score continues with the same three staves. Measure 38 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The trumpet part has a melodic line with eighth notes. The cello part has a melodic line with quarter notes. The continuo part has a bass line with chords and some triplets. Dynamics include *f* (forte) in measures 38, 39, and 41, and *p* (piano) in measure 40. The lyrics are: "leph. A - leph. A - leph. - Tan - tum in me".

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[4]

## [Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

[Tp] <sup>42</sup>  
 vér - tit, et con vér - tit má - num sú - am má - num sú - am tó - ta -

[Vc] <sup>42</sup>  
*p* *f* *p*

[Acomp. cont.] <sup>42</sup>  
 3 6 3 6 3  
*p*

[Tp] <sup>47</sup>  
 dí - e tó - ta dí - e, et con - vér - tit má - num

[Vc] <sup>47</sup>

[Acomp. cont.] <sup>47</sup>  
 6 6 5 4 7  
 3 3 4 2 5 3

[Tp] <sup>52</sup>  
 sú - am tó ta - dí\_

[Vc] <sup>52</sup>  
*f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Acomp. cont.] <sup>52</sup>  
 6 6 7 6  
 4 3 3 3 3  
 2 3 3 3  
*f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

[5]

57

[Tp] e et con vér - tit má-num sú - am tó ta dí - e tó - - - ta

[Vc]

[Acomp. cont.]

62

[Tp] dí - - - e. Beth. Ve tús - tam

[Vc]

[Acomp. cont.]

68

[Tp] fé - cit pél - lem mé - am, et cár nem mé - am, con

[Vc]

[Acomp. cont.]

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[6]

[Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

Musical score for measures 73-77. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features three staves: [Tp] (Trumpet), [Vc] (Violoncello), and [Acomp. cont.] (Continuo). The lyrics are: trí - vit ós - sa mé - a con - trí - vit ós - sa me - .

Measure 73: [Tp] has a triplet of eighth notes. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 7/3 chord.

Measure 74: [Tp] has a half note. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 7 chord.

Measure 75: [Tp] has a half note. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 6<sup>b</sup>/4 chord.

Measure 76: [Tp] has a half note. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 5<sup>b</sup> chord.

Measure 77: [Tp] has a half note. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 6<sup>a</sup>/3<sup>b</sup> chord.

Musical score for measures 78-83. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features three staves: [Tp] (Trumpet), [Vc] (Violoncello), and [Acomp. cont.] (Continuo). The lyrics are: a. Beth. Ae di fi cá - vit in .

Measure 78: [Tp] has a triplet of eighth notes. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 5 chord.

Measure 79: [Tp] has a half note. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 5 chord.

Measure 80: [Tp] has a half note. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 5 chord.

Measure 81: [Tp] has a half note. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 5 chord.

Measure 82: [Tp] has a half note. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 6/3 chord.

Measure 83: [Tp] has a half note. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 6/3<sup>b</sup> chord.

Musical score for measures 84-88. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features three staves: [Tp] (Trumpet), [Vc] (Violoncello), and [Acomp. cont.] (Continuo). The lyrics are: gy - ro mé - o, et cir - cúm de-dit .

Measure 84: [Tp] has a half note. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 6/3 chord.

Measure 85: [Tp] has a half note. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 6/3 chord.

Measure 86: [Tp] has a half note. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 5 chord.

Measure 87: [Tp] has a half note. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 5/4 chord.

Measure 88: [Tp] has a half note. [Vc] has a half note. [Acomp. cont.] has a 3 chord.

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

[7]

89

[Tp] me fêl le et la - bó - re et - - - - cir

[Vc]

[Acomp. cont.]

93

[Tp] cùm de-dit me fêl - le et la - bó - re fêl-le et la -

[Vc]

[Acomp. cont.]

98

[Tp] bó - - - - re.

[Vc] Pronto

[Acomp. cont.]

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[8]

## [Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

103

[Tp]

Beth.

[Vc]

103

[Acomp. cont.]

3 3 $\flat$  6

*p*

108

[Tp]

In te - ne - bró - sis col - lo - cá - vit me, - qua - si

[Vc]

108

[Acomp. cont.]

108 4 $\flat$ /<sub>2</sub> 5 $\flat$ /<sub>3</sub> 5/<sub>4</sub> 3 $\sharp$  5 $\flat$ /<sub>3</sub> 6 $\sharp$

*p*

113

[Tp]

mór - tu - os sem - pi - tér - nos sem - pi - tér - nos, in te - ne -

[Vc]

113

[Acomp. cont.]

113 3 $\sharp$  6 $\sharp$ /<sub>3</sub> 3 $\sharp$  5 $\flat$  7 $\flat$ /<sub>5</sub> 4 $\sharp$ /<sub>2</sub> 6/<sub>3</sub>

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

[9]

118

[Tp] bró - sis col - lo - cá - vit me col - lo - cá - vit me,

[Vc]

[Acomp. cont.] 3<sub>♯</sub> 7 3<sub>♭</sub> 3<sub>♯</sub> 7 6<sub>♯</sub> 3<sub>♭</sub>

123

[Tp] qua - si mór - tu - os sem - pi - tér - - -

[Vc]

[Acomp. cont.] 6<sub>♭</sub> 3<sub>♭</sub> 5<sub>♭</sub> 3 6 5 3<sub>♯</sub> 6<sub>♭</sub> 4<sub>♭</sub> 5 4<sub>♭</sub> 3

128

[Tp] nos. Ghi - - - mel. ghi - - -

[Vc]

[Acomp. cont.] 5 4 5 2

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[10]

[Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

Musical score for measures 135-140. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features three staves: [Tp] (Trumpet), [Vc] (Violoncello), and [Acomp. cont.] (Accompaniment/continuo). The lyrics are "mel-ghi- mel." with dashes indicating syllable placement. The [Acomp. cont.] staff includes fingerings: 4/2, 6/5, 6/3, 5, 5/4, 3, 3, 4/2, 5/4, 3.

Musical score for measures 141-146. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features three staves: [Tp] (Trumpet), [Vc] (Violoncello), and [Acomp. cont.] (Accompaniment/continuo). The lyrics are "Cir-cum ae-di - fi - cá-vit ad vér-sum me, ut non e - gré-di-ar:". The [Acomp. cont.] staff includes fingerings: 4/2, 6/3, 5, 5/4.

Musical score for measures 147-152. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features three staves: [Tp] (Trumpet), [Vc] (Violoncello), and [Acomp. cont.] (Accompaniment/continuo). The lyrics are "ut non e - gré - di - ar: Cir - cum ae - di - fi -". The [Acomp. cont.] staff includes fingerings: 4/2, 6/3, 5, 4/2.

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

[11]

153

[Tp] cá-vit ad vér-sum me, ut non e - - - gre di - ar:

153

[Vc]

153

[Acomp. cont.]

160

[Tp] ag - gra - vá - - - - vit cóm - - - - pe - dem

160

[Vc]

160

[Acomp. cont.]

167

[Tp] mé - um ag - gra - vá - vit ag - gra - vá - vit cóm - - - pe - dem

167

[Vc]

167

[Acomp. cont.]

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[12]

[Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

[Tp] 173  
mé - - - um, ag - gra - vá - vit ag - gra - vá - vit cóm - - pe - dem

[Vc] 173

[Acomp. cont.] 173 6/4 5/4 3 6<sup>b</sup>/4 5/3

[Tp] 179  
mé - - - um. - - - Ghi - - - mel.

[Vc] 179

[Acomp. cont.] 179 4/2 5/4 3

186 **Moderato**

[Tp] 186  
Sed et, cum cla - má - ve - ro - - et ro - gá - ve - ro, ex -

[Vc] 186

[Acomp. cont.] 186 6/3 6<sup>#</sup>/3 6/3

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

[13]

190

[Tp] clú - sit o ra - ti - ó - nem mé - am ex clú - sit o ra - ti - ó - nem

[Vc]

[Acomp. cont.]

195

[Tp] mé - am o ra - ti - ó - nem mé - am. Ghi - mel. Con - clú - sit

[Vc]

[Acomp. cont.]

201

[Tp] ví - as mé - as la pí - dbus quá - dris, sé - mi - tas mé - as sub-

[Vc]

[Acomp. cont.]

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]



[14]

[Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

[Tp]   
vér - tit sé - mi - tas mé - as sub - vér - - - tit, con - clú - sit

[Vc]

[Acomp. cont.]   
206 7<sup>b</sup>/<sub>5</sub> 6/3 6/5<sup>b</sup>

[Tp]   
ví - as mé - as la - pí - di - bus quá <sub>3</sub> - dris, sé - mi - tas mé - as sub -

[Vc]

[Acomp. cont.]   
210 6/5<sup>b</sup> 6/3 7/3<sup>#</sup> 6/3<sup>#</sup>

[Tp]   
vér - tit sé - mi - tas mé - as sub - vér - tit sub - vér - tit. Je -

[Vc]

[Acomp. cont.]   
214 6/4 6/5/4/3 6

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

[15]

219

[Tp] *rú - slem, Je - rú - sa-lem, con - vér - te-re ad Dó - mi-num ad*

219

[Vc]

219 6 6 $\flat$  4 5 3 6 $\flat$  4 5 3

[Acomp. cont.]

223

[Tp] *Dó - mi-num Dé - um tú - um. Je - rú - sa-lem, con - vér - te-re ad*

223

[Vc]

223 6 $\flat$  4 5 3 6 5 4 2 6 3 $\flat$  4 2 6 3 $\flat$

[Acomp. cont.]

227

[Tp] *Dó - mi-num Dé - um tú - - - um.*

227

[Vc]

227 6 5 6 7 7 6 5 4 3

[Acomp. cont.]

A.M.D.G.e.B.V.M

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación 3ª. Vicent Olmos i Claver]

**Text: Lamentatio tertia. Desolatio prophetae. Enmig del plany, una esperança.**

Aleph. Ego vir videntis paupertatem meam in virga indignationis ejus.

Aleph. Me minavit, et adduxit in tenebras, et non in lucem.

Aleph. Tantum in me vertit, et convertit manum suam tota die.

Beth. Vetustam fecit pellem meam, et carnem meam, contrivit ossa mea.

Beth. Aedificavit in gyro meo, et circumdedit me felle et labore.

Beth. In tenebris collocavit me, quasi mortuos sempiternos.

Ghimel. Circumaedificavit adversum me, ut non egrédier: aggravavit compedem meum.

Ghimel. Sed et, cum clamavero rogavero, exclusit orationem meam.

Ghimel. Conclusit vias meas lapidibus quadris, semitas meas subvertit.

Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum.

**Notes crítiques:**

- Compàs. 45. En la composició 152/11 no apareix la indicació dinàmica “pianíssimo” que conté la 22/11. Potser val la pena recordar que n’hi ha una altra versió d’aquesta mateixa composició que consta en l’arxiu musical de la catedral de Sogorb amb la citada signatura 22/11. Tot i que es tracta de la mateixa obra musical, n’hi ha entre les quals sensibles diferències que tothom pot confrontar en el nostre treball.

- C. 48. Violoncel. Beaire afegit per revisió a la nota Re. Consta en el compàs anterior.

- C. 101. Continu. Lligadura dubtosa en el manuscrit. En la versió 22/11 és distinta.

- C. 105. Violoncel. La grafia és distinta respecte a 22/11.

- C. 115. Violoncel. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta melòdicament en el compàs anterior, i, també en el xifrat.

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

### [Lamentación 3ª. Vicent Olmos i Claver]

- C. 116. Continu. Becaire afegit per revisió a la nota Si. Consta en el compàs anterior.
- C. 117, 119, 121. Tiple. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta en el xifrat.
- C. 120. Tiple. Becaire afegit per revisió a la nota Mi. Consta en el xifrat.
- C. 170, 171, 176 i 177. Violoncel. Notes dubtoses en el manuscrit. Hem transcrit amb criteris paleogràfics d'acord amb el context melòdic i harmònic.
- C. 202, 204 i 208. Tiple. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Hem transcrit d'acord amb el context melòdic i harmònic.
- C. 213. Continu. En el xifrat consta Bemoll, però, hem transcrit Becaire. Olmos utilitza el Bemoll per tal de rebaixar la funció del sostingut del compàs anterior.
- C. 216. Tiple. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta en la part d'Acompanyament continu.
- C. 219. Tiple. L'ornamentació és dubtosa en el manuscrit. Amb tot, hem transcrit amb criteris paleogràfics.
- C. 226. Continu: La xifra "6" no apareix en la versió 22/11.
- C. 231. Violoncel. La lligadura no apareix en la versió 22/11.

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

# [12 b] Lamentación 3<sup>o</sup> para el Jueves por la tarde

Solo de Tiple 2<sup>o</sup>, Acompañamiento Continuo y Violon-Celo

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

M[ae]strô M.[osé]n V.[icen]te Olmos

año 1778

[ACV: PM 152/11]

Flauta travesera para q[uan]do no haya Violon.

8

14

23

29

33

43

48

53

*p*

*f*

*p*

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11]

[2]

[Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

59

66

74

83

88

94

99

105

111

121

*p*

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11. Flauta travessera  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]

[3]

128

137

146

156

165

172

179

189

198

205

Prosigue la flauta.

Ghimel.

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11. Flauta travessera  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[4]

[Lamentación 3º. Vicent Olmos i Claver]



A.M.D.G.e.B.V.M

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11. Flauta travessera  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



### [Lamentación 3ª. Vicent Olmos i Claver]

#### **Flauta. Notes crítiques:**

- Compàs. 46. Sostingut afegit per revisió a la nota Re. Consta en el compàs anterior.
- C. 48. Becaïre afegit per revisió a la nota Re. Consta en el compàs anterior.
- C. 62. Becaïre afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el compàs anterior.
- C. 67. Bemoll afegit per revisió a la nota Mi. Consta en el compàs anterior.
- C. 74. Bemoll afegit per revisió a la nota Mi. Consta en el compàs anterior.
- C. 110. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta en el compàs anterior.
- C. 115. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta en el compàs anterior.
- C. 201. Hem respectat la indicació “Prosigue la flauta” que conté el manuscrit.

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 152/11. Flauta travessera  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

# [13] Lamentación â tres. Tercera del Jueves

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

Fr[ay]. V[icen]te. de los  
Desampar.[ado]s 1808

[ACV: PM 128/3]

Jesus, Maria, Josef

Moderato

[Tiple] A - - - - A - - - leph. A - - - leph.

[Alt] A - - - - A - - - leph. A - - - leph. E - go vir

[Tenor] A - - - - A - - - leph. A - - - leph.

[Acompañament continu]

[Tp] - - - - -

[A] ví - dens pau - per - tá - tem mé - am in vír - ga in - dig - na - tí - ó - nis é - jus, in vír - ga in - dig - na - tí - ó - nis é - jus.

[T] - - - - -

[Ac. cont.]

[Tiple] **Cres[cen]do**  
A - - - - leph. Me mi - ná - vit et ad - dú - xit in té - ne - bras,

[A] **Cres[cen]do**  
A - - - - leph. Me mi - ná - vit et ad - dú - xit in té - ne - bras,


[T] **Cres[cen]do**  
A - - - - leph. Me mi - ná - vit et ad - dú - xit in té - ne - bras,

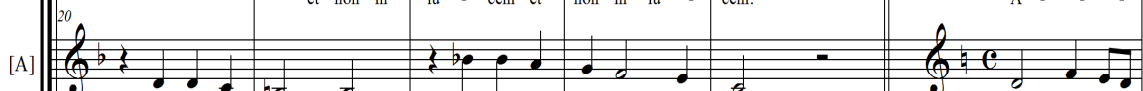
[Ac. cont.] 6 6 7 6

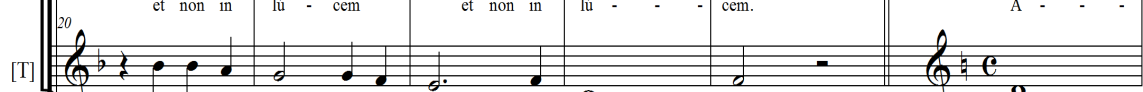
[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 128/3]

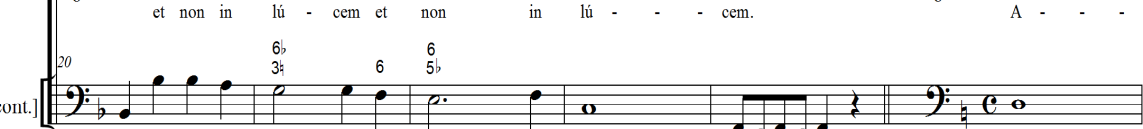
[2]

## [Lamentación â tres. Vicent Olmos i Claver]

[Tp]  et non in lú - cem et non in lú - cem. A - - -

[A]  et non in lú - cem et non in lú - - - cem. A - - -

[T]  et non in lú - cem et non in lú - - - cem. A - - -

[Ac. cont.]  6<sup>b</sup> 3<sup>‡</sup> 6 6 5<sup>b</sup>

[Tp]  leph. A - - - - - leph. Tan-tum in me vér - tit, et con -

[A]  leph. A - - - - - leph. Tan-tum in me vér - tit, et con -

[T]  leph. A - - - - - leph. Tan-tum in me vér - tit, et con -

[Ac. cont.]  3<sup>‡</sup> 6 5 3<sup>‡</sup>

[Tp]  vér - tit má - num sú - am tó - ta dí - e. Be - - - - -

[A]  vér - tit má - num sú - am tó - ta dí - e. Be - - - - -

[T]  vér - tit má - num sú - am tó - ta dí - e. Be - - - - -

[Ac. cont.]  3<sup>‡</sup> 3<sup>‡</sup> 3<sup>‡</sup> 6 5

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 128/3  
Transcripció i revisió: Angel Marzal: 2013]

[Lamentación â tres. Vicent Olmos i Claver]

[3]

43

[Tp] th. Ve - tús - tam fé - cit pél - lem mé - - -

43

[A] th. Ve - tús - tam fé - cit pél - lem mé - - - - - am,

43

[T] th. Ve - tús - tam fé - cit pél - lem mé - am,

43

[Ac. cont.] 3# 3# 3# 7 3# 3

53

[Tp] am, et cár-nem mé - am con - trí - vit ós - sa mé - - - - a.

53

[A] et cár-nem mé - am con - trí - vit ós - sa mé - - - - a.

53

[T] et cár-nem mé - am con - trí - vit ós - sa mé - - - - a.

53

[Ac. cont.] 6# 3# 3# 5# 6 3#

62

[Tp] Be - - - - - th. Ae - di - fi - cá - vit in gý - ro mé - o, et cir -

62

[A] Be - - - - - th. Ae - di - fi - cá - vit in gý - ro mé - o, et cir -

62

[T] Be - - - - - th. Ae - di - fi - cá - vit in gý - ro mé - o,

62

[Ac. cont.] 7 6# 7 6 6# 7

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 128/3  
Transcripció i revisió: Angel Marzal: 2013]

[4]

## [Lamentación â tres. Vicent Olmos i Claver]

[Tp]   
 cùm - de-dit me et cir - cum - de - dit me cir - cum - de - dit me fêl - le et la -

[A]   
 cùm - de-dit me et cir - cùm - de - dit me - cir - cùm de - dit me fêl - le et la -

[T]   
 et cir - cùm - de - dit me et cir - cùm - de - dit me fêl - le et la -

[Ac. cont.]   
 7 3 $\frac{1}{2}$  7 3 $\frac{1}{2}$

[Tp]   
 bó - re fêl - le et la - bó - re. Be - - - - th.

[A]   
 bó - re fêl - le et la - bó - re. Be - - - - th.

[T]   
 bó - re fêl - le et la - bó - re. Be - - - - th.

[Ac. cont.]   
 6 6 3 $\frac{1}{2}$  7 5 7

[Tp]   
 In te - ne - bró - sis col - lo - cá - vit me, qua - si mór - tu -

[A]   
 In te - ne - bró - sis col - lo - cá - vit col - lo - cá - vit me, qua - si mór - tu -

[T]   
 In te - ne - bró - sis col - lo - cá - vit me col - lo - cá - vit me, qua - si mór - tu -

[Ac. cont.]   
 7 3 $\frac{1}{2}$  4 6 6 $\frac{1}{2}$

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 128/3  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal: 2013]

[Lamentación â tres. Vicent Olmos i Claver]

[5]

94

[Tp] os sem - pi - tér - nos qua - si mór - tu - os sem - pi - tér -

[A] os sem - pi - tér - nos qua - si mór - tu - os sem - pi - tér -

[T] os sem - pi - tér - nos qua - si mór - tu - os sem - pi - tér -

[Ac. cont.]

8 5 4 3 4 3 5 4b 3

103

[Tp] nos. Ghy - - - mel. Cir-cum - ae - di - fi - cá - vit ad - vér - sum

[A] nos. Ghy - - - mel. Cir-cum - ae - di - fi - cá - vit ad - vér - sum

[T] [Tenor tacet]

[Ac. cont.]

8 nos. 5 4 3 7b 5 4 3# 6b 5 6b 5

111

[Tp] me, ut non ut non e - gré - di - ar ut non ut non e - gré - di - ar: ag - gra - vá - vit

[A] me, ut non ut - non e - gré - di - ar ut non ut non e - gré - di - ar: ag - gra - vá -

[T]

[Ac. cont.]

8 3# 6 3# 6 4 6 6b 3#

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 128/3  
Transcripció i revisió: Angel Marzal: 2013]

[6]

## [Lamentación â tres. Vicent Olmos i Claver]

118 Despacio

[Tp] ag - gra - vá - vit cóm - pe - dem cóm - pe - dem mé - um. Ghy -

[A] vit ag - gra - vá - vit cóm - pe - dem cóm - pe - dem mé - um.

[T] Ghy -

[Ac. cont.] 3# 6 5 3# 3# 6 5 5 4 3#

126

[Tp] mel. ex - clú - sit ex -

[A] ex - clú - sit

[T] mel. Sed et cum cla - má - ve - ro et ro - gá - ve - ro et ro - gá - ve - ro, ex - clú - sit ex -

[Ac. cont.] 3#

133

[Tp] clú - sit o - ra - ti - ó - nem mé - am o - ra - ti - ó - nem mé - am.

[A] ex - clú - sit o - ra - ti - ó - nem mé - am o - ra - ti - ó - nem mé - am. Ghy -

[T] clú - sit o - ra - ti - ó - nem mé - am o - ra - ti - ó - nem mé - am.

[Ac. cont.] 3# 3# 6# 6 5 4 3#

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 128/3  
Transcripció i revisió: Angel Marzal: 2013]

[Lamentación â tres. Vicent Olmos i Claver]

[7]

141

[Tp] Ghy - - - - - mel. Con - clú - sit ví - as mé - as ví - as

[A] mel. Con - clú - sit ví - as mé - as ví - as

[T] Ghy - - - - - mel. Con - clú - sit ví - as

[Ac. cont.] 6 5 6 5 6 5 5 4 3# 6b 3# 5 6 3# 6 6#

148

[Tp] mé - as la - pí - di - bus la - pí - di - bus quá - dris, sé - mi - tas mé - as sub - vér - tit

[A] mé - as la - pí - di - bus la - pí - di - bus quá - dris, sé - mi - tas mé - as sub - vér - tit

[T] mé - as la pí - di - bus la - pí - di - bus quá - dris, sé - mi - tas mé - as sub - vér - tit

[Ac. cont.] 3# 6 7 3# 6 3# 7 6b

154

[Tp] sé - mi - tas mé - as sub - vér - tit. Je - rú - sa - lem, Je - rú - sa - lem

[A] sé - mi - tas mé - as sub - vér - tit. Je - rú - sa - lem, Je - rú - sa - lem

[T] sé - mi - tas mé - as sub - vér - tit. Je - rú - sa - lem, Je - rú - sa - lem

[Ac. cont.] 5 4 3#

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 128/3  
Transcripció i revisió: Angel Marzal: 2013]



[8]

[Lamentación â tres. Vicent Olmos i Claver]

161  
[Tp] con - vér - te - re con - vér - te - re ad Dó - mi - num Dé - um tú - - um.  
161  
[A] con - vér - te - re con - vér - te - re ad Dó - mi - num Dé - um tú - - um.  
161  
[T] con - vér - - - te - re ad Dó - mi - num Dé - um tú - - um.  
8 6 5 4 3  
161  
[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 128/3

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Lamentación â tres. Vicent Olmos i Claver]

**Text: Lamentatio tertia. Desolatio prophetae. Enmig del plany, una esperança.**

Aleph. Ego vir vîdens paupertâtem méam in vírga indignatiónis éjus.

Aleph. Me minávit, et addúxit in ténebras, et non in lúcem.

Aleph. Tantum in me vértit, et convértit mánum súam tóta díe.

Beth. Vetústam fécit péllem méam, et cárnem méam, contrívit óssa méa.

Beth. Aedificávit in gýro méo, et circúmdedit me félle et labóre.

Beth. In tenebrósis collocávit me, quasi mórtuos sempitérnos.

Ghimel. Circumaedificávit advérsus me, ut non egrédiar: aggravávit cómpedem méum.

Ghimel. Sed et, cum clamávero rogávero, exclúsit oratióem méam.

Ghimel. Conclúsit vías méas lapídibus quádris, sémitas méas subvértit.

Jerúsalem, Jerúsalem convértere ad Dóminum Déum túum.

**Notes crítiques:**

- Compàs. 15. Tiple. Notes dubtoses en el manuscrit.
- C. 26. El Becaire de l'armadura no consta en el manuscrit. L'hem afegit per revisió.
- C. 38. Tiple. Bemoll afegit per revisió a la nota Si. Consta en el compàs anterior.
- C. 41. Tenor. Bemoll afegit per revisió a la nota Si. Consta en el compàs anterior.
- C. 41. Tiple. Sostingut afegit per revisió a la nota Do. Consta en el compàs anterior.
- C. 52. Alt. Sostingut afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el xifrat.
- C. 68. Tiple. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta en el compàs anterior.
- C. 93. Tiple. Becaire afegit per revisió a la nota La. Consta en el xifrat.
- C. 110. Alt. Bemoll afegit per revisió a la nota Mi. Consta en el xifrat.
- C. 113. Continu. Última nota dubtosa. També podria ser a l'octava alta.
- C. 114. Alt. Sostingut afegit per revisió a la nota Fa. Consta en els compassos anterior i posterior, i, també en la veu del Tiple.

[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 128/3

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

**[Lamentación â tres. Vicent Olmos i Claver]**

- C. 117. Alt. Bemoll afegit per revisió a la nota Mi. Consta en el compàs anterior.
- C. 130. Continu. Última nota dubtosa. En el manuscrit consta un esborrany que pareix eliminar dues corxeres per tal d'escriure la figura negra de la nota Sol que hem transcrit.
- C. 136 i 146. Alt. Bemoll afegit per revisió a la nota Mi. Consta en el xifrat.
- C. 147. Tiple. Sostingut afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el compàs anterior.
- C. 148. Tenor. Grafia dubtosa en el tercer temps del compàs.

**[Arxiu de la catedral de València (ACV): PM 128/3**

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**

**Part segona (Edició crítica II): Villancets i altres tipologies paralitúrgiques.**

**[14] Misterios á Duo**

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

M.[aes]tro Olmos

[ACS: PM 29/18]

**Misterios para Domingo**

[Tiple I] Quan - do

**Misterios para Domingo**

[Tiple II] Quan - do

**Misterios para Domingo**

[Clave o Orgue]

1. Cuan - do vis - te a tu hi - jo  
 Hoy que es tais tan a le - gre  
 2. Cuan - do su - bió tu hi - jo  
 Pues se se ño - ra  
 3. El Es - pí - ri - tu San - to  
 So - be - ra - na prin - ce - sa  
 4. Al em - pi - reo te e - le - vas  
 Pues o cu - pas del tro - no  
 5. Tres per so - nas di - vi - nas  
 Al - can zad - nos gran Rei - na

1. Cuan - do  
 Hoy que es -  
 2. Cuan - do  
 Pues se -  
 3. El es -  
 So - be -  
 4. Al em -  
 Pues o -  
 5. Tres per -  
 Al - can -

6  
5

[Tp I]

a tu hi - jo re - su - ci - ta - do, re - su - ci -  
 tan a le - gre, di - vi - na Vir - gen, di - vi - na  
 tu - hi - jo, glo - rio - so al cie - lo, glo - rio - so al  
 se - ño - ra, al so - lio ex - cel - so, al so - lio ex -  
 San - to, tu al - ma con - for - ta, tu al - ma con -  
 pri - ce - sa, del fir - ma - men - to, del fir - ma -  
 te - e - le - vas, con no - ble faus - to, con no - ble  
 del tro - no, la ex - cel - sa ins - ta - cia, la ex - cel - sa ins -  
 di - vi - nas, con tres co - ro - nas, con tres co -  
 gran Rei - na, hoy que os co - ro - nan, hoy que os co -

[Tp II]

vis - te a tu hi - jo re - su - ci -  
 tais tan a - le - gre di - vi - na  
 su - bió tu hi - jo glo - rio - so al  
 su - be se - ño - ra al so - lio ex -  
 pí - ri - tu San - to el es - pí -  
 ra - na prin - ce - sa del fir - ma -  
 pí - reo te e - le - vas con no - ble  
 cu - pas del tro - no la ex - cel - sa ins -  
 so - nas di - vi - nas con tres co -  
 zad - nos gran Rei - na hoy que os co -

6  
5

[Clv. Org.]

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 29/18]

[2]

## [Misterios á Duo. Vicent Olmos i Claver]

11

[Tp I]

ta - do, re - su - ci - ta - do, re - su - ci - ta - do,  
 Vir - gen, di - vi - na - Vir - gen, di - vi - na - Vir - gen,  
 cie - lo, glo - rio - so - al - cie - lo, glo - rio - so - al - cie - lo,  
 cel - so, al - so - lio ex - cel - so, al - so - lio ex - cel - so,  
 for - ta, tu al - ma con - for - ta, tu al - ma cōn - for - ta,  
 men - to, del fir - ma - men - to, del fir - ma - men - to,  
 faus - to, con no - ble faus - to, con no - ble faus - to,  
 tan - cia, la ex - cel - sa ins - tan - cia, la ex - cel - sa ins - tan - cia,  
 ro - nas, con tres co - ro - nas, con tres co - ro - nas,  
 ro - nan, hoy que os co - ro - nan, hoy que os co - ro - nan,

11

[Tp II]

ta - do, re - su - ci - ta - do re - su - ci - ta - do,  
 Vir - gen, di - vi - na - Vir - gen, di - vi - na - Vir - gen  
 cie - lo, glo - rio - so al - cie - lo, glo - rio - so al - cie - lo  
 cel - so, al - so - lio ex - cel - so, so - lio ex - cel - so,  
 ri - tu, el es - pi - ri - tu San - to es - pi - ri - tu San - to,  
 men - to, del fir - ma - men - to del fir - ma - men - to,  
 faus - to, con no - ble faus - to, con no - ble faus - to,  
 tan - cia, la ex - cel - sa ins - tan - cia ex - cel - sa ins - tan - cia,  
 ro - nas, con tres co - ro - nas, con tres co - ro - nas,  
 ro - nan, hoy que os co - ro - nan, hoy que os co - ro - nan

11

[Clv. Org.]

15

[Tp I]

que gus - to - sa le dis - - - teis, que gus -  
 ha - ced que de mis cul - - - pas, ha - ced  
 le - se - guí - as con a - - - las, le - se -  
 no que den en la tie - - - rra, no que  
 y con len - guas de fue - - - go, y con  
 re - par - tid e - sos do - - - nes, re - par -  
 y a quien dis - te tu pe - - - cho, y a quien  
 hāz que los que te sir - - - ven, hāz que  
 a ti lle - na de gra - - - cia, a ti  
 que me - rez - ca mi vi - - - da, que me -

15

[Tp II]

que - gus - to - sa le dis - teis, le -  
 ha - ced que de mis cul - pas, de  
 le - se - guí - as con a - las, de  
 no que den en la tie - rra, en la  
 y con len - guas de fue - go, de  
 re - par - tid e - sos do - nes, e - sos  
 y a - quien dis - te tu pe - cho, tu  
 hāz que los que te sir - ven, que te  
 a ti lle - na de gra - cia, de  
 que me - rez - ca mi vi - da, mi

15

[Clv. Org.]

6  
5

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 29/18

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Misterios á Duo. Vicent Olmos i Claver]

[3]

[Tp I]

19

to - sa le dis - teis, dul - ces a bra - zos, dul - ces a -  
 que de mis cul - pas, yo re - su ci - te, yo re - su -  
 gui - as con a - las, de - tus de se - os, de tus de -  
 den en la tie - rra, mis pen - sa mien - tos, mis pen - sa -  
 len - guas de fue - go, can - ta tus glo - rias, can - ta tus  
 tid e - sos do - nes, con vues - tros sier - vos, con vues - tros  
 dis - te tu pe - cho, te da su la - do, te da su -  
 los que te sir - ven, mue - ran en gra - cia, mue - ran en  
 lle - na de gra - cia, lle - na de glo - ria, lle - na de  
 rez - ca mi vi - da, la\_e - ter - na glo - ria, la\_e - ter - na

[Tp II]

19

dis - - - - teis, dul - ces a - bra - zos - a -  
 cul - - - - pas, yo re - su - ci - te, resu -  
 a - - - - las, de tus de - se - os, de -  
 tie - - - - rra, mis pen - sa mien - tos, pensa -  
 fue - - - - go, can - ta tus glo - rias, tus  
 do - - - - nes, con vues - tros sier - vos,  
 pe - - - - cho, te da su la - do, su  
 sir - - - - ven, mue - ran en gra - cia, en  
 gra - - - - cia, lle - na de glo - ria, de  
 vi - - - - da, la\_e - ter - na glo - ria, de

[Clv. Org.]

19

6 5 6 7 6 3 6 5 3 6 3#

[Tp I]

24

bra - zos, dul - ces a - bra - zos. bra - zos.  
 ci - te, yo re - su - ci - te. ci - te.  
 se - os, de tus de - se - os. se - os.  
 mien - tos, mis pen - sa mien - tos. mien - tos.  
 glo - rias, can - ta tus glo - rias. glo - rias.  
 sier - vos, con vues - tros sier - vos. sier - vos.  
 la - do, te da su la - do. la - do.  
 gra - cia, mue - ran en gra - cia. gra - cia.  
 glo - ria, lle - na de glo - ria. glo - ria.  
 glo - ria, la\_e - ter - na glo - ria. glo - ria.

[Tp II]

24

bra - zos, dul - ces a - bra - zos. zos.  
 ci - te, yo re - su - ci - te. te.  
 se - os, de tus de - se - os. os.  
 mien - tos, mis pen - sa mien - tos. tos.  
 glo - rias, can - ta tus glo - rias. rias.  
 sier - vos, con vues - tros sier - vos. vos.  
 la - do, te da su la - do. do.  
 gra - cia, mue - ran en gra - cia. cia.  
 glo - ria, lle - na de glo - ria. ria.  
 glo - ria, la\_e - ter - na glo - ria. ria.

[Clv. Org.]

24

5 3 3 6 4 1-9 6 6 3# 10

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 29/18

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[4] [Misterios á Duo. Vicent Olmos i Claver]

28 **Misterios para Lunes**

[Tp I]

1. Oh! qué hu - mil - de es - cu - chas - teis es - cu -  
 Al - can - zad - nos se - ño - ra se -  
 2. Gran - de go - zo tu vis - te tu -  
 Dad - me Vir - gen que el al - ma que el  
 3. De vos Vir - gen her - mo - sa her -  
 Que - ra el cie - lo se - ño - ra se -  
 4. Es - te ni - ño sa - gra - do sa -  
 Ha - ced pues Vir - gen pu - ra Vir - gen  
 5. Al - ha - llar - le en el tem - plo en el  
 Al - can - zad - nos se - ño - ra, se -

[Tp II]

28 **Misterios para Lunes**

1. Oh! qué hu - mil - de es - cu -  
 Al - can - zad - nos se - ño - ra se -  
 2. Gran - de go - zo tu vis - te tu -  
 Dad - me Vir - gen que el al - ma que el  
 3. De vos Vir - gen her - mo - sa her -  
 Que - ra el cie - lo se - ño - ra se -  
 4. Es - te ni - ño sa - gra - do sa -  
 Ha - ced pues Vir - gen pu - ra Vir - gen  
 5. Al - ha - llar - le en el tem - plo en el  
 Al - can - zad - nos se - ño - ra, se -

[Clv. Org.]

28 **Misterios para Lunes** 6 5 6 5

32

[Tp I]

chas - teis al pa - ra - nin - fo, al pa - ra - nin - fo,  
 ño - ra que nues - tras al - mas, que nues - tras al - mas,  
 vis - te Vir - gen Ma - ri - a, Vir - gen Ma - ri - a,  
 al - ma con tu vi - si - ta, con tu vi - si - ta,  
 mo - sa la Fe nos di - ce, la Fe nos di - ce,  
 ño - ra que en nues - tro pe - cho, que en nues - tro pe - cho,  
 gra - do al tem - plo o - fre - ces, al tem - plo o - fre - ces,  
 pu - ra que a vues - tro hi - jo, que a vues - tro hi - jo,  
 tem - plo tie - ne la ma - dre, que a - vues - tro hi - jo,  
 ño - ra por es - te go - zo, por es - te go - zo,

[Tp II]

32

chas - teis al pa - ra - nin - fo,  
 ño - ra que nues - tras al - mas,  
 vis - te Vir - gen Ma - ri - a,  
 al - ma con tu vi - si - ta,  
 mo - sa la Fe nos di - ce,  
 ño - ra que en nues - tro pe - cho,  
 gra - do al tem - plo o - fre - ces,  
 pu - ra que a vues - tro hi - jo,  
 tem - plo tie - ne la ma - dre,  
 ño - ra por es - te go - zo,

[Clv. Org.]

32

[Misterios á Duo. Vicent Olmos i Claver]

[5]

37

[Tp I]

al pa - ra - nin - fo, al pa - ra - nin - fo, a - ve  
 que nues - tras al - mas, que nues - tras al - mas, le con -  
 Vir - gen Ma - ri - a, Vir - gen Ma - ri - a, vi - si -  
 con tu vi - si - ta, con tu vi - si - ta, di - li -  
 la Fe - nos di - ce, la Fe - nos di - ce, que - pa -  
 que en nues - tro pe - cho, que en nues - tro pe - cho, naz - ca y  
 al tem - plo o - fre - ces, al tem - plo o - fre - ces, aun - que  
 que\_a vues - tro hi - jo, que\_a vus - tro hi - jo, sus a -  
 tie - ne la ma - dre, tie - ne la ma - dre, por do -  
 por es - te go - zo, por es - te go - zo, que por

37

[Tp II]

al - pa - ra - nin - fo, al pa - ra - nin - fo,  
 que nues - tras al - mas, que nues - tras al - mas,  
 Vir - gen Ma - ri - a, Vir - gen Ma - ri - a,  
 con tu vi - si - ta, con tu vi - si - ta,  
 la Fe - nos di - ce, la Fe - nos di - ce,  
 que en nues - tro pe - cho, que en nues - tro pe - cho,  
 al tem - plo o - fre - ces, al tem - plo o - fre - ces,  
 que\_a vus - tro hi - jo, que\_a vus - tro hi - jo,  
 tie - ne la ma - dre, tie - ne la ma - dre,  
 por es - te go - zo, por es - te go - zo,

37

[Clv. Org.]

41

[Tp I]

lle - na de gra - cia, a - ve lle - na de gra -  
 ci - ban hu - mil - des, le con ci - ban hu -  
 tan - do a - la ma - dre, a - la ma - dre, a - la  
 gen - te y gus - to - sa, y gus - to - sa, y gus -  
 ris - te a Dios ni - ño, a - Dios ni -  
 vi - va por gra - cia, por gra -  
 con tu pu - re - za, tu pu - re -  
 fec - tos las al - mas, las al -  
 lor de per - der - le, de per -  
 vos que le ha - llas - te, le ha - llas -

41

[Tp II]

a - ve lle - na de gra - cia, de gra -  
 se con - ser - ven hu - mil - des, hu - mil -  
 vi - si - tan - do a - la ma - dre, a - la ma -  
 di - li - gen - te y gus - to - sa, y gus - to -  
 que - pa - ris - te a Dios ni - ño, a - Dios ni -  
 naz - ca y vi - va por gra - cia, por gra -  
 a - un - que con tu pu - re - za, tu pu - re -  
 sus a - fec - tos las al - mas, las al -  
 por do - lor de per - der - le, de per -  
 que por vos que le ha - llas - te, le ha - llas -

41

[Clv. Org.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 29/18

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[6] [Misterios á Duo. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I]

45

gra - cia, Dios es con - ti - go, Dios es con - ti - go, Dios  
mil - des, con mu - cha gra - cia, con mu - cha gra - cia, con  
ma - dre, del gran Bau - tis - ta, del gran Bau - tis - ta, del  
to - sa, siem - pre a Dios sir - va, siem - pre a Dios sir - va, siem -  
ni - ño, que - dan - do Vir - gen, que - dan - do Vir - gen, que -  
gra - cia, ni - ño tan be - llo, ni - ño tan be - llo, ni -  
re - za, no ha - blan las le - yes, no ha - blan las le - yes, no  
al - mas, le - o - frez - can lim - pios, le - o - frez - can lim - pios, le - o -  
der - le, go - zo de ha - llar - le, go - zo de ha - llar - le, go -  
llas - te, le - ha - lle - mos to - dos, le - ha - lle - mos to - dos, le -

[Tp II]

45

cia, Dios es con - ti - go, con - ti - go, Dios  
des, con mu - cha gra - cia, gra - cia, con  
dre, del gran Bau - tis - ta, Bau - tis - ta, con  
sa, siem - pre a Dios sir - va, Dios sir - va, siem -  
ño, que - dan - do Vir - gen, Vir - gen, que -  
cia, ni - ño tan be - llo, tan be - llo, ni -  
za, no ha - blan las le - yes, las le - yes, no  
mas, le - o - frez - can lim - pios, lim - pios, le - o -  
le, go - zo de ha - llar - le, ha - llar - le, go -  
te, le - ha - lle - mos to - dos, - to - dos, le

[Clv. Org.]

45

6 7 6 3 6 5 3 6 3# 5 3

[Tp I]

50

1-9 10

Misterios para Martes

es con - ti go. 1.Gran - de  
mu - cha gra - cia. Por tan  
gran Bau - tis - ta. 2.Cris - to es -  
pre a Dios sir - va. Por a -  
dan - do Vir - gen. 3.Los a -  
ño tan be - llo. Las es -  
ha - blan las le - yes. 4.Ya la  
frez - can lim - pios. Dad - me  
zo de ha - llar - le. 5.To - dos  
ha - lle - mos to - dos. Con - ce -

[Tp II]

50

1-9 10

Misterios para Martes

es - con ti - go.  
mu - cha gra - cia.  
gran Bau - tis - ta.  
pre a Dios sir - va.  
dan - do Vir - gen.  
ño tan be - llo.  
ha - blan las le - yes.  
frez - can lim - pios.  
zo de ha - llar - le.  
ha - lle - mos to - dos.

[Clv. Org.]

50

3 6 4 1-9 6 6 10

5 4 3#

Misterios para Martes

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 29/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Misterios á Duo. Vicent Olmos i Claver]

[7]

54

[Tp I]

fue la a go ní a,  
 gran - des an - gus - tias,  
 tá en la co - lum - na,  
 zo - tes tan cru - dos,  
 rro - yos de san - gre,  
 pi - nas a - gu - das,  
 cruz lle - va a cues - tas  
 que a vues - tro e - jem - plo,  
 le a - com - pa - ñe - mos,  
 ded me bien mí - o,

la a go ní a,  
 añ - - go - ní - a,  
 la co - lum - na,  
 tan cru - dos,  
 de san - gre,  
 a - - gu - das,  
 lle - va a cues - tas,  
 vues - tro e - jem - plo,  
 le a - com - pa - ñe mos  
 bien mí - o,

54

[Tp II]

1. Gran - de fue la a - go - ní - a  
 Por tan an - gus - tias  
 2. Cris - to es - tá en la co - lum - na -  
 Por a - zo - tes tan cru - dos  
 3. Los a - rro - yos de san - gre  
 Las es - pi - nas a - gu - das  
 4. Ya la cruz lle - va a cues - tas  
 Dad - me que a vues - tro e - jem - plo  
 5. To - dos le a - com - pa - ñe - mos  
 Con - ce - ded me bien mí - o,

54

[Clv. Org.]

6  
5

58

[Tp I]

Oh! Vir - gen Ma - - - dre,  
 Vir - gen sa - gra - - - da,  
 por bien del hom - - - bre,  
 Vir - gen su - pli - - - co,  
 de la co - ro - - - na,  
 que a - sí os tras - pa - - - san,  
 ha - cia el cal - va - - - rio,  
 lle - ve gus - to - - - so,  
 has - ta el cal - va - - - rio,  
 o que vues - tra muer - te,

Oh! Vir - gen Ma - - - dre,  
 Vir - gen sa - gra - - - da,  
 por bien del hom - - - bre,  
 Vir - gen su - pli - - - co,  
 de la co - ro - - - na,  
 que a - sí os tras - pa - - - san,  
 ha - cia el cal - va - - - rio,  
 lle - ve gus - to - - - so,  
 has - ta el cal - va - - - rio,  
 o que vues - tra muer - te,

58

[Tp II]

Oh! Vir - gen Ma - - - dre,  
 Vir - gen sa - gra - - - da,  
 por bien del hom - - - bre,  
 Vir - gen su - pli - - - co,  
 de la co - ro - - - na,  
 que a - sí os tras - pa - - - san,  
 ha - cia el cal - va - - - rio,  
 lle - ve gus - to - - - so,  
 has - ta el cal - va - - - rio,  
 o que vues - tra muer - te,

58

[Clv. Org.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 29/18  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[8]

## [Misterios á Duo. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I]

Oh! - Vir - gen      Oh!      Vir - gen      Ma - dre,      de tu  
Vir - gen sa - gra - da, Vir - gen sa - gra - da,      so - co -  
por bien del hom - bre, por bien del hom - bre,      y él le  
Vir - gen su - pli - co, Vir - gen su - pli - co,      que yo  
de la co - ro - na, de la co - ro - na,      co - mó es -  
que a - sí os tras - pa - san, que a - sí os tras - pa - san,      se - añ  
ha - cia el cal - va - rio, ha - cia el cal - va - rio,      más el  
lle - ve gus - to - so, lle - ve gus - to - so,      es - ta  
has - ta el cal - va - rio, has - ta el cal - va - rio,      pues en  
o que vües - tra muer - , o que vües - tra muer - te,      llo - ren

[Tp II]

Oh!      Vir - gen      Ma - dre,      Oh!      Vir - gen      Ma - dre,  
Vir - gen sa - gra - da Vir - gen sa - gra - da,  
por bien del hom - bre, por bien del hom - bre,  
Vir - gen su - pli - co, Vir - gen su - pli - co,  
de la co - ro - na, de la co - ro - na,  
que a - sí os tras - pa - san, que a - sí os - tras - pa - san,  
ha - cia el cal - va - rio, ha - cia el cal - va - rio,  
lle - ve gus - to - so, lle - ve gus - to - so,  
has - ta el cal - va - rio, has - ta el cal - va - rio,  
o que vües - tra muer - te, o que vües - tra muer - te,

[Clv. Org.]

[Tp I]

hi - jo en el      huer - - - - to,      de tu      hi - jo en el  
rred en sus      pe - - - - nas,      so - co - rred en el  
da con sus      cul - - - - pas,      y él le      da con sus  
se - pa en mis      pe - - - - pas,      que yo      se - pa en mis  
tán en - tre es      pi - - - - nas,      co - mó es      tán en - tre es -  
fle - chas que      hie - - - - ran,      se - añ      fle - chas que  
pe - so es la      car - - - - ga,      más el      pe - so es la  
cruz de mi es      ta - - - - do,      es - ta      cruz de mi es  
cruz le pū - sie - - - - ron,      pues en      cruz le pū -  
siem pre mis      o      jos,      mis      siem pre mis

[Tp II]

de - tu hi - jo en el huer - to en el huer - - - -  
so - co - rred en sus pe - nas en sus pe - - - -  
y él le da con sus cul - pas, con sus cul - - - -  
que yo se - pa con mis pe - nas, con mis pe - - - -  
co - mó es - tán en - tre es es - pi - nas, en - tre es - pi - - - -  
se - añ fle - chas que hie - ran, que hie - - - -  
mas el pe - so es la car - ga, es la car - - - -  
es - ta cruz de mi es es - ta do, de mi es - ta - - - -  
pues en cruz le pu - sie - ron, le pū - sie - - - -  
llo - ren siem pre mis o - jos, mis

[Clv. Org.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 29/18

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Misterios á Duo. Vicent Olmos i Claver]

[9]

70

[Tp I]

huer - to, pues su - dó san - gre, pues su - do san - gre, pues  
 pe - nas, a nues - tras al - mas, a - nues - tras al - mas, a  
 cul - pas, nue - vos a zo - tes, nue - vos a zo - tes, nue -  
 pe - nas, ser más su fri - do, ser más su fri - do, ser -  
 pi - nas, pa - re - cen ro - sas, pa - re - cen ro - sas, pa -  
 hie - ran, de a - mor las al - mas, de a - mor las al - mas, de a -  
 car - ga, de mis pe ca - dos, de mis pe ca - dos, de  
 ta - do, so - bre mis hom - bros, so - bre mis hom - bros, so -  
 sie - ron, nues - tros pe ca - dos, nues - tros pe ca - dos, nues -  
 o - jos, he - chos dos fuen - tes, he - chos dos fuen - tes, he -

70

[Tp II]

to, pues su - dó san - gre, san - gre, pues  
 nas, a nues - tras al - mas, al - mas, a  
 pas, nue - vos a zo - tes, a zo - tes, nue -  
 nas, ser más su fri - do, su fri - do, ser -  
 nas, pa - re - cen ro - sas, ro - sas, pa -  
 ran, de a - mor las al - mas, las al - mas, de a -  
 ga, de mis pe ca - dos, pe ca - dos, de  
 do, so - bre mis hom - bros, mis hom - bros, so -  
 ron, nues - tros pe ca - dos, pe ca - dos, nues -  
 jos, he - chos dos fuen - tes, dos fuen - tes, he -

70

[Clv. Org.]

6 7 6 3 6 5 3 6 3# 5 3

75

[Tp I]

su - dó san - gre. Sal - ve  
 nues - tras al - mas. Dios te  
 vos a - zo - tes. Ro - gad  
 más su - fri - do.  
 re - cen ro - sas.  
 mor las al - mas.  
 mis - pe - ca - dos.  
 bre mis hom - bros.  
 tros pe - ca - dos.  
 chos dos fuen - tes.

1-9 10

75

[Tp II]

su - dó san - gre. Sal - ve  
 nues - tras al - mas. Dios te  
 vos a - zo - tes. Ro - gad  
 más su - fri - do.  
 re - cen ro - sas.  
 mor las al - mas.  
 mis - pe - ca - dos.  
 bre mis hom - bros.  
 tros pe - ca - dos.  
 chos dos fuen - tes.

1-9 10

75

[Clv. Org.]

3 6 4 1-9 6 6 10 5 4 3# 5 3

Salve á duo

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 29/18

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[10]

## [Misterios á Duo. Vicent Olmos i Claver]

80

[Tp I]

Rei - na de los cie - los, de mi - se - ri cor - di - a  
 sal - ve tem - plo her - mo - so, del di - vi - no ver - bo en -  
 por vues - tros de vo - tos, a su pie dad i - ne -

[Tp II]

Rei - na de los cie - los, de mi - se - ri - cor - di - a  
 sal - ve tem - plo her - mo - so, del di - vi - no ver - bo en -  
 por vues - tros de vo - tos, a su pie dad i - ne -

80

[Clv. Org.]

5 6 5  
 3 4 3

84

[Tp I]

ma - dre, vi - da dul zu - ra di - vi - na, di - vi - na es - pe -  
 car - ne, sál - ve te y Dios ma - dre y Vir - gen, y Vir - gen pu - es -  
 fa - ble, pues mu ri - ó pa - ra sal - var - nos, sal - var - nos por

[Tp II]

ma - dre, vi - da y dul - zu - ra di - vi - na es - pe -  
 car - ne, sál - ve te Dios ma - dre y Vir - gen pu - es -  
 fa - ble, pues mu - rió pa - ra sal - var - nos por

84

[Clv. Org.]

6 5  
 4 3

3<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> 6 5<sup>b</sup> 3 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 29/18]

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Misterios á Duo. Vicent Olmos i Claver]

[11]

89

[Tp I]

ran - za - nu - es - tra Sal - ve, Sal - ve, Sal - ve - re - gi - - - na, re - gi - na -  
 e - res Vir - gen y ma - dre, Sal - ve, Sal - ve - re - gi - - - na, re - gi - na -  
 su cle - men - cia nos sal - ve, Sal - ve, Sal - ve - re - gi - - - na, re - gi - na

[Tp II]

ran - za nues - tra Sal - ve, Sal - ve, Sal - ve re - gi - - -  
 e - res Vir - gen y ma - dre, Sal - ve, Sal - ve re - gi - - -  
 su cle - men - cia nos sal - ve, Sal - ve, Sal - ve re - gi - - -

[Clv. Org.]

89 6/5 3 6/5

94

[Tp I]

Sal - - - - ve.  
 Sal - - - - ve.  
 Sal - - - - ve.

[Tp II]

na, re - gi - - na Sal - - - - ve.  
 na, re - gi - - na Sal - - - - ve.  
 na, re - gi - - na Sal - - - - ve.

[Clv. Org.]

94 6/5 1, 2 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 29/18  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Misterios á Duo. Vicent Olmos i Claver]

**Text:**

**Misterios para el Domingo.**

Cuando viste a tu hijo resucitado, que gustosa le disteis dulces abrazos.  
Hoy que estais tan alegre divina Virgen, haced que de mis culpas yo resucite.  
Cuando subió tu hijo glorioso al cielo, le seguían con alas de tus deseos.  
Pues se sube señora al solio excelso, no queden en la tierra mis pensamientos.  
El espíritu santo tu alma conforta, y con lenguas de fuego canta tus glorias.  
Soberana princesa del firmamento, repartid esos dones con vuestros siervos.  
Al empíreo te elevas con noble fausto, y a quien diste tu pecho te da su lado.  
Pues ocupas del trono la excelsa instancia, has que los que te sirben mueran en gracia.  
Tres personas divinas con tres coronas, a ti llenan de gracia llenan de gloria.  
Alcanzadnos gran Reyna hoy que os coronan, que meresca mi vida la eterna gloria.

**Misterios para Lunes.**

O que humilde escuchaste al paraninfo, ave llena de gracia Dios es contigo.  
Alcanzadnos Señora que nuestras almas, se conserven humildes con mucha gracia.  
Grande gozo tuviste virgen maria, visitando a la madre del gran Bautista.  
Dadme virgen que el alma con tu visita, diligente y gustosa siempre a Dios sirvas.  
De vos virgen hermosa la Fe nos dize, que a Dios niño pariste quedando Virgen.  
Quiera el cielo Señora que nuestro pecho, nazca y viva por gracia niño tan bello.  
Este Niño sagrado al templo ôfreces, aunque con tu pureza no ablan las leyes.  
Hazed pues virgen pura que a vuestro hijo, sus afectos las almas le ofrezcan limpios.  
Al hallarle en el templo tiene la madre, por dolor de perderle gozo de hallarle.  
Alcanzadnos señora por este gozo, que por vos que le hallaste le allemos todos.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 29/18

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Misterios á Duo. Vicent Olmos i Claver]

**Misterios para el Martes.**

Grande fue la agonía o virgen Madre, de tu hijo en el huerto pues sudo sangre.  
Por tan grandes angustias virgen sagrada, socorred en sus penas a nuestras almas.  
Cristo está en la coluna por bien del hombre, y el le da con sus culpas nuevos azotes.  
Por azotes tan Crudos virgen suplico, que yo sepa en mis penas ser mas sufrido.  
Los arroyos de sangre de la corona, como estan entre espinas parecen rosas.  
Las espinas agudas que así os traspasan, sean flechas que yeran de amor las almas.  
Ya la cruz lleva cuestas azia el calbario, mas el peso es la carga de mis pecados.  
Dadme que a vuestro ejemplo lleve gustoso, esta cruz de mi estado sobre mis  
hombros.  
Todos le acompañemos hasta el calbario, pues en cruz le pusieron nuestros pecados.  
Concededme bien mío o que vuestra muerte, lloren siempre mis ojos echos dos  
fuentes.

**Salve.**

Salve Reyna de los Cielos, de misericordia Madre, vida, dulzura divina, divina  
esperanza nuestra salve, Salve, Salve regina, regina Salve.

Dios te salve templo hermoso, del divino verbo encarne, Salve de Dios, madre y  
virgen, pues eres virgen y madre, Salve, Salve regina, regina Salve.

Rogad por vuestros devotos, a su piedad inefable, pues murio para salvarnos, por su  
clemencia nos salve, salve regina, regina Salve.

**Notes crítiques:**

- Compàs. 23. Tiple II. Quan n'hi ha dues síl·labes en el text, la figura de nota negra  
amb puntet es desdobra en negra i corxera.

- C. 26, 51 i 76. Baix xifrat. En un dels manuscrits de continu n'hi ha sis figures de  
nota negra. No obstant, hem transcrit de la partícel·la que conté la mètrica correcta.

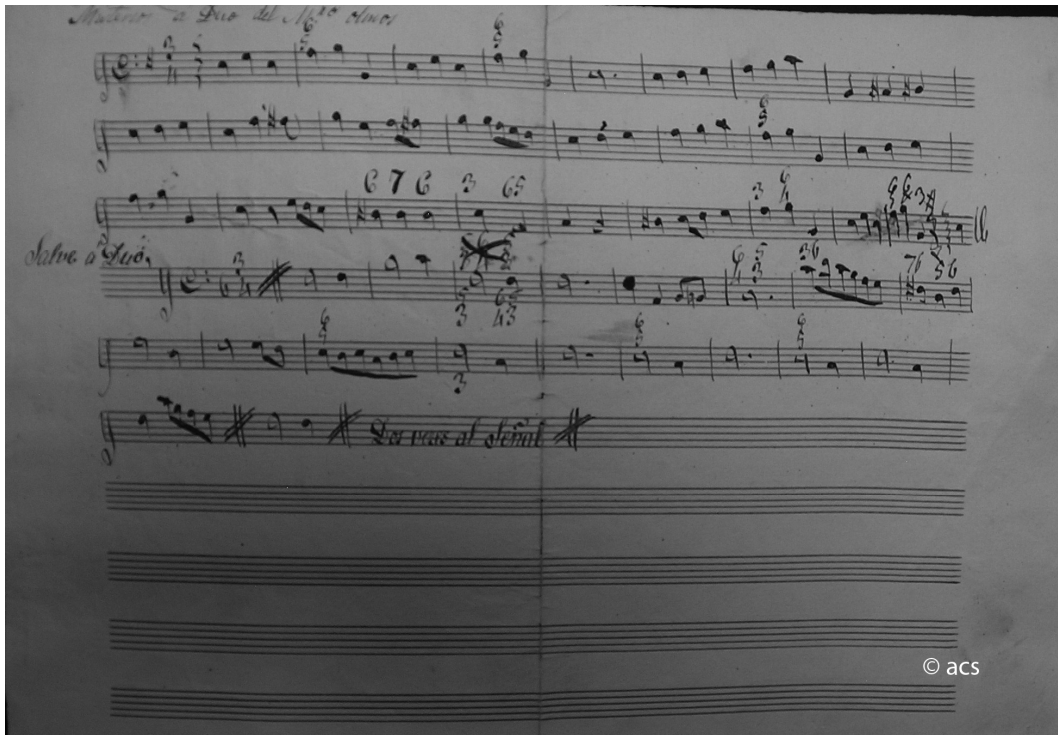
[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 29/18

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



### [Misterios á Duo. Vicent Olmos i Claver]

- C. 26 i 27, 51 i 52, 76 i 77, 96 i 97. Els signes de repetició han sigut afegits en la nostra revisió per a definir les distintes estrofes del text.
- C. 27, 52, 77, i 97. Calderó afegit per a delimitar les distintes seccions del text.
- C. 33 i 34. Text. *por este gozo* també podria ser *por ese gozo*. Hem escollit *por este gozo* perquè hi és a les dues còpies més antigues.
- C. 83. Baix xifrat. Per tal d'evitar el xoc amb el Si Bemoll del Tiple I, s'ha transcrit del manuscrit de continu que té dues corxeres en lloc del que conté una figura de nota negra amb Si Becaire.
- C. 86. Tiple I. Bemoll afegit per revisió a la nota Mi. Consta en el compàs anterior, i, també en el xifrat.
- C. 86. Baix xifrat. El manuscrit conté la xifra 5 amb Bemoll. L'hem transcrita amb Becaire per tal d'adequar el xifrat a la notació actual.



Il·lustració nº 37. Particel·la d'Acompanyament continu dels "Misteris". (ACS): PM 29/18.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 29/18

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

# [14 b] Misterios á Duo

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

M[ae]stro. Olmos

[ACS: PM 29/18]

[Altres dos Tiples]

**Misterios para Lunes**

[Tiple I]

O que hu - - - 1. Oh! - que hu - mil - de es - cu -  
 Al - can - zad - nos - Se -  
 2. Gran - de go - zo tu -  
 Dad - me vir - gen que el -  
 3. De vos vir - gen her -  
 Quie - ra el cie - lo se -  
 4. Es - fe Ni - ño sa -  
 Ha - zed pues vir - gen  
 5. - Al ha - llar - le en el  
 Al - can - zad no[s] se -

**Misterios para Lunes**

[Tiple II]

O que hu - - - 1. Oh! - que hu - mil - de es - cu -  
 Al - can - zad - nos - Se -  
 2. Gran - de go - zo tu -  
 Dad - me vir - gen que el -  
 3. De vos vir - gen her -  
 Quie - ra el cie - lo se -  
 4. Es - fe Ni - ño sa -  
 Ha - zed pues vir - gen  
 5. Al ha - llar - le en el  
 Al - can - zad no[s] se -

[Tp I]

chas - te al pa - ra - nin - fo al pa - ra -  
 ño - ra que nves - tras - al - mas que nves - tras -  
 vis - te vir - gen ma - ri - a vir - gen ma -  
 al - ma con - tu - vi - si - ta con - tu - vi -  
 mo - sa la Fe nos di - ce la Fe nos  
 ño - ra que nves - tro pe - cho que nves - tro  
 gra - do al tem - plo\_o - fre - ces al tem - plo\_o  
 pu - ra que a vves - tro hi - jo que a vves - tro  
 tem - plo tie - ne la ma - dre tie - ne la  
 ño - ra por es - te go - zo por es - te

[Tp II]

chas - te al pa - ra - nin - fo al pa - ra -  
 ño - ra que nves - tras - al - mas que nves - tras -  
 vis - te vir - gen ma - ri - a vir - gen ma -  
 al - ma con - tu - vi - si - ta con - tu - vi -  
 mo - sa la Fe nos di - ce la Fe nos  
 ño - ra que nves - tro pe - cho que nves - tro  
 gra - do al tem - plo\_o - fre - ces al tem - plo\_o  
 pu - ra que a vves - tro hi - jo que a vves - tro  
 tem - plo tie - ne la ma - dre tie - ne la  
 ño - ra por es - te go - zo por es - te

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 29/18]

[2]

## [Misterios á Duo. Vicent Olmos i Claver]

9

[Tp I]



nin - fo, a - ve lle - na de gra - cia Dios es con -  
 al - mas, se con - ser - ven hu - mil - des con mu - cha  
 ri - a, vi - si - tan - do a la ma - dre del gran bau -  
 si - ta, di - li - gen - te y gus - to - sa siem - pre a Dios  
 di - ce, que a Dios ni - ño pa - ris - te que dañ - do  
 pe - cho, naz - ca y vi - va por gra - cia ni - ño tan  
 fre - ces, aun - que con tu pu - re - za no [h]a - blan las  
 hi - jo, sus a - fec - tos las al - mas le o - frez - can  
 ma - dre, por do - lor de per - der - le gō - zo de ha -  
 go - zo, que por vos que le ha - llas - te le [h]a - lle - mōs

9

[Tp II]



nin - fo, a - ve lle - na de gra - cia Dios es - con -  
 al - mas, se con - ser - ven hu - mil - des con mu - cha  
 ri - a, vi - si - tan - do a la ma - dre del gran bau -  
 si - ta, di - li - gen - te y gus - to - sa siem - pre a Dios  
 di - ce, que a Dios ni - ño pa - ris - te que dañ - do  
 pe - cho, naz - ca y vi - va por gra - cia ni - ño tan  
 fre - ces, aun - que con tu pu - re - za no [h]a - blan las  
 hi - jo, sus a - fec - tos las al - mas le o - frez - can  
 ma - dre, por do - lor de per - der - le gō - zo de ha -  
 go - zo, que por vos que le ha - llas - te le [h]a - lle - mōs

14

[Tp I]



ti - go Dios es - con ti - - - go.  
 gra - cia del con mu - cha gra - - - cia.  
 tis - ta del gran - - - bau tis - - - ta.  
 sir - vas del siem - pre a Dios sir - - - vas.  
 vir - gen que dan - do vir - - - gen.  
 be - llo ni - ño tan be - - - llo.  
 le - yes no [h]a - blan las le - - - yes.  
 lim - pios le o - frez - can lim - - - pios.  
 llar - le gō - zo de ha - llar - - - le.  
 to - dos le [h]a - lle - mōs to - - - dos.

14

[Tp II]



ti - go Dios es - con ti - - - go.  
 gra - cia del con mu - cha gra - - - cia.  
 tis - ta del gran - - - bau tis - - - ta.  
 sir - vas del siem - pre a Dios sir - - - vas.  
 vir - gen que dan - do vir - - - gen.  
 be - llo ni - ño tan be - - - llo.  
 le - yes no [h]a - blan las le - - - yes.  
 lim - pios le o - frez - can lim - - - pios.  
 lla - le gō - zo de ha - llar - - - le.  
 to - dos le [h]a - lle - mōs to - - - dos.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 29/18. Altres dos Tiples

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

# [15] Ola Hau? Ha del mundo?

Villancico 1º para la Noche de Navidad â 5

M.[osé]n Vicente Olmos

Para este año de 1774

[ACS: PM 22/18]

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

The musical score is arranged in a system with the following parts and lyrics:

- [Tiple Solo]**: O - la Hau?
- [Tiple]**: Quén lla - ma? Quién
- [Alt]**: Quién
- [Cor]**: Quién
- [Tenor]**: Quién
- [Baix]**: Quién
- [Violí I]**: *tr*
- [Violins]**: *tr*
- [Violí II]**: *tr*
- [Orgue]**: *tr*
- [Acompanyament Continu]**: Ola Hau!

Tempo markings: *Andante spiritoso* and *Estribillo*.

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18]

[2]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[Tp solo]

[Tp]

[A]

[C]

[T]

[B]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[3]

[Tp solo]

[Tp]

[A]

[C]

[T]

[B]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[4]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- [Tp solo]**: Trumpet solo part with lyrics: "Ho - la Hau? Ha del mun - do? Un".
- [Tp]**: Trumpet part with lyrics: "Quién lla - ma? Quién lla - ma?".
- [A]**: Alto saxophone part with lyrics: "Quién lla - ma?".
- [C]**: Clarinet part with lyrics: "Quién lla - ma?".
- [T]**: Tenor saxophone part with lyrics: "Quién lla - ma?".
- [B]**: Bass saxophone part with lyrics: "Quién lla - ma?".
- [VI I]**: Violin I part, starting with a *p* dynamic and a trill (*tr*).
- [Vlns]**: Violins part, starting with a *p* dynamic and a trill (*tr*).
- [VI II]**: Violin II part, starting with a *p* dynamic and a trill (*tr*).
- [Org]**: Organ part.
- [Ac. cont.]**: Accordion part with lyrics: "p Hola Hau? f". It includes fingering numbers 5, 6, and 3<sub>4</sub>.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[5]

20  
[Tp solo] hom - bre que to - do voz des - - - de\_el - de - sier-to\_os a - nun-cia, que ya\_el

20  
[Tp]

20  
[A]

20  
[C]

20  
[T]

20  
[B]

20  
[VI I] *p*

20  
[Vlns]

20  
[VI II] *p*

20  
[Org]

20  
[Ac. cont.] *p* 7

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[6]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[Tp solo] 25  
sol a - ma - ne - ció di - si - pan - do di - si - pan - do con sus lu - ces,

[Tp] 25

[A] 25

[C] 25

[T] 25

[B] 25

[VI I] 25

[Vlns] 25

[VI II] 25

[Org] 25

[Ac. cont.] 25

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[7]

de la ti-nie - bla el ho - rror el ho - rror,

ven - ga, lle - gue,

ven - ga, lle - gue,

ven - ga, lle - gue,

ven - ga, lle - gue,

ven - ga, lle - gue,

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

3#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[8]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[Tp solo] 34  
el\_ que\_ha de ser re-den - tor, el que\_ha de sal-var el mun - do,

[Tp] 34  
el que\_ha de ser re-den - tor el que\_ha de sal-var al mun -

[A] 34  
el\_ que\_ha de ser re-den - tor el que\_ha de sal-var al mun -

[C] 34  
el\_ que\_ha de ser re-den - tor el que\_ha de sal-var al mun -

[T] 34  
el que\_ha de ser re-den - tor el que\_ha de sal-var al mun -

[B] 34  
el\_ que\_ha de ser re-den - tor el que\_ha de sal-var al mun -

[VI I] 34  
*p* *f* *p* *f*

[Vlns] 34  
*p* *f* *p* *f*

[VI II] 34  
*p* *f* *p* *f*

[Org] 34

[Ac. cont.] 34  
*p* *f* *p* *f*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- [Tp solo]: Trumpet solo part, mostly rests.
- [Tp]: Trumpet part with lyrics: "do su pues - to que se dig - nó o-cul - tar con tra-je\_hu - ma - no".
- [A]: Alto saxophone part with lyrics: "do su pues - to que se dig - nó o - cul -".
- [C]: Contralto part with lyrics: "do su pues - to que se dig - nó o - cul -".
- [T]: Tenor saxophone part with lyrics: "do su pues - to que se dig - nó o - cul -".
- [B]: Bass saxophone part with lyrics: "do su - pues\_ to que se\_ dig\_ nó o-cul - tar con tra-je\_hu - ma\_".
- [VI I]: Violin I part.
- [Vlns]: Violins part.
- [VI II]: Violin II part.
- [Org]: Organ part with figured bass notation: 34, 34, 6, 34.
- [Ac. cont.]: Continuo part with figured bass notation: 34, 34, 6, 34.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[10]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[Tp solo] Duo

Qué por -

[Tp] Duo

con tra - je\_hu ma - - - no to - das las gra\_ \_ - cias de Dios, Qué por -

[A]

tar con tra - je\_hu ma - - - no to - das las gra - cias de Dios,

[C]

[T]

tar con tra - je\_hu ma - - - no to - das las gra\_ cias de Dios,

[B]

no to - das las gra\_ cias de Dios,

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.] *p* crescendo

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[11]

ten-to! qué pro - di-gio! qué pas - mo! qué ad - mi - ra - ción! qué ad - mi - ra - ción!

ten-to! qué pro - di-gio! qué pas - mo! que ad - mi - ra - ción que ad - mi - ra ción.

[Ac. cont.]

48 4 7<sup>b</sup> 5 7<sup>b</sup> 6 7 5

2 4 3 5 4<sup>#</sup> 5

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[12]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[Tp solo] 53  
Voz que la no-che su cur-so ya pier-de sa-lien-do el sol, \_

[Tp] 53

[A] 53

[C] 53

[T] 53

[B] 53

[VI I] 53  
*p*

[Vlns] 53

[VI II] 53  
*p*

[Org] 53

[Ac. cont.] 53  
*p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[13]

Duo

[Tp solo] a\_u - na ho - ra en que la no - che ja - más su

[Tp] a\_u - na ho - ra en que la no - che ja - más su

[A]

[C]

[T]

[B]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[14]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

66

[Tp solo] cur - so mu - dó.

66

[Tp] cur - so mu - dó.

66

[A]

66

[C]

66

[T]

66

[B]

66

[VI I]

[Vlns]

66

[VI II]

66

[Org]

66

[Ac. cont.] 6 5 4 3 $\frac{1}{2}$  6 $\frac{1}{4}$

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Tp solo] 73

[Tp] 73 Duo eco  
Y pues la no - che con vi\_\_ da a a - do - rar

[A] 73 Duo eco  
Y pues la no - che con vi\_\_ da a a - do - rar

[C] 73 eco  
a a - do - rar

[T] 73  
a a - do - rar

[B] 73 eco  
a a - do - rar

[VI I] 73 *p* *f*

[Vlns] 73 *p* *f*

[VI II] 73 *p* *f*

[Org] 73 flautado 3<sub>4</sub> 6<sub>b</sub> 4 7

[Ac. cont.] 73 *p* 6 5 3<sub>4</sub> *f* 7 3<sub>4</sub> *p* crescendo

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[16]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[Tp solo]

[Tp] *Voz*  
al sal-va - dor Ju - de - a, - y Je - ru - sa - len, lle - gad, y

[A] *Voz*  
al sal-va - dor Ju - de - a y Je - ru - sa - len, lle - gad, y

[C] *Voz*  
al sal-va - dor Ju - de - a y Je - ru - sa - len, lle - gad, y

[T] *Voz*  
al sal-va - dor Ju - de - a y Je - ru - sa - len, lle - gad, y

[B] *fuerte*  
al sal-va - dor Ju - de - a y Je - ru - sa - len, lle - gad, y

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Org] *Orgue*  
6<sup>b</sup> 4 2<sup>b</sup> 7 3<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 4 3<sup>b</sup> Orgue 4<sup>b</sup> 2 6 4<sup>b</sup> 2

[Ac. cont.] *f*  
6<sup>b</sup> 4 2<sup>b</sup> 7 5 3<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 4 3<sup>b</sup>

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Tp solo]

[Tp] ce - se\_el do - lor del cau - ti ve - rio pa - sa - do, que el so - be - Duo

[A] ce - se\_el do - lor del cau - ti ve - rio pa - sa - do,

[C] ce - se\_el do - lor del cau - ti ve - rio pa - sa - do,

[T] ce - se\_el do - lor del cau - ti ve - rio pa - sa - do

[B] ce - se\_el do - lor del cau - ti - ve - rio pa - sa - do que el so - be - Duo Voz sin bajon

[VI I] *p*

[Vlns] *p*

[VI II] *p*

[Org] 3# 7<sup>b</sup> 5<sub>4</sub> 3<sub>4</sub> 6 7<sup>b</sup> 5<sub>4</sub> 3#

[Ac. cont.] 3# 7<sup>b</sup> 5 5<sub>4</sub> 3<sub>4</sub> 6 7<sup>b</sup> 3<sub>4</sub> 5 3# 3# 3<sub>4</sub> 5 *p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[18]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[Tp solo]

[Tp] ra - no se - ñor. Duo a su vis - ta a su

[A] Duo qual prín - ci - pe de la paz a su vis - ta a su

[C] Duo qual prín - ci - pe de la paz a su vis - ta a su

[T] 8 qual prín - ci - pe de la paz a su vis - ta a su

[B] 93 ra - no se - ñor a su vis - ta a su

[VI I] 93 *f*

[Vlns] 93 *f*

[VI II] 93 *f*

[Org] 93

[Ac. cont.] 93 6 5 3 4

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- [Tp solo]: Trumpet solo part, marked with a dynamic of 100.
- [Tp]: Trumpet part, marked with a dynamic of 100. It includes the lyrics: vis - ta\_os le - van - - - tó.
- [A]: Alto saxophone part, marked with a dynamic of 100. It includes the lyrics: vis - ta\_os le - van - - - tó.
- [C]: Contralto part, marked with a dynamic of 100. It includes the lyrics: vis - ta\_os le - van - - - tó.
- [T]: Tenor saxophone part, marked with a dynamic of 100. It includes the lyrics: vis - ta\_os le - van - - - tó.
- [B]: Bass saxophone part, marked with a dynamic of 100. It includes the lyrics: vis - ta\_os le - van - - - tó.
- [VI I]: First Violin part, marked with a dynamic of 100.
- [Vlns]: Violins part, marked with a dynamic of 100.
- [VI II]: Second Violin part, marked with a dynamic of 100.
- [Org]: Organ part, marked with a dynamic of 100. It includes figured bass notation: 6, 6/5, 3 1/2.
- [Ac. cont.]: Accordion part, marked with a dynamic of 100.

[20]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[Tp solo] 107 Duo Y\_en dul - ce ca - den\_

[Tp] 107 Duo Y\_en dul - ce ca - den\_

[A] 107

[C] 107

[T] 107

[B] 107

[VI I] 107 pianm.<sup>o</sup>

[Vlns] 107 pianm.<sup>o</sup>

[VI II] 107

[Org] 107

[Ac. cont.] 107 3<sub>4</sub> 6 7 6 6 6  
4 4 3<sub>4</sub> 5 4 4

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[21]

113

[Tp solo] cia, y\_en tier - - - na can - ción,

113

[Tp] \_ cia, y\_en tier - - na can - ción\_ .

113

[A]

113

[C]

113

[T]

8

113

[B]

113

[VI I]

[Vlns]

113

[VI II]

113

[Org]

113

[Ac. cont.]

5 5 6<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 6 5 4 2 6

4 3<sup>4</sup> 4 3<sup>b</sup> 5 5 4<sup>b</sup> 3<sup>b</sup>

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[22]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

120 Duo

[Tp solo] con tri - na - dos ge - - -

120 Duo

[Tp] con tri - na - dos tri - na - dos gor -

120

[A]

120

[C]

120

[T]

120

[B]

120

[VI I] *p*

[Vlns]

120

[VI II] *p*

120

[Org]

120

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[23]

126  
[Tp solo] os las a - - - ves, con so - no - ros a

126  
[Tp] ge-os gor - ge - os las a - ves con - so no - ros a - plau - *tr* - - sos la

126  
[A]

126  
[C]

126  
[T] 8

126  
[B]

126  
[VI I] *f* *p semp.*

126  
[Vlns]

126  
[VI II] *f* *p semp.*

126  
[Org]

126  
[Ac. cont.] *p* 7 6 7 7 6 5 6 / 4 3 4

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[24]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[Tp solo] 133 plau - - - sos la voz tri - - - nen, ben - di - -

[Tp] 133 voz can - te, a - plau\_ - -

[A] 133

[C] 133

[T] 133 8

[B] 133

[VI I] 133

[Vlns] 133

[VI II] 133

[Org] 133

[Ac. cont.] 133 7 6# 4 3 6 7 3# 6 4 3b

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

140

[Tp solo] gan, a - plau - dan,

140

[Tp] dan, ben - di - gan a el hi - jo in - cre - a - do, al que es hom - bre

140

[A] a el hi - jo in - cre - a - do, al que es hom - bre

140

[C] a el hi - jo in - cre - a - do, al que es hom - bre

140

[T] a el hi - jo in - cre - a - do, al que es hom - bre

140

[B] a el hi - jo in - cre - a - do, al que es hom - bre

140

[VI I]

140

[Vlns]

140

[VI II]

140

[Org]

140

[Ac. cont.] 7 6  
3<sub>‡</sub> 4  
3<sub>b</sub>

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[26]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[Tp solo]

[Tp]

[A]

[C]

[T]

[B]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

147

Dios, al que sa - le del tá - la - mo Vir - gen, al mun - do\_a - nun -

4 7 3 $\sharp$  3 $\flat$

2 3 $\sharp$  3 $\flat$  5

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

[27]

[Tp solo] 152  
Glo - ria, Di - cha, Paz, Ho - nor Glo - ria,

[Tp] 152  
cian-do Glo - ria, Di - cha, Paz, Ho - nor Glo - ria,

[A] 152  
cian-do Glo-ria,

[C] 152  
cian-do Glo-ria,

[T] 152  
8 cian-do Glo-ria,

[B] 152  
cian-do Glo-ria,

[VI I] 152  
*p* *f*

[Vlns] 152  
*p* *f*

[VI II] 152  
*p* *f*

[Org] 152

[Ac. cont.] 152  
6 4 5 3  
*p* *f*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[28]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

158

[Tp solo] Di - cha, Paz, Ho - nor.

158

[Tp] Di - cha, Paz, Ho - nor.

158

[A] Di - cha, Paz, Ho - nor.

[C] Di - cha, Paz, Ho - nor.

158

[T] Di - cha, Paz, Ho - nor.

158

[B] Di - cha, Paz, Ho - nor.

158

[VI I]

[Vlns]

158

[VI II]

158

[Org]

158

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]

**Text:**

Estrivillo. Ola Hau? Ha del mundo? Quien llama? Quien llama?

Un hombre que es todo voz desde el desierto os anuncia, que ya el sol amanecio disipando con sus luces de la Tiniebla el horror.

Venga, llegue, el que ha de ser redemptor, el que ha de salvar al Mundo, supuesto que se digno ocultar con traje humano todas las gracias de Dios.

Que portentoso! Que prodigio! Que pasmo! Que admiración!.

Voz que la noche su curso ya pierde saliendo el sol, a una hora en que la noche su curso jamás mudó.

Y pues, la noche con vida â adorar al Salvador Judea, y Jerusalem, llegad, y cese el dolor del cautiverio pasado, que el soberano Señor qual Príncipe de la Paz a su vista os levantó.

Y en dulce cadencia, y en tierna canción, con trinados gorgeos las Aves con sonoros aplausos la voz cante, trinen, aplauda, bendigan, aplauda, a el hijo increado, al que es hombre Dios, al que sale del Thalamo Virgen, a el mundo anunciando Gloria, Dicha, Paz, Honor.

**Notes crítiques:**

- Compassos. 20-29-55-57. Tiple solo. Sostingut de la nota Si actualitzat a Becaire d'acord amb l'ús notacional de Vicent Olmos.
- C. 22. Violí I. Becaire afegit per revisió a la nota Si. Consta en el compàs anterior.
- C. 27. Tiple solo. Hem respectat en la transcripció que en el manuscrit consta la nota Do a dues octaves, probablement, per a elegir en funció de les possibilitats del solista.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



**[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]**

- C. 44. Orgue. Hem actualitzat les alteracions del xifrat substituint els Bemolls del manuscrit per Becaires en la transcripció.
- C. 46-48-49-63-65-80-91-110-113. Tiple. Sostingut de la nota Si actualitzat a Becaire d'acord amb l'ús notacional de Vicent Olmos.
- C. 48. Continu. Hem actualitzat l'alteració del xifrat substituint un sostingut del manuscrit en la setena per un Becaire en la transcripció.
- C. 52. Continu. Becaire afegit per revisió a la nota Si. Consta en el compàs anterior.
- C. 59 i 60. Violins. Becaires afegits per revisió a la nota Si. Consten en el compàs precedent i també en el xifrat.
- C. 62. Tiple. Sostingut afegit per revisió a la nota Do. Consta en el xifrat i també en el compàs anterior.
- C. 64 i 66. Tiple. Becaire afegit per revisió a la nota Si. Consta en els compassos anterior i posterior i també en el xifrat.
- C. 76. Alt. Hem afegit la lligadura per similitud amb el Tiple i també per tal de concordar amb el text.
- C. 81. Baix. Hem respectat que en el manuscrit consta la indicació dinàmica “fuerte”, mentres que a la resta de veus la indicació és “Voz”.
- C. 82. Tenor. Becaire afegit per revisió a la nota Si. Consta en el xifrat i també en el compàs anterior.
- C. 85. Alt i Violí II. Sostingut afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el xifrat de l'orgue.
- C. 89. Alt. Bemoll afegit per revisió a la nota Mi. Consta en els dos xifrats.
- C. 91. Baix. Hem respectat la indicació “Voz sin bajón”.
- C. 95. Alt i Tenor. En el text de les partel·les trobarem *qual Príncipe*, i, *que el Príncipe*, respectivament. S'ha elegit *qual príncipe*.
- C. 97. Violí II. Becaire afegit per revisió a la nota Si. Consta en la part de Tenor i també en els compassos anterior i posterior.

**[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18**

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**

**[Ola Hau? Ha del mundo?. Vicent Olmos i Claver]**

- C. 98. Tenor. Becaire afegit per revisió a la nota Si. Consta en els Violins, i, també, en el compàs anterior.
- C. 107. Violí I. Sostingut de la nota Si actualitzat a Becaire d'acord amb l'ús notacional de Vicent Olmos.
- C. 118 i 119. Violins. Hem respectat en la transcripció que en els manuscrits no coincideix la grafia de l'última nota del Violí I amb la del Violí II.
- C. 150. Text. En el text de les distintes partícels diu *al mundo*, i, *a el mundo*. S'ha elegit la primera perquè predomina quantitativament en les veus.
- C. 150. Violí I. Sostingut de la nota Si actualitzat a Becaire d'acord amb l'ús notacional de Vicent Olmos.
- C. 161 i 162. Tenor. En el manuscrit no consten aquests compassos d'espera. Els hem afegit per tal d'ajustar el nombre de compassos de totes les parts de la partitura.

**[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/18**

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**

# [16] Villancicos al Nacimiento del Señor

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

M[ae]strô M.[osé]n Vicente Olmos  
año de 1775

[ACS: PM 22/19]

## Villancico 1° à 6

### Medio Ayre

[Tiple I (a)]  
Ay de la pe - na,

[Tiple I (b)]  
Rom - pa el

[Cor I]  
Rom - pa el

[Tenor I]  
Ay de la pe - na,

[Tiple II (a)]  
Ha de la ló - bre - ga

[Tiple II (b)]  
Al

[Cor II]  
Ha de la ló - bre - ga

[Tenor II]  
Ha de la ló - bre - ga

[Baix II]  
Ha de la ló - bre - ga

[Violí I]  
Ha de la ló - bre - ga

[Violí II]  
Ha de la ló - bre - ga

[Orgue]  
Confia,

[Acompanyament continu]  
Ha de la ló - bre - ga

Medio Ayre

tacet

tacet

tacet

Medio Ayre

tacet

Medio Ayre

Ha de la ló - bre - ga es tan cia - *p* - - fuerte

*p* fuerte

Medio Ayre

Medio Ayre

Ha de la ló - bre - ga Ha de la ló - bre - ga *p* fuerte

6 5 7 5 4 2

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19]

[2]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]  
[Tp I (b)]  
[C I]  
[A I]  
[T I]

[Tp II (a)]  
[Tp II (b)]  
[C II]  
[A II]  
[T II]  
[B II]

[VI I]  
[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

Ha de la ló-bre-ga-es-tan-cia,  
Ha de la ló-bre-ga-es-tan-cia,  
Ha de la ló-bre-ga-es-tan-cia,  
Ha de la ló-bre-ga-es-tan-cia

6  
5

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[3]

13

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

13

[Tp II (a)]  
eco ha de la càr - cel fu - nes - ta, a don - de ya - ce cau - ti - va la hu - ma - na na - tu - ra -

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]  
eco ha de la càr - cel fu - nes - ta a don - de ya - ce cau - ti - va la hu - ma - na na - tu - ra -

[T II]  
eco ha de la càr - cel fu - nes - ta a don - de ya - ce cau - ti - va la hu - ma - na na - tu - ra -

[B II]  
ecb ha de la càr - cel fu - nes - ta a don - de ya - ce cau - ti - va la hu - ma - na na - tu - ra -

13

[VI I]  
*p*

13

[VI II]  
*p* fuerte

[Org]

13

[Ac. cont.]  
*p* fuerte

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[4]

## [Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

17

[Tp I (a)] *Ay de la pe - na, que so - lo en la - es - pe - ran - za su a - li - vio en -*

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I] *Ay de la pe - na, que so - lo en la es - pe - ran - za su a - li - vio en -*

17

[Tp II (a)] *le - za la hu - ma - na na - tu - ra - le - za*

[Tp II (b)]

[C II]

[A II] *le - za la hu - ma - na na - tu - ra - le - za*

[T II] *le - za la hu - ma - na na - tu - ra - le - za*

[B II] *le - za la hu - ma - na na - tu - ra - le - za* un poco más ayre

17

[VI I] *p*

[VI II] *p*

[Org]

17

[Ac. cont.] *p*

4<sub>♯</sub> 6<sub>♯</sub> 4<sub>♯</sub> 6<sub>♯</sub> 6<sub>♯</sub> 5<sub>♯</sub> 5<sub>♯</sub> 6<sub>♯</sub> 5<sub>♯</sub> 3<sub>♯</sub> 6<sub>♯</sub> 5<sub>♯</sub> 3<sub>♯</sub>

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

22

[Tp I (a)] *cuen - tra.*

22

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

22

[T I] *cuen - tra.*

22

[Tp II (a)]

22

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

22

[TII]

22

[B II] *Solo*  
*Cen - ti - ne - las del a - bis - mo, que voz im - pen - sa - da es es - ta, que aun al rei - no del es - pan - to del es -*

22

[VI I]

22

[VI II]

[Org]

22

[Ac. cont.] *más ayre*

[6]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

Andante

[Tp I (a)]  
[Tp I (b)]  
[C I]  
[A I]  
[T I]

Con - fi - a, a - guar - da es - pe - ra.

[Tp II (a)]  
[Tp II (b)]  
[C II]  
[A II]  
[T II]  
[B II]

pan - to con - fu - sa - men - te a me - dren - ta? con bajón Con -

[VI I]  
[VI II]

[Org.]  
Confia,

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[7]

35

[Tp I (a)]

35

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

8

trís - - te, trís - - te,

trís - - te, trís - - te, que ya tu

35

[Tp II (a)]

35

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

35

[T II]

8

fi - a, a - guar - da es - pe - ra, trís - te trís - te na - tu - ra - le - za,

fi - a, a - guar - da es - pe - ra, trís - te trís - - - te na - tu - ra - le - za,

fi - a, a - guar - da es - pe - ra, trís - te trís - te na - tu - ra - le - za,

35

[B II]

fi - a, a - guar - da es - pe - ra, trís - te trís - te na - tu - ra - le - za,

35

[VI I]

35

[VI II]

*p*

35

[Org]

35

7

6 5  
4 3

35

[Ac. cont.]

6 5  
4 3

7

6 5  
4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[8]

## [Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

42

[Tp I (a)] que ya tu pe-na, en me - dio de tus an-sias, su\_a - li - vio\_en-cuen-tra.

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I] pe - na, en me - dio de tus an - sias, su\_a - li - vio\_en\_cuen - tra\_en-cuen-tra.

42

[Tp II (a)] en me-dio de tus an - sias su\_a -

[Tp II (b)]

[C II]

[A II] en me - dio de tus an - sias su\_a -

[T II] en me-dio de tus an - sias su\_a -

[B II] en me-dio de tus an - sias su\_a -

42

[VI I] *p*

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Villancicos al Nacimiento' by Vicent Olmos i Claver. It is marked with a bracketed number [8]. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of several systems of staves. The first system includes parts for Trumpet I (a), Trumpet I (b), Cornet I, Alto I, and Trombone I. The second system includes parts for Trumpet II (a), Trumpet II (b), Cornet II, Alto II, Trombone II, and Bass II. The third system includes parts for Violin I, Violin II, Organ, and Acoustic Continuo. The lyrics are in Spanish and describe the birth of Jesus. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'p' (piano). The number 42 is written above the first staff of each system.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

50

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

50

[Tp II (a)]

li - vio\_en - cuen - - - - tra

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

li - vio\_en - cuen - - - - tra

[T II]

li - vio\_en - cuen - - - - tra Solo

[B II]

li - vio\_en - cuen - - - - tra Oh! pe - se de mi\_en - vi - dia a los ri - go - res pe - se

50

[VI I]

[VI II]

50

[Org]

50

[Ac. cont.]

[10]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

pe - se al cie - go fu - ror fu - ror de mi so - ber - - - bia, pe - se pe - se al

[VI I]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[11]

65 **Despacio**

[Tp I (a)] Pie - dad, a - li - vio se - ñor, mi - se - ri -

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I] Pie - dad, mi - se - ri -

65 **Despacio**

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II] cie - go fu - ror fu - ror de mi so - ber - - - bia.

65 **Despacio**

[VI I]

[VI II]

65 **Despacio**

[Org]

65 **Despacio**

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[12]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

72 Recitado

[Tp I (a)] cor - dia, cle - men - cia .

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I] 72 Recitado

8 cor - dia, cle - men - cia .

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II] 72 Recitado

8 Con - fun - did sus a - cen - tos, por - que no - pue - da o - ir la voz que a - man - te so - no - ra al - ter - na.

[VI I] 72 Recitado

[VI II] 72 Recitado

[Org]

[Ac. cont.] 72 Recitado

4  
2

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[13]

78 **Andante**

[Tp I (a)] Con - fi - a, a - guar - da es - pe - ra fe - liz,

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I] Con - fi - a, a - guar - da es - pe - ra fe - liz,

78 **Andante**

[Tp II (a)] Con - fi - a, a - guar - da es - pe - ra fe - liz na - tu - ra -

[Tp II (b)]

[C II]

[A II] Con - fi - a, a - guar - da es - pe - ra fe - liz na - tu - ra -

[T II] Con - fi - a, a - guar - da es - pe - ra fe - liz na - tu - ra -

[B II] Con - fi - a, a - guar - da es - pe - ra, fe - liz na - tu - ra -

78 **Andante**

[VI I]

[VI II]

78 **Andante**

[Org] Confia, 7 4 3

78 **Andante**

[Ac. cont.] 6 5 4 3 7 4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[14]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

87

[Tp I (a)] y true - ca tus a - yes, sus - pi - ros, - y en - de - chas.

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I] 8 sus - pi - ros, y en - de - chas.

87

[Tp II (a)] le - - - - - en cán - ti - cos dul - - ces de a - cor - des ca -

[Tp II (b)]

[C II]

[A II] le - za en cán - ti - cos dul - - ces de a - cor - des ca -

[T II] 8 le - za en cán - ti - cos dul - - ces de a - cor - des ca -

[T III] 8 le - za en cán - ti - cos dul - - ces de a - cor - des ca -

[B II] 8 le - za en cán - ti - cos dul - - ces de a - cor - des ca -

[VI I] *p*

[VI II]

[Org] 87 6/4 5/3 6/5 4/2 6/3 3,

[Ac. cont.] 87 6/4 5/3 2, 6/4 5/3 6/5 4/2 6 3,

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



97

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

97

[Tp II (a)]

den - - cias de\_a - cor - des ca - den - - cias,

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

den - - cias de\_a - cor - des ca - den - - cias,

[T II]

den - - cias de\_a - cor - des ca - den - - cias,

[B II]

den - - cias de\_a - cor - des ca - den - - cias,

97

[VI I]

[VI II]

97

[Org]

97

6 6 5<sub>b</sub> 6 5<sub>b</sub> 6 5<sub>b</sub> 6 5<sub>b</sub>

[Ac. cont.]

97

6 6 5<sub>b</sub> 5 6 5<sub>b</sub>

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[16]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

107

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

Por la fe-liz

Por - la nue - va a -

107

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

por la - nue - va a - le - gre por la fe - liz nue - - - va por la nue - va a -

por la fe - liz nue - va por la nue - va a - le - - gre por la fe -

por la nue - va a - le - gre por la fe - liz nue - va por la fe -

por la fe - liz nue - va por la nue - va a -

107

[VI I]

[VI II]

107

[Org]

107

[Ac. cont.]

7 2 5 3 5 4 7 6 7

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[17]

115

[Tp I (a)]  
nue - va, por la fe - liz nue - va, de que ya de tu fé, de tu

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]  
8 le - gre por la fe - liz nue - va, de que ya de tu fé, de tu

[Tp II (a)]  
le - gre por la fe - liz nue - va

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]  
liz nue - - - va

[T II]  
8 liz nue - - - va

[B II]  
le - gre por la fe - liz nue - va

[VI I]  
*p*

[VI II]  
*p*

[Org]  
115  
5 4 6 4 3

[Ac. cont.]  
115  
5 4 6 5 5 7 7

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[18]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

123

[Tp I (a)] fé<sup>3</sup> y es pe - ran - za.

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I] fé y es pe - ran - za.

[Tp II (a)] el col - mo fe - liz ven - tu - ro - so se lle - ga. Solo, recitado i Area tacet

[Tp II (b)]

[C II] el col - mo fe - liz ven - tu - ro - so se lle - ga. Solo, recitado i Area tacet

[A II] el col - mo fe - liz ven - tu - ro - so se lle - ga. Solo, recitado i Area tacet

[T II] el col - mo fe - liz ven - tu - ro - so se lle - ga. Solo, recitado i Area tacet

[B II] el col - mo fe - liz ven - tu - ro - so se lle - ga.

[VI I]

[VI II]

[Org] Solo, recitado i Area tacet

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[19]

Rec

**Andante Moderato**

132

[Tp I (a)] Ven pues, ¡Oh! bien es - pe - ra - do, no te tar - des, lle - ga, lle - ga.

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I] 8 Recitado y area tacet, y sigue el 2º villancico

Ven pues, ¡Oh! bien es - pe - ra - do, no te tar - des, lle - ga, lle - ga.

**Andante Moderato**

132

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II] 8

[B II] 132 Recitado

Pa-ra que lle-gue\_el cas-ti - go de mi\_en-vidio - sa so -

**Andante Moderato**

132

[VI I] *p* Recitado

[VI II] *p* Recitado

**Andante Moderato**

132

[Org]

132

[Ac. cont.] 132 **Andante Moderato**

6 5 6 5 4  
4 3 4 3 2

A compàs

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[20]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

139

[Tp I (a)] Si lle-ga-rá, - pues ya pia-do-so\_el cie - lo de la hu - ma-na mi - se-ria las-ti - ma - do, y de los pa - dres a la fê o-bli -

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

139

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

139

[B II] Recitado y Area tacet

ber - bia

139

[VI I] Recitado

[VI II]

139

[Org]

139

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[21]

144

[Tp I (a)] ga - do, de sus pro - me - sas des-ple-gan-do\_el ve - lo, de paz a nun-cia\_el ar - co, en es-te dí - a, [ el

144

[Tp I (b)]

[C I]

144

[A I]

144

[T I]

144

[Tp II (a)]

144

[Tp II (b)]

[C II]

144

[A II]

144

[TII]

144

[B II]

144

[VI I]

144

[VI II]

144

[Org]

144

[Ac. cont.] 5<sub>3</sub>

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[22]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

The musical score is divided into four systems, each with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante Moderato'. The first system includes parts for [Tp I (a)], [Tp I (b)], [C I], [A I], and [T I]. The second system includes [Tp II (a)], [Tp II (b)], [C II], [A II], [TII], and [B II]. The third system includes [VI I], [VI II], and [Org]. The fourth system includes [Ac. cont.].

**System 1:** [Tp I (a)] has lyrics: S ria.] Sal - ve pues [ ] Vir - gen glo-rio - - - sa Vir - .

**System 2:** [VI I] and [VI II] have lyrics: Sal - ve pues, - 3 - .

**System 4:** [Ac. cont.] has lyrics: Salve pues, - 4 - .

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



155  
[Tp I (a)] gen glo-rio  
155  
[Tp I (b)]  
[C I]  
155  
[A I]  
155  
[T I]  
155  
[Tp II (a)]  
155  
[Tp II (b)]  
[C II]  
155  
[A II]  
155  
[T II]  
155  
[B II]  
155  
[VI I]  
155  
[VI II]  
155  
[Org]  
155  
[Ac. cont.]

[24]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

The musical score is arranged in systems. The first system includes staves for [Tp I (a)], [Tp I (b)], [C I], [A I], and [T I]. The second system includes staves for [Tp II (a)], [Tp II (b)], [C II], [A II], [T II], and [B II]. The third system includes staves for [VI I], [VI II], [Org], and [Ac. cont.]. The [VI I] and [VI II] staves contain melodic lines with various ornaments (trills, mordents) and dynamic markings such as *p*. The [Ac. cont.] staff contains a bass line with a *p* dynamic marking. The [Org] staff is empty. The [Tp I (a)], [Tp I (b)], [C I], [A I], [T I], [Tp II (a)], [Tp II (b)], [C II], [A II], [T II], and [B II] staves are empty.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[25]

171

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

cho - sa la paz del hom - bre con Dios la

171

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

171

[VI I]

[VI II]

171

[Org]

171

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[26]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

179

[Tp I (a)]

Dios la paz del hom - bre con Dios.

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

179

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

179

[VI I]

fuerte

179

[VI II]

fuerte

179

[Org]

179

[Ac. cont.]

fuerte

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

186

[Tp I (a)]

glo - rio - sa Vir -

186

[Tp I (b)]

[C I]

186

[A I]

186

[T I]

186

[Tp II (a)]

186

[Tp II (b)]

[C II]

186

[A II]

186

[T II]

186

[B II]

186

[VI I]

186

[VI II]

186

[Org]

186

[Ac. cont.]

6

*p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[28]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

193

[Tp I (a)] gen glo-rio - - - sa I - ris que\_a paz 3

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

193

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

193

[VI I] fuerte p

[VI II] fuerte p

[Org]

[Ac. cont.] f

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[29]

200

[Tp I (a)] *p* Dios - - - la paz del hom - bre con Dios, la paz del hom3 - bre con

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

200

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

200

[VI I] fuerte *p*

200

[VI II] *p*

[Org]

[Ac. cont.] *f* *p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[30]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

208

[Tp I (a)]  
Dios, Sal-ve pues, Vir- gen glo- rio- sa, I- ris, que a- nun- cia di- cho

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

208

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

208

[VI I]  
fuerte

208

[VI II]  
fuerte

[Org]

208

[Ac. cont.]  
fuerte

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[31]

216

[Tp I (a)]

216

[Tp I (b)]

[C I]

216

[A I]

216

[T I]

216

[Tp II (a)]

216

[Tp II (b)]

[C II]

216

[A II]

216

[TII]

216

[B II]

216

[VI I]

216

[VI II]

216

[Org]

216

[Ac. cont.]

sa la paz, la paz del hom - bre con Dios, la paz del hom - bre con

fuerte

*p*

fuerte

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[32]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

224  
[Tp I (a)] 6  
Dios, la paz del hom<sub>3</sub> - bre<sub>3</sub> con Dios. 3

224  
[Tp I (b)]

224  
[C I]

224  
[A I]

224  
[T I]

224  
[Tp II (a)]

224  
[Tp II (b)]

224  
[C II]

224  
[A II]

224  
[T II]

224  
[B II]

224  
[VI I] fuerte

224  
[VI II] *p* fuerte

224  
[Org]

224  
[Ac. cont.] *p* fuerte fuerte

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

237

[Tp I (a)]

Sal - ve, y lo - gre - nos di - cho - sa

237

[Tp I (b)]

237

[C I]

[A I]

237

[T I]

237

[Tp II (a)]

237

[Tp II (b)]

237

[C II]

[A II]

237

[T II]

237

[B II]

237

[VI I]

237

[VI II]

237

[Org]

237

[Ac. cont.]

[34]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

239  
[Tp I (a)] tu pro - te ción a - mo - ro - sa que Dios nos sal - - -

239  
[Tp I (b)]

239  
[C I]

239  
[A I]

239  
[T I]

239  
[Tp II (a)]

239  
[Tp II (b)]

239  
[C II]

239  
[A II]

239  
[T II]

239  
[B II]

239  
[VI I]

239  
[VI II]

239  
[Org]

239  
[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

247

[Tp I (a)] vos Sal 3 ve, y lo - gre - nos di - cho - sa tu 3 pro

247

[Tp I (b)]

[C I]

247

[A I]

247

[T I]

247

[Tp II (a)]

247

[Tp II (b)]

[C II]

247

[A II]

247

[TII]

247

[B II]

247

[VI I] fuerte *p* fuerte *p* fuerte *p*

247

[VI II] fuerte *p* fuerte *p* fuerte *p*

247

[Org]

247

[Ac. cont.] fuerte *p* fuerte *p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[36]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

255

[Tp I (a)]

sal - ve nos sal - ve por vos que Dios nos sal - ve nos sal - ve

255

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

255

[Tp II (a)]

255

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

255

[VI I]

255

[VI II]

fuerte

255

[Org]

255

[Ac. cont.]

fuerte

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[37]

Villancico 2º a 8

Allegretto

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

Allegretto

tacet

Rompa el mar...

Rompa el mar...

Rompa el mar...

Rompa el mar...

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[38]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

271

[Tp I (a)] Rom - pa\_el mar, es - pa - cio - sa su\_es fe - ra, es - pa -

[Tp I (b)] Rom - pa\_el mar, es - pa - cio - sa su\_es fe - ra, es - pa -

[C I] Rom - pa\_el mar, es - pa - cio - sa su\_es fe - ra, es - pa -

[A I] Rom - pa\_el mar, es - pa - cio - sa su\_es fe - ra, es - pa -

[T I] Rom - pa\_el mar, es - pa - cio - sa su\_es fe - ra, es - pa -

271

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

271

[VI I]

271

[VI II]

271

[Org]

271

[Ac. cont.]

5 6

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[39]

279

[Tp I (a)] *cio - sa - su - es - fe - ra, rom - pa, rom - pa su fre - no y su cau - ce, al mi - rar que al na -*

279

[Tp I (b)] *cio - sa su - es - fe - ra, rom - pa, rom - pa su fre - no y su cau - ce, al mi - rar que al na -*

[C I] 279 *cio - sa su - es - fe - ta, rom - pa, rom - pa su fre - no y su cau - ce, al mi - rar que al na -*

[A I] 279 *cio - sa su - es - fe - ta, rom - pa, rom - pa su fre - no y su cau - ce, al mi - rar que al na -*

[T I] 279 *cio - sa su - es - fe - ra, rom - pa, rom - pa su fre - no y su cau - ce, al mi - rar que al na -*

8

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

8

[B II]

279

[VI I] *p*

279

[VI II] *p*

279

[Org] *Flautado*

279

[Ac. cont.] *p* 6 7

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[40]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

286  
[Tp I (a)] cer el Dios ni - ño, for - ma\_el llan - to\_en sus o - jos dos ma - res, for - ma\_el llan - to\_en sus o - jos dos ma -  
286  
[Tp I (b)] cer el Dios ni - ño, for - ma\_el llan - to\_en sus o - jos dos ma - res, for - ma\_el llan - to\_en sus o - jos dos ma -  
286  
[C I] cer el Dios ni - ño, for - ma\_el llan - to\_en sus o - jos dos ma - res, for - ma\_el llan - to\_en sus o - jos dos ma -  
286  
[A I] cer el Dios ni - ño, for - ma\_el llan - to\_en sus o - jos dos ma - res, for - ma\_el llan - to\_en sus o - jos dos ma -  
286  
[T I] cer el Dios ni - ño, for - ma\_el llan - to\_en sus o - jos dos ma - res, for - ma\_el llan - to\_en sus o - jos dos ma -  
286  
[Tp II (a)]  
286  
[Tp II (b)]  
286  
[C II]  
286  
[A II]  
286  
[III]  
286  
[B II]  
286  
[VI I] fuerte p  
286  
[VI II] fuerte p  
286  
[Org] Clarines  
286  
[Ac. cont.] fuerte p  
4 4 7 6# 6# 5 6 7  
2 3# 3# 3# 4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

295  
[Tp I (a)] res. Y\_e - mu - ló de que la Tie - - - - rra con -

295  
[Tp I (b)] res. Y\_e - mu - ló de que la Tie - - - - rra con -

295  
[C I] res. Y\_e - mu - ló de que la Tie - - - - rra con -

295  
[A I] res. Y\_e - mu - ló de que la Tie - - - - rra con -

295  
[T I] res. Y\_e - mu - ló de que la Tie - - - - rra con -

295  
[Tp II (a)]

295  
[Tp II (b)]

295  
[C II]

295  
[A II]

295  
[T II]

295  
[B II]

295  
[VI I] fuerte *p*

295  
[VI II] fuerte *p*

295  
[Org]

295  
[Ac. cont.] *f* *p* 6 5 6 4 3<sub>b</sub> 5 6 5 4 3<sub>#</sub>

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[42]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

303

[Tp I (a)] si - ga con - si - ga la di - cha gran - de de que Dios en e - lla naz - - - ca,

[Tp I (b)] si - ga con - si - ga la di - cha gran - de de que Dios en e - lla naz - - - - ca

[C I] si - ga con - si - ga la di - cha gran - de de que Dios en e - lla naz - - - ca

[A I] si - ga con - si - ga la di - cha gran - de de que Dios en e - lla naz - - - ca

[T I] si - ga con - si - ga la di - cha gran - de de que Dios en e - lla naz - - - ca

303

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

303

[VI I] fuerte *p*

[VI II] fuerte *p*

303

[Org]

303

[Ac. cont.] fuerte *p* 5<sub>b</sub> 6<sub>b</sub> 3<sub>b</sub> 5<sub>b</sub> 4<sub>b</sub> 5<sub>b</sub> 4<sub>b</sub>

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

311

[Tp I (a)]  
gue - rra en a - gua pú - bli - ca a fue - go y san - - - gre.

311

[Tp I (b)]  
gue - rra en a - gua pú - bli - ca a fue - go y san - - - gre.

311

[C I]  
gue - rra en a - gua pú - bli - ca a fue - go y san - - - gre.

311

[A I]  
gue - rra en a - gua pú - bli - ca a fue - go y san - - - gre.

311

[T I]  
gue - rra en a - gua pú - bli - ca a fue - go y san - - - gre.

311

[Tp II (a)]

311

[Tp II (b)]

311

[C II]

311

[A II]

311

[TII]

311

[B II]

311

[VI I]  
fuerte

311

[VI II]  
fuerte

311

[Org]

311

[Ac. cont.]  
fuerte

6  
4  
3

[44]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

319

[Tp I (a)] *p* ¡Oh! qué fu - rio - sas es - tan las es - pu - mas!

[Tp I (b)] *p* Oh! qué e - no - ja - dos es - tan los rau -

[C I]

[A I]

[T I]

319

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

319

[VI I] *p* fuerte *p*

[VI II] *p* fuerte *p*

[Org] Flautado Clarines Flautado

319

[Ac. cont.] *p* fuerte *p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

326

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

326

326

326

326

326

326

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

326

326

[VI I]

fuerte *p* fuerte

326

326

[VI II]

fuerte *p* fuerte

326

[Org]

Clarines Flautado

326

326

[Ac. cont.]

fuerte *p* fuerte

Oh! da - les!

Oh! qué o - fen - di - dos es - tan con las pe - ñas!

Oh! qué im - pa - cien - tes que es - tan con su

[46]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

333  
[Tp I (a)] Y tan - ta tem - pes - tad, tan - to co - ra - ge, tan - to co - ra - ge,  
333  
[Tp I (b)] Y tan - ta tem - pes - tad, tan - to co - ra - ge, tan - to co - ra - ge,  
333  
[C I] Y tan - ta tem - pes - tad, tan - to co - ra - ge, tan - to co - ra - ge,  
333  
[A I] Y tan - ta tem - pes - tad, tan - to co - ra - ge, tan - to co - ra - ge,  
333  
[T I] mar - gen! Y tan - ta tem - pes - tad, tan - to co - ra - ge, tan - to co - ra - ge,  
333  
[Tp II (a)]  
333  
[Tp II (b)]  
333  
[C II]  
333  
[A II]  
333  
[III]  
333  
[B II]  
333  
[VI I]  
333  
[VI II]  
333  
[Org]  
333  
[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[47]

341

[Tp I (a)]  
tan - to co - ra - ge, to - do, to - do es en - vi - dia de los cris - ta - les, al mi - rar,

[Tp I (b)]  
tan - to co - ra - ge, to - do, to - do es en - vi - dia de los cris - ta - les, al mi - rar,

[C I]  
tan - to co - ra - ge, to - do, to - do es en - vi - dia de los cris - ta - les, al mi - rar,

[A I]  
tan - to co - ra - ge, to - do, to - do es en - vi - dia de los cri - ta - les, al mi -

[T I]  
8  
tan - to co - ra - ge, to - do, to - do es en - vi - dia de los cris - ta - les, al mi -

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]  
8

[B II]

[VI I]  
*p* fuerte

[VI II]  
*p* fuerte

[Org]  
341 Flautado  
Flautado 7 6  $\frac{7}{5}$   $\frac{3}{3}$  3 $\frac{1}{2}$  7  $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$

[Ac. cont.]  
341  $\frac{6}{5}$  7 6  $\frac{7}{5}$   $\frac{3}{3}$  3 $\frac{1}{2}$  7  $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$   
*p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[48]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

que es-te ni-ño di-vi-no na-ce. En las sel-vas, los cam-pos, Pra-dos, y

que es-te ni-ño di-vi-no na-ce. En las sel-vas los cam-pos, pra-dos, y

rar, que es-te ni-ño di-vi-no na-ce.

rar, que es-te ni-ño di-vi-no na-ce.

Flautado

6 5  
4 3 $\sharp$

6 5  
4 3 $\sharp$

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

va - lles, to - do, to - do es en vi - dia de los cris - ta - - - les. Y a sí, a - ten -

va - lles, to - do, to - do es en vi - dia de los cris - ta - - - les. Y a sí, a - ten -

to - do, to - do es en vi - dia de los cris - ta - - - les. Y a sí, a - ten -

to - do, to - do es en vi - dia de los cris - ta - - - les. Y a sí, a - ten -

fuerte

fuerte

7 6 7<sup>b</sup> 5 3 6 4 5 3

7 6 7<sup>b</sup> 5 3 6 4 3

fuerte

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[50]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

368

[Tp I (a)] ción, a - ten - ción, a las so - no - ras vo - ces con que a -

368

[Tp I (b)] ción, a - ten - ción, a las so - no - ras vo - ces con que a -

[C I] ción, a - ten - ción, a las so - no - ras vo - ces con que a -

[A I] ción, a - ten - ción, a las so - no - ras vo - ces con que a -

[T I] ción, a - ten - ción, a las so - no - ras vo - ces con que a -

368

[Tp II (a)]

368

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

368

[VI I]

368

[VI II]

[Org]

368

[Ac. cont.]

6 7 6 6 6 7

4 4 4 3 4 3

*p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

377

[Tp I (a)] ni - ma\_el cla - rín, y\_a - lien - ta\_el par - che y\_a - lien - ta\_el ta y\_a - lien - ta\_el par - che.

[Tp I (b)] ni - ma\_el cla - rín, y\_a - lien - ta\_el par - che y\_a - lien - ta - y\_a - lien - ta\_el par - che.

[C I] ni - ma\_el cla - rín, y\_a - lien - ta\_el par - che y\_a - lien - ta - y\_a - lien - ta\_el par - che.

[A I] ni - ma\_el cla - rín, y\_a - lien - ta\_el par - che y\_a - lien - ta - y\_a - lien - ta\_el par - che.

[T I] ni - ma\_el cla - rín, y\_a - lien - ta\_el par - che y\_a - lien - ta - y\_a - lien - ta\_el par - che.

377

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

377

[VI I]

377

[VI II]

377

[Org]

377

[Ac. cont.] 6 5 5

[52]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

**Allegretto Borrasca**

The musical score is divided into three systems. The first system includes parts for [Tp I (a)], [Tp I (b)], [C I], [A I], and [T I]. The second system includes parts for [Tp II (a)], [Tp II (b)], [C II], [A II], [T II], and [B II]. The third system includes parts for [VI I], [VI II], [Org], and [Ac. cont.]. Each system begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Allegretto Borrasca'. The lyrics 'Que las o - las los pra - dos i - nun - dan,' are written below the vocal lines. The organ part features a sequence of chords and a melodic line with a '5' marking. The acoustic guitar part features a complex rhythmic pattern with '5' markings.

384

[Tp I (a)]

384

[Tp I (b)]

[C I]

384

[A I]

384

[T I]

8

384

**Allegretto Borrasca**

[Tp II (a)]

384

[Tp II (b)]

[C II]

384

[A II]

384

[T II]

8

384

[B II]

8

384

**Allegretto Borrasca**

[VI I]

384

[VI II]

384

**Allegretto Borrasca**

[Org]

384

5

5

384

**Allegretto Borrasca**

[Ac. cont.]

5

5

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

392  
[Tp I (a)] que las a - guas las pe - ñas des - ha - cen, que la es pu - ma las

392  
[Tp I (b)] que las a - guas las pe - ñas des - ha - cen, que la es pu - ma las

392  
[C I] que las a - guas las pe - ñas des - ha - cen, que la es pu - ma las

392  
[A I] que las a - guas las pe - ñas des - ha - cen, que la es pu - ma las

392  
[T I] que las a - guas las pe - ñas des - ha - cen, que la es pu - ma las

392  
[Tp II (a)] que las a - guas las pe - ñas des - ha - cen,

392  
[Tp II (b)]

392  
[C II] que las a - guas las pe - ñas des - ha - cen,

392  
[A II] que las a - guas las pe - ñas des - ha - cen,

392  
[T II] que las a - guas las pe - ñas des - ha - cen,

392  
[B II] que las a - guas las pe - ñas des - ha - cen,

392  
[VI I]

392  
[VI II]

392  
[Org]

392  
[Ac. cont.]

[54]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]  
sel - vas a - ho - ga, que se i - nun - dan, se des -

[Tp I (b)]  
sel - vas a - ho - ga, que se i - nun - dan, se des -

[C I]  
sel - vas a - ho - ga, que se i - nun - dan, se des -

[A I]  
sel - vas a - ho - ga, que se i - nun - dan, se des -

[T I]  
sel - vas a - ho - ga, que se i - nun - dan, se des -

[Tp II (a)]  
que los ma - res los va - lles com - ba - ten,

[Tp II (b)]

[C II]  
que los ma - res los va - lles com - ba - ten,

[A II]  
que los ma - res los va - lles com - ba - ten,

[T II]  
que los ma - res los va - lles com - ba - ten,

[B II]  
que los ma - res los va - lles com - ba - ten,

[VI I]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



411

[Tp I (a)] ha - cen, las o - las, las a - guas, la es -

[Tp I (b)] ha - cen, las o - las, las a - guas, la es -

[C I] ha - cen, las o - las, las a - guas, la es -

[A I] ha - cen, las o - las, las a - guas, la es -

[T I] ha - cen, las o - las, las a - guas, la es -

411

[Tp II (a)] que se\_a ho - gan y com - ba - - - ten, las a - guas,

[Tp II (b)]

[C II] que se\_a ho - gan y com - ba - - - ten, las a - guas,

[A II] que se\_a ho - gan y com - ba - - - ten, las a - guas,

[T II] que se\_a ho - gan y com - ba - - - ten, las a - guas,

[B II] que se\_a ho - gan y com - ba - - - ten, las a - guas,

411

[VI I]

411

[VI II]

411

[Org]

411

[Ac. cont.]

[56]

## [Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

420

[Tp I (a)] pu - ma y los ma - res, sel - vas, sel - vas y va - lles. Pe - ro el ni - ño di -

[Tp I (b)] pu - ma y los ma - res, sel - vas, sel - vas y va - lles. Pe - ro el ni - ño di -

[C I] pu - ma y los ma - res, sel - vas, sel - vas y va - lles. Pe - ro el ni - ño di -

[A I] pu - ma y los ma - res, sel - vas, sel - vas y va - lles. Pe - ro el ni - ño di -

[T I] pu - ma y los ma - res, sel - vas, sel - vas y va - lles. Pe - ro el ni - ño di -

420

[Tp II (a)] y los ma - res, con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y va - lles.

[Tp II (b)]

[C II] y los ma - res, con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y va - lles.

[T II] y los ma - res, con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y va - lles.

[B II] y los ma - res, con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y va - lles.

420

[VI I] *p*

[VI II] *p*

420

[Org]

420

[Ac. cont.] *p*

7  
3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

429

[Tp I (a)]  
vi - no, to - do pie - da - des, a - pa - ci - ble, ri - sue - ño, dul - ce y a - fa - ble,

[Tp I (b)]  
vi - no, to - do pie - da - des, a - pa - ci - ble, ri - sue - ño, dul - ce y a - fa - ble,

[C I]  
vi - no, to - do pie - da - des, a - pa - ci - ble, ri - sue - ño, dul - ce y a - fa - ble,

[A I]  
vi - no, to - do pie - da - des, con - sus

[T I]  
8  
vi - no, to - do pie - da - des, - - - - - con sus

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]  
8

[B II]

429

[VI I]

[VI II]

[Org]

429

[Ac. cont.]  
6<sub>3</sub> 6 6 4 5 3<sub>#</sub>

[58]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

438

[Tp I (a)]

438

[Tp I (b)]

[C I]

438

[A I]

438

[T I]

8

flo - res, y llan - tos, ha - ce las pa - ces fuerte las a - guas, y

438

[Tp II (a)]

438

[Tp II (b)]

[C II]

438

[A II]

438

[T II]

8

de las o - las, las a - guas, es - pu - - - ma y

438

[B II]

de las o - las, las a - guas, es - pu - ma y

438

[VI I]

438

[VI II]

fuerte

fuerte

438

[Org]

438

[Ac. cont.]

6 5 5 4 2 6 6 4

fuerte

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

445

[Tp I (a)] ma - res, con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y va - lles, con los pra - dos, las

[Tp I (b)] ma - res, con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y va - lles, con los pra - dos, las

[C I] ma - res, con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y va - lles, con los pra - dos, las

[A I] ma - res, con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y va - lles, con los pra - dos, las

[T I] ma - res, con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y va - lles, con los pra - dos, las

445

[Tp II (a)] ma - res, sel - vas, sel - vas y ma - res, con los pra - dos, las

[Tp II (b)]

[C II] ma - res, sel - vas, sel - vas y ma - res, con los pra - dos, las

[A II] ma - res, sel - vas, sel - vas y ma - res, con los pra - dos, las

[T II] ma - res, sel - vas, sel - vas y ma - res, con los pra - dos, las

[B II] ma - res, sel - vas, sel - vas y ma - res, con los pra - dos, las

445

[VI I]

445

[VI II]

445

[Org]

445

[Ac. cont.] 7

[60]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

453

[Tp I (a)] *fuerte*  
pe - ñas, sel - vas y ma - - - res, eco con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y

[Tp I (b)] *fuerte*  
pe - ñas, sel - vas y ma - - - res, eco con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y

[C I] *fuerte*  
pe - ñas, sel - vas y ma - - - res, eco con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y

[A I] *fuerte*  
pe - ñas, sel - vas y ma - - - res, eco con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y

[T I] *fuerte*  
pe - ñas, sel - vas y ma - - - res, eco con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y

[Tp II (a)] *fuerte*  
pe - ñas, sel - vas y ma - - - res, eco con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y

[Tp II (b)]

[C II] *fuerte*  
pe - ñas, sel - vas y ma - - - res, eco con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y

[T II] *fuerte*  
pe - ñas, sel - vas y ma - - - res, eco con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y

[B II] *fuerte*  
pe - ñas, sel - vas y ma - - - res, eco con los pra - dos, las pe - ñas, sel - vas y

[VI I] *p* *fuerte*

[VI II] *p* *fuerte*

[Org] Flautado Clarines

[Ac. cont.] *p* *fuerte*

4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[61]

Villancico 3º à 4

**Andante Moderato** 1ª copla

[Tp I (a)]  
ma - - - res.

[Tp I (b)]  
ma - - - res.

[C I]  
ma - - - res.

[A I]  
ma - - - res.

[T I]  
ma - - - res.

---

[Tp II (a)]  
ma - - - res. tacet

[Tp II (b)]  
ma - - - res. tacet

[C II]  
ma - - - res. tacet

[A II]  
ma - - - res. tacet

[T II]  
ma - - - res. tacet

[B II]  
ma - - - res. tacet

---

[VI I] **Andante Moderato** 1ª copla

[VI II] **Andante Moderato**

---

[Org] **Andante Moderato** 1ª copla

[Ac. cont.] **Andante Moderato** 1ª copla

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[62]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

468

[Tp I (a)] Al nacer Dios en las selvas, que jo-sos es-tan los

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

468

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

468

[VI I] *p* Al na-cer Dios

468

[VI II] *p* Al na-cer Dios

468

[Org]

468

[Ac. cont.] *p* Al na - cer Dios

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[63]

474 3

[Tp I (a)] *ma - res, que jo - sos es-tan los ma - res, por - que los llan - tos del ni-ño di - cen que no son*

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

474

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

474

[VI I] *f p f 3 3 p*

[VI II] *f p f 3 3 p*

[Org]

474

[Ac. cont.] *f p f p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[64]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

480  
[Tp I (a)] flo - res, si - - no cris - ta - les, si - - 3 - no cris - ta - les.  
480  
[Tp I (b)]  
[C I]  
480  
[A I]  
480  
[T I]  
480  
[Tp II (a)]  
480  
[Tp II (b)]  
[C II]  
480  
[A II]  
480  
[III]  
480  
[B II]  
480  
[VI I] *f*  
480  
[VI II] *f*  
480  
[Org]  
480  
[Ac. cont.] *f*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

486 **Andante**

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

Pe-ro\_el Ni-ño con o-jos, y la-bios ha-ce las pa-ces, por-que vier-te cris-ta-les cris-ta-les el

Pe-ro\_el Ni-ño con o-jos, y la-bios ha-ce las pa-ces, por-que vier-te cris-ta-les cris-ta-les el

Pe-ro\_el Ni-ño con o-jos, y la-bios ha-ce las pa-ces, por-que vier-te cris-ta-les cris-ta-les el

8

486 **Andante**

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

8

486 **Andante**

[VI I]

[VI II]

486 **Andante**

[Org]

486

[Ac. cont.]

6 6 $\sharp$  6 $\sharp$  6 $\sharp$  3 6 $\sharp$  5 9 $\sharp$  6 $\sharp$

[66]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

496

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

8

496

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

8

[B II]

496

[VI I]

[VI II]

[Org]

496

[Ac. cont.]

6 5 $\sharp$  4 $\sharp$  3 5 4 3 $\sharp$  6

a - gua, y pro - du - ce las ro - sas al va - lle, las ro - sas al va - - - lle.

a - gua, - - - - - y pro - du - ce las ro - sas al va - - - - lle.

a - gua, y pro - du - ce las ro - sas al va - lle, las ro - sas al va - - - - lle.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[67]

505 Andante Moderato 2ª copla

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

505 Andante Moderato 2ª copla

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

505 Andante Moderato 2ª copla

[VI I]

[VI II]

505 Andante Moderato 2ª copla

[Org]

505 Andante Moderato 2ª copla

[Ac. cont.]

Ai - ra - das las a - guas bus -

Ai-ra-das las a-guas

Ai-ra-das las a-guas

3 3 3

Ai - ra - das las a - guas

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[68]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

512

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

512

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

512

[VI I]

[VI II]

512

[Org]

512

[Ac. cont.]

can por el di - ciem bre ven gar - se por el di - ciem - bre ven gar - se, y con es - car - chas, y

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

518

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

518

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

518

[VI I]

[VI II]

518

[Org]

518

[Ac. cont.]

hie - los for - - - man fle - chas de nie - ve, que que son vol - - ca - nes, que

6

[70]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

Andante

[Tp I (a)]  
[Tp I (b)]  
[C I]  
[A I]  
[T I]

Pe - ro\_el Ni - ño con o - jos y  
son vol - ca - nes.  
Pe - ro\_el Ni - ño con o - jos y  
Pe - ro\_el Ni - ño con o - jos y

Andante

[Tp II (a)]  
[Tp II (b)]  
[C II]  
[A II]  
[T II]  
[B II]

Andante

[VI I]  
[VI II]

Andante

[Org]

Andante

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[71]

529

[Tp I (a)] la - bios ha - ce las pa - ces, pues en lu - ces los co - pos, los co - pos en - cien - de, por - que\_en

[Tp I (b)]

[C I]

[A I] la - bios ha - ce las pa - ces, pues en lu - ces los co - pos, los co - pos en - cien - de,

[T I] la - bios ha - ce las pa - ces, pues en lu - ces los co - pos en - cien - de, por - que\_en

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.] 6/4 3 6/5 9/4 6/5 6 5<sub>2</sub>

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[72]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

Andante Moderato

[Tp I (a)]  
ra - yos los hie - los se\_a - bra - sen, los hie - los se\_a - bra - - - sen.

[Tp I (b)]

[C I]  
[A I]  
por - que\_en ra - yos los hie - los se\_a - bra - - - sen.

[T I]  
ra - yos los hie - los se\_a - bra - sen, los hie - los se\_a - bra - - - sen.

Andante Moderato

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]  
[A II]

[TII]  
[B II]

Andante Moderato

[VI I]

[VI II]

Andante Moderato

[Org]

Andante Moderato

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[73]

546 3ª copla

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

Pe - ro del mar las mi se -

546 3ª copla

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

546 3ª copla

[VI I]

[VI II]

Pe-ro del mar

Pe-ro del mar

546 3ª copla

[Org]

546 3ª copla

[Ac. cont.]

Pe - ro del mar

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[74]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

rias, los ma - res que - es-tan cons - tan - tes los ma - res que es-tan cons - tan - tes, pues por más gol - fos que i-

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[75]

558  
[Tp I (a)] nun-den, de ma - yo - res di - lu - vios, el Ni - ño na - ce, el 3 Ni - ño na -

558  
[Tp I (b)]

[C I]

558  
[A I]

558  
[T I]

558  
[Tp II (a)]

558  
[Tp II (b)]

[C II]

558  
[A II]

558  
[VI I]

558  
[VI II]

558  
[Org]

558  
[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[76]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

564 *Andante*

[Tp I (a)] *ce.*

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

Pe - ro\_el Ni - ño con o - jos, y la - bios ha - ce las

Pe - ro\_el Ni - ño con o - jos, y la - bios ha - ce las

Pe - ro\_el Ni - ño con o - jos, y la - bios ha - ce las

564 *Andante*

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

564 *Andante*

[VI I]

[VI II]

564 *Andante*

[Org]

564 *Andante*

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

571

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

8

571

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

8

[B II]

571

[VI I]

[VI II]

[Org]

571

[Ac. cont.]

571

6 4 3

6 5

9 4

6 5

6 5 4 3 5 4 3 5

pa - ces, pues de na - car, y lu - ces, y lu - ces con i - ris, con que sa - be tem - plar tem -

[78]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

Andante Moderato 4ª copla

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

plar las tem - pes - ta - - - des.

[A I]

sa - be tem plar tem pes - ta - - - des.

[T I]

plar las tem - pes - ta - - - des.

Andante Moderato 4ª copla

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

Andante Moderato 4ª copla

[VI I]

[VI II]

Andante Moderato 4ª copla

[Org]

Andante Moderato 4ª copla

[Ac. cont.]

6 Recitado

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



588

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

588

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

588

[VI I]

[VI II]

588

[Org]

588

[Ac. cont.]

Vic-to-rio-sa es-tá la sel-va, por mas que el mar-la-a-me

Vic-to-rio-sa es-tá

Vic-to-rio-sa es-tá

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[80]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

na - ce, por mas que el mar la a - me - na - ce, pues cuando a - cie - lo - se - en - cu - bra, es - tá el mar muy pro - fun - do pa -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

601 **Andante**

[Tp I (a)] Pe-ro\_el Ni-ño con

[Tp I (b)] ra\_al-can za - le pa - - 3 - ra\_al-can-zar - le.

[C I] Pe-ro\_el Ni-ño con

[A I] Pe-ro\_el Ni-ño con

[T I] Pe-ro\_el Ni-ño con

601 **Andante**

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

601 **Andante**

[VI I]

[VI II]

601 **Andante**

[Org]

601 **Andante**

[Ac. cont.]

[82]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

608

[Tp I (a)]  
o - jos y la - bios ha - ce las pa - ces, con que que - dan los ma - res, los ma - res se -

[Tp I (b)]

[C I]  
[A I]  
o - jos y la - bios ha - ce las pa - ces, con que que - dan los ma - res, los ma - res se -

[T I]  
8  
o - jos y la - bios ha - ce las pa - ces, con que que - dan los ma - res se -

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]  
[A II]

[T II]  
8

[B II]

[VI I]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]  
6  
4 3  
6  
9  
4 5  
6

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

616

[Tp I (a)] re - nos, y se que - dan flo - ri - dos los va - lles, flo - ri - dos los va - - - lles.

[Tp I (b)]

[C I]

[A I] re - nos, y se que - dan flo - ri - dos los va - - - lles.

[T I] re - nos, y se que - dan flo - ri - dos los va - lles, flo - ri - dos los va - - - lles.

616

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

616

[VI I]

616

[VI II]

616

[Org]

616

[Ac. cont.] 6 5 $\sharp$  4 $\sharp$  3 5 4 3 $\sharp$  6

[84]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

Recitado y Area à Duo

[Tp I (a)]  
[Tp I (b)]  
[C I]  
[A I]  
[T I]

[Tp II (a)]  
[Tp II (b)]  
[C II]  
[A II]  
[TII]  
[B II]

[VI I]  
[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

Pues de la paz el prin-ci-pe que hoy na-ce, con la tie-rra y el mar las pa-ces ha-ce, de sus o-jos y

Pues de la paz el prin-ci-pe que hoy na-ce, con la tie-rra, y el mar las pa-ces ha-ce, de sus o-jos y

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[85]

Area à Duo  
Moderato

[Tp I (a)]  
la-bios por vic-to - ria, pu bli-que nues - tra fé, a su ma - yor glo - ria.

[Tp I (b)]  
la-bios por vic - to - ria, pu bli-que nues-tra fé a su ma - yor glo - ria.

[C I]  
[A I]  
[T I]

Area à Duo  
Moderato

[Tp II (a)]  
[Tp II (b)]  
[C II]  
[A II]  
[T II]  
[B II]

Area à Duo  
Moderato

[VI I]  
Niño

[VI II]

Area à Duo  
Moderato

[Org]

Area à Duo  
Moderato

[Ac. cont.]  
Niño Dios

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Villancicos al Nacimiento' by Vicent Olmos i Claver. The score is for a 'Duo' area and is marked 'Moderato'. It consists of several systems of staves. The first system includes parts for Trumpet I (a), Trumpet I (b), Cornet I, and Trombone I, with vocal lines for the trumpets. The lyrics are 'la-bios por vic-to - ria, pu bli-que nues - tra fé, a su ma - yor glo - ria.' The second system includes parts for Trumpet II (a), Trumpet II (b), Cornet II, Alto II, Trombone II, and Bass II. The third system includes parts for Violin I and Violin II, with the word 'Niño' appearing below the Violin I staff. The fourth system includes parts for Organ. The fifth system includes parts for Accordion (Ac. cont.), with the words 'Niño Dios' appearing below the staff. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is 'Moderato'. The score is numbered 630 at the beginning of each system.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[86]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

636

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

8

636

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

8

636

[B II]

636

[VI I]

Dios 3 3 6

636

[VI II]

3 6

636

[Org]

636

[Ac. cont.]

6

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[87]

[Tp I (a)]  
[Tp I (b)]  
[C I]  
[A I]  
[T I]

[Tp II (a)]  
[Tp II (b)]  
[C II]  
[A II]  
[III]  
[B II]

[VI I]  
[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

Ni - ño Dios, si tu pre - sen - -

*p*

*p*

*p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[88]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

ci - a, si tu pre - sen - - - ci - a, Ni - ño Dios sí

[Tp I (a)]  
[Tp I (b)]  
[C I]  
[A I]  
[T I]

[Tp II (a)]  
[Tp II (b)]  
[C II]  
[A II]  
[T II]

[B II]

[VI I]  
[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

*f* *p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

652

[Tp I (a)]

652

[Tp I (b)]

652

[C I]

[A I]

652

[T I]

652

[Tp II (a)]

652

[Tp II (b)]

652

[C II]

[A II]

652

[T II]

652

[B II]

652

[VI I]

652

[VI II]

652

[Org]

652

[Ac. cont.]

al na - cer en es - te

tu pre - sen - cia si tu pre - sen cia

*f* *p*

*f* *p*

fuerte *p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[90]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

657

[Tp I (a)] di - a, en es-te di - a, lle - na de paz y\_a - le-

657

[Tp I (b)] en es-te di - a al na - cer en es-te di - a,

[C I]

[A I]

[T I]

657

[Tp II (a)]

657

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

657

[B II]

657

[VI I] *f* *p*

657

[VI II] *f* *p*

[Org]

657

[Ac. cont.] fuerte 7/5

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

662

[Tp I (a)] grí - a, haz -

663

[Tp I (b)] del or - - - - - be to - da la faz: - haz -

[C I]

662

[A I]

663

[T I]

662

[Tp II (a)]

663

[Tp II (b)]

[C II]

662

[A II]

663

[TII]

662

[B II]

662

[VI I]

663

[VI II]

662

[Org]

662

[Ac. cont.]

[92]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

667  
[Tp I (a)]  
667  
[Tp I (b)]  
[C I]  
667  
[A I]  
667  
[T I]

667  
[Tp II (a)]  
667  
[Tp II (b)]  
[C II]  
667  
[A II]  
667  
[T II]  
667  
[B II]

667  
[VI I]  
667  
[VI II]

667  
[Org]

667  
[Ac. cont.]

del or-be, del or-be, to<sup>3</sup>- da la faz del or-be, del  
del or-be, del or-be, to<sub>3</sub>- da la faz del or-be, del

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

672  
[Tp I (a)] or-be, to <sup>3</sup>- da la faz, to <sup>3</sup>- da la faz:  
672  
[Tp I (b)] or-be, to <sup>3</sup>- da la faz to <sup>3</sup>- da la faz:  
[C I]  
[A I]  
[T I]  
672  
[Tp II (a)]  
672  
[Tp II (b)]  
[C II]  
[A II]  
[III]  
672  
[B II]  
672  
[VI I] *f* 3 3 3 3 3  
672  
[VI II] *f* 3 3 3 3 3  
[Org]  
672  
[Ac. cont.] *f*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[94]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

678  
[Tp I (a)] Ni - ño Dios, si tu pre - sen - cia, si tu pre<sup>3</sup> - sen cia,  
678  
[Tp I (b)]  
[C I]  
678  
[A I]  
678  
[T I]  
678  
[Tp II (a)]  
678  
[Tp II (b)]  
[C II]  
678  
[A II]  
678  
[TII]  
678  
[B II]  
678  
[VI I] *p* *f*  
678  
[VI II] *p* *f*  
678  
[Org]  
678  
[Ac. cont.] *p* *fuerte*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



684

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

684

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

684

[VI I]

*p*

684

[VI II]

*p*

684

[Org]

684

[Ac. cont.]

*p*

Ni - ño Dios si tu pre 3 - sen - cia si tu pre 3 - sen 6 -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[96]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

689

[Tp I (a)] *p.º cresc.*  
al na - cer en es - te di - a,

689  
[Tp I (b)]  
ci - a, en es - te di - a al na - cer en es - te

[C I]

[A I]

[T I]

689

[Tp II (a)]

689  
[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

689  
[B II]

689

[VI I]

689  
[VI II]

689

[Org]

689

[Ac. cont.] 6 4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

694

[Tp I (a)] lle-na de paz y\_a - le - grí - a, del or - be to - da la

[Tp I (b)] di - a, del or - be to - da la faz del or - be to - da la

[C I]

[A I]

[T I]

694

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

694

[VI I]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.] fuerte p

[98]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

700

[Tp I (a)] faz: haz - - - del<sup>3</sup> or<sup>3</sup> - be,<sup>3</sup>

[Tp I (b)] faz: haz - - - del<sup>3</sup> or<sup>3</sup> - be,<sup>3</sup>

[C I]

[A I]

[T I]

700

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

700

[VI I]

[VI II]

700

[Org]

700

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

705

[Tp I (a)] to - - - da la faz del or-be, del or-be to <sup>3</sup>/<sub>3</sub> da la faz, to <sup>3</sup>/<sub>3</sub> da la faz, to <sup>3</sup>/<sub>3</sub> da la

[Tp I (b)] to - - - da la faz del or-be, del or-be to - da la faz, to <sup>3</sup>/<sub>3</sub> da la faz, to <sup>3</sup>/<sub>3</sub> da la

[C I]

[A I]

[T I]

705

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

705

[VI I] fuerte <sup>3</sup> más fuerte <sup>3</sup> <sup>3</sup> <sup>6</sup>

[VI II] fuerte <sup>3</sup> más fuerte <sup>3</sup> <sup>3</sup> <sup>6</sup>

[Org]

[Ac. cont.] fuerte más fuerte

[100]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

The musical score is arranged in a system of staves. The top section includes parts for [Tp I (a)], [Tp I (b)], [C I], [A I], and [T I]. The middle section includes parts for [Tp II (a)], [Tp II (b)], [C II], [A II], [TII], and [B II]. The bottom section includes parts for [VI I], [VI II], [Org], and [Ac. cont.]. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measures 711-715 are shown. The [Tp I (a)] and [Tp I (b)] parts have a 'fz.' (forzando) marking in measure 711. The [VI I] and [VI II] parts have a melodic line with eighth-note patterns. The [Ac. cont.] part has a bass line with eighth-note patterns.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

716

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

716

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

716

[VI I]

[VI II]

716

[Org]

716

[Ac. cont.]

Con la ce - les - tial ca - - -

Con la ce - les - tial ca -

*p*

*p*

*p*

6 6 5 6

[102]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

den - cia, al ter - nen las cri - a - tu - ras, al ter - nen las cri - a - tu - ras, glo - ria a Dios en las al -

den - - cia, al ter - nen las cri - a - tu - ras, al ter - nen las cri - a - tu - ras, glo - ria a Dios en las al -

[Ac. cont.] 6/5 6/4 6/4 3 6/4 3# 6/4 3# Tenute

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



730

[Tp I (a)] tu - ras, en las al - tu - ras, en las al - tu - ras, y\_al hom - bre, y\_al hom - bre

[Tp I (b)] tu - - - - ras, en las al - tu - ras, y\_al hom - bre

[C I]

[A I]

[T I]

730

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

730

[VI I]

[VI II]

[Org]

730

[Ac. cont.] 4 3# 6 5i

[104]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

737

[Tp I (a)] en la tie - rra, en la tie - rra paz, y al hom - bre en la tie - rra, en la tie - rra

[Tp I (b)] en la tie - rra, en la tie - rra paz, y al hom - bre en la tie - rra, en la tie - rra

[C I]

[A I]

[T I]

737

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

737

[VI I]

[VI II]

[Org]

737

[Ac. cont.] 7<sub>b</sub> 7<sub>b</sub> 6<sub>4</sub> 6<sub>4</sub> 3 7<sub>3<sub>b</sub></sub>

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[105]

Villancico 4<sup>a</sup> à 7

Introducción Andante

The score is divided into four systems. The first system includes parts for [Tp I (a)], [Tp I (b)], [C I], [A I], and [T I]. The second system includes [Tp II (a)], [Tp II (b)], [C II], [A II], [TII], and [B II]. The third system includes [VI I], [VI II], and [Org]. The fourth system includes [Ac. cont.]. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The score begins with a double bar line at measure 745. The first system has a 'paz.' marking above the first two staves. The third system has 'f' and 'p' markings and the text 'A belen' below the staves. The fourth system has 'f' and 'p' markings and a '6/4' time signature change above the staff.

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

[VI I]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[106]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

The musical score is arranged in systems. The first system includes vocal parts [Tp I (a)], [Tp I (b)], [C I], [A I], and [T I]. The second system includes [Tp II (a)], [Tp II (b)], [C II], [A II], [T II], and [B II]. The third system includes [VI I], [VI II], [Org], and [Ac. cont.].

Vocal parts (Tp I (a) and (b), C I, C II, T I, T II, B II) have lyrics: "A Be-len, a Be-len pas-tor-ci-las, Al".

Violin parts ([VI I] and [VI II]) include dynamic markings: *f p*, *f*, *f p*, *f*, *f p*, *f*, *p*, *f p*.

Acoustic guitar ([Ac. cont.]) includes dynamic markings: *f p*, *f p*, *f p*, and fingerings: 6 4, 6 7.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

762

[Tp I (a)]

763

[Tp I (b)]

[C I]

762

[A I]

763

[T I]

762

[Tp II (a)]

763

[Tp II (b)]

[C II]

762

[A II]

762

[TII]

762

[B II]

762

[VI I]

762

[VI II]

762

[Org]

762

[Ac. cont.]

a Be-len pas - tor - ci - llas, al por - tal za - ga -

por-tal, al por - tal za - ga - le - jas, a Be - len, al por - tal za - ga - le - jas, za - ga -

por-tal, al por - tal za - ga - le - jas, a Be - len, - al por - tal za - ga - le - jas, za - ga -

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



777

[Tp I (a)] te - ras, a\_o - fre - cer a es - te ni - ño que na - ce, \_es - te ni - ño que na - ce, que na - ce,

[Tp I (b)] te - ras, a\_o - fre - cer a es - te ni - ño que na - ce, a\_es - te ni - ño que na - ce,

[C I]

[A I]

[T I]

777

[Tp II (a)] a\_o - fre - cer a es - te Ni - ño que na - ce que na - ce

[Tp II (b)] a\_o - fre - cer a es - te Ni - ño que na - ce

[C II]

[A II]

[III]

[B II]

777

[VI I]

[VI II]

[Org]

777

[Ac. cont.] 6 5  
4 3

[110]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

785  
[Tp I (a)] pre - - - cio - sas o - fren - das, fes - te - jar al ni - ño que - ren.  
785  
[Tp I (b)] pre - - - cio - sas o - fren - das,  
785  
[C I]  
785  
[A I]  
785  
[T I]

785  
[Tp II (a)] pre cio - sas o - fren - das ob - se - quiar al Ni - ño in -  
785  
[Tp II (b)] pre cio - sas o - fren - das  
785  
[C II]  
785  
[A II]  
785  
[III]  
785  
[B II]

785  
[VI I] *f* *p*  
785  
[VI II] *f* *p*

785  
[Org]  
785

785  
[Ac. cont.] *f* *p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[111]

793

[Tp I (a)] Que no han de ser siem - pre Re - yes y pas - to - res, y pas - to - res, y pas -

793

[Tp I (b)] Que no han de ser siem - pre re - yes, y pas - to - res, y pas -

[C I]

[A I]

[T I]

793

[Tp II (a)] ten - tan. Que no ha de ser siem - pre Re - yes, y pas -

793

[Tp II (b)] que no han de ser siem - pre Re - yes, y pas - to - res, y pas -

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

793

[VI I]

793

[VI II]

[Org]

793

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[112]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

801

[Tp I (a)] to - res, los que al ni - ño le o - frez - can, le o - frez - can do - nes, y ri - que - zas, do - nes, y ri -

[Tp I (b)] to - res los que al ni - ño le o - frez - can le o - frez - can do - nes, y ri - que - zas, do - nes, y ri -

[C I]

[A I]

[T I]

801

[Tp II (a)] to - res los que al Ni - ño le o - frez - can do - nes, y ri - que - zas do - nes y ri -

[Tp II (b)] to - res los que al Ni - ño le o - frez - can do - nes, y ri - que - zas do - nes y ri -

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

801

[VI I]

[VI II]

[Org]

801

[Ac. cont.] 6 4 3#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

**Allegretto à 7**

[Tp I (a)]  
que - - - zas.

[Tp I (b)]  
que - - - zas.

[C I]

[A I]

[T I]

---

**Allegretto à 7**

[Tp II (a)]  
que - - - zas.

[Tp II (b)]  
que - - - zas.

[C II]  
Oh! qué go - zo - sas ca - mi - nan, go - zo - sas ca - mi - nan! Oh!

[A II]  
Oh! que go - zo - sas ca - mi - nan, go - zo - sas ca - mi - nan! Oh!

[T II]  
Oh! que go - zo - sas ca - mi - nan, go - zo - sas ca - mi - nan! Oh!

[B II]  
Oh! que go - zo - sas ca - mi - nan, go - zo - sas ca - mi - nan! Oh!

---

**Allegretto à 7**

[VI I]  
Oh! que go zo sas

[VI II]  
Oh! que go zo sas

---

**Allegretto à 7**

[Org]  
Oh! que gozosas

---

**Allegretto à 7**

[Ac. cont.]  
Oh! que gozosas

[114]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

818

[Tp I (a)] Oh! que pre-su - ro - sas co - rren, que pre-su -

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

818

[Tp II (a)] Oh! que ve - lo - ces que vue - lan, ve - lo - ces que vue - lan!

[Tp II (b)]

[C II]

[A II] Oh! que ve - lo - ces que vue - lan, ve - lo - ces que vue - lan! Oh! Oh! Oh! que pre-su -

[T II] Oh! que ve - lo - ces que vue - lan, ve - lo - ces que vue - lan! Oh! Oh! Oh! que pre-su -

[B II] Oh! que ve - lo - ces que vue - lan, ve - lo - ces - que - vue - lan! Oh! que pre-su - ro - sas co - rren que pre-su -

818

[VI I]

[VI II]

818

[Org]

818

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[115]

826

[Tp I (a)] ro - sas co - rren,

[Tp I (b)] Oh! Oh! que\_a - fec - tu - o - sas

[C I]

[A I]

[T I]

826

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II] ro - sas co - rren! Oh! Oh! que\_a - fec - tu o - sas lle - gan! que\_a - fec - tu - o - sas

[T II] ro - sas co - rren! Oh! Oh! que\_a - fec - tu - o - sas lle - gan! que\_a - fec - tu - o - sas

[B II] ro - sas co - rren! Oh! Oh! que\_a - fec - tu - o - sas Duo

[VI I] *p*

[VI II] *p*

[Org]

[Ac. cont.] *p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[116]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]  
lle - gan

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]  
sus do - nes al Ni - ño

[C II]

[A II]  
lle - gan!  
Y a o - fre - cer sus do - nes al Ni - ño

[T II]  
lle - gan!  
sus do - nes al Ni - ño, y a o - fre - cer sus do - nes al Ni - ño

[B II]  
lle - gan! Y a o - fre - cer sus do - nes al Ni - ño, y a o - fre - cer sus do - nes al Ni - ño gus -

[VI I]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[117]

844

[Tp I (a)]

844

[Tp I (b)]

[C I]

844

[A I]

844

[T I]

844

[Tp II (a)]

844

[Tp II (b)]

[C II]

844

[A II]

844

[T II]

844

[B II]

844

[VI I]

844

[VI II]

844

[Org]

844

[Ac. cont.]

gus - to - sas, a - le - gres, fes - ti - vas, con - ten - tas,

gus - to - sas, a - le - gres, fes - ti - vas, con - ten - tas,

to - sas, a - le - gres, fes - ti - vas, con - ten - tas,

gus - to - sas, a - le - gres, fes - ti - vas, con - ten - tas, fes - ti - vas, con - ten - tas,

gus - to - sas, a - le - gres, fes - ti - vas, con - ten - tas, fes - ti - vas, con - ten - tas,

to - sas, - a - le - gres, fes - ti - vas, con - ten - tas, gus - to - sas, a - le - gres, fes - ti - vas, con - ten - tas,

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[118]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

852  
[Tp I (a)]  
por mon - - tes y va - - lles, por pra - dos y sel - vas,  
852  
[Tp I (b)]  
por mon - - tes, y va - - lles, por pra - dos, y sel - vas,  
852  
[C I]  
852  
[A I]  
852  
[T I]

852  
[Tp II (a)]  
por mon - - tes y va - - lles, por pra - dos y sel - vas,  
852  
[Tp II (b)]  
por mon - - tes y va - - lles, por pra - dos y sel - vas, ca - mi - nan go -  
852  
[C II]  
852  
[A II]  
por mon - tes y va - lles, por pra - dos, por pra - dos y sel - vas, ca - mi - nan go -  
852  
[T II]  
8  
por mon - tes y va - lles, por mon - tes y va - lles, por pra - dos y sel - vas, ca - mi - nan go -  
852  
[B II]  
8  
por mon - tes y va - lles, por pra - dos y sel - vas, ca - mi - nan go -

852  
[VI I]  
852  
[VI II]

852  
[Org]  
852  
6 5 3  
6 4  
5 3  
7 5

852  
[Ac. cont.]  
6 4 3  
7 5

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



861

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

8

861

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

zo - sas, y fes - ti - vas lle - - - gan, eco ca - mi - nan go - zo - sas, y fes - ti - vas,

861

[A II]

zo - sas, y fes - ti - vas lle - - - gan, eco ca - mi - nan go - zo - sas, y fes - ti - vas,

861

[T II]

8

zo - sas, y fes - ti - vas lle - - - gan. eco ca - mi - nan go - zo - sas, y fes - ti - vas,

861

[B II]

zo - sas, y fes - ti - vas lle - - - gan. eco ca - mi - nan go - zo - sas, y fes - ti - vas,

861

[VI I]

*p*

861

[VI II]

*p*

861

[Org]

7 7 7 Flautado

3<sub>3</sub> 5 3<sub>3</sub>

861

[Ac. cont.]

7 7

3<sub>3</sub> 3<sub>3</sub>

*p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[120]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

Quatro Coplas  
Andante

[Tp I (a)]  
y fes-ti-vas lle-gan.

[Tp I (b)]  
y fes-ti-vas lle-gan.

[C I]  
y fes-ti-vas lle-gan.

[A I]  
tacet

[T I]  
tacet

[Tp II (a)]  
y fes-ti-vas lle-gan.

[Tp II (b)]  
y fes-ti-vas lle-gan.

[C II]  
fuerte y fes-ti-vas lle-gan.

[A II]  
fuerte y fes-ti-vas lle-gan.

[T II]  
fuerte y fes-ti-vas lle-gan.

[B II]  
fuerte y fes-ti-vas lle-gan.

[VI I]  
Violín con flautín

[VI II]  
Violín con flautín

[Org]  
Orgue  
tacet

[Ac. cont.]  
f

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

877

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

877

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

877

[VI I]

[VI II]

877

[Org]

877

[Ac. cont.]

[122]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

1ª copla

[Tp I (a)]  
[Tp I (b)]  
[C I]  
[A I]  
[T I]

1ª copla

[Tp II (a)]  
[Tp II (b)]  
[C II]  
[A II]  
[T III]  
[B II]

1ª copla

[VI I]  
[VI II]  
[Org]  
[Ac. cont.]

1ª copla

1ª copla

1ª copla

1ª copla

*p* Mi divino Infante

*p* Mi divino Infante

*p* Mi divino Infante

*p* Mi divino Infante

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

893

[Tp I (a)] tra - en, las za - ga - las tra - en, sus - po - bres, sus po - bres, sus po - bres o - fren das, sus po - bres, sus

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

8

893

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

8

[B II]

893

[VI I]

893

[VI II]

893

[Org]

893

[Ac. cont.]

[124]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

901

[Tp I (a)] po - bres, sus - po - bres o fren das.

[Tp I (b)]

[C I] Y si las a - cep - tas aun - que no son Re - yes, ya ten - drán es -

[A I]

[T I]

901

[Tp II (a)] Y si las a - cep - tas aun que no son Re - yes ya ten - drán es -

[Tp II (b)] Y si las a - cep - tas aun que no son Re - yes ya ten - drán es -

[C II] Y si las a - cep - tas aun que no son Re - yes ya ten - drán es -

[A II]

[T II]

[B II]

901

[VI I]

901

[VI II]

901

[Org]

901

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[125]

907 2ª copla

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

tre - lla ya ten - drán es - tre - lla. No el o - ro te o - fre - cen; pe - ro su i - no - cen -

907 2ª copla

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

tre - lla ya ten - drán es - tre - lla. tre - lla ya ten - drán es - tre - lla.

907 2ª copla

[VI I]

[VI II]

*p* No el oro te o - fre - cen

*p* No el oro te o - fre - cen

907 2ª copla

[Org]

907 2ª copla

[Ac. cont.]

*p* No el oro te o - fre - cen

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[126]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

915

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

915

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

915

[VI I]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

cia, pe-ro su i-no-cen-cia, en lu-gar del o-ro en lu-gar del o-ro te

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



922

[Tp I (a)]

922

[Tp I (b)]

[C I]

922

[A I]

922

[T I]

8

922

[Tp II (a)]

922

[Tp II (b)]

[C II]

922

[A II]

922

[T II]

8

922

[B II]

922

[VI I]

922

[VI II]

922

[Org]

922

[Ac. cont.]

Por que de ti

dá, te dá, te dá su fi-ne - za, te dá, te dá, te dá su fi-ne - za.

Por - que de ti

Por - que de ti

Por - que de ti

[128]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

930

[Tp I (a)]  
pien-san, que no el va-lor bus-cas, si no la pu-re-za, si no la pu-re-za.

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

930

[Tp II (a)]  
pien - san, que no - el va-lor bus - cas, si - no la pu - re - za, si - no la pu-re - za.

[Tp II (b)]  
pien - san, que no - el va-lor bus - cas, si - no la pu - re - za, si - no la pu-re - za.

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

930

[VI I]

[VI II]

[Org]

930

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

938 3ª copla

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

938 3ª copla

[Tp II (a)]  
No de los in - cien - sos hu - mos te - pre - se - tan, hu - mos te - pre - sen - tan, que en las can - di -

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

938 3ª copla

[VI I]  
*p* No de los in - cien - sos

[VI II]  
*p* No de los in - cien - sos

938 3ª copla

[Org]

938 3ª copla

[Ac. cont.]  
*p* No de los in - cien - sos

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[130]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II (a)]

de - ces que en las can - di - de - ces el fue - go, el fue - go, el fue - go no hu - me-a, el fue - go, el

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[131]

953

[Tp I (a)]

953

[Tp I (b)]

[C I]

953

[A I]

953

[T I]

8

953

[Tp II (a)]

fue - go, el fue-go no hu - me-a.

953

[Tp II (b)]

[C II]

953

[A II]

952

[TII]

8

953

[B II]

953

[VI I]

953

[VI II]

953

[Org]

953

[Ac. cont.]

8

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[132]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

960 4ª copla

[Tp I (a)] mas no que - ma.

[Tp I (b)] mas no que - ma.

[C I]

[A I]

[T I]

960 4ª copla

[Tp II (a)]

[Tp II (b)] mas no que - ma. Ni la mi - rra a - mar - ga dan las za - ga - le -

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

960 4ª copla

[VI I] *p* Ni la mirra a - mar - ga

[VI II] *p* Ni la mirra a - mar - ga

960 4ª copla

[Org]

960 4ª copla

[Ac. cont.] *p* Ni la mirra a - mar - ga

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

967

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

967

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

967

[VI I]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

jas, dan las za - ga - le - jas, que an - tes tu a - mar - gu - ra, que an - tes tu a - mar - gu - ra, en - dul -

[134]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

974

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

974

[Tp II (a)]

[Tp II (b)]

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

974

[VI I]

[VI II]

974

[Org]

974

[Ac. cont.]

zar, en - dul - zar, en dul - zar qui - sie - ran, en - dul - zar, en - dul - zar, en - dul - zar qui - sie -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[135]

987

[Tp I (a)] Y del mon-te y sel-va, te dan tu co-mi-da, de miel y man-te-ca, de miel y man-te-ca.

[Tp I (b)] Y del mon-te y sel-va, te dan tu co-mi-da, de miel y man-te-ca, de miel y man-te-ca.

[C I]

[A I]

[T I]

987

[Tp II (a)] Y de\_el mon-te y se - va, te da tu co-mi - da, de miel y man-te-ca, de miel y man-te-ca.

[Tp II (b)] ran.

[C II]

[A II]

[TII]

[B II]

987

[VI I]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[136]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

Recitado à 4. à Compas.

Y por-que de la o-fren-da lo su-a-ve, con nue-va sua-vi-dad la i-

Y por-que de la o-fren-da lo su-a-ve, con nue-va sua-vi-dad la i-

Y por-que de la o-fren-da lo su-a-ve, con nue-va sua-vi-dad la i-

Y por-que de la o-fren-da lo su-a-ve, con nue-va sua-vi-dad la i-

tacet

tacet

Recitado à 4. à Compas.

Recitado à 4. à Compas.

Recitado à 4. à Compas.

6  
4  
3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

993

[Tp I (a)]  
de - a a - ca - be, pre - ve - nid tam - bo - ri - les y so - na - jas, y no pa - re - mos has - ta ha - cer - nos ra - jas de can - tar y bai -

993

[Tp I (b)]  
de - a a - ca - be, pre - ve - nid tam - bo - ri - les y so - na - jas, y no pa - re - mos has - ta ha - cer - nos ra - jas de can - tar y bai -

993

[C I]

[A I]

[T I]

993

[Tp II (a)]  
de - a a - ca - be, pre - ve - nid - tam - bo - ri - les y so - na - jas, y no pa - re - mos has - ta ha - cer - nos ra - jas de can - tar y bai -

993

[Tp II (b)]  
de - a a - ca - be, pre - ve - nid tam - bo - ri - les y so - na - jas, y no pa - re - mos has - ta ha - cer - nos ra - jas de can - tar y bai -

993

[C II]

[A II]

[TII]

993

[B II]

993

[VI I]

993

[VI II]

993

[Org]

993

[Ac. cont.]

[138]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

Pastorela  
Andante

[Tp I (a)]  
las, por dar in-di - cio del go-zo de tan San - to Na - ta - li - cio.

[Tp I (b)]  
lar, por dar in-di - cio, del go-zo de tan San - to Na - ta - li - cio.

[C I]  
las, por dar in-di - cio, del go-zo de tan San - to Na - ta - li - cio.

[A I]

[T I]

Pastorela  
Andante

[Tp II (a)]  
lar, por dar in-di - cio, del go-zo de tan San - to na - ta - li - cio.

[Tp II (b)]  
lar, por dar in-di - cio, del go-zo de tan San - to na - ta - li - cio.

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

Pastorela  
Andante Violín con flautín

[VI I]  
Humilde

[VI II]  
Violín con flautín  
Humilde

Pastorela  
Andante

[Org]

Pastorela  
Andante

[Ac. cont.]  
Humilde

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- [Tp I (a)] and [Tp I (b)]: Trumpet I parts, both in treble clef.
- [C I] and [A I]: Cornet I and Alto I parts, both in treble clef.
- [T I]: Trombone I part, in treble clef.
- [Tp II (a)] and [Tp II (b)]: Trumpet II parts, both in treble clef.
- [C II] and [A II]: Cornet II and Alto II parts, both in treble clef.
- [T II]: Trombone II part, in treble clef.
- [B II]: Bass II part, in bass clef.
- [VI I] and [VI II]: Violin I and Violin II parts, both in treble clef.
- [Org]: Organ part, consisting of two staves (treble and bass clefs).
- [Ac. cont.]: Double Bass part, in bass clef.

The score includes a rehearsal mark '1004' at the beginning of each staff. The music is in a key signature of one flat (B-flat major or F minor) and a common time signature. The [VI I] and [VI II] parts feature a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The [Ac. cont.] part has a more melodic line with some syncopation.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[140]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

1013

[Tp I (a)] Hu - mil - de ob - se - quio so, ren - di - do\_a - mo - ro - so, ren - di - do\_a - mo - ro - so,

1013

[Tp I (b)] Hu - mil - de ob - se - quio so, ren - di - do\_a - mo - ro - so, ren - di - do\_a - mo - ro - so,

1013

[C I]

1013

[A I]

1013

[T I]

1013

[Tp II (a)] Hu - mil - de ob - se - qui - so, ren - di - do\_a - mo - ro - so, ren - di - do\_a - mo - ro - so,

1013

[Tp II (b)] Hu - mil - de ob - se - qui - so, ren - di - do\_a - mo - ro - so, ren - di - do\_a - mo - ro - so,

1013

[C II]

1013

[A II]

1013

[T II]

1013

[B II]

1013

[VI I] *p*

1013

[VI II] *p*

1013

[Org]

1013

[Ac. cont.] *p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[141]

1020

[Tp I (a)] de las za - ga - le - jas, se mues - tra semues - tra el a - fan, se mues - tra el a - fan, cuan - do al Ni - ño her - mo - so,

[Tp I (b)] de las za - ga - le - jas, se mues - tra semues - tra el a - fan, se mues - tra el a - fan, cuan - do al Ni - ño her - mo - so,

[C I] de las za - ga - le - jas, se mues - tra semues - tra el a - fan, se mues - tra el a - fan, cuan - do al Ni - ño her - mo - so,

[A I]

[T I]

1020

[Tp II (a)] de las za - ga - le - jas, se mues - tra se mues - tra el a - fan, se mues - tra el a - fan, cuan - do al Ni - ño her - mo - so,

[Tp II (b)] de las za - ga - le - jas, se mues - tra se mues - tra el a - fan, se mues - tra el a - fan, cuan - do al Ni - ño her - mo - so,

[C II] de las za - ga - le - jas, se mues - tra se mues - tra el a - fan, se mues - tra el a - fan, cuan - do al Ni - ño her - mo - so,

[A II]

[TII]

[B II]

1020

[VI I]

1020

[VI II]

1020

[Org]

1020

[Ac. cont.] 3, 6<sup>b</sup>/<sub>3</sub>, 5<sup>b</sup>

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[142]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

1027

[Tp I (a)] a - fec - tos, o - fren - das, y pas - cuas le dan. Y el pas - to - ril co - ro, por ha - cer so -

[Tp I (b)] a - fec - tos, o - fren - das, y pas - cuas le dan. Y el pas - to - ril co - ro, por ha - cer so -

[C I] a - fec - tos, o - fren - das, y pas - cuas le dan. Y el pas - to - ril co - ro, por ha - cer so -

[A I]

[T I]

1027

[Tp II (a)] a - fec - tos, o - fren - das, y pas - cuas le dan. Y el pas - to - ril co - ro, por ha - cer so -

[Tp II (b)] a - fec - tos, o - fren - das, y pas - cuas le dan. Y el pas - to - ril co - ro, por ha - cer so -

[C II] a - fec - tos, o - fren - das, y pas - cuas le dan. Y el pas - to - ril co - ro, por ha - cer so -

[A II]

[TII]

[B II]

1027

[VI I]

1027

[VI II]

[Org]

1027

[Ac. cont.] 6 5  
4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[143]

1034

[Tp I (a)] no - ro de su - re - go - ci - jo, plau - si - ble a - de - man, re - do - bla, re -

1034

[Tp I (b)] no - ro de su - re - go - ci - jo, plau - si - ble a - de - man, re - do - bla, re -

[C I] 1034

[A I]

[T I] 1034

8

1034

[Tp II (a)] no - ro de su - re - go - ci - jo, plau - si - ble a - de - man, re - do - bla, re -

1034

[Tp II (b)] no - ro de su - re - go - ci - jo, plau - si - ble a - de - man, re - do - bla, re -

[C II] 1034

[A II]

[III] 1034

8

[B II] 1034

1034

[VI I]

1034

[VI II]

1034

[Org]

1034

1034

[Ac. cont.] 1034  $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$   $\frac{6}{5}$

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[144]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

The musical score is arranged in systems. The first system includes parts for [Tp I (a)], [Tp I (b)], [C I], [A I], and [T I]. The second system includes parts for [Tp II (a)], [Tp II (b)], [C II], [A II], [III], and [B II]. The third system includes parts for [VI I], [VI II], [Org], and [Ac. cont.].

The vocal parts ([Tp I (a)], [Tp I (b)], [C I], [Tp II (a)], [Tp II (b)], [C II]) have the following lyrics: do-bla, re-do-bla, el fes - te - jo, *eco* y a - vi - va, el gra - ce - - jo, *fuerte* bai - lan-do, bai-lan-do a-com pás, de las so-na-

The instrumental parts ([A I], [A II], [III], [B II], [Org], [Ac. cont.]) are mostly rests, with some activity in the [Ac. cont.] part.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

[145]

1048

[Tp I (a)] gi - llas, al tìn, al tìn ti - rin tìn, y de los pan - de - ros, al tram, al tram - pa - ram tram, de las so - na -

1048

[Tp I (b)] gi - llas, al tìn, al tìn ti - rin tìn, y de los pan - de - ros, al tram, al tram - pa - ram tram, de las so - na -

[C I]

1048

[A I]

1048

[T I]

8

1048

[Tp II (a)] gi - llas, al tìn, - al tìn ti - rin tìn, y de los pan - de - ros, al tram, - al tram - pa - ram tram, de las so - na -

1048

[Tp II (b)] gi - llas, al tìn, - al tìn ti - rin tìn, y de los pan - de - ros, al tram, - al tram - pa - ram tram, de las so - na -

[C II]

1048

[A II]

1048

[T II]

8

1048

[B II]

1048

[VI I]

1048

[VI II]

1048

[Org]

1048

1048

[Ac. cont.] 6 5 6 5

4 3 4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[146]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

Finis

[Tp I (a)]  
gi - llas al tìn - ti - rin tìn, y de los pan de - ros al tram - pa - ram tram, al tram - pa - ram tram, al tram - pa - ram tram.

[Tp I (b)]  
gi - llas al tìn - ti - rin tìn, y de los pan de - ros al tram - pa - ram tram, al tram - pa - ram tram, al tram - pa - ram tram.

[C I]  
gi - llas al tìn - ti - rin tìn, y de los pan de - ros al tram - pa - ram tram, al tram - pa - ram tram, al tram - pa - ram tram.

[A I]

[T I]

Finis

[Tp II (a)]  
gi - llas al tìn - ti - rin tìn, y de los pan de - ros al tram - pa - ram tram, al tram - pa - ram tram, al tram - pa - ram tram.

[Tp II (b)]  
gi - llas al tìn - ti - rin tìn, y de los pan de - ros al tram - pa - ram tram, al tram - pa - ram tram, al tram - pa - ram tram.

[C II]

[A II]

[T II]

[B II]

Finis

[VI I]

[VI II]

Finis

[Org]

Finis

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

**Textos:**

**1º Villancico**

Ha de la lóbrega estancia, Ha de la Carcel funesta,  
adonde yaze cautiva la humana Naturaleza,

Ay de la pena, que solo en la esperanza su alivio encuentra.  
Centínelas del Abismo, qué voz impensada es esta,  
que aún al reyno del espanto, confusamente amedrenta?.

Confía, aguarda, espera, triste naturaleza,  
que ya tu pena, enmedio de tus ansias, su alivio encuentra.

O, pese de mi envidia a los rigores,  
pese al ciego furor de mi sobervía.  
Piedad, alivio señor, misericordia, clemencia.

Recitado. Confundid sus acentos, porque no pueda oír la voz  
que amante sonora alterna.

Confía, aguarda, espera, feliz naturaleza,  
y trueca tus ayes, suspiros y endechas,  
en canticos dulces de acordes cadencias.

Por la feliz nueva, por la nueva alegre,  
de que yà de tu Fè, de tu Fe, y esperanza,  
el colmo feliz venturoso se llega.

Ven pues, ò bien esperado, no te tardes, llega.

Recitado. Para que llegue el castigo de mi envidiosa sobervía,  
Sí llegará, pues ya píadoso el Cielo de la humana misería lastimado,  
y de los Padres â la Fe obligado,

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

de sus promesas desplegando el velo, de Paz anuncia el Arco en este día,  
[ el S ria.].

Aria. Salve pues [...], Virgen Gloriosa, [...]  
dichosa la Paz del hombre con Díos, [...] la paz del hombre con Dios.  
[Virgen] Gloriosa, Iris, que anuncia dichosa la Paz, la Paz del hombre con Dios.  
Salve, y logrenos dichosa tu protección [...] amorosa [...]  
Que Dios nos sa[ve] vos,  
Salve, y logrenos dichosa tu prote [cción]  
Salve, nos salve por vos que Dios nos salve nos sal[ve].

**2º Villancico**

Rompa el Mar espaciosa su Esfera,  
rompa, rompa su freno y su cauce,  
al mirar que al nacer Dios Niño,  
forma el llanto en sus ojos dos mares.

Y emuló de que la Tierra consiga,  
consiga la dicha grande de que Dios en ella nazca,  
guerra en agua publica a fuego, y sangre.

O que furiosas estàn las espumas!, O què enojados estàn los raudales!,  
O què ofendidos estàn con las peñas!, O què impacientes que estàn con su margen!,

Y tanta tempestad, tanto corage,  
todo, todo es embídia de los cristales,  
al mirar, queste Niño divino nace.

En las Selvas, los Campos, Prados y Valles,  
todo, todo es embídia de los cristales,

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

### [Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

Y así, atención â las sonoras voces con que ânima el Clarín, y âlienta el Parche.

Que las olas los Prados inundan, que las aguas las Peñas deshacen,  
que la espuma las Selvas ahoga, que los Mares los Valles combaten:  
que se inundan, se deshacen, que se ahogan y combaten,  
las olas, las aguas, la espuma y los Mares,  
con los Prados, las Peñas, Selvas y Valles.

Pero el Niño Divino todo pîedades,  
apacible, risueño, dulce, y afable,  
con sus flores y llantos, hace las Pazos,  
de las olas, las aguas, espuma y Mares,  
con los Prados, las Peñas, Selvas y Valles  
con los Prados, las Peñas, Selvas, y Mares.

### 3º Villancico

Al nacer Dios en las Selvas, quejosos estan los Mares,  
porque los llantos del Niño dicen que no son flores,  
sino crîstales.

Pero el Niño con ojos, y labîos hace las Pazos,  
porque vierte crîstales, cristales el agua,  
y produce las rosas al Valle, las rosas al Valle.

Ayradas las aguas buscan por el Decîembre vengarse,  
y con escarchas, y yelos forman flechas de nîeve,  
que son bolcanes, que son bolcanes.

Pero el Niño con ojos y labîos hace las Pazos,  
pues en luzes los copos enciende, porque en rayos los yelos se abrasen.

Pero de Mar las miserias, los Mares que estân constantes,  
pues por mäs golfos que inunden de mayores Diluvîos, el Niño Nace.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

## [Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

Pero el Niño con ojos, y labíos hace las Pazes,  
pues de nacar y luzes, y luzes con Iris,  
con que sabe templar las tempestades.

Victoríosa està la Selva, por mas que el Mar la amenaze,  
pues quâdo â Cielo se emcûbra, està el Mar muy profundo para alcanzarle.

Pero el Niño con ojos, y labíos hace las Pazes,  
con que quedan los Mares, los Mares serenos,  
y se quedan floridos los Valles, floridos los Valles.

Recitado. Pues de la Paz, el Príncipe que hoy nace,  
con la Tierra, y el Mar las Pazes hace,  
de sus ojos y labíos por Vïctoria, publïque nuestra Fè â su mayor Gloria.

Aria. Niño Dïos, sí tu presencia al nacer en este día,  
llena de Paz, y alegría, del Orbe toda la faz:  
Con la Celestial cadencia, alternen las Crïaturas,  
Gloría a Dïos en las Alturas, y al hombre en la tierra,  
en la tierra Paz.

### **4º Villancico**

A Belèn, a Belèn Pastorcillas,  
al Portal, al Portal Zagalejas,  
corred presurosas, bolad placenteras,  
â ofrecer â este Niño que nace, precïosas ofrendas.  
Festejar al Niño quieren, obsequiar al Niño intentan,  
que no han de ser siempre Reyes y Pastores,

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



**[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]**

los que al Niño le ofrezcan dones, y riquezas.

O, que gozosas caminan!, O, què velozes que buelan !,  
O, què presurosas corren, O, què afectuosas llegan.

Y â ofrecer sus dones al Niño,  
gustosas, alegres, festivas, contentas,  
por Montes y Valles, por Prados, y Selvas,  
caminan gozosas y festivas, y festivas llegan.

Coplas. Mi Divino Infante, mi Niño de Perlas,  
las Zagalas traen, sus pobres ofrendas,  
y si las aceptas aunque no son Reyes,  
ya tendran estrella.

No el Oro te ofrecen; pero su inocencia,  
en lugar del Oro te dá, te dà su fineza,  
Porque de ti piensan, que no el valor buscas,  
sino la pureza.

No de los inciensos humos te presentan,  
que en las candidezes el fuego no humea,  
que es llama tan tersa la de lo sencillo,  
que arde más no quema.

Y del Monte, y Selva, te dan tu comida, de miel, y manteca.

Recitado. Y porque de la ofrenda lo suave,  
con nueva suavidad la idea acabe,  
preveníd Tamboriles, y Sonajas,  
y no paremos, hasta hacernos rajadas de cantar, y baylar,  
por dar indicio del gozo de tan Santo Natalicio.

**[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**

## [Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

Pastorela. Humilde obsequioso, rendido amoroso,  
de las Zagalejas se muestra el afan,  
cuando al Niño hermoso, afectos, ofrendas y Pascuas le dãn.

Y el Pastoril coro, por hazer sonðro de su regocijo, plausible ademan,  
redobla el festejo, y aviva el gracejo baylando a compas,  
de las Zonagillas, al tin, al tin tirín tin,  
y de los Panderos, al trampantrâ al  
trâparan tram al trampantram.

### Notes crítiques:

- Compàs 5. Violins i Continu. El programa informàtic que hem utilitzat en la transcripció exigeix col·locar “puntet” a la figura blanca que porta el corxet. Però, de fet, no consta en el manuscrit i correspon al 3r i 4t temps del compàs.
- C. 5. Continu. Corxet del siset afegit per a facilitar la comprensió amb una grafia actual.
- C. 16- 494- 534- 574 i 614. Continu. En el manuscrit el xifrat és 9/4. Ha sigut actualitzat 4/9.
- C. 18. Tiple II (a) i Violí I. Becaire afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el xifrat.
- C. 21. Tiple I (a). Becaire afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el compàs anterior i també en el Violí I.
- C. 21. Violí II. Bemoll afegit per revisió a la nota La. Consta en el xifrat.
- C. 21. Baix II. Indicació poc usual: “un poco más ayre”.
- C. 22. Tiple I (a). Bemoll afegit per revisió a la nota Mi. Consta en el xifrat i també en el compàs anterior.
- C. 23. Continu. Hem transcrit també la indicació agògica “mas ayre”.
- C. 26. Continu. Becaire afegit per revisió a la nota Fa. Consta Becaire en els violins.
- C. 28. Baix II. Fa Bemoll de la nota Fa transcrit per revisió a Becaire d’acord amb el context melòdic i harmònic.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

### [Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

- C. 29. Baix II. Ornament Fa corxera amb Becaire afegit. Consta en el compàs anterior.
- C. 31. Baix II. Hem transcrit també la indicació “con bajón”.
- C. 33. Violí II. La corxera Re és una correcció. Al manuscrit consta Do, però, d’acord amb l’harmonia i la melodia de la frase és més probable que siga Re. De fet, el Violí I té corxera Re. També, la mateixa frase es repeteix al compàs 80 i tots dos, Violí I i II, tenen corxera Re.
- C. 56. Violí II. Compàs de repetició que en el manuscrit consta amb el terme “dos vezes”.
- C. 90. Violí I. Fa Bemoll transcrit Fa Becaire d’acord amb l’ús notacional d’Olmos.
- C. 91. Tiple I (a) i Violí I. Becaires afegits per revisió a la nota Fa. Consten en els compassos anteriors.
- C. 92. Tiple I (a). Bemoll afegit per revisió a la nota Mi. Consta en el compàs anterior.
- C. 96 i 99. Orgue. Fa Bemoll transcrit Fa Becaire d’acord amb l’ús notacional de Vicent Olmos.
- C. 121. Violí I. Becaire afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el compàs anterior i també en el Tiple I (a).
- C. 122. Tiple I (a). Becaire afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el compàs anterior.
- C. 148-149-150. Tiple I (a). El text no s’aprecia perquè el manuscrit està trencat. Hem col·locat entre corxets el que hem pogut recuperar.
- C. 151 al 262. Tiple I (a). Ària del Villancet 1º. El manuscrit està parcialment trencat, greument deteriorat. El que s’ha transcrit són exclusivament els fragments que hem pogut recuperar.
- C. 151-152. Tiple I (a). El manuscrit està trencat i sols s’aprecien les notes del tercer temps del compàs 152. La resta, excepcionalment, ha sigut deduïda de la part de violins, on, d’altra banda, consta una guia de text.

### [Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19

#### Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

### [Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

- C. 166. Violí II. Dinàmica afegida per símil a Violí I.
- C. 167-168. Violí II. Dos compassos de repetició indicats al manuscrit.
- C. 188. Violí I. Ornament del segon temps del compàs afegit per símil a Violí II.
- C. 191. Violí II. Sostingut afegit per revisió a la nota Do. Consta en l'Acompanyament continu.
- C. 194-195. Violí II. Dinàmiques afegides per símil a Violí I.
- C. 199. Violí II. Hem afegit aquest compàs per similitud amb la part de Violí I. El nombre de compassos és el mateix en les dues parts, però, el contingut no és concordant. Hem optat per una de les possibles solucions tenint en compte, no només el Violí I, sinó també la resta de les parts.
- C. 200. Violí II. Potser n'hi ha un error de còpia. Hem transcrit les notes per similitud amb el Violí I per tal d'adequar la partícula a la resta de les parts. En el manuscrit consta un compàs de silenci.
- C. 204. Violí II. Hem afegit aquest compàs de silenci per trobar concordança amb la resta de parts. Per nosaltres, n'hi ha error de còpia en el manuscrit.
- C. 262. Partitura general. Calderó afegit per a delimitar la fi del primer villancet.
- C. 283. Orgue. Pentagrama superior en la segona veu. L'última corxera ha sigut corregida per tal de concordar amb la resta de parts. En el manuscrit consta una figura de nota negra.
- C. 290. Tiple I (b). Sostingut afegit per revisió a la nota Sol. Consta en el compàs anterior i en el xifrat.
- C. 296. A partir d'aquest compàs es produeix successivament en totes les parts, però, en distints compassos, una modificació tonal amb una nova armadura de dos Becaires. Posteriorment, la partitura recupera, així mateix en compassos diferents i de forma gradual, l'armadura precedent, de manera que en el compàs 311 s'ha instaurat de ple novament la tonalitat de Re amb dos sostinguts. Conseqüentment, en la transcripció, hem assignat Becaires a totes les notes Fa i Do d'aquest fragment.
- C. 320-321-322. Tiple I (a). Dubtós al manuscrit. Transcrit d'acord amb la següent entrada símil de Tenor I del compàs 331.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

### [Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

- C. 346. Tiple I (b). Bemoll afegit per revisió a la nota Si. Consta en el xifrat i també en el compàs anterior.

- C. 348. Tiple I (a). Última figura negra hi és esborrada al manuscrit. S'ha transcrit nota Do d'acord amb l'harmonia.

- C. 351. Tiple I (a). Re corxera del compàs 351, i, el compàs 352 sencer, a excepció de l'última corxera, hi són figures afegides per deducció harmònica i també melòdica. El manuscrit està trencat en aquest lloc.

- C. 358. Tiple I (b). Sostingut afegit per revisió a la nota Sol. Consta en el xifrat i així mateix en el compàs anterior.

- C. 359 i 360. Violí I. Sostingut afegit per revisió a la nota Sol. Consta en el compàs anterior i també en el Violí II.

- C. 363. Tiple I (b) i Violí I. Bemoll afegit per revisió a la nota Si. Consta en el xifrat i també en el compàs anterior.

- C. 373. Tiple I (a) i Violí II. Becaïre afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el compàs anterior i també en el xifrat.

- C. 374. Tiple I (b). Becaïre afegit per revisió a la nota Do. Consta en el xifrat i també en el compàs anterior.

- C. 383. Violí I. Al manuscrit les dues primeres notes són figura de nota negra amb puntet i corxera. S'ha transcrit corxera amb puntet i semicorxera, d'acord amb la resta de parts. És una errada de còpia prou evident.

- C. 410-411. Violí I. Bemoll afegit per revisió a la nota Si. Consta en el Violí II i en la part de Tiple I (b).

- C. 413 i 415. Continu. Do Bemoll transcrit Do Becaïre per tal de transcriure l'ús notacional d'Olmos.

- C. 429. Tiple I (a). Re negra dubtosa al manuscrit. Ha sigut deduïda harmònicament, i, també melòdicament d'acord amb la continuació de la frase.

- C. 433. Tiple I (a). Becaïre afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el compàs anterior i també en el Violí I.

### [Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19

### Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

**[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]**

- C. 433. Violí II. Fa Bemoll transcrit Fa Becaire d'acord amb l'ús notacional de Vicent Olmos.
- C. 436. Tiple I (a). Becaire afegit per revisió a la nota Do. Consta en el compàs anterior.
- C. 446. Tiple I (a). Corxera Re dubtosa en el manuscrit. Deduïda harmònicament.
- C. 452. Tiple I (a). Re corxera dubtosa en el manuscrit. Ha sigut deduïda de la posterior repetició melòdica.
- C. 477. Tiple I (a). Becaire afegit per revisió a la nota Do. Consta en el Violí I.
- C. 478-518-558-598. Tiple I (a) i Violí I. Bemoll afegit per revisió a la nota Si. Consta en els compassos immediatament anteriors.
- C. 498-578-618. Tiple I (b) i Violí II. Becaire afegit per revisió a la nota Do. Consta en el xifrat.
- C. 515. Tiple I (b). Ornament Fa corxera dubtós al manuscrit. Transcrit per criteri estilístic.
- C. 538. Tiple I (a) i Violí II. Becaire afegit per revisió a la nota Do. Consta en el compàs anterior.
- C. 555 i 556. Tiple I (a). El manuscrit està parcialment trencat. El contingut transcrit ha sigut deduït per similitud amb la 1<sup>a</sup> cobla.
- C. 595. Tiple I (b). Ornament Fa corxera dubtós al manuscrit. Transcrit amb criteris estilístics i per similitud al compàs 515.
- C. 644. Tiple I (a). Ornaments de semicorxeres dubtosos. Podrien ser de corxera.
- C. 685. Violí II. Sostingut afegit per revisió a la nota Sol. Consta en el compàs anterior, i, també, en la part del Tiple I (b).
- C. 688. Continu. Sostingut afegit per revisió a la nota Sol. Consta en el compàs anterior.
- C. 694. Tiple I (b). Sostingut afegit per revisió a la nota Re. Consta en el compàs anterior.

**[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19**

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**

### [Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]

- C. 696. Violí II. Sol Bemoll transcrit a Sol Becaire d'acord amb l'ús notacional de Vicent Olmos.

- C. 700. Tiple I (a). Becaire afegit per revisió a la nota Do. Consta en el Violí I.

- C. 709. Continu. Hem transcrit la indicació dinàmica “mas fuerte”.

- C. 728. Continu. Nova indicació agògic-dinàmica poc usual en la producció de Vicent Olmos; “Tenute”.

- C. 769. Violí II. Dinàmica forte afegida per símil al Violí I.

- C. 774 i 775. Tiple I (a) i Tiple I (b). Als manuscrits hi ha figures de nota “fusa”, que, hem transcrit a semicorxeres per tal d'ajustar la mètrica.

- C. 794. Violí II. Sostingut afegit per revisió a la nota Do de la primera corxera. Consta en el compàs anterior.

- C. 800 i 803. Tiple I (b). Sostinguts afegits per revisió a la nota Do. Consten respectivament en els compassos anteriors i també en varies altres veus.

- C. 812. Els manuscrits d'Alt I i II i de Tenor I i II ofereixen dubtes sobre quina veu deu interpretar aquestes parts, si les veus del Cor solista, o bé, les veus del Cor *di ripieno*. Hem decidit deixar el *Allegretto* a 7 veus amb Alt II i Tenor II com a *ripieno*, deixant la resta de veus com a solistes.

- C. 842. Violí I. Bemoll afegit per revisió a la nota Mi. Consta en el compàs anterior i també en el xifrat.

- C. 849. Continu. Repetició de compàs indicada “dos vezes”.

- C. 850. Violí II. Aquest compàs no consta en el manuscrit. Sembla prou clar que es tracta d'una errada de còpia. Cal afegir-lo per concertar el fragment i ha sigut deduït del sentit melòdic de la pròpia frase i també per símil al Violí I.

- C. 857. Orgue. El xifrat del manuscrit consta amb la xifra 5 *Bemoll*. Ha sigut actualitzat amb Becaire.

- C. 864. Violí II. El signe d'articulació sobre la figura de nota negra ha sigut afegit per símil al Violí I.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

**[Villancicos al Nacimiento. Vicent Olmos i Claver]**

- C. 875. Mètrica indicada C 6/4, però, transcrita a la notació moderna del compàs de 6/8.
- C. 875. Violí I. Indicació poc usual; “Violín con flautín”. L’hem afegit a la part del Violí II per símil al Violí I.
- C. 909- 935- 961 i 987. Violí I i II. Becaire afegit per revisió a la nota Mi. És una contracció de la frase inicial de les cobles, en els compassos 881 i 882, on, efectivament, consta Becaire.
- C. 994. Continu. Bemoll afegit per revisió a la nota Mi. Consta en el compàs anterior.
- C. 995. Tiple I (a), Tiple I (b), i Tiple II (b). Bemolls afegits per revisió a la nota Mi. Consten en l’Acompanyament continu i també en els respectius compassos anteriors.
- C. 1001. Mètrica indicada C 6/4, però, transcrita a la notació moderna del compàs de 6/8.
- C. 1032. Tiple I (a). Ornament sobre la figura afegit per similitud amb la part del Tiple I (b).
- C. 1032, 1033, i 1034. Continu. Bemolls afegits per revisió a la nota Mi. Consta Bemoll en el compàs precedent i també en altres veus.
- C. 1036. Tiple II (a). Bemoll afegit per revisió a la nota Mi corxera. Consta a uníson a la resta de les veus.
- C. 1038. Tiple II (a). Bemoll afegit per revisió a la nota Mi. Consta a uníson a la resta de les veus.
- C. 1040. Continu. Bemoll afegit per revisió a la nota Mi. Consta en el compàs anterior i també en altres veus.
- C. 1052. Tiple I (a). Ornament sobre la figura de nota negra afegit per similitud amb la resta de veus, que, de fet, canten a uníson.

**[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/19**

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**



# [17] De Pan los accidentes

Villancico à 7. con Violines, y sin ellos

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

M.[osé]n Vicente Olmos

Para este año de 1779

[ACS: PM 22/25]

**Introducción à 3. Moderato**

[Tiple I] De Pan los De Pan los ac - - - ci - den -

[Alt I] De Pan los De Pan los ac - - - ci - den -

[Cor I] De Pan los De Pan los ac - - - ci - den -

[Tenor I] De Pan los De Pan los ac - ci - den - - -

**Introducción à 3. Moderato**

[Tiple II] Al Com - - - - - - - - - - - - - - - -

[Alt II] Al Com - - - - - - - - - - - - - - - -

[Cor II] Al Com - - - - - - - - - - - - - - - -

[Tenor II] Al Com - - - - - - - - - - - - - - - -

[Baix II] Al Com - - - - - - - - - - - - - - - -

**Introducción à 3. Moderato**

[Violí I] *po* De Pan. *p*

[Violíns] *po* De Pan. *p*

[Violí II] De Pan. *p*

**Introducción à 3. Moderato**

[Orgue] Al Combite.

**Introducción à 3. Moderato**

[Acompanyament continu] *po* De Pan *p* De pan los accidentes

5 7  
4 3 6

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25]

[2]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I] tes nos dis - fra - zan de Cris - to la subs - tan - cia

[A I] tes nos dis - fra - zan de Cris - to de Cris - to la subs - tan - cia

[C I] tes nos dis - fra - zan de Cris - to de Cris - to la subs - tan - cia

[T I] tes nos dis - fra - zan de Cris - to la subs - tan - cia

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

6 6 5  
5 4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[3]

[Tp I] *ff*  
 vién-do-se en sus es - pe - cies, por dis - po - si - ción ra - ra o - cul - to ser de la dei - dad de  
 [A I] *ff*  
 [C I] *ff*  
 vién-do-se en sus es - pe - cies por dis - po - si - ción ra - ra o - cul to ser de la dei - dad  
 [T I] *ff*  
 vién-do-se en sus es - pe - cies por dis - po - si - ción ra - ra o - cul - to ser de la dei - dad de  
 [Tp II] *ff*  
 [A II] *ff*  
 [C II] *ff*  
 [T II] *ff*  
 [B II] *ff*  
 [VI I] *ff*  
 [Vlns] *ff*  
 [VI II] *ff*  
 [Org] *ff*  
 [Ac. cont.] *ff*  
 5 4 7 7 7 6 6 7 6 3<sub>b</sub> 6  
 2 2 6 3 3 6 3<sub>‡</sub> 3<sub>b</sub> 7 6 3<sub>b</sub> 6

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[4]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I] la dei-dad más al-ta, y pues ex-ce-de es-te e-nig-ma, a to-do hu-

[A I] mas al-ta, y pues ex-ce-de es-te e-nig-ma a to-do hu-

[C I] la dei-dad más al-ta, y pues ex-ce-de es-te e-nig-ma a to-do hu-

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.] 7 6 5 3<sub>b</sub> 3<sub>b</sub> 5 4 3<sub>#</sub> 6 5 6 4 3<sub>#</sub> 6 6

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[5]

23

[Tp I] ma - no hu - ma - no sen - tir: Tan tum er - - - go sa - cra - men - - -

[A I] ma - no hu - ma - no sen - tir: Tan - tum er - go sa - cra - men - - -

[C I] ma - no hu - ma - no sen - tir: Tan - tum er - go sa - cra - men - - -

[T I] ma - no hu - ma - no sen - tir: Tan - tum er - go sa - cra - -

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

23

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Org]

23

[Ac. cont.] 6 6 6 6 5 3 3#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[6]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

29

[Tp I] tum sa - cra me - tum, ve - ne - re - mur ve - ne - re - mur cer nu -

[A I] — — — — — tum ve - ne - re - mur cer - - nu -

[C I] — — — — — tum, ve - ne - re - mur ve - ne - re - mur cer - nu -

[T I] men - tum sa - cra - men - tum, ve - ne - re - mur ve - ne - re - mur cer - nu -

29

[Tp II] — — — — —

[A II] — — — — —

[C II] — — — — —

[T II] — — — — —

[B II] — — — — —

29

[VI I] — — — — —

[Vlns] — — — — —

[VI II] — — — — —

29

[Org] — — — — —

5 5 4 4 3 4 2 5 4 3 6 4 2

29

[Ac. cont.] — — — — —

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[7]

[Tp I] i. Lo que en la ley es - cri - ta fué fi - gu - ra,

[A I] i. Lo que en la ley es - cri - ta en la ley es - cri - ta, fué

[C I]

[T I] i. Lo que en la les es - cri - - - ta,

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.] 5  
4 3 5

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[8]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I] 40  
y fue bos - que - jo de\_a -

[A I] 40  
ras - go, y fué bos - que - jo de\_a - que - ta ma - ra - vi - lla de\_a -

[C I] 40  
y fué bos - que - jo, y fué bos - que - jo, de\_a - ques - ta ma - ra - vi - lla de\_a -

[T I] 40  
y fué bos - que - jo, y fué bos - que - jo, de\_a - ques - ta ma - ra - vi - lla de\_a -

[Tp II] 40

[A II] 40

[C II] 40

[T II] 40

[B II] 40

[VI I] 40

[Vlns] 40

[VI II] 40

[Org] 40

[Ac. cont.] 40  
6 5  
4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[9]

45

[Tp I] ques - ta ma - ra - vi - lla, ya de - vo - tos lo ve - mos en rea - li - da - des re - du - ci - do a e -

[A I] ques - ta ma - ra - vi - lla, ya de - vo - tos lo ve - mos en rea - li - da - des re - du - ci - do a -

[C I] ques - ta ma - ra - vi - lla, ya de - vo - tos lo ve - mos en rea - li - da - des re - du - ci - do a -

[T I] ques - ta ma - ra - vi - lla, ya de - vo - tos lo ve - mos en rea - li - da - des re - du - ci - do a -

8

45

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

45

[VI I] *f* *p*

[Vlns] *f* *p*

[VI II] *f* *p*

[Org]

45

9 7 7 5 6 7 6 7  
7 4 2 3 4 4 2

45

[Ac. cont.] *f* *p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[10]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I] *51*  
fec - to, y pues es ma - yor mis -

[A I] *51*  
fec - to, y pues es ma yor mis - te - rio, y pues es ma -

[T I] *51*  
fec - to, y pues es ma - yor mis - te - rio

[Tp II] *51*

[A II] *51*

[C II] *51*

[T II] *51*

[B II] *51*

[VI I] *51*  
*f* *p*

[Vlns] *51*

[VI II] *51*  
*f* *p*

[Org] *51*

[Ac. cont.] *51*  
3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[11]

55

[Tp I] te - rio ma - yor mis - te - rio el que cre - e - mos a - qui: et an - ti

[A I] yor mis - te - rio el que cre - e - mos a - qui: et an

[C I]

[T I] y pues es ma - yor mis - te - rio el que cre - e - mos a - qui: et an -

8

55

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

55

[Vl I] *f* *f*

[Vlns]

[Vl II] *f* *f*

[Org]

55

6 5 4 3 2 5 4 3 6 5

4 3 2 5 4 3 5

55

[Ac. cont.] *f*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[12]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

61

[Tp I] quum et - an - ti - quum do - cu - men - tum, no - vo - ce - dad

[A I] ti - - - quum do - cu - men - - - tum, no - vo - ce - dad -

[C I] ti - - - quum do - cu - men - - - tum, no - vo - ce - dad -

[T I] ti - quum do - cu - men - - - tum, no - vo - ce - dad no - vo -

61

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

61

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

61

[Org]

61

[Ac. cont.]

*p*

6 6 5 4 3 7 6# 4 6 6 4 5 6 4 5  
3 4 4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[13]

67 **Recitado**

[Tp I] ri - - - - - tu - i:

[A I] no - vo - ce - dad ri - - - - - tu - i.

[C I] **Recitado** Ni a-la vis - ta, ni al gus - to, al ol - fa - to,

[T I] ce - - - - - dad ri - - - - - tu - i.

67 **Recitado**

[Tp II] - - - - -

[A II] - - - - -

[C II] - - - - -

[T II] - - - - -

[B II] - - - - -

67 **Recitado**

[VI I] - - - - -

[Vlns] - - - - -

[VI II] - - - - -

67 **Recitado**

[Org] - - - - -

67 **Recitado**

[Ac. cont.] 5 6 5 4 3# 3# 2

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[14]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I]

[A I]  
[C I]

ni al tac-to des Fé al - gu - na, y con a - fec-to mu - do, con-fè-san-do las du - das al o - í - do a la

[Tp II]

[A II]  
[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]  
[Vlns]  
[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

72

72

72

72

72

72

72

72

72

72

72

72

3#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[15]

[Tp I]

[A I]  
[C I]

Fé sin-ce-ra y pu-ra, y pues que por los sen-ti-dos la ver-dad no\_has de\_in-fe-rir:

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

4  
2

6

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[16]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I] *80*  
Pres - ted fi - des sup - ple - men - tum sup - ple - men -

[A I]  
[C I] *80*  
Pres - ted fi - des sup - ple - men -

[T I] *80*  
Pres - ted fi - des sup - ple - men - tum sup - ple - men -

[Tp II] *80*

[A II] *80*

[C II] *80*

[T II] *80*

[B II] *80*

[VI I] *80*

[Vlns] *80*

[VI II] *80*

[Org] *80*

[Ac. cont.] *80*  
5/4 3      6      5/4 3      3#      5/2      5/4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[17]

86

[Tp I] tum, sen su - um de - fec - tu - i de - fec - tu - i.

[A I] tum, sen su - um de - fec - tu - i de - fec - tu - i de - fec - tu - i.

[C I] tum, sen su - um de - fec - tu - i de - fec - tu - i de - fec - tu - i.

[T I] tum, sen su - um de - fec - tu - i de - fec - tu - i.

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

4 4 6 6 6 5 4 4 3  
2 5 6 5 4 4 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[18]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

Estrillo à 7. Andante

[Tp I] <sup>93</sup> Al con - vi - te - o - pu - len - to, que\_o - fre - ce gra -

[A I] <sup>93</sup> Al con - vi - te - o - pu - len - to, que\_o - fre - ce gra - cio - so

[C I] <sup>93</sup> Al con - vi - te - o - pu - len - to, que\_o - fre - ce gra - cio - so

[T I] <sup>93</sup> Al con - vi - te - o - pu - len - to, que\_o - fre - ce gra - cio - so

Estrillo à 7. Andante

[Tp II] <sup>93</sup> Al con - vi - te\_o - pu - len - to que\_o -

[A II] <sup>93</sup> Al con - vi - te\_o - pu - len - to que\_o -

[C II] <sup>93</sup> Al con - vi - te\_o - pu - len - to que\_o -

[T II] <sup>93</sup> Al con - vi - te\_o - pu - len - to que\_o -

[B II] <sup>93</sup> Al con - vi - te\_o - pu - len - to que\_o -

Estrillo à 7. Andante

[VI I] <sup>93</sup>

[Vlns] <sup>93</sup>

[VI II] <sup>93</sup>

Estrillo à 7. Andante

[Org] <sup>93</sup> Al combite

Estrillo à 7. Andante

[Ac. cont.] <sup>93</sup>

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[19]

100

[Tp I] *cio - so* *con ves - ti - dos nup - cia - les, y lim - -*

[A I] *con ves - ti - dos nup - cia - les, y lim -*

[C I] *con ves - ti - dos nup - cia - les, y lim -*

[T I] *con ves - ti - dos nup - cia - les, y lim -*

100

[Tp II] *fre - ce gra - cio - so la ma - yor dei - dad,*

[A II] *fre - ce gra - cio - so la ma - yor dei - dad,*

[C II] *fre - ce gra - cio - so la ma - yor dei - dad,*

[T II] *fre - ce gra - cio - so la ma - yor dei - dad,*

[B II] *fre - ce gra - cio - so la ma - yor dei - dad,*

100

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

100

[Org] *3 ;*

100

[Ac. cont.] *3 ;* *6 ; 7 5 6 ; 7 5 6 ; 7*  
*4 4 3 4 4 3 4*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[20]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

107

[Tp I] pios con pu - ras con cien -

[A I] pios

[C I] pios

[T I] pios con pu - ras con - cien -

107

[Tp II] con ves - ti - dos nup - cia - les, y lim - pios,

[A II] con ves - ti - dos nup - cia - les, y lim - pios,

[C II] con ves - ti - dos nup - cia - les, y lim - pios,

[T II] con ves - ti - dos nup - cia - les, y lim - pios,

[B II] con ves - ti - dos, nup - cia - les, y lim - pios,

107

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

107

[Org]  $\begin{matrix} 6\flat & 7\flat & 5 & & 6\flat & 7\flat & 5 & & 6\flat & 7\flat \\ 4 & 4 & 3 & & 4 & 4 & 3 & & 4 & \end{matrix}$

107

[Ac. cont.]  $\begin{matrix} 6\flat & 7\flat & 5 & & 6\flat & & & & 6 \\ 4 & 4 & 3 & & 4 & & & & 4 \end{matrix}$

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[21]

114

[Tp I]   
cias ve - nid, lle-gad, co - rred, don de el Pan, que se\_o -

[A I]   
ve - nid, lle-gad, co - rred,

[C I]   
ve - nid, lle-gad, co - rred,

[T I]   
cias ve - \_ \_ nid, lle-gad, co - rred,

114

[Tp II]   
ve - nid, lle - gad, lle-gad, co - rred,

[A II]   
ve - nid, \_ \_ lle-gad, co - rred,

[C II]   
ve - nid, lle - \_ \_ gad, lle-gad, co - rred,

[T II]   
ve - nid, lle - \_ \_ gad, lle-gad, co - rred,

[B II]   
ve - nid, lle - gad, co - rred,

114

[VI I]   
[Vlns]   
[VI II]

114

[Org]

114

[Ac. cont.]   
7 6  
3 5

[Arxiu de la catedral de Sagorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[22]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

120

[Tp I] fre - ce\_a los o - - - jos a los o - jos no es Pan, si - no car - ne mu - da - do su -

[A I] don-de\_el Pan, que se\_o fre - ce\_a los o - jos no es Pan, si - no car - ne mu - da - do su

[C I]

[T I] no es Pan si - no car - ne mu - da - do su

[Tp II] no es Pan, si - no

[A II] no es Pan, si - no

[C II] no es Pan, si - no

[T II] no es Pan, si - no

[B II] no es Pan, si - no

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.] 6 4 6

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[23]

127

[Tp I] ser:

[A I] ser:

[C I] ser:

[T I] ser: ve - nid don - de el vi 3 - no en - ga - ñán - do al ol -

[Tp II] car - ne mu - da - do su ser

[A II] car - ne mu - da - do su ser

[C II] car - ne mu - da - do su ser

[T II] car - ne mu - da - do su - ser

[B II] car - ne mu - da - do su - ser

[VI I] *p*

[Vlns] *p*

[VI II] *p*

[Org] 6/5

[Ac. cont.] 6/5 4# 2 *p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[24]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I]

[A I]  
[C I]

[T I]

fa-cto, vi-no no es si de san-gre pur-pú-reo ma-tiz

[Tp II]

[A II]  
[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]  
[Vlns]

[VI II]

[Org]

[Ac. cont.]

7 7

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[25]

140

[Tp I]

[A I]  
[C I]

[T I]

8

si de san - gre pur - pú-re-o ma - tiz ve - nid,

140

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

8

ve - nid, co - red, lle - gad,

ve - nid, co - red, lle - gad,

ve - nid, co - red, lle - gad,

140

[B II]

ve - nid, lle - gad,

140

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

140

[Org]

140

[Ac. cont.]

6 5  
4 3

*f*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[26]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I] 146  
nid, co-rred, lle-gad, co-rred, lle-gad

[A I] 146  
nid, co-rred, lle-gad, co-rred, lle-gad

[C I] 146  
nid, co-rred, lle-gad, co-rred, lle-gad

[T I] 146  
co-rred, lle-gad, co-rred, lle-gad

[Tp II] 146  
don-de al ol-fa-to, y al

[A II] 146  
don-de al ol-fa-to, y al

[C II] 146  
don-de al ol-fa-to, y al

[T II] 146  
don-de al ol-fa-to, y al

[B II] 146  
don-de al ol-fa-to, y al

[VI I] 146

[Vlns] 146

[VI II] 146

[Org] 146

[Ac. cont.] 146

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[27]

151

[Tp I] don - de al - ol -

[A I] don - de al - ol -

[C I]

[T I]

151

[Tp II] tac - to, y al ver, gus - tar, y al o - ír, y al o - ír,

[A II] tac - to, y al ver, gus - tar, y al o - ír, y al o - ír,

[C II] tac - to, y al ver, gus - tar, y al o - ír, y al o - ír,

[T II] tac - to, y al ver, gus - tar, y al o - ír, y al o - ír,

[B II] tac - to, y al ver, gus - tar, y al o - ír, y al o - ír,

151

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

5 4 5

151

[Org]

5 4 5 6 5 7

151

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[28]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I] 157  
fa - to don - de al - ol - fa - to, y al tac - to, y al ver, gus - tar, y al o - ir.

[A I] 157  
fa - to don - de al ol - fa - to, y al tac - to, y al ver, gus - tar, y al o - ir.

[C I] 157  
fa - to don - de al ol - fa - to, y al tac - to, y al ver, gus - tar, y al o - ir.

[T I] 157  
don - de al ol - fa - to, y al tac - to, y al ver, gus - tar, y al o - ir.

[Tp II] 157

[A II] 157

[C II] 157

[T II] 157

[B II] 157

[VI I] 157

[Vlns] 157

[VI II] 157

[Org] 157

[Ac. cont.] 157  
6 5 4 3 6 5 4 3 4 2 7 7 7 6 6 4#

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[29]

164

[Tp I]

[A I]  
[C I]

[T I]

164

[Tp II]

pres - ted fi - des sup - - - ple - men -

[A II]

pres - - - ted fi - des sup - - - ple - men - - - tum sup - ple -

[C II]

164

[T II]

pres - ted fi - des sup - - - ple - men - tum sup - - - ple -

[B II]

pres - - - ted fi - - - des sup - ple men - - - tum pres - ted fi - des sup - - - ple -

164

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

164

[Org]

6/4 6      6/4 5/4      6 5

164

[Ac. cont.]

6/4 6      6/4      6 6/5

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[30]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

169

[Tp I] sen - su - um de - fec - tu - i

[A I] sen - su - um de - fec - tu - i

[C I] sen - su - um de - fec - tu - i

[T I] sen - su - um de - fec - tu - i

169

[Tp II] tum sen - su - um de - fec - tu -

[A II] men - tum sen - su - um de - fec - tu -

[C II] men - tum sen - su - um de - fec - tu -

[T II] men - tum sen - su - um de - fec - tu -

[B II] men - tum sen - su - um de - fec - tu -

169

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

169

[Org] 6 4 5 3

169

[Ac. cont.] 6 4 5 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

[31]

175

[Tp I] sen su um de - fec - tu - i de - fec - tu - i.

[A I] sen su - um de - fec - tu - i de - fec - tu - i.

[C I] sen su - um de - fec - tu - i de - fec - tu - i.

[T I] sen - su - um de - fec - tu - i de - fec - tu - i.

175

[Tp II] i, sen - su - um de - fec - tu - i, de - fec - tu - i.

[A II] i, sen - su - um de - fec - tu - i, de - fec - tu - i.

[C II] i, sen - su - um de - fec - tu - i, de - fec - tu - i.

[T II] i sen - su - um de - fec - tu - i, de - fec - tu - i.

[B II] i sen - su - um de - fec - tu - i, de - fec - tu - i.

175

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

175

[Org]

175

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]

**Text:**

Introducción. De Pan los accidentes nos disfrazan de Christo la substancia, viendose en sus especies, por disposición rara, oculto ser de la deydad, de la deydad más alta, y pues excede este enigma, a todo humano sentir: Tantum ergo sacramentum, sacramentum veneremur veneremur cernui.

Lo que en la ley escrita fue figura, y fue bosquejo de aquesta maravilla, ya devotos lo vemos en realidades reducido â efecto, y pues es mayor misterio el que creemos aquí: et antiquum documentum, novocedad ritui:

Recitado. Ni a la vista, ni al gusto, al olfato, ni al tacto des fé alguna, si con afecto mudo, confesando las dudas da el oído a la fe sincera, y pura, y pues que por los sentidos la verdad no has de inferir: Prested fídes supplementum, sensuum defectui.

Estrivillo. Al combite opulento que ofrece gracioso la mayor deydad, con vestidos nupciales, y limpios, con puras conciencias venid, llegad, corred, donde el Pan, que se ofrece â los ojos no es Pan, sino carne mudado su ser: venid donde el vino engañando al olfato, vino no es, si de sangre purpureo matiz, venid, corred, llegad, donde al olfato, y al tacto, y al ver, gustar, y al oír, Prested fídes supplementum, sensuum defectui.

**Notes crítiques:**

- Compàs. 12. Tenor I i Continu. Becaire afegit per revisió a la nota Do. Consta en el compàs anterior.

- C. 16. Tenor I. Becaire afegit per revisió a la nota Do. Consta en el continu.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



**[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]**

- C. 17. Violí I. Al manuscrit la figura de nota blanca podria estar barrada. Tanmateix, la línia melòdica de la part de l'Alt I es similar a la de Violí I i no porta cap barra. Tot i això, hem transcrit amb barra malgrat que podria tractar-se d'un esborrany sobre la plica de la figura blanca.

- C. 49. Tiple I i Alt I. Al manuscrit el semitrino és dubtós. No obstant, hem transcrit tenint en compte la similitud amb l'ornamentació que n'hi ha dos compassos després.

- C. 63. Alt I. La nota d'ornamentació és dubtosa en el manuscrit. Hem transcrit tenint en compte criteris estilístics.

- C. 69. Hem afegit la doble barra per a delimitar la secció de Recitat.

- C. 79. Idem.

- C. 83. Violí II. Becaire afegit per revisió a l'ornament. Consta en el compàs anterior.

- C. 103. Alt I. La nota negra Mi ha sigut afegida d'acord amb l'harmonia i la melodia del fragment. Al manuscrit no consta perquè està trencat en aquesta part del compàs.

- C. 103-104-105. Alt I. Becaire afegit per revisió a la nota Fa. Consta en el xifrat del continu.

- C. 105. Continu. Al manuscrit aquest compàs està escrit com a repetició del compàs anterior.

- C. 108 i 109. Tenor II. Bemoll afegit per revisió a la nota Si. Consta en el xifrat del continu i de l'orgue.

- C. 110. Doble barra de separació afegida per a delimitar l'imminent canvi de to. A les partícules manuscrites aquesta modificació de l'armadura consta en compassos distints. Hem triat situar-lo en aquest compàs per tal que serveixca per a tot el conjunt.

- C. 129. Violí I. Sostingut afegit per revisió a la nota Do d'acord amb l'armadura transitòria que consta en el manuscrit.

- C. 131. Doble barra de separació afegida per a delimitar el retorn a la tonalitat original. A les partícules manuscrites aquest canvi de to està indicat en compassos distints. Hem triat situar-lo en aquest compàs per tal que serveixca per a tot el conjunt.

**[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25**

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**

**[De Pan los accidentes. Vicent Olmos i Claver]**

- C. 131. Tenor I. Becaire afegit per revisió a la nota Do d'acord amb l'armadura transitòria que consta en el manuscrit.

**[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/25**

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**

# [18] Descarriada la oveja

Villancico à 8 Ccon Violines, y Clarines. A Maria Santissima

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

M.[osé]n Vicente Olmos 1765  
[ACS: PM 22/28]

Introducción à 4. Despacio

[Tiple I (a)]  
[Tiple I (b)]  
[Cor I]  
[Alt I]  
[Tenor I]  
Des - car - ri - a - da la o  
El mur - mu - llo de la

Introducción tacet

[Tiple II]  
[Alt II]  
[Cor II]  
[Tenor II]  
[Baix II]  
Pues

[Violí I]  
[Violins]  
[Violí II]

[Clari I]  
[Clarins]  
[Clari II]  
Descarriada  
Dos veces: Descarriada la Oveja

[Acomanyament al Orgue]  
Introducción tacet

[Acomanyament Continú]

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28]

[2]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]  
[Tp I (b)]  
[C I]  
[A I]  
[T I]

Des - car - ri - a - da la o -  
El mur - mu - llo de la

[Tp II]  
[A II]  
[C II]  
[T II]  
[B II]

[VI I]  
[VI II]

[Cl I]  
[Cl II]  
[Cl III]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

Des - car - ri - a - da la o -  
El mur - mu - llo de la

Des - car - ri - a - da la o -  
El mur - mu - llo de la

Des - car - ri - a - da la o -  
El mur - mu - llo de la

*p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

ve - ja, fuen - te, Des - car - ri - a - da la o - ve - ja, en el blan - do\_a -  
El mur - mu - llo de la fuen - te, blan - do\_a com - pa - ña - su - dó en el blan - do\_a -

ve - ja, fuen - te, Des - car - ri - a - da la o - ve - ja, fuen - te, en el mon - te se que -  
El mur - mu - llo de la fuen - te, blan - do\_a com - pa - ña - su - do en el blan - do\_a -

ve - ja, fuen - te, Des - car - ri - a - da la o - ve - ja, fuen - te, en el mon - te se que -  
El mur - mu - llo de la fuen - te, blan - do\_a com - pa - ña - su - do en el blan - do\_a -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[4]

## [Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]  
 mon - te se que - do en el mon - te se que - do - y la sa - có de la  
 com - pa - ña su voz blan - do a com - pa - ña su voz - ; que res - pon - de al tar - do

[Tp I (b)]  
 mon - te se que - do en el mon - te se que - do, y la sa - có de la  
 com - pa - ña su voz blan - do a com - pa - ña su voz, que res - pon - de al tar - do

[C I]  
 en el mon - te se que - do se que - do, y la sa - có de la  
 blan - do a com - pa - ña su voz - - - su voz, - - - que res - pon - de al tar - do

[A I]  
 do se que - do en el mon - te se que - do, y la sa - có de la  
 voz su voz blan - do a com - pa - ña su voz, que res - pon - de al tar - do

[T I]  
 do se que - do en el mon - te se que - do, y la sa - có de la  
 voz su voz blan - do a com - pa - ña su voz, que res - pon - de al tar - do

[Tp II]  
 [A II]  
 [C II]  
 [T II]  
 [B II]

[VI I]  
 [Vlns]  
 [VI II]

[Cl I]  
 [Clns]  
 [Cl II]

[Ac. Orgue]  
 [Ac. Cont.]

17 43 6 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
 Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

22

[Tp I (a)]  
sen - da la her - mo su - ra de u - na flor y la sa - có de la sen - da la her - mo  
e - co de los sil - vos del pas tor, que res - pon - de al tar - do e - co de los

[Tp I (b)]  
sen - da la her - mo su - ra de u - na flor y la sa - có de la sen - da la her - mo  
e - co de los sil - vos del pas tor, que res - pon - de al tar - do e - co de los

[C I]  
sen - da la her - mo su - ra de u - na flor y la sa - có de la sen - da la her - mo  
e - co de los sil - vos del pas tor, que res - pon - de al tar - do e - co de los

[A I]  
sen - da la her - mo su - ra de u - na flor y la sa - có de la sen - da la her - mo  
e - co de los sil - vos del pas tor, que res - pon - de al tar - do e - co de los

[T I]  
8  
sen - da la her - mo su - ra de u - na flor y la sa - có de la sen - da la her - mo  
e - co de los sil - vos del pas tor, que res - pon - de al tar - do e - co de los

[Tp II]  
22

[A II]  
22

[C II]  
22

[T II]  
8  
22

[B II]  
22

[VI I]  
22  
3 3

[VI II]  
22  
3 3 3 3

[Cl I]  
22

[Cl II]  
22

[Ac. Orgue]  
22

[Ac. Cont.]  
22  
6 3# 6 3# 3 6 3 6 5

[6]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

Estrivillo a 8. Medio Aire

su - ra de u - na flor.  
sil - vos del pas - tor.

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

su - ra de u - na flor.  
sil - vos del pas - tor.

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[VI II]

dalsengno

[Cl I]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

6/4 6/3 6 3

dalsengno

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Tp I (a)]  
[Tp I (b)]  
[C I]  
[A I]  
[T I]

[Tp II]  
[A II]  
[C II]  
[T II]  
[B II]

[VI I]  
[Vlns]  
[VI II]

[Cl I]  
[Clns]  
[Cl II]

[Ac. Orgue]  
[Ac. Cont.]

[8]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]  
[Tp I (b)]  
[C I]  
[A I]  
[T I]

[Tp II]  
[A II]  
[C II]  
[T II]  
[B II]

[VI I]  
[VI II]

[Cl I]  
[Cl II]

[Ac. Orgue]  
[Ac. Cont.]

Pues si - gue el va -  
Pues si - gue el va -  
Pues si - gue el va -  
Pues  
Pues  
Pues  
Pues

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Tp I (a)]  
li - do ve - as, - ve - as, don - de don - de es - tá  
Pues

[Tp I (b)]  
li - do ve - as ve - as, don - de don - de es - tá  
Pues

[C I]  
li - do ve - as ve - as, don - de don - de es - tá  
Pues

[A I]  
li - do ve - as ve - as, don - de don - de es - tá  
Pues

[T I]  
li - do ve - as ve - as, don - de don - de es - tá  
Pues

[Tp II]  
si - gue el va - li - do ve - as ve - as don - de don - de es - tá  
Pues si - gue el va -

[A II]  
si - gue el va - li - do ve - as ve - as don - de don - de es - tá  
Pues si - gue el va -

[C II]  
si - gue el va - li - do ve - as ve - as don - de don - de es - tá  
Pues si - gue el va -

[T II]  
si - gue el va - li - do ve - as ve - as don - de don - de es - tá  
Pues si - gue el va -

[B II]  
si - gue el va - li - do ve - as ve - as don - de don - de es - tá  
Pues si - gue el va -

[VI I]  
[VI II]

[Cl I]  
[Cl II]

[Ac. Orgue]  
[Ac. Cont.]

[Tp I (a)]  
 si - gue el va - li - do      Pues si - gue el va - li - do ve - as, ve - as, don - de      don - de es - tá

[Tp I (b)]  
 si - gue el va - li - do      Pues si - gue el va - li - do ve - as, ve - as, don - de      don - de es - tá

[C I]  
 si - gue el va - li - do      Pues si - gue el va - li - do ve - as, ve - as, don - de      don - de es - tá

[A I]  
 si - gue el va - li - do      Pues si - gue el va - li - do ve - as, ve - as, don - de      don - de es - tá

[T I]  
 si - gue el va - li - do      Pues si - gue el va - li - do ve - as, ve - as, don - de      don - de es - tá

[Tp II]  
 li - do      Pues si - gue el va - li - do      don - de es - tá

[A II]  
 li - do      Pues si - gue el va - li - do      don - de es - tá

[C II]  
 li - do      Pues si - gue el va - li - do      don - de es - tá

[T II]  
 li - do      Pues si - gue el va - li - do      don - de es - tá

[B II]  
 li - do      Pues si - gue el va - li - do      don - de es - tá

[VI I]  
 [VI II]

[Cl I]  
 [Cl II]

[Ac. Orgue]  
 [Ac. Cont.]

[Tp I (a)]  
da - te pri - sa que se - gún el ru - í - do el ru - í - do

[Tp I (b)]  
da - te pri - sa que se - gún el ru - í - do el ru - í - do

[C I]  
da - te pri - sa que se - gún el ru - í - do el ru - í - do

[A I]  
da - te pri - sa que se - gún el ru - í - do el ru - í - do

[T I]  
da - te pri - sa que se - gún el ru - í - do el ru - í - do

[Tp II]  
da - te pri - sa da - te pri - sa que se - gún el ru - í - do el ru -

[A II]  
da - te pri - sa da - te pri - sa que se - gún el ru - í - do el ru -

[C II]  
da - te pri - sa da - te pri - sa que se - gún el ru - í - do el ru -

[T II]  
da - te pri - sa da - te pri - sa que se - gún el ru - í - do el ru -

[B II]  
da - te pri - sa da - te pri - sa que se - gún el ru - í - do el ru -

[VI I]  
[VI II]

[Cl I]  
[Cl II]  
[Cl III]

[Ac. Orgue]  
[Ac. Cont.]

54

[Tp I (a)] da - te pri - sa que se - gún el ru - í - do el ru - í - do la va â los al - can - ses el lo - bo el

[Tp I (b)] da - te pri - sa que se - gún el ru - í - do el ru - í - do la va â los al -

[C I] da - te pri - sa que se - gún el ru - í - do el ru - í - do la va â los al - can - ses al -

[T I] 8 da - te pri - sa que se - gún el ru - í - do el ru - í - do la

54

[Tp II] í - do

[A II] í - do

[C II] í - do

[T II] 8 í - do

[B II] í - do

54

[VI I]

[VI II]

54

[Cl I]

[Cl II]

54

[Ac. Orgue]

54

[Ac. Cont.] 6 9 3

[Tp I (a)] lo - bo ra - paz la va à los al - can - zes el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz, la va à los al -

[Tp I (b)] can - ses el lo - bo el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz, la va à los al -

[C I] can ses el lo - bo ra - paz el lo - bo el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz, la va à los al -

[T I] va à los al - can - ses el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz, la va à los al -

[Tp II] la va à los al - can - ses al - can - ses el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz la va à los al - can - ses el

[A II] la va à los al - can - ses el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz la va à los al - can - ses el

[C II] la va à los al - can - ses el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz la va à los al - can - ses el

[B II] la va à los al - can - ses el lo - bo ra - paz la va a los al - can - ses el

[VI I]

[VI II]

[Cl I]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

63

[Tp I (a)] can - ses el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz. **Finis Recitado et Aria tacet**

[Tp I (b)] can - ses el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz. **Recitado et Aria tacet**

[C I] can - ses el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz.

[A I] can - ses el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz.

[T I] 8 can - ses el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz.

[Tp II] lo - bo ra - paz el lo - bo - el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz. **Recitado et Aria tacet**

[A II] lo - bo ra - paz el lo - bo el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz. **Recitado et Aria tacet**

[C II] lo - bo ra - paz el lo - bo el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz.

[T II] 8 lo - bo ra - paz el lo - bo el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz. **Recitado et Aria tacet**

[B II] lo - bo ra - paz el lo - bo el lo - bo ra - paz el lo - bo ra - paz.

[VI I] **Recitativo tacet** **Volti Aria**

[VI II] **Recitativo tacet** **Volti Aria**

[Cl I] **D. C.**

[Cl II]

[Ac. Orgue] 6 6

[Ac. Cont.] 6

63

Recitado



[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

Si va a co-ger el sue-ño el pas-tor-ci-llo des-pues de re-co-gi-do su ga-na-do le des-pier-ta el cui-da-do que le de-xó dor-

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

[16]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

74

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

mi-do de la res que per dió: si o-ye un va-li-do, e-cha de sí el pe-lli-co, sal-ta, co-rre, la bus-ca y

[T I]

74

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

74

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

74

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

74

[Ac. Orgue]

74 3<sub>4</sub>

[Ac. Cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

no la ha-lla por si vuel-ve a va-lar es-pe-ra y ca-lla in-que-to rue-da el mon-te sil-va y lla-ma cul - pa la lu - na

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

[18]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

cla - ra por-que no le des - cu - bra lo que a - ma; Ni has - ta más no po - der la de - sam - pa ra.

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

Dentro Aria

Volti Aria

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

The musical score is arranged in systems. The first system includes parts for [Tp I (a)], [Tp I (b)], [C I], [A I], and [T I]. The second system includes [Tp II], [A II], [C II], [T II], and [B II]. The third system features vocal parts: [VI I] (Aria â Solo) and [VI II] (Aria â Solo), and a [Vlns] part. The fourth system includes [Cl I], [Clns], and [Cl II]. The fifth system includes [Ac. Orgue] and [Ac. Cont.]. The score is in G major (one sharp) and common time. The vocal parts and the [Ac. Cont.] part have lyrics: "Aria â Solo" and "Espacio no mucho". The [Ac. Cont.] part includes fingerings: 6 6, 6 3, 6 3.

[20]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

[22]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



105

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

sí es - ta di - vi - na pas - to - ra ca - mi - na bus - can - - - do la o -

[T I]

8

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

8

[B II]

[VI I]

*p*

[VI II]

*p*

3

3

[Cl I]

[Cl II]

[Cl III]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

6 6 4

piano

[24]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

ve - ja bus - can - - - do la\_o ve - ja - - que ba - la\_y se

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I] que - xa per - di - do el pas - tor per - di - do el pas - tor per - di -

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

[26]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

do el pas - tor.

for

for

6 4 6 6 3# 6

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

A - sí es - ta dí - vi - na pas - to - ra ca - mi - na - bus -

*p*

*p*

*p*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[28]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

can - do bus - can - do la ove - ja que ba - - - la y se que - xa per di - do el pas -

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]  
tor per - di - do el pas - tor - el pas tor per - di - do el pas -

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

[30]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

que ba - la y se que - xa per - di - do el pas - tor per -

143

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

di - do el pas - tor per - - di - do el pas - tor que ba - la y se

[T I]

8

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

143

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

143

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

143

[Ac. Orgue]

143

[Ac. Cont.]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

que - xa per - di - do el pas - tor per - di - do el pas - tor per -

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

[34]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

di - do el pas - tor.

7 3

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Tp I (a)]  
[Tp I (b)]  
[C I]  
[A I]  
[T I]

[Tp II]  
[A II]  
[C II]  
[T II]  
[B II]

[VI I]  
[VI II]

[Cl I]  
[Clns]  
[Cl II]

[Ac. Orgue]  
[Ac. Cont.]

[36]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

158

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

158

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

158

[VI I]

[VI II]

158

[Cl I]

[Cl II]

[Cl III]

158

[Ac. Orgue]

158

[Ac. Cont.]

medio ayre

*p*

7 6

3♯

Ni la de - sam - pa - ra tar - da en la fa - ti - ga en la fa -

164

[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

ti - ga que quien o - tro di - ga no sa - be de\_a mor de\_a - mor, no sa - be - de\_a - mor -

[T I]

164

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

164

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

164

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

164

[Ac. Orgue]

164

[Ac. Cont.]

6  
4

3#



[Tp I (a)]

[Tp I (b)]

[C I]

[A I]

[T I]

[Tp II]

[A II]

[C II]

[T II]

[B II]

[VI I]

[Vlns]

[VI II]

[Cl I]

[Clns]

[Cl II]

[Ac. Orgue]

[Ac. Cont.]

no sa - be de\_a - mor - - - no sa - - - be de\_a - mor.

Finis

## [Descarriada la oveja. Vicent Olmos i Claver]

### **Text:**

Introducción. Descarriada la oveja, en el monte se quedó,  
y la sacó de la senda, la hermosura de una flor.

El murmullo de la fuente, blando acompaña su voz,  
Que responde al tardo eco, de los sílvos del pastor.

Estrivillo. Pues sigue el valido, veas, veas donde está,  
date prisa, que, segun el ruído, la va â los alcanses el lobo rapaz.

Recitado. Si va â cojer el sueño el Pastorcillo despues de recogido su ganado,  
le despierta el cuidado que le dexó dormido de la res que perdió:  
si oye un valido, echa de si el pellico, salta, corre, la busca, y no la halla,  
por si buelve a valar, espera y calla, inquieto, rueda el monte, silva y llama, culpa la  
luna clara porque no le descubra lo que ama:  
Ni hasta mas no poder la desampara.

Aria. Assí esta divina Pastora camina buscando la oveja que vala y se quexa perdido el  
pastor.  
Ni la desampara, tarda en la fatiga, que, quien otro diga, no sabe de amor.

### **Notes crítiques:**

- Compàs. 3. En algunes parts també trobarem la indicació agògica “Largo”.
- C. 11. Hem actualitzat a notació moderna el signe de repetició.
- C. 22. Continu. Potser n’hi ha una errata de còpia en el manuscrit. La tercera negra consta Do. Hem transcrit a nota Si per tal de concordar amb el xifrat.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

### [Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

- C. 57. Clarí II. En el manuscrit falta aquest compàs. Segurament és una errata de còpia. Hem transcrit per similitud amb el Clarí I.
- C. 85. Alt. Becaire afegit per revisió a la nota d'ornament Fa. Consta en el compàs anterior.
- C. 86. Continu. Sostingut afegit per revisió a la nota Sol. Consta en el compàs anterior.
- C. 126. Continu. Tot i que la primera xifra és un poc dubtosa en el manuscrit, l'hem transcrit amb sostingut perquè, de fet, l'alteració consta en la part de Volí II.
- C. 135 i 137. Alt. Potser per error de còpia en el manuscrit els tresets són de semicorxeres. Hem transcrit amb tresets de corxera.
- C. 141. Alt. Potser per error de còpia en el manuscrit el grup irregular consta com treset. Hem transcrit amb siset.
- C. 142. Alt i continu. En el manuscrit consta sostingut a la nota Si indicat així mateix al xifrat. Hem transcrit amb Becaire d'acord amb l'ús notacional de Vicent Olmos.
- C. 147. Alt. Similarment, però, només en la part de l'Alt consta sostingut a la nota Si. L'hem transcrit així mateix amb Becaire.
- C. 160. Continu. Hem afegit la indicació mètrica de compàs 3/4. Consta en altres parts i també en la versió transportada de l'Ària.
- C. 171. Violí I. Potser per error de còpia en el manuscrit sobra un silenci de corxera. En cas contrari, les dues corxeres formarien part d'un treset junt al silenci citat.
- C. 175. Alt i Violins. En el manuscrit consta Bemoll a la nota Do. L'hem transcrit Becaire d'acord amb l'ús notacional de Vicent Olmos.
- C. 175. Continu. Consta Bemoll en el xifrat que hem transcrit Becaire d'acord així mateix amb l'ús notacional de Vicent Olmos.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

*Trua Depacio*  
Per-sí es-ta di-vi-na Par-to-za Cami-na bus-can --- do la o-  
ve-ja bus-can --- do la o-ve-ja que va la-ye que-xa per-di-do el Pas-tox per di-  
do --- el Pas-tox per di-do --- el Pas-tox. Per-sí es-ta di-vi-na Par-to-za Cami-na bus-  
can do bus-can do la o-ve-ja que va --- la-ye que-xa per-di-do el Pas-tox per --- di-do el Pas-  
tox --- per-di-do el Pas-tox ---  
que va la-ye que-xa per-di-do el Pas-tox --- per-di-do el Pas-tox per-  
di-do el Pas-tox q. va la-ye que-xa per-di-do el Pas-tox --- per-di-do el Pas-  
tox per-di-do el Pas-tox. *El* la de-ox pa-xa tan-don la fa-  
fi-ga en la fa-ti-ga que quan-to diga no ca-be de-a-mor --- de-a-mor, no ca-be de-a-

© acs

Il·lustració n° 38. Particel·la d'Alt del villancet A *Maria Santtissima*. (ACS): PM 22/28.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

# [18 b] Descarriada la obeja

Villancico à 8 Con Violines, y Clarines. A María Santíssima

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

M.[osé]n Vicente Olmos

[ACS: PM 22/28]

[Recitat i Ària de Tenor]

[Tenor] **Recitado**  
Si va a co-ger el Si va a co-ger el sue-ño el pas-tor-ci-llo des-

[Violí I]

[Violins]

[Violí II]

[Acompanyament Continu] **Rezit.o** Si va a cojer el sueño

[T] **5**  
pues de re-co-gi-do su ga-na-do le des-pier-ta el cui-da-do que le de-xó dor-mi-do de lares que per

[VI II]

VI. I-II

[VI II]

[Ac. cont.] **5** **3#** **3#** **3b**

[T] **9**  
dió: si o-ye un va-li-do, e-cha de sí el pe-lli-co, sal-ta, co-rre, la bus-ca y

[VI II]

VI. I-II

[VI II]

[Ac. cont.] **9** **3#** **3#** **3#**

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28]

[2]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[T] <sup>13</sup>  
no la ha-lla por si vuel-ve a vdar es-pe-ra y ca-lla in-que-to rue-da el mon-te sil-va y lla-ma

[VI II] <sup>13</sup>

[VI II] <sup>13</sup>

[Ac. cont.] <sup>13</sup>

[T] <sup>18</sup>  
cul - pa la lu-na cla - ra por-que no le des - cu-bra lo que a - ma; Ni hasta másno po -

[VI II] <sup>18</sup>

[VI II] <sup>18</sup>

[Ac. cont.] <sup>18</sup>

[T] <sup>22</sup> **Aria a la otra parte** **Aria Despacio**  
der la de - sam - pa ra.

[VI II] <sup>22</sup> **Aria Despacio**

[VI II] <sup>22</sup> **Aria Despacio**

[Ac. cont.] <sup>22</sup> **Aria a la otra parte** **Aria Despacio** 6 6

Assí esta

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28. Recitat i Ària de Tenor  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[T]

[VI II]

VI. I-II

[VI II]

[Ac. cont.]

Assí esta

[T]

[VI II]

VI. I-II

[VI II]

[Ac. cont.]

[T]

[VI II]

VI. I-II

[VI II]

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28. Recitat i Ària de Tenor  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[4]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

Musical score for measures 36-38. The score includes parts for Tenor (T), VI. I-II (Violin I and II), and Ac. cont. (Acoustic guitar). The Tenor part begins with a rest and then has a note on measure 38. The VI. I-II parts feature intricate sixteenth-note patterns with triplets. The Ac. cont. part provides a bass line with a 6th fret marking.

Musical score for measures 39-41. The Tenor part has the lyrics: "sí es - ta di - vi - na pas - to - ra ca - mi - na bus -". The VI. I-II parts feature sixteenth-note patterns with dynamic markings *p* and *f*. The Ac. cont. part has a bass line with a 6 and 6# fret marking and the instruction "piano".

Musical score for measures 42-44. The Tenor part has the lyrics: "can - - - do la o - ve - ja bus - can - - - do la o -". The VI. I-II parts feature sixteenth-note patterns with dynamic markings *f* and *p*. The Ac. cont. part has a bass line with a 4th fret marking.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28. Recitat i Ària de Tenor  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[5]

45  
[T] ve - ja - - - que ba - - - la y se que - xa per - di - do el pas -

45  
[VI I-II]

45  
[VI II]

45  
[Ac. cont.] 6 3# 3# 3b

49  
[T] tor per-di - - - do el pas - tor per-di - - - do el pas -

49  
[VI I-II]

49  
[VI II]

49  
[Ac. cont.] 7 6 6 6 4

53  
[T] tor.

53  
[VI I-II] *f*

53  
[VI II] *f*

53  
[Ac. cont.] 3# 5

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28. Recitat i Ària de Tenor  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[6]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[T] 57 <sup>3</sup> <sup>3</sup>

[VI I-II]

[VI II]

[Ac. cont.] 57 <sup>4 3 6 4 5 3# 7</sup>

[T] 61

[VI I-II]

[VI II]

[Ac. cont.] 61 <sup>4 3 6 5 3# 6# 3b</sup>

[T] 65 <sup>3</sup> <sup>3</sup>

[VI I-II]

[VI II]

[Ac. cont.] 65 <sup>3# 6b 3b 3#</sup>

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28. Recitat i Ària de Tenor  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[7]

[T] queba - la y se

[VI I-II]

[VI II]

[Ac. cont.]

[T] que - xa perdi - do el pas - tor per - di-do el pas-tor per - di - do el pas -

[VI I-II]

[VI II]

[Ac. cont.]

[T] tor queba - la y se que - xa per-di-do el pas - tor per -

[VI I-II]

[VI II]

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28. Recitat i Ària de Tenor  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[8]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[T]

[VI II]

[VI II]

[Ac. cont.]

[T]

[VI II]

[VI II]

[Ac. cont.]

[T]

[VI II]

[VI II]

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28. Recitat i Ària de Tenor  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

[9]

93

[T] 

Ni la de-sam - pa - ra tar - da en la fa - ti - ga en la fa - ti - ga que

[VI I-II] *medio ayre* *p* 

[VI II] *p* 

[Ac. cont.] *medio ayre* *p* 

99

[T] 

quien o - tro di - ga no sa - be de a mor de a - mor, no sa - be - de a -

[VI I-II] 

[VI II] 

[Ac. cont.] 

105

[T] 

mor - - - no sa - be de a - mor - no sa - be de a - mor?

[VI I-II] 

[VI II] 

[Ac. cont.] 

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28. Recitat i Ària de Tenor  
Transcripció i revisió: Angel Marzal, 2013]

[Descarriada la obeja. Vicent Olmos i Claver]

**Recitat i Ària de Tenor. Notes crítiques:**

- Compàs. 19. Tenor. Bemoll afegit per revisió a la nota Si. Consta en el compàs anterior.
- C. 20. Continu. Sostingut afegit per revisió a la nota Do. Consta en el compàs anterior.
- C. 35. Violins. Bemoll afegit per revisió a la nota Si. Consta en el xifrat.
- C. 46. Violí II. En el manuscrit consta un silenci de nota negra de més. Està situat entre les dues figures de nota negra i l'hem eliminat en la nostra transcripció.
- C. 57. Violí I. N'hi ha un esborrany a l'últim temps del compàs. Hem transcrit per símil al Violí II.
- C. 60. Violí II. El primer sostingut del compàs l'hem afegit per revisió. Consta en el compàs anterior.
- C. 71. Tenor. Bemoll afegit per revisió a la nota Mi. Consta en el compàs anterior.
- C. 76 i 81. Tenor. Bemoll afegit per revisió a la nota Si. Consta en el compàs anterior.
- C. 89. Violí I. Bemoll afegit per revisió a la nota Si. Consta en el compàs anterior, i, també, en el xifrat.
- C. 98. Violí I. Hem corregit les notes d'acord amb el xifrat.

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/28. Recitat i Ària de Tenor  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

# [19] Quatro para dar las Pascuas

[Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

Olmos 1774  
[ACS: PM 22/16]

Andante

[Tiple I] A - lón A - lón, a-lón com - pa - ñe -

[Tiple II] Y dón - de

[Tiple III] Y dón - de

[Tenor] Y dón-de

[Acompañament continu] Alón compañeros Alón compañeros

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is for Tiple I, with lyrics 'A - lón' and 'A - lón, a-lón com - pa - ñe -'. The second staff is for Tiple II, with lyrics 'Y dón - de'. The third staff is for Tiple III, with lyrics 'Y dón - de'. The fourth staff is for Tenor, with lyrics 'Y dón-de'. The bottom staff is for the Continuo, with lyrics 'Alón compañeros' and 'Alón compañeros'. The tempo is marked 'Andante'.

Andante

[Tp I] ros, a dar Pas-cuas pues ya es ta - mos en di - a de Na - vi -

[Tp II] y dón - de he - mos de mar - char,

[Tp III] y dón - de he - mos de mar - char,

[T] y dón-de he - mos de mar - char,

[Ac. cont.]

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is for Tiple I, with lyrics 'ros, a dar Pas-cuas pues ya es ta - mos en di - a de Na - vi -'. The second staff is for Tiple II, with lyrics 'y dón - de he - mos de mar - char,'. The third staff is for Tiple III, with lyrics 'y dón - de he - mos de mar - char,'. The fourth staff is for Tenor, with lyrics 'y dón-de he - mos de mar - char,'. The bottom staff is for the Continuo. The tempo is marked 'Andante'.

[Vicent Olmos i Claver. Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/16]

[2]

## [Quatro para dar las Pasquas. Vicent Olmos i Claver]

**Allegretto**

[Tp I] *7* dad. A-lón pues a-pri-sa, a-lón pues a-pri-sa sin más es-pe-

[Tp II] *7* A-lón pues a-pri-sa, a-lón pues a-pri-sa, a-lón pues a-pri-sa sin más es-pe-

[Tp III] *7* A-lón pues a-pri-sa, a-lón pues a-pri-sa, a-lón pues a-pri-sa sin más es-pe-

[T] *7* A-lón pues a-pri-sa, a-lón pues a-pri-sa, a-lón pues a-pri-sa sin más es-pe-

[Ac. cont.] *7* **Allegretto**

**Solo**

[Tp I] *12* rar, sin más es-pe-rar, que\_a pu-ros bos-tes *3* **Solo**

[Tp II] *12* rar, sin más es-pe-rar, de tan-to ayu-

[Tp III] *12* rar, sin más es-pe-rar,

[T] *12* rar, sin más es-pe-rar,

[Ac. cont.] *12*

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/16  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]



[Quatro para dar las Pasquas. Vicent Olmos i Claver]

[3]

17

[Tp I] en su úl - ti - mo

[Tp II] nar, en su úl - ti - mo

[Tp III] Solo se mues - tra, que ya en su úl - ti - mo

[T] Solo tan fla - co el bol - si - llo en su úl - ti - mo

[Ac. cont.]

23

[Tp I] va - lle pa - re - ce pa - re - ce que\_es tá, pa - re - ce pa - re - ce que\_es tá. [salta a 2ª, 3ª i 4ª cobles]

[Tp II] va - lle pa - re - ce pa - re - ce que\_es tá, pa - re - ce pa - re - ce que\_es tá.

[Tp III] va - lle pa - re - ce pa - re - ce que\_es tá, pa - re - ce pa - re - ce que\_es tá.

[T] va - lle pa - re - ce pa - re - ce que\_es - tá, pa - re - ce pa - re - ce que\_es - tá.

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/16  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[4]

[Quatro para dar las Pasquas. Vicent Olmos i Claver]

28 [1ª cobla] Solo

[Tp I] 1. No os a - lli-jáis, pues con so - lo que to - dos mi voz si - gáis, ve -

[Tp II]

[Tp III]

[T]

[Ac. cont.]

33

[Tp I] réis cuan pres-to\_entes co - plas, co-brasu\_a - lien - to su\_aien - to vi - tal, co-brasu\_a - lien - to, su\_aien - to vi -

[Tp II]

[Tp III]

[T]

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/16  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[Quatro para dar las Paschas. Vicent Olmos i Claver]

[5]

38 [2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> i 4<sup>a</sup> cobles]

[Tp I] tal. 2. I - lus trí - si - mo se - ñor,  
3. Muy I - lus - tres se - ñor(es),  
4. Las Pascuas os da - mos a to - dos,

[Tp II] 2. I - lus trí - sí - mo se -  
3. Muy - I - lus - tres se -  
4. Las Pascuas os da - mos a

[Tp III] 2. I - lus trí - si - mo se -  
3. Muy I - lus - tres se -  
4. Las Pascuas os da - mos a

[T] 2. I - lus trí - si - mo se -  
3. Muy I - lus - tres se -  
4. Las Pascuas os da - mos a

[Ac. cont.]

43 (2.3) si pia - do - so(s) y li - be - ral(es), man -  
4. con tan fí - na vo - lun - tad, que en

[Tp I] ñor,  
ñor(es),  
to - dos, (2.3) si pia - do - so(s) - y li - be - ral(es),  
4. con tan fí - na vo - lun - tad,

[Tp II] ñor,  
ñor(res),  
to - dos, (2.3) si pia - do - so(s) - y li - be - ral(es),  
4. con tan fí - na vo - lun - tad,

[T] ñor,  
ñor(res),  
todos, (2.3) si pia - do - so(s) y li - be - ral(es),  
4. con tan fí - na vo - lun - tad,

[Ac. cont.]

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/16  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

[6]

## [Quatro para dar las Pasquas. Vicent Olmos i Claver]

[Tp I] 48  
dais dar tan - toal que\_os pi - de, qué no da - réis no da-réis al que\_os da, que no da -

[Tp II] 48  
el ob - se - quio mos - tra - mos, nues-tra gran - ne - ce - si - dad, nues - tra

[Tp III] 48  
que no da  
nues - tra

[T] 48  
que no da -  
nues - tra

[Ac. cont.] 48  
que no da -  
nues - tra

[D. S. a la Coda i salta]

[4ª cobla]

[Tp I] 52  
reis no da-réis al que\_os da. A-lón pues a - dad.

[Tp II] 52  
gran ne - ce - si - - - - -  
reis no da - réis al que\_os da. A - lón pues a pri - sa, a - dad.

[Tp III] 52  
reis no da - réis al que\_os da. A - lón pues a pri - sa, a dad.

[T] 52  
reis no da-réis al que\_os da. a dad.

[Ac. cont.] 52  
gran ne - ce - si - - - - -

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/16  
Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

## [Quatro para dar las Pascuas. Vicent Olmos i Claver]

### **Text:**

Alon, Alon compañeros, y dónde hemos de marchar,  
a dar Pascuas pues ya estamos en día de Navidad.

Alón pues aprisa, alón pues aprisa sin más esperar,  
que a puros bostezos de tanto aiunar, tan flaco el bolsillo se muestra,  
que ya en su ultimo valle pareze que esta.

Copla 1<sup>a</sup>. No os aflijais pues con solo, que todos mi voz sigais,  
vereis quan presto en tres coplas cobra su aliento vital.

Copla 2<sup>a</sup>. Ilustrísimo Señor si piadoso, y liberal, mandais dar tanto al que os pide  
que no dareis al que os da.

Copla 3<sup>a</sup>. Las Pascuas os damos todos, con tan fina voluntad,  
que en el obsequio mostramos nuestra gran necesidad.

### **Notes crítiques:**

- Compàs. 5. Tiple I. Sostingut afegit per revisió a la nota Sol. Consta en el compàs anterior.
- C. 9. Partitura. Senyal de repetició afegit per revisió.
- C. 9. Tiple III. Al manuscrit és dubtosa la primera semicorxera. Hem transcrit d'acord amb el context melòdic i harmònic.
- C. 27. Partitura. Coda de repetició afegida per revisió.
- C. 27. Al manuscrit consta la indicació "Siguen tres coplas: la 1<sup>a</sup> a solo, y las otras a solo, y a 4". No obstant, hem d'assenyalar que el text de la segona cobla es repeteix dues vegades lleugerament variat. D'altra banda, després de cada cobla, segurament, devia cantar-

[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/16

Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]

**[Quatro para dar las Pascuas. Vicent Olmos i Claver]**

se l'*estribillo*, però, en el manuscrit no consten les repeticions ben definides. Davant això, hem optat per transcriure-les el més fidedignament possible a la font.

- C. 28. Tiple I. Al manuscrit hi ha dubte sobre les figures de nota. D'acord amb els silencis que conté el compàs, es dedueixen dues corxeres.

- C. 41. Text. La tercera cobla està dedicada a "los señores canónigos", per tant, hi ha que dir-la en plural. Ho hem fet constar entre parèntesi a la transcripció.

- C. 53, 54 i 55. En aquestos compassos finals hem intentat definir el millor possible les repeticions de l'*estribillo* que consten en els manuscrits.

**[Arxiu de la catedral de Sogorb (ACS): PM 22/16**

**Transcripció i revisió: Angel Marzal. 2013]**