

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Departament de Filosofia



165 H. ARTE, FILOSOFÍA Y CREATIVIDAD

FRANCISCO ANDREVÍ CASTELLÁ
Y LA MÚSICA ESPAÑOLA DEL CLASICISMO

TESIS DOCTORAL

Tom I

Presentada por:

Vicente Martínez Molés

Dirigida por:

Dr. Ricard Huerta Ramón

Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo

Valencia, 2015

INDICE**CONSIDERACIONES GENERALES****ABREVIATURAS****AGRADECIMIENTOS**

1. INTRODUCCIÓN	17
1.1. Elección del tema y estado inicial de la cuestión.	19
1.2. Objetivos del trabajo de investigación.	36
1.3. Metodología de investigación.....	38
2.- ITINERARIO BIOGRÁFICO Y MUSICAL DE FRANCISCO ANDREVÍ CASTELLÁ (1786-1853)	41
2.1. El tiempo histórico durante la vida de Francisco Andreví.	41
2.2. Nacimiento.	48
2.3. Los inicios musicales de Andreví y la Guerra Napoleónica: <i>el reinado de Carlos IV y el Clasicismo</i>	50
2.4. Infancia y juventud: el tiempo formativo de Andreví (Sanahuja y La Seu d'Urgell).	55
2.5. El organista Andreví y sus primeras oposiciones fallidas (Barcelona, Tarragona y Tafalla).	61
2.6. Andreví en Segorbe: su primer magisterio de Capilla (1808-1814).....	67
2.6.1. Andreví en la Catedral de Segorbe.	
2.6.2. El ejercicio del magisterio durante su estancia en Segorbe.	
2.6.3. La música de Andreví para la Catedral de Segorbe.	
2.6.4. Rivalidades y amistades en Segorbe.	
2.7. Andreví de Barcelona a la Capilla Real: la época del absolutismo fernandino y el Trienio Liberal.	88
2.7.1. La música española durante el reinado de Fernando VII: el Romanticismo.	
2.7.2. La música religiosa española del siglo XIX.	
2.8. Volviendo a Barcelona: el magisterio en Santa María del Mar (1814-1819).	91
2.8.1. La oposición en Santa María del Mar.	
2.8.2. El ejercicio del magisterio en Santa María del Mar.	

2.8.3. Salida de su magisterio en Santa María del Mar.	
2.8.4. La música de Andreví en Santa María del Mar.	
2.9. De nuevo en tierras valencianas: el magisterio en la Catedral de Valencia (1819-1830).	104
2.9.1. La oposición de Valencia.	
2.9.2. El ejercicio del magisterio en Valencia.	
2.9.3. La música de Andreví en su etapa de Valencia.	
2.10. El efímero paso por el magisterio de la Catedral de Sevilla (1830).	141
2.10.1. La oposición de Sevilla.	
2.10.2. El ejercicio del magisterio en Sevilla.	
2.10.3. La música de Andreví en su etapa de Sevilla.	
2.10.4. La gratitud de Francisco Andreví con Sevilla.	
2.11. El acceso a la cumbre: su magisterio en la Real Capilla de Madrid (1830-1836).	178
2.11.1. La oposición de Madrid.	
2.11.2. El magisterio de la Real Capilla.	
2.11.3. El rectorado del Real Colegio de Niños Cantores.	
2.11.4. La gestión del fondo musical o archivo de música.	
2.11.5. La presentación de las cuentas de gastos: la gestión económica.	
2.11.6. La crisis por la depuración de los carlistas.	
2.11.7. Nueva Planta de la Real Capilla.	
2.11.8. El abandono de sus funciones: la salida de la Real Capilla.	
2.11.9. El ulterior “retorno” de Andreví a la Real Capilla.	
2.11.10. La música fernandina de Andreví.	
2.11.11. Contactos con otros músicos durante su estancia madrileña.	
2.12. El tiempo del exilio ante una crisis inesperada (1836-1849).	261
2.12.1. La música europea y española en el segundo tercio del siglo XIX.	
2.12.2. Del exilio interior a su refugio en Francia.	
2.12.3. Músicos españoles en Francia en la primera mitad del siglo XIX.	
2.12.4. Maestro de música en la Catedral de Burdeos y organista en Saint Pierre de Chaillot en Paris.	
2.12.5. La música de Andreví en el tiempo de exiliado.	
2.12.6. Contactos y correspondencia epistolar: el caso concreto de Santiago Masarnau.	

2.13. El retorno a España: los últimos años de un músico de nuevo en Barcelona (1849-1853).....	283
2.13.1. La plaza en la Iglesia de San Miguel y la dirección de la escolanía de la Merced.	
2.13.2. El ejercicio del magisterio de la Merced.	
2.13.3. La música de Andreví en la Merced.	
2.14. Fallecimiento (1853).....	296
3. LA PERVIVENCIA DE FRANCISCO ANDREVÍ: Discípulos, difusión e interpretación de su obra musical.	301
3.1. Los discípulos de Francisco Andreví.	302
3.2. La difusión de su obra: los trabajos impresos antiguos y modernos.	307
3.3. La interpretación de su obra musical.	315
4. PRECATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ.....	321
4.1. Medio para su elaboración: la ficha catalográfica.	322
4.2. Fuentes para su elaboración:	324
4.2.1. Referencias antiguas: Inventarios e información bibliográfica.	
4.2.2. Referencias modernas: Catálogos, inventarios y bibliografía.	
4.3. Obra localizada y con fichas de catalogación.....	333
4.3.1. Identificación por depósitos donde se conserva obra musical de Andreví.	
4.3.2. Contenido por instituciones (archivos, bibliotecas,...).	
4.4. Relación de la obra musical localizada y con fichas de catalogación.	344
4.5. Descripción de la obra localizada y con fichas de catalogación.....	359
4.5.1. Por género musical.	
4.5.2. Por fecha de composición.	
4.5.3. Análisis de la producción musical de Andreví y su evolución.	
4.6. Obra localizada y sin ficha de catalogación.	381
4.7. La música de órgano en Andreví.	385
4.8. La música de Andreví inspirada en obra ajena.	388
4.9. Obra de otros autores copiada por Francisco Andreví.	390

5. EL LENGUAJE Y LA MUSICALIDAD DE FRANCISCO ANDREVÍ:

Análisis formal y estilístico comparativo de obras significativas.....	395
5.1. Para aprender a deletrear. Ejercicio de vocalización. Segorbe [1809].	397
5.2. Tota Pulchra a 6 voces. Motete a la Virgen. Segorbe [1809].	401
5.3. Pues del armonico zelo (Gozos a San Blas). Gozos. Segorbe. 1809.	413
5.4. Te Deum laudamus. Himno. Segorbe. 1808/1812.	419
5.5. Laudate Dominum. Salmo. Segorbe. 1811.	426
5.6. Lamentación 1ª de Jueves para Viernes [Cogitavit Dominus]. 1814.	434
5.7. Vuela rauda Cristina. Cantata. Valencia. 1829.	446
5.8. Por qué, cielo, te admiras (a la Purísima Concepción) y El Dios que escelso trono (al Santísimo Sacramento). Villancico-Baile. Barcelona. 1853.	464
5.9. Oficio y Misa de Difuntos. Madrid. 1833.	493
5.10. Messe solennelle. Burdeos (Francia).	517
5.11. Distribution des prix. Cantata. ¿Aire (Francia)? ¿1846?	535
5.12. Le moment solemnel. Le Jour des prix. Pour habiter dans la cité nouvelle. Chant des travailleurs. Mon étoile. El emigrado. Canción. Francia.	541
5.13. La Dulzura de la Virtud. El Juicio Universal. La partida del hijo pródigo. Oratorio. España.	548
5.14. Stabat Mater. Secuencia. Burdeos (Francia).	571

6. EL PENSAMIENTO ARMÓNICO-MUSICAL DE FRANCISCO

ANDREVÍ. De la formación de infantillos a la formación de músicos.....	589
6.1. La preocupación por las voces agudas: el trabajo de selección de infantillos.....	590
6.2. La formación inicial en la música: Principios elementales de Música.	594
6.3. La formación en el canto religioso: el Tratado de Canto Llano.	599
6.4. El conocimiento del instrumento de acompañamiento litúrgico: los ocho tonos del órgano en los distintos géneros de música sacra.	607
6.5. La formación del músico compositor: los tratados de Armonía y Composición.	617

7. CONCLUSIONES: LAS APORTACIONES DE FRANCISCO

ANDREVÍ CASTELLÁ A LA MÚSICA ESPAÑOLA.	647
--	------------

8. APÉNDICE DOCUMENTAL	657
-------------------------------------	------------

9. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	697
9.1. Fuentes manuscritas.....	697
9.2. Fuentes impresas.....	700
9.3. Bibliografía.....	705

ADDENDA 1: TRANSCRIPCIÓN DE OBRAS MUSICALES

SELECCIONADAS.....	725
1. Para aprender a deletrear. Ejercicio de vocalización. Segorbe [1809].....	727
2. Tota Pulchra a 6 voces. Motete a la Virgen. Segorbe [1809].....	731
3. Pues del armonico zelo (Gozos a San Blas). Gozos. Segorbe. 1809.....	739
4. Te Deum laudamus. Himno. Segorbe. 1808/1812.....	747
5. Laudate Dominum. Salmo. Segorbe. 1811.....	773
6. Lamentación 1ª de Jueves para Viernes [Cogitavit Dominus]. 1814.....	785
7. Vuela rauda Cristina. Cantata. Valencia. 1829.....	795
8. Por qué, cielo, te admiras (a la Purísima Concepción). Barcelona. 1853.....	851
9. El Dios que escelso trono (al Santísimo Sacramento). Barcelona. 1853.....	871
10. Oficio de Difuntos. Madrid. 1833.....	887
11. Messe solennelle. Burdeos (Francia).....	997
12. Le moment solemnel. Canción. Francia.....	1037
13. Le Jour des prix. Canción. Francia.....	1041
14. Pour habiter dans la cité nouvelle. Canción. Francia.....	1045
15. Chant des travailleurs. Canción. Francia.....	1049
16. Mon étoile. Canción. Francia.....	1053
17. El emigrado. Canción. Francia.....	1057
18. La partida del hijo pródigo. Oratorio. España.....	1061
19. Stabat Mater. Secuencia. Burdeos (Francia).....	1103

ADDENDA 2: FICHAS DEL PRECATÁLOGO MUSICAL.....	1169
---	-------------

CONSIDERACIONES GENERALES

El volumen de información y documentos que hemos manejado a la hora de llevar a cabo esta investigación ha sido muy grande, lo cual nos ha exigido la necesidad de tener que tomar ciertas decisiones en torno a la manera en que se ordenaban los documentos que íbamos localizando y la forma en que recogerlos posteriormente en la redacción de este trabajo.

Debemos empezar aclarando que en el texto se han utilizado el menor número de abreviaturas posibles. En la medida que nos era fácil, se han desarrollado las que encontrábamos en los documentos a la vez que los transcribíamos para facilitar la lectura de los mismos. No obstante el propio texto del trabajo nos exigía utilizar algunas que eran necesarias en momentos puntuales, y que hemos recogido en un listado para su identificación.

Con relación a los textos documentales, estos se han incluido en el trabajo cuando considerábamos que eran necesarios para poder seguir la lectura de una manera más clara e inteligible, y para ello les hemos dado un tamaño de letra inferior a la utilizada, con una sangría mayor que permite el que se pueda visualizar de manera diferente. Esta utilización de los documentos nos ha permitido que en el apéndice documental se recojan única y exclusivamente aquellos que se refieren a Francisco Andreví, y que nos van describiendo los pasos más relevantes de su trayectoria, comenzando por tanto con su nacimiento y bautismo y concluyendo con la defunción.

Respecto de los cuadros resumen de información que incluimos en el texto, los hemos introducido para clarificar la información que se está aportando en cada parte del estudio. Son esquemas y gráficos en los que se muestran de una manera más clara a lo que estamos aludiendo, los datos que estamos relacionando y por tanto son resultado de la documentación que hemos manejado.

En cuanto a las figuras de transcripción de fragmentos musicales que aparecen en nuestro trabajo, queremos aclarar que estas se han ubicado en el lugar en el que tratamos el aspecto concreto al que hacemos alusión en el aspecto determinado de la pieza musical a la que se está aludiendo, a modo de aclaración de nuestra explicación. Por su

parte, la numeración que se le ha puesto a cada una de estas figuras, la misma corresponde en las primeras cifras con el apartado del trabajo en que se localiza y la última con la ordenación de las mismas en modo currens. A continuación se añade una breve explicación de su significado.

Una de las principales dificultades con la que nos hemos encontrado ha venido a la hora de realizar las fichas del precatálogo de obras, ya que la documentación que hallábamos era irregular e incompleta, además de que no teníamos como suele en ocasiones ocurrir la posibilidad de acceder a toda ella con lo cual optamos por elaborar una ficha personal básica de trabajo, con unos campos a rellenar que eran los fundamentales para el momento actual del estudio, que nos permitiera poder reflejar en ella las principales características del material documental musical con el que hemos trabajado en cada caso. En su elaboración, hemos tenido en cuenta tanto las líneas generales de los campos utilizados en la ficha RIMS, que hemos tomado como punto de partida inicial, si bien como debía responder a los objetivos concretos de nuestra investigación, finalmente la hemos elaborado de una manera concreta que queda abierta a cualquier modificación o ampliación futura.

Por último, en estas consideraciones generales puestas al inicio del estudio, respecto a la transcripción de obras musicales, queremos dejar constancia que estas se han realizado manteniendo las características del material original si bien, en algunos casos, hemos decidido retocar algunos aspectos concretos con la finalidad de facilitar una posible adaptación para su futura interpretación si llegara el caso. Siempre la transcripción de estos documentos a programas informáticos pueden acarrear mínimas variaciones en la grafía musical, algo que hemos tratado de subsanar en la medida de lo posible. En lo que respecta a las obras han sido seleccionadas siguiendo unas pautas geográficas, siguiendo su iter vital, y de género musical variado para poder abarcar las posibilidades que nos ofrece el amplio espectro profesional de este compositor, y colocando a pie de página en las obras un *copyright* para preservar, en su caso, cualquier tipo de derecho de cada archivo sobre las obras utilizadas, que nos fueron facilitadas por las respectivas instituciones.

ABREVIATURAS***Abreviaturas generales***

coord. Coordinador/a
doc. Documento
Ed. / ed. Editorial
exp. Expediente
f. Folio
ff.:Folios
Leg. Legado
Mn. Mosen
Nº / nº / Núm. Número
Pág. / p. Página
p.e. Por ejemplo
PM: Papeles de Música
pp. Páginas
sf. Sin fecha
ss. Siguientes
Tip Tipografía
v. Vuelta
VV. AA. Varios Autores
Vol. Volumen

Siglas y Acrónimos

CSIC. Consejo Superior de Investigaciones Científicas
ICCMU. Instituto Complutense de Ciencias Musicales
SEDEM. Sociedad Española de Musicología
SGAE. Sociedad General de Autores y Editores
UCV. Universidad Católica de Valencia
UPV. Universidad Politécnica de Valencia
VMM. Vicente Martínez Molés

Abreviaturas de localización de archivos

ACBarb. Archivo de la Catedral de Barbastro

ACS. Archivo de la Catedral de Segorbe
ACSev. Archivo de la Catedral de Sevilla
ACV. Archivo Catedral de Valencia
APT. Archivo de la Parroquia de Santa María de Tafalla
ADL. Archives Departementales des Landes
ADV. Arxiu Diocesà de Valencia
ADB. Arxiu Diocesà de Barcelona
ADU. Arxiu Diocesà d'Urgell
AGP. Archivo General de Palacio. Madrid
AHCC. Archivo Histórico Comarcal de Cervera/ Arxiu Històric Comarcal de La Segarra
AHN. Archivo Histórico Nacional. Madrid
AHPM. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
AHPB. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona
APMB. Archivo Palau de la Música de Barcelona
ATB. Arxiu Torelló-Universitat Pompeu Fabra. Barcelona
BC. Biblioteca de Catalunya
BNE. Biblioteca Nacional de España. Madrid
BNF. Biblioteca Nacional de Francia. París

Abreviaturas de localización de fondos musicales

CER. Arxiu Històric Comarcal de La Segarra (Cervera)
SGB. Archivo de la Catedral de Segorbe
VLC-Cat. Archivo de la Catedral de Valencia
SEV. Archivo de la Catedral de Sevilla
MAD-PR. Archivo Musical del Palacio Real (Madrid)
BCN-NSM. Archivo de la Escolanía de Nuestra Señora de la Merced (Barcelona)
ALB. Archivo de la Catedral de Albarracín
ALC. Centro Instructivo Musical “Apolo” de Alcoy (Alicante)
AMF. Ayelo de Malferit (Valencia)
BAB. Archivo de la Catedral de Barbastro
BCN-PM. Arxiu del Palau de la Música (Barcelona)
BCN-SMP. Archivo Iglesia Santa María del Pi (Barcelona)
BCN- Sem. Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona

BCN-Cat. Biblioteca de Catalunya. Fons Catedral de Barcelona
BCN-BC. Biblioteca de Catalunya. Fons Musical
BCN-BC-JC. Biblioteca de Catalunya. Fons Joaquim Cassadó
BCN-BC-FP. Biblioteca de Catalunya. Fons Felip Pedrell
BCN-BC-CD. Biblioteca de Catalunya. Fons Carreras Dagas
BCN-BC-SM. Biblioteca de Catalunya. Fons Sancho Marraco
BCN-BC-NP. Biblioteca de Catalunya. Fons Nadal Puig
CCX. Archivo Parroquial de Carcaixent (Valencia)
CEM. Fons de la Basílica de Santa Maria, de Castelló d'Empuries (Girona)
COR. Archivo de la Catedral de Coria
CUB. Archivo de la Iglesia de la Merced en La Habana (Cuba)
CUE. Archivo de la Catedral de Cuenca
GIR. Archivo de la Catedral de Girona
GUM. Archivo de la Basílica de Guadalupe (México)
HSC. Archivo de la Catedral de Huesca
JAE. Archivo de la Catedral de Jaén
LLE. Archivo de la Catedral de Lleida
LLI. Archivo de la Banda Primitiva de Llíria
MAD-BM. Biblioteca Municipal de Madrid. Fondo José M^a Sbarbi
MLG. Archivo de la Catedral de Málaga
MAT. Museu-Arxiu de Santa María de Mataró
MEN. Archivo de la Basílica de San Francisco de Mendoza (Argentina)
MON. Archivo Parroquial de Montesa (Valencia)
MUR. Archivo Musical de la Catedral de Murcia
GTX. Arxiu Històric Comarcal de La Garrotxa (Olot)
ORH. Archivo de la Catedral de Orihuela
OUR. Archivo de la Catedral de Ourense
PAR. Biblioteca Nacional de Francia (París)
STC-Cat. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela
STC-MB. Monasterio de Benedictinas (Santiago de Compostela)
CLD. Convento de la Recoleta Dominicana (Santiago de Chile)
CLC. Archivo de la Catedral de Santiago de Chile
SCZ. Archivo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada
SGV. Archivo de la Catedral de Segovia

SEU. Archivo de la Catedral de la Seu d'Urgell

SOR. Archivo de la Concatedral de Soria

TZN. Archivo de la Catedral de Tarazona

TAR. Archivo de la Catedral de Tarragona

TER. Archivo de la Catedral de Terrassa

TOR. Archivo de la Catedral de Tortosa

TUD. Archivo de la Catedral de Tudela

TUI. Archivo de la Catedral de Tui

VLC-CCP. Archivo del Real Colegio de Corpus Christi (Valencia)

ZGZ. Archivo de la Catedral de Zaragoza

AGRADECIMIENTOS

Quiero iniciar mis agradecimientos mencionando en primer lugar al Doctor Francisco Carlos Bueno Camejo, verdadero responsable de que haya llevado a cabo un trabajo de estas características. Desde mis comienzos en este campo musical me ha ido guiando hacia la consecución de todas las metas que a lo largo de los años he alcanzado, con un apoyo y una dedicación casi exclusiva. Despertó en mí el interés por la investigación, animándome a emprender un camino que me podía conducir hasta donde nos encontramos en este momento, y consiguió adentrarme en un mundo que, aunque en principio era novedoso para mí, hoy me ilusiona y me llena de satisfacciones. Gracias por guiarme en la realización de esta tesis y por la amistad que nos ha unido hasta hoy. Igualmente, agradecer al Doctor Ricard Huerta la atención prestada y su colaboración.

De igual manera quiero agradecer a Magín Arroyas Serrano, técnico archivero de la catedral de Segorbe, su amistad, ayuda y constancia a mi lado. Sabe tanto como yo lo que ha costado culminar este trabajo y las dificultades encontradas a lo largo de todo el desarrollo de la investigación. Siempre ha estado dispuesto a acompañarme a todos y cada uno de los lugares en que aparecían referencias a Francisco Andreví, entablando diálogos casi eternos en torno al material hallado y buscando un significado a las cosas, por más inverosímiles que fueran, que se localizaban. Jamás olvidaré tu compañía, tu apoyo, tu dedicación y tu esfuerzo en este proyecto que iniciamos juntos y hemos finalizado juntos también, y por eso considero que Andreví siempre será nuestro compañero de viaje. Solamente puedo decirte gracias por todo.

Sería demasiado extenso hacer un listado de todas las instituciones y personas que, en cada archivo o fondo musical visitado o contactado, me han ayudado y han colaborado desinteresadamente en mi proyecto, aportándome toda la información que estaba a su alcance. Podría caer en un olvido inmerecido, por lo que quiero hacer un agradecimiento general y extensivo a todos los que han hecho posible que la redacción de este texto esté fundamentado en unos datos concretos y fidedignos, extraídos de los fondos documentales y bibliográficos que gestionan. No obstante este viaje que he recorrido, siguiendo los pasos de Francisco Andreví, me ha dejado amistades de gente que no conocía antes y que han puesto a mi disposición todo lo que me podían aportar, y que sí quiero agradecerles en particular y públicamente. Me refieren en concreto a

Narcís Saladrígues, antiguo gerente del conservatorio de Cervera; Estefanía Balcells, actual directora del mismo conservatorio y Dolors Montagut directora del Archivo Histórico Comarcal de Cervera; Joan Benavent, musicólogo colaborador del archivo Capitular de la Seu d'Urgell; Isabel González y Nuria Prados del archivo de la Catedral de Sevilla; Pere Saborit director del archivo de la Catedral de Segorbe; José Climent, Vicente Pons y Juan Ignacio Pérez del archivo de la Catedral de Valencia.

Cómo no a todos mis amigos, compañeros de trabajo y familiares siempre atentos a la evolución del trabajo, dándome los ánimos necesarios para seguir adelante, principalmente en los momentos de mayor dificultad. En este sentido quiero agradecer particularmente a Rafael Simón, archivero de la ciudad de Segorbe y al Doctor David Monotolio, conservador de arte de la Catedral de Segorbe, porque además de grandes amigos y compañeros de trabajos y publicaciones siempre han estado a mi lado, colaborando en todo lo que he necesitado con absoluta disposición aportando sus mejores consejos y ayudándome en lo que fuera necesario desde su experiencia y profesionalidad, algo que agradezco a los dos de todo corazón.

Finalmente y precediendo a todos los anteriormente citados quiero dar las gracias a mis padres Rosa y Vicente. Sin ellos y sin todo lo que han hecho por mí en esta vida, nada de lo que he conseguido habría sido posible. Ya desde niño, y desde su humildad y sencillez, supieron inculcarme una cultura del esfuerzo y superación que ha sido el motor que me ha llevado a conseguir todo lo que pueda ser hoy en día, y de lo que me siento muy agradecido. Gracias por haberme hecho así. Pero también quiero referirme a mi hermana Rosana e Iván, quienes junto a la pequeña Paula me han aportado cada día la ilusión para seguir adelante en este proyecto, sacándome una sonrisa en los momentos de cansancio, animándome y trasmitiéndome fuerzas para seguir adelante con paso firme en las ganas de lograr alcanzar este objetivo.



Imagen de Francisco Andreví Castellá en *Celebridades musicales, o sea, Biografías de los hombres más eminentes en la música*, de F. de Arteaga y Pereira. Barcelona, 1886

Lámina XVI.

1. INTRODUCCIÓN.

La música guardada en las iglesias y en las catedrales en particular ha sido durante los tiempos recientes una fuente de información en la que poder llevar a cabo investigaciones musicológicas. Esos lugares albergan en tantas ocasiones armarios viejos donde se encuentran amontonadas y empolvadas tantas y tantas partituras, papeles de música con obras que nadie desde hace muchos años se ha interesado por ellos, y que cuando se hace pueden aportarnos una serie de datos que son fundamentales para concretar y aclarar muchos de los aspectos referentes a la historia de nuestra música. Una historia que aunque se va poco a poco redactando, todavía necesita de trabajos de investigación, tesis o proyectos, que nos permitan avanzar pasos en un camino largo que se puede llegar a convertir en angustioso cuando descubrimos que quedan lagunas de información por aclarar y el apoyo que se recibe es minúsculo en comparación con la aportación histórica que de ellos se recibe.

Tal y como nos destaca Emilio Ros, al adentrarnos en los estudios que se han ido redactando en los últimos años sobre la música en las catedrales y las iglesias en general, debemos citar a investigadores como José López-Calo, Emilio Casares, Antonio Martín Moreno, Jacinto Torres, Jorge de Persia o Juan José Carreras, entre otros, por su trabajo y aportación a la historiografía musical en condición de pioneros de la musicología moderna¹. Y en relación a todos ellos, hay que hacer también memoria y referencia a una carta de Francisco Asenjo Barbieri a Felipe Pedrell, fechada el lejano 27 de septiembre de 1888, donde Barbieri afirmaba: “ya lo tengo dicho y probado, la historia de la música española está bajo el polvo de los archivos de nuestras Catedrales y Conventos; y hasta que haya escobas y plumeros bastantes para desempolvarla, seguirá el mundo creyéndonos poco menos que cafres o zulúes en materia de arte”².

En todo ello si hay algo que destaca es la necesidad de rellenar con la verdadera historia el periodo más desconocido e infravalorado del mundo musical, tal y como lo califica Tomás Garrido, que hay en el conocimiento de la música española y sobre el que la ignorancia ha fomentado una leyenda negra. Claramente nos estamos refiriendo a un

¹ ROS-FÁBREGAS, Emilio: “Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica”, *CODEXXI Revista de la Comunicación Musical*, 1 (1998), pp. 41-105.

² ROS-FÁBREGAS: “Historiografía de la música...”, p. 69.

espacio de tiempo que abarca las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del siglo XIX³. Maestros como P. del Moral, J. de León, F. J. Moreno, José Pons, José Nonó, Manuel José Doyagüe, Nicolás Ledesma, Fernando Sor, Ramón Carnicer, Mariano Rodríguez de Ledesma, el propio Francisco Andreví y otros tantos, han sido partícipes con sus composiciones de la música que nos identifica a este tiempo tan concreto, pero donde no somos en muchos casos capaces de calificar una obra por nuestros gustos ya que ni tan siquiera nos hemos preocupado de averiguar como suena, quedando relegada a un total silencio. De algunos de ellos afortunadamente en los últimos años ya conocemos ampliamente algo de sus vidas y de su música; de otros no tanto⁴.

Begoña Lolo, en un artículo dedicado a la música en los tiempos de la guerra de la Independencia⁵, ya nos apuntaba un cierto interés por escribir las páginas de una historia de la música dentro de la historiografía española en torno a 1804, unos años antes del inicio de la citada guerra, de la mano del organista de la Real Capilla José de Teixidor y Barceló quien redactó una obra con la doble intención de, en primer lugar escribir un tomo de historia general de la música, y en segundo el de ubicar la música española en el lugar que le correspondía frente a las que denominaba afrentas del italianismo reinante, que obviaba la existencia de una música de carácter autóctono español⁶. Sobre este momento musical son interesantes los trabajos de María Antonia Virgili dedicados a la música en la guerra de la Independencia y la repercusión de ésta en la música religiosa española⁷.

³ GARRIDO, Tomás: “Sinfonismo español (en tiempos de Goya)”, *Scherzo*, Vol. XI, nº 107 (1996), pp. 88-90.

⁴ Sobre algunos de estos autores se han publicado trabajos de investigación que nos acercan a su conocimiento biográfico con los estudios de CUERVO, Laura: “José Nonó (1776-1845) compositor que fundó el primer conservatorio de música en Madrid”, *Anuario musical*, 67 (2012) pp. 133-152; LAFOURCADE SEÑORET, Octavio: *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2009; MONTERO GARCÍA, Josefa: *La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en la música española*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010; PIRIS, Bernard: *Fernando Sor: une guitare à l’orée du Romantisme*. París: Editions Aubier, 1992 o GASSER, Luis (ed.) *Estudios sobre Fernando Sor*. Madrid: ICCMU, 2003.

⁵ LOLO HERRANZ, Begoña: “La música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia”, *Cuadernos Dieciochistas*, 8 (2007) pp. 223-246.

⁶ TEIXIDOR Y BARCELÓ, José: *Discurso universal de la música*. Madrid: Imprenta de Villalpando, 1804.

⁷ VIRGILI BLANQUET, María Antonia: “La música en la Guerra de la Independencia: Una nueva fuente documental para su estudio”, *Revista de Musicología*, 14 (1991) pp. 51-62 y “La Guerra de la Independencia y su repercusión en la música religiosa española”, *Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, pp. 753 y ss.

1.1. Elección del tema y estado inicial de la cuestión.

Es en torno al año 2005 y tras realizar un máster en Estética y Creatividad Musical de la Universidad de Valencia, cuando se cruzó en mi vida la figura de Francisco Andreví Castellá. Impulsado por mi profesor y amigo Francisco Bueno Camejo hacia la investigación de un tema musical que me permitiera la obtención del DEA, tras haber finalizado mis estudios de doctorado en esta universidad, acudí al archivo de la catedral de Segorbe en busca de algún tema que pudiera permitirme llevar a cabo un trabajo con perspectivas de alcanzar mi propósito, y es allí cuando sonó el nombre de este músico por primera vez en mis oídos. Magín Arroyas Serrano, técnico archivero en la catedral, tras escucharme y comprender cuales eran mis intereses, fue el que me planteó la posibilidad de estudiar a un personaje que en su juventud fue maestro de Capilla en aquella catedral y del que por aquel entonces poco se sabía, pero que a su juicio apuntaba posibilidades de ser importante pese a las escasas referencias que se conocían del mismo⁸.

Francisco Andreví acababa de entrar, de una forma inesperada y en cierta manera impuesta aunque en realidad se trató de una sugerencia, a formar parte del día a día en mi vida y desde entonces puedo decir que raramente cada mañana me levanto y cada noche me acuesto sin hablar o indagar de él. Fueron en los primeros momentos unos comienzos duros, porque la breve biografía consultable no daba demasiadas informaciones de lo que había llegado a ser este personaje, pero las vibraciones que el tema transmitía invitaban a arriesgarse y comenzar un camino del que hoy en día sólo puedo agradecer el haberlo iniciado. Nada hubiera podido conseguir sin ese primer empujón que me dio Magín para introducirme en este personaje, y por supuesto que nada habría llegado a ser lo que hoy acabo de redactar en este trabajo, de no haber sido porque su persona siempre ha estado al lado dándome la mano y guiándome cuando ha sido necesario en el viaje y la aventura de recuperar la figura de este músico del XIX español. Por el camino también ha sido fundamental el apoyo y los consejos de mi director de Tesis, el doctor Francisco Bueno, pues siempre tuve su confianza en que este personaje iba a ser todo un descubrimiento y nos iba a dar gratas sorpresas, y así lo ha sido. Por último, al abordar en estas líneas lo que fueron los inicios del trabajo, quiero y

⁸ Francisco Andreví fue maestro de Capilla en la catedral de Segorbe durante los años de la guerra de la Independencia, 1808-1814.

debo agradecer a la Fundación Bancaja Segorbe por ser la que apoyó este trabajo dotándolo de una beca de ayudas a la investigación en el año 2007, lo que me permitió dar los primeros pasos dentro de este largo y costoso camino, pero que hoy puede ver que su apuesta por aquel proyecto ha alcanzado unos horizontes mucho más lejanos de lo que allí se planteaba.

Aquel primer trabajo, presentado en el año 2007 como memoria final del máster, que recuperó la figura de Francisco Andreví en los años en que éste desarrolló su magisterio en la capilla musical de la catedral segorbina, nos permitió hacer unas breves comunicaciones del contenido de la investigación y, finalmente un tiempo después, publicar a través de la editorial Cuadernos de Bellas Artes un estudio en el que se recogía el trabajo de investigación en su totalidad⁹. A partir de ese momento de la inicial conclusión del primitivo trabajo de investigación, centrado en la etapa segorbina del músico, decidimos continuar la tarea con un campo más amplio de investigación, que pudiese convertirse en Tesis de graduación doctoral, centrada en el recorrido vital y musical de este músico profundizando en la recuperación de todos aquellos datos que pudieran aportar una información clara y concisa de lo que llegó a significar el personaje, casi olvidado por la historia de la música española, y que a fecha de hoy concluimos con la investigación que ahora presentamos, una conclusión que lo es a efectos académicos pero que sigue dejando amplios horizontes para unos trabajos futuros que completen más aún el conocimiento del músico¹⁰.

Al iniciar este trabajo de investigación para conocer la biografía del músico y completar la misma, la información existente sobre Francisco Andreví la encontramos dispersa y, en general, con poco contenido más allá de algunas pocas publicaciones muy concretas que ampliaban los datos. Baste para ello describir las referencias que fuimos localizando y que a continuación pasamos a comentar en su contenido.

⁹ MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: *Francisco Andreví Castellá, genio musical de España. Su magisterio de Capilla en Segorbe (1808-1814) y su obra en los fondos musicales del archivo*. La Laguna: Cuadernos de Bellas Artes, 2013.

¹⁰ En este tiempo hemos publicado varios artículos sobre obras musicales de Andreví, a modo de avance de lo que ofrecía la investigación. MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: “Enseñando a los infantillos: un ejercicio de vocalización musical de Francisco Andreví [1808]”, *Segobricensis. Publicación de la Catedral de Segorbe*, volumen I. ISSN 2171-6285, editado el 22/06/2010 y consultable en www.catedraldesegorbe.es/proyecto.php; “Música de Francisco Andreví para unas exequias reales. El oficio y la Misa de Difuntos en la muerte de Fernando VII”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXXVII (2011) pp. 365-396; “Música en las danzas de los seises sevillanos: Los villancicos-baile de Francisco Andreví (1853)”, *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, VI (2013) pp. 289-328.

En realidad se trata de una serie de biografías, reseñas periodísticas y trabajos de investigación que se han ido redactado a lo largo del tiempo tras su muerte. A estos efectos definimos como biografías aquellas referencias en obras generales que nos transmiten datos de cada una de sus etapas cronológicas; por su parte las reseñas periodísticas son aquellas aparecidas en diarios de la época; finalmente se consideran trabajos de investigación aquellas aparecidas en revistas u otras publicaciones de investigación cuyos trabajos nos transmiten toda una serie de informaciones, algunas novedosas, basadas en el estudio concreto del personaje o de lo que fue cada una de las etapas en que desarrolló su magisterio Francisco Andreví.

En general, como podemos comprobar más adelante, hay que decir que en todas ellas nos encontramos con una serie de datos que, sin llegar a ser completamente ciertos en todos los casos, tal vez consecuencia de la falta de información existente en el momento de su aparición o por algún error cometido en la redacción de los textos, como tónica general desde la primera de las informaciones estos se han ido repitiendo uno tras otro en todas las publicaciones que se han ido elaborado posteriormente sobre este músico.

A fecha de hoy, y teniendo en cuenta la documentación complementaria a la conocida inicialmente que hemos localizado y analizado, es momento de actualizar dicha información, corregirla y hacer que sus datos biográficos se ajusten a la realidad vivida por este personaje. No hay por nuestra parte pretensión alguna de destacar errores de quienes hicieron en el pasado un importante trabajo de recopilación de sus datos personales, ni mucho menos sacar a la luz los defectos de anteriores publicaciones, simplemente deseamos con este trabajo poner al día y dar a conocer la verídica biografía de Francisco Andreví asentada en una verificada información, a modo de presentación del maestro que estudiamos.

De todo el conjunto de las referencias biográficas o aportaciones de información que hemos podido localizar y conocer su existencia a lo largo de este tiempo de elaboración del trabajo, la más antigua encontrada y que por tanto se nos presenta como básica en la aportación originaria de datos para la historia musical, fue la que redactó en 1859 Mariano Soriano Fuertes, siendo la última publicada y que por tanto recoge una información mucho más actualizada y ampliada la que hemos editado en el año 2013. Entre una y otra se han escrito numerosas biografías, reseñas, estudios y noticias

puntuales en las que se habla de lo que supuso este músico en el pasado, y que a continuación vamos a mencionar por el orden cronológico de aparición de las mismas.

La primera de ellas, es la biografía redactada por Mariano Soriano Fuertes sobre Francisco Andreví a la que antes nos hemos referido, en la que se nos describe el personaje en los siguientes términos:

Don Francisco Andreví, a la edad de 21 años ganó las oposiciones al magisterio de música de la catedral de Segorbe; después, las de Santa María del Mar de Barcelona; en 1819, las de la catedral de Valencia; en 1829, las de la catedral de Sevilla; y sin tomar posesión de esta plaza se presentó a las oposiciones de la capilla real de Madrid.

En 1836 abandonó este magisterio por sus compromisos políticos, y marchó a Francia, en donde fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Burdeos. Vuelto a Barcelona en 1849, se le confirió el magisterio de la iglesia de la Mercé, cuyo destino desempeñó hasta su muerte, acaecida en 1755 (sic).- Muchas y de mérito son las obras que Andreví ha dejado escritas, entre las cuales, gozan de mayor reputación, el oratorio titulado: El Juicio final, una misa de Requiem, dos misereres, unas lamentaciones, y un Stabat Mater. En el año de 1848, publicó en Barcelona un pequeño tratado teórico-práctico de armonía y composición, escrito espresamente para sus discípulos, con el objeto, según manifiesta en el prólogo de allanar las dificultades de la enseñanza, refundiendo las reglas de la escuela antigua con las de la moderna.¹¹

Antes de lo publicado por Soriano Fuertes, y tan solo dos años después de su muerte, en 1855 Antonio Fargas y Soler redactó una reseña periodística en la *Gaceta Musical de Madrid*, en la que se refiere a Francisco Andreví valorando su trabajo musical al tiempo que lamentaba su pérdida¹². Este artículo de prensa, sin llegar a ser una biografía al uso,

¹¹ SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Tomo IV. Madrid: Martín y Salazar-Barcelona: Narciso Ramírez, 1859, pp. 306-308. Es evidente que el año de defunción que se cita, 1755, es un error de tipografía.

En un estudio reciente publicado sobre la obra de Soriano Fuertes, se nos ofrece informaciones acerca de Andreví interesantes tomadas de las anotaciones, como es el hecho de que este poseyera un ejemplar original del Cerone y que ahora tiene el autor de la *Historia*, como también posee el inventario de música de la Real Capilla hecho por Federici y completado por Andreví. BOÏLS, Joan B.: *Cuatro palabras para un libro. La "Historia de la música española" de Mariano Soriano Fuertes, una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX*. La Laguna: Cuadernos de Bellas Artes, 2013.

Con anterioridad a esta biografía, Mariano Soriano Fuertes ya destacaba la figura de Andreví entre los músicos españoles ("Si hablamos de nuestros contrapuntistas clásicos, tenemos a un Soriano Fuertes-padre-, a un Andreví, aun Ledesma, a un Nielfa...") en una conferencia dada en Córdoba en 1845. SORIANO FUERTES, Mariano: *Discurso inaugural para la apertura de la cátedra de Música del Liceo Artístico y Literario de Córdoba*. Córdoba: Establecimiento tipográfico de García y Mante, 1845.

¹² FARGAS y SOLER, Antonio: *Gaceta Musical de Madrid*, N° 39, Madrid 28 de octubre de 1855, pp. 308-310. Apéndice Documental, documento 24.

lo debemos considerar no obstante como una de las aportaciones más destacadas y relevantes sobre este músico en estos primeros momentos, hasta la publicación anteriormente referida de Soriano Fuertes.

Tal vez, el hecho de encontrar relativamente pocas biografías de este músico en estos tiempos cercanos a su muerte, así como su contenido reducido, se deba a la escasez de datos biográficos conocidos en el momento y a las dificultades para acceder a una documentación que, como hemos visto ahora, se encontraba bastante dispersa. Curiosamente, un año más tarde a la publicación de Soriano Fuertes, en 1860 ve la luz la primera referencia biográfica sobre Francisco Andreví publicada fuera de España, aparecida en París redactada por Fetis, y que mencionamos destacando la singularidad de tratarse del recuerdo primero a su figura que se hará en las tierras que lo acogieron exiliado durante algunos años de su vida:

ANDREVI (François), né à Sanahuya, province de Lerida, en Catalogne, en 1785, de parenta italiana, entra comme enfant de chœur à l'église cathédrale d'Urgel, dans les dernières années du dix huitième siècle, et y fit son éducation musicale. En 1828, il était maître de chapelle de l'église métropolitaine de Valence. Deux ans après, il obtint la maîtrise de la cathédrale de Séville, et en 1832, il eut la place de maître de la chapelle royale. Bientôt après, la révolution l'obligea à abandonner cette position et à chercher un asile en France. Il se fixa à Bordeaux, et y obtint la place de maître de chapelle de la cathédrale, qu'il occupait encore en 1842. Rentré en Espagne dans l'année 1843, il se retira à Barcelone, et y obtint la place de maître de chapelle de l'église Notre-Dame de la Merci. Andrevi a composé beaucoup de musique d'église d'un bon style: on a de lui deux messes, vespres, psaumes, antiennes à plusieurs voix avec orchestre; ces ouvrages sont restés en manuscrit, à l'exception d'un Nunc dimittis à quatre voix et orchestre, et d'un Salve Regina à six voix et orchestre, publiés par M. Eslava dans la collection de musique d'église espagnole intitulés: Lira sacra hispana, tome 2, de la section des compositeurs du dix-neuvième siècle. Andrevi a écrit un Traité d'Harmonie et de Composition dont la traduction française a été publiée à Paris, chez Perisse frères, en 1848 1 vol. gr. 8°. Andrevi est mort à Barcelone le 23 novembre 1844 (sic), à l'âge de soixante-neuf ans.¹³

¹³ FETIS, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2^a edición, Vol. 1. París: Firmin Didot Frères, 1860, p. 102. El año de defunción que se cita, 1844, evidentemente es un error.

Casí una década hay que esperar para encontrar una nueva aportación biográfica, en este caso a cargo de José Parada y Barreto¹⁴. Once años más tarde, en 1879 y en Londres se publica la de George Grove en su famoso diccionario¹⁵. En 1881, ya de regreso a las noticias impresas en nuestro país, saldría la de Baltasar Saldoni¹⁶ a la que siguen las de Fernando Arteaga¹⁷ (1886), las publicadas en Barcelona por Elías de Molins¹⁸ (1889) y Felipe Pedrell¹⁹ (1897), el mismo año este último en el que José Perpiñán, en un esfuerzo por recuperar la memoria de los que fueron maestros de Capilla de la Catedral de Segorbe, imitando el trabajo musicológico que estaba realizando el anteriormente citado Pedrell en otras catedrales, nos ofrece datos de este músico en su paso por Segorbe y que constituye la primera de las alusiones biográficas al personaje con la que inicie el estudio del mismo²⁰. Finalmente, en esta línea de informaciones, hay que citar la colección de música religiosa de Hilarión Eslava, editada en Madrid, donde se hace al inicio del volumen referencia a los compositores de las obras que se publican en el interior del tomo, y en la que aparece Francisco Andreví en el correspondiente al siglo XIX, con lo que se cierran en esta centuria las alusiones al maestro²¹.

Llegados al siglo XX, este lo iniciamos con la biografía redactada por Albert Soubies aparecida en 1900 en París²², y tras medio siglo sin nuevas aportaciones biográficas publicadas sobre el músico, aparecerán en 1953 las informaciones redactadas por José Subirá quien posteriormente en 1965 publicaba una nueva aportación biográfica²³, un año más tarde de la primera citada de Subirá encontramos la de Joaquín Pena e Higinio

¹⁴ PARADA Y BARRETO, José: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava, 1868, p. 20.

¹⁵ GROVE, George: *Dictionary of music and Musicians*, Vol. 1. Londres: 1879, p. 67

¹⁶ SALDONI, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Tomo 3º. Madrid: 1881, pp. 314 y 327.

¹⁷ ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando: *Celebridades musicales o sea Biografías de los hombres más eminentes en la música*. Barcelona: Centro editorial artístico de Torres y Seguí, 1886, p. 534.

¹⁸ ELÍAS DE MOLINS, Antonio: *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Tomo I. Barcelona: Fidel Giró, 1889, pp. 80-85.

¹⁹ PEDRELL, Felipe: *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos y Escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Tomo I. Barcelona: Tip. de Victor Verdós y Feliu, 1897, pp.71-75.

²⁰ PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, José: "Cronología de los Maestros de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe", *La música religiosa en España*, diciembre 1897, número 24. Reeditado en Conservatorio Superior de Música de Castellón, *Publicaciones*, cuaderno nº 6, Castellón, diciembre de 2000.

²¹ ESLAVA, Hilarión: *Gran colección de obras de música religiosa en Lira Sacro-Hispana, Siglo XIX, Tomo 2º, Serie 1ª*. Madrid: s.f.

²² SOUBIES, Albert: *Histoire de la musique: Espagne le XIX siècle*. Paris: 1900, pp. 12-13.

²³ SUBIRÁ PUIG, José: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Salvat Editores, 1953, p. 743; "Preteritos músicos hispánicos. Páginas históricas", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 20 (1965) pp. 37-40.

Anglés²⁴, las de José López-Calo en 1972²⁵ y 1980²⁶, esta última en lo que fue una actualización del *Diccionario Grove*, y a continuación la escrita en su día por Asenjo Barbieri y que fue publicada en 1986²⁷.

En este apartado no podemos dejar sin citar las aportaciones que hace José Climent Barber sobre este músico en sendos catálogos de música y en otras publicaciones sobre música²⁸, como tampoco las que aparecen en Barcelona tanto en Diccionarios como en Enciclopedias generales²⁹, o especializadas bien sea en Barcelona³⁰ aun a pesar de que es breve la aportación de información que nos ofrecen, o en Madrid³¹ donde se le identifica en su segundo apellido como “Castellar” y se dice que “su obra religiosa, aunque correcta, está influenciada por el ambiente operístico italiano”, que en Santa María del Mar le sustituyó como organista en 1819 Ramón Aleix y también el dato erróneo de que en el año 1808 era maestro de Capilla de Tarifa, sin olvidar las que nos llegan desde Sevilla que, aún a pesar de que son pocas y no están centradas en su biografía, son interesantes por su relación en lo referido a su composición de villancicos

²⁴ PENA, Joaquín y ANGLÉS, Higinio: *Diccionario de la música Labor I (A-G)*. Barcelona: Ed. Labor, 1954, pp. 75-76.

²⁵ LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del archivo de música de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca: 1972, pp. 233-237.

²⁶ LÓPEZ-CALO, José: “Andreví y Castellar, Francisco”, *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, 1980, p. 142. Hay otra referencia del mismo diccionario, aunque de distinto editor, en publicación posterior: LÓPEZ-CALO, José: “Andreví y Castellar, Francisco”, *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 1, Reimpresión. Standley Sadie, 2002, p. 630.

²⁷ ASENJO BARBIERI, Francisco: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Vol. I. Madrid: Emilio Casares Rodicio – Fundación Banco Exterior, 1986, pp. 24-36.

²⁸ CLIMENT BARBER, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana, Catedral Metropolitana de Valencia*, Vol. I. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979, pp. 51-52; *Fondos Musicales de la Región Valenciana, Catedral de Segorbe*, Vol. III. Segorbe: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1984, p. 17; *Historia de la Música Valenciana*. Valencia: Rivera Mota, 1989, pp. 63-64; “La música en la sede episcopal de Segorbe”, *La Luz de las Imágenes – Segorbe*. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, 2000, p. 230.

²⁹ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (Enciclopedia Espasa). Vol. 5. Barcelona: José Espasa e hijos editores, 1908, p. 458; *Gran Enciclopedia de España*, Vol. 2. Zaragoza: Enciclopedia de España, 1991, p. 782.

³⁰ CORTS BLAI, Ramón, GALTÉS PUJOL, Joan i MANENT SEGIMON, Albert: *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya*, Vol 1. Barcelona: Generalitat de Catalunya/Ed. Claret, 1998, p. 80; LÓPEZ LÓPEZ, Begoña: Voz Francisco Andreví en *Gran enciclopedia de la música*, Vol. 1. Barcelona: Enciclopedia Catalana / Catalunya Música, 1999, s. p.

³¹ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: *Diccionario de la música y los músicos*, Vol. 1 (A-E). Madrid: Ed. Istmo, 2000, p. 57. Anteriormente este mismo diccionario ya había sido publicado, concretamente por Ediciones Akal en el año 1985.

para seises³². Ya en 1994 Marc Honegger publicaba una breve biografía en su diccionario de grandes compositores musicales³³.

También es posible encontrar en Internet breves biografías de Andreu en diversas enciclopedias o diccionario, sirvan como ejemplo el Diccionario Larousse³⁴ o la Enciclopedia Myetymology³⁵, que es en este caso último citado una traducción al inglés de la biografía anteriormente mencionada del diccionario de Marc Honegger, incluso con las erratas tipográficas. Pese a todas estas informaciones biográficas que hemos mencionado, el desconocimiento en concreto del personaje lleva a situaciones tan llamativas como es el caso del artículo sobre Andreu en la Wikipedia en versión en catalán actualizada recientemente, donde se le sigue denominando “Castellar” como segundo apellido y se ofrece una escueta referencia de obras musicales además de mantener su errónea “oposición en Tarifa”³⁶. Por su parte, la memoria de Francisco Andreu fuera de España, concretamente en Francia y en el último tercio del siglo XX, quedaba reducida a una simple alusión al año de nacimiento y defunción del músico³⁷.

Ya a finales del siglo pasado encontramos algunos esfuerzos por recuperar a este músico. En este caso se trata de sendos trabajos de investigación, que nos acercan más en profundidad a lo que fue su figura, y que son una memoria presentada en la Universidad de La Sorbona (París) en el curso 1991-1992 a cargo de Vicent Lacou³⁸, y una aportación de amplio contenido a cargo de Xavier Puig editado en dos artículos complementarios de diferente apartado temático aparecidos en los años 1996 y 1997³⁹. Estas publicaciones, junto con nuestro estudio sobre su paso por Segorbe⁴⁰, citado al comienzo de este apartado, cerrarían el círculo de lo hasta hoy publicado, que hemos podido localizar y consultar, acerca de la vida y obra de Francisco Andreu.

³² AYARRA JARNE, J. E.: *La música en la Catedral de Sevilla*. Sevilla: 1976.

³³ HONEGGER, Marc: *Diccionario Biográfico de los grandes compositores de la música*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.

³⁴ www.larousse.fr/archives/musique/page/31 (consulta de 23/12/2014).

³⁵ www.myetymology.com/encyclopedia/Francisco_Andreu.html (consulta de 30/04/2015).

³⁶ http://ca.wikipedia.org/wiki/Francisc_Andreu%26%AD_i_Castellar (consulta de 01/06/2015).

³⁷ GARSÍ, Gerard: *La chronologie de l'Historie de la Musique*. Luçon: Editions Jean-Paul Gisserot, 1977, pp. 57 y 73, respectivamente.

³⁸ LACOU, Vicent: *L'oeuvre musicale de Francisco Andreu composée en France*, Maîtrise, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1991-1992.

³⁹ PUIG i ORTIZ, Xavier: "Francisco Andreu i Castellà (Sanahuja 1786- Barcelona 1853), músic segarrenc", *Miscel·lània Cerverina*, 10 (1996), pp. 71-96 y "L'obra de Francisco Andreu i Castellà (Sanahuja 1786-Barcelona 1853), músic segarrenc", *Miscel·lània Cerverina*, 11 (1997), pp. 123-134.

⁴⁰ MARTÍNEZ MOLÉS: *Francisco Andreu Castellà, genio musical...*

Por último, hemos de hacer una referencia singularizada por su motivación y finalidad a la publicación redactada por M^a Rosa Argerich y otros colaboradores, que fue presentada en Sanahuja dentro de los actos que se realizaron en su localidad natal en la celebración del ciento cincuenta aniversario de su muerte, en 2003, y que recoge una información variada que enlaza la vida de este músico con su población de origen a modo de breve síntesis divulgativa del personaje acercándolo a las gentes del lugar de origen del mismo⁴¹.

Es interesante resaltar que algunas de las anteriores biografías mencionadas incluyen una importante relación de obras compuestas por este músico, en su día conservadas en algunos archivos de las iglesias en las que ocupó plaza de magisterio, información que en estos momentos ha resultado ser para nosotros de gran ayuda a la hora de poder buscar los papeles de música allí citados y cotejarlo con los que se conservan en la actualidad. Pero al mismo tiempo tenemos que llamar la atención sobre la heterogénea información que nos aportan, ya que mientras algunas de ellas se convierten en fuente esencial para poder completar sus datos biográficos y cronológicos, en otras encontramos una serie de referencias y fechas que tras haber investigado en busca de la documentación conservada en distintos archivos en los que hay referencias sobre este músico, hoy podemos concluir que algunas de ellas no son fidedignas. Este hecho es importante el tenerlo presente ya que en dichas referencias bibliográficas hay datos que, como hemos podido constatar, se van repitiendo en diversas de las anteriormente citadas publicaciones, datos erróneos que se han seguido copiando de una a otra sin haber realizado comprobación alguna y sin tener en cuenta el origen de su procedencia.

Una vez vista la evolución cronológica de la información hasta aquí recopilada cabe el hacer comentarios a la misma. Si pasamos a elaborar un estudio crítico de las referencias anteriormente citadas, debemos iniciar este diciendo que tanto la biografía de Soriano Fuertes⁴² como la de Fetis⁴³ nos llaman la atención por la escasez de información que nos aportan. Tan solo aparecen como una referencia a este músico sin profundizar en datos relevantes o de interés de su vida. Tal vez se deba a la falta de documentación, ya lo hemos dicho, acerca de este maestro en los años más cercanos al

⁴¹ ARGERICH, M^a Rosa, CASTANY, Luís y GARGANTE, María: *Mn. Francesc Andreu Castellar, music sanaüjenc, 1786–1853*. Sanaüja: Ajuntament de Sanaüja-Amics de la Música, 2003.

⁴² SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española...*

⁴³ FETIS, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens...*

momento de su muerte, o a la dificultad de poder acceder a la misma, puesto que esta carencia de información la podemos encontrar igualmente en otras biografías coetáneas a las anteriores como pudiera ser la de George Grove en 1879⁴⁴. En concreto, sobre esta última hay que añadir la actualización llevada a cabo en el año 1980, en la que colaboró José López-Calo⁴⁵, que sigue en la línea o modelo de publicación en este diccionario donde prevalece la sencillez de datos, y en consecuencia no supuso grandes modificaciones a lo anterior.

Sin embargo, y ya que hablamos de López-Calo, hay que citar la biografía que este autor redacta sobre Francisco Andreví en el Catálogo del archivo de música de la Catedral de Santiago en el año 1972⁴⁶. Se trata, desde nuestro punto de vista, de una de las mejores aportaciones biográficas que se han hecho sobre este músico en el pasado pese a la brevedad de sus líneas, por lo que significaba de contribución en algunos cambios que introduce a lo hasta ahora escrito. Debemos valorar el hecho de que junto a la catalogación de sus obras, conservadas en el citado archivo, aparezca una completa, crítica y fundamentada biografía donde según se extrae de sus propias palabras, le llamó la atención que todas las escritas anteriormente a la suya fueran repitiendo y copiando los datos publicados en el diccionario de Parada y Barreto⁴⁷. Al escribir aquí López-Calo la nueva biografía en los datos publicados se apoya en lo redactado por Soriano Fuertes, al tiempo que comenta la versión biográfica elaborada por Pedrell⁴⁸. Es importante señalar que sus críticas personales van dirigidas en el sentido de poner en duda el fundamento de la noticia de que a los quince años Francisco Andreví ya ejerciera de organista en Barcelona, aún a pesar de que este dato se pueda encontrar tanto en el *Diccionario Labor*⁴⁹ como en Subirá⁵⁰, información citada en su día por Parada y Barreto⁵¹, pero que a día de hoy, con los documentos hallados y analizando los mismos, podemos demostrar que no son ciertos como ya presagiaba López-Calo. En su texto hemos de destacar, también, una información de gran interés que nos aporta al inicio del estudio, y que por la documentación que habíamos consultado anteriormente

⁴⁴ GROVE, George: *Dictionary of music and Musicians*, Vol. 1, Londres, 1879, p. 67.

⁴⁵ LÓPEZ-CALO, José: "Andreví y Castellar, Francisco", *The new Grove Dictionary...*, 1980.

⁴⁶ LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del archivo de ...*

⁴⁷ PARADA Y BARRETO, José: *Diccionario técnico...*

⁴⁸ PEDRELL, Felipe: *Diccionario Biográfico...*

⁴⁹ PENA, Joaquín y ANGLÉS, Higinio: *Diccionario de la música Labor I (A-G)*. Barcelona: Ed. Labor, 1954, pp. 75-76.

⁵⁰ SUBIRÁ PUIG: *Historia de la música...*, p.743.

⁵¹ PARADA Y BARRETO, José: *Diccionario técnico...*

no podíamos concretar: nos estamos refiriendo al dato sobre el ingreso de Francisco Andreví como infantillo en la Seu de Urgell, pues sabemos estuvo allí durante nueve años, lo cual viene justificado por unos testimoniales certificados en su día por el arzobispo de Valencia en los que se detalla esta información⁵². También cita en la mencionada biografía una posible oposición realizada en Tarifa si bien la pone en duda, como igualmente hacemos nosotros, por no existir dato alguno que la justifique y porque en esos momentos Andreví estaba opositando por la zona norte de España (Tarragona y Tafalla), con lo que la distancia geográfica existente entre su lugar de residencia, las ciudades que le interesan y esta otra ciudad sureña es excesivamente lejana como para poder simultanear tantas oposiciones, además de no ser Tarifa plaza de relevancia musical en la época. Sólo nos queda por decir de esta aportación biográfica que, lamentablemente, incluye una muy breve referencia a sus obras musicales compuestas, algo que podría haber sido ampliado con los datos ya conocidos en aquel momento, lo cual es posible se deba a la finalidad de la obra y su función concreta centrada en el archivo santiagués.

Pese a lo dicho en apartados anteriores, la de Parada y Barreto⁵³ es otra de las biografías que se podrían considerar entre las más destacadas e importantes, aunque con algunas matizaciones como hemos indicado. A tenor de la buena y fundamentada información en muchos casos que aparece en ella, consideramos que debió ser básica en su momento y este es el principal motivo por el que, como cita López-Calo, sus datos se fueron repitiendo una tras otra en las siguientes biografías publicadas por otros autores. Destaca básicamente porque se limita a redactar los pasos que siguió este músico a lo largo de su vida sin entrar en juicios de valor sobre otros asuntos circunstanciales. La única carencia que encontramos en ella es que no habla de su catálogo de obras musicales, pues sólo cita dos de sus obras, la *Misa de Difuntos* y el *Stabat Mater*; una escasa información para la dimensión de su conjunto de composiciones.

También debemos referirnos a otras biografías, dentro de las anteriormente citadas, que no podemos dejar pasar por alto en este comentario por la aportación de datos que recogen. Casualmente se trata de obras de musicólogos de gran prestigio en nuestro país

⁵² El documento lleva fecha de 16 de abril de 1830 y se localiza en BNE, Legado de Barbieri, manuscritos, 14059 doc. 12.

⁵³ PARADA Y BARRETO: *Diccionario técnico...*

como por ejemplo Felipe Pedrell, que redacta una biografía extensa y muy completa pero que curiosamente también menciona la dudosa oposición en Tarifa, a lo que acompaña una catalogación de su obra muy interesante citando las composiciones conservadas en los archivos de la Real Capilla de Madrid, en la Biblioteca de Cataluña, las publicadas en el extranjero, las obras más destacadas del músico (*Misa de Difuntos*, *Stabat Mater*, *Misa de Réquiem* y *el Nunc Dimitis*), las del archivo de Nuestra Señora de la Merced, hace referencia a lo escrito por Eslava y su publicación en *Lira Sacro Hispana*, y finalmente incluye las conservadas en el archivo de la Catedral de Segorbe con agradecimiento expreso a José Perpiñán por la información que le ha aportado este maestro de Capilla de la catedral⁵⁴.

Otra de las publicaciones que podemos aludir es la de Arteaga y Pereira⁵⁵, la cual nos aporta una biografía sencilla que se fundamenta más en halagos y reconocimiento de los méritos del personaje, sin pretender aportar datos de interés sobre su figura. En ella encontramos frases como por ejemplo “Distinguido maestro compositor...”, “La celebridad de Andreví...”, “Andreví fue uno de los maestros más fecundos de nuestra nación”, las cuales dan una muestra evidentemente clara de lo que significó este músico para algunos biógrafos de nuestro país. En la misma también encontramos referencias a algunas de sus obras más destacadas, como por ejemplo la *Misa de Réquiem*, el *Juicio Final*, las *Lamentaciones*, su *Stabat Mater* y el *Tratado de Armonía*, algo habitual esto último por ser una publicación que alcanzó gran importancia en el momento de su edición, pero que a los efectos de la biografía a lo que venimos refiriéndonos no significó ampliar lo que ya era sabido.

Coetáneamente a todas las anteriores reseñas biográficas mencionadas, aunque con finalidad distinta, hemos de destacar el artículo publicado por Antonio Fargas y Soler⁵⁶ en la *Gaceta Musical de Madrid* en 1855, donde sin llegar a ser una biografía al uso el texto destaca por la gran aportación de datos que genera y la cantidad de información que ofrece, aunque sin embargo detectamos que está poco fundamentada en algunas de sus apreciaciones ya que existen gran cantidad de errores en lo que se refiere a fechas y referencias cronológicas que en el mismo se citan. Así, dice que a los ocho años empezó

⁵⁴ PEDRELL: *Diccionario Biográfico...*

⁵⁵ ARTEAGA Y PEREIRA: *Celebridades musicales...*

⁵⁶ FARGAS y SOLER, Antonio: *Gaceta Musical de Madrid*, nº 39, Madrid 28 de octubre de 1855, pp. 308-310.

en la Seu y que a los catorce o quince pasó a Barcelona a estudiar y ejercer como organista, lo cual merece una matización por nuestra parte ya que mientras que la edad de ingreso es posible, la de su salida no lo parece ser por la excesiva juventud para abandonar su formación en esa capilla; o por ejemplo el dato de su desplazamiento a Tarifa a opositar que también se ha comentado aquí en otros autores. Sin embargo, cabe destacar la interesante introducción que nos presenta previa a la redacción del artículo porque en ella alaba ampliamente sus buenas condiciones musicales, aunque no habla de las obras musicales compuestas por el biografiado.

Del resto de aportaciones biográficas citadas al principio queremos indicar que ninguna nos aporta unos datos que podamos considerar como interesantes o relevantes, en comparación con las que aquí se han comentado, aunque es conveniente mencionar la elaborada por Elías de Molins ya que aunque es breve y copia literalmente la anteriormente citada redactada por Antonio Fargas en la *Gaceta Musial de Madrid*, en ella se recoge el discurso fúnebre pronunciado por el citado Fargas en el momento de dar sepultura al cuerpo de Francisco Andreu⁵⁷, lo cual nos parece constituye una información de gran valor histórico. También hemos de mencionar la publicación aparecida en el *Diccionario Labor*, por la amplia y extensa relación de obras recopiladas de entre las compuestas por este maestro⁵⁸.

En este repaso que venimos haciendo no podemos concluir sin hablar de Xavier Puig Ortíz⁵⁹ y de sus publicaciones sobre Francisco Andreu en los años 1996 y 1997 que ofrecen, en sendos artículos destinados uno a la vida y otro a la obra de este músico, una profundización muy destacable en cuanto a los datos concretos que aportan y que extrae de las fuentes archivísticas y documentales más importantes de nuestro país. En el artículo dedicado a su vida, tras una presentación de la finalidad que pretende alcanzar con su trabajo, analiza los apartados más relevantes de su etapa vitalicia. Para ello hace un recorrido exhaustivo y en profundidad de los datos más relevantes que marcaron todas sus etapas desde su nacimiento, en lo que denomina como “Los inicios”, hasta llegar al momento de su defunción donde recoge las palabras leídas por Antonio Fargas en su sentido discurso cuando se le daba sepultura a sus restos. Entre uno y otro de

⁵⁷ ELÍAS DE MOLINS: *Diccionario Biográfico...*

⁵⁸ PENA y ANGLÉS: *Diccionario de la música...*

⁵⁹ PUIG i ORTIZ, Xavier: "Francisco Andreu i Castellà..." y "L'obra de Francisco Andreu i Castellà...".

ambos momentos, presenta paso a paso el camino que recorrió este músico en cada uno de los magisterios que ocupó: formación y primeras ocupaciones; primeras oposiciones y magisterios; la madurez: Santa María del Mar de Barcelona, la Catedral de Valencia y la Catedral de Sevilla; la plenitud: Francisco Andreví, maestro de la Capilla Real de Fernando VII; el exilio francés: Burdeos y París; para concluir con su retorno a Barcelona: la escolanía de la Mercé. En todas y cada una de ellas destaca su gran aportación de referencias documentales, archivísticas en algunos casos y bibliográficas mayoritariamente, que ayudan a seguir con cierta profundidad lo que fue el discurrir de la vida de este músico, de mayor prestigio reconocido fuera de España que en su país, por los magisterios y plazas que ocupó.

Por lo que respecta al segundo artículo centrado en su obra musical, comienza este contextualizando la música religiosa española del periodo en que desarrolló su mano compositiva Francisco Andreví, es decir, la primera mitad del siglo XIX, para dar paso a darnos una información concluyente y muy interesante acerca de sus composiciones musicales. Puig señala la formación musical de este maestro bajo la técnica más sobria y clásica de la composición musical del momento, aunque con una clara influencia de la lírica y el dramatismo operístico, si bien rehuendo del italianismo imperante en nuestro país. Para el autor, cabe destacar su mano compositiva por la sólida base contrapuntística adquirida y por el notable estudio del lenguaje armónico de los compositores clásicos que ha llevado a cabo. Seguidamente nos presenta una recopilación de opiniones y críticas sobre la obra de este músico, recuperadas fundamentalmente de autores que fueron sus contemporáneos y en las que se alaban sus cualidades y se destaca su fecundidad musical. José Perpiñán, Antonio Fargas, A. Lavignac, Mr. Auber o Pablo Piferrer son los escogidos críticos de su obra, capaces de transmitirnos una idea de lo que representó este maestro en su momento. Concluido esto sigue con un apartado en el que comenta los datos más relevantes y significativos que rodearon la composición de algunas de sus obras más destacadas: los oratorios “La Virgen de los Dolores o Los Dolores de María” y “La Dulzura de la Virtud”, el drama sacro “El juicio universal”, la “Misa de Difuntos para el Rey Fernando VII”, el “Stabat Mater” y por último su obra pedagógica, el “Tratado teórico práctico de armonía y composición”. Finalmente y para facilitar la consulta de la música de Andreví, recoge una relación de centros de documentación y archivos donde se conservan obras suyas.

Como tampoco podemos dejar de señalar el primer trabajo académico que hubo sobre este maestro, en concreto la investigación llevada a cabo por Vicent Lacou en Francia y que se centra en su producción musical durante su etapa de exilio⁶⁰, un estudio que no ha sido publicado y que fue realizado con anterioridad al nuestro presentado en la Universitat de València en 2007, centrado en el músico y la Catedral de Segorbe, del que en su momento se dio una breve noticia en sendos artículos posteriores, y que finalmente acabó convirtiéndose en el primer estudio monográfico editado en nuestro país sobre el músico Francisco Andreví⁶¹.

Este trabajo de investigación de Vicent Lacou está dividido en tres partes o capítulos. En el primero de ellos nos presenta una biografía del compositor desde su nacimiento, pasando por su etapa de formación, las plazas ocupadas hasta el año 1830 en que llegó a la capilla Real de Madrid, su exilio en Francia (Burdeos y París) y por último el retorno a España. El segundo capítulo está reservado para el análisis de su obra compuesta en Francia, comenzando por exponer las características estéticas de la música en Europa, lo que da paso a comentar cual fue la situación real de la obra realizada en Francia respecto del total de su producción musical. A continuación nos presenta un análisis de los aspectos más relevantes de la música de Francisco Andreví desde el punto de vista de su estructura compositiva, del tratamiento de las voces y del órgano o piano según casos, de la instrumentación y finalmente del estilo mediante la comparación de dos obras muy destacadas como son su Stabat Mater con el de Rossini, por su paralelismo temporal.

De las diez obras utilizadas para extraer sus principales características, concluye Lacou que en lo que se refiere a la estructura, suele utilizar diversas formas de organización de los elementos musicales que presenta. Para ello bien se basa en la forma tripartita, con Introducción y Coda, en la forma Rondó con la introducción de elementos nuevos en medio de uno que se repite o la fuga a cuatro voces. Por su parte, en el aspecto de las voces que emplea en sus composiciones, la del Bajo juega un papel fundamental en la paleta armónica mientras que el resto de voces hacen imitaciones, algo que en su tratado

⁶⁰ LACOU, Vicent: *L'oeuvre musicale...*

⁶¹ MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: "Francisco Andreví Castellar y la Catedral de Segorbe", *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXIX (2008) pp. 137-145; "Francisco Andreví Castellar y su aportación musical a la Catedral de Segorbe", *Boletín del Instituto de Cultura Alto Palancia*, 19 (junio 2009) pp. 125-136; *Francisco Andreví Castellá, genio musical...*

de armonía ya destaca, para aclararnos que la principal diferencia entre una composición a tres voces con respecto de otra a cuatro está en la introducción del Tenor. Por su parte nos indica el investigador francés que utiliza indistintamente el Piano o el Órgano en el acompañamiento, al tiempo que dichos instrumentos le sirven para desarrollar varias funciones como por ejemplo para hacer las introducciones de la obra, para doblar las partes vocales cuando acompañan a las cuatro voces o para hacer en otros casos las transiciones o puentes entre las diferentes partes de una misma obra. Respecto de la instrumentación comenta las diferencias existentes entre las piezas de voces y acompañamiento de piano u órgano con respecto de aquellas creadas o transcritas para quinteto de cuerda. La flauta la utiliza para los registros agudos junto a los violines primero y segundo, el alto hace la voz de tenor y el violoncello hace de bajo en los sextetos. Los pasajes difíciles aparecen en la cuerda mientras que los fáciles en el viento y finaliza comentando que la principal diferencia entre una versión para piano o para sexteto es que esta última ofrece una variedad tímbrica más grande que la otra. Por último y en cuanto a su estilo señala que Francisco Andreví tendía a dramatizar y con esta característica en su mano compositiva y los textos religiosos de sus obras, podría haber llegado a destacar en el drama lírico escribiendo obras de alta inspiración de este género, no exentas de originalidad propia ya que no está influenciado, como muchos de sus coetáneos, de la música italiana.

Por último y en el tercer capítulo o parte del estudio ofrece un breve catálogo de sus obras compuestas en España las cuales, como el mismo Vincent Lacou indica, son las que aparecen recogidas en algunos manuales o biografías respecto de los archivos de Segorbe, Barcelona, Valencia, Madrid y Barcelona de nuevo, junto con las obras que se consideran como reeditadas y por último las compuestas en Francia en relación a Burdeos y París con un incipit musical de cada pieza de este grupo. No podía faltar, como es lógico, una alusión a su publicación del Tratado de Armonía y Composición como obra teórica de gran calado de este músico. Sólo queda para concluir en la descripción del contenido señalar que en un anexo presenta la transcripción de unos fragmentos de algunas de las obras de Andreví tratadas en la investigación.

Estos tres trabajos mencionados, son los estudios más amplios realizados sobre este músico que pueden consultarse hasta la fecha, junto con el nuestro que se ha citado en ocasiones anteriores. A ellos cabe añadir otras investigaciones de las que hemos tenido

un cierto conocimiento, que tratan sobre este músico pero a las que no hemos tenido fácil acceso y que hoy por hoy son inéditas, ya que solamente sabemos de su existencia por informaciones que las aluden al no haber sido impresas. De ellas hay que comenzar hablando del trabajo de los musicólogos Antonio Ezquerro y Gloria Balluls, quienes recibieron una beca de la fundación Ernest Lluch de Recuperación del Patrimonio Musical, con la que se premiaba el proyecto presentado con título “Francesc Xavier Andreví i Castellá, clergue català i músic enciclopèdic amb tarannà cosmopolita i projecció internacional”⁶². Aunque ha transcurrido un largo tiempo de su conclusión, lamentablemente no hemos podido acceder a la memoria entregada por cuanto desde la fundación receptora se nos ha hecho saber que el texto no está finalizado según los autores en su redacción definitiva y por lo tanto de momento no es accesible ni tan siquiera en la web de la aludida fundación. También hemos de citar a María Ordiñana Gil, quien por diversas informaciones sabemos ha realizado varias comunicaciones y conferencias en congresos y simposios, basadas todas ellas en la Misa de Difuntos de Francisco Andreví para el Rey Fernando VII, pero que tampoco hemos podido consultar en todos los casos y algunos solo los conocemos por los breves resúmenes de lo que ha de ser su contenido⁶³.

Por último hacer referencia a una página Web destinada originalmente a contribuir en los actos conmemorativos del bicentenario de la Constitución española de 1812, mediante el conocimiento y difusión de la Música y la Danza de un periodo de tiempo tan significativo para nuestro país⁶⁴. En ella se recoge una breve biografía de Francisco Andreví Castellá, junto a las de otros músicos coetáneos suyos, donde se destaca su proyección musical, pedagógica y compositiva en este periodo tan agitado para el devenir de España. La referencia biográfica que se presenta alude exclusivamente a las

⁶² Este estudio fue presentado a la tercera convocatoria de esta beca, realizada en el año 2010, y que fijaba en un año desde la adjudicación de la misma como plazo de entrega de la memoria.

⁶³ Las aportaciones realizadas por María Ordiñana son: “Francisco Andreví Castellá (1786-1853) y su magisterio en la Real Capilla de Madrid durante los últimos años del absolutismo español (1830-1836)” en el I encuentro Ibero-Americano de jóvenes musicólogos celebrado en Lisboa, en febrero de 2012 y publicado en un artículo de sus actas en las páginas 714-727, donde analiza el estado en que se encontraba esta Real Capilla durante el periodo de su regencia por parte de Francisco Andreví, destacando la importancia que alcanzó en su momento una de sus obras insignes: la Misa de Difuntos; “La edición musical como recurso para la investigación musicológica: la Misa de Difuntos para las Reales honras del Rey Nuestro Señor Don Fernando VII”, dentro de un convenio de cooperación existente entre la Universidad Católica de Valencia (UCV) y la Universidad Católica de Argentina organizado por la Academia Musical de Indias, y por último, “Música y muerte regia: reales honras fúnebres de Fernando VII (1834)” en el VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (SEDEM) celebrado en Logroño, en septiembre de 2012 documentación aún no publicada.

⁶⁴ www.musicadiz.es

publicaciones de M^a Rosa Argerich por la celebración de los actos del 150 aniversario de su muerte en Sanahuja⁶⁵ y la nuestra publicada en la revista *Archivo de Arte Valenciano*⁶⁶.

1.2. Objetivos del trabajo de investigación

Tres son las tareas que plantea Paulino Capdepón dentro de la musicología como punto de partida para conocer en profundidad la verdadera historia que ha rodeado a la música religiosa de nuestro país⁶⁷. Según este autor en primer lugar es necesario completar la catalogación de los fondos musicales de archivos, bibliotecas y colecciones particulares que todavía se encuentran en el mayor de los olvidos o infimamente tratados, con la transcripción, estudio, análisis, interpretación y grabación del repertorio que falta por recuperar; y para ello han de seguirse los pasos emprendidos en su día por José López-Calo, pionero en esta labor de catalogación y recuperación de los fondos musicales de nuestras catedrales. En segundo lugar transcribir y publicar toda la obra de los principales compositores españoles, ya que de esta forma seríamos conocedores de las características y técnicas que singularizaron la mano compositiva de estos maestros. En tercer y último lugar, hay que concienciar a la sociedad española y a las instituciones públicas y privadas culturales para que apoyen y respalden los proyectos que se puedan desarrollar, pues la difusión de todo este material es necesario llevarlo a cabo de manera organizada y bien fundamentada.

En esa línea, los objetivos que nos hemos planteado a la hora de llevar a cabo esta investigación han sido variados y han estado enfocados a la obtención de una serie de informaciones relevantes que nos permitan mostrar la figura de este personaje. Con ellos pretendemos conocer la vida y obra de un músico español del siglo XIX que, como muchos otros, siguen siendo prácticamente desconocidos debido a que sus obras se conservan en los fondos musicales mayoritariamente de los archivos catedralicios, y hasta nuestros días aunque ya se empieza a realizar camino no se ha profundizado en su investigación y conocimiento.

⁶⁵ ARGERICH, M^a Rosa, CASTANY, Luís y GARGANTE, María: *Mn. Francesc Andreví Castellar, music sanaijenc, 1786-1853*, Sanaüja, 2003.

⁶⁶ MARTÍNEZ MOLÉS: "Francisco Andreví Castellar y la Catedral...".

⁶⁷ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: "La musicología. Razones para el optimismo", *Scherzo* n° 203, diciembre 2005.

Conocer la vida de Francisco Andreví nos va a permitir descubrir referencias de un estilo y de una forma de comportamiento que puede ser ejemplo de la época en la que transcurrió la misma, al tiempo que los datos e informaciones afloradas nos permitirán conocer detalles de unas costumbres y una función profesional que forma parte de la historia pasada. Por su parte, el análisis de la obra musical y de la mano compositiva de este maestro, nos ha de permitir profundizar en el conocimiento de la música de finales del XVIII y comienzos del XIX, periodos en los que se ubican sus composiciones si atendemos a la época en que realizó las mismas. Con este apartado además podremos dar a conocer aspectos relevantes de la música religiosa en concreto y de la música española en general. Aportar lo particular en la mano de este músico nos ha de servir para señalar características nuevas de nuestra música y de sus elementos compositivos, algo que esperamos sea uno de los aspectos importantes de este trabajo de investigación.

El hecho de desarrollar su vida musical en diferentes capillas catedralicias y parroquiales, en una variada y dispersa geografía, nos ha de permitir a través de la indagación en aquellos lugares profundizar en su conocimiento, y con ello dar a conocer nuevas informaciones particularizadas relacionadas con las funciones que tenía que desarrollar Andreví en cada magisterio que ocupó, junto con las obligaciones y exigencias que iban determinando el transcurso de su vida en dichos centros musicales. Así mismo, podremos saber con que otros profesionales convivió a lo largo de su vida musical y también con los que compitió en cada una de las oposiciones a las que se presentaba.

Finalmente en este apartado, hemos de destacar nuestra intención de intentar descubrir con una mayor profundización de datos el tiempo de su estancia en Francia exiliado, dando a conocer los cargos que ocupó, su trabajo compositivo y también los motivos que le llevaron a tomar esta decisión de abandonar temporalmente nuestro país, como otros ilustres personajes de la época hicieron en unos momentos convulsos y en espera de unos tiempos de más tranquilidad política y social.

El segundo apartado más preciso en este trabajo pretende dar a conocer lo que hemos denominado precatálogo musical de Francisco Andreví, elaborado básicamente a partir de las obras custodiadas en los archivos de aquellas capillas en las que desarrolló su

magisterio, además de otras que se conservan en diferentes lugares, lo cual ha de generar una importante base de información de cada una de las obras que compuso con datos interesantes, y una identificación de estas a través del incipit de la obra que ha de servir para reconocer gráficamente el tipo de composición o pieza a la que nos referimos.

Junto a ello, presentaremos el análisis de obras significativas del autor y trataremos de mostrar los géneros musicales abarcados por su mano creativa, tanto en música religiosa como en otra que también realizó. Complemento de este apartado son las transcripciones musicales que se aportan en el estudio.

Dentro de este apartado, hemos tratado la cuestión de su pensamiento musical plasmado en sus obras teóricas, y podemos ofrecer auténticas informaciones novedosas que amplían lo hasta ahora conocido sobre la materia.

1.3. Metodología de investigación

En cuanto a la metodología que se ha seguido para llevar a cabo esta investigación, cabe señalar que se ha centrado en torno al trabajo en los archivos de las capillas catedralicias y parroquiales o real en que desarrolló su magisterio Andreví. La focalización del tema y el proceso de elaboración se convierten en dos piedras angulares para cualquier investigación y también lo fue para este trabajo. Toda una serie de auto-preguntas, de dudas que resolver, de necesidad de consensuar accesibilidad y fuentes con la dirección de los archivos y otras instituciones a visitar, fueron necesarias antes de involucrarme en esta actividad investigadora. Hemos utilizado en la redacción el modelo biográfico-institucional para tener en cuenta tanto los aspectos biográficos de este personaje, como una línea de conexión con el ámbito social, económico, político y cultural del momento histórico. Para ello en las visitas a todos y cada uno de los archivos en que se custodian obras suyas tras haber ocupado plaza en dicha catedral o iglesia, con el fin de comprobar la información que de ellos se puede recuperar en torno a la estancia de nuestro personaje, de las composiciones que se conservan, de los documentos que se guardan del momento o cualquier información que se puede encontrar en distintos formatos, hemos querido ser lo suficientemente exhaustivos para que nada, si es posible, se nos quede en el olvido.

Ejercicios de oposición, obras compuestas, instrumentos y voces con que contaba en cada una de las capillas musicales, músicos con los que se relacionó, miembros que formaban parte de sus capillas musicales en cada magisterio que ocupó, cartas y correspondencia que se pueda conservar, actas de toma y cese en el cargo, permisos y licencias que pudo pedir, nominas por sus servicios prestados, etc., son todo datos que se han tenido en consideración en el transcurso del desarrollo de esta investigación y que hemos pretendido recuperar en la medida de lo posible y accesible.

También es importante la información que previamente se hubiese redactado y nos pudiese guiar en el desarrollo de esta investigación. Para ello hemos consultado cuantos manuales, libros y todo tipo de publicaciones estaban relacionados con este tema y nos han podido aportar alguna noticia relevante.

Finalmente, para poder elaborar el catálogo de sus obras ha sido necesario indagar tanto en los inventarios como en los catálogos generales existentes en los archivos, documentales o impresos, y a partir de ellos comprobar las composiciones que se conservaban para ir dando forma a una ficha de catalogación que hemos elaborado personalmente para este fin, y que nos permitía recoger toda aquella información que hemos considerado interesante y relevante. Siguiendo esta metodología se han elaborado en donde nos ha sido posible acceder a la fuente original unos íncipits de estas obras para mostrar más gráficamente como es la identificación de la pieza, a modo de fotografía de la misma, que nos ha de permitir saber si se trata de copias o versión original. Posteriormente, se han seleccionado las obras que hemos considerado son de mayor interés dentro de toda la producción musical de Andreví, y las hemos transcrito para ver el estilo, la forma y la mano compositiva de este gran maestro de la música religiosa española del XIX, pero que también se adentró en otro tipo de música civil.

Todos estos objetivos y su resultado se han plasmado en una estructura en los que se desarrollan los mismos en partes o capítulos, constituyendo el índice de contenido de la investigación. El primer apartado de este trabajo está dedicado a la vida de Francisco Andreví y en él se hace un recorrido desde su nacimiento hasta su muerte por los distintos lugares en los que ejerció su profesión musical. Se ha redactado recuperando y aportando toda la información que hemos podido localizar sobre él, lo que nos ha permitido elaborar una biografía lo más fidedigna posible de este músico haciendo

alusión al proceso de oposición, ejercicio del magisterio, datos relevantes e información complementaria sobre el momento en la institución y finalmente su salida del cargo en cada una de las plazas ocupadas. En algunos momentos, a modo de contextualización de la época musical, hemos puesto breves introducciones resumiendo el tiempo musical general en el que se desarrollaba ese periodo de su vida. Seguidamente, como segundo apartado, hacemos alusión a la pervivencia en el tiempo de este músico adentrándonos en los discípulos a los que enseñó y la relación que tuvo con otros músicos coetáneos, la difusión de su obra y la interpretación de esta tras su muerte. En tercer lugar hemos realizado una recopilación y estudio del material musical localizado del personaje, a modo de precatálogo de su obra, indicando la localización de la misma en diferentes instituciones y analizando su contenido en lo que respecta a lugares donde se compuso, género musical y otros aspectos que nos permiten presentar un estudio sobre su producción musical, en el que mencionamos su obra organística y se hacen nuevas aportaciones en los géneros del oratorio y otras piezas hasta ahora inéditas en su repertorio conocido. En este apartado hemos introducido la información sobre obras localizadas últimamente, y que por problemas de tiempo hemos decidido dejar fuera de las fichas de catalogación evitando tener que hacer modificaciones en el texto ya redactado, aunque nos parecía que no debíamos ignorar tales datos sin aportarlos al mismo. A continuación, como cuarto apartado, hemos tratado de definir cuáles fueron las tendencias musicales de Francisco Andreví a través del análisis musical de una selección de obras suyas, selección que se ha realizado atendiendo a la fecha y estilo compositivo de cada pieza para dar una visión general de su mano compositiva, lo que presentamos como el lenguaje y la musicalidad de Francisco Andreví. El quinto y último apartado está reservado para el mundo del concepto teórico de este músico, en lo que se ha titulado como pensamiento armónico-musical porque en él se recuperan y estudian los tratados musicales que redactó a lo largo de su vida, algunos hasta ahora únicos en su bibliografía como el *Tratado Teórico-Práctico de Armonía y Composición*, al que añadimos otros manuscritos que no son nada conocidos de los que por primera vez se da noticia y trata sobre ellos, y en los que en su redacción se observa claramente una gran influencia de su trabajo formativo tanto con los infantillos o niños de coro como con otros discípulos particulares a los que enseñaría el maestro musical.

2. ITINERARIO BIOGRÁFICO Y MUSICAL DE FRANCISCO ANDREVÍ CASTELLÁ (1786-1853).

2.1. El tiempo histórico durante la vida de Francisco Andreví.

Cuando Francisco Andreví nace en una pequeña población catalana, en la zona del prepirineo y en el camino que conduce a los valles de Andorra y Francia, es difícil imaginarse que su trayectoria vital discurrirá en un periodo de fuertes cambios políticos y sociales, generando guerras y revoluciones que marcarán su biografía. Las últimas décadas del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, los años de su vida que transcurren entre 1786 en el que nace y 1853 en el que fallece, en el mundo occidental se conocerán en la historiografía como “*la era de la revolución*”⁶⁸. Todo se inició con el levantamiento de las colonias en Norteamérica, a lo que proseguiría la Revolución Francesa de 1789, el Imperio y las guerras napoleónicas, la llamada Restauración posterior a estas y las revoluciones burguesas que dieron un cambio a los regímenes restaurados tras la derrota napoleónica. Y España no permaneció ajena a estos hechos.

Durante el siglo XVIII, a partir del reinado de Carlos III, en España se producía un cambio económico y social que se ha presentado como la revolución del siglo XVIII⁶⁹. Es el tiempo del triunfo de la Ilustración, un triunfo que a su vez generó la aparición ya en el reinado de Carlos IV de dos mundos que acabaron enfrentándose, el de los progresistas y el de los conservadores, dos visiones que marcaron la referencia social en la que siempre vivió Francisco Andreví. Su infancia discurre en los años que España entra en guerra con la Francia revolucionaria, lo que se conoce como *guerra de la Convención*, y en la sociedad clerical en la que se desenvuelve Andreví primero en Sanahuja y posteriormente en La Seu d’Urgell, las informaciones de los clérigos franceses exiliados contando la muerte del monarca francés y los horrores de los revolucionarios, propiciarían un sentimiento de reacción conservadora algo que siempre tuvo Andreví en su vida, apartado de todo aquello que no fuera lealtad al rey y a las ideas del catolicismo. Pero el tiempo histórico no le acompañó.

⁶⁸ HOBSBAWN, Eric: *La era de la revolución, 1789-1848*. Barcelona: Editorial Critica, 2005.

⁶⁹ HERR, Richard: *España y la revolución del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar, 1988.

Al abandonar la vida tranquila de La Seu y emprender su largo recorrido por las distintas plazas en las que desempeñaría su magisterio musical, este no pudo comenzar con peor fortuna. 1808 significa el año que inicia en España la guerra contra los invasores franceses, el tiempo de la lealtad al monarca *deseado* Fernando VII, pero también en el que se origina un tiempo que traerá a España la sociedad constitucional y los enfrentamientos entre partidarios de la misma, los que se conocerán como liberales, y los detractores que se amparan en las ideas de un catolicismo beligerante que provoca primero a los conocidos como absolutistas y después, dentro de estos, a la aparición de los *carlistas* opuestos a una monarquía femenina y donde acabará ideológicamente el conservador Andreví.

Es importante resaltar el exilio del clero francés hacia tierras españolas que se produce entre 1792 y 1802⁷⁰. Como ha señalado Herr fueron muchos los que llegaron, y en concreto el monasterio de Montserrat cercano a las tierras natales de Andreví acogió un grandioso número y a cinco obispos: “El clero español mostró un espíritu verdaderamente humanitario en sus desvelos para atender a estos hombres que ellos consideraban mártires de la fe verdadera”⁷¹. Pero no solo se acogían personas, también las ideas que ellos manifestaban y la situación que representaban, algo que cuando posteriormente se inicie la guerra *del francés*, como se conoció en algunos sitios la guerra de la Independencia, supondría recuperar en la memoria lo acontecido en el país vecino unos años atrás.

Francisco Andreví pasa los años de la guerra, 1808-1814, en el destino alcanzado en Segorbe con algunos breves retornos a su tierra natal. En esta ciudad sabrá del papel de la Iglesia en la guerra, tanto en su postura de apoyo a los leales al rey Fernando como la presión que la institución ha de soportar cuando la ocupan las tropas francesas. Ronald Fraser explica la problemática vivida en el seno de la Iglesia en estos años, donde hubo partidarios de las autoridades bonapartistas pero la inmensa mayoría decantados al enfrentamiento contra el invasor, sobre todo después de que el Papa Pío VII hiciese un llamamiento al clero español para que se opusiese al emperador Napoleón⁷². Algo que

⁷⁰ GUTIERREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel: *El exilio del clero francés en España durante la Revolución (1791-1815)*. Zaragoza: Gorfisa, 2005.

⁷¹ HERR: *España y la...*, p. 248.

⁷² FRASER, Ronald: *La maldita guerra de España. Historia social de la guerra de la Independencia, 1808-1814*. Barcelona: Editorial Crítica, 2006, pp. 505-536.

se llevó a término en Segorbe colaborando con las autoridades españolas, aunque también tuvo que sufrir la presión de las francesas cuando ocuparon la ciudad⁷³.

La Iglesia durante la guerra fue una entidad con gran inestabilidad y presionada por ambos bandos, que buscaban su apoyo económico y sobre todo la coacción moral que podía ejercer sobre la sociedad⁷⁴. Como ha descrito Manuel Revuelta González, en su estudio sobre la institución en la crisis del Antiguo Régimen, aunque el motivo religioso no fue el único que llevaría a los españoles al levantamiento, este existía y era tan fuerte que no fue ignorado por los dirigentes sublevados. Su fuerza radicaba en su carácter popular y fue este, el pueblo, quien hizo y ganó la guerra, un pueblo que luchó por amor a su Religión, a su Rey y a su Patria. El clero participó en este levantamiento y aunque convivieron con la existencia de clérigos afrancesados, en su conjunto animó a la insurrección y la sostuvo con las rentas eclesiásticas, con su predicación e incluso, en algunos casos, con la colaboración activa de sus miembros, algo que aprovecharon las autoridades fernandinas quienes en todo momento recordaban que la ruina de la patria conllevaría la de la religión⁷⁵.

El apoyo voluntarista del sector patriota convivió con la intimidación de las autoridades afrancesadas en los territorios que controlaban. La política religiosa desarrollada al principio por el rey José y posteriormente por las autoridades imperiales, estuvo marcada por las ideas del emperador Bonaparte. Se echó mano a los bienes y rentas de la Iglesia, empezando primero en aquellas de los insurrectos para seguir inmediatamente con las de la Institución en general. Aquellas noticias que en su día el clero exiliado francés relataba del expolio a la Iglesia que los revolucionarios hacían en Francia se vieron repetidas en España, y Andreví fue testigo de como para evitar el saqueo de la catedral de Segorbe, el cabildo de esta entregó forzado oro y monedas a las autoridades militares imperiales cuando se presentaron en la ciudad⁷⁶.

⁷³ ARROYAS SERRANO, Magín: “La catedral de Segorbe y la guerra del francés (1808-1814)”, *Cabildos*, Boletín de la Confederación Nacional de Cabildos Catedrales y Colegiales de España, 12 (2013).

⁷⁴ CALLAHAN, William James: *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*. Madrid: Editorial Nerea, 1989.

⁷⁵ REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel: “La Iglesia española ante la crisis del Antiguo Régimen”, en GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo (dir.) *Historia de la Iglesia en España*, Vol. 5: La Iglesia en la España Contemporánea. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, pp. 7-65 y *La Iglesia española en el siglo XIX. Desafíos y respuestas*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2005.

⁷⁶ AGUILAR SERRAT, Francisco de A.: *Noticias de Segorbe y su Obispado*. Parte Segunda. Segorbe: Imprenta y Librería de F. Romaní y Suay, 1890, p. 629.

El desarrollo de la guerra en el territorio llevaba a momentos en los que era la política afrancesada la que prevalecía, con la supresión de conventos, reducción del personal eclesiástico, desamortización y presión para el adoctrinamiento de los fieles. A su vez, la política de los patriotas pronto se vio influenciada por los progresistas quienes, en la tarea legislativa desarrollada por las Cortes reunidas en Cádiz donde redactaron una constitución política para el Reino, aprovecharon estas circunstancias para legislar en materias que, sin un abierto enfrentamiento con la Iglesia, seguían profundizando en las ideas de los regalistas o ilustrados del siglo anterior, lo que chocaba abiertamente con los patriotas o absolutistas. No obstante, en un primer momento el clero en general acogió felizmente la Constitución aprobada en 1812.

Fue al retorno del rey Fernando VII, en 1814, cuando se provocó un nuevo conflicto social y político que marcaría la vida de Andreví. El monarca en su viaje hacia Madrid permaneció unos días en Segorbe, y allí el maestro de Capilla de su Catedral conoció al rey y le agasajó dirigiendo la música de sus recepciones. Aquel encuentro personal convirtió a Francisco Andreví en firme defensor del monarca, incluso cuando este acabase derogando la constitución y retornando al modelo absolutista de gobierno, lo que tuvo sus repercusiones pues la lealtad de Andreví le llevaría a alcanzar en su día el puesto de maestro de la Real Capilla en una designación eminentemente política.

La historia de España se deslizó en aquellos años de la monarquía del rey Fernando VII a un cambio significativo. En la Europa de la restauración de los regímenes políticos abolidos por el bonapartismo o la revolución francesa, en España el rey retornaba a un gobierno que dejaba sin efecto el trabajo realizado en Cádiz por los progresistas. Fueron seis años en los que la Constitución dejó de estar vigente, pero donde empezaron a llegar las noticias de las sublevaciones en el territorio del Imperio español con sus guerras y surgimiento de nuevos estados. La Iglesia volvió a ocupar un papel predominante pero de ideas conservadoras, intentando recuperar las rentas que había donado y perdido en la guerra, pero ya no fue todo igual. Aparecieron sublevaciones, levantamientos por doquier que eran reprimidos, retornó la Inquisición abolida en Cádiz y el gobierno pasó a ser caprichoso ante la desconfianza general que imperaba. Fue un tiempo de crisis social en la que Andreví aprovechó para volver a dar muestras de desasosiego e intranquilidad, retornando a Barcelona como lugar de refugio y una vez las cosas más tranquilas opositar y trasladarse a Valencia.

En 1820 un pronunciamiento militar, el de Rafael del Riego, restablece la Constitución de Cádiz y las autoridades constitucionales. Surge el llamado “*Trienio Liberal*”, y Andreví acompaña el retorno del monarca a la “*senda constitucional*” componiendo canciones patrióticas a las que luego rascarán la letra para que nunca se sepa lo que decían las mismas, al fin y al cabo si antes las conspiraciones se identificaban con las intentonas golpistas liberales, ahora lo serán en estos años con las de los absolutistas⁷⁷. Pero no era un liberal como se demostró rápidamente cuando, libre el rey y pronto a casarse de nuevo, pone su conocimiento musical al servicio de la monarquía componiendo una cantata donde se homenajea el buen hacer del monarca. Su elección por un monarca absolutista y nada constitucional tuvo recompensa en el futuro y le llevó a Madrid, aunque antes dejase Valencia y durante un brevísimo momento estuviese en Sevilla.

La monarquía de Fernando VII entró en lo que se ha llamado la “*Década Ominosa*”, que abarca desde la liberación del rey por la presencia de tropas francesas que acuden en su apoyo, 1823, hasta su fallecimiento en 1833. Francisco Andreví llegaba a Madrid en 1830, como músico mayor del monarca al ser designado maestro de su Real Capilla, un año en el que Europa es testigo de unos procesos revolucionarios, seguidores de la revolución española de 1820, de corte liberal. En el caso de Francia, la revolución supuso el cambio del monarca por otro que promulgó una Constitución de ideología política liberal donde la soberanía popular es el principio de gobierno y no la voluntad real.

Los cambios franceses no agradaron al rey español que siguió con su gobierno absolutista, pero en los últimos momentos de su vida aunque no renunció a sus principios, la decisión de designar a su única hija como heredera supuso el germen de nuevos movimientos sociales y políticos. A su muerte, lo que en Europa era un enfrentamiento entre absolutistas y liberales, ocupando el poder estos últimos tras las victorias de las revoluciones burguesas, aquí se convirtió en una pugna entre los liberales que apoyaban a la nueva reina con el nombre de *isabelinos* frente a los absolutistas conservadores, ahora denominados *carlistas* por ser partidarios del hermano

⁷⁷ BARBASTRO GIL, Luis: *El clero valenciano en el Trienio liberal (1820-1823): esplendor y ocaso del estamento eclesiástico*. Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1985.

del rey, don Carlos. Fue una guerra civil, la que se conoce como primera guerra carlista, y en ella se produjeron hechos que repercutieron en la vida de Francisco Andreví⁷⁸.

Llegados al poder los liberales o isabelinos, apoyando a la reina gobernadora, se produjo una depuración de elementos carlistas asentados en la real casa, y en la parte que afectó a los músicos fue Andreví el que tuvo que ejercer actuaciones que evidentemente no le gustaron por cuanto que él, en su fondo, aún siendo monárquico se decantaba más por las ideas conservadoras y por lo tanto era más próximo a los carlistas. Aquella situación le llevó a exiliarse y pasar a tierras francesas donde se refugió.

De nuevo se repetía la historia, clérigos que tenían que exiliarse y refugiarse en tierras vecinas por motivos políticos, y esta vez los que buscaban tierras amigas lo hicieron en aquellos lugares de los que procedían los franceses que realizaron la ruta inversa cuatro décadas antes. Francisco Andreví cruzó los Pirineos y en un primer momento se estableció en tierras de Las Landas, donde coincidió con otros clérigos carlistas allí alojados esperando mejores tiempos. Cuando el tiempo se prolongaba buscó asiento en Burdeos, una ciudad en la que residían otros exiliados españoles también carlistas, y donde la sociedad era muy cercana a las ideas que ambas partes, locales y refugiados, compartían. Su estancia en tierras aquitanas duró unos años pero el ambiente le resultaba asfixiante y finalmente se trasladó a París, donde residían los grandes exiliados españoles y donde se encontraban muchos otros músicos españoles.

El momento elegido para su vida en la que se consideraba una de las grandes capitales de Europa, y en la música lo era, se le acabó complicando pues un nuevo brote revolucionario estallaba en 1848. Francia estaba siendo gobernada por unos dirigentes opuestos a toda pretensión liberal, favoreciendo con ello sentimientos republicanos frente a la monarquía, y en los primeros meses de aquel año estalló en París una revuelta de estudiantes y trabajadores, a los que se unieron pequeños burgueses, y en el desarrollo de los incidentes el rey renunció a la corona y se proclamó la República. Los sucesos franceses también dieron origen a otras revoluciones en otros países europeos⁷⁹.

⁷⁸ BULLÓN DE MENDOZA, Alfonso: *La Primera Guerra Carlista*. Madrid: Actas, 1992.

⁷⁹ JUARRANZ, J.M.: *Las revoluciones de 1848*. Madrid: Akal, 1984; SIGMANN, J.: *1848. Las revoluciones románticas y democráticas de Europa*. Madrid: Siglo XXI, 1985.

Francisco Andreví vivió los momentos revolucionarios y la proclamación de la República recordando los viejos problemas dejados atrás en España. Participó en ellos y de ese momento deben ser parte de sus canciones francesas en las que usaba textos en francés que hablan de trabajo y dignidad, pero la situación no le resultaba grata. Desde la instauración de la II República en Francia empezó a buscar oportunidades para retornar a España, un país que ahora le parecía más tranquilo.

En 1843 accedía al trono Isabel II como mayor de edad. El nuevo tiempo empezaba a ser favorable para la Iglesia y se suspendía en 1844 la venta de los bienes de los eclesiásticos, concluyendo las iniciativas desarrolladas una década antes por Mendizabal, e incluso se les devolvía los bienes no vendidos. Aunque en 1848 de nuevo los carlistas se sublevan e inician otra guerra civil, esta tuvo poca duración pues en abril del año siguiente ya había concluido. Fue un momento de reencuentro nacional y se concedió el perdón a los exiliados, algo que aprovechó Francisco Andreví para solicitarlo y regresar a Barcelona, donde en 1850 logra la asignación de un beneficio eclesiástico.

Los últimos años de la vida de Andreví discurren en un ambiente político ambivalente. Por un lado, las relaciones entre el Estado y la Iglesia, y en consecuencia los miembros de esta última, llegarán a una etapa feliz con la firma del Concordato con la Santa Sede, que dará estabilidad económica a la Iglesia aunque no recuperando sus anteriores propiedades desamortizadas y vendidas a particulares. En su retorno a Barcelona, el anteriormente exiliado se relacionó con una burguesía que si bien no era revolucionaria tampoco tenía ya nada que ver con la de antaño, y que estaba alcanzando un puesto clave en la vida social y política. La década moderada pervivió hasta 1854 en que se dio paso al “*Bienio progresista*”, que en algunos aspectos supuso retornar a políticas liberales e incluso anticlericales, pero la muerte de Francisco Andreví en 1855 aconteció cuando las clases obreras empezaban a hacer escuchar su voz en la política nacional⁸⁰.

⁸⁰ ARTOLA GALLEGU, Miguel: *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid: Alianza Universidad, 2001.

2.2. Nacimiento.

Francisco Andreví Castellá nace el 17 de noviembre de 1786 en la localidad de Sanahuja, actual provincia de Lleida y obispado de Urgell⁸¹. Es el hijo pequeño del matrimonio formado por Dot Andreví Boixadera, de Sanahuja, y María Castellá Vilamosa, nacida en Ponts localidad próxima a aquella⁸². Antes de su nacimiento le precedieron cuatro hermanos, los tres primeros hombres y la anterior a él una niña que murió en el propio parto, hermana de la que consta fue bautizada pero no se registra el nombre que se le impuso⁸³. Fue pues Francisco el hijo buscado y tenido tras la muerte de su hermana, algo que en aquellos momentos ocurría con cierta frecuencia en las casas y más cuando la fallecida era una niña, a manera de compensación por la pérdida habida, y ello debió marcar su infancia. Su nombre de pila coincidirá con el de su padrino, hermano de la madre, así como con el de una hermana del padre llamada Francisca.

Sobre la familia en la que nació y en concreto el oficio del padre, en la inscripción bautismal no consta este, aunque por el registro del de su padre sabemos que su abuelo era tejedor de lino, y que fueron sus padrinos Esteve Guarda, un estudiante de clérigo, y la “*señora*” Margarita Guarda que parece era la madre del estudiante, ambos miembros de una familia distinguida por el tratamiento de *señora* que aparece citado en el documento. Ello nos lleva a sospechar que los Andreví no gozasen de un nivel económico alto y que pudiesen estar en cierta manera tutelados o protegidos por los Guarda, vinculación que posteriormente influiría en la trayectoria biográfica de Francisco Andreví⁸⁴.

⁸¹ La fecha consta en la inscripción del bautismo, realizado el mismo día del nacimiento, en el libro correspondiente que se conserva en ADU, Parroquiales, Sanahuja 48, *Llibre Sacramental*, 1716-1789, p. 960. Apéndice Documental, documento 1.

Hay una certificación literal del registro, expedida en fecha posterior, en BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 35.

⁸² Se deduce este dato de la localidad de procedencia materna por ser la población de Ponts donde residen todos los familiares de María Castellá que vemos anotados en los registros sacramentales de los bautismos de los hijos del matrimonio. Por otro lado, no hemos encontrado en el volumen sacramental de Sanahuja inscripción alguna a nombre de la madre, pero sí del padre, lo que parece reforzar la deducción.

⁸³ Por fecha de nacimiento, sus hermanos fueron Agustí Joan Francisco Andreví Castellá (Bautizado el 07/11/1775), Joseph Pere Andreví Castellá (el 27/10/1778), Ramón Andreví Castellá (el 14/07/1782) y la hermana fallecida (el 16/10/1785). ADU, Sanahuja 48.

⁸⁴ Margarita Garganté nos dirá que su padre fue tejedor de lino; también lo sería posteriormente su hermano Agustín como aparece en los capítulos matrimoniales firmados en 1805 para casarse con Magdalena Farré, en los que aquel quedaba designado heredero universal de los bienes de su padre,

Respecto a la procedencia de la familia Andreví, se ha escrito que su padre tiene un origen italiano⁸⁵, lo cual no es cierto pues hemos constatado que nació y fue bautizado en Sanahuja⁸⁶. De hecho, la familia Andreví ya estaba afincada en la localidad al menos desde principios del siglo XVIII. Durante esta centuria, además de su padre Dot y de su abuelo Agustín, del que se nos dice era natural de aquella, hemos localizado otros parientes allí nacidos, todos ellos familiares del padre⁸⁷.

No obstante ello, sospechamos que puede existir un origen familiar de procedencia lejana o que la familia se estableciese en su día en el lugar proveniente del extranjero. Los motivos que nos llevan a esta conclusión parten del nombre de Dot que recibe el padre, y que llevará otro pariente de la familia; un nombre nada común, que lo vemos más usado como apellido, y que posteriormente lo encontramos en documentos personales de Francisco Andreví con la denominación de “*Odón*”⁸⁸. Además, tanto Dot como Andreví, parecen filológicamente vincularse con el mundo cultural de la Europa Oriental y Central, con significados de “*don de Dios*” en el mundo griego, y ello nos lleva a una hipótesis: ¿son los Andreví una familia de origen judeo-sefardí? ¿Es este origen la explicación de esa melodía que subyace en su pequeña pieza musical “*Para aprender a deletrear*” que escribiese al llegar a Segorbe con la finalidad de enseñar a los infantillos? Aunque por el momento carecemos de datos que avalan lo que sospechamos, si así fuera podrían entenderse ciertas actitudes que marcaron la vida de este músico.

La infancia de Francisco Andreví transcurrió en sus primeros años en la localidad de Sanahuja, un pequeño núcleo rural, y su vida debió ser como la de cualquier otro niño. Sin embargo, sentiría pronto una inclinación por el tema musical, ayudado sobre todo al

“*I'hereu*” en la costumbre catalana, en condición de continuador del oficio paterno. ARGERICH y otros: *Mn. Francesc Andreví...*, p. 21.

⁸⁵ ARGERICH y otros: *Mn. Francesc Andreví...*, p. 21 y PUIG i ORTIZ: “Francisco Andreví i Castellà...”, p. 72.

⁸⁶ Dot Armengol Agustí Andreví fue bautizado en esa localidad, tras nacer, el 30 de septiembre de 1743. ADU, Sanahuja 48.

⁸⁷ En los registros parroquiales de la localidad, hemos visto en el libro sacramental que venimos citando la inscripción de hermanos del padre, caso de Francisca (1735), Onofre Antón Sálamo (1738), Agustín Josep (1749), Antonia Paula Rosa (1752), y otros familiares como son Agustín Andreví Pagés o Teresa Andreví Grau. ADU, Sanahuja, 48.

⁸⁸ El padre de Francisco Andreví fue bautizado con los nombres de Dot, Ermengol y Agustín. El tercero de ellos era el nombre de su padre, abuelo de Francisco; el segundo hace referencia al santo patrono de la Diócesis de Urgell. Sobre el primero, se ha escrito que es una variante de Ot, santo obispo de la localidad de La Seu d’Urgell, en ARGERICH y otros: *Mn. Francesc Andreví...*

escuchar los sonos del órgano existente en la iglesia parroquial. De la misma forma que, junto a su pariente el Andreví campanero, entró en contacto con el toque de estas demostrando, como dirá en carta posterior Ignasi Combelles, tenía gran habilidad al tocarlas. Ritmo, armonía, ... todo lo llevaba hacia la música y el primer paso sería cantar en la iglesia y aprender música con el organista de la localidad.

Andreví coincidiría en Sanahuja con el organista Antoni Guiu, que sabemos lo era en ésta iglesia antes de acceder a la plaza de organista de la catedral de Girona en 1804⁸⁹. Este fue su primer maestro, aquel que le enseñó lo fundamental para después proseguir la formación en La Seu d'Urgell.

Con el organista de Sanahuja, el niño Andreví impresionado por la sonoridad sobria y profunda que transmite el órgano, asistiría rutinariamente a las clases en las que se desarrolló entre teclados, partituras y pentagramas musicales. Un inicio que le marcaría siempre en su vida, pues esa afición hacia este instrumento y el refugiarse en plaza de organista cuando en el transcurso de su vida no le iban bien las cosas, es una constante vital del músico. Y llegado el momento, marchó hacia la ciudad sede episcopal para formarse en la escuela musical catedralicia.

2.3. Los Inicios musicales de Andreví y la Guerra Napoleónica: *el reinado de Carlos IV y el Clasicismo.*

Cuando Francisco Andreví inicia su formación, la música se desenvuelve en lo que se ha venido a denominar el tiempo del clasicismo. Pero los caminos musicales son distintos según hablemos de música profana o música religiosa. Es conveniente recordar que el siglo XVIII es fundamentalmente conocido como el siglo de la crítica, y la música no quedó al margen de ella. Esto propinó que las polémicas musicales se fueran sucediendo, lo que acabó gestando una gran convulsión en torno a la música que se estaba componiendo e interpretando en Europa en ese momento, algo que también llegó

⁸⁹ ANTONI GUIU: Nacido en Sant Joan de las Abadesses (Girona) en 1773, fue organista de Santa María de Ripoll y posteriormente en Sanahuja, pasando desde allí a ocupar la plaza de organista de la catedral de Girona en 1804. Tenía una fuerte vocación docente y era habitual se preocupase de propiciar la formación de músicos incorporándolos como infantillos a las capillas catedralicias. Sobre el personaje, CIVIL I CASTELLVÍ, Francesc: *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*. 2ª edición. Girona: Dalmau Carles Pla, 1994 y GALDÓN i ARRUÉ, Montiel: *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2003, p. 48.

a afectar a la española. El hecho de que la música italiana, con su despreocupación por las reglas del contrapunto y su culto al “*bel canto*”, se conociera tan pronto en España se convirtió en un campo abonado para el desarrollo de polémicas musicales⁹⁰.

Las controversias dividieron a los músicos españoles del XVIII en dos bandos bien definidos: el de los defensores de la tradición contrapuntística, de lo antiguo, y el de los músicos avanzados que entendían que la música era un arte en continua evolución y no pretendían quedarse anclados en lo anterior. Estas discusiones musicales españolas tomaron como campo propiciatorio dos aspectos bien diferenciados al tiempo que relacionados entre sí: en el primero se discutió por cuestiones de tipo armónico, por la utilización de soluciones compositivas no acostumbradas ni admitidas anteriormente; en el segundo, se puso en tela de juicio el llevar esas novedades a la música religiosa.

En lo que respecta a la música religiosa, en forma simplificada podemos decir que ésta se vio sacudida por la práctica de los procedimientos compositivos homofónicos, en los que prevalece la verticalidad y el caminar de manera conjunta las voces propios de la música teatral desarrollada ya a finales del siglo XVIII, radicalmente distintos del contrapunto tradicional con su entramado particular de voces y melodías al que estaba habituada. Esto dio lugar a constantes disputas entre los compositores “*reaccionarios*”, para los que el contrapunto era el único lenguaje válido por su racionalidad, y los músicos “*más en la vanguardia*”, que despreciaron el contrapunto precisamente por su complejidad y artificiosidad, en nada acorde con los nuevos rumbos estéticos del siglo.

Es verdad que para poder hacernos idea de la situación real de la música española del siglo XVIII, sería conveniente hacer un recorrido a modo de visión general en todos y cada uno de los estamentos o instituciones donde se produjo algún tipo de manifestación musical, para poder conocer de primera mano cual fue la situación en que se vieron inmersos cada uno de ellos y cuáles fueron las posturas que adoptaron. Estos centros a los que nos estamos refiriendo son la Iglesia, la Corte, las Casas de Nobleza y los Teatros. De todos ellos, fue sin duda la Iglesia el más importante tanto por su implantación en toda la geografía española a través de las catedrales, abadías, monasterios, colegiatas y parroquias, como por proporcionar el más alto porcentaje de

⁹⁰ MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música Española: Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1985 (reimpresión en 1996, 2000, 2002).

empleo a la profesión musical. Le siguió la Corte, con un esplendor e infraestructura extraordinarios; a continuación quedarían las Casas de la Nobleza, que buscaban el competir con las fiestas religiosas y profanas de la Corte; y finalmente, los Teatros, que se abrieron a una cada vez mayor participación a la actividad musical.

Pese a ello, entrar en este análisis ampliaría en exceso el marco del trabajo, sobre todo teniendo en cuenta que el personaje se formó y ejerció en el ámbito eclesial y, salvo excepciones, su obra compositiva lo fue para interpretarse en el espacio religioso, de ahí que nos ceñiremos a hacer este pequeño recorrido introductorio en el campo de la música religiosa del momento.

Música religiosa

Por lo que respecta a la Música Religiosa, hay que señalar que pasó de tener valor funcional en un principio, con composiciones escritas en latín para el estilo solemne y contrapuntístico, y en lengua castellana para un estilo expresivo que fuera capaz de mostrar lo contenido en el texto, para acabar imponiéndose con el tiempo las formas italianas e introducirse la música germánica en España. Aún así, las formas hispánicas perduraron y el genuino villancico (equivalente en este periodo a la cantata en Alemania, Francia o Italia) conservó su doble función religiosa y profana, aumentando su duración e instrumentación y convirtiéndose en la forma más usada en el transcurso de las fiestas solemnes.

La compleja infraestructura de las capillas musicales religiosas servirá al culto litúrgico y su mayor esplendor por la gran fuerza de atracción que la música ejercía sobre los fieles, al tiempo que la dilatada jornada litúrgica admitirá múltiples situaciones o momentos a los que se ajustaba adecuadamente toda la actividad musical. Esto nos explica la gran diversidad de estilos y procedimientos compositivos existentes en este periodo cronológico en la música religiosa, así como paulatinamente la continua influencia de los existentes en la música teatral y de cámara en la religiosa.

En general, podemos decir que fue en la música litúrgica con texto en latín donde se refugiaron las composiciones contrapuntísticas e imitativas, ya que ahí era donde el compositor debía demostrar su preparación técnica, su habilidad compositiva y su

dominio del contrapunto realizando obras en las que prevaleciera la intencionalidad de lo solemne y grandioso frente a la preocupación por la inteligibilidad del texto. Sin embargo, los compositores profesionales eran conscientes de la validez de los dos lenguajes (el contrapuntístico y el armónico), y lo utilizaban según el carácter más o menos solemne de la música y, sobre todo, en función del texto. Esta práctica estuvo de tal manera institucionalizada que incluso determinó las pruebas a realizar en las oposiciones a maestro de Capilla, en las cuales, casi sistemáticamente a lo largo de todo el siglo, vemos que los aspirantes debían poner música a un texto latino y a un texto no latino, con el objeto de demostrar el conocimiento de los dos lenguajes.

Como ha descrito el profesor López-Calo en su magistral obra sobre la música en los templos catedralicios españoles⁹¹, la música religiosa del momento caminó dentro de un mismo lenguaje musical por dos géneros de música, de ahí que podamos señalar los grandes rasgos que estas modificaciones supusieron según sea el aspecto vocal o instrumental.

En cuanto a la música vocal religiosa, hay que señalar que además de determinadas formas literario-musicales, se incorporaron de la música italiana el recitado y el aria, e incluso fórmulas melódicas que no se conocían antes en España. Esta “*nueva música*” que así podríamos denominarla por su renovado lenguaje musical, llama la atención porque no solo se utilizó para la música en latín litúrgica, sino que también lo hizo para la de texto en español. Y este cambio sí que fue significativo porque se pasó de un sistema musical basado en el compás ternario como único en uso, a unas composiciones en castellano con el lenguaje de las composiciones litúrgicas en latín que contaban por tanto con un compás binario alternado con el ternario.

Por su parte y en lo que a la música instrumental religiosa se refiere, hay que reconocer que se dieron toda una serie de cambios a comienzos del siglo XVIII en los instrumentos, convirtiéndose de esta forma en más modernos, pero con el inconveniente de que la música que se había compuesto en el siglo anterior, es decir el XVII, ya no servía para ellos. Este problema parece ser que se agravó cuando se llegó al extremo de

⁹¹ LÓPEZ-CALO, José: *La música en las catedrales españolas*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Madrid, 2012.

que no se componía música instrumental que sustituyera a la antigua y por tanto los nuevos instrumentos tenían mayores dificultades para sonar dentro de la iglesia.

Ello llevó, a medida que los viejos instrumentos se sustituían por nuevos, a desarrollar en la composición el papel concreto del instrumento de manera específica, un cambio significativo pues ya no era la simple imitación de la voz por el instrumento como vemos en el pasado, sino la ampliación de los sonidos a la paleta instrumental – orquestal- que se va incorporando y haciendo más extensa.

Al mismo tiempo, durante este periodo el órgano tampoco experimentó un cambio similar al sufrido en los siglos anteriores sino que se mantuvo estable en las adquisiciones que había ido consiguiendo en épocas pasadas, si bien progresó en dimensiones y evolucionó tanto en lo que se refiere al número como a la calidad y extensión de sus registros. Avanzó también en la caja expresiva y se crearon espectaculares fachadas alcanzando en la segunda mitad del siglo hasta las cinco o seis octavas del teclado. Se construyeron órganos con dos o tres teclados, con variedad de registros todos ellos mejorados por el uso de nuevos materiales para los tubos e incluso la producción de aire para alimentar las numerosas fuentes de sonido sufrió un gran perfeccionamiento.

Este es el panorama que se plantea durante el siglo XVIII, con continuas disputas acerca de la teoría musical que debe prevalecer, y sobre todo en torno a las corrientes italianizantes que están penetrando en nuestra música y que finalmente acabarían afectando a la estructura compositiva y musical del momento. El resultado de todo ello ha sido resumido por López-Calo en la obra anteriormente citada en unos puntos que ahora, en manera más reducida, reproducimos:

La música pasa de ser modal para componerse, a medida que avanza el siglo, en base a cuadros tonales con la armadura correspondiente a la tonalidad y sus alteraciones (sostenidos y bemoles) necesarias. Esto implica que desaparezcan las hasta entonces denominadas claves altas y claves bajas usándose por tanto únicamente las consideradas como normales.

El compás más utilizado es el binario, señalado con una C mayúscula y conocido como binario, misma identificación como la que tiene actualmente. Esto hizo que los compases se dividieran verticalmente con barras, tal y como se hace hoy en día y que las figuras valieran justo el doble de lo que valían antes.

Los instrumentos llamados “antiguos” fueron desapareciendo paulatinamente y se abrieron paso los que fueron denominados como instrumentos “modernos”. Este cambio generó que la música que se escribía para ellos fuera totalmente diferente a la que se escribía en el siglo anterior ya que ahora se buscaba más explotar las posibilidades técnicas, expresivas e interpretativas del instrumento para el que se compone. El resultado final fue un entramado musical que en la partitura se recogía con las partes vocales e instrumentales claramente diferenciadas puesto que aunque caminaban juntas, cada paleta vocal o instrumental estaba pensada para explotar las posibilidades técnicas del intérprete.⁹²

Estos cambios generaron una diferenciación en todo lo visto hasta este momento y la que hasta este momento se había denominado como música con lenguaje catedralicio, con todo lo que ello suponía, dio paso a una capilla musical novedosa y constituida no sólo por cantores sino que también por instrumentistas si bien todos bajo las órdenes de una sola persona, el maestro de Capilla.

Finalmente señalar que las características musicales que hasta aquí se han venido señalando se referían tanto a la música en latín como en castellano aunque es cierto que a medida que fue avanzando el siglo, cada una de ellas siguió un camino diferenciado. Sendos artículos de María Antonia Virgili nos sirven para comprender la función de la música sacra y qué pasó en la música religiosa del siglo XIX español⁹³.

2.4. Infancia y juventud: el tiempo formativo de Andreu (Sanahuja y La Seu d’Urgell).

Los primeros tiempos formativos de Francisco Andreu, aquellos que corresponden a su niñez y juventud, se desarrollaron en dos lugares diferentes. El primero en su localidad natal vinculado a la iglesia parroquial de ésta, y el segundo en la ciudad que era sede de la catedral diocesana dentro de la capilla musical de la institución.

⁹² LÓPEZ-CALO: *La música en las...*, pp. 492-493.

⁹³ VIRGILI BLANQUET, María Antonia: “La música religiosa en el siglo XIX español”, *Revista catalana de musicología*, 2 (2004) pp. 181-202 y “La belleza y lo sagrado en la música”, *Communio, revista católica internacional*, 9 (2008) pp. 133-146.

La formación en Sanahuja

Francisco Andreví desde muy joven se dedicó al estudio de la música, iniciándose a temprana edad en este arte en la iglesia de su localidad natal, Sanahuja. En estos primeros años debió ser monaguillo en su parroquia, lo cual le permitió acercarse a la música al contar la misma con órgano. Allí ejercía de organista Antoni Guiu quien, en vistas del interés que mostraba aquel joven niño por este arte sonoro, debió ser la persona que le animara a estudiar órgano. Esto nos hace pensar que Andreví, casi impresionado por la sonoridad sobria y profunda que transmite este instrumento, asistiera casi a diario a ésta capilla para saciar el deseo de su cita con la música. Su destreza por la armonía musical y la combinación de sonidos puede quedar de manifiesto reflejada en una carta que escribe el Dr. Ignasi Combelles⁹⁴, en la que recuerda la curiosa habilidad que demostraba Francisco Andreví de muy joven a la hora de tocar las campanas⁹⁵, hecho que llamó mucho la atención de los ilustrados Combelles⁹⁶.

Cronológicamente pudo coincidir durante sus años de formación musical en Sanahuja con un destacado organista, que por aquellos momentos ocupaba algunas de las plazas más relevantes de las catedrales y colegiatas catalanas, nos estamos refiriendo a Antoni Guiu, que lo fue de esta localidad hasta ocupar idéntico cargo en la catedral de Girona en el año 1804 tal y como se ha comentado en capítulos anteriores⁹⁷.

Es a través de unas composiciones y unos ejercicios⁹⁸ copiados a mano de las recopilaciones publicadas para órgano de algunos de sus maestros, tal y como solían hacer aquellos grandes músicos que desde su misma juventud parecían ser autodidactas en el estudio y aprendizaje de aquello con lo que mejor sabían expresar sus sentimientos, como suponemos fue la manera en que Andreví debió empezar en el estudio y la interpretación del órgano, claro que supervisado por el que se muestra a

⁹⁴ Los Combelles fueron una de las familias de Sanahuja con quienes Andreví mantuvo una buena y gran relación a lo largo de los años, y gracias a quienes conocemos el profundo afecto que tenía este músico con su localidad natal.

⁹⁵ Sabemos que al menos un pariente de Andreví era campanero ya que un tal “Andreví campaner” se cita en diversas cartas que conservaba la familia Combelles.

⁹⁶ ARGERICH y otros: *Mn. Francesc Andreví...*, p. 22.

⁹⁷ GALDÓN I ARRUÉ: *La música a la catedral de Girona...*, p. 48.

⁹⁸ Los cuadernos copiados a mano por Andreví, de los que hablaremos en su momento, se conservan en AHCC y APMB.

todas luces que fue su primer maestro, el ya antes citado Guiu, quien le forjaría un camino prometedor entre teclados, partituras y pentagramas musicales.

Aunque no tenemos referencias exactas del momento en que Francisco Andreví decidiera salir de Sanahuja en busca de unos estudios más avanzados que le permitieran ampliar sus más básicas nociones musicales, sabemos que a temprana edad, abandonó su localidad natal para ampliar los mismos de la mano de reputados maestros que le pudieran garantizar uno futuro musical prometedor.

Tres son los motivos que nos podemos plantear a priori que impulsaron a Francisco Andreví a salir de su localidad en dirección a la Seu. En primer lugar se podría hablar de que la familia Combelles le diera el apoyo y la confianza necesarios, en esta etapa de juventud, por la cercanía y buena relación que mostraban mantener y buscaran para este niño una salida esperanzadora en el arte musical, cuyo camino únicamente pasaba por salir en dirección a esa escolanía. Como segunda hipótesis se podría decir que su descubridor, Antoni Guiu, el organista que le había visto crecer a los pies de este instrumento en la parroquia de su localidad quien le aconsejara unos estudios más específicos en la Seu, bien por la buena reputación de su maestro de Capilla o bien porque fuera el destino más accesible para sus posibilidades. Finalmente y como tercer supuesto encontramos la posibilidad de que un padrino de su padre, un clérigo que ocuparía importantes cargos en la Curia de la Seu la persona que le abriera las puertas de este nuevo destino para ampliar su formación musical. Esta tercera posibilidad parece mostrarse como la que mayor credibilidad nos ofrece a tenor de las informaciones consultadas⁹⁹.

Realmente no sabemos la edad exacta con la que Andreví ingresó en la capilla musical de La Seu d'Urgell, que generalmente solía ser próxima a los nueve años, pero en su caso parece que se incorporó a la misma un poco más mayor¹⁰⁰. Una vez instalado allí

⁹⁹ Andreví tuvo un protector eclesiástico en La Seu d'Urgell, que era de Sanahuja. Se trata del que fue padrino de bautismo de su padre, Esteve Guarda, también conocido como Francesc Lladós. Fue un cura que desempeñó las funciones de notario de la curia eclesiástica en La Seu, pero también fiscal de un tribunal que funcionó tras el trienio liberal y dedicado a la represión de liberales, masones, etc.

¹⁰⁰ La edad con la que ingresaban como infantillos en las capillas musicales solía ser los nueve años, un dato que vemos en capillas distantes geográficamente como pueden ser la de La Seu d'Urgell o la de Segorbe por poner un ejemplo, donde sabemos que dos coetáneos suyos, Ramón Carnicer y José Morata entraron en estas capillas en dicha edad. No obstante, no parece ser así en el caso de Andreví y que este lo hizo a edad más tardía, según se desprende del documento de testimoniales firmado por el arzobispo de

en condición de “prevenir” o “monacillo”, términos comunes en Cataluña para referirse a los niños que formaban parte del coro como cantores y que en otros lugares se les denomina “infantillos” o “seises”, entró en la tutela del maestro de Capilla Pagueres¹⁰¹ quien le profundizó en el aprendizaje de aquellas nociones musicales y organísticas que le abrirían en un breve lapso de tiempo un camino musical hacia la excelencia.

Según las constituciones que regían las funciones del maestro de Capilla en La Seu, que habían sido aprobadas en los primeros años del siglo XVII y seguían vigentes en los tiempos de Francisco Andreví, el maestro se había de hacer cargo de los “preveners o monacillos” quienes quedaban bajo su custodia y residiendo en su casa, siendo el responsable de su formación en el canto, la música y el aprendizaje de saber leer y escribir correctamente¹⁰². Si tenemos en cuenta la singularidad de esta sede catedralicia, cuyo obispo es a su vez co-soberano o jefe de estado en Andorra, hemos de pensar que la elección de los maestros de Capilla en base a las funciones musicales que tendría que atender, bien en la catedral o en la propia capital de Andorra llegado el caso, obligaría a elegir entre grandes músicos que pudieran formar a los componentes de la capilla, de ahí que se recalcaran aquí las obligaciones tradicionales de componer, interpretar la música y sobre todo enseñar bien a los infantillos de lo que se beneficiaría el joven Andreví.

Por su parte, en la contabilidad catedralicia se anotaban las cantidades que se satisfacían para los gastos que estos “preveners” ocasionaban, y que se abonaban tanto al maestro

Valencia en 1830, donde se dice que sirvió como infantillo nueve años en La Seo d’Urgel y donde se formó musicalmente, lo que nos indica que ingresaría en 1795 o 1796 pues conocemos que salió de esta capilla en 1807. El documento aludido de Valencia puede verse en BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 12.

¹⁰¹ Bruno Pagueres y Antonio Coderch fueron maestro de Capilla y organista, respectivamente, de La Seu d’Urgell en los inicios musicales de Francisco Andreví. ROIG i CAPDEVILA, Jordi: “Presencia musical en la catedral de la Seu d’Urgell en la segunda mitad del siglo XVIII a través de sus actas Capitulares”, *Anuario Musical*, 59 (2004), pp. 115-150; BENAVENT PEIRÓ, Joan: “Apuntes biográficos del maestro de Capilla de la Seu d’Urgell Bruno Pagueras”, Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos, Porto 2014 (Portugal), pp. 309-313 y *La música del compositor urgellenc Bruno Pagueras a la Catedral d’Urgell entre els segles XVIII i XIX*, conferència organitzada per l’Ajuntament de la Seu d’Urgell, l’Espai Ermengol, l’Institut d’Estudis Comarcals de l’Alt Urgell i el Consell Comarcal de l’Alt Urgell (21 de mayo de 2014). Agradezco a Joan Benavent me haya facilitado toda esta información bibliográfica.

¹⁰² Las obligaciones que tenía que cumplir el maestro de capilla y el ambiente cultural que reinaría en el seno de esta catedral cuando llega Francisco Andreví, los podemos conocer a través del artículo de RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: “Les obligacions del mestre de capella: notes per a l’estudi dels mestres de capella de la Seu d’Urgell a la primera meitat del segle XVIII”, *Recerca Musicològica*, N° 13, 1998, pp. 41-48.

que los tenía hospedados como a los que se les compraba zapatos o ropa, entre otros gastos, que incluían viajes llegado el caso. En lo que respecta a Andreu, la contabilidad recoge dos pagos en diferentes momentos. El primero, en cuentas de 1803-1805, por “treinta y seis libras diez y siete sueldos y seis al Preverer de Sanahuja por el vestido de su salida y viage (sic)”, y el segundo en las de 1805-1807 donde se anota “Quarenta libras pagadas al Prebane de Sanahuja. Por vestido y viaje en su despido”. Es este asiento contable, que aunque no tiene fecha se registra entre otros pagos de 1807, el que nos lleva a conocer que Andreu salió de allí en los primeros meses de 1807¹⁰³.

Por lo que respecta a la formación musical, el maestro de Capilla les enseñaba canto llano y contrapunto, incluso algunos rudimentos de composición pues ya llegaban con conocimientos musicales básicos, y a lo largo de los años entraban en el perfeccionamiento de interpretación de alguno de los instrumentos fundamentales en la iglesia como podían ser el órgano o el bajón, tarea que recaía sobre el maestro titular de ese instrumento en la capilla.

Existe una documentación de unos cuadernillos hechos por Francisco Andreu, entre los años 1802 y 1804, que nos muestran que este músico se formó paralelamente como instrumentista en la especialidad de órgano y lo hizo bajo la dirección del entonces organista en La Seu, Antoni Coderch. Era habitual que para profundizar en el aprendizaje de la composición y en los rudimentos de interpretación del órgano, los infantillos que se mostraban interesados por este instrumento copiaran a mano obras de aquellos maestros que destacaban en este arte. En el caso de Francisco Andreu, esta información nos permite conocer quienes fueron los autores que estudió y por los que mostró interés en estos sus primeros años de formación musical. Además del propio Coderch, Joan Vila¹⁰⁴, Josep Elies¹⁰⁵, Josep Tort¹⁰⁶, Narciso Casanovas¹⁰⁷, Antonio

¹⁰³ ADU, Arxiu Capitular, UI-1-284: *Libre de l’Obra de 1801-1809*. Los asientos se encuentran en los cuadernos de 1803-1805 en que era “obrero” el canónigo Manuel Escala y 1805-1807 en que lo fue el Arcediano Mayor Joseph Gómez. No hay mención alguna a Andreu en el anterior libro de cuentas, que corresponde a los años 1781-1801, por lo que como ya hemos señalado no podemos concretar el momento de su llegada a La Seu d’Urgell.

¹⁰⁴ Joan Vila (1711-Barcelona, 1791) fue organista de la Iglesia de Nuestra Señora del Pi (Barcelona) desde 1740 hasta su muerte. Internet página <http://www.trito.es>, consultada en 20 de noviembre de 2014.

¹⁰⁵ Josep Elies (Barcelona, 1687-Madrid, 1755) fue un organista y compositor catalán que podría ser considerado como el organista más famoso de su tiempo en España. Estudió las obras de Cabanilles pero no se sabe si fue alumno suyo, aunque si que pudo serlo de otros organistas barceloneses como Closells, Llussà y Joan Ros. De 1712 a 1715 fue organista del monasterio de Sant Pere de les Puel·les y después de la iglesia dels sants Just i Pastor de Barcelona. En 1725 se trasladó a Madrid para trabajar como organista

Mestres¹⁰⁸ o Ferdinando Per. Cabe destacar que no se trataba únicamente de organistas catalanes los que despertaron en Andreví el gusto e interés por la música de órgano, ya que encontramos entre sus obras manuscritas otras de músicos castellanos como el destacado en varias disciplinas musicales y maestro de maestros, el Padre Soler. Hay que señalar que también se interesó en estos años por la ópera italiana, y entre sus papeles encontramos una copia tanto del dúo de la ópera Teresa Vedova¹⁰⁹ como el duetto del maestro Guilielmi Alverni, ambas piezas copiadas en el año 1804.

Este tiempo en que permaneció en La Seu¹¹⁰ le sirvió para ir aprendiendo las funciones de las dos plazas principales de la capilla musical: el maestro y el organista. De esta forma sabía que al maestro, además de dirigir la capilla y de responsabilizarse de la sustentación y formación de los *preveners*¹¹¹, le correspondía la obligación de componer obras musicales para su uso en las celebraciones litúrgicas¹¹².

en las Descalzas Reales donde permaneció hasta 1745. Internet página <http://ca.wikipedia.org>, consultada en 20 de noviembre de 2014.

¹⁰⁶ Josep Tort, nacido en Vallbona de les Monges en 1736, fue organista de Guimerà. CODINA i GIOL, Daniel: *Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la Biblioteca de Montserrat. Segles XVII-XIX*. Montserrat: Abadía de Montserrat, 2003, p. 280.

¹⁰⁷ Narciso Casanovas (Sabadell, 1747 - Montserrat, 1799) fue organista, compositor y fraile español. Organista del monasterio de Montserrat y gran improvisador, compuso música religiosa de estilo italianizante. Internet página <http://www.biografiasyvidas.com>, consultada el 20 de noviembre de 2014.

¹⁰⁸ Antonio Mestres, organista de la Real Capilla del Palau de la ciudad de Barcelona, en el año 1784 compuso un divertimento espiritual que se interpretó al Niño Dios nacido en los maitines de Noche Buena que tuvo gran importancia musical. Internet página <http://www.worldcat.org>, consultada en 20 de noviembre de 2014.

¹⁰⁹ Se trata de una ópera bufa en dos actos, compuesta por Vittorio Trento, con participación de Matteo Stefanini y Leonardo G. Buonavoglia, libreto de Giulio Artusi, y que se representó por primera vez delante de la Sociedad de la Ópera Italiana en Ámsterdam el 10 de noviembre de 1807.

¹¹⁰ Realmente no sabemos los años exactos que estuvo Andreví en la Seu de Urgell estudiando música de la mano del maestro Pagueres, ya que sólo encontramos dos anotaciones en los libros de actas de esta iglesia que hagan referencia a nuestro músico. Una se refiere a la compra de ropa para su uso cuando ya se encuentra allí hacia el año 1805 y otra es el pago que se le hace de una cantidad de dinero para que pueda desplazarse a su localidad natal, Sanahuja, en torno al año 1806, pero lo cierto es que en 1807 ya se encuentra en Barcelona reforzando y ampliando sus conocimientos musicales de la mano de Queralt y Quintana por lo que si ingresó en La Seu entre los años 1794 y 1796, y salió de la misma plaza sobre el año 1807, encontramos que Andreví estuvo aproximadamente los doce años a los que nos venimos refiriendo, número de años por otra parte que se encuentran en la media de otros casos similares de músicos que se iniciaban y que tenían un periodo de formación de entre ocho y doce años aun a pesar de que en los testimoniales del Arzobispo de Valencia se diga que fueron sólo nueve años los que estuvo en La Seu.

¹¹¹ Sobre las funciones pedagógicas del maestro de Capilla se especifica claramente en las cláusulas primera y cuarta que este tiene la obligación de enseñar Canto llano y Contrapunto pero al mismo tiempo, en la cláusula diez se indica que también tiene la obligación de enseñar a los *infantillos* (*preveners o escolans*) a leer y escribir. (RIFE I SANTALÓ, Jordi: “Les obligacions del mestre de capella: notes per a l’estudi dels mestres de capella de la Seu d’Urgell a la primera meitat del segle XVIII”, *Recerca Musicològica* XIII, 1998, pp. 41-48.)

¹¹² Joan Rifé, en su artículo sobre las obligaciones del maestro en la Seu d’Urgell, señala que estaba la de componer anualmente una misa solemne y un magnificat, obras que como los oratorios requerían una gran solemnidad y por ello un tiempo notable para su realización, lo que no ocurría con otras piezas como

Por su parte, el organista debía tener recursos de obra específica para el instrumento cuando no era “obligado” el acompañamiento de la pieza que cantaba la capilla y debía “rellenar” los momentos sin canto para que no quedara un vacío musical. Eran los pasos, fugas, etc. En estos casos, además de las improvisaciones sobre un tema o melodía hechas en el momento, era bueno contar con partituras de pieza propia o de otro autor para su interpretación. De ahí la importancia y utilidad de los cuadernos recopilatorios y la finalidad de los mismos.

A tenor de la documentación, Andreu permaneció todos los años en que estuvo en La Seu, sin salir de ella. Solo hay dos ocasiones en que los libros hablan de gastos por desplazamientos suyos. En la primera, en 1805, coincide con el matrimonio de su hermano mayor en Sanahuja, así como con la partida de Antoni Guiu hacia Girona, por lo que esta debió estar motivada por la boda y es pensable que bien en la ceremonia fuese Francisco Andreu quien tocase el órgano o se despidiera de Guiu.

En la segunda, en 1807, se nos dice con claridad que se le abona una cantidad al despedirse de La Seu, es decir, cuando parte a un nuevo destino que no será otro que Barcelona, donde lo encontramos ejerciendo de organista en conventos femeninos, al tiempo que prosigue completando su formación bajo la dirección del maestro de Capilla de la Catedral Francisco Queralt y del organista del Convento del Carmen Joan Quintana¹¹³.

2.5. El organista Andreu y sus primeras oposiciones fallidas (Barcelona, Tarragona y Tafalla).

Aunque en algunas de las biografías consultadas y comentadas en puntos anteriores se dice que en el año 1804, cuando tan sólo contaba con 18 años, ya ocupaba en Barcelona el puesto de organista en las Religiosas de Santa Teresa¹¹⁴, esa información ha de ser revisada a tenor de los datos encontrados en la documentación de la Seu d’Urgell, ya que, fechada en el año 1807, aparece una anotación en que se registra la entrega de una

los villancicos, al tiempo que debía tenerse en cuenta los instrumentos y voces cantoras que los iban a interpretar para que la obra cumpliera toda su finalidad, tanto si era en canto llano como a canto de órgano. RIFE i SANTALÓ: “Les obligacions del mestre...”, pp. 44-45.

¹¹³ PUIG i ORTIZ: “Francisco Andreu i Castellà...”, p. 72.

¹¹⁴ Ibidem.

cantidad de dinero que, con toda probabilidad tuvo como destino el viaje de su salida hacia Barcelona.

En el tiempo que residió Andreví en esta ciudad, ampliando y profundizando intensamente sus conocimientos musicales, combinó el estudio de las técnicas compositivas y de la interpretación del órgano de la mano de los maestros Quintana y Queralt, con sus primeros pasos como músico organista tanto en las Religiosas de Santa Teresa como en la Iglesia de las Magdalenas, así como en el Convento de Les Senyores de Jonqueres de la Orden de Santiago. En ese inicio de su vida musical, Andreví desempeñaba su actividad como organista en comunidades religiosas femeninas, y es de suponer que en el trabajo pudo valerse de alguna pieza de música de órgano de las copiadas años atrás en sus cuadernos, o aprovecharse de alguna de las obras también copiadas para profesión de monjas y que hemos visto entre sus papeles personales¹¹⁵.

Es con veintiún años de edad y tras estar tan solo unos meses de formación en Barcelona, completando el aprendizaje de la Seu d'Urgell, cuando como organista en Les Senyores de Jonqueres a modo de tarjeta de presentación, inicia un largo camino que le conducirá a conseguir la primera plaza como maestro de Capilla. Opositó en el mismo año 1808 a tres plazas de magisterio convocadas en catedrales e iglesias tan importantes y distantes como lo eran las de Tarragona, Tafalla y Segorbe. Resulta significativo el hecho de que en todas consiguió aprobar la oposición, aunque sin embargo, en ninguna de las dos primeras logró conseguir la plaza por la que pugnaba, si bien las causas fueron ajenas a él. Sería por tanto en Segorbe donde se estrenó en un cargo que cambió el discurrir de su vida.

En los inicios del citado año 1808, en Tarragona se convocó una oposición para cubrir la plaza que dejaba vacante por promoción su poseedor, que no era otro que el maestro Melchor Juncá, y a la que se presentó en lo que fue su primera etapa en el camino como opositor a maestro de Capilla. Poco sabemos de la oposición, pues la destrucción de parte del archivo catedralicio durante la guerra de la Independencia nos priva de conocer en detalle el desarrollo de la oposición. Era, en cualquier caso, una auténtica

¹¹⁵ *Villancico para el Velo de la Ilustre Señora Doña María Josefa de Durán y de Cerdá, Religiosa del Real Monasterio de Vall. Donsella* (1794) y *Villancico para la Profesión de Sor Caetana Carrera, Religiosa Mínima* (1798), obras del maestro José Cau copiadas por Francisco Andreví. AHMC, Música 7/3 y 7/4, respectivamente.

decisión aparentemente muy ambiciosa, ya que se trataba del magisterio en la sede primada de Tarragona, y sustituyendo a uno de los grandes músicos del momento¹¹⁶, un objetivo aparentemente inalcanzable para un primerizo. Sin embargo no fue así.

El único testimonio documental que se conserva de aquella oposición, una certificación notarial en la que se acredita su participación y resultado¹¹⁷, manifiesta que en ella Andreví ya demostró sus capacidades innatas para deslumbrar en tan riguroso proceso de selección, como lo era el acceso al magisterio de Capilla, y el aspirante “después de haber practicado los ejercicios que previnieron los edictos expedidos para su provisión (que le fueron aprobados), fue propuesto al Muy Ilustre Cabildo por todos los examinadores nombrados a dicho fin, único en primer lugar, y en el escrutinio celebrado para la elección tuvo cuatro votos”¹¹⁸. Aunque era el primero entre los propuestos, la votación capitular es lo que le dejó fuera de la plaza.

Tal y como aduce Parada y Barreto, el Cabildo no le dio la plaza posiblemente por ser demasiado joven “en razón a sus pocos años, pues apenas había cumplido los diez y nueve”, aunque la edad que le atribuye es a todas luces errónea¹¹⁹.

Fracasada la pretensión de Tarragona se presentaba una nueva oportunidad. En marzo de 1808, en Tafalla se convocó una oposición para cubrir la plaza de maestro de Capilla y Organista que dejaba vacante por jubilación Nicolás Domínguez¹²⁰. El anuncio de su convocatoria fijaba las obligaciones del cargo y el salario a percibir por la persona que ocupe la plaza, y aparte de la localidad, el edicto se mandó a las ciudades de Pamplona, Huesca, Zaragoza, Logroño, Burgos, la corte en Madrid, Barcelona y Tarragona. Es en uno de estos dos últimos sitios en los que pudo enterarse de la noticia Andreví y decidió participar en la oposición.

¹¹⁶ FA ECHEVERRIA, Mayra: Melchor Juncà (1757-1824): biografía i musica litúrgica. Barcelona: Servici Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

¹¹⁷ ASENJO BARBIERI, Francisco: Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legajo de Barbieri en la BNE), Vol. I, edición Emilio Casares, Fundación Banco Exterior, Madrid 1986, p. 24 y ss.

¹¹⁸ BNE, Legajo Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 1. Apéndice Documental, documento 2. ASENJO BARBIERI: *Biografías y documentos...*, p. 24.

¹¹⁹ PARADA Y BARRETO: *Diccionario técnico...*, p. 20.

¹²⁰ APT. *Libro de actas del Patronato*, 1808, acta de reunión de fecha 15 de marzo de 1808. Toda la información de esta oposición se recoge en las actas del Patronato de la Iglesia. Todas las referencias a la oposición se basan en la documentación de las actas del Patronato.

A la hora de adjudicar la plaza se optó por un concurso no presencial, en el que los pretendientes remitiesen la documentación que acreditase todo lo que en el memorial expresaban como pericia y méritos, y se designó por el Patronato de la Iglesia de Santa María a los maestros de Capilla de Pamplona y Tudela como jueces que tenían que decidir, pues los miembros del Patronato se consideraban casi incompetentes.

En la convocatoria comparecieron como aspirantes a la plaza Francisco Español, organista de Larraga (Navarra); Francisco Andreví, organista del Real Monasterio de Jonqueres en Barcelona; Ciriaco de Aldave, clérigo de prima natural de San Vicente de Calahorra; Pedro Ignacio Pérez, maestro de Capilla de la Colegial de Logroño; Silvestre Díaz, organista de la Iglesia de Santa María de Palacio de Tudela y Celedonio Prior, de Lanciego (Álava). Todos ellos sabían que el salario eran catorce reales de vellón, además de otros posibles emolumentos, y junto a tañer el órgano también deberían hacerlo obligatoriamente en el caso del arpa y del monocordio.

El 15 de mayo el Patronato remitía a los maestros de Pamplona y de Tudela la documentación de Andreví y Aldave como seleccionados, pidiendo su dictamen y propuesta. En la reunión de 1 de junio el Patronato es informado de las opiniones de los maestros de Pamplona y Tudela. De ella se deduce que se inclinaban por Francisco Andreví o por Ciriaco de Aldave sin una definición clara. No obstante surgieron algunos matices. Tras remitir su primer correo se recibió otro con un nuevo informe del maestro de Pamplona, Francisco de la Victoria, quien argumentaba que antes de decidir le gustaría oírles y juzgar alguna obra propia del pretendiente para exponer finalmente su dictamen. A su vez, el maestro de Tudela, Paco Nublas y Frago, también escribió de nuevo indicando la poca diferencia que había entre ambos pretendientes, pero introduciendo un matiz lingüístico al entender que siendo catalán Andreví pudiese tener dificultades expresivas a la hora del trato con los niños a los que debía educar. No obstante ello, seguía inclinándose musicalmente hablando por éste. Fue el Chantre quien presidía la reunión, el que se manifestó en el sentido de no alargar el dictamen, así como no aceptar la cuestión lingüística planteada, por lo que se acuerda ratificar su propuesta de 15 de mayo y en base a los informes recibidos del opositor Francisco Andreví sea este designado maestro de Capilla y organista, lo que así acordaba el Patronato.

Sin embargo, un año después, en el Acta de 30 de julio de 1809 del Patronato podemos comprobar cómo se indica que una vez pasado el tiempo concedido a Andreví para presentarse a ejercer la toma de posesión del cargo y ante su ausencia se ven obligados a tomar la decisión de proveer inmediatamente la plaza que sigue vacante¹²¹.

Lamentablemente, la comunicación por carta del resultado favorable de su oposición no le llegó a Andreví dentro de los plazos que se habían establecido, debido a los conflictos bélicos que se estaban comenzando a producir en nuestro país en el estallido de la Guerra de la Independencia, lo cual mantenía cercada la ciudad de Barcelona. Años más tarde, en 1814, Andreví se dirigió a Tafalla para que se le informase de lo sucedido en aquella oposición, quizá como aportación documental a una nueva pretensión de concurso, que la haría en dicho año, o como información que satisficiera su curiosidad una vez concluida la guerra.

Su escrito fue respondido por Rafael de Orabia en una carta en la que le da cuenta de cómo sucedieron los hechos. En ella le dice que la plaza se dividió entre él y Ciriaco de Olave, y que finalmente se le adjudicó dándole aviso de esta elección por varios escritos que no recibieron respuesta. Como entendieron que ello se debía a causas de la guerra y las dificultades de comunicación, esperaron durante un año y al no obtener noticia alguna, decidieron adjudicarla en julio de 1809 a Nicolás Ledesma, que era maestro de Capilla y organista de la Colegiata de Borja y que continuaba sirviendo la plaza¹²².

Concluye el escrito manifestando el pesar que tuvo el Patronato de no contar con su presencia, en base a los buenos informes que de él se tenían, pero no cambiarían ahora a

¹²¹ APT, *Libro de actas del Patronato*, 1809, acta de reunión de fecha 30 de julio de 1809.

¹²² Nicolás Ledesma (Grisel, 1791-Bilbao, 1883) fue un compositor y organista aragonés que tras estudiar solfeo y canto con los maestros Gisbert y Martindreque, se trasladó a Zaragoza donde se formó para tocar el órgano de la mano del maestro Ferrañac. Con tan sólo dieciséis años ganó su primera oposición como organista y maestro de Capilla de la colegiata de Borja, plaza que cambió el año 1809 por la de Tafalla (Navarra) y Calatayud (Zaragoza). El año 1830 consiguió la plaza de maestro de organista de la iglesia de Santiago en Bilbao, cargo que ejerció para el resto de su vida. AZAGRA MURILLOS, Víctor: “Nicolás Ledesma y García, un aragonés maestro de músicos vascongados”, *Zaragoza*, 4 (1962) pp. 29-31; PEQUE LEOZ, Iñigo de: “Nicolás Ledesma (1791-1883) y la producción organística del País Vasco en los siglos XVIII y XIX”, *Musiker*, 19 (2012) pp. 311-359; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Nicolás Ledesma (1791-1883) Obra completa para tecla. Vol 1. Obras para piano u órgano*. Zaragoza: Institución Fernando el católico, 2012, pp. 11-25; FLORES PEÑA, Joaquín Julio: “Un músico en la historia”, Internet página www.laciesma.com/Ledesma_1.pdf consultada el 3 de julio de 2015.

quien ejerce el puesto pues están muy contentos con su trabajo, por lo que están dispuestos a devolverle si así lo desea la documentación que en su día presentase¹²³.

Aunque no ocupase finalmente aquella plaza de Tafalla, fallándole nuevamente la pretensión, esto no amilanó los deseos de Andreví quien de nuevo en ese mismo año 1808 se presentaba a otra oposición, en este caso en la Catedral de Segorbe, que ahora sí lograría aprobar y ejercer.

Haciendo mención a este mismo momento, hay informaciones publicadas en algunas de las biografías redactadas con anterioridad que hablan de una posible oposición hecha por Francisco Andreví en Tarifa. La información, que aparece en la biografía que en 1855 escribiese Antonio Fargas sobre Francisco Andreví, resulta evidentemente de un error por confusión de localidad:

Un año después, abiertas oposiciones á la maestría de la catedral de Tarifa, concurrió a ellas el joven Andreví, y habiéndolas ganado, se le adjudicó la plaza que no llegó á desempeñar, porque á causa de la guerra con los franceses, no pudo ir á tomar posesión de ella¹²⁴.

Es indiscutible la confusión con Tafalla que hace el biógrafo, tal y como hemos visto anteriormente que así ocurrió allí, pero además hay que tener en consideración que en Tarifa no ha habido nunca Catedral, ni ha sido una población que históricamente propiciara contar con una iglesia con rango, que hiciera deseable concurrir a tanta distancia en los comienzos de una carrera profesional. Todo ello, además de no contar con ninguna otra referencia ni noticia sobre esta cuestión, nos ratifica en la confusión de localidad.

¹²³ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 6. Apéndice Documental, documento 5.

¹²⁴ FARGAS y SOLER: "Biografía del reverendo...", p. 309. Teniendo como base esta información, se menciona la "oposición" de Tarifa entre otras referencias biográficas en los trabajos de PARADA Y BARRETO: *Diccionario técnico*, p. 20; PERPIÑÁN: "Cronología de los maestros..." (diciembre 1897); PEDRELL: *Diccionario Biográfico...*, p. 71; PENA y ANGLÉS: *Diccionario de la música...*, p. 75 o LÓPEZ-CALO: *Catálogo del archivo...*, p. 234.

2.6. Andreví en Segorbe: su primer magisterio de Capilla (1808-1814).¹²⁵

En esta situación de incertidumbre y tras varios intentos por conseguir una plaza que le diera estabilidad y confianza a su trabajo, es cuando Andreví decide emprender viaje hacia tierras más lejanas tratando de descubrir un mundo musical que le abra las puertas de un futuro profesional íntimamente ligado a la enseñanza musical, a la composición o quizá a la interpretación del órgano. Este mundo nuevo lo encontró en Segorbe, una población en tierras valencianas con Catedral, Cabildo y una plaza de maestro de Capilla que recientemente había quedado vacante. La obligación y necesidad de cubrir dicha plaza es lo que llevó a su cabildo a convocar una oposición que motivará nuevamente a Andreví a competir por un cargo, que por una parte confirmaba los impetuosos comienzos de su etapa como músico profesional y por otra le abriese las puertas de un trabajo que, como veremos después, a lo largo de su carrera le acercará a las plazas de las principales catedrales y magisterios musicales de la geografía española y otras del extranjero.

La localización geográfica de Segorbe ofrece una situación envidiable. Ciertamente, la ciudad episcopal no fue un gran foco donde acudieran los músicos en busca de formas nuevas, pero el hecho de estar en la encrucijada de caminos para subir a Zaragoza o bajar a Valencia, hizo que la catedral de Segorbe fuese particularmente sensible en muchos aspectos, incluidos los musicales, a influencias diversas¹²⁶.

Junto a la catedral Metropolitana de Valencia, el colegio del Patriarca de la misma ciudad y la catedral de Orihuela, Segorbe se convirtió gracias a la capilla de música catedralicia, en uno de los principales focos musicales no solo del viejo Reino de Valencia, sino de toda España, como lo prueba el hecho de que cantores, instrumentistas, organistas y maestros de capilla procedentes de todo el territorio nacional se trasladasen a Segorbe para opositar en alguna de las plazas que se convocaban a concurso durante el tiempo pasado¹²⁷.

¹²⁵ Este apartado lo hemos tratado con mayor extensión en nuestra publicación, MARTÍNEZ MOLÉS: *Francisco Andreví Castellá, genio...* Las siguientes líneas son un resumen del mismo, aunque ampliado con nuevas referencias documentales localizadas.

¹²⁶ Sobre estos aspectos véase ARROYAS SERRANO, Magín y otros: "La Iglesia de Segorbe-Castellón", *Historia de las Diócesis españolas*, vol. VI. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, p. 535 y ss.

¹²⁷ Sobre la Capilla de Música de la Catedral, poco es lo que hasta la fecha se ha publicado. Además de los trabajos de Perpiñán, Climent o Capdepón ya referenciados, solamente contamos con el artículo, muy

El proceso de oposición

Tras presentarse a las oposiciones de magisterio de capilla en Tarragona y Tafalla, con resultados poco satisfactorios para sus propias pretensiones, Francisco Andreví concurre a la oposición convocada por el cabildo de Segorbe, en fecha 11 de abril de 1808, para cubrir la plaza que había quedado vacante por defunción del anterior maestro de Capilla Francisco Santafé¹²⁸. La plaza que había dejado vacante Santafé, fallecido en Valencia el 26 de febrero, y de lo cual tuvo noticia el cabildo al día siguiente¹²⁹, parece ser que suscitó un rápido interés de algunos en ocupar tan preciado puesto y pronto contó con un aspirante que deseaba se le adjudicase la misma, pero sin que se hiciese convocatoria formal de ella. Efectivamente, el cabildo en reunión de 10 de marzo de ese año escuchaba un memorial del organista de la Catedral en el que presentaba un pretendiente:

Se leyó un memorial de mosén Jose Casaña en que exponía que Ramón Gomis, maestro de Capilla y organista de la parroquial de Binaroz (sic), le escribía hiciese presente al Cabildo, que se manifestaba pretendiente al de esta Santa Yglesia, y suplicaba al Cabildo se le confiriese, estando pronto a ser examinado, y el referido Casaña daba alguna noticia de su carrera, no pudiendo dar más. En su consecuencia se resolvió (sic), se tubiese presente a su tiempo el expresado memorial.¹³⁰

La respuesta capitular, no comprometiéndose a nada por el momento, no era algo por lo que conocemos habitual. Quizá influyese en ella el hecho de no ser natural de Segorbe el postulante, el no estar vinculado a su capilla musical o que no le gustase a los capitulares que el proponente fuese el organista Casaña, que tampoco era natural de la localidad. Ciertamente, con anterioridad, se había usado este modo de adjudicar la plaza de manera directa; de hecho, el precedente Santafé accedió sin convocatoria alguna,

genérico, de HERRERO MARTÍNEZ, José: "La Capilla de Música del Coro de la Catedral de Segorbe", *Revista Agua Limpia*, nº 48 (Segorbe, septiembre 1987).

¹²⁸ ACS, 0596: Libro de Actas Capitulares, tomo 13, 1804-1808, f. 339. Francisco Santafé Rodríguez, nacido en Segorbe el año 1773, desarrolló toda su vida musical en la catedral de la localidad. Infantillo desde 1785, recibió su primera formación del maestro José Morata, ascedndiendo a fámulo de coro en 1792, cargo que desempeñó hasta 1795 en que, siendo ya clérigo tonsurado, obtuvo la plaza de Sacristán Menor. En 1798, Santafé se trasladaba a Valencia con el fin de instruirse en los instrumentos más necesarios para las funciones catedralicias y en enero de 1799 era nombrado suplente del maestro de Capilla, retornando a Valencia para perfeccionarse en la composición y el contrabajo, y regresando a Segorbe posterioprmente para ocupar el magisterio musical de la Catedral. Falleció en 1808 a la temprana edad de 35 años (PERPIÑAN ARTÍGUEZ: "Cronología de los Maestros...", noviembre 1897).

¹²⁹ ACS, 0596: Libro de Actas Capitulares, tomo 13, 1804-1808, f. 328v.

¹³⁰ Ibidem, f. 333.

pero este era natural de Segorbe y formado en su capilla. Todo parece indicar que no era el momento, la persona o el caso, o que la situación invitaba a reservar la plaza para intentar el retorno de José Morata García, músico formado en Segorbe con grandes cualidades, de feliz recuerdo y ahora en Játiva¹³¹. La cuestión es que en esta ocasión los pasos seguidos en anteriores casos no se iban a repetir y se decidió finalmente convocar una oposición reglamentaria para cubrir este puesto. En reunión capitular celebrada el 11 de Abril de 1808, el Cabildo trató nuevamente la situación, y aunque la propuesta inicial por resolver en forma directa se barajó, el resultado del acuerdo fue que se convocase una oposición mediante edictos que se remitiesen al menos, a todas las catedrales y colegiatas de costumbre para cubrir la plaza de maestro de Capilla de la Catedral de Segorbe, aunque se respetase la presentación ya formulada de Ramón Gomis:

El señor Arcediano manifestó la necesidad que había de que se proveyese el magisterio de Capilla por la notoria falta de quien le sirviese en propiedad. Y que respecto de tener el Cabildo facultades para hacer la provisión expidiéndose para ello edictos, o sin esta formalidad, lo que desde luego en las presentes circunstancias le parecía más conveniente, resolviese sobre todo. En seguida se acordó la propuesta provisión de dicha capellanía y que al efecto por el correo de 16 del actual, y con fecha del mismo día, se despachasen edictos, dirigiéndose a las Yglesias acostumbradas por el término de 30 días habiendo exemplares impresos para berificarlo, y que en atención a haberse mandado se tuviese presente a su tiempo la pretensión a la misma plaza de Ramón Gomis maestro de Capilla y organista de la Parroquial de Vinaroz, expuesta por medio de mosén Josef Casaña, se le avisase por el propio conducto la resolución que se acaba de tomar, para su inteligencia.¹³²

La rigurosidad manifestada en la inclinación por cumplir con la escrupulosidad de los edictos era significativa, y si bien la propuesta de Gomis se respetaba, dejaba a traslucir que ésta no contaba con el respaldo unánime de los capitulares. En respuesta a la convocatoria aparecieron nuevos pretendientes en conseguir la plaza, interesándose por ella el ayudante del maestro de Capilla de Toledo, Antonio Ibáñez, quien intentó concurrir evitándose el desplazamiento, pero el Cabildo tampoco accedió a modificar la costumbre:

¹³¹ MARTÍNEZ ALBEROLA, Francisco: *Música a Xàtiva entre dos segles: Josep Morata Garcia, mestre de capella de la Col·legiata de Santa María de Xàtiva (1792-1814)*. Xativa: Matéu editors, 2014.

¹³² ACS, 0596: Libro de Actas Capitulares, tomo 13, 1804-1808, f. 339.

El señor Doctoral dio cuenta de que don Antonio Ibañez, ayudante agregado al magisterio de Capilla de la Santa Yglesia Primada de Toledo, le había escrito preguntándole si podría desempeñar ausente el ejercicio de oposición al de esta Santa Yglesia, y manifestándole su estudio y buenas circunstancias, con remisión a informe del maestro de Capilla de Zaragoza y al mismo de Toledo, y que le había contestado no permitir los edictos y actual costumbre de la Yglesia que dexase de venir personalmente para exercitar. Se aprobó lo practicado y acordó se tubiese presente a dicho interesado compareciendo abierto el concurso.¹³³

Con las pretensiones de Gomis presentes y esperando concurriese el opositor Ibañez, una vez ya cerrado el plazo de los días marcado por los edictos para presentarse al proceso de selección del nuevo ocupante de la plaza de magisterio, el Cabildo fue informado del estado de la oposición y procedió a designar los canónigos comisionados que debían controlar el mismo, que lo fueron los capitulares Lozano y Soriano, y de igual manera fueron nombrados los jueces examinadores, tarea que recayó en el organista Casaña y en el que era segundo organista y hasta el momento suplente del maestro de Capilla, mosén Rosendo Tortajada. En la misma reunión capitular, el Cabildo aunque Gomis no había presentado el documento básico de la fe de bautismo si bien si que presentó unas letras de colación y posesión del beneficio de organista en Peralada firmadas por el obispo de Girona, se le eximió de ello y se le dio por compareciente. El toledano Ibañez tampoco acudió a la cita, y ello debió ser el motivo por el que los capitulares acordaron dejar el concurso como abierto, por si acaso este llegaba, y aunque se pueda creer lo contrario el acuerdo adoptado no se pensó como un modo de cerrar el paso al candidato de Vinaroz; de hecho, como este se encontraba en Segorbe, el propio Cabildo resolvió que no se le hiciera permanecer en la ciudad más tiempo con el consiguiente gasto, por lo que ordenaba a los comisarios y examinadores ejecutasen los correspondientes trámites de oposición al candidato presente¹³⁴.

Nada más se supo del pretendiente Ibañez, pero unos días más tarde el secretario capitular hacía saber que en la ciudad se encontraba Francisco Andreví, quien había firmado la oposición aportando, este sí, la fe de bautismo, y el cabildo ordenaba se le examinase también:

¹³³ ACS, 0596: Libro de Actas Capitulares, tomo 13, 1804-1808, cabildo de 10 de mayo de 1808, f. 347v.

¹³⁴ ACS, 0596: Libro de Actas Capitulares, tomo 13, 1804-1808, cabildo de 16 de mayo de 1808, f. 348v.

El señor Secretario Capitular dio cuenta de que continuando en conformidad de lo acordado por el Cabildo, abierto el concurso al magisterio de Capilla, había admitido firma de don Francisco Andreví organista del Convento de Señoras de Junquera del Orden de Santiago en la ciudad de Barcelona, que se había presentado a este fin, con su partida de bautismo en papel simple signado y firmado por el cura párroco de Sanhauja lugar de su naturaleza en el obispado de Urgel. Se acordó que los señores comisarios del concurso diesen las disposiciones para su examen y ejercicios.¹³⁵

Cómo llegó a tener noticia de la oposición es algo que difícilmente sabremos, pero la presentación de Andreví supuso un giro inesperado a la hora de cubrir la plaza, y a la vez una celeridad a la hora de resolverse el concurso. Conocemos cómo era el procedimiento y las diferentes fases del mismo utilizado como de costumbre en Segorbe, a través de la memoria registrada en el libro que recogía el ceremonial segorbino¹³⁶.

Los edictos se enviaban habitualmente a las catedrales de Valencia, Orihuela, Tortosa, Teruel y Albarracín y a las colegiatas de Gandía, Játiva y Alicante. En ellos se establecía un plazo de 30 días desde la convocatoria para presentarse, porque era presencial, y se debía firmar la convocatoria aceptando las condiciones ante el Secretario Capitular, previa presentación del certificado de bautismo. En cuanto a los examinadores señala que eran designados por el Cabildo, y si estos eran forasteros se debían trasladar a Segorbe para realizar la oposición; de igual manera designaba a los Comisarios capitulares que estaban facultados para resolver todo lo que estuviese relacionado con la convocatoria. Había un paso previo a todo este proceso y que consistía en realizar una entrevista por parte de los examinadores a los opositores, en cualquier lugar pero con la finalidad de aclarar todas aquellas dudas que se pudieran desprender de la oposición que se iba a llevar a cabo.

El primer ejercicio se realizaba por la mañana, tras el Coro y en el Aula Capitular. En él se presentaba la obra libre hecha por el opositor y aprobada esta se cantaba por la Capilla tras las completas en el Coro. En este lugar se preparaba una mesa “*cubierta*

¹³⁵ ACS, 0596: *Libro de Actas Capitulares*, tomo 13, 1804-1808, cabildo de 1 de junio de 1808, f. 350v.

¹³⁶ ADV, 525/4: *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*, ff. 18v-21.

con tafetán morado, con escribanía de plata”, en la que se sentaban los examinadores. Concluido el ejercicio se le entregaba al opositor un papel con contrapunto de Bajo que debía trabajar para el día siguiente.

El segundo ejercicio, al día siguiente, se realizaba en la capilla del Salvador, donde se sentaban los Examinadores en sus sillas y el opositor lo hacía en un taburete frente a ellos. Allí se procedía a efectuar preguntas y escuchar las respuestas. Finalizado se pasaba al Coro y ante el facistol se entonaban los diferentes contrapuntos, dando el Bajo de la Capilla el punto. Una vez se había finalizado con este, se le daba el papel para el día siguiente.

El tercer ejercicio tenía lugar al día siguiente, era igual al anterior, pero en este caso el tono lo daba un infantilillo.

El cuarto ejercicio se hacía al día siguiente y en este caso se les daba a los opositores puntos para la composición de un salmo que tenían que componer encerrados en el archivo en el plazo de 24 horas. Este salmo se seleccionaba de maitines o laudes, teniendo que componer tres versos y el gloria. Concluida su composición se probaba la obra en el Aula Capitular y tras ello se probaba la pericia del opositor como organista.

En el quinto ejercicio, se proporcionaba una letra de villancico y se le daba un plazo de composición de 24 horas. Una vez finalizado este y probado ante los examinadores, se interpretaba por la tarde en el Coro tras las completas por la Capilla.

Ya finalizado todo el proceso, los examinadores entregaban por escrito su informe o calificación, lo cual era trasladado al Cabildo, a través de los Comisarios, y estos hacían la designación del maestro de Capilla reunido en el Aula Capitular.

Como los examinadores eran residentes en Segorbe, no hubo problema alguno en que los candidatos Gomis y Andreví pudieran realizar los ejercicios en tiempos diferentes sin que ello fuese importante.

A los pocos días y concluido el ejercicio del segundo opositor, los comisionados canonicos informaban que se podía dar por finalizada la oposición sin esperar más

tiempo al contar con la censura de los examinadores sobre los pretendientes, y el Cabildo acordaba que así lo fuese y se resolviese esta¹³⁷. De conformidad con el acuerdo, tras la celebración de Coro como era habitual, el Cabildo se juntó en la fecha señalada, en reunión que guardando todas las formalidades usuales cerraba la oposición. Dos fueron los opositores a quienes los examinadores valoraron, ya que el tercer interesado por la plaza como hemos dicho no se presentó, y aunque estos hicieron su trabajo en momentos diferentes, la opinión de los expertos era contundente. Entre ambos, la figura del joven llegado de Barcelona destacaba sin duda alguna. Gomis había hecho los ejercicios perfectamente bien en lo técnico, la entrada y tratamiento de las voces, la colocación correcta de los instrumentos. Todo muy bien, muy formal. Se diría que cumplía plenamente los esquemas convencionales. Pero Andreví era otra cosa¹³⁸.

Los examinadores agotaron los adjetivos para valorar a este músico y sus composiciones. Las obras que escribió el músico Andreví para esta oposición fueron los villancicos *Ya llega el felice momento*, a 5 voces y acompañamiento, *Suenen cantos de Victoria*, a 4 voces y orquesta y *Hoy la solfa bien compuesta*, a 8 voces y orquesta, además del himno *Noli me tangere* a 12 voces. El repertorio de obras era amplio abarcando una gran cantidad de voces, las cuales excedían lo que era habitual en el trabajo compositivo, y en opinión de los censores estaban resueltas con fundamento y buena técnica, pero sobre todo destacaban por el buen gusto y el estilo que reflejaban. En definitiva, de esas palabras se deduce que era algo que no esperaban encontrar en un opositor a músico compositor en una pequeña catedral como Segorbe, y ese lujo no lo podían desperdiciar. La plaza tenía que ser para Andreví, y así se acordó sin ningún voto en contra¹³⁹.

No sabemos si Andreví permaneció en la ciudad esperando el resultado de la oposición o si retornó a Barcelona mientras esta se producía. La siguiente noticia que tenemos es de un mes más tarde, y en ella nos encontramos al electo nuevo maestro de Capilla dando cuenta del estado de los papeles del archivo de música y su voluntad, si se lo permitía el Cabildo, de proceder a su recuperación:

¹³⁷ ACS, 0596: *Libro de Actas Capitulares*, tomo 13, 1804-1808, cabildo de 8 de junio de 1808, f. 353.

¹³⁸ ACS, 0596: *Libro de Actas Capitulares*, tomo 13, 1804-1808, cabildo de 10 de junio de 1808, f. 354. Apéndice Documental, documento 3.

¹³⁹ ACS, 0596: *Libro de Actas Capitulares*, tomo 13, 1804-1808, cabildo de 10 de junio de 1808, f. 353.

El mismo señor Presidente manifestó que el maestro de Capilla acababa de hacerle presente que muchos de los papeles de misas vísperas etcétera estaban tan deteriorados que apenas se podía hacer uso de ellos, pero que él los copiaría si el Cabildo le concedía la presencia en aquellos días que estuviese empleado en esta ocupación. Y habiéndose conocido la utilidad y necesidad de esta obra, se acordó que siguiéndose la práctica se le satisficiera al maestro el papel que gastare, y que sin hacer falta en los días que hubiere música, pudiese tomar presencia en aquellos que se ocupare en la referida composición procurando despacharla a la mayor brevedad.¹⁴⁰

El afán del joven músico descubre el ánimo con el que se incorporaba a sus nuevas tareas, pero la urgencia pedida por el Cabildo no era tan solo para que no se distrajese de sus obligaciones. Quizá a los capitulares no les importaba tanto la recuperación de viejas obras como que se dedicase a componer nuevas, aunque otro problema requería de pronta solución. Cuando Andreví fue designado maestro de Capilla no era persona tonsurada, y el magisterio llevaba anexo una capellanía que obligaba a que su titular fuese al menos clérigo de prima tonsura. Ello no debió plantear problema alguno para el joven que acababa de ganar y tomar posesión de su primer magisterio de Capilla, pero en Segorbe la dificultad añadida de estar enfermo el obispo exigía una preparación rápida para que un prelado de diócesis vecina pudiera conferirle las órdenes. En caso de no cumplir con el requisito, o perdería la oposición o se quedaría como simple maestro sin ser capellán y, en consecuencia, con unas rentas tan bajas que invitarían a su marcha. El 1 de agosto el Cabildo era informado del memorial presentado por Francisco Andreví, en el que manifestaba haber recibido las órdenes y pedía se le diese la colación de la capellanía que le correspondía. Reunido el Cabildo en el Aula Capitular con las formalidades de costumbre, por el Presidente capitular tras recibir el juramento por el que el nuevo maestro se obligaba a cumplir sus funciones, los mandatos que le diere el Obispo o el Cabildo y guardar las constituciones catedralicias, se le impuso el barrete sobre su cabeza dándole colación de la capellanía del magisterio de Capilla, y tras ello el Secretario capitular lo acompañó al Coro de la Iglesia sentándose en su correspondiente silla, situada en el coro bajo al lado de la del maestro de Ceremonias, tras la de los sochantres, como señal de posesión de la misma¹⁴¹.

¹⁴⁰ ACS, 0596: *Libro de Actas Capitulares*, tomo 13, 1804-1808, cabildo de 12 de julio de 1808, f. 359v.

¹⁴¹ ACS, 0596: *Libro de Actas Capitulares*, tomo 13, 1804-1808, cabildo de 1 de agosto de 1808, f. 363v. Apéndice Documental, documento 4.

De esta manera se daba por finalizado el proceso de oposición, y el músico pudo ejercer plenamente sus funciones. De todo ello, a petición de Andreví, poco tiempo después se expidió una certificación por el secretario capitular, lo que nos lleva a sospechar la temporalidad que el personaje daba a su presencia en la localidad¹⁴².

En los meses siguientes, y como quiera que al no estar ordenado como presbítero no podía participar en la distribución de rentas de celebraciones como otros capellanes, ni cumplir sus obligaciones como preceptor de los infantillos que estaban a su cargo sin pasar estrecheces económicas, el Tesorero capitular solicitaba al Cabildo y este concedía, se hiciese con Andreví lo mismo que se hizo con su antecesor, aumentando sus rentas por encima de lo establecido en el edicto de convocatoria como retribución vinculada a la plaza, en base a añadirle otras cantidades sacadas de otros capítulos de ingresos catedralicios¹⁴³.

2.6.1. Andreví en la Catedral de Segorbe.

Una pequeña diócesis, como lo es la de Segorbe¹⁴⁴, no debía ser destino permanentemente apetecible para quienes deseaban hacer carrera, ya que estaba cerca de Valencia y no tenía grandes centros educativos o culturales. La Catedral y su Cabildo son el eje de referencia del Clero secular de Segorbe y el control que desde tal institución se ejerce es prácticamente total. Había conventos pero su vida musical quedaba monopolizada por el maestro de Capilla de la Catedral y la música de ésta.

Es verdad que tras la expulsión de los Jesuitas de Segorbe a finales del siglo XVIII, en las instalaciones de su Colegio en la ciudad se fundó el Seminario Conciliar. Esto revalorizó la situación cultural de muchos clérigos ya que encontraron un centro de formación cercano a sus necesidades. El ambiente cambió sustancialmente en lo que antaño cubría la escuela catedralicia, la cual se sustentaba por un lado por la formación de los canónigos y las enseñanzas que impartían y por otro lado por la biblioteca, también llamada librería, que fue incrementando sus fondos en el transcurso de los años

¹⁴² La certificación firmada con fecha 2 de octubre de 1808 por el canónigo Antonio Valero, en su condición de secretario capitular, en BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 2.

¹⁴³ ACS, 0596: *Libro de Actas Capitulares*, tomo 13, 1804-1808, cabildo de 4 de noviembre de 1808, ff. 377v-378.

¹⁴⁴ La información que viene a continuación sobre el obispado ha sido más ampliamente tratada en ARROYAS SERRANO y otros: "La Iglesia de Segorbe...".

con obras transferidas por los canónigos. La iglesia de Segorbe, por medio de su institución capitular, promovió siempre la cultura y el saber, y a ella se debe la aparición en la ciudad del primer maestro de Gramática y Artes Liberales y del primero de Canto, algo acontecido en el siglo XIV.

Centrándonos en lo que se puede denominar la escuela o la capilla musical catedralicia segorbina, Andreví se hará cargo de una institución en la que le precedieron algunos músicos de gran nivel y con bastante obra dejada en el archivo. Entre ellos podemos destacar las figuras de los maestros de Capilla foráneos que la rigieron en los siglos XVII y XVIII, como Marcelo Settimio, Mateo Peñalba o José Conejos Ortells, a quienes les siguieron ya en la segunda mitad del siglo XVIII otros surgidos desde la propia capilla segobricense, entre los que cabe mencionar los anteriores a la llegada de Andreví, los segorbinos José Gil Pérez y Francisco Santafé Rodríguez, o el nacido en la cercana localidad de Geldo y considerado en su momento un auténtico niño prodigio, José Morata García¹⁴⁵. No obstante ello, no todo fueron buenos momentos y grandes músicos para la Capilla ya que esta también tuvo sus detractores entre los obispos ilustrados de finales del siglo XVIII, que redujeron el número de sus componentes aprovechando la reducción de beneficios llevada a cabo en el clero catedralicio, o el pensamiento del obispo Alonso Cano, para quien era más importante dotar la plaza de maestro de Ceremonias que la de maestro de Capilla¹⁴⁶.

2.6.2. El ejercicio del magisterio durante su estancia en Segorbe.

A la vista de los pasos seguidos hasta este momento, podemos afirmar que la “vida musical” de Andreví prácticamente comienza en Segorbe ya que es el primer puesto que ocupa como maestro de Capilla, lo que será su profesión futura. En ella, aun a pesar de su manifiesta juventud según cuentan los biógrafos, desarrolló el magisterio de forma responsable y fiel, acorde a las obligaciones que exigía su cargo. Además, sin duda, esta fue la etapa en que este músico forjó la base de las ideas compositivas que explotaría posteriormente en todas las importantes plazas que ocupó, ya que el destino le permitiría poner en práctica todos los fundamentos teóricos adquiridos hasta ese momento. Al mismo tiempo, se acostumbraría a una de las facetas de especial

¹⁴⁵ PERPIÑAN: “Cronología de los Maestros...”.

¹⁴⁶ ARROYAS SERRANO y otros: “La Iglesia de Segorbe...”.

significado en su oficio en lo que se refiere a la enseñanza musical de los infantillos, algo que le despertará otra de sus inquietudes profesionales futuras.

Pese a las exigencias de la plaza que ocupará y el relativamente poco tiempo de estancia en este magisterio, e independientemente de las dificultades de adaptación a un trabajo que para nada era lo que había estado haciendo hasta su llegada, Andreví como veremos lo cumplió con dignidad.

Cuando Andreví llegaba a Segorbe se iniciaban los primeros conflictos de una guerra que se iba a prolongar durante los seis años de su magisterio segorbino. Esa incertidumbre en el preámbulo profesional es lo que pudo tener que ver, como hemos dicho, en la pronta petición del certificado al cabildo de haber superado la oposición y tomado posesión¹⁴⁷. Pero el maestro finalmente no abandonó la plaza y en ella permaneció todo este tiempo de guerra.

El estudio de la información conservada en el archivo catedralicio y las informaciones bibliográficas, nos permiten aproximarnos al tiempo histórico y conocer algunos de los acontecimientos más interesantes sucedidos durante la estancia de Francisco Andreví en la Catedral de Segorbe. Tras la toma de posesión el 1 de agosto de 1808, tan solo tres meses más tarde, el 4 de noviembre del mismo año se le aumentaban 40 libras a las 50 que ya cobraba en atención a “su mérito e inteligencia en la facultad de maestro de capilla, su honradez, etc. y para suplir la falta de celebración”. Se aducía también que por las obligaciones del puesto, cuidando los infantillos y todo lo anexo a la capellanía, no tenía tiempo para ordenarse por lo que sus rentas eran reducidas¹⁴⁸. En la propuesta se argumentaba que ello ya se hizo con su predecesor, Santafé, pero no hay que dejar de sospechar que también se sopesaría la posibilidad de que se marchase ante la situación bélica y el Cabildo no estaba por permitirlo. Lo cierto es que, más allá de revisar los papeles del archivo, la primera información documental que aparece vinculada a sus funciones es posterior a este aumento de rentas.

Una vez conseguidas estas rentas que le permitían vivir más desahogado, Andreví empezó a tomar sus primeras decisiones como maestro. Un acuerdo capitular, tomado

¹⁴⁷ La certificación se expidió con fecha 22 de octubre de 1808. BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 2.

¹⁴⁸ ACS, 0596: *Libro de Actas Capitulares*, tomo 13, 1804-1808, ff. 377v-378.

en 1756 en tiempos de su predecesor José Gil Pérez a consecuencia de un conflicto con los infantillos, establecía que era obligación del maestro “el cuidado propio de su ministerio en la educación y cumplimiento de su obligación en la enseñanza de aquellos”, a lo que hay que añadir la dirección de la música en las funciones catedralicias o cuando salga fuera la capilla¹⁴⁹. En este sentido, acabe señalar que en Segorbe el cuidado de los infantillos no suponía la obligación de alojarlos en su casa el maestro, como familiares, pues al ser de la propia ciudad o lugares muy próximos permanecían en sus propios domicilios, pero si era responsable de su formación ceremonial, musical o de que acudiesen a las clases escolares¹⁵⁰.

En la Catedral había infantillos desde 1419 bajo la figura de “*niños de coro*”¹⁵¹. En un principio eran solamente dos, pasando posteriormente a cuatro y finalmente a seis, número con el que se encontró Andreví a su llegada. El nombramiento y cese le correspondía al Cabildo, por cuanto eran partícipes de rentas catedralicias, pero era el maestro quien los seleccionaba o desechaba si ya no cumplían con los requisitos de voz adecuada a su función, llevando la correspondiente propuesta a reunión capitular.

Y ello fue lo primero en lo que actuó el nuevo maestro. No le gustaban algunas voces de infantillos que había y, como era preceptivo, solicitó al Cabildo cesasen algunos de los actuales y se eligiesen nuevos. El Cabildo manifestó su conformidad, pero exigió cierta rapidez en la selección de las nuevas voces:

Se leyó un memorial del maestro de Capilla de esta Santa Yglesia, en el que hacía presente que Manuel Jordán y Vicente Martínez, infantillos de ella, eran inútiles y no se podía esperar fruto de ellos, el primero por no tener voz y el segundo por tenerla en extremo desentonada, a fin de que el Cabildo resolviese lo que le pareciese sobre este particular. El Cabildo, deseando el mayor bien de la Yglesia, resolvió que se tengan por despedidos dichos dos ynfantillos desde el primer día del año viniente, y que para ocupar dichas dos plazas el señor Secretario hiciese presente al maestro que, a la mayor brevedad, presentase los muchachos que en las escuelas encontrase con mayor

¹⁴⁹ ACS, 0596: *Cuaderno de deliberaciones Capitulares, 1754-1757*, cabildo de 8 de julio de 1756.

¹⁵⁰ Sobre el papel de escuela musical de las capillas y la formación de los niños que las integraban no hay mucha información bibliográfica concreta. En este sentido, hemos de hacer mención al trabajo de VIRGILI BLANQUET, María Antonia: “La enseñanza musical y las escuelas catedralicias: los niños de Coro en la catedral de Palencia”, *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, Vol. 5. Palencia: 1989, pp. 305-322.

¹⁵¹ BLASCO AGUILAR, José: *Historia y Derecho en la Catedral de Segorbe*. Segorbe: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1973, pp. 225-226.

disposición para servir quanto antes a la Yglesia, teniendo las circunstancias de buena voz y demás requisitos necesarios en los que han de ocupar dichas plazas¹⁵²

Para ayudarse en esta primera selección compuso una breve pieza con la que probar las voces, dotada de una letra apropiada, en los fines musicales, y a la vez divertida para los niños. Así nació su *Para aprender a deletrear*, ejercicio de vocalización que aparece copiado en forma manuscrita por el propio autor al final de una particella de otra composición original de Andreví¹⁵³.

No fue esta la única ocasión en que durante su magisterio solicitó cambios en los infantillos. Así lo hizo de nuevo en 1811, cambiando a tres de ellos, y en 1812 sustituyendo al infantillo mayor y a otro de ellos¹⁵⁴. Pero sin duda uno de los acontecimientos más importantes vividos tras su toma de posesión acaeció para él en marzo de 1809, momento en el que recibió las órdenes sagradas, lo que se tuvo que realizar fuera de Segorbe, por estar enfermo el obispo diocesano¹⁵⁵ y a partir de ese momento poder desempeñar su actividad con plenitud, algo que se retrasaría hasta el 22 de diciembre de 1810¹⁵⁶.

El segundo de los campos en los que intervenía el maestro de Capilla era en las funciones de regir, es decir, dirigir la música o Capilla musical. En este caso sus competencias eran más limitadas que en el caso de los infantillos, pues en esto sólo se limitaba a la dirección musical, ya que las plazas de los integrantes de la Capilla se seleccionaban por el Cabildo mediante oposición.

La Capilla musical de Segorbe estaba compuesta, además de por los infantillos que cubrían las voces agudas y el mozo de Coro, que reforzaba voces faltantes, por los capellanes cantores y los capellanes músicos. Esto era la capilla habitual, pues si se necesitaban refuerzos se acudía en las voces a otros capellanes vinculados al canto,

¹⁵² ACS, 0596: *Libro de Actas Capitulares*, tomo 13, 1804-1808, cabildo de 11 de noviembre de 1808, f. 379v.

¹⁵³ MARTÍNEZ MOLÉS: "Enseñando...". La obra aparece escrita al final del papel de contrabajo de su pieza *Gloria sea al Eterno* (ACS, Música, PM 60/2).

¹⁵⁴ ACS, 0601: Borrador de Actas Capitulares, 1809-1813, reuniones de 20 de julio de 1811, 14 de octubre de 1812, 3 de noviembre de 1813 y 6 de noviembre de 1813.

¹⁵⁵ PERPIÑÁN: "Cronología de los Maestros...", diciembre 1897, número 24.

¹⁵⁶ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, documento 59.

como sochantres, salmistas y otros, y en los músicos a gentes de fuera residentes en la localidad, o llegado el caso, foráneos de la misma.

Cuando Andreví llega para regirla, la Capilla la integraban plazas de capellanes, cantores o músicos, establecidos en la reforma benefical o de capellanías aprobada en la segunda mitad de siglo XVIII, y que fijaba las siguientes plazas: Maestro de Capilla, Organista, Cantores, Capellanes cantores o primeros, Capellanes segundos, Mozos de coro, Infantillos, Ministriles y Sochantres o directores del coro, aunque no todas estaban cubiertas.

La Capilla segobricensis durante las centurias anteriores tuvo una gran evolución. Se podría decir que numéricamente su máximo esplendor la tuvo en el tiempo barroco del siglo XVII, con obras de sus maestros que exigían tres coros, si bien no eran todo voces pues en ocasiones hubo papeles reservados a los ministriles que con sus instrumentos hacían la parte correspondiente. Ello cambió en el siglo XVIII, fundamentalmente por la sustitución de los ministriles por instrumentos de cuerda o viento, tanto metal como madera, que las cambiaron por completo¹⁵⁷.

Andreví se encontró en este sentido, con una capilla regulada y estable, y su participación fue en la selección de músicos que desempeñaran el oficio o en la indicación de las dificultades que observaba para el buen hacer o interpretar las obras que sonaban en las funciones religiosas. Así, vemos que en 1809 fue examinador para la importante plaza de organista en sustitución del maestro Casaña, y que acabó siendo ocupada por mosén Pina, al que se le cargó también con la obligación de cantar como Contralto si hacía falta, o ya en 1810 su intervención para que los capellanes músicos que debían tocar violín contasen con instrumentos apropiados que no desmerecieran a la hora de interpretarse los villancicos¹⁵⁸.

Lamentablemente, la información de los años que estuvo ocupando la plaza en Segorbe es muy escasa. Andreví vivió aquí los penosos momentos de la guerra conocida como de la Independencia o *del francés*. En aquel periodo, la ciudad sufrió momentos duros, soportando la presencia de las tropas invasoras, aportando voluntarios para enfrentarse a

¹⁵⁷ LÓPEZ-CALO: *La música en las...*

¹⁵⁸ ACS, 0601: *Borradores de Actas Capitulares*, 1809-1813.

los soldados napoleónicos, pagando fuertes contribuciones que evitasen el saqueo de estos cuando entraban en la misma y abandonándola sus habitantes en algunos momentos de mayor crudeza quedando prácticamente despoblada¹⁵⁹.

No era el mejor ambiente para desarrollar su trabajo. Sin embargo, en la biografía que años más tarde le escribiera otro maestro de Capilla de la Catedral, José Perpiñán, se dirá de él que aunque breve fue el tiempo que Andreví pasó por esta catedral dirigiendo su capilla musical, maravillaba el gran número de composiciones que legó a su archivo¹⁶⁰. Todo ello, además de preparar las funciones vinculadas a los episodios históricos que, gustase o no, se veían obligados a celebrar en la catedral, como el *Te Deum* en acción de gracias por las victorias de las tropas napoleónicas en las tierras europeas¹⁶¹.

Fueron estas circunstancias las que motivaron periodos en los que el maestro Andreví se ausentaba de la ciudad, cada vez con mayor permanencia fuera de ella. Los pagos de los eclesiásticos se demoraban por falta de liquidez del Cabildo, imposibilitado por la guerra de poder cobrar sus rentas, y las contribuciones más o menos voluntarias que se tenían que hacer para sostener los ejércitos. La localidad se veía constantemente inmersa en el conflicto por el paso de las tropas en el camino de Zaragoza a Valencia, y los alojamientos resultaban asfixiantes. Aquello fue algo no previsto, pesando como una fuerte losa, lo que naturalmente afectaría al correcto desarrollo de su trabajo diario.

Las ausencias fueron una constante que se inician, al menos en lo conocido, a partir de 1810 y curiosamente solían tener lugar en marzo, aniversario de su ordenación, por lo que no es descartable lo hiciese para celebrarlo entre familiares y amigos cuando la guerra lo hacía posible. En el citado año, el Cabildo acordaba que el maestro abonase las mejoras que percibía a su ayudante cuando estaba ausente y en 1811, también en marzo, pide que se le conceda presencia y la aprovechará para componer un Miserere

¹⁵⁹ Además de las informaciones de Perpiñán sobre el personaje en “Cronología...”, tan solamente hemos visto unas notas realizadas por el chantre Debón, también a finales del siglo XIX, en las que solamente recoge las referencias que hay en los libros de Actas Capitulares, textos que hemos transcrito. Por lo que respecta al periodo histórico en Segorbe contamos con las páginas que Aguilar le dedica al mismo (AGUILAR Y SERRAT, Francisco de Asís: Noticias de Segorbe y su Obispado, Segorbe: Romani y Suay, 1890, vol. 2, pp. 617-637) y el artículo de Arroyas “La catedral de Segorbe...”, en el que hace mención expresa a la Capilla y a Francisco Andreví en estos años.

¹⁶⁰ PERPIÑÁN, José: “Cronología de los maestros...”.

¹⁶¹ Estas funciones aparecen recogidas en ARROYAS: “La catedral de Segorbe...”.

que legará a la catedral, lo que se le concede. Aunque es en 1813, de nuevo en marzo, la referencia más interesante vinculada a sus ausencias pues se accede a su petición “según su conciencia” aunque antes de que el canónigo Lozano, a quien se comisiona el conceder los permisos, deje previsto todo lo necesario de misas y vísperas que sean necesarias para las funciones litúrgicas¹⁶².

Pero el punto de inflexión de su estancia al frente de la capilla musical segorbina se comenzó a gestar en marzo de 1813 cuando pidió presencia en el coro para componer unas lamentaciones y expuso que:

“Por experiencia de los cuatro años que reside ha visto ser inútiles y no pueden cantarse sin irrisión las Lamentaciones, algunas Misas y Vísperas, y esto por falta de voces e instrumentos.”¹⁶³

En los últimos meses de 1813 y primeros de 1814 es frecuente encontrar la inasistencia a coro del maestro Andreví. Lo que en un principio justificaba como necesidad de ausentarse para poder tranquilamente escribir unas *Lamentaciones*, que sustituyeran en la siguiente Semana Santa aquellas que se cantaban desde antaño en Segorbe, en realidad finalmente escondía otras circunstancias.

En abril de 1814 conoció al rey Fernando VII que se alojaba en el palacio episcopal de Segorbe, de camino a Valencia, y allí le amenizó las fiestas dirigiendo la música. Aunque era una corte en tránsito, la figura del monarca debió deslumbrarle con ese nombre de “*el deseado*”, algo que años después quizá se recordase en Madrid¹⁶⁴.

El día 10 de julio de 1814 comunicaba haber sido agraciado con la plaza de organista de su pueblo natal, Sanahuja, y aduciendo las dificultades económicas y sociales que está viviendo en el seno de la catedral segorbina, manifiesta a su Cabildo “que no teniendo éste arbitrio para aumentarle el salario, se veía, aunque con sentimiento, precisado a admitir aquella colocación”. La respuesta capitular a su escrito fue un intento de que permaneciese allí; incluso se le comunicó un aumento de salario anual que suponía

¹⁶² ACS, 0601: *Borradores de Actas Capitulares*, 1809-1813.

¹⁶³ PERPIÑÁN: “Cronología de los maestros...”. Estas *Lamentaciones* se conservan en AHCC, Música, Caja 25, exp. 9.

¹⁶⁴ La estancia del monarca en Segorbe en AGUILAR Y SERRAT: *Noticias de Segorbe...*, vol. 2, pp. 634-635.

llegase a las 190 libras de rentas, pero este aumento de sueldo ya no le resultó atrayente ni motivador¹⁶⁵. En sus planteamientos quizá estuviese acabada la guerra el retornar temporalmente a su localidad natal a la espera de que se presentase una nueva oportunidad de concursar a un nuevo destino de mayor prestigio.

Unos meses más tarde, en septiembre de 1814, hallándose en Sanahuja disfrutando de unos días de descanso y tranquilidad, pide al Cabildo otro mes más de licencia, añadido al que ya gozaba para reponerse del quebranto de salud que sufría, aludiendo que al mismo tiempo aprovecharía y compondría unas nuevas *Lamentaciones* que le eran necesarias para ser interpretadas por su capilla musical en la Semana Santa próxima¹⁶⁶. Sin embargo, a tenor de los acontecimientos que se sucedieron seguidamente, hoy sabemos que esta no fue más que una excusa que planteó para poder asistir a la oposición que se había convocado para cubrir la plaza del magisterio de capilla de Santa María del Mar en Barcelona.

Motivado por los problemas vinculados con los asuntos económicos, que le hacían vivir permanentemente sin conocer cuando se le abonarían los salarios, influido por los conflictos internos de los propios clérigos catedralicios fuertemente divididos entre conservadores y posturas liberales, alejado de sus conocidos y solo ante los graves asuntos de enfrentamiento social que había vivido durante este tiempo de guerra en la ciudad de Segorbe, Barcelona podía ser una solución.

El 12 de noviembre de 1814, Francisco Andreví se ausentaba definitivamente de la catedral segorbina, tomando posesión de su nueva plaza en Santa María del Mar. Escasa fue la relación posterior que tuvo con la misma, más allá de su correspondencia cruzada con otro maestro de Capilla segorbino, Valeriano Lacruz Argente, o el interés que su figura suscitó en otro maestro, como fue José Perpiñán Artíguez, quien le dedicó elogiosas palabras al hacer su reseña biográfica:

¹⁶⁵ PERPIÑÁN: “Cronología de los maestros...”.

¹⁶⁶ Ibidem. Estas *Lamentaciones* fueron compuestas pero nunca llegaron a Segorbe. Recuérdese que ya en 1813 había planteado prolongar su estancia fuera de Segorbe aduciendo la necesidad de componer este mismo tipo de obra. En el fondo musical del archivo de Segorbe solamente se conservan de Andreví como autor dos papeles o particellas de acompañamiento de Fígle y Bucsen para la *Lamentación 3ª del Jueves sola de Tenor*, signatura PM 59/11, aunque con anterioridad se conservaban muchos más papeles como vemos en PEDRELL: *Diccionario...*, p. 75.

aquel compositor genial que tantas obras compuso y de tanto mérito, que había prestado servicios tan valiosos al arte musical y que había disfrutado de excelentes colocaciones, pasó sus últimos años en la mayor indigencia ¡suerte que la fortuna reserva muchas veces a los grandes!.¹⁶⁷

La plaza que dejaba vacante la ocupó José Morata García, que llegaba procedente de Játiva pero que ya había regentado anteriormente este magisterio en Segorbe. Curiosamente, a partir de este momento, Morata jugará un papel notable en el futuro próximo de Andreví, y ello pudo justificar el olvido inducido de su memoria en aquellos primeros años que siguieron a su marcha, aunque el sentir del momento fuese distinto.

Como se ha podido comprobar, este músico que permaneció en Segorbe hasta el año 1814, lo hizo gozando de la más alta reputación tal y como se descubre de una certificación de don Antonio Valero, canónigo secretario, y que se expidió pocos días después de informar haber sido premiado con la plaza de organista en Sanahuja:

(...) es público y notorio que desde el punto que fue agraciado con dicha capellanía, puso el mayor cuidado en la enseñanza y adelantamiento de los infantes de esta santa iglesia, que ha trabajado varias piezas y corregido otras de mucho gusto y estilo para promover el aumento del culto y que finalmente, hasta el día, ha procedido con honor, teniendo buenas costumbres y llevando una vida conforme a su estado.¹⁶⁸

Otro dato de relación posterior, y del aprecio que aún se le tenía en Segorbe, es el obsequio que en 1820, siendo maestro de Capilla en Valencia, hiciese a esta ciudad remitiendo copia de dos obras por él compuestas. Se trata de unos salmos y vísperas, compuestos a ocho voces, hechas en Valencia y que regala a la catedral segorbina, donde se conservan y citadas en el catálogo que elaboró José Climent con título *De profundis* y *Exaltabo te*¹⁶⁹. La información la conocemos por un escrito de José Morata al Cabildo, fechado el 7 de junio de ese año, en el que le comunica que, accediendo a sus órdenes, ha hecho los papeles para guardarse en el archivo y ha preparado su interpretación pese a la premura del tiempo, siendo interpretadas en el día siguiente¹⁷⁰.

¹⁶⁷ PERPIÑÁN: "Cronología de los maestros...".

¹⁶⁸ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17/1-34, doc. 2.

¹⁶⁹ CLIMENT: *Fondos musicales...*, vol. III, p. 18., número 48 del catálogo y signatura 58/12.

¹⁷⁰ ACS, 0629: Documentos del Cabildo.

2.6.3. La música de Andreví para la Catedral de Segorbe.

Segorbe podríamos decir que se convirtió en el primer destino donde Francisco Andreví dio rienda suelta a su creatividad compositiva. Hasta el momento en que lo encontramos en esta plaza, en numerosas ocasiones aparece copiando música para órgano de aquellos maestros que le despiertan interés con la finalidad de aprender algunas de sus técnicas compositivas y así poder utilizarlas posteriormente para sus intereses particulares, pero sin embargo son muy escasas las composiciones que salen de su puño y letra. Esta tendencia se vio obligado a cambiarla para poder cumplir con las exigencias del nuevo cargo que ocupaba y que le exigía componer diversa obra nueva a lo largo del año litúrgico al tiempo que renovar las obras ya existentes para adaptarlas a su capilla y mejorar la sonoridad de la misma.

En una ordenación cronológica de las obras que compuso para esta capilla en los años en que estuvo al frente de la misma, encontramos que del año 1808 tenemos fechado un ejercicio de canto, un himno litúrgico, un salmo y un villancico de oposición; de 1809 se conserva un cántico, un gozo, un motete, tres salmos y un verso si bien cabe señalar que entre estos dos años compuso ocho salmos de vísperas; de 1810 se fechan dos misas, un motete, un salmo y tres villancicos; del año 1811 podemos citar una antífona, un oratorio-secuencia, dos salmos y una salve; en 1812 encontramos un cántico, una lamentación del miércoles, una misa breve, un verso y dos villancicos; el año 1813 parece que fue el más prolífico para Andreví y compuso un himno litúrgico, tres lamentaciones, dos responsorios, dos salmos y dos villancicos, para concluir en 1814 con un salmo. No obstante entre estas obras hay que referirse a las cuatro lamentaciones que se conservan en el archivo comarcal de Cervera, fechadas entre 1813 y 1814, para las que pidió al Cabildo repetidos permisos de ausencia a coro desplazándose hasta su localidad para componerlas.

Esto hace un total de obras conservadas y fechadas durante su estancia en Segorbe de diecisiete salmos, ocho villancicos, cuatro lamentaciones además de las cuatro conservadas en Cervera, tres misas, dos himnos litúrgicos, dos cánticos, dos motetes, dos versos, dos responsorios, un ejercicio de canto, un gozo, una antífona, una secuencia y una salve.

Entre todas ellas cabe destacar la existencia de la partitura original manuscrita de la obra *Tota Pulchra*, que se convirtió en el tiempo en el motete mariano más famoso de Andreu, y un *Stabat Mater* en publicación impresa en Francia, obra de la que se ha dicho era el reflejo en sus composiciones del italianismo que imperará en toda España en la segunda mitad del siglo XIX. Junto a estas obras tan significativas mencionadas, en el resto del repertorio existe una amplia y variada representación de diferentes formas musicales que nos muestran la facilidad y capacidad compositiva de este maestro de capilla, como lo son sus veintidos villancicos, diez salmos, nueve misas, cinco motetes, cuatro magníficos, tres responsorios, dos antífonas, dos gozos, además de arias, dolores a la Virgen, himnos, lamentaciones, salves, secuencias y versos¹⁷¹.

Si tuviéramos que destacar, bien por su importancia o por su puntual historia alguna de sus composiciones, estas serían el ejercicio de canto *Para aprender a deletrear*, compuesto para el aprendizaje de los infantillos, los gozos a San Blas *Pues el armónico zelo*, para su interpretación en la fiesta del patrón de la Capilla Musical, el motete mariano a la Inmaculada Concepción de la Virgen *Tota Pulchra*, advocación de patronazgo local y capitular, el himno *Te Deum Laudamus*, de particular vinculación a todo el proceso de la guerra y sus avatares, y la secuencia *Stabat Mater*, que aunque sea de una etapa suya posterior a la estancia segorbina, como ya se ha comentado, es altamente significativo su presencia en el archivo al tratarse de una de las obras más importantes y representativas del compositor.

2.6.4. Rivalidades y amistades en Segorbe.

La presencia de Andreu en Segorbe, despertó una serie de intereses que quizá deben ser tratados tras lo expuesto hasta aquí, ya que con el paso del tiempo hemos podido comprobar que no todos los maestros de Capilla siguientes a Andreu conservaron por igual un buen recuerdo suyo. En primer lugar, habría que tener en cuenta el hecho de que fue el primer maestro de capilla de la catedral de Segorbe en condición de “foráneo” y esto no era por casualidad, quizá tuvo su trasfondo a la hora de pensar en actuaciones futuras. Esta condición, que no se había dado hasta este momento, tal vez se

¹⁷¹ El listado de obras conservadas actualmente en Segorbe puede consultarse en CLIMENT: *Fondos musicales...* vol. III, pp. 17-21 y en MARTÍNEZ MOLÉS: *Francisco Andreu Castellá, genio...*, pp. 82-88. *de la Región Valenciana-III, Catedral de Segorbe*”, Segorbe, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984.

pueda deber a unos intereses internos del cabildo por cuidar la plaza para otro maestro de renombre en la sede segorbina y que si procede de la comarca.

Concretamente nos estamos refiriendo a José Morata, natural de Geldo, población próxima a Segorbe, quien a la postre sería su sucesor. Coincide cronológicamente cuando Morata se desplaza a Valencia a ampliar sus estudios con el momento en que Andreví está en Segorbe; más aún, desde el seno de la catedral, saben que al proceder de lejos de la ciudad, en el momento en que las condiciones de trabajo no le sean favorables decidirá abandonar la plaza puesto que, ni económicamente era de grandes aspiraciones, ni el ambiente que le rodeaba le iba a permitir desarrollar con absoluta tranquilidad su trabajo, ya que el mismo clero de la diócesis segorbina estaba dividido entre progresistas y liberales, cosa que sería un claro impedimento para un carlista como Andreví. Así pues, se consideraría que en el momento en que Morata estuviera listo para ocupar la plaza de maestro de capilla, hacer salir de Segorbe a Andreví sería tarea poco complicada si no antes había abandonado él mismo la plaza.

Paralelamente, podemos saber a través de Perpiñán que hay una comunicación entre Andreví y Valeriano Lacruz acontecida durante los años en que este último era maestro de Capilla en Segorbe y Andreví acababa de regresar de su exilio en Francia (en torno a la década de 1840-1850), lo cual da muestras de que la figura de Andreví en Segorbe no había sido olvidada totalmente o, al menos, que se guardaba buen recuerdo de su paso por esta catedral. A raíz de los datos consultados, el maestro Lacruz debió coincidir cuando estuvo estudiando en Valencia con Andreví, en ese momento maestro de Capilla de dicha sede, y el conocimiento de ambos generaría buenas relaciones entre ellos, amistad que años más tarde retomaron. Pero esta información se engrandece cuando sabemos que Valeriano Lacruz, al ocupar la plaza del magisterio de la Catedral de Segorbe, contaba para su estudio con un volumen de obras de Andreví transcritas para órgano, cosa que nos muestra su gran interés por la obra de este músico.

De todo lo aquí tratado podemos sacar una serie de conclusiones que van en la línea de que hay dos claras tendencias dentro de los maestros de capilla segorbinos: por un lado está la tendencia que abarcaría a Morata con los organistas y miembros facultativos en la oposición de Andreví, los señores Pina y Casaña junto con Debón que nos muestran un claro desinterés por Andreví puesto que Morata es su auténtico rival en las

oposiciones tanto segorbinas como en Valencia donde también coinciden, e incluso en Sevilla, donde envía a su sobrino Miguel Soriano Morata a lo que se une que Pina y Casaña en la oposición saben que en el futuro la plaza ha de ser para Morata y no les importa la presencia de un “foraneo” en Segorbe puesto que con el paso del tiempo acabaría saliendo. Pero por otro lado, encontraríamos la otra tendencia marcada por Andreví con Valeriano Lacruz y José Perpiñán en la que la relación entre los dos primeros ya se ha comentado y con Perpiñán la encontramos porque en su estudio publicado con el título de *Cronología de los Maestros de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe*, ensalza enormemente la figura y la producción musical de Andreví, calificándole como uno de los grandes músicos que habían pasado por esta catedral.

2.7. Andreví de Barcelona a la Capilla Real: la época del absolutismo fernandino y el Trienio Liberal.

El final de la etapa segorbina abre para Francisco Andreví un periodo de dos décadas que se pueden denominar de plenitud profesional, aunque concluyan de una manera brusca e incluso impensable cuando se iniciaban. Es lo que hemos denominado el tiempo fernandino de Andreví, que tiene su prolegómeno cuando el músico conoce al monarca durante su estancia en Segorbe, se propaga hasta llegar a ser el compositor real al estar al frente de la Capilla Real en Madrid y se agota tras la muerte del rey y el surgimiento de las rivalidades políticas en la minoría de edad de su hija Isabel II. Y coincide, también, con la aparición de una nueva música.

2.7.1. La música española durante el reinado de Fernando VII: el Romanticismo.

Si la situación de nuestro país durante el siglo XVIII lo convirtió en un periodo convulso para nuestra música, en líneas generales el retraso musical de España en el XIX se ha querido explicar siempre por el continuo estado de guerra y conflictos internos, desde la invasión napoleónica al desastre del 98, pasando por toda la serie de feroces luchas civiles. También hay motivaciones, en este caso en lo que respecta a la música religiosa, debidas a las desamortizaciones y otras causas externas a la propia Iglesia que afectaron a esta en particular. En fin, una serie de motivos políticos y bélicos que, indudablemente, ejercieron una acción negativa pero que no lo explican todo,

aunque sí es cierto que en España, la Guerra de la Independencia fue dolorosa culminación, trágica corona de una serie de conflictos internos e internacionales que marca un antes y un después hasta en lo musical¹⁷².

Cuando empieza el siglo, en España viven compositores que aún escriben en el estilo de Scarlatti o Soler, pero la evolución en la educación musical, el conocimiento de lo que se hacía en Europa gracias a la importación de partituras y sobre todo a los viajes de nuestros músicos, unido a la implantación de nuevas modas y maneras, acabaron por renovar el ambiente musical español¹⁷³.

2.7.2. La música religiosa española del siglo XIX.

Adentrándonos en el siglo XIX español, en lo que se refiere al arte sonoro sacro encontramos, por un lado, el retraso general, mientras por otro, florece el valor de algunos esfuerzos aislados de compositores que se pueden clasificar como sobresalientes. Es decir, falta un movimiento extenso y profundo, pero existen individualidades que permiten seguir su curso a la música, para terminar enlazando con la del siglo XX¹⁷⁴.

Atendiendo a una ordenación de este periodo, que ya hizo José Subirá en su *Historia de la música española*, encontramos tres etapas claramente diferenciadas, si bien hay que aclarar que los límites cronológicos son meras fechas orientativas. La primera etapa terminaría hacia 1835 y se caracterizó por el indudable respeto a las antiguas tradiciones, pero también por las líneas de mayor libertad musical en las que, sobre todo, por influencia del arte escénico, se tendió a romper los severos moldes de lo litúrgico. Después de la desamortización de los bienes eclesiásticos, que cambió el panorama social y económico de la Iglesia en España, dio inicio la segunda etapa; se habían cerrado instituciones y capillas musicales, y el resultado fue una pérdida de tradiciones valiosas y un derrumbe de los estilos religiosos en general. La tercera etapa se iniciaría por tanto en plena decadencia, con los trabajos musicológicos y los estudios

¹⁷² Todo este apartado general de la música del siglo XIX español y concretamente la religiosa, está basado en lo publicado por GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española: Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 2007 y LÓPEZ-CALO, *La música en las...*

¹⁷³ GÓMEZ AMAT: *Historia de la música...*

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 262.

históricos de Hilarión Eslava, que continuaron figuras tan sobresalientes como Barbieri y Pedrell. Estos hombres establecieron un nuevo concepto del arte religioso, volviendo la mirada a las glorias de los pasados tiempos, y así pudo prepararse una renovación en la música vocal y organística.

Se ha dicho, con toda razón, que a mediados del XIX, alcanzó la música en las iglesias su nivel más bajo, y es que el ambiente operístico profanaba el arte sacro. Se había olvidado la severidad de los polifonistas y, desde luego, la pureza del canto gregoriano. Por eso, hubo voces ilustres que se alzaron contra la decadencia de lo religioso ya que, en algunos casos, por los textos y las músicas llegaba a rozar el ridículo, y el fin de esta indeseada tendencia concluyó en el año 1903 con el *Motu Proprio* de Pio X que devolvía el carácter de la música religiosa al que se cultivó en el siglo XVI, lo que en nuestras tierras supuso el reencuentro con Tomás Luís de Victoria como verdadero maestro de la música polifónica española¹⁷⁵.

Parafraseando y resumiendo lo escrito por el profesor López-Calo en lo que concierne a la música vocal religiosa de este siglo, tenemos que distinguir dos periodos: un primero que abarcaría desde el comienzo del mismo hasta la desamortización aproximadamente, y un segundo desde esa fecha hasta finales del XIX. El primero de ellos se ha de considerar una continuación de lo desarrollado en el siglo anterior, al tiempo que el segundo necesariamente tiene que mostrarse como muy distinto ya que la supresión de las capillas de música en 1836, y también las fuentes de financiación que sostenían el ámbito de lo musical debido a la citada desamortización, hizo que las instituciones eclesiásticas se vieran forzadas a reducir enormemente la solemnidad de las celebraciones litúrgicas, lo que forzó a que se tomaran una serie de medidas drásticas, como que el maestro de Capilla tuviera que escoger las composiciones más fáciles y si era necesario que estas se adaptaran a las posibilidades del momento, lo que conllevaría en ocasiones a sustituir la orquesta por el órgano y, en otros casos puntuales, el tener que invitar a músicos de fuera de la propia capilla para determinadas festividades¹⁷⁶.

A su vez, y siguiendo de nuevo lo escrito por el profesor López-Calo, la música instrumental religiosa recibió como herencia de los siglos anteriores el órgano español

¹⁷⁵ GÓMEZ AMAT: *Historia de la música...*, pp. 263-264.

¹⁷⁶ LÓPEZ-CALO, José: *La música en las...*, pp. 599-600.

en su forma más completa y perfecta. Del resto de instrumentos podríamos destacar un claro aumento en cuanto al número en la cuerda aguda de las orquestas en las capillas musicales, es decir los violines, como también en los de viento exceptuando las flautas y los oboes que sólo conservaron generalmente en las plantillas a uno de cada; el fagot, que había sustituido al bajón, se convirtió en un instrumento esencial. La viola, también se hizo frecuente en estas agrupaciones orquestales junto a dos clarinetes. Igualmente debemos citar al violoncello, sustituto del antiguo violón, y al contrabajo. Más raros fueron los trombones y las trompetas, al tiempo que era habitual contar con el fígle¹⁷⁷.

Todo este entramado instrumental sólo se puede entender desde el punto de vista de que se debía contar con una orquesta o agrupación adaptada a cada una de las distintas interpretaciones que se precisaban en cada momento, bien como acompañamiento para la música vocal o como gran grupo cuando la orquesta sonaba sola, aunque de todas formas nunca fue tan numerosa como nos podría parecer a tenor de la tipología de las composiciones conservadas.

Estos trazos breves y genéricos nos sirven para enmarcar el momento musical en el que Andreví inicia el periodo de mayor éxito en su vida profesional.

2.8. Volviendo a Barcelona: el magisterio en Santa María del Mar (1814-1819).

Tras haber desempeñado en Segorbe durante poco más de seis años el magisterio de Capilla de su catedral y vivido en ellos destacados acontecimientos sociales y profesionales, que iban forjando tanto su vida personal como su estilo musical, en 1814 Francisco Andreví decidió cambiar de ambientes y, en esta ocasión, hacer el camino de vuelta al emprendido el año 1808 en busca de su primer destino profesional.

Durante los últimos tiempos debió recibir numerosas noticias de posibles convocatorias de oposiciones a plazas de magisterio de Capilla y ofrecimientos de cargos como organista procedentes de algunas capellanías de su Cataluña natal. Ante este panorama, como hemos visto, a finales de 1813 Francisco Andreví comenzó a pedir permisos y licencias para ausentarse por un tiempo aproximado de un mes de su cargo en la

¹⁷⁷ LÓPEZ-CALO, José: *La música en las...*, pp. 629-656.

Catedral de Segorbe aduciendo la necesidad de reponerse de enfermedades lo que se convirtió finalmente, como hoy sabemos, en la excusa perfecta para acercarse a Barcelona y poder valorar desde allí las características y condiciones de los nuevos destinos que se le podían presentar.

A este respecto, cabe recordar que en julio de 1814 Andreví manifestaba haber sido agraciado en su localidad natal, Sanahuja, con una plaza de organista dotada con 8.000 reales, ocasión que aprovechó para solicitar al Cabildo de Segorbe un aumento de sueldo que no forzara su salida, algo que suena a argucia en espera de que sea rechazada y así poder ausentarse. El Cabildo hizo lo contrario y le respondieron con un aumento de sueldo, si era posible, hasta 150 libras deseando conservar a este prometedor músico, aunque finalmente fueron 190 libras lo que le aumentaron con la intención de mantenerlo en la plaza de Segorbe¹⁷⁸. Se quedó, pero por breve tiempo y formalmente, no regresando a la plaza pues en esa ausencia se trabajó un nuevo destino.

La iglesia de Santa María del Mar, de Barcelona, convocaba en 1814 oposición para cubrir su plaza de maestro de Capilla, que estaba vacante desde el 17 de junio de 1812 por fallecimiento de su titular, el maestro Josep Cau. Santa María del Mar no era un destino cualquiera, pues su templo tras la Catedral, era el lugar de grandes celebraciones litúrgicas siendo usado por la autoridad real y por instituciones importantes en la vida barcelonesa como lo era la Junta de Comercio. Ello había supuesto el tener una capilla de Música importante, sólo superada por la catedralicia y quizá por encima de la de la Iglesia de San Miguel el templo usado por la Ciudad para sus ceremonias litúrgicas municipales, o la colegiata de Santa Ana de la misma ciudad.

Como señala Francisco Baldelló, en su estudio histórico sobre la música en Santa María del Mar, en ella el canto gregoriano, la música polifónica y la música instrumental se desarrollaron siempre de una manera ejemplar e impecable. La comunidad de presbíteros, que llegó a contar con cien beneficiados, además del "*Vicari perpetu*", o rector, el "*Majordom de l'Ardiaca*" y el *primicer* y sochantres del coro se veía completada por una capilla musical dirigida por grandes maestros y con el número suficiente de miembros para cumplir con sus labores desde un nivel profesional acorde

¹⁷⁸ PERPIÑÁN: "Cronología de los maestros...".

al rango del templo. Por lo que respecta al archivo musical, tanto los libros de coro como el repertorio a papeles de la capilla de música (misas, responsorios, motetes,...) era de una gran riqueza de contenido, ya que no en vano habían pasado por la misma grandes músicos en condición de maestro para regirla¹⁷⁹.

No dudamos que Andreví debía ser sabedor de toda esta información y de que la vacante del magisterio se cubriría en cualquier momento. Y este conocimiento, junto a las mejoras que le suponía el traslado desde Segorbe a Barcelona, si la lograba, tanto en lo económico como en lo personal, ya que entre otras cosas se estaba acercando a su tierra natal y no desmereciendo o perdiendo prestigio, tal vez fuera lo que en última instancia le empujó a salir de Segorbe.

Es más, tenemos la sospecha que todo ello venía arrastrándose desde 1813, cuando se ausentó oficialmente a su tierra, aunque quizá ya fuese a Barcelona o preparó lo que iba a suceder meses más tarde. En cualquier caso, lo de Sanahuja era un refugio si fracasaba su pretensión en Barcelona. Como escribiera Ignasi Combelles un tiempo más tarde, fueron sus opiniones las que le cambiaron la idea de quedarse de organista en su localidad natal y ello le abrió nuevos horizontes¹⁸⁰.

El 20 de septiembre de 1814, Andreví escribía desde Sanahuja al Cabildo de Segorbe manifestando encontrarse enfermo y necesitar otro mes más para rehacer su salud. En realidad ello era una excusa, pues el día 12 de ese mismo mes de septiembre había firmado la oposición que le admitía a realizar el examen público, durante los días 14 al 25 de octubre, a la plaza del magisterio de Santa María del Mar. En dicha oposición quedó elegido en primer lugar, siendo nombrado el día 29 del mismo mes y tomando posesión de su nuevo cargo el 12 de noviembre del mismo año, lo que supuso la salida definitiva de Andreví del que siempre será considerado como su primer cargo profesional relevante en su biografía. En ese momento desde la Catedral de Segorbe se le remitió un oficio para formalizar la renuncia al beneficio del que había gozado hasta entonces, dejando libre la plaza del magisterio de Segorbe.

¹⁷⁹ BALDELLÓ, Francisco: *La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar (notas históricas)*, Separata del Anuario Musical, Vol. XVII. Barcelona: 1962. Aunque hemos utilizado la separata y ésta cuenta con numeración propia en su paginación, siempre citaremos por la página del Anuario.

¹⁸⁰ ATB, Paquete 1499, nº 66. Carta de fecha 27 de abril de 1830.

2.8.1. La oposición en Santa María del Mar.

Concedor de la convocatoria de una plaza de magisterio que le atraía tanto por el regreso a su tierra como por la considerable tranquilidad con que presumía podría gozar a partir de ese momento en sus días, tras haber vivido una etapa un tanto convulsa en una localidad que había satisfecho sus aspiraciones musicales pero que sin embargo no colmaba sus intereses profesionales, Andreu se presenta a opositar de nuevo a una convocatoria cuyos edictos se publican el año 1814. El procedimiento que debía observar la Junta de Obra para convocar la plaza nos es conocido en términos tan exactos, como es la descripción formal de redacción del texto a utilizarse en el contenido del edicto de convocatoria de la vacante:

Los Obreros y el Administrador del Plato de Vergonzantes Pobres de la Yglesia Parroquial de Santa María del Mar de la Ciudad de Barcelona, por medio de sus Comisionados infrascritos hacen saber: Que por renuncia, dimisión o muerte del Reverendo N. Presbítero resulta vacante la Capellanía N. bajo advocación de N. fundada en el Altar N. de la enunciada Yglesia, que por Autoridad Apostólica tiene anexo el Oficio o Cargo de Maestro de Capilla de la misma Yglesia o de Chantre para el Coro, y de voz por la Capilla Música; a los cuales Obreros y Administrador pertenece el derecho de Patronato activo de dicha Capellanía. Para que los sujetos que quieran entrar a la pretensión (sic) de ella (continuense las circunstancias que deberá tener el elegido) a fin de ser examinados en el señaladero, por las personas nombradas por dichos Obreros y Administrador, los cuales a pluralidad de voces harán la presentación al Ylustrísimo y Reverendísimo señor Obispo de uno de los aprobados por los Examinadores, y en caso de paridad en la elección se sacará en suerte uno de los existentes en ygualdad de votos.

Previendo que los réditos de la espresada Capellanía con el Oficio anexo (comprehendida la residencia en la Yglesia, limosna de Misa diaria, y la parte de la Capilla Música en la cual tiene empleo) exceden de (espacio en blanco) libras (espacio en blanco) sueldos anuales, y a más el obtentor goza de las Enfermerías de la Ynsigne y Reverenda Comunidad de Presbíteros de dicha Yglesia, y de la Capilla Música de la misma; satisfaciendo las entradas y derechos correspondientes. (espacio en banco) Dado en Barcelona a (espacio en blanco) días del mes de (espacio en blanco) del año del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo de (espacio en blanco).¹⁸¹

¹⁸¹ ADB, Santa María del Mar, Caja 15, Deliberacions 6.35: Llibre del Cerimonial del Obrer militar.

Según nos dice Baldelló, junto a Andreví concurrían a la plaza Gaspar Feu, nacido en San Felio de Torelló en 1772, y a la sazón organista de la parroquia de Castellterçol; Honorato Verdaguer, clérigo tonsurado y maestro de capilla del Monasterio de Ripoll; José Menéndez, maestro de San Miguel, de Barcelona; Antonio Coderch, organista de la catedral de Urgel, y Ramón Aleix, beneficiado de Sant Cugat del Rech. Los ejercicios se realizaron a partir del 13 de octubre de 1814 y en el tribunal figuraba Antón Casañes, que actuó “exercint les visses de mestre de capella de Nostra Senyora del Palau” (Barcelona), quien asesoró técnicamente en los trabajos musicales solicitados a los opositores de la plaza¹⁸².

De entre todos ellos salió vencedor Francisco Andreví, pero lo más llamativo de la plaza que acababa de conseguir era que había vencido al que en sus inicios fue su maestro, Antonio Coderch, la persona que en sus primeros pasos musicales lo formó en su preparación musical y le guió junto a otros infantillos en el aprendizaje de la música de órgano, algo muy significativo pues el alumno superaba a su maestro.

El pretendiente Andreví, una vez leídos los edictos para todos los opositores y esperando su turno, que venía marcado por la edad de los concursantes, salió de la sacristía hacia el presbiterio, lugar donde se debía desarrollar la oposición, y que había sido preparado expresamente para el acto según estrictas instrucciones:

Deurá prevenirse al Andador colloquia lo banch y taula ahont deurá presidir la YI-lustre Obra a la part de la Epistola, ab los quatre candeleros y campaneta. A sa immediació deurá prevenir altre taula ab son asiento per lo Secretari ab dos candeleros, escrivania y papé. A la part del Evangeli altre taula per los Examinadors, ab los assientos corresponents y dos candeleros, procurant quedia puesto per colocar los banchs per seurer los opositors, y per la orquesta, y al mitg del Presbiteri deu colocarse un facistol gran, tenint a la má los llibres de Cor que diran los señyors Examinadors.¹⁸³

El Altar Mayor estaba adornado e iluminado, se había puesto la credencia principal sobre la que estaba una imagen del Santo Cristo de plata y a sus lados sendos ángeles también de plata y las sacras, donde los examinadores y la Ilustre Obra habían rezado previo comienzo de la oposición una pequeña oración. La orquesta de la capilla musical

¹⁸² BALDELLÓ: *La música en...*, p. 225. BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 7. Apéndice Documental, documento 7.

¹⁸³ ADB, Santa María del Mar, Caja 15, Deliberacions 6.35: *Libre del Cerimonial del Obrer militar*.

se hallaba presente convocada para asistir en los ejercicios ubicada en su lugar. En este marco escénico, tras hacer una pequeña oración ante la imagen y un saludo de cortesía a la Ilustre Obra, Andreví desarrolló su examen llegado el turno.

Se siguieron los pasos expuestos en los edictos de la oposición y tras realizar los ejercicios propuestos, y una vez que todos los aspirantes habían pasado ante el tribunal de opositores, tanto la Ilustre Obra como los Examinadores y opositores hicieron la debida genuflexión al Santísimo Sacramento y por orden se retiraron a la Sacristía de nuevo. Una vez allí todos reunidos, los señores Obreros y el Administrador hicieron los correspondientes comentarios a los Examinadores y opositores sobre la impresión que les habían transmitido los ejercicios desarrollados, momento en que cada uno se ausentó libremente.

Al día siguiente se juntaron los anteriormente citados miembros con el Secretario en el Archivo y tras haber escuchado las indicaciones de los Examinadores sobre los méritos y cualidades de cada uno de los aspirantes a la plaza examinados, fin único para el que habían sido convocados, se retiraron estos y dejaron solos a la Obra y al Administrador para que pudieran seleccionar al aspirante que debía ocupar la plaza en adelante, elección que se hizo pública una vez tomada la decisión. El encargado de comunicar el resultado tanto a los señores Examinadores como al opositor elegido para regir la capilla Musical de Santa María del Mar en adelante, fue el Andador¹⁸⁴.

Una vez finalizado el proceso legal de oposición que adjudicaba la plaza a Francisco Andreví, se procedió por este a solicitar al obispado la colación de la capellanía, lo que se decretó el 21 de octubre de 1814¹⁸⁵ y seguidamente la Junta de Obra procedía a darle la posesión plena de la plaza el 29 del mismo mes¹⁸⁶.

2.8.2. El ejercicio del magisterio de Capilla en Santa María del Mar.

El nuevo cargo al que había accedido Francisco Andreví previa oposición tenía regulado un modelo de trabajo que exigía el cumplimiento de unas normas específicas y

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ ADB, Santa María del Mar, Caja 10, Deliberacions 5.26, Libro de Deliberaciones nº 19, 1814, p. 908. Apéndice Documental, documento 6.

¹⁸⁶ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 7.

concretas para el correcto funcionamiento de la capilla musical. Era algo habitual y común a lo que se venía estableciendo en cualquier otro magisterio, puesto que era la manera más clara y directa de poder establecer las obligaciones y cumplimiento de unas disposiciones que se acordaban para su cumplimiento en un momento dado y se mantenían vigentes con el paso de los años, independientemente de quien fuera la persona que ocupara el cargo.

En el caso de Santa María del Mar, conocemos las obligaciones específicas que tenía que cumplir el maestro de Capilla en el cumplimiento de su trabajo día a día dentro de la capilla musical. Por la información que se ha podido consultar, estas se establecieron en el nombramiento de un maestro de capilla anterior, concretamente con Pablo Montserrat en 10 de julio de 1745, y para ello la Comunidad redactó un documento donde se fijaba todo lo que tenía que ver con su trabajo al frente de esta capilla, desde cuidar de los infantillos a su cargo hasta las obras a interpretar en cada celebración. Así primero constaba lo que tenía obligación de hacer el maestro de Capilla:

Debía enseñar canto llano y canto de órgano no sólo a los cuatro infantillos sino que también a todos los que les sea conveniente tanto por el servicio de la iglesia como también por la mejora de la capilla y por este motivo acudirá todos los días por la mañana y por la tarde en sus horas de estudio para darles lección de y buenas enseñanzas.

También tendrá cuidado de los cuatro infantillos seleccionados para el servicio del coro que acuden a él para cantar las antífonas todos los días que no sean dobles y a los maitines de los dobles mayores para cantar los versos y que además han de poner todos los días los libros en los facistoles del coro.

Siempre y cuando haya algún residente que quiera aprender canto, tendrá la obligación el maestro de Capilla de enseñarle siguiendo lo dispuesto por el señor Obispo Rovirola, como también ha de procurar cantar bien y con toda la capilla el canto de órgano en las cuatro fiestas anuales y en las segundas vísperas de circuncisión del Señor. En los maitines de Navidad se cantará el Te Deum, Benedictus y Misa del Gallo y también se escuchará la capilla en los oficios de los domingos de Adviento y Cuaresma. Sonará el himno Vexilia Regis en las Vísperas de Semana de Pasión y Semana Santa cuando se muestre la Vera Cruz, actuará también en el oficio de Jueves Santo y en los pasos del Domingo y Viernes Santo. En los Maitines de la Feria cuarta de la Semana Santa interpretará las tres Lamentaciones y algunos Responsorios y por último en la

Completas del Sábado Santo y en los oficios de Nuestra Señora de la Concepción y en el día de Todos los Santos.

Siempre que tenga la obligación de interpretar a canto de órgano con toda la capilla la absuelta general o la profesión y oficio de cuerpo presente de las sepulturas de todos los residentes que hayan pagado la enfermería. También lo hará en los oficios y demás funciones fundadas y fundadoras por los píos devotos.

Por último se señala que el maestro de Capilla ha de residir continuamente en esta iglesia en todas las horas diurnas y oficios generales, y en los maitines de la mañana en todas aquellas que se canten y que tenga que salir delante del facistol colocándose detrás de los titulares cuando entonan y cantan las Antifonas, Responsorios y Versos acompañándolos en la entonación.¹⁸⁷

Por su parte, en lo que se refiere al estatuto personal vinculado a su profesión y cargo, lo que podemos decir derechos que se le reconocían por la comunidad de clérigos y la Ilustre Obra, estos estaban reconocidos según lo acordado en su día cuando ocupó la plaza mosén Jaume Llorens:

Ha de ser acogido y tratado como los otros beneficiados tanto en las distribuciones de los aniversarios y otros oficios y procesiones como en las misas de estaca y elecciones generales y particulares negocios, estando siempre presente y si no pudiera estarlo, debería ir otro en su lugar. De igual manera se establece que no se le debe hacer pagar ninguna entrada a los actos, como beneplácito a su trabajo por adelantado, aunque será decisión última suya pagar o no según quiera.

Se sentará y se le nombrará después del beneficiado y será colocado el último en las sillas de arriba de cada coro para controlar que no dejen de cantar. En los procesos de elecciones y otras que tengan lugar entre los beneficiados y las capellanías, tendrá libertad de estar en las sillas altas o en las bajas lo cual será igualmente bien visto.

Deberá llevar sobre piel y almuza como los demás presbíteros beneficiados, estando obligado en todo y por todo en asistir a las ordenaciones, consueto y prácticas de la iglesia razón por la cual, tanto en coro como fuera de él, si incumple podría ser privado como el resto de beneficiados.

Estará obligado a hacer los ejercicios de canto de órgano y canto llano a las horas que la comunidad le ordene, es decir, a los beneficiados, capellanías e infantillos y a los dos infantes de la vicaría. Fuera de la iglesia, lo hará cuando él quiera.

¹⁸⁷ BALDELLÓ: *La música en la...*, p. 219.

Por último, deberá estar atento siempre que comience algún responsorio o aleluya en el coro y se colocará detrás de ellos como maestro y siempre que haya trono, será uno de los que subirá para poder dar el punto de entonación si se desentona.¹⁸⁸

Al maestro de Capilla de la iglesia de Santa María del Mar la Ilustre Obra le entregaba una casa de su propiedad para residencia, situada en el “Antich Fosar de les Moreres” próxima al templo, y que suponemos bastante espaciosa pues en ella se realizaban los ensayos y reuniones de la capilla musical, así como albergaba a los infantillos que residían con el maestro y a quienes debía atender¹⁸⁹.

Como era habitual, una de las funciones más notables del responsable del magisterio era la obligación de buscar cuatro niños para el servicio de su capilla, lógicamente escogiendo aquellos que ofrecieran mayores garantías artísticas en cuanto a poseer una voz sonora y bien timbrada, y unas buenas disposiciones para el cultivo de la música. La formación y educación musical de los mismos corría a cargo del maestro, y de los cuatro monaguillos de coro, que así se les llamaba. Había dos en activo y dos en periodo de formación. Todos residían en la misma casa del maestro como familiares, y los gastos de manutención de los mismos iban a cargo de la Comunidad y de la Junta de Obra.

Durante su estancia en Santa María del Mar, tal y como se presuponía en vistas de la historia que rodeaba al templo, la actividad musical diaria sería constante y diversa. El flujo de culturas que llegaban a España encontraban en el entorno de esta iglesia una de las puertas de acceso que se puede considerar como principal para aquellos viajeros que, procedentes de la parte oriental del continente, pretendían acceder a nuestro país, lo cual supondría un contacto diario y continuo con gentes de toda índole y procedencia entre las que cabe situar a la realeza.

¹⁸⁸ El texto es una transcripción en castellano que hemos hecho del original escrito en catalán, y que se puede consultar en BALDELLÓ: *La música en la...*, p. 221. Este, según indica, lo tomó de la publicación de PEDRELL, Felip; ANGLÉS, Higinio: *Els Madrigals i la Missa de difunts d'en Brudieu*. Barcelona: Intitut d'Estudis Catalans, 1921, p. 44. No conta en el documento la fecha del mismo y Baldelló en la obra citada no recoge al tal mosén Llorens en la relación de los maestros de Capilla, por lo que no podemos concretarla.

¹⁸⁹ BALDELLÓ: *La música en la...*, pp. 219 y 220.

Conocemos esta posible relación que pudo mantener Andreví durante su estancia en este magisterio con este grupo de la sociedad española, por la celebración de varios ceremoniales que nos relatan cómo fueron los preparativos para cada uno de los actos. Concretamente nos hablan de los funerales por la Reina doña Isabel de Braganza, de la muerte de doña María Luisa y don Carlos IV, reyes padres del reinante don Fernando VII, de la visita de los Reyes de Etruria y su acción de gracias por la feliz navegación acaecida años después de ocupar la plaza de magisterio Francisco Andreví, y que vienen a corroborar el hecho de que Santa María del Mar era una de las iglesias donde las autoridades reales era habitual celebrasen las ceremonias oficiales, algo así como la Iglesia de San Jerónimo el Real en Madrid, en su momento¹⁹⁰.

La liturgia por los funerales regios en esta iglesia establecieron que el féretro se debía colocar en el medio del templo, a la derecha del “*taulell*” de la Ilustre Obra cubriendo la misma con los trapos negros del novenario de Almas, componer el Altar y poner la cera y adornos de este, lo cual consistía en cubrir en retablo y las gradas de una bayeta negra y una Cruz grande, una Santo Cristo con cuatro cirios y los tronos y columna cubiertas de negro.

El féretro fue elegido de la armadura del propio de la Iglesia del Palau, que suele ser el utilizado en caso de fallecimiento de los Excelentísimos Señores Duques de Alba, patronos de esta iglesia. Se cubrió de unas bayetas negras cada uno de los cuatro o cinco estrados que, de mutuo acuerdo, se pidieron a un tendero decorando cada una de ellas con un galón de órfalos brillantes y en cada frente un escudo de armas de la Casa Real. Sobre los cuatro o cinco estrados se colocó la urna del féretro de los Beneficiados con las insignias Reales de manto, corona, cetro y toisón e iluminado por ochenta hachas y unos doscientos cuarenta cirios más o menos. Entre el féretro y la escalera del presbiterio, se colocaron unas ciento cincuenta sillas para los convidados y a los laterales se formó el típico cuerpo de bancos para estar los invitados. Los señores Obreros, por su parte, asistieron vestidos de riguroso duelo.

¹⁹⁰ ADB, Santa Maria del Mar, Caja 36, Historia. Notes Ceremonial, 1819: *Memoria dels Funerals, que la Real Audiencia de Catalunya celebrá en Santa Maria del Mar ab motiu de haver pasat a major vida la Reina nostra Señora donya María Ysabel Francisca de Braganza.*

Al día siguiente se celebraron en la misma iglesia los sufragios y honras a su Majestad, por la Real Junta de Comercio y Consulado. Asistieron el Intendente y sus vocales, los Cónsules, el Juez y los Conjuceces de Apelaciones y asesores y dependientes.

Tanto en estos funerales, como para el resto de actos solemnes celebrados, es lógico pensar que la capilla musical de esta iglesia jugaría un papel destacado y preponderante. Como es evidente, la responsabilidad de las interpretaciones musicales recaería sobre la figura del maestro de Capilla de ese momento, es decir, de Francisco Andreví.

Su capilla musical sería pues semejante a cualquier otra de la geografía española en lo que se refiere a celebraciones y organización dentro de la iglesia, y por ello debió ser normal encontrar normas que regulaban las funciones y el papel de cada uno de los integrantes. Desgraciadamente no ha sido posible localizarlos, aunque es interesante al respecto la información que hemos podido localizar, que aunque no se refiere a los años en que Andreví ocupó este magisterio pues está fechada en una etapa posterior, nos sirve para hacernos una idea de cómo estaba regulada la presencia de los infantillos en esta capilla y las obligaciones que tenía el maestro con ellos¹⁹¹.

La Ilustre Obra era sabedora de que los infantillos y demás chicos que el maestro de Capilla hace concurrir en los entierros son traviosos e insolentes, algo al mismo tiempo normal a su edad, lo cual les hace actuar de malos modos. Así, para evitar esos excesos tanto en las horas que tienen libres como ocupadas, se le informó al maestro que puede despedir inmediatamente al que incumpla lo que se le haya ordenado y en caso de ausencia de este por enfermedad, quien le sustituya tendrá la misma potestad para ejercer estas resoluciones.

Andreví no será una persona que se acomoda y se conforma con el desempeño de su trabajo de manera rutinaria y a largo plazo sino que hoy sabemos se caracterizaba por todo lo contrario, es decir, por plantearse objetivos prácticos en su profesión y que pudiera conseguir a corto plazo, y una vez llegado el momento decidir por su continuidad en el cargo o buscar una salida que contentara sus deseos musicales y personales. Ello le obligaba a mantenerse continuamente pendiente de todas aquellas

¹⁹¹ ADB, Santa Maria del Mar, Caja 173, Comunitat de Preveres: Instrucciones sobre actuación con los infantillos (1821).

plazas que quedaban vacantes, y cuando se convocaban si estas podían suponerle un ascenso tanto profesional como económico en su vida, sin reparos escuchaba abiertamente estas ofertas y si le eran satisfactorias no dudaba en opositar para conseguirla, o aceptar la propuesta de adjudicación directa.

Esto es lo que le llevó, estando tan solo dos años en Santa María del Mar ejerciendo el magisterio, en lo que se suponía a priori una plaza cómoda para él porque estaba de nuevo cerca de su población y próximo a su tierra natal, a escribir en 30 de octubre de 1816 un memorial dirigido a los rectores de la mencionada iglesia de Barcelona para comunicarles que las rentas que percibía por su trabajo eran escasas en relación a las tareas y gastos, y “que le había sido ofrecido un nuevo acomodo, que no podía mirar con indiferencia, por mejorar enteramente su carrera y que debido a lo escaso que era su sueldo actual (100 libras al año pagaderas en fragmentos de medio año) estaba interesado en él pero que no quería aceptarlo sin antes comunicárseles”. La Junta de Obra, en vistas de las manifestaciones realizadas por Francisco Andreví, hicieron las oportunas averiguaciones y obtuvieron la preciada información de que tal ofrecimiento llegaba procedente de la catedral de Lérida, la cual le ofrecía “uns lucros y salari de consideració mol majors”, y si bien en un principio rechazaron las exigencias y le dejaban libertad para que decidiese, posteriormente rectificaron la postura aceptando un incremento salarial que supuso el tener que triplicar el sueldo que cobraba para no perder a tanpreciado músico¹⁹².

Aquello fue un primer e importante aviso. Como decía en su memorial, la oferta ofrecida “no puede mirar con indiferencia, por mejorar enteramente su carrera”. Finalmente, bien por cuanto fracasaran las gestiones o bien por solventarse aquellos problemas a los que aludía en su escrito, Andreví permaneció en Santa María del Mar tres años más.

2.8.3. Salida de su magisterio en Santa María del Mar.

Al final desde Valencia le llegaron noticias del anuncio de una oposición para cubrir la plaza de la Catedral Metropolitana de esta ciudad, que había quedado vacante por

¹⁹² BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 36.

defunción del anterior ocupante del cargo, lo cual le provocó que esta se convirtiese en el nuevo destino deseado por Francisco Andreví. Abandonaría definitivamente la plaza que ostentaba en Barcelona en mayo de 1819, fecha en que fue nombrado maestro de capilla en Valencia tras superar la correspondiente oposición, cosa que obligó a buscar un sustituto que ocupara el cargo que había venido rigiendo los últimos cinco años este músico y que quedaba vacante a partir de entonces. El sustituto en Santa María del Mar fue Ramón Aleix, beneficiado de Sant Cugat del Rech en aquel momento, y que había quedado segundo en las oposiciones celebradas para cubrir esta misma plaza en el año 1814, fecha en la que se designó a Francisco Andreví Castellá.

2.8.4. La música de Andreví en Santa María del Mar.

Poco podemos decir de la música compuesta por Francisco Andreví durante su estancia al frente del magisterio de Santa María del Mar. Por una parte, no ha sido posible localizar ni acceder a información de su archivo que nos de una idea de las obras que este músico dejó entre sus fondos, o que al menos se haya localizado o conservado en él y por otra, de entre las obras inventariadas en el precatálogo que hemos elaborado como parte de esta investigación, son pocas las referencias fechadas que nos aporten datos concretos sobre su aportación musical en estos años.

Entre los años 1814 y 1819 en que fue maestro de Capilla en esta iglesia, solamente tenemos localizadas diecisiete obras, de las cuales algunas pueden pertenecer a los destinos anterior o posterior al que nos atañe. En 1814 se fecha un salmo y un villancico, pero si tenemos en cuenta que salió de Segorbe en octubre, de las dos piezas tan sólo pertenecería a priori el villancico por el periodo del año en que se produce su llegada; de 1815 no encontramos fechada ninguna obra; respecto del año 1816 nos encontramos con cuatro obras, en lo que podría ser entendido como uno de los años con más aportación a los fondos, las cuales se reparten en un cántico, dos rosarios y una secuencia; en 1817 se encuentran fechadas dos obras que son unos gozos y un rosario; respecto del año 1818 tampoco podemos dar ninguna referencia de obra fechada en este momento y finalmente del año 1819, nos encontramos la mayor cantidad de obras, con un total de nueve, pero al mismo tiempo hay que tener en cuenta que ese año es cuando hace oposición a Valencia y esto puede condicionar este alto número de obras con

respecto a los años anteriores contando así pues con dos himnos, tres misas, un oratorio, un salmo y dos villancicos.

Uno de los estilos musicales que durante esta etapa pudo hacer descubrir el arte compositivo que guardaba Andreví en su interior fueron los oratorios. Se trata de un género compositivo que, como nos informa Daufí en su artículo, adquirió una presencia muy destacada en la Cataluña del siglo XVIII y comienzos del XIX, llegándose a interpretar unos cuatrocientos en estos años¹⁹³. Tenían una peculiaridad que era que la mayoría de ellos se componían porque la sociedad los pedía, es decir, se encargaba su composición. Por ello, podemos considerar que dentro de ese periodo de germen compositivo de este tipo de obras que nos señala Daufí, Andreví ocupó una plaza de privilegio en la iglesia de Santa María del Mar, donde podemos suponer que recibió encargo de alguna de estas obras. Además, su producción de oratorios se vería alentada por una situación social que convertía la interpretación de estas obras en un acontecimiento al que asistía un gran número de público ansioso por mantener viva la tradición en todas las iglesias de Barcelona principalmente y entre esos estallidos de fervor, la mano de este músico jugaría un papel fundamental mas aun si conocemos que Josep Cau, su antecesor en el cargo, ya compuso algunos oratorios como el titulado *Las dos sillas reales*, que aunque se interpretó finalmente en la iglesia de la Mercé lo hizo con la capilla musical de Santa María del Mar ya que allí ocupaba su magisterio¹⁹⁴.

2.9. De nuevo en tierras valencianas: el magisterio en la Catedral de Valencia (1820-1830).

Si nos ceñimos a la trayectoria profesional perfilada hasta este momento por Francisco Andreví, podríamos decir que ya había demostrado claramente cuales eran sus dotes musicales y compositivas de manera contundente. Era un músico curtido en la composición, y en la enseñanza musical se le podía considerar como un auténtico maestro de aquellos infantillos que asistían a diario a la capilla a recibir sus instrucciones musicales, como cualquier otro niño asiste jornada tras jornada a sus clases en el colegio. Pero a su vez, era una persona inquieta, desafiante, que no se

¹⁹³ DAUFÍ RODERGAS, Xavier: "Els oratoris catalans de finals del segle XVIII i principis del XIX com a elements receptors del classicisme musical", *Recerca Musicològica*, XVI (2006) pp. 65-96.

¹⁹⁴ DAUFÍ RODERGAS, Xavier: "Las dos sillas reales: un oratori de Josep Cau", *Recerca Musicològica*, XIII (1998) pp. 77-145.

conformaba con algo que ya hubiera alcanzado si consideraba que lo podía mejorar, y sus expectativas personales eran las de crecer día a día tanto en el ámbito musical, como en lo social y en lo económico. Esta ansia por renovarse y mejorar es lo que le hacía estar atento a aquellas noticias que le informaban de lo que sucedía en otros lugares y permanecía vigilante para conocer cualquier plaza de magisterio de Capilla que quedara vacante, tal y como venía haciendo hasta este momento, más si ya había amagado con la intención de cambiar de destino.

A Barcelona llegaron las noticias de la convocatoria de la plaza de maestro de Capilla de la Catedral de Valencia, vacante tras el fallecimiento del maestro José Pons en 1818.

La plaza de la Catedral de Valencia no era cualquier destino. A su rango de primer templo sede del metropolitano valenciano¹⁹⁵, en lo que a efectos musicales se refiere competía con el Colegio del Corpus Christi o del Patriarca, pero sus liturgias eran mucho más variadas por lo que su maestro de Capilla tenía un mayor campo compositivo, de ahí que fuera incluso más apreciada que la del Colegio. Además, había sido destino de grandes músicos en el pasado, que aún significaban resonancia musical, como eran los casos de Juan Bautista Comes, Joan Cabanilles, Teodoro Ortells o el recientemente fallecido José Pons¹⁹⁶.

De nuevo se le presentaba a Andreví la posibilidad de mostrar su valía, conseguir la plaza y salir de Santa María del Mar donde llevaba muchos años y le hacía vivir en una rutina que no era su modelo vital.

Esa perseverancia que vemos caracterizaba a Francisco Andreví por perfeccionar su técnica compositiva, unida a un lenguaje sonoro mucho más rico y elaborado que le facilitaba transmitir sus sentimientos de forma más clara y directa, le llevó a adquirir ya

¹⁹⁵ SANCHÍS Y SIVERA, José: *La Catedral de Valencia, guía histórica y artística*. Valencia: Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909.

¹⁹⁶ Aunque pueda parecer extraño no contamos con un estudio amplio sobre la Capilla de Música de la Catedral de Valencia. Las pocas noticias que hay han sido publicadas por Sanchis y Sivera en su trabajo ya clásico sobre la catedral, que hemos citado anteriormente (*La catedral de Valencia...*, capítulo xxvi, pp. 455-459) o las publicaciones de CLIMENT BARBER, José: "La capilla de música de la catedral de Valencia", *Anuario Musical*, XXXVII (1982) pp. 55-69; *Fondos Musicales de...*, vol I, *Historia de la Música Valenciana*. (Valencia: Rivera Mota, 1989) o *La música de la Catedral de Valencia* (Valencia: Ajuntament de València, 2011), aunque este último en realidad se trata de una rededición de la obra *Fondos Musicales...*, si bien con algunos añadidos y correcciones.

en estos momentos una formación musical que le había permitido superar de manera cómoda y holgada, tanto las oposiciones a las que se presentaba como cualquier otra exigencia que se le plantease dentro del trabajo compositivo que casi a diario tenía que desarrollar en la capilla musical que regentase. En esta ocasión, con casi treinta y tres años cumplidos y todo un mundo de experiencias musicales vivido y recorrido a sus espaldas, tenía ante sí la posibilidad de alcanzar una de las plazas con más prestigio de las que hasta ahora había ocupado.

Era su quinta oposición en tan solo once años y todas las anteriores las contaba con triunfos, pero la que en esta ocasión se presentaba ante sus ojos para ocupar un destino caprichoso, la Catedral Metropolitana de Valencia, significaba el regreso a una tierra que había pisado muy pocos años atrás cuando ocupó idéntico cargo en la catedral de Segorbe. Ahora regresaría con la aureola añadida de ser un músico de cierto prestigio y con unos opositores rivales a los que se tenía que enfrentar que no se lo iban a poner nada fácil.

Andreví debió pensar que la plaza a la que aspiraba esta vez le suponía un punto de inflexión en su carrera profesional. Significaba pasar de moverse y ocupar el magisterio de alguna de las capillas más pequeñas, aunque no por ello menos interesantes de nuestro país como había venido haciendo hasta ahora, para situarse en un nivel superior e iniciar así una posible andadura por las capillas de grandes templos, las cuales le darían un mayor reconocimiento profesional tanto a nivel nacional como internacional.

2.9.1. La oposición de Valencia.

La convocatoria de oposición y su desarrollo, fue aprobada por el Cabildo valenciano en los primeros días de 1819¹⁹⁷. El edicto establecía las condiciones de persona “hábil, práctica, diestra, de buena moralidad, de loables costumbres, y que al menos esté tonsurada”, para poder presentarse en el plazo de cuarenta días a concursar. Sería una oposición no presencial, por la que los pretendientes debían manifestar su deseo de concurrir a fin de que se pudiese “remitir a cada uno... una razón exacta de las obras que deberá componer, a fin de que examinadas por los examinadores que para el efecto

¹⁹⁷ ACV, 346: *Libros de Actas Capitulares*, 1819, f. 76v.

nombrados, podamos pasar a elección de la persona más apta, suficiente y útil al servicio de esta Santa Iglesia”. La persona designada percibiría todas las rentas del empleo, que se calculaban en la cantidad de 13.000 reales de vellón, con la obligación de “componer la música que se acostumbra” y de hacerse cargo de la educación y formación musical de los infantillos. Para participar debía acompañar los documentos habituales de la partida de bautismo¹⁹⁸.

La convocatoria de la oposición se había realizado en los términos habituales de cualquier otro caso semejante, pero para Andreu la misma supuso una situación algo inesperada o poco habitual. No nos estamos refiriendo a las condiciones dadas ni a las directrices establecidas, sino a los competidores con que se iba a encontrar dentro del proceso opositor.

Entre sus rivales, todos candidatos e ilusionados por conseguir la plaza que había quedado vacante, había un viejo conocido de Andreu desde su estancia en el magisterio de la catedral de Segorbe y que no le tenía una especial querencia. Se trataba de José Morata, antecesor y sucesor de Andreu en aquella Catedral, y ahora rival en la oposición de Valencia. Curiosamente, desde entonces no se habían cruzado sus caminos pero el destino, que a veces parece ser veleidoso, tras varios años de formación y trabajo donde cada uno de ellos debía afrontar al más alto nivel las obligaciones que se exigían en sus respectivas capillas, ahora les quería enfrentar para que demostraran sus cualidades musicales cara a cara, como medio para conseguir un único fin: el magisterio de Capilla de la Catedral de Valencia.

Andreu llegaba procedente de su tierra, Barcelona, donde había gozado del trabajo y del esfuerzo que suponía desarrollar el magisterio en una pequeña parroquia pero con gran renombre y trascendencia como era la de Santa María del Mar, lo cual le había reforzado tanto anímicamente como profesionalmente. Por su parte José Joaquín Morata se presentaba procedente de Segorbe, la plaza que años atrás había ocupado Andreu en lo que para este músico suponía su segunda etapa al frente de dicho magisterio después de su paso por la colegiata de Xàtiva¹⁹⁹ tras salir de Segorbe en su primer momento.

¹⁹⁸ ACV, 346: *Libros de Actas Capitulares*, 1819, Edicto de convocatoria de la plaza de maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia, f. 85. Apéndice Documental, documento 8.

¹⁹⁹ MARTÍNEZ ALBEROLA: *Música a Xàtiva entre...*

No podemos olvidar citar al tercer y último opositor, Antonio Ibañez, maestro de capilla del Pilar de Zaragoza y que también había coincidido con Andreví en la oposición al magisterio de la catedral de Segorbe a la que finalmente no concurrió aunque entonces era ayudante del maestro de la Catedral de Toledo, al tiempo que hay que señalar la existencia de un cuarto aspirante de origen mallorquín a la plaza que, a tenor de la información extraída de los documentos que se han podido consultar, no presentó todos los ejercicios requeridos y por ello se consideró que había abandonado: “En orden al opositor de Mallorca don Joaquín Sancho, hizo presente que durante el término de los Edictos, había remitido solo un ejercicio, y no habiendo cumplido con lo prevenido en los mismos no le había dado curso”²⁰⁰.

La oposición se llevó a cabo en torno a los meses de febrero y marzo, según información que se desprende tanto por la fecha que se indica en las partituras de las composiciones presentadas como por las actas que nos detallan el desarrollo de dicho proceso²⁰¹. Los opositores realizaron sus ejercicios a partir de un procedimiento de oposición concretado por Jayme Balius, maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba, que sería nombrado como juez examinador para este caso²⁰². No fue presencial como hemos dicho, evitando tener que desplazarse a Valencia cada uno de los opositores a firmar los ejercicios, y únicamente tuvieron que incluir en un pliego cerrado que previamente se les había enviado desde el cabildo catedralicio valenciano a los señores Secretarios Capitulares de cada una de las iglesias donde residían los opositores, los ejercicios elaborados junto con los certificados de memoriales de buen hacer y buena conducta que estuvieran en su poder remitiéndolo a Valencia²⁰³. La convocatoria exigía que toda esta documentación se enviara, como condición única y principal para poder acceder a las pruebas de selección, junto a los ejercicios cumplimentados por cada opositor dentro de las fechas y plazos establecidos, una vez estos hubieran recibido en sus destinos los pliegos en los que debían remitir sus obras. Finalmente estas piezas compuestas por cada músico opositor serían mandadas al juez censor examinador quien, tras estudiarlas sin otra referencia que una letra que identificaba a cada uno de los

²⁰⁰ ACV, 346: *Libros de Actas Capitulares*, 1819, f. 86.

²⁰¹ ACV, 346, *Libro de Actas Capitulares*, 1819. Partitura con uno de los ejercicios que presentó Francisco Andreví, que se conserva en Valencia (ACV, Música, 160/10) y Barcelona (BC, M268).

²⁰² Sobre la figura del maestro Balius, BEDMAR ESTRADA, Luis Pedro: *La música en la catedral de Córdoba a través del magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009.

²⁰³ ACV, 346: *Libros de Actas Capitulares*, 1819, f. 86.

opositores (A, B o C), para que no tuviese intereses particulares con alguno de ellos, poder dar los resultados de su valoración junto con el nombre, es decir la letra, del opositor que proponía para que ocupara el cargo.

Un informe del canónigo Joaquín Ferraz, presentado al Cabildo en fecha 30 de abril de 1819, relata detalladamente el proceso seguido para el nombramiento de examinador, cómo se presentarán los trabajos de los opositores y quienes eran estos así como la documentación curricular que presentaron:

El señor canónigo don Joaquín Ferraz, director de la Escuela de Canto, presentó el adjunto escrito sobre los opositores a la maestría de Capilla, en el que se refiere el por Ilustrísimo Señor:

En cumplimiento de la comisión que Vuestra Señoría Ylustrísima se sirbió darme para las oposiciones al Magisterio de Capilla de esta Santa Yglesia Metropolitana, para la elección de examinador y demás necesario, oficié en 5 de enero a don Jayme Balius maestro de Capilla de la Santa Yglesia Catedral de Córdoba, nombrándole examinador de las obras que presentaban los opositores como consta en el borrador nº 1º. En 14 de enero contextó dicho Balius lo que consta en su carta nº 2º. En 17 del mismo me remitió el plan de oposiciones según se patentisa por el nº 3º. En 26, le contexté lo que consta en el borrador nº 4º. En 20 de marzo le remití las obras de los opositores como consta en el borrador nº 5º. En 1ro de abril me acusó el recibo según se manifiesta en su contextación nº 6º. Y en 18 del mismo me devolvió las obras con la censura competente según se patentisa en su carta nº 7º. Las obras que se remitieron al examinador hiban señaladas con las letras A, – B, y C, y pertenecían las de la letra A, al opositor de Zaragoza, las de la B, al de Segorbe y las de la C, al de Barcelona. Para ebitar que ni aun el maestro examinador supiera de quien eran las obras se previno a los opositores que no las firmaran y si solo pusieran la rubrica igual a la del oficio remisivo, aceptando yo con acuerdo del señor don Antonio Roca, Vicario general Capitular Ut antiquior, la clabe de las tres letras dichas, como consta por el papel firmado por ambos nº 8º.

Los puntos de oposición señalados por el examinador se remitieron a los Secretarios Capitulares de las tres respectivas Iglesias en un pliego cerrado para los opositores, suplicando a dichos señores secretarios se sirbieran entregárselos certificando el día de la entrega y el de la devolución, para saber con certeza si completaban su trabajo en los 20 días prefixados. En su consecuencia don Jose Aillón, secretario del Ylustrísimo Cabildo Metropolitano de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, remitió los de D. Antonio Ybañez maestro de Capilla de la misma con certificación de los días de ambas entregas y pliego cerrado de dicho Ybañez. Este incluía las tres obras de oposición, un

certificado jurado que acreditaba eran compuestas por él, y la certificación de méritos como todo consta en el nº 1º duplicado. Los méritos de este interesado se reducen a lo siguiente. Fue ynfantillo en la Ynsigne Colegial de Borja, por su aplicación mereció ser premiado varias veces por su Cabildo; a los diez años de edad suplía en el órgano a su Maestro, y a los once había trabajado puntos de oposición y compuesto a los trece, varias obras de música que se cantaron en dicha Yglesia; que después pasó a Zaragoza para adquirir mayores conocimientos vajo de la dirección de don Francisco Xabier García maestro de Capilla de la Seo, como consta de las certificaciones que acompañan de don Pablo Rubla maestro de Capilla de la Catedral de Tudela, y desde allí a Toledo con el mismo objeto como se manifiesta por la certificación de don Francisco Antonio Gutierrez maestro de Capilla de la Santa Yglesia primada de dicha ciudad. Que en el tiempo que permaneció en Toledo fue elegido para maestro de Capilla de la Yglesia Colegial de Borja, que no aceptó por estender más sus conocimientos en la música; que en el año de 10 se le hizo segundo nombramiento como consta por la certificación del Prior y Canonigos de la misma Colegiata. Que habiendo hecho oposición en el 14 al magisterio de Capilla de la Metropolitana de Zaragoza, mereció el primer lugar con bentaja y preferencia como consta por la certificación del Archibero de este Yllustrísimo Cabildo. Hace presente haber desempeñado los puntos de oposiciones a este Magisterio de Capilla, y acredita el exacto cumplimiento de sus obligaciones y su buena conducta por testimoniales que presenta del señor Arzobispo de aquella Metropolitana.

En 12 de febrero me contextó el señor don Abdón Pinaso haber recibido y entregado a D. José Morata maestro de Capilla de su Santa Yglesia, el pliego cerrado de oposiciones que le remití, y en 26 del mismo me incluye los trabajos de la oposición con una certificación del día que le entregó el pliego y del que se lo devolvió dicho maestro de Capilla, el que en su oficio remisivo incluye una certificación jurada manifestando que las obras han sido compuestas por él e igualmente una relación de méritos manuscrita, reducida a lo siguiente, según consta por el numº. 20º duplicado. Fue ynfantillo de Segorbe. En el año 1786, hizo oposición al magisterio de la misma Yglesia, obtubo el primer lugar en la censura y fue elegido Maestro de Capilla. En 1792, hizo oposición y logró con todos los votos el magisterio de la Colegial de Xátiva. En 1814, el de la Catedral de Cartagena por rigurosa oposición; no probándole bien aquel país acudió al Yllustrísimo Cabildo de Segorbe, quien le dio el magisterio sin oposición asignándole 200 reales más sobre la dotación de dicho Magisterio. Que en los tres que ha obtenido ha procurado siempre el mejor desempeño principalmente en la enseñanza y educación de los Ynfantillos; hace una enumeración de los discípulos que tiene colocados, y dice que de los seis infantillos actuales todos cantan quando es necesario en primer coro, y

que los quatro mayores están diestros para el desempeño de qualquier papel aunque sea de repente, y que estudian composición: no lo acredita por certificaciones.

En 2 de Mayo me remitió don Tirso Molés canonigo de la Santa Yglesia de Barcelona el pliego cerrado de oposiciones que le entregó D. Franco. Andreví maestro de Capilla de la Parroquial de Sta. Maria del Mar de la misma ciudad, con dos recivos del dia de ambas entregas, y en el oficio remisivo acompaña dicho Maestro una certificación del Maestro de Capilla de la Catedral de la misma ciudad, por la que se acredita que las obras han sido compuestas etc. por el dicho Andreví, pues conoce sus composiciones y la conformidad que tienen con estas y su notorio desempeño para hacer quanto ha hecho y aun más etc., e igualmente las certificaciones de méritos que son los siguientes.

Una de don Antonio Valero canónigo de la Santa Yglesia de Segorbe en la que manifiesta que, según la censura de los examinadores al magisterio de Capilla de su Santa Yglesia, don Francisco Andreví excedía notablemente en la composición de dicho trabajo, fundamento, ciencia, gusto y estilo y en el buen cantar de las voces y colocación de los instrumentos, al otro opositor don Ramón Gomez, y que en su consecuencia fue elegido Maestro de Capilla nemine discrepante; que desde el momento que fue agraciado puso el mayor cuidado en la enseñanza y adelantamiento de los Ynfantes; que trabajó varias obras y corrigió otras con mucho gusto y estilo, y que procedió con honor y buenas costumbres y llebó una vida conforme requería su estado. Otra de don Pablo Victor notario público y Real de la ciudad de Tarragona, substituto del notario Secretario del Muy Ylustre Cabildo de dicha ciudad, en la que expresa haber cumplido con las oposiciones al Magisterio de Capilla, haber sido propuesto en primer lugar y haber tenido quatro votos. Otra de don Francisco Roque, presbítero y vicario perpétuo de la Parroquial de Santa María de la ciudad de Barcelona, por la que consta que en las oposiciones al Magisterio de Capilla de su Yglesia que se hicieron en el año de 1814, fue graduado único en primer lugar don Francisco Andreví y que fue electo y nombrado Maestro de Capilla; constándoles ser sacerdote de una conducta exemplar y que lo ha acreditado en todo el tiempo de residencia en aquella Yglesia.²⁰⁴

Siguiendo lo establecido en la convocatoria y los acuerdos capitulares para su desarrollo, designado el juez examinador todo el proceso transcurrió en los términos y condiciones acordados, que nos sirven para hacernos idea de los pasos que se debían ejecutar antes de que fuera seleccionado oficialmente el nuevo maestro de capilla²⁰⁵.

²⁰⁴ ACV, 346: *Libros de Actas Capitulares*, 1819, ff. 76v-86.

²⁰⁵ *Ibidem*, f. 85.

Una vez presentada la documentación y concretado todo²⁰⁶, el trabajo recaía sobre el juez censor para seleccionar al aspirante que de entre aquellos que habían participado considerase mejor se adaptaba a la plaza que se convocaba y que mejor había demostrado, con sus ejercicios presentados, tener unas cualidades musicales sobresalientes tal y como la plaza se merecía. Y a tal efecto se le remitieron las obras presentadas:

En el día de la fecha [23 de marzo de 1819] se remitieron a don Jayme Balius, examinador nombrado para las oposiciones de maestro de capilla, tres obras de tres ejercicios cada una compuestas por los opositores a esta plaza, a saber la señalada con la letra A. por don Antonio Ybañez, maestro de Capilla de la Santa Yglesia Metropolitana del Pilar de Zaragoza, la de la letra B. por don José Morata maestro de Capilla de la Santa Yglesia Catedral de Segorve, y la de la letra C. por don Francisco Andrebí maestro de Capilla de la Yglesia Parroquial de Santa María del Mar de Barcelona.²⁰⁷

Conocemos detalladamente, en parte, las condiciones o características que debían tener las composiciones presentadas por los opositores en sendos ejercicios. El primero, se trataba del salmo 103, *Benedic anima mea Dominum*, y el segundo lo sería de un himno que, aunque no se especifica fue *Quicumque cristum quaritis*. Desconocemos la tercera obra. Las condiciones obligadas para los dos primeros, que figuraban en el pliego de estipulaciones eran tan concretas que no dejaban resquicio alguno:

Condiciones que observarán los opositores al Magisterio de Capilla vacante de la Santa Iglesia de Valencia

Se pondrán en música 6 versos con su Gloria Patri del Salmo 103 “Benedic Anima Mea Dominum” a tres coros, a primero tiple y tenor, o dos triples, el segundo y tercer coro tiple alto, tenor y bajo, con acompañamiento de órgano obligado, Violoncello y Contrabajo.

La primera entrada será con paso, y después de haber entrado todas las voces, seguirá ad libitum hasta concluir la mediación. Sobre el evovae se harán correados hasta concluir el verso.

2^{do}. Verso ad libitum a 4 voces del segundo coro.

3^o Verso a 6 voces del primero y segundo coro con paso de movimiento contrario sobre el canto del Salmo.

²⁰⁶ El acuerdo está recogido en los folios 76v y 86. Insertos en los ff. 77 a 85 de los documentos del cabildo de 30 de abril de 1819 en el Archivo de la Catedral de Valencia (ACV).

²⁰⁷ ACV, 346: *Libros de Actas Capitulares*, 1819, cabildo de 30 de abril de 1819, f. 81.

4º Verso ad limitum a ocho voces del segundo y tercer coro

5º Verso a 5 voces, dos del primer coro y tres del segundo, llebara el Canto del Salmo el tiple de primer coro y las demás voces entraran con fuga en lo que puedan.

6º Verso a tres coros con paso, el canto llano lo llevará el Contralto o tenor del segundo coro con notas de compás y medio por silaba.

El Gloria Patri, et filio, et Spiritui Santcto, a solas las voces del primero coro.

El Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in secula sera a tres coros 3/4 de correados, el seculorum amen, servirá de paso con tiempo mayor, y podran dilatarse lo que gusten los opositore, no faltando un seculorum con notas mayores para concluir.

EJERCICIO 2º OPOSICIÓN AL MAGISTERIO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA AÑO 1819

Condiciones que observarán los opositores al Magisterio de Capilla vacante de la Santa Iglesia de Valencia

El himno se ha de componer con las circunstancias siguientes:

La 1ª estrofa se ha de poner a 8 voces a toda orquesta llevando siempre una u otra voz la tonada del himno con figuras a su elección.

La 2ª se ha de poner a 4 voces ad libitum

La 3ª a 8 voces llevando la tonada del himno la voz que quiera con notas iguales y las otras acompañarán al mismo tiempo ad libitum

La 4ª ad libitum

La 5ª a 3 voces del 1er Coro y sobre la tonada del himno una fuga en unisonus

La 6ª a 8 voces para el amen se tomará el asunto o paso del último o penúltimo renglón de la estrofa y proseguirá ad libitum

Nota. Todas las estrofas deben ser a toda orquesta

Tonada del Himno de rezo nuevo del corazón

Qui cum que cer _____ tum que ri tis Re sus le va men as _____ pe _____

_____ ris sen _____ cul pa mor det an xia sen pe na vos pre mit co _____ mos

²⁰⁸ ACV, Música: 160/10. Al principio del cuadernillo hay una nota con la siguiente inscripción: “Ejercicio 2º de las oposiciones al Magisterio de Valencia, trabajado por don Francisco Andreví presbítero año 1819”.

Conocedores del alto nivel musical que poseían los opositores aspirantes a la plaza convocada, no sería sencillo para el juez examinador tomar una decisión sobre la misma, pero la exigencia de tener que cubrir la plaza a la mayor brevedad posible hacía que el tiempo se abreviase.

Había poco margen de maniobra a la hora de llevar a cabo la composición de cada pieza musical requerida, algo lógico si tenemos en cuenta que se tenía que comparar minuciosamente la mano y técnica compositiva de cada maestro sobre aspectos concretos y similares, antes de decantarse por alguno de los candidatos y la calidad debía demostrarse sobre unas pautas muy determinantes.

Una vez estudiadas las composiciones y analizados los aspectos musicales más destacados de cada uno de los ejercicios, al examinador le correspondía dar a conocer la censura que hacía de cada opositor tras visar las obras que habían compuesto siguiendo las condiciones y exigencias redactadas en la convocatoria. La interesante información que nos aporta la censura de los ejercicios presentados, nos sirve para hacernos una idea del trabajo desarrollado por cada opositor en las piezas, y el juicio del censor sobre la musicalidad y si este había cumplido las condiciones demostrándolo ello a través del trabajo plasmado en cada obra. El documento remitido por el maestro Jaime Balias lo expone todo con meticulosa precisión:

A consecuencia de la comisión con que se sirvió usted honrarme, para la censura de las obras que se habían de componer para las oposiciones al Magisterio de Capilla de esa Santa y Metropolitana Yglesia de Valencia, en cumplimiento de mi obligación después de haber visto y examinado las que se me han remitido con la mayor atención y esmero, voy a esponer con arreglo a la prevención que se me hizo el mérito y defectos que en ellas he hallado y son a saber:

Exercicio 1º señalado con la letra A.

No ha cumplido con la circunstancia de dos voces en el primer coro, pone 4º en dicho coro y resulta a 12 voces; a más falta la mediación del Salmo en el primer verso defecto grande en una obra de oposición, los versos ad libitum no son de merito, los demás están regulares.

Exercicio 1º señalado con la letra B.

Este ha cumplido regularmente en este ejercicio principalmente en los versos que se le señalaron, el quinto versículo está bien travajado. En lo demás ha cumplido bien.

Exercicio 1º señalado con la letra C.

Esta composición es de mucho empeño en su entrada al paso no se suspende ninguna voz hasta tener las nueve ya entradas. Los versos voluntarios tienen un trabajo extraordinario y del mayor merito, después del paso del seculorum amen coloca el e.v.o. v.a.e. en 4º tono, y mientras canta este, cantan los demás por su orden, siendo este pensamiento muy particular y que manifiesta en el mucha maestría y destreza.

Exercicio 2º letra A.

Este ha compuesto el Hymno llenándolo de pensamientos triviales y de poca consideración, no obstante que tiene algún juego en el instrumental; no se sujetó en sacar el paso del amen y ha sacado uno arbitrario sin mérito alguno.

Segundo letra B.

Este ha puesto un sostenido a la tercera nota de la tonada del hymno siendo así que falta en el original. En lo demás de la obra no carece de mérito y se sujeta a lo que se le mandó.

Segundo letra C.

Discurre con el mejor acierto y gusto todas las estrofas que se encargaron, y las arbitrarias, sin que en todas ellas se separe del tema. Lo ha trabajado con mucho empeño, pone varias fugas, canones y un cangrisante y concluye con un canon sacado del final de la estrofa según se le ordeno; correspondiendo el instrumental con el mejor acierto.

Tercero letra A.

Esta composición es de gusto y está arreglada a la letra. El instrumental está bien dispuesto y es armonioso y proporcionado.

Tercero letra B.

Está bien dispuesto y arreglado; su música es armoniosa y festiva, aunque con poca novedad; la voz del Bajo en el recitado está muy alta y su instrumental es regular.

Tercero letra C.

Es composición del gusto del día bien dispuesta, espresa bien la letra tanto en el recitado como en todo lo demás, su música es delicada, no carga el instrumental sino en los casos precisos teniendo varios rasgos de fantasía brillante tanto en las voces como en el instrumental.

He manifestado a vuestras señorías en las anteriores censuras el juicio que he informado de sus obras; de consiguiente creo en conciencia y encargo de mi comisión, que debe ser propuesto en primer lugar por ser sus composiciones las de más mérito los designados con la letra C. poniéndose en segundo el de la B. colocando en el mismo

lugar al de la letra A. porque desempeñó bien el ejercicio tercero. Siendo cuanto en cumplimiento de mi obligación puedo decir. Córdoba y abril 18 de 1819.²⁰⁹

El examinador concluye su informe proponiendo en primer lugar al opositor de la letra C, que recordemos era Francisco Andreví, y lo hace al considerar que son “*sus composiciones las de más mérito*”, dejando en segundo lugar a José Morata, letra B, y finalmente, aunque en la misma posición que Morata, a Antonio Ibañez que era la letra A. Pero hay otras frases significativas que el censor resalta en las obras de Andreví. Así del salmo escribe que “*es una composición de mucho empeño*”, o que los “*versos voluntarios tiene un trabajo (sic) extraordinario*”; del himno dice que discurre “*con el mejor acierto y gusto*” o que “*lo ha trabajado con mucho empeño*”; y por último, el tercer ejercicio, que debió ser un villancico del que se facilitó la letra, es donde indica valoraciones interesantes diciendo de ella que es “*composición del gusto del día bien dispuesta*”, con una música “*delicada*” y con “*rasgos de fantasía brillante*”. Como se puede ver, los calificativos eran insuperables y además el músico Andreví era “*moderno*”, componía música al gusto del momento.

La conservación de la obra del segundo ejercicio en los casos de Morata y Andreví, nos permite añadir algunas valoraciones que no constan en la censura del maestro Balias, pero que nos parecen interesantes para conocer la forma de trabajar ambos maestros²¹⁰. Son valoraciones diferentes pero curiosidades que, si el censor tuvo en sus manos estos papeles, quizás también las apreciase:

1. En el ejercicio de Andreví encontramos un papel tamaño cuartilla cosido a la portada en el que se detallan las características que debe reunir el ejercicio que van a presentar. El de Morata no lo tiene.
2. La escritura musical de Andreví es mucho más precisa que la de Morata, el cual suele tachar y corregir fragmentos de su obra a la hora de ajustarla a las normas de composición expuestas.
3. El ejercicio de Morata ocupa 39 páginas apaisadas, muy similar al de Andreví que ocupa 36.

²⁰⁹ ACV, 346: *Libros de Actas Capitulares*, cabildo de 30 de abril de 1819, Informe del maestro Balias al Cabildo, Córdoba 18 de abril de 1819, f. 83.

²¹⁰ El ejercicio 2º de la oposición se conserva en el caso de Andreví en ACV, Música, 160/10 y en el de José Morata en ACS, Música, 27/8.

4. El acompañamiento instrumental de Morata es básico y sencillo, poco elaborado, mientras que Andreví utiliza un acompañamiento más creativo y denso que nos viene a confirmar lo que afirmaron de él en la oposición firmada en Segorbe.
5. El ejercicio de Morata utiliza papeles diferentes [1-5/6-11/12-27/28-33/34-39], con su firma en las páginas 1 a 4, mientras que el de Andreví está escrito en un mismo tipo de papel y formando un único bloque.
6. Andreví indica en cada momento lo que está trabajando respecto de lo que se les pide en las condiciones dadas, cosa que no hace Morata.
7. Morata compone su obra en un tempo Andante o Andantino, pasando en un momento al Andante Trocado a 4, mientras que Andreví llega a utilizar un tempo más vivo como es el Allegro.
8. Las paletas instrumentales que utilizan son diferentes en ambos músicos: Morata [Trompas, Oboes 1º y 2º, Violines, Violas, Bajo, Coro 1º (SATB), Coro 2º (SATB)] y Andreví [Violín 1º y 2º, Oboes 1º y 2º, Corno, Flauta, 1º Coro (SATB), 2º Coro (SATB), Basso]

La conclusión a la que nos llevan estos datos, que cabría añadir a la opinión del censor en su momento, es que mientras Morata parece firmar un ejercicio de oposición apresurado de tiempo, cuidando poco la presentación y con unas líneas musicales sencillas, elementales y muy básicas junto a una colocación de los instrumentos en la partitura que resulta poco cómoda para la lectura, el que presenta Andreví, y contrariamente a lo que hace Morata, nos muestra un ejercicio más elaborado, más trabajado, con mayor creatividad y perspectiva compositiva, señalando las condiciones que está trabajando en cada momento puntual y ajustando su composición a las pautas dadas, es decir, mostrando mayor musicalidad e interés por conseguir la plaza. Sólo nos quedaría saber si quizá el ejercicio que hemos visto de Morata es un borrador que posteriormente pasó a limpio para enviarlo antes de ser censado, pero por el tiempo que tenían para componer sus ejercicios no parecer tener cabida esta posibilidad.

En lo que respecta al trabajo examinador, en esta oposición, como en cualquier otra, la responsabilidad que tenía el juez censor en la puntuación de los ejercicios presentados por cada aspirante así como la valoración de sus méritos, era una tarea costosa y estaba rodeada de un gran compromiso. No toda la gente estaba preparada, ni era capaz, de afrontar tan alto encargo cuando se encontraba ante unos músicos que, en la mayoría de

casos, rozaban la genialidad musical y compositiva, y que por tanto podía dejar en entredicho su profesionalidad con una mala decisión tomada en la selección del mejor aspirante a la plaza. Por ello, la remuneración recibida por la tarea que realizaban, se encontraba a la altura de la exigencia de su trabajo, y debía permitir sufragar todos los gastos que se desprendiesen del proceso que se iniciaba con la convocatoria de la oposición y a continuación la selección del nuevo maestro de Capilla.

En el presente caso, las actas capitulares dejan constancia de los gastos que se abonaban en los trámites:

Así mismo manifestó, que había gastado en su comisión en portes de cartas y gratificaciones al que había escrito los ejercicios 896 reales vellón, y que según su cálculo podría haber gastado el Censor en el correo unos 500 reales vellón, los que le parecía debían abonársele, además de la gratificación que se le diese por sus trabajos; y habiéndose conferenciado sobre estos particulares; su Ilustrísima dio las gracias al señor canónigo don Joaquín Ferraz, por el acierto en el desempeño de su comisión, y acordó se le abonasen a dicho señor Ferraz los gastos que hubiese suportado, y que además de abonarle a don Jayme Valius los 500 reales vellón del correo, se le diesen cincuenta doblones por vía de gratificación, pagándose todo de la cuenta aparte canonical y que se convocase para la 8^v^a) Mens. para nombrar maestro de Capilla.²¹¹

El último paso que cerraba esta oposición era la publicación de los resultados, con las calificaciones obtenidas en la oposición en razón a las condiciones señaladas, y con ellas la elección del nuevo ocupante del magisterio de capilla de la Catedral de Valencia.

Todo ello tuvo lugar en reunión del Cabildo de fecha ocho de mayo de 1819, procediéndose a una votación de los capitulares donde por un voto de diferencia se nombró a Francisco Andreví, que de los diecisiete posibles obtuvo nueve, ocho José Morata y ninguno Antonio Ibañez²¹².

²¹¹ ACS, 346: *Libros de Actas Capitulares*, 1819, cabildo de 30 de abril de 1819, f. 86.

²¹² ACV, 346: *Libros de Actas Capitulares*, 1819, cabildo de 8 de mayo de 1819, ff. 97v-98. Apéndice Documental, documento 9. Unos días más tarde, Antonio Garcia archivero del Cabildo de Valencia, expedía una certificación de la elección y nombramiento (BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 8) y años más tarde, de nuevo Andreví solicitaba se certificase lo mismo en 1828, documento este último que utilizaría para la oposición en Sevilla. Apéndice Documental, documento 10.

Este documento con las valoraciones conseguidas por cada uno de los candidatos, era el que seleccionaba a Francisco Andreví para el cargo y posteriormente se procedería a su nombramiento. A continuación se expidió un Certificado donde se indicaba que el nuevo maestro de Capilla gozaría de los emolumentos, gracia y prerrogativas que habían gozado sus antecesores en el cargo lo cual da fe de su nombramiento. Como anexo a la información que se ha recopilado hasta este momento en lo que se refiere al nombramiento y toma de posesión de la plaza a cargo de Francisco Andreví, cabe señalar que hay dos certificaciones de años posteriores, realizadas por don Antonio García, presbítero, archivero y vicesecretario del cabildo de Valencia que nos da cuenta de cómo se desarrolló la censura y nombramiento de este músico como maestro de Capilla de esta Catedral.

2.9.2. El ejercicio del magisterio en Valencia.

Una vez más, en este caso en Valencia, podemos comprobar cómo se repetía el modelo que hemos visto en otras capillas en cuanto a los problemas en el cumplimiento de los reglamentos establecidos. El Cabildo de la Catedral de Valencia, años atrás a su llegada, había aprobado unas normas que afectaban a la Capilla de Música y a la atención de los infantillos, y que al igual que sucedía con otros estamentos residentes en esta Catedral, ordenaba las funciones que debían desarrollar tanto los músicos como el maestro de Capilla, sin olvidar a los infantillos, los cuales no buscaban más que asegurar el correcto y buen funcionamiento de la propia capilla²¹³. La existencia de esta reglamentación o normativa, aparte de reflejar conflictos, parece lógico que tuviera gran sentido dentro de una Catedral como la de Valencia, puesto que el abuso por parte de unos pocos podía significar una carga importante para otros muchos y en algunos casos sería complicado poder atender cada caso si no era con un reglamento de funcionamiento en la mano.

Cuando Andreví pasa a ejercer sus funciones y obligaciones, regía el reglamento aprobado para la Capilla de Músicos en 1796, cuyo contenido era bastante riguroso:

²¹³ Las normas quedan recogidas en los correspondientes libros de actas capitulares. En 1796 se aprobaba el reglamento de la Capilla de Música (ACV, 323, ff. 164v-165. El texto del reglamento se halla inserto entre ambos folios). En 1797 se hacía lo propio con la norma sobre la educación de los infantillos y obligaciones de músicos, cantores y oficiales de altar y coro (ACV, 324, 1797, ff. 100v-101. El documento con el texto inserto entre los ff. 104v-105).

En dicho día el señor Canónigo don Francisco Tabares, en virtud de los encargos que le hizo el Ilustrísimo Cabildo, sobre sus propuestas echas relativas a la Capilla de Música, obligaciones del maestro de Capilla, músicos y demás que la componen, comprendiéndose los oficiales de Altar y Coro, reportó un Reglamento de lo que debe cada uno cumplir y practicar en los respectivos oficios, y oído todo por el Ilustrísimo Cabildo lo aprobó y acordó y determinó se cumpliera y llevara a su debida ejecución, y que para inteligencia de todos los de dicha Capilla y observancia de lo dispuesto en dicho arreglo, mandó que quando pueda el señor Canónigo Superintendente o que rige la escuela del Canto, mande convocar a todos los de la Capilla de Música y a su presencia se lea y oigan todo lo prevenido por el Ilustrísimo Cabildo, para su puntual observancia de lo que deben cumplir cada uno respectivamente, y que el sobredicho arreglo se una a esta deliberación, dando una copia firmada por el Vice-secretario al Maestro de Capilla para su inteligencia y demás Músicos y Cantores.

REGLAMENTO DE LA CAPILLA DE MÚSICOS

OBLIGACIONES DEL MAESTRO DE CAPILLA

El Maestro de Capilla actual, y el que fuere en lo sucesivo, tendrá la obligación de mantener y educar en su casa a los seis Ynfantillos que sirven a la Santa Iglesia. 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. Otrósi les enseñará la Doctrina Cristiana, y todo lo demás perteneciente a una sólida moral, y Política Cristiana. No permitirá que vayan a parte alguna sino con el Acompañante que cuide guarden toda moderación, y compostura, conforme corresponde al Honor de la Santa Iglesia, a quien sirven. Cuidará que mientras se celebran los Divinos Oficios, no anden divagando por la Iglesia, sino que estén puntuales en el Coro, mientras no le conste estarán empleados en otra cosa relativa a la misma Iglesia, o por alguno de sus individuos. Cuidará que en los ratos que se sientan en el Coro en los escalones por donde se sube al auxiliar altar, no estén en conversación ni anden jugando, como igualmente mientras están de pie delante del Facistol, amenazándoles o castigándoles según juzgue necesario si contravinieren a ello. Les encargará estrechamente el respeto con que deben tratar a los Individuos de la Iglesia, particularmente a los Sacerdotes, para que jamás se verifique pierden el respeto a los Ministros del Altar. Durante el Sermón, les mandará estén sentados con devoción en las gradas del Presbiterio, y que vuelvan al Coro luego que se concluya el sermón los que no estén empleados en el Altar. De todo lo dicho se le hará cargo al Maestro por el señor Canónigo encargado de la Capilla, siempre que se note omisión en su cumplimiento. Otrósi siendo así mismo obligación del maestro de Capilla, por lo que tiene asignado el Ilustrísimo Cabildo para

alimentos de los seis Infantillos, el mantenerles con toda decencia, procurará que la comida que les da sea aseada, y proporcionada a su edad, de modo que nunca les falte lo necesario tanto en el almuerzo, como en la comida, merienda y cena. Procurará así mismo que no salgan a la calle con los vestidos rotos, ni manchados, pues la Santa Iglesia da lo suficiente para que vayan vestidos con toda decencia. Siempre que propusiere, o presentare a alguno para entrar en clase de Ynfantillo a servir a la Iglesia, no lo hará sin haber precedido un riguroso examen, y estar seguro de que es hijo de padres honrados, de buena moralidad, y educación. Otrosi, para evitar cualquier descuido en todo lo dicho, y que pueda remediarse cualquier abuso si lo hubiere, tendrá el maestro de Capilla la indispensable obligación de enviar el primer día de cada mes a todos los Ynfantillos con el Acompañante a la casa del señor Canónigo Maestro de Capilla (pidiendo la hora el día antes), para que dicho señor pueda hacerles examinar por la persona que bien le pareciere, y cerciorarse de lo que han adelantado en el mes, tanto en Música, como en Doctrina Cristiana, y demás perteneciente a una buena educación. Otrosi, tendrá igualmente el Maestro la obligación de componer cada dos años un Miserere en Música para que se cante en Semana santa; cada año compondrá los quatro villancicos de Navidad, quatro para la festividad del Corpus, y para la de la Assumpta. Todos los papeles de música que se le entreguen, propios de esta Santa Iglesia para cantar en todas las fiestas del año, los recibirá por inventario quedando responsable a ellos, colocándolos en un armario, que siempre debe estar dentro de la misma Iglesia, siendo obligación suya el sacarlos, o mandarlos sacar, siempre que se necesiten, y cuidando que el Infantillo mayor los entregue al Mozo de Capilla, media hora antes de empezar el Coro, para que pueda arreglarlos y distribuirlos conforme corresponde, y este los devolverá luego de concluida la función al mismo que se lo entregó para que se devuelvan a su lugar. Otrosi, será de su obligación el renovar todos los papeles de música que se canta en la Santa Iglesia, siempre que se hallen o muy viejos, o borrados, pues para esto cobra la porción de papeles. Otrosi, para que los Infantillos tengan semana algún desaoigo en el campo, será obligación del maestro de Capilla una vez cada semana acompañar, o hacer acompañar con el Acompañante a los Ynfantillos, a dar un paseo fuera de la ciudad, pues esta es la práctica antigua de la Santa Iglesia.

OBLIGACIONES DE LOS DEMÁS INDIVIDUOS DE LA CAPILLA

Los músicos que toman solazes en los días que se canta en la Santa Iglesia a 4, a 8, o a 12, se les multará en dos pesetas por cada vez del salario que tienen asignado. Otrosi, el músico que dixere Misa, y después embiare el recado de enfermo, no se le tendrá presente por la Capilla para lucrarse la porción que les corresponde en cada caso que

aquel día hubiese función fuera de la Iglesia, a no ser que conste de su enfermedad respectiva.

El señor canónigo Maestro de Capilla nombrará todos los años de entre los mismos Músicos, un Concentador, un Colector y un Apuntador: El 1º tendrá un peso mensual por su trabajo; el 2º, 6 dineros por libra y el 3º, 12 dineros mensuales. No podrá salir la Capilla en los días que se canta en la Iglesia, sin expresa licencia del señor canónigo Maestro de Capilla. Ningún músico en particular podrá ir por sí solo, y sin hacer cuerpo con la Capilla, a cantar fuera de la Iglesia bajo pena de 1 libra de multa. Si los músicos se hallan convocados para asistir a alguna función fuera de la Iglesia, y se escusan sin legítima causa, no queriendo asistir, serán multados en 1 libra. Cada músico deberá cantar en el Coro que le corresponde según su empleo, lo de primer coro, a primero; y los de 2º, a 2º; y quando falta alguno de ellos, el Maestro de Capilla nombrará el que le parezca para que supla cualquier papel, y el que no obedeciere será multado en 1 libra. Siempre que el Maestro convoque la Capilla para cualquier prueba de alguna obra que haya de cantarse deberán asistir todos, y el que no obedeciere, será multado en 1 libra.

Los Capistoles, los Domeros, Evangelieros y Epistoleros, seguirán el turno de sus semanas, conforme hasta aquí se ha practicado; el arreglo de los que han de cantar quando se parte la Capilla, o quando hay dos funciones en un mismo día, será el mismo que el que hasta aquí se ha observado. Siempre que el maestro de Capilla falte en el Coro en día que haya de cantarse, deberá regir el compás el músico más antiguo que haya en el Coro, como sea inteligente para ello.

Por último: para evitar todo genero de chismes y disenciones, qualquier músico que tenga alguna queja, o bien con el Maestro, o bien qualquiera de los otros individuos de la Capilla, se quejará por escrito bajo su firma al señor canónigo Maestro de Capilla para que se tome la providencia que le parezca necesaria y nunca serán oídos bajo de palabra.

De todo lo dicho se dará una copia al Maestro de Capilla para que lo haga saber a todos sus individuos, y será de su obligación el leerlo a qualquier músico que por el tiempo entrare, quedando en libertad del Ilustrísimo Cabildo el quitar y poner lo que le parezca justo.

Todo lo sobredicho lo aprobó el Ilustrísimo Cabildo por Deliveración de 8 de Agosto de 1796, y mandó: Que quando se lean están obligaciones y cargos de los músicos esté presente el señor canónigo Maestro de Capilla, convocádoles en el Aula Capitular.²¹⁴

²¹⁴ ACV, 323, *Libros de Actas Capitulares*, 1796, documento inserto entre los ff. 164v-165.

Así mismo, tenía obligación de cumplir lo propuesto en 1791 por el canónigo Adell, y aprobado por el Cabildo, respecto a las obligaciones del maestro de Capilla con los infantillos:

REGLAMENTO DE LOS INFANTILLOS

En dicho día el señor canónigo Doctoral don Salvador Adell, en virtud del encargo que le hizo el Ilustrísimo Cabildo sobre las obligaciones del maestro de Capilla, su salario, y alimentos de los Ynfantillos, dio cuenta de todo lo que constava y resultava de este acuerdo.

Y el Ilustrísimo Cabildo, habiendo oido la sobredicha relación, dio Comisión al señor Canónigo don Francisco Tabares que dispuso las obligaciones de dicho Maestro, para que acabe de arreglar lo interior de la casa y educación de los Ynfantillos.

Ilustrísimo Señor.

En virtud de la comisión que Vuestra Señoría Ylustrísima me dio en el Cabildo celebrado el 9 de octubre de este año, para que formase el arreglo interior que deben observar los seis ynfantillos de esta Santa Yglesia baxo la dirección del Maestro de Capilla para su mejor educación y adelantamiento, hago presente lo siguiente. En todos tiempos ha mirado el Ilustrísimlo Cabildo con el mayor cuidado y escrupulosidad, la educación de los Ynfantillos dedicados desde sus más tiernos años al servicio de la Santa Yglesia, a fin de que durante su mansión en ella, no solo adelantasen en la carrera de la Música, sino que también en la Política y Moral christiana. Para esto, se ha valido de varios arreglos y ordenanzas, según la diversidad de los tiempos para ocurrir a los defectos que se han ido notando en el dia, y de algún tiempo a esta parte se notan bastantes, capaces no solo de frustrar las piadosas intenciones y zelo del Ilustrísimo Cabildo, sino que también (si no se ocurre a sus remedios) de desdorar a tan respetable cuerpo las funestas resultas, que pueden seguirse de semejante educación.

Enterado de todo Vuestra Señoría Ylustrísima sabiamente deliberó, en el Cabildo del 9 de este mes, se haga el arreglo citado para acreditar en todos tiempos su zelo y vigilancia para con unos niños que, criados a la sombra de Vuestra Señoría Ylustrísima y del Santuario, no desdigan en tiempo alguno de la buena educación a que son acrehedores de justicia. En este supuesto, y que Vuestra Señoría Ylustrísima me ha encargado haga el referido arreglo, me parece faltaría a la confianza que he merecido a Vuestra Señoría Ylustrísima, sino hiciera presente quanto alcanzan mis cortas luces para el desempeño de la Comisión, que se me ha confiado.

Tres son (a mi modo de entender) los motivos porque los Ynfantillos no producen aquellos razonados frutos de ciencia y virtud, que debían producir criados y educados baxo la proteccion de Vuestra Señoría Ylustrísima: Primero el ningún método que se

observa en su educación; Segundo la poca o ninguna salida que tienen quando se les acaba la voz; y el Tercero la poca investigación que se hace al tiempo de su entrada.

Para ocurrir a lo Primero, a más de lo que tiene deliberado el Illustrísimo Cabildo en el que celebró el 8 de agosto de 1796, y que debe intimarse al maestro de Capilla con estrechísima orden para su puntual observancia, soy de parecer se añada el método siguiente= cuidará el maestro de Capilla que los Ynfantillos se levanten de la cama en los meses de mayo, junio, y julio a las cinco y media de la mañana; en los de noviembre, diziembre y enero a las seis y media, y en los seis meses restantes a las seis en punto. Hará que luego inmediatamente después de mandarles santiguar, y hacerles decir alguna oración (de tantas como hay escritas) den gracias a Dios de haverles conservado aquella noche, y le pidan les conserve aquel día sin ofenderle y acierten a servirle; pues lo que se aprende en aquella tierna edad suele durar toda la vida. Ymediatamente se pondrán a estudiar hora y media, o a lo menos una hora, después de la qual tendrá obligación el Maestro de darles lección e instruirles. Se les dará el desayuno y luego los mandará ir a la Santa Yglesia o bien acompañándoles, o bien mandándoles con el Acompañante, no permitiendo por motivo alguno vayan solos. Luego que se concluyan los Divinos Oficios volverán a casa conforme salieron, guardando en el camino la mayor compostura, y no jugando como se observa frecuentemente. Luego se quitarán las cotas con todo aseo, las doblarán, o colgarán en parage destinado, no permitiendo que las tiren por los suelos y las arrastren, como sucede no pocas veces. Se pondrán inmediatamente a estudiar hasta media hora antes de comer, cuya última media hora la empleará el Maestro en enseñarles la Doctrina Christiana. La comida será conforme está prevenido en la deliberación de 8 de agosto de 1796. Luego que concluyan de comer, se les permitirá el que vayan a su habitación, y jueguen a juegos lícitos y honestos propios de su edad con moderación y sin bulla, zelando siempre no tengan naypes, ni los conozcan por término alguno. Llegada la hora de vísperas se les acompañará a la Yglesia y volverá a casa conforme se hizo por la mañana. Ynmediatamente se pondrán a estudiar hasta la hora de la merienda, que en ynvierno será a las cinco, y en verano a las seis. Concluida esta se les dará una hora de deshaogo; esto es en ynvierno hasta las seis, y en verano hasta las siete, en cuyas horas se pondrán otra vez a estudiar por espacio de una hora, y por espacio de otra el Maestro deberá darles lección e instruirles en todo lo que corresponde al canto, y demás que conozca deben saber. Finalizado esto les mandará rezar el Santo Rosario de comunidad, y concluido darles de cenar, y que a las diez en punto se acuesten todo el año. Todos los sábados al volver de la Salve de la Congregación, y antes de que se pongan a estudiar, les examinará el maestro de Doctrina Christiana y les enseñará a ayudar Misa, rebaxando el tiempo que gaste en esto del estudio de Música, y de la lección que debe

darles todos los días, de modo que si gasta una hora, no deberá aquel día exceder el estudio de música de media hora, y su enseñanza de otra media, i todos los meses que se confiesen.

Otrosi: por quanto muchos días sucederá, que o bien por la ocupación de los Ynfantillos en la Santa Yglesia, o bien porque asisten a alguna función de otra, no tendrán desocupadas todas las horas, que aquí se señalan, cuidará el Maestro que, en semejantes dias no queden sin estudiar, ni dexen de darles lección a lo menos por la noche, arreglando las demás horas, según su prudencia, de modo que nunca cese la enseñanza. El Acompañante que les señale el Maestro debe tener la aprobación del Ilustrísimo Cabildo. Creo que con la puntual observancia de lo que va dicho se remediará en mucha parte la falta de educación, que se observa en el día.

Dixe al principio de este escrito, que la poca, o ninguna salida, que tienen los Ynfantillos quando se les concluye la voz, influía bastante en los pocos frutos que se advierten antes y después de su salida. Y a la verdad es cosa dolorosa, y que desmaya a los mismos chicos, el saber que en la hora que se les concluya la voz se les ha de despedir de la Yglesia sin más emolumentos que 30 libras que perciben sus padres, con cuya cantidad apenas tienen para vestirles, quedando sin oficio, ni habilidad para ganarse el preciso sustento. Por lo común suele acabarseles la voz a los 13, o 14 años, en cuya edad como llevo dicho, aunque salgan hábiles en música, como les falta la voz, que suele tardar 4 o 5 años a salirles, se quedan en el mayor desamparo; y si sus padres son pobres, no tienen más arbitrio que o ponerse a servir al Rey, o perderse miserablemente como no pocas veces ha sucedido. Yo creo Ilustrísimo Cabildo tomase baxo su protección a esos niños, quando salen de la Santa Yglesia y han cumplido a satisfacción de Vuestra Señoría Ylustrísima. Con esta esperanza no dudo que todos procurarían cumplir con exactitud durante su mansión en la Yglesia y se aplicarían con ahinco, sabiendo, que aun quando se les acabase la voz, no les había de faltar la protección de Vuestra Señoría Ylustrísima. Para esto si al Ilustrísimo Cabildo le parece bien, así como se dexan seis dineros por cada fiesta para el plato de los Beneficiados enfermos, de lo que se percibe de distribuciones podría señalarse una peseta semanalmente por cada individuo del Ilustrísimo Cabildo, y que esta cantidad entrara en un fondo del que debería cuidar el señor Canónigo encargado de la Capilla, llevando el Pagador de Semana un libro de entradas y salidas, rubricando qualquiera de estas el señor Canónigo, y dando todos los años cuenta al Ilustrísimo Cabildo de su existencia y gastos. Siempre que sale algún Ynfantillo de la Santa Yglesia por acabarsele la voz, deberá presentar Memorial al Ilustrísimo Cabildo pidiendo aquella subvención, u honorario, que fuere de su agrado, y por el tiempo de su voluntad. En este caso tomadas de antemano todas las noticias convenientes, tanto de los servicios del pretendiente,

como del estado de su suficiencia, carrera que desea seguir y posibilidad de sus padres, podría el Ilustrísimo Cabildo o bien señalarle un tanto, y por tiempo determinado, o bien ayudándole con ciertas gratificaciones, hasta concluida su carrera, o en caso de tomar oficio ayudarle al tiempo de pasarse maestro, o bien del modo que mejor pareciere al Ilustrísimo Cabildo, de modo que portandose con hombría de bien, y aplicandose conforme corresponde, nunca le faltase el apoyo de Vuestra Señoría Ylustrísima hasta su colocacion. El referido fondo quizá con el tiempo podrá ser de consideración, y en este caso, sin que faltase jamás para su principal destino, si por el tiempo se viesen sobrantes, tiene el Ilustrísimo Cabildo como dueño absoluto de este fondo de que hechar mano o bien para algunas limosnas, o bien para qualquier gratificación que se paga del canonical.

Últimamente y para complemento de lo que va dicho, la admision de qualquier Ynfantillo debe hacerse con mayor conocimiento y averiguación de la que se estila en el día, no contentándose el Ilustrísimo Cabildo con solo la aprobación de la voz, que da el maestro de Capilla. Creo convendrá, que el Ilustrísimo Cabildo esté enterado de la honrradez de los padres del pretendiente, de su oficio, de la crianza y costumbres del que ha de entrar, que sepa leer y escribir, y de la calidad de la voz, y principios de música. En el día apenas hay quien pretenda ser Ynfantillo, y los que pretenden suelen ser la escoria del pueblo, y los que no tienen otro arbitrio, pues los padres, o parientes de los que hay buenos, no quieren exponer a sus hijos a una mala educación, y a que en concluyéndoseles la voz les queden sin oficio, ni beneficio, expuestos a perderse. Pero si el Ilustrísimo Cabildo pone en execución lo que va expuesto, y cuida con vigor de su puntual observancia, yo respondo, que no faltarán pretendientes acrehedores a que se les admita, y que con el tiempo acreditarán el zelo y vigilancia de Vuestra Señoría Ylustrísima. Esto es lo que hago presente al Ilustrísimo Cabido, a saber el arreglo interior de los Ynfantillos en cumplimiento de la comisiión de Vuestra Ylustrísima, y lo demás que abrara este escrito únicamente como Propuesta por si fuese del agrado de Vuestra Señoría Ylustrísima adherir a ella: Valencia 16 de octubre de 1797.²¹⁵

Pese a la normativa, lo cierto es que se siguieron haciendo abusos y advertencias capitulares para que se evitaran estos. De la lectura de las Actas de esta catedral, se desprenden una serie de acontecimientos vividos dentro de esta Capilla que nos aproximan a las situaciones que se pudieron producir y que nos dan un claro ejemplo de lo que sucedía en su interior. Así, en el año 1820, se manda aviso al maestro de Capilla

²¹⁵ ACV, 324: *Libro de Actas Capitulares*, 1797, cabildo de 9 de octubre de 1797, ff. 100v-101. El acuerdo se les comunicó en el Aula Capitular el 24 de octubre.

para que no falten los músicos a cantar los Motetes en las procesiones, y que en el oficio de sepultura que se hace por los señores Canónigos difuntos se cante el Responsorio *Libera Me Domine*, como siempre se ha acostumbrado y debe seguir siendo²¹⁶. También se hizo presente la necesidad que había de recordar y juntar en documento los acuerdos anteriores sobre músicos, para cortar los abusos que se habían introducido, lo que se acordó se haga saber al maestro de Capilla, Domeros, Capiscoles, Músicos y demás que, en concreto, no deben tomar Solaces en los días que se cante a cuatro, ni a seis, ni a ocho, ni a doce voces y que faltando a estos actos de música, perderán la distribución y además sufrirán la multa que se les imponga según la calidad de su falta, añadiendo también que no les servirán las licencias de ausentarse que obtengan de los señores canónigos, maestro de Capilla y Presidente y en el caso del responsable capitular para la Capilla únicamente podrá permitirles la ausencia de cuatro a seis días, pues siendo para más tiempo deberán acudir al Cabildo para su concesión.

De nuevo, en marzo de 1821, se determina que a los músicos que falten a la capilla sin licencia del señor Capitular regente de la misma se les quite dos mesadas de su salario²¹⁷. En enero de 1824 se le pide al maestro de Capilla Francisco Andreví que componga las *Lamentaciones* de Semana Santa y las *Pasio* para la nueva capilla, pues solo cuentan con cuatro voces y las anteriores no se podrán cantar, lo cual acepta hacer pero pide permiso para ausentarse de coro por las mañanas en vistas del poco tiempo que queda, lo que se le permite excepto en los días festivos²¹⁸.

Estos ejemplos son significativos de la situación que se vivía en la Capilla, y que afectaban la labor del maestro. Las reglamentaciones capitulares, como ya se ha señalado, no se trataba de una serie de normas establecidas por dudar de la profesionalidad en el cumplimiento de las obligaciones a la llegada del nuevo maestro de Capilla, sino que ya se habían redactado años atrás y con ellas se informaba a cada nuevo ocupante de la plaza sobre cuáles eran sus obligaciones y las actuaciones que tenía que desarrollar por el cargo que ocupaba. Claramente, se le estaba invitando a cumplir con lo establecido por el Cabildo, para asegurarse del cumplimiento de aquello

²¹⁶ ACV, 347: *Libros de Actas Capitulares*, 1820, ff. 22 y 209.

²¹⁷ ACV, 348: *Libros de Actas Capitulares*, 1821, f. 39v.

²¹⁸ ACV, 351: *Libros de Actas Capitulares*, 1824, f. 24v.

que estuviera determinado, y por tanto mantener el orden y cumplimiento de las funciones en lo que se refería a cada componente de la Capilla.

Pocas diferencias podríamos mencionar que existieran entre las capillas musicales de nuestro país a comienzos del siglo diecinueve. Básicamente eran los mismos componentes, si bien podían contar con un mayor o menor número de miembros en algunas voces o instrumentos según casos y recursos para hacer frente a sus pagos por parte de la institución titular. Sin embargo, donde sí que se encuentran ciertas diferencias es en los músicos que se contratan para actos puntuales, para asistir a determinadas funciones que requieren de mayor sonoridad, los cuales dependían en gran medida de las posibilidades económicas de cada institución religiosa.

Durante la estancia de Andreví en Valencia y a causa de la lamentable situación económica en que se encontraba la misma, según se dice constantemente en las actas capitulares, se puede suponer que los altibajos no solo en la contratación de músicos para ciertas funciones sino también para suplir las voces que se perdían o los instrumentistas que se jubilaban, serían un hándicap constante que repercutiría en el funcionamiento y dignidad de esta entidad.

Respecto de los músicos que se contratan o salen de la capilla en el periodo de tiempo en que Andreví rige la misma, encontramos algunas informaciones que parecen ser muy significativas y relevantes de lo que acontece en la misma. Estos testimonios van desde la admisión de Balthasar García, de la Colegial de Gandia, como contralto de primer coro para sustituir en una misa por enfermedad al titular Raymundo Catafal²¹⁹, al nombramiento de Antonio Lureta, segundo organista de esta capilla, para una voz de Tiple, que ocupaba hasta entonces Francisco Cabo que regresa a su cargo como primer organista en 1819²²⁰. En el año 1820 se tuvo que suprimir la plaza de mozo de Capilla, y por ello se nombró a Francisco Daroqui como mozo de Coro, al desaparecer su plaza²²¹, y cinco años más tarde encontramos un nuevo nombramiento, en este caso fue a Cristóbal López como Tenor de segundo coro para cubrir un mínimo de cantores²²². Finalmente, en el año 1827 y a pesar de las dificultades, se accedió a un nuevo

²¹⁹ ACV, 346: *Libros de Actas Capitulares*, 1819, f. 126v.

²²⁰ *Ibidem*, f. 146.

²²¹ ACV, 347: *Libros de Actas Capitulares*, 1820, f. 210.

²²² ACV, 352: *Libros de Actas Capitulares*, 1825, f. 61.

nombramiento, permitiendo a Manuel Roig ocupar su plaza, previa oposición a estilo, y una vez hubo sido leída la censura del maestro de Capilla. El nombramiento de Roig conllevó una pequeña reestructuración de la Capilla, ya que al mismo tiempo que se producía este se realizaba otro, en este caso de un infantilillo, con lo que se mantenía viva y equilibrada la plantilla a pesar de las dificultades económicas²²³.

Pero las verdaderas noticias preocupantes, en cuanto a la forma en que repercutían al funcionamiento diario de la vida musical de esta Capilla, las encontramos en las repetidas ocasiones en que aparecen informaciones de plazas que no se pueden cubrir o que se dejan pendientes aun a pesar de las necesidades musicales de la entidad. Cronológicamente hablando es larga la sucesión de informaciones, en las que nos podemos hacer una verdadera idea de lo que viviría Andreví en su fuero interno al no poder contar con un grupo de músicos estables que ejercieran sus funciones con continuidad y dedicación.

En agosto de 1819 ya se nombra a un músico de la capilla para que interprete la voz de Tiple segundo, pero a quien no se le puede dar dotación económica y tampoco recibirá distribución alguna porque la economía de esta Iglesia no se encuentra en buen momento²²⁴. En el año 1820, debido a las deplorables circunstancias de la baja de toda clase de rentas de esta Iglesia, y la morosidad de los arrendadores en pagar lo que deben, acordó el Cabildo se supriman las plazas de los músicos, según vayan vacando, hasta nueva disposición²²⁵. En 1821, de nuevo aduciendo la mala situación económica en que se encuentra esta Iglesia, se decide suspender a la mitad las distribuciones manuales que por cada acto le corresponde a los residentes, y que los oficiales de Altar y de Coro no perciban la mitad de la distribución de la bolsa del dinero menudo, ni de las doblas y aniversarios provenientes de la fundación de Beneficios. Además, el primer organista junto a los dos Sochantres y un ayudante de ellos, que son indispensables para llevar el coro y no pueden suplirse por cualquiera, participarán de la mitad de las distribuciones de la bolsa de dinero menudo y de las doblas y aniversarios procedentes de las fundaciones de Beneficiados²²⁶.

²²³ ACV, 356: *Libros de Actas Capitulares*, 1827, f. 58.

²²⁴ ACV, 346: *Libros de Actas Capitulares*, 1819, f. 124v.

²²⁵ ACV, 347: *Libros de Actas Capitulares*, 1820, f. 12.

²²⁶ ACV, 348: *Libros de Actas Capitulares*, 1821, f. 131.

Por su parte, en el año 1822 son más asiduas las noticias en las que se hace referencia a dificultades económicas en relación con la capilla musical²²⁷ y encontramos que en febrero, en atención a que el deplorable estado a que queda reducida la fábrica de esta Iglesia no permite sostener por más tiempo como hasta aquí a los infantillos, y siendo indispensables cuatro niños para el servicio de Altar y Coro, acordó el Cabildo que los cinco Infantillos existentes dejasen la casa del maestro de Capilla, y se trasladasen a la de sus padres desde primero del próximo Marzo, y que un canónigo presentase un plan de sus obligaciones y utilidades que se les consignen en la nueva situación. En mayo, el maestro de Capilla Francisco Andreví solicita saber la determinación tomada sobre el alquiler de la casa que ocupa, y si había o no medios para pagarle en lo sucesivo, pues estando pagada la casa hasta principios de julio, necesitaba conocer ya la resolución sobre este punto para poder proporcionarse habitación oportuna. En junio se le concede al contralto Raimundo Catafal una licencia abierta para que pase a la ciudad de Barcelona o donde desee, conservándole la plaza que ostenta pero sin percibir nada mientras se halle ausente en vistas de la mala situación económica en que se halla esta Iglesia, pero en caso de que sea reclamado para volver a ocupar la plaza deberá hacerlo en el tiempo estimado o en su caso se quedará vacante y se podrá volver a proveer. En el mes de agosto, habiéndole concluido la voz de Tiple al infantillo de esta Iglesia Jacinto Talamantes, acordó el Cabildo cesase en este destino y que no se provea por ahora esta plaza, y al perder la voz este pide ayuda económica hasta que decida entrar en la casa del maestro del arte o facultad que eligiese, cosa que no se le concede por la mala situación económica que se atraviesa.

Durante el año 1823 son pocas las informaciones que se han podido localizar referentes a esta capilla musical, aunque encontramos dos anotaciones que son significativas y de gran calado por lo que pueden encubrir. Ambas se recogen durante el mes de septiembre, y mientras que en la primera de ellas se nos hace saber que Francisco Andreví pidió una licencia por un mes, al igual que el sochantre José Sánchez, para ausentarse en uso de sus solaces o vacaciones²²⁸, la segunda nos informa de dos exámenes de canto realizados por el maestro de Capilla y el organista primero a Antón Pichó, sochantre de la Parroquial Iglesia de El Salvador, cuyo informe indica que es

²²⁷ ACV, 349: *Libros de Actas Capitulares*, 1822, ff. 15, 61, 69, 75v. y 77v.

²²⁸ ACV, 350: *Libros de Actas Capitulares*, 1823, f. 87. De nuevo, como en Segorbe ya hiciera, es septiembre el mes escogido para ausentarse de vacaciones.

conocedor del canto llano pero su nivel es medio, y el examen realizado al capiscol de Benigánim, donde concluyen que su suficiencia en el canto llano es corta y muy desigual. Ambas decisiones hacen sospechar problemas para poder cubrir las plazas²²⁹.

Por lo que respecta al año 1824 las noticias que aluden a dificultades económicas afectan al maestro de Capilla y sus retribuciones, algo que se venía arrastrando desde 1820. En abril de 1824 el maestro solicitaba al cabildo se leyese un memorial exigiendo el pago de salario y distribuciones acordadas en 7 de marzo de 1820. La respuesta recibida, indicando no se puede hacer frente a lo solicitado, fue el punto de inflexión para Andreví, que desde entonces estuvo más dispuesto a salir de Valencia que a permanecer allí, aunque tardó varios años en hacerlo:

Se lee un memorial de Francisco Andreví en el que indica que habiendo pedido los emolumentos y salario anteriores, se halla satisfecho de sus servicios, conducta y buen porte en el desempeño de su oficio: Que no permitiendo el estado de rentas de esta Santa Iglesia satisfacerle los emolumentos y salarios correspondientes en su admisión y teniendo entendido que puede mejorar su suerte en otra Iglesia, puede si le conviene admitirlo, y en este caso, Su Ilustrísima le amortizaría para los gastos del viaje; y que si por el tiempo pudiese rehabilitarse esta capilla de Música y aumentar por ello al Maestro el Salario y emolumentos que actualmente disfruta, no se procederá a proveer este destino sin darle antes aviso, conservando siempre un derecho activo a esta plaza.²³⁰

En estos años de difícil acomodo por la cuestión económica entre el maestro Andreví y el Cabildo, tuvo lugar un acontecimiento que tendría consecuencias futuras para el músico. En 1827 el rey visita Valencia y a su llegada al Palacio Real los canónigos acuden a recibirle. Para los músicos de la catedral ello no supuso trabajo alguno pues no participaría en estos actos de recepción la capilla musical más allá del *Te Deum* en la catedral²³¹.

²²⁹ ACV, 350: *Libros de Actas Capitulares*, 1823, f. 94v.

²³⁰ ACV, 351: *Libros de Actas Capitulares*, 1824, ff. 70 y 71.

²³¹ ACV, 354: *Libros de Actas Capitulares*, 1827, f. 80.

Una publicación nos relata todo lo acontecido en aquella real visita²³². La estancia regia se realizó durante los días veintinueve de noviembre y el dos de diciembre y la ciudad se engalanó para recibirles. Se organizaron diversos actos multitudinarios en los que el pueblo valenciano mostró su cariño al Rey Fernando VII y a su comitiva real encabezada por la Princesa María Cristina de Borbón y sus hermanos. Hubo discursos y preparó el ayuntamiento en su galería en la plaza del Real Palacio una música militar, a la que acompañó otro concierto en que se cantaron con voces de ambos sexos himnos alusivos a la feliz llegada de su Majestad a esta ciudad y al plausible destino de la augusta Princesa al Trono de España. En la mañana del día treinta asistieron al presbiterio de la Catedral mientras se cantó un *Te Deum*, de ahí pasaron a la sacristía a adorar las santas y preciosas reliquias custodiadas en la misma. Por la noche visitaron el famoso edificio de la Real Aduana, cuyos salones de las fachadas de la plaza, jardín de la glorieta y otros elementos estaban cuidadosamente adornados e iluminados, y asomados a sus balcones pudieron observar cómodamente un castillo de fuegos artificiales que se había montado para la ocasión. En ese momento y a sus pies encontraron una plaza llena de gente de todo el pueblo valenciano que les estaba acompañando y les observaba atónitos. Participaron de su visita nocturna a los jardines de la glorieta los gremios de la ciudad colocados todos ellos en puntos estratégicos. Horneros, Peineros y Cesteros, Zapateros o Herreros entre otros fueron partícipes de esta visita. La noche del día uno, los estudiantes de la Universidad Literaria organizaron una serenata en la plaza del Real Palacio que estuvo muy concurrida por gente que asistía y participaba de todos aquellos actos que se organizaban para agasajar a la casa Real en su paso por Valencia, cosa que llenó de gran satisfacción a su Ayuntamiento.

Tal vez estos actos organizados en Valencia no tendrían mayor interés para nosotros de no ser por la pieza musical que con tal motivo creó Francisco Andreví. Se trata de una cantata compuesta por el músico y firmada en el año de esta visita, obra con la que este fue partícipe de tan importante acontecimiento. Antes hemos dicho que la capilla de la Catedral no tuvo mucha participación en los actos, pero ello no fue el caso de Francisco Andreví quien no dejó pasar la oportunidad de volver a mostrarle al Rey, algo que ya

²³² *Memoria de los regocijos públicos con que el Excelentísimo Ayuntamiento de la muy Noble, Leal y Fidelísima ciudad de Valencia celebró el tránsito y permanencia de los muy excelsos y poderosos Reyes de las Dos Sicilias, y de su augusta Hija la Princesa Doña María Cristina de Borbón, en su viaje a Madrid, con motivo del augusto enlace de S. A. con el Rey nuestro Señor (que Dios guarde). Publicada por dicha corporación.* Valencia: Imprenta de don Benito Monfort, 1830.

había hecho años atrás en Segorbe, como era su gratitud y lealtad. Este es el motivo que le llevó a componer la obra, un encargo del gobierno municipal de la ciudad cuyo título nos muestra claramente sus intenciones y que dice así: “Cantata que a la Reyna N^a Sr^a Dñ^a María Cristina de Borbón, en su tránsito por la ciudad de Valencia, dedicó el Esmo. Ayuntamiento de la misma, el día 29 de Noviembre del año 1829, puesta en música por el Maestro de Capilla de la Metropolitana Yglesia de la misma ciudad, D. Franco. Xavier Andreví”. Tanto su música como su letra tienen un carácter que encaja a la perfección en la línea de lo que se pretendió ofrecer a este Rey en su visita a Valencia y por ello será estudiada y analizada con detalle en páginas siguientes²³³.

Andreví durante estos años en Valencia trabajó intensamente, como era habitual en él, y a su vez cumplía con sus tareas al nivel de exigencia que su puesto requería, pero al mismo tiempo hacía exigencia de que se le reconociera su trabajo y el cumplimiento del aspecto económico era para él un medio fundamental de valoración a su trabajo. De esta manera, el recibir los emolumentos que tenía concedidos y que iban anexos a su cargo era una de las razones básicas de su continuidad en el puesto que ocupaba. Sabemos que la situación económica de esta catedral estuvo durante los años de su estancia al frente del magisterio de Capilla con dificultades permanentes para hacer frente a sus compromisos, y esto era un inconveniente para que este gran músico se sintiera recompensado por su trabajo ya que en numerosas ocasiones no se le podía hacer frente al pago de sus rentas. Ante esta situación que se prolongaba en el tiempo, Andreví envió una solicitud al Cabildo de Valencia, exigiendo se regulara el cobro de sus emolumentos con las condiciones que se le habían ofrecido ya que ello era fundamental.

El 29 de abril de 1824 escribe un memorial en el que pide los salarios atrasados y se queja que ya ha remitido otros escritos sin recibir respuesta, “esta es la hora que no se me ha hecho saber resolución alguna”, pero no puede continuar así pues “se trata de un punto tan urgente e interesante como es el de mis alimentos”. La decisión capitular, tomada pocos días después, es muy interesante, ya que en ella aunque negando lo solicitado, se nos informa de que conocen tiene propuestas para irse a lo que no opondrán ninguna resistencia comprometiéndose, a su vez, a reservar la plaza si ello ocurriese cuando mejorasen las rentas catedralicias e, incluso, darle una ayuda para el

²³³ La obra se conserva en AHCC, Música, Caja 10, exp. 7.

desplazamiento. En las actas capitulares se copia el memorial de Andreví y tras el mismo la resolución adoptada:

Ilustrísimo señor: Don Francisco Andreví, Maestro de Capilla de esta santa iglesia metropolitana, a vuestra señoría Ilustrísima, con todo respeto digo, que tengo presentadas dos exposiciones hace ya algunos meses en solicitud de que se me pague el salario y distribuciones que he disfrutado antes del 7 de marzo de 1820, y ésta es la hora que no se me ha hecho saber resolución alguna, siendo así que se trata de un punto tan urgente e interesante como es el de mis alimentos. En cuya atención, suplico a vuestra señoría Ilustrísima que con presencia de los antecedentes tenga a bien deliberar en los resentes cabildos pascuales, lo que estime conforme, teniendo en consideración lo justo y atento de mis dos anteriores súplicas. Así lo espero de la notoria rectitud de vuestra señoría Ilustrísima. Valencia, 29 de abril de 1824. Ilustrísimo señor, firmado Francisco Andreví.

No permitiendo en el día el estado deplorable de las rentas de esta santa iglesia, satisfacer a don Francisco Andreví, Maestro de Capilla, los emolumentos y salarios que se expresaron para su admisión y estando entendido el cabildo de que tiene proposición de mejorar su suerte en otra Iglesia, podrá, si le conviene, admitirla, en cuyo caso le suscribiría para gastos del viaje, en la inteligencia de que si mejoradas las circunstancias se rehabilitase la Capilla de Música, con aumento de salario y emolumentos, se dará aviso al expresado Andreví, por si gustase volver, pues satisfecho el cabildo como lo está de su desempeño y buen proceder, es su resolución darle la preferencia sobre todos. Así lo acordó el ilustrísimo cabildo, en el celebrado en este día.²³⁴

La respuesta recibida, como ya hemos señalado, hizo que desde aquel momento todo presagiara la salida de Andreví de Valencia para irse a otro destino. Desde la llegada al cargo, parece que era cosa habitual solicitar entre los meses de agosto y septiembre algunas licencias para salir de Valencia, suponemos que a Barcelona, para como se suele decir cambiar de aires y reunirse con los amigos que allí conservaba²³⁵. Pero fue entre los años 1827 y 1828 cuando estas salidas se prolongaron en lo que a su duración se refiere, convirtiéndose ya en periodos de mes y medio e incluso de dos meses²³⁶. Estaba claro que desde 1824 no podían detenerle por mucho tiempo en su cargo, ni por

²³⁴ ACV, 351: *Libros de Actas Capitulares*, 1824, cabildo de 4 de mayo de 1824, f. 71.

²³⁵ Los años 1822, 1823 y 1826 solicitó un mes de licencia para uso de sus Solaces. ACV, 349: *Libros de Actas Capitulares*, 1822, f. 77v.; ACV, 350: *Libros de Actas Capitulares*, 1823, f. 87 y ACS: 353, *Libros de Actas Capitulares*, 1826, f. 74.

²³⁶ ACV, 354: *Libros de Actas Capitulares*, 1827, f. 57v. y ACV, 355: *Libros de Actas Capitulares*, 1828, f. 64v.

supuesto podían negarle estas salidas ante la situación de desesperanza en lo económico que estaba sufriendo la catedral de Valencia y que estaba viviendo el propio Andreví en su persona, por lo que ante las repetidas faltas a coro y la poca exigencia que se le podía demandar a este maestro y lo agradecidos que todavía estaban por contar con sus servicios, que finalmente no fuese concretamente el músico quien daba el paso de tomar una salida precipitada, sino que era el propio Cabildo quien le abría las puertas a buscar otro destino en el que gozara en esos momentos de una mejor situación económica.

Incluso, sabiendo que contaban con un excelente músico y que no lo podían retener, por su parte le ofrecieron desde el propio cabildo sufragar los gastos que le pudiera generar el viaje en busca de otros destinos. Algo insólito pero cierto. Tal vez lo estaban haciendo porque conocían los pasos recorridos por este músico en anteriores capillas musicales y era obvio que si no le pagaban acabaría tarde o temprano marchándose a otro destino, pues ya era sabido por todos que él no tenía ningún problema en afrontar una nueva oposición, si se le planteaba, por la confianza que él mismo depositaba en su trabajo compositivo musical y el trabajo profesional del magisterio, lo cual le hacía ver que al fin y al cabo una oposición era un simple trámite que no dudaba en poder superar.

Esto nos lleva a la reflexión de que seguramente él mismo, en esos años ya sabía que era un referente en la música religiosa española de aquel tiempo, que se encontraba en el grupo de esa estirpe de músicos que acabarían redactando las páginas más importantes de la música española del momento y lo quería aprovechar. No podía acomodarse en una plaza que le supusiera reducir exigencias y generar desmotivaciones, por lo que debía mostrarse enérgico y ambicioso para enfrentarse a una realidad que le abriría las puertas a proyectos y destinos con mayores e ilusionantes pretensiones. Y aquí cabe volver a citar la Cantata de la visita real como manera de demostrar sus cualidades profesionales ante tan especial auditorio.

En estos últimos meses de 1828 eran continuos los permisos que pedía para salir hacia Barcelona. La realidad de estos viajes no la podemos saber, pero lo que resulta evidente con nuestro conocimiento actual es que en su tierra natal era donde encontraba el recogimiento y cariño que le podía faltar en algún momento de su vida. Además, sus salidas siempre eran para crecer musicalmente hablando y durante aquellas aprovechaba su estancia en un territorio que le hacía sentir cómodo y feliz para componer y preparar

futuros acontecimientos musicales que no tardarían en llegarle. Estaba siguiendo una vez más la misma estrategia, el mismo camino que ya recorrió años atrás cuando regentaba el magisterio de la catedral de Segorbe, y de nuevo era eminente su salida en dirección a otro destino que le proyectara hacia un nuevo éxito en su vida profesional. Este destino no sería otro que la catedral de Sevilla.

En diciembre de 1828 Andreví solicitó concursar al magisterio de la catedral sevillana. La comunicación de haber sido admitido a una nueva oposición no tardó en llegar a Valencia cuyo cabildo se enteró en su reunión del primero de enero de 1829, con lo que de esta manera estaba escribiendo Andreví el episodio final de su estancia al frente de su capilla musical:

Se leyó una carta del Cabildo de la Santa Yglesia Metropolitana de Sevilla de 17 del pasado, en que manifestava haber admitido a la oposición del Magisterio de su Capilla de Musica a don Francisco Andreví, que lo es de esta, y pedía a S. Y. se sirviese diputar persona que se encargara de que dicho Andreví desempeñase con la debida fidelidad los trabajos de Prueba, sobre los puntos señalados para las composiciones, en el modo y forma y términos que se prescribían en los papeles adjuntos; y oído por S.Y. dio comisión al señor Director del Canto, para que cuidase de que se cumpliera puntualmente lo que pedía dicho Cabildo.²³⁷

Una vez dado este paso, únicamente le faltaba cumplir con los ejercicios de oposición que se habían redactado y que nuevamente debía realizar desde su actual residencia en Valencia, al no tratarse de una oposición presencial lo cual le añadía una situación de mayor tranquilidad y comodidad a la hora de hacer la misma. Le podía ayudar de forma evidente el que para ello contó con el visto bueno del cabildo valenciano, como era de esperar según en su momento se le dijo:

El señor Canónigo don Faustino Benito García, hizo presente que a consecuencia de la Comisión que se le dio en 3 de febrero último, había tomado las disposiciones convenientes para que don Francisco Andreví Maestro de Capilla de esta Santa Yglesia Metropolitana practicase los Ejercicios de oposición al Magisterio de Sevilla, en el modo y forma que previene el Cabildo de aquella Santa Metropolitana y Patriarcal Yglesia, en su oficio de 17 enero de este año.²³⁸

²³⁷ ACV, 356: *Libros de Actas Capitulares*, 1829, f. 5v.

²³⁸ ACV, 356: *Libros de Actas Capitulares*, 1829, f. 10v.

A su vez, desde la catedral de Sevilla, se remitió un escrito al Cabildo de la de Valencia agradeciéndole la exactitud en el cumplimiento de todos y cada uno de los pasos que se le habían indicado para el feliz desarrollo de la oposición:

El Cabildo quedó enterado de una carta del de Sevilla de 18 del pasado [marzo de 1829], dándole gracias por la exactitud con que había practicado, cuanto le había prevenido para la oposición de don Francisco Andreví al Magisterio de Capilla de aquella Santa Yglesia.²³⁹

Francisco Andreví antes de conocer el resultado de la oposición solicitó al cabildo de Valencia que emitiera una certificación, en la que se hiciera constancia de haberse seguido correctamente el proceso que para la oposición sevillana se había marcado en las instrucciones:

Se leyó un Memorial de don Francisco Andreví Maestro de Capilla de esta Santa Ygleia Metropolitana, en que pedía se le librase un Certificado de haber hecho oposición al Magisterio de Capilla de la Santa Yglesia de Sevilla, y desempeñado aquí los ejercicios, en virtud de la remisiva de aquel Cabildo a S.Y. en febrero 1829; y se acordó se le diese de lo que constare y fuere de dar.²⁴⁰

Aunque ya sabía que se le concedió por el cabildo de Sevilla la plaza de maestro de Capilla en aquella catedral, transcurrieron algunos meses hasta que hizo el desplazamiento al Sur. Mientras, concluyó tareas y siguió desempeñando el oficio en Valencia. A finales de 1829 el órgano de la catedral valenciana presentaba serias anomalías que afectaban el uso del mismo. El cabildo solicitó informes de su estado tanto al maestro de Capilla, que seguía siéndolo Francisco Andreví, como al organista que lo era Francisco Cabo. Estos emitieron sendos documentos en los que resaltaban las deficiencias y formulaban su opinión. El documento de Andreví, fechado el 8 de noviembre de 1829 aunque se trató en el cabildo de 20 de abril del año siguiente, indica en aspectos que afectaban al instrumento en su relación con otros elementos de la capilla, aunque su formación organística le llevó a la conclusión que debía reformarse íntegramente: “Por lo que es de parecer que para que quede conforme es necesaria una remonta general”²⁴¹.

²³⁹ Ibidem, f. 18.

²⁴⁰ ACV, 357: *Libros de Actas Capitulares*, 1830, cabildo de 15 de marzo de 1830, f. 17v.

²⁴¹ ACV, 357: *Libros de Actas Capitulares*, 1830, f. 24v-25. Apéndice Documental, documento 11. José Climent ha tratado la cuestión de la reforma del órgano, aunque en el trabajo no publicó el informe completo de Andreví y concedía mayor importancia a la opinión de Cabo por ser organista (CLIMENT

La última documentación de Andreví en Valencia antes de su partida hacia Sevilla es mucho más interesante, pues ofrece una información muy valiosa para el conocimiento de la obra musical en la catedral valenciana.

El primero de ellos es el inventario de la obra que contenían sendos armarios que guardaban las piezas musicales que usaba el maestro de Capilla. Lo redactó Andreví con fecha 19 de abril de 1830, días antes de su partida hacia Sevilla, bajo el epígrafe de “Ynventario de los papeles de Música que existen en los dos almarios (sic) que están al cargo del Maestro de Capilla de esta Santa Yglesia Metropolitana”, y en el mismo agrupados temáticamente se relacionan tanto obras del propio Andreví como de otros maestros²⁴². Es pues el acta de entrega de los papeles que hace al final de su ejercicio del magisterio, por lo que sabemos qué recibió y qué entrega, diferenciando el “*Almarío (sic) viejo*” con obras que ya no se utilizan.

De dicho inventario, en mayo se sacó una copia y se le entregó a Joaquín Gil que se hizo cargo de la Capilla Musical tras la marcha de Andreví:

“El señor Aris presentó el inventario de los Papeles de Música que existen en los dos armarios que están a cargo de el maestro de Capilla, hecho por don Francisco Andreví en 19 del corriente, y se mandó unir a esta Deliberación; y con motivo de haberse ya despedido el referido don Francisco Andreví, nombró el Ilustrísimo Cabildo a don Joaquín Gil, para que mientras se nombra maestro de Capilla, se encargase del gobierno de ella, y del cuidado de los Infantillos.”²⁴³

El segundo de los documentos es una relación de obras musicales, que se inventarían bajo el epígrafe “Nota de las obras compuestas por el maestro don Francisco Andreví, con las que ha aumentado el Archivo de Música de esta Santa Yglesia Metropolitana”. Como podemos ver en el acuerdo capitular que trata el tema, el maestro Andreví las ofreció a cambio de un dinero para pagarse el traslado a Sevilla y el cabildo lo aceptó, ordenando “se depositen en el Archivo” y que se le entreguen ciertas cantidades:

Se leyó un Memorial de don Francisco Andreví, maestro de Capilla de esta Santa Yglesia, en que ofrecía a disposición de su Ylustrísima igual plaza, para la que le había

BARBER, José: *Orguens i organistes catedralicis de la Valencia del Sigle XIX*. Valencia: Lo Rat Penat, 2002, pp. 104-105).

²⁴² ACV, 357: *Libros de Actas Capitulares*, 1830, reunión capitular de 20 de mayo de 1830, ff. 24v-25. Apéndice Documental, documento 12.

²⁴³ *Ibidem*.

nombrado el Ilustrísimo de la Santa Yglesia de Sevilla; y así mismo presentaba una Nota de las Obras que había compuesto durante su permanencia en esta Santa Yglesia, a fin de que si las juzgaba su Ylustrísima dignas, se depositasen en el Archivo de Música; y en atención haberse de trasladar a ciento cincuenta leguas de esta capital, esperaba que su Ylustrísima le ayudaría con aquella remuneración que fuera de su agrado, y que no le precisaría a renunciar esta plaza en el término de dos meses en el que podría experimentar si le probaría bien el clima de Sevilla. Y oído por su Ylustrísima sin embargo de que ha consumido ya más de sus solaces, y cobrado la mesada corriente de su honorario; acordó que luego que tome (en el margen: se depositen en el Archivo) posesión de dicha plaza, deba avisarlo para tratar de proveer la (en el margen: y se le den 100 libras escriba de su renuncia) que deja; cuyo término no deberá pasar de dos meses, y que se le libren cien pesos de los atrasos del Canonical hasta 1820,...²⁴⁴

El documento es importantísimo en tanto que aporta el listado de obras propias que ofrece, aunque no todas ellas las compuso durante su estancia en Valencia pues alguna, como el *Tota Pulchra* a 6 voces, lo había hecho durante su periodo en Segorbe²⁴⁵.

El paso de Andreví por esta capilla hizo que se incrementara el volumen del archivo musical existente con un número de obras que había compuesto él mismo y de ellas hizo un inventario donde las recogía por título y forma. A día de hoy, prácticamente son las mismas que el archivo valenciano conserva, según se puede ver en la catalogación realizada por José Climent²⁴⁶.

Unos meses más tarde de la partida de Francisco Andreví, en el Cabildo de 3 de noviembre de 1830, el director del Canto presentaba una propuesta para reformar plazas musicales y establecer salarios. Es posible que algo de ello lo hubiese planteado en su momento Andreví o le hubiese parecido conforme, pues el primer punto dice:

Que se provea la plaza de maestro de Capilla con el salario de trescientas libras anuales y las distribuciones porción doble de Capilla, caridad de Misa y demás derechos como últimamente percibía el maestro Andreví.²⁴⁷

²⁴⁴ ACV, 357: *Libros de Actas Capitulares*, 1830, cabildo de 22 de abril de 1830, ff. 25-25v. Apéndice Documental, documento 13.

²⁴⁵ ACV, 357: *Libros de Actas Capitulares*, 1830, *Nota de las obras compuestas por el maestro don Francisco Andreví, con las que ha aumentado el Archivo de Música de esta Santa Yglesia Metropolitana*, documento inserto entre los ff. 25v-26.

²⁴⁶ CLIMENT: *Fondos Musicales...*, Vol. I, pp. 51-58.

²⁴⁷ ACV, 357: *Libros de Actas Capitulares*, 1830, ff. 57-57v.

Pero en esos días ya era tarde para que este pensase en regresar a Valencia.

2.9.3. La música de Andreví en su etapa en Valencia.

El periodo en que Andreví está en Valencia se puede considerar como la etapa de mayor producción musical de este músico hasta el momento. Hay varios motivos que abarcarían desde los problemas económicos que está atravesando su catedral hasta la libertad que le dan para buscar una salida en sus últimos años de estancia en la misma, pasando por una madurez musical o una comodidad en el desarrollo de su trabajo que son los condicionantes perfectos para que este maestro de rienda suelta a su mano compositiva. Tal vez podríamos incluso lanzar la sospecha de que ante las dificultades económicas que acechaban a la entidad para la que trabajaba, y considerando lo importante que para él era el dinero en su poder, quizá compusiera obra para venderla y con ello sobrevivir en su día a día de manera un poco más holgada. Repetimos que todo esto son hipótesis porque no hay nada cierto que nos lo confirme a día de hoy, pero lo que si es seguro son el alto número de obras que encontramos fechadas entre los años 1820 y 1830 en que rigió esta capilla.

En la catalogación de los fondos musicales de la catedral de Valencia llevada a cabo por José Climent²⁴⁸, podemos encontrar un total de cincuenta y cinco obras que bien firma o se le atribuyen a él, pero si revisamos el estudio del precatálogo que se ha elaborado para esta investigación, llegamos a encontrar hasta setenta y nueve referencias de este músico fechadas entre los años anteriormente referidos. Posiblemente, en el segundo caso nos podamos estar encontrando con obras que sin ser la original, se hallen repetidas a modo de copia en diferentes archivos, pero aun así es llamativa la gran cantidad de obras que firma y fecha en este periodo.

Si hacemos un repaso de obras compuestas en cada uno de los años nos encontramos que en 1820 compuso ocho piezas repartidas en un Himno, dos Misas, un Motete, dos Responsorios y dos Salmos; en 1821 unos Dolores, un Salmo y dos Villancicos que hacen un total de cuatro obras; el año 1822 tan solo fecha dos composiciones que son una Copla y un Magnificat; un año muy pobre al parecer en su creatividad fue 1823 con tan solo una Misa.

²⁴⁸ CLIMENT: *Fondos Musicales...*, vol. I, pp. 51-58.

Es a partir de este momento, al alcanzar el ecuador de su estancia en Valencia, cuando observamos que comienza a dar libertad a su mano creativa y los resultados se reflejan en las seis obras compuestas en 1824 que son unos Gozos, tres Misas, un Motete y un Verso; las diecinueve del año 1825 con dos Himnos, un Invitatorio, siete Lamentaciones, un Magníficat, una Misa, un Miserere, dos Motetes, tres Salmos y un Villancico en el que fue el año más fecundo musicalmente hablando de toda esta etapa.

A partir de 1826, donde únicamente fecha tres obras que son dos Motetes y una Oración, el resto de años son también muy productivos y esto estaría completamente en consonancia con los supuestos planteados al comenzar esta producción musical de Andreu. En 1827 compuso cuatro Motetes, un Oratorio y dos Secuencias, es decir siete obras; en 1828 nueve piezas distribuidas en unos Dolores, tres Himnos, un Magníficat, tres Misas y un Motete; en 1829, último año de dedicación a esta capilla fecha diez obras que son una Cantata, un Cántico, dos Misas, dos Motetes, un Responsorio, un Salmo y dos Villancicos que dan paso a un año 1830, donde se despide de esta capilla pues aborda nuevas oposiciones y en el que encontramos otras diez obras repartidas en dos Himnos, dos Magníficats, dos Misas, tres Motetes y un Salmo.

Comparando la catalogación de Climent con la totalidad de obras fechadas en estos años nos encontramos que hay ocho Himnos, frente a los siete catalogados en Valencia; catorce Misas, frente a ocho; dieciséis Motetes, frente a trece; tres Responsorios mientras que en Valencia se citan cuatro; ocho Salmos, frente a los seis del catálogo de la catedral; cinco Villancicos, frente a tres; cinco Magníficats, frente a tres también de Valencia y un Verso, frente a dos del archivo catedralicio. El resto de obras que son dos Dolores, una Copla, una Cantata, un Cántico, unos Gozos, un Miserere, una Oración y dos Secuencias no se encuentran en los fondos del archivo musical de la catedral de Valencia. Sólo encontramos una coincidencia en un Invitatorio y un Oratorio que parece ser los únicos que fecha en este periodo cronológico y que son los conservados en dichos fondos valencianos.

2.10. El efímero paso en el magisterio de la Catedral de Sevilla (1830).

Tras diez años en Valencia, trabajando en el seno de una catedral sobreviviendo sin grandes rentas y rodeado de serias dificultades por los problemas económicos que le

abrumaban en ese momento, Francisco Andreví se veía casi obligado a afrontar una nueva oposición. Era la sexta que realizaría en el transcurso de su vida, y como ya sabemos, todas las anteriores con victorias. Sevilla fue la nueva oportunidad al haberse jubilado el titular del magisterio de Capilla de su catedral Domingo Arquimbau, músico natural de Girona²⁴⁹.

Hablar de la Catedral de Sevilla en aquellos momentos era pronunciar una Iglesia plena de historia y grandiosidad. Desde sus orígenes fue creada para que con el tiempo llegase a ser cátedra del Arzobispo de Sevilla y Patriarca de las Indias, y que en ella se celebrara el más esplendoroso culto litúrgico de la metrópoli hispalense. La constancia de su Cabildo por engrandecer en todos los sentidos la sede catedralicia se puede resumir en una frase que era su santo y seña: “que se hiciera una iglesia que los que la vieran labrada nos tengan por locos”²⁵⁰.

Poder trabajar en esta catedral era además de un privilegio un orgullo, expresión que Andreví entendía muy bien pues no en vano la palabra procede de la catalana “*orgull*”. Y con más razón si lo hacía en la capilla musical, donde el renombre de sus titulares prevalecía en el recuerdo de la historia, y la labor compositiva además de prolífica debía perpetuar el único caso de danzas en el interior del templo, los famosos “*seises*”. Toda una oportunidad y todo un gran reto el que se le ponía por delante²⁵¹.

²⁴⁹ MONTERO MUÑOZ, M^a Luisa: *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Estudio estilístico de sus Misas*. Tesis Doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001; "El maestro de Capilla Domingo Arquimbau (1757-1829) impulsor del estilo clásico en la Catedral de Sevilla", *Espacio y Forma*, 28 (2014) pp. 59-70.

²⁵⁰ ROS CABALLAR, Carlos: *Historia de la Iglesia de Sevilla*. Sevilla: 1992; MARTÍNEZ MONTIEL, Luís y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo I.; *La Catedral de Sevilla*. Londres: 1999; JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *La catedral gótica de Sevilla: fundación y fábrica de la obra nueva*. Sevilla: 2006; HERNÁNDEZ BORREGUERO, José Julián: *Catedral de Sevilla: economía y esplendor (siglos XVI y XVII)*. Sevilla: 2011.

²⁵¹ Sobre la música en la Catedral de Sevilla pueden verse, entre otros, los trabajos de AYARRA JARNÉ, José Enrique: *Francisco Correa de Arauxo, organista sevillano del siglo XVII*. Sevilla: 1986 e *Hilarión Eslava en Sevilla*. Sevilla: 1979; STEVENSON, Robert: *La música de la catedral de Sevilla, 1484-1606*. Madrid: 1985; SUAREZ MARTOS, Juan María: *Música sacra barroca en la Catedral Hispalense: los maestros del siglo XVII*. Sevilla: 2007, “La música en la Catedral de Sevilla durante el s. XVII: apogeo y crisis económicas”, *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza, I* (Sevilla, 2008) pp. 349-362 y *Pedro Rabassa et in Terra Pax: música sacra para la catedral hispalense*. Sevilla: 2014; SÁNCHEZ HERRERO, José: *La música coral del Cabildo Catedral de Sevilla durante el siglo XVII: estudio musicológico y analítico*. Sevilla: 2014; OSUNA LUCENA, María Isabel y otros: “La música en Sevilla durante 1850-1860”, *Laboratorio de Arte*, N° 10 (1997), pp. 505-520.

2.10.1. La oposición de Sevilla.

A mediados del año 1828 Joaquín Arquimbau, maestro de Capilla, comunicó al Cabildo de Sevilla su imposibilidad de continuar al frente de la capilla musical por encontrarse enfermo. La noticia resonó en el seno de la catedral como anuncio del final de un periodo esplendoroso que se había prolongado durante los años en que este maestro de Capilla rigió con precisión la música en esta catedral. Había que tomar decisiones importantes. El primer paso que se dio fue ayudarle económicamente y meses más tarde, siendo la gravedad extrema en consideración a sus méritos en la capilla, el tratamiento que se merecía:

Joaquín Arquimbau, maestro de Capilla se encuentra enfermo. El canónigo Ygnacio Mármol hace presente al cabildo los méritos del maestro, para que se le ayude en la enfermedad y en caso de fallecimiento se le tenga la consideración de darle gracia “del doble y entierro de medio Racionero” según se había acordado en otras ocasiones “para con los de su clase”.

Se acuerda se le asista por los señores Visitadores de enfermos y se le concede el doble y entierro.²⁵²

Falleció el mismo día de la deliberación capitular, el 26 de enero de 1829. La vacante en el cargo que ocupaba Joaquín Arquimbau abrió definitivamente la necesidad de acelerar una oposición para cubrir la plaza del magisterio de Sevilla y ello le supuso a Andreví la posibilidad de que nuevamente se evaluaran sus capacidades musicales, y a juzgar por su actuación podemos suponer que el interés despertado en él por esta convocatoria debió ser grande.

Las condiciones y cláusulas de la oposición se acordaron en reunión capitular de 28 de julio de 1828, aunque el edicto de convocatoria se firmó dos meses más tarde, el 13 de septiembre, una demora que supone entrever además de dejar pasar el tiempo de verano algunos debates en el interior de la clerecía del templo hispalense y miembros de la capilla musical. No sería presencial, lo que evitaba la necesidad en el desplazamiento de los concursantes y la incomodidad de su presencia, obligando a presentar por correo un memorial solicitando participar y justificando los méritos que alegaba, y en su momento a remitir también por correo la obra musical que se exigiría.

²⁵²ACSev, L.07240, *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 26 de enero de 1829, ff. 14v-15.

En cuanto al envío de las obras para su posterior evaluación en Sevilla este se realizó a través de un estricto procedimiento. En un pliego remitido desde la catedral de Sevilla a la iglesia en que residía cada uno de los opositores, se señalaban las pautas que se debían seguir a la hora de componer las dos obras propuestas: un himno polifónico y un villancico a 8 voces y orquesta en un tiempo límite y en unas condiciones dadas²⁵³. Conocemos las condiciones de estas obras correspondientes al primer acto de la oposición a través del remitido en su día por Francisco Andreví:

Festivo aplauso y Bendición al nombre

1ª estrofa a 8, agudo del compositor con tal que no falte el cantollano

2ª a 4, una voz llevará el canto llano, y las otras tres formarán un canon

3ª a 3, Tiple, Contralto y Tenor fuga. Hasta la mitad llevará el canto el Tenor y en adelante el Tiple a unísono (¿¿?? = ilegible)

5ª, Pasos en movimiento contrario sobre el canto llano con las voces de acomodo

4ª, a 4 expresando la letra

6ª, ad libitum

7ª, a 8

Amen, Pasos a 8 tomando a las notas del cantollano que más acomode.

Por su parte y para el segundo acto de la oposición el texto y las condiciones dadas eran las siguientes:

Villancico

Introducción

Festivo aplauso y bendición al nombre

Den hoy de Dios los pueblos de la tierra,

Himnos canten de gloria y alabanza

Decid a Dios y quien hay que no se asombre

De tus obras, Señor, si tanto aterras

A todos tu poder, que la pujanza

Del más fiero enemigo,

Comparado contigo

²⁵³ El título del Himno compuesto por Andreví fue *Scripta sunt caeloduum* y el del villancico *Festivo aplauso y bendición al nombre*. Ambos se conservan en la Biblioteca de Cataluña, fondo musical, M267. También sabemos remitió otras obras como los villancicos *Al árbol de victoria está fiada el arpa de David*, *Oyó una Virgen el lloroso canto*, *Oh despertad mortales*, *Oh campos verdaderos* y *Cual suele el ruiseñor con dulce canto*.

Se desmiente y fallece. El mundo entero
Te adore y te celebre eternamente.

Recitado

Al arbol de victoria está fijada
El arpa de David, que no de Apolo,
Resonando del uno al otro polo,
Con tres clavijas de dolor templado
Haciendo estaba música acordada
De siete voces, que las cante el solo
Y oyendolas Neptuno, el fuego, Eolo
La tierra tiembla de alborotada.
El lamentable acento llegó al cielo
Y donde no se vio dolor ni llanto
Señales vimos de tristeza y duelo
Oyó una Virgen el lloroso canto
Que es madre del dolor, y del consuelo,
En lágrimas bañó su rostro santo.

Aria

O despertad mortales
Evitad cuidadosos vuestra ruina
Mirad las celestiales
Mansiones do convina
El eterno su ciencia peregrina
¡O campos verdaderos!
¡O prados con verdad frescos y amenos!
¡Riquísimos mineros,
Y deleitosos senos
De paz, de gloria y de delicias llenos!

Final

Cual suele el ruiseñor con dulce canto
Quejarse entre los ojos escondido,
Del duro labrador, que cautamente
Le despojó su caro amable nido
De los tiernos hijuelos, entre tanto

Que del copado ramo estaba ausente
 El mismo dolor siente
 El alma desterrada
 De su Dios apartada
 Y anhelante suspira por el día
 En que con alegría
 Vuelva al Eden dichoso
 Llena de lozanía
 A unirse fiel con su Divino Esposo.

Trabajaran este Villancico en el preciso término de cinco días prefijos en la forma siguiente:

La Introducción, a 8 voces, con el instrumental que se expresa y según el orden con que se nombra. Trompas, una Flauta, dos Oboes (o Clarinetes), Violines, Viola, los dos Coros de Voces, Fagot, Violoncello y Contrabajo. La entrada será la que se expresa adelante, sobre la que se pondrá el Instrumental siguiendo esta con las notas que se irán manifestando.

Allegro moderato
 Cantando
 Se recuerdan estos compases y seguirán =
 Se recuerdan trabajos de cien
 construían esos días a manos
 por un mundo de ellos con lo q. sigue.

Allegro Assai

Entradas

Se llenarán estos compases y seguirá

Se seguirán trabajando cien compases poco más o menos proporcionando el fin de ellos con lo que sigue

Trabjarán seguidamente hasta completar 300 compases de que ha de constar en todo el ritornelo, y concluidos estos, entrarán las voces con la Introducción Festivo aplauso y continuación arreglándose cuanto puedan a lo ya escrito en la entrada, haciendo uso particular en ambos coros, formando Coreados, Dúos, Solos y particularizándose con alguno de los Instrumentos, se dilatarán todo cuanto quieran.

La Introducción concluirá de modo que con algunos compases, de pausa en la voz, entre inmediatamente el Recitado, que cantarán alternativamente el Tenor, el Tiple, el Bajo, y el Contralto; y concluirán la última estrofa las cuatro voces unidas. Los párrafos siguientes a cuyo Bajo se pondrá el Instrumental se trabajarán en los intermedios y alternativas de las voces.

Largo

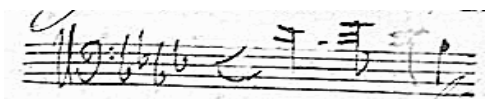
Recitado
Anuncio estaba muy tardada
Es.

Largo

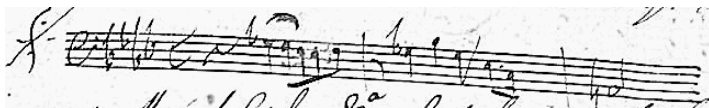
Recitado
Haciendo estaba música acordada

Concluido el canto de la segunda estrofa, trabajará el opositor ocho o diez compases con solo el Instrumental, a su arbitrio, proporcionando el fin de ellos a lo que sigue.

Un Andantino Sostenutto obligado de Violoncello con acompañamiento de un Violín, Viola y Bajo.

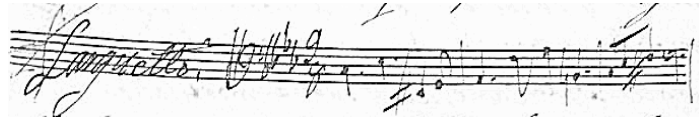
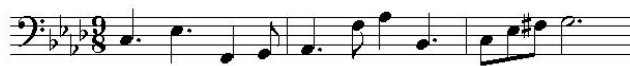


Se alargarán sobre 30 a 35 compases, concluyendo estos con lo que sigue:

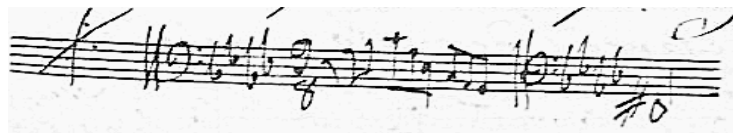


Recitado:

El lamentable acento llegó al Cielo y continuación se trabajará el siguiente Larghetto,

**Larghetto**

Con solos los Instrumentos de aire haciendo uso particular de todos ellos en especialidad de la Trompa primera u se alargarán unos 28 o más compases concluyéndolos con lo siguiente:



Recitado a cuatro voces: Oyó una Virgen el lloroso canto y continuación.

Aria:

Larghetto, con todo el instrumental que cita al principio, pero será obligado el Violín primero.



Se trabajarán hasta 60 compases y luego entrará la voz con el Aria que cantará el Tenor. Se alargarán en esta todo cuanto se tenga a bien y se incluirán los párrafos siguientes en donde los consideren más oportunos.



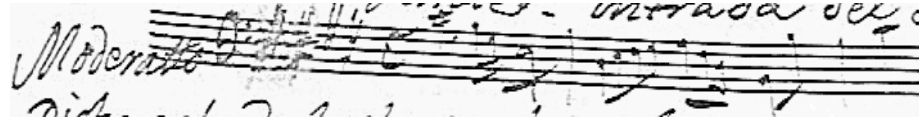
La segunda estrofa del Aria, será a 4 o más: Tiple, Contralto, Tenor y Bajo preparando introducir ya un Solo, algún Dúo y algún Tres, con hermosura y novedad. El modo en que se ha de trabajar es el que se manifiesta y el Instrumental será Violines, Viola, un Clarinete (el Oboe con uso particular) una Flauta, Fagot, Violoncello y Bajo. El opositor fijará la mayor o menor velocidad con que haya de ejecutarse lo siguiente.



Se seguirá esta propuesta, hasta completar 30 o algunos compases más y seguidamente entrarán las voces y se extenderán a voluntad del opositor.

El final se trabajará a 8 voces, con todo el Instrumental indicado al principio. Las voces cantarán ya unidas, ya separadas, poniendo la mayor consideración en que unas y otras se emiten y remedan como al modo de pasos, tanto en movimientos rectos como en contrarios, huyendo sin embargo de toda regla que estorbe y embarace a la variedad y

buena modulación en el canto. Igualmente se enlazarán cuanto se pueda y empeñarán los Bajos formando coreados elegantes de gusto y novedad, y se dilatarán todo lo posible. Entrada del final:



Advertencia

Cuando se previene que se haga uso particular de los instrumentos se entenderá que estos tengan alguna parte más activa, como algún pequeño obligado aunque sean acompañados de los demás instrumentos.²⁵⁴

La relación de opositores que se presentaron a la oposición fue la siguiente: Francisco Andreví Castellá, maestro de Capilla de Valencia y de 42 años de edad; José Carlos Borreguera, prebendado Tenor de Salamanca y de 34 años de edad; Hilarión Eslava, racionero y maestro de Capilla de Osma y de 21 años de edad; Bonifacio Manzano, racionero Organista de Segovia y de 21 años de edad; José Preciado, maestro de Capilla y organista de Barbastro, de 22 años de edad; Santiago Aguirre, prebendado organista de Granada; Antonio García Valladolid, maestro de Capilla de Valladolid y de 24 años de edad; José Barba, maestro de Capilla de Gerona; Miguel Soriano Morata, segundo maestro de Capilla y Organista de Segorbe y de 31 años de edad y por último Ambrosio Pérez, racionero y Organista Mayor de Zamora.

De entre los diez, destacamos el nombre de dos opositores que por desiguales motivos están relacionados con la figura de Andreví: el primero de ellos es Hilarión Eslava, un personaje de gran proyección musical como podemos conocer hoy en día, que en su momento ya era uno de los referentes dentro del panorama musical nacional y que, a

²⁵⁴ AHCC, Música, Caja 33: Expediente 33.

buen seguro, pondría difícil la elección del nuevo maestro de capilla por su gran hacer compositivo y estilístico, y que acabó siendo quien le sustituyó a su marcha. El otro es Miguel Soriano y Morata, sobrino de José Joaquín Morata, un viejo conocido de Andreví tanto en su paso por Segorbe, pues fue su sustituto cuando salió de esta capilla, como de Valencia, donde fue rival suyo en las oposiciones al magisterio. Tal vez, en el segundo de los casos, se buscaba más el desgaste psicológico por la continua persecución de la saga Morata hacia Andreví que no por la parte musical, en cuyo aspecto ya ejercería el anteriormente nombrado Hilarión Eslava. Pero para Andreví, como se puede suponer a tenor de los resultados cosechados, no le influía ni uno ni otro aspecto y tanto su frialdad y fuerza psicológica como su grandeza musical, le permitirían superar felizmente la convocatoria y conseguir una anhelada plaza que poco se le resistió.

La importancia que despertó en su momento la convocatoria de la plaza del magisterio de Sevilla entre los músicos del país, nos la puede mostrar el número y la relación de nombres que se presentaron al proceso de selección. Hasta once opositores formaron parte de la lista inicial de músicos interesados en acceder, aunque uno renunció apresuradamente²⁵⁵.

Merece destacarse un caso significativo por lo que supone de reconocimiento hacia la figura de Andreví. Juan Lleys, en aquel momento maestro en la Iglesia de Santa María de Castelló de Ampuries, a primeros de octubre de 1828 remitía un memorial pidiendo concursar alegando que a los dieciocho años ganó el magisterio de Gerona permaneciendo allí tres años y el de ahora también lo fue por unanimidad, y excusa que ello “no son suficientes motivos para empeñarme a emprender un viaje que si más de

²⁵⁵ “Desestimiento que hace uno de los pretendientes al Magisterio de Capilla admitido: Se leyó el memorial de Don Ambrosio Pérez, Racionero y Organista Mayor de la Santa Yglesia de Zamora, haciendo presente que circunstancias inopinadas le imposibilitan de poder hacer la oposición al Magisterio de Capilla de esta Santa Yglesia, como lo solicitó por su Memorial, y suplica se le tenga por separado de dicha Oposición: el Cabildo admitió el mencionado desestimiento, mandó que se una al expediente y que se le conteste por la Secretaría”. ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 9 de febrero de 1829, ff. 20v-21.

En los días siguientes se siguieron produciendo noticias relativas a la oposición, así se le comunicó al opositor Santiago Aguirre “se ha acordado por parte del Cabildo que no se moleste en presentarse a hacer los actos de la oposición por hallarse con la avanzada edad de 59 años y se le transmiten las mas expresivas gracias por su eficacia y esmero” (cabildo de 21 de Febrero de 1829); se produce la renuncia por enfermedad de Antonio García Valladolid quien “comunica que por indisposición no va a acudir a los actos de dicha oposición, cosa que se admite en fecha de 25 de Febrero de 1829”; o se informa por el canónigo de Girona, comisionado para el tema, que José Barba no participará aunque finalmente si lo hizo (cabildo de 28 de marzo de 1829).

ser costoso en nada aseguraría el objeto que a ello obligarme pudiese”, por lo que opositaría desde aquella villa. Pero a los pocos días manda un nuevo escrito a Sevilla, y lo hace para solicitar se retire el memorial presentado, pues ha tenido noticia “por casualidad” de que concurre Francisco Andreví, “puesto que sería graduarme de altanero queriendo medir mis fuerzas con las de un Hombre que a (sic) sido mi Maestro, que amo y venero, y que a sus desvelos debo las satisfacciones que en el desempeño de mis funciones pruebo”²⁵⁶.

Una vez recibidas las obras de cada opositor, para su posterior evaluación por los jueces censores nombrados para tal efecto, se anotó tanto el número de obras entregadas por cada opositor como la persona a quien se le pasaron, y así poder saber quién ejercía el papel de responsable de ello, lo que se recoge en un documento:

Don José Carlos Borreguera, en 30 de enero mandó 2 obras en partituras que se entregaron a San Clemente.

Don Bonifacio Manzano, en 27 de febrero mandó 3 obras en partituras que se entregaron al mismo.

Don Hilarión Eslava, de Osma, envió 4: Bonepastor, Responsorio de la Virgen, Dixit Dominus y Misa.

Don Miguel Soriano y Morata, desde Segorve, mandó 3: un Villancico, una Magnificat y un Dixit Dominus.

Puntos del opositor de Osma entregados a San Clemente.

El opositor de Valencia, Francisco Andreví, remitió en la diligencia del día 11 de Marzo 36 cuadernos de música (una Salve Juicio Universal) Introducción, 1 Primera Parte 23, Segunda 10 y el final en Uno. Se entregaron a San Clemente en 14 del mismo.

Puntos del opositor de Valencia entregados a San Clemente.

Puntos del opositor de Barbastro entregados a San Clemente.²⁵⁷

Finalmente, como vemos en este documento y luego en la censura, se presentaron Borreguero, Manzano, Preciado, Eslava, Soriano, Andreví, Barba y Aguirre remitiendo obra para ser enjuiciada.

²⁵⁶ ACSev, Diversos, 11347, exp. 2, Carpetilla “1828” (exp. 13). Las cartas de Juan Lleys al cabildo de Sevilla están fechadas en Castelló de Ampuries, el 3 y el 25 de octubre de 1828.

²⁵⁷ El expediente de la oposición de Francisco Andreví en Sevilla se conserva en ACSev, Signatura provisional Legajo 121, exp. 8, Año 1829.

Algún opositor, es el caso de José Preciado que estaba en Barbastro, manifiesta las dificultades que tenía para cumplir correctamente con los requisitos, por su origen italiano y por la pequeñez de la capilla que rige, de ahí que sus obras no sean pomposas:

Remito a usted las obras y Fe de Bautismo que en sus dos cartas de usted me decía: Pero estimaré haga usted presente a ese Ylustrísimo Cabildo, que no habiendo encontrado en este Pueblo, quien pudiera sacar una copia de la partida de Bautismo, por ser el idioma extranjero, remito la original, pero que luego esté despacha, tenga la bondad de remitirmela, para los fines que en adelante me puedan conbenir, pues me podría ser de grande perjuicio, y quizá no podría azerme con otra, por causa de aber salido bastante niño de Ytalia y no tener ningún conocimiento en aquella tierra;

Las obras que remito a usted son, un Miserere, Kiries y Gloria de la Missa, y un Rosario, pero devo advertir, que como la Capilla de esta Santa Yglesia es de un cortísimo número de músicos, y estos no siempre buenos, tengo que berme reducido, a componer precisamente aquello que puedan ejecutar los dichos, y otro corto número de aficionados. Y que tenga presente ese Ylustrísimop Cabildo que tanto lo corto de las obras, como la composición de ellas, no consiste en otra cosa, que lo primero, el ser estilo de esta Santa Yglesia y lo segundo, no encontrarse con facultades de estenderse más, por no haber quien pueda ejecutarlo.²⁵⁸

Llama la atención de esta nota la gran cantidad numérica de cuadernos remitida por Andreví, que supone un total de treinta y seis obras de diferentes formas musicales y variados estilos, frente a las dos, tres o cuatro de los otros. De entre ellos, sabemos que remitió además de los ejercicios de la oposición, el himno *Scripta sunt caeloduum* y el villancico *Festivo aplauso y bendición al nombre*²⁵⁹, y al menos los villancicos *Al árbol de victoria está fiada el arpa de David*, *Oyó una Virgen el lloroso canto*, *Oh despertad mortales*, *Oh campos verdaderos* y *Cual suele el rui señor con dulce canto*. Se trataba de obras de reciente creación y que seguramente debió componer durante sus continuas salidas mientras ejerció el magisterio valenciano, cuando se retiraba hacia su tierra en un descanso que, como sabemos, era bastante fecundo en lo que a la composición musical se refiere²⁶⁰.

²⁵⁸ ACSev, Diversos 11347, exp. 2, Carpetilla “1828” (exp. 13). La carta de José Preciado al Secretario del Cabildo de Sevilla, está fechada en Barbastro el 7 de marzo de 1829.

²⁵⁹ BC, Música: M267.

²⁶⁰ Felipe Pedrell en su *Diccionario Biográfico*, José Perpiñán en su *Cronología de los maestros de Capilla de la santa iglesia catedral de Segorbe* y Joaquín Pena e Higinio Anglés en su *Diccionario Labor*, destacan la fecundidad musical de Andreví por sus numerosos trabajos compositivos.

Como ya hemos podido observar hasta este momento, la oposición venía establecida a través de un proceso de selección concreto y bien estudiado por parte de los responsables con la intención de darles las mismas oportunidades a todos los opositores sin que tuvieran la necesidad de desplazarse hasta Sevilla. Todos cumplieron en este aspecto con gran responsabilidad y lealtad, algo que les honraba, y así junto a las comunicaciones de desestimiento que hemos visto en el opositor Ambrosio Pérez de Zamora, la renuncia por enfermedad de Antonio García o la comunicación de que no se presente por razones de edad que se le hace llegar a Santiago Aguirre, esta misma exigencia también fue asumida por parte los jueces examinadores, quienes habían de proceder a la valoración de los trabajos que recibían con la mayor precisión y exactitud. Fue tan estricto el planteamiento con que se llevaba esta oposición que llegó a generar la renuncia de algún juez a la hora de ocupar tan alto cargo de responsabilidad en la selección del nuevo maestro de capilla, ya que de ellos en su riguroso trabajo de control dependía en gran medida la selección de la persona que durante los próximos años ocupase el cargo de maestro de capilla en una catedral tan importante como era la de Sevilla, y este no era un trámite sencillo:

Uno de los comisionados para elegir el nuevo maestro de capilla (D. Benito Lobato – Deán de la Santa Yglesia de Salamanca), renuncia a tal cargo acusando algunas ocupaciones imprevistas que no le permitirían desempeñar el cargo para el que ha sido seleccionado; pero en su lugar comunica que puede actuar el Dr. D. Alexo Guillen – Prior y Canónigo de esa misma Santa Iglesia.²⁶¹

Otros, en este caso clérigos de la propia catedral sevillana como era el organista San Clemente, llegaron a pedir que le liberasen en la capilla donde residía de sus obligaciones de asistir a coro por un tiempo, y así atender a la oposición con profesionalidad:

El señor canónigo D. Ygnacio M^a del Marmol como individuo de la Comisión encargada de la Oposición al Magisterio de la Capilla de Música, hizo presente que el Prebendado Músico Don Manuel San Clemente pedía se le dispensase de la residencia al Coro, como prebendado, quedando obligado a desempeñar la semana que le correspondiese tocar el Organo; para de este modo poderse dedicar a examinar las obras y puntos de los Opositores a dicho Magisterio; y el Cabildo autorizó a la mencionada Comisión para que obre.²⁶²

²⁶¹ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 4 de febrero de 1829.

²⁶² ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 7 de abril de 1829, ff. 55-55v.

Sobre la rigurosidad a la que venimos aludiendo, en lo referente a las condiciones dadas a cada uno de los opositores para componer los convenientes ejercicios, hay que señalar que estas iban redactadas en un pliego que se enviaba al comisario secretario, que actuaba a modo de comisario de cada opositor en su iglesia de residencia quien a su recepción tenía que indicar claramente en el mismo paquete la fecha de llegada, aunque en realidad esta ya venía prefijada de antemano, y posteriormente la fecha de envío de los mismos, la cual estaba igualmente señalada, así todos contaban con los mismos días para poder componer sus obras. Este sistema de comunicación entre el cabildo sevillano, representado por los jueces examinadores, y los cancilleres o comisionados nombrados para cada opositor, se hacía a través de unas cartas particulares como las que hacen referencia a la oposición de Francisco Andreví.

La primera de ellas, se refiere a la recepción por parte del examinador de la catedral de Sevilla de los paquetes enviados por el comisionado de la Catedral de Valencia con las obras compuestas por Francisco Andreví y que decidió presentar para su valoración:

Muy señor mio y de toda mi atención y respeto, he recibido la apreciable carta de vuestra señoría de 4 del actual con los dos paquetes que contienen los ejercicios del opositor al Magisterio de la Capilla de música de esta Santa Yglesia Catedral don. Francisco Andreví; quedo sumamente convencido de la delicadeza y exactitud con que ha correspondido a la Comisión que le encargó ese Ylustrísimo Cabildo, y por acuerdo del mío le doi las más expresivas gracias como así mismo por la generosidad que en su obsequio ha hecho de los gastos ocasionados.

Aprovecho esta ocasión para ofrecerme a la disposición de vuestra señoría como su más atento servidor y capellán...²⁶³

Así mismo, también en la misma fecha se escribía desde Sevilla y daba las gracias al cabildo de Valencia, informándole de las gestiones realizadas en su catedral con motivo de la oposición:

Ha recibido este Cabildo dos paquetes que contienen los puntos de la Oposición al Magisterio de la Capilla de ésta Santa Yglesia hecha por don Francisco Andreví, para la cual se sirvió vuestra señoría ylustrísima dar comisión al señor Canónigo don Faustino García Cambronero, el cual ha llenado su encargo a nuestra satisfacción, según era de esperar.

²⁶³ ACSev, Signatura provisional, Leg. 121, exp. 8, Año 1829. Carta del cabildo de Sevilla a Faustino Benito García Cambronero, comisionado en la catedral de Valencia, de fecha 18 de marzo de 1829.

Damos a vuestra señoría ylustrísima las más expresivas gracias, y en reciproca correspondencia, deseamos emplearnos en su obsequio, y tendremos el mayor placer en que se nos ofrezca ocasiones en que manifestarlo.

Dios nuestro Señor conserve a vuestra señoría ylustrísima muchos años en su mayor grandeza...²⁶⁴

Estos documentos referentes a Andreví se conservan en el mismo expediente de oposición, junto con otras cartas dirigidas a las instituciones donde ocupan plaza los restantes opositores, en las que se informa tanto del envío de las piezas para la oposición como también la recepción de las mismas. Anecdóticamente, la información nos cuenta que uno de los opositores tenía preparada una obra para enviar a otra oposición que se iba a realizar en otra capilla musical, pero sin embargo a última hora cambia su intención y la envía a Sevilla. Se excusa alegando no ser presbítero como exigía aquella otra plaza, si bien puede ser una forma de demostrar que le interesa más la plaza sevillana:

Cuando Bonifacio Manzano envía las obras a Sevilla lo hace mediante 3 composiciones que son un Salmo de Magnificat a 8 voces, un Dixit Dominus a 4 voces y una Misa todas ellas con todo instrumental y la última de ellas con juramento de haber sido compuesta por él ya que estaba creada con el objeto de mandarla a Santander pero como era necesario ser presbítero y siendo este aun subdiácono, no se puede presentar por no reunir los requisitos lo cual le lleva a presentarse en Sevilla. Fecha de 28 de Enero de 1829, Segovia.²⁶⁵

En el mismo sentido, encontramos información que nos da una idea de los gastos que suponía preparar los ejercicios a cargo del opositor y enviarlos. En algunos casos esto se hacía con los portes pagados y no se pedía dinero a cambio para sufragar los mismos, pero hay otro en el que se señalan los costes producidos y que se les deben abonar: “Ramón de Otto, Diputado y Secretario Capitular (de Barbastro) en representación del opositor Josef Preciado reclama la cantidad de 201 Reales de Vellón que se le deberán abonar.”²⁶⁶

²⁶⁴ ACSev, Signatura provisional, Leg. 121, exp. 8, Año 1829. Carta del cabildo de Sevilla al cabildo de Valencia, de fecha 18 de marzo de 1829, firmada en nombre de la institución por Manuel Carassa y Francisco Bucarelli.

²⁶⁵ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 2 de octubre de 1829, f. 138v.

²⁶⁶ ACSev, Signatura provisional, Leg. 121, exp. 8, Año 1829. El escrito de reclamación está fechado en Barbastro el 3 de marzo de 1829.

Concluido y cumplido con todo este proceso previo de recepción de las bases para hacer los ejercicios, de la composición de obras y envío de las mismas, y su certificación desde Sevilla en cuanto a su correcta recepción, es cuando en realidad comenzaba la selección del que sería nuevo maestro de Capilla. Para nada se trataba de un procedimiento fácil y rápido, ya que la cantidad de aspirantes y sus grandes cualidades musicales, unidos a la rivalidad existente entre ellos mismos por conseguir esta plaza, exigía buen tino. Todo esto obligaba a una alta responsabilidad y eficiencia en el estudio y puntuación del material recibido de cada uno de los opositores, para ir seleccionando aquellos que respondían plenamente a las cualidades que se presuponía debía reunir quien optara a ganar la plaza.

Las pruebas de las obras remitidas por los opositores, que fueron interpretadas por los integrantes de la Capilla Musical, se escucharon durante el mes de agosto de 1829 y meses después, según se desprende de acuerdos recogidos en actas capitulares que afectaban a los intérpretes o jueces censores. Así se concedió licencia a sendos músicos “expresando [el Cabildo] que sería de su agrado el que asistiesen a las pruebas de las obras para la oposición al Magisterio de Capilla, si sus enfermedades se lo permitían”²⁶⁷, o se suspenden estas a petición del organista Manuel San Clemente, al tener que ausentarse para atender a su madre, concediéndole licencia “hasta el día 8 exclusive, de diciembre del presente año, y [se] acordó que se suspenda el examen de las obras presentadas por los opositores al Magisterio de Capilla, las que serán recogidas por los señores de la Diputación de Negocios, quienes harán si hallan algún inconveniente”²⁶⁸.

Transcurrió un año desde la recepción de las obras hasta que se tuvo el informe de los jueces censores, que se entregó al cabildo en su reunión de 30 de marzo de 1830, algo que debió estar condicionado a la imposibilidad de la presencia de Manuel San Clemente como hemos visto, el análisis y audición de los ejercicios presentados y el orden en que, a tenor de las deliberaciones realizadas, debían ser finalmente seleccionados los correspondientes opositores.

²⁶⁷ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 5 de agosto de 1829, f. 112.

²⁶⁸ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 12 de agosto de 1829, f. 114.

El largo plazo de demora incluso llevó a un opositor a solicitar se le remitiese la censura de sus obras presentadas, lo que no se le pudo remitir pues no se tenía la misma:

Se leyó una carta de don Bonifacio Manzano, racionero Organista de la Santa Yglesia de Segovia y uno de los opositores al Magisterio de Capilla de esta, pidiendo se le remita la Censura que haya merecido las obras que mandó para dicha oposición, y se acodó que se le conteste por la Secretaría que aún no se han aprobado las Obras de los opositores.²⁶⁹

También hay una curiosa anécdota que se produjo en el transcurso de este tiempo previo a la selección del nuevo ocupante del cargo, que se refiere al hecho de que de los tres jueces censores nombrados en su momento para llevar a cabo esta uno de ellos falleció en el intervalo, dejando así toda la responsabilidad sobre los dos jueces restantes, algo curioso y poco habitual pero que nos da una idea de los meses que fueron necesarios para tomar la decisión y lo que pudo llegar a suceder mientras se debatía.

El acta capitular recoge el contenido del informe de los censores:

El señor Presidente de la Comisión nombrada para informar sobre los pretendientes al Magisterio de la Capilla de Musica de esta Santa Yglesia, habiendo antecedido llamamiento, presentó en dos pliegos cerrados los informes de los dos jueces (por haber fallecido uno) ante quienes, en el trascurso, habían sido probadas las obras de los Opositores al mencionado Magisterio; los cuales fueron leídos por el infraescrito Secretario, y los dos, con uniformidad, graduaban el merito de los referidos opositores, en los términos siguientes:

Número 25 Don Hilarión Eslaba, maestro de Capilla de Osma, merece el primer lugar en la obra castellana y el tercero en la latina.

Número 26 Don José Barba, maestro de Capilla de la Santa Yglesia de Gerona, merece el segundo lugar en su obra latina y el tercero en la castellana.

Número 23 Don Francisco Andreví y Castellar maestro de la Capilla de Música de la Santa Yglesia de Valencia, merece el primer lugar, en su obra latina, y el segundo en la castellana.

Todos los demás restantes son dignos de que sus actos sean aprobados por el Cabildo; en especial los de don José Carlos Borreguero, Prebendado Tenor de Salamanca;

²⁶⁹ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 2 de octubre de 1829, f. 138.

exceptuándose los del Opositor Don Santiago Aguirre, organista primero de Granada, por haber embiado, ambas obras, solamente principiadas”.²⁷⁰

Una vez leído el informe de los jueces examinadores, ya solo quedaba proceder al nombramiento del que sería el nuevo ocupante del magisterio en la Catedral de Sevilla, lo que se hizo a continuación, recayendo la designación en Francisco Andreví:

Oidos estos informes se procedió al nombramiento, y por 52 votos, quedó electo por Maestro de la Capilla de Musica de esta Santa Yglesia, don Francisco Andreví y Castellar, Maestro de Valencia, contra 2 votos que tubo don Hilarion Eslaba, Racional y Maestro de Capilla de Osma: siendo el mencionado nombramiento con las cláusulas y condiciones acordadas en 28 de julio de 1828 y expresadas en el Edicto, que para la referida Oposición, se mandó fijar; y también con la obligación de entregar, no solo los originales de las obras, que en su tiempo componga para el Cabildo, sino igualmente las partituras o borradores de ellas.

También se acordó se dé certificación, a cada uno de los opositores, de haberse aprobado sus obras, excepto al de Granada, por haberlas remitido, solamente principiadas.²⁷¹

De todo ello posteriormente se expidió una certificación que amplía el contenido del acuerdo en lo referente a obligaciones y señala el salario a percibir:

En treinta de Marzo de mil ochocientos y treinta años, el Ilustrísimo Señor Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, junto capitularmente como lo ha de uso y costumbre, presidiendo el Señor Arcediano titular don Vicente Ramos García, nombró al presbítero don Francisco Andreví y Castellar para el Magisterio de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia, vacante por fallecimiento del Doctor don Domingo Arquimbau presbítero, estando a su cargo la educación e instrucción de los Seises y facultándole para que nombre ayudante con aprobación del Cabildo y salario de Doscientos Ducados de vellón para que lo haga y sirva por el tiempo de la voluntad del Cabildo, cumpliendo con sus cargas y obligaciones y gozando las rentas de la Prebenda asignada a dicho Magisterio, y si estas no suben la cantidad de Un mil Ducados de Vvllón se le abonará el déficit del caudal de la Fábrica.

²⁷⁰ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, cabildo de 30 de marzo de 1830, ff. 56-57. El documento ofrece la peculiaridad de los números puestos delante del nombre del opositor, una cifra que no se corresponde con el de opositores presentados, y que no sabemos que quiere indicar. Por otra parte, en el caso de Andreví vemos que se escribe erróneamente “Castellar” en su segundo apellido, en lo que parece ser la primera vez que así ocurriese al menos en la documentación que hemos visto, y que encontramos en otros documentos sevillanos, por lo que nos lleva a pensar que es aquí donde se produce esta confusión que luego permanecerá en el tiempo.

²⁷¹ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 30 de marzo de 1830, ff. 56-57.

Así lo acordó su Señoría Ilustrísima, y mandó se le despache el correspondiente título firmado de mi mano y sellado con el de dicho Ilustrísimo señor Deán y Cabildo en Sevilla.²⁷²

La misma noticia de la elección le fue comunicada a Francisco Andreví para su conocimiento y consecuente traslado hasta Sevilla para ocupar el nuevo cargo en el que había sido nombrado:

Tengo la satisfacción de participar a usted que el Iustrísimo señor Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal le ha nombrado en el celebrado ayer Maestro de Capilla de la misma, con arreglo al edicto de 13 de Septiembre del año pasado de 1828 y que lo ponga en noticia de usted como puntualmente lo ejecuto.²⁷³

Recibida la comunicación de su nombramiento, Andreví escribió dando las gracias por haber sido el seleccionado:

Se leyó carta de don Francisco Andreví y Castellar, fecha 10 del corriente, dando las gracias por el nombramiento de Maestro de Capilla de Música de esta Santa Yglesia, con que el Cabildo se ha dignado agraciarse; y se acordó que los señores de Fábrica en unión con el señor Visitador del Colegio de San Ysidoro arreglen y determinen las habitaciones que ha de ocupar dicho Maestro.²⁷⁴

Sin embargo, el nuevo designado maestro ocultó que se preparaba a participar en una nueva oposición, algo que dilataría su presencia en Sevilla durante los meses siguientes. En 4 de marzo de 1830 la *Gaceta de Madrid* hacía público la convocatoria del magisterio de la Real Capilla y Andreví decidió participar en los ejercicios de la misma, que en este caso le obligaban a trasladarse hasta la Corte.

El Cabildo sevillano tiene conocimiento de ello en su reunión de 5 de mayo. El escrito de Andreví comunicando las circunstancias de su demora en incorporarse a Sevilla es bastante clarificador, y señala que se había comprometido a participar en el concurso de Madrid antes de conocer su nombramiento:

También se leyó carta de don Francisco Andreví y Castellar, maestro de Capilla de esta Santa Yglesia, haciendo presente que antes de haber sido nombrado en dicha plaza, había pedido permiso a Su Magestad para hacer oposición al magisterio de la Real

²⁷² BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 11.

²⁷³ Ibidem, doc. 14.

²⁷⁴ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 21 de abril de 1830, ff. 66-66v.

Capilla, que se halla vacante, y con posterioridad al recibo del nombramiento del Cabildo, se le ha comunicado Real Orden para que se presente a hacerla, con cuyo motivo se había trasladado a Madrid para preparar el viage a esta Ciudad, y estando para empezarse los ejercicios para la oposición a dicho Magisterio, había creído que le resultaría poco honor de retirarse de la oposición y no hacerla, sin más expectativa que contraer mérito por ella y dirigirse a esta Ciudad tan pronto como termine los ejercicios, que cree será en todo el mes de mayo próximo, o antes: Lo que comunicaba al Cabildo para que no estranase (sic) su demora en la Corte, y tubiese abien permitirle que verifique dicha oposición con el solo enunciado objeto, pues en el caso de presumir que pudiese ser desagradable al Cabildo, el que la verificase, se retiraría de ella y partiría a esta inmediatamente; y se acordó que se le conteste por la Secretaría, que el Cabildo queda enterado de sus atentas y justas reflexiones.²⁷⁵

En este momento, y aunque él hallaba en Sevilla un nuevo destino profesional, bien sabía que su futuro inmediato seguramente podía pasar por otra plaza, concretamente la que había estado preparando desde que supo su convocatoria con una ilusión singular hasta ese mismo momento, ya que tanto para él como para cualquier otro músico que se preciara, aquella otra plaza despertaba el máximo interés, aunque no podía adelantar acontecimientos.

Sin lugar a dudas era un proyecto ambicioso el que se había planteado este músico, puesto que en Sevilla asombró por el número de obras musicales remitidas y por la grandeza y facilidad de composición que había demostrado, pero la oposición de Madrid era presencial y, por la reiteración de ejercicios que había planteados en días sucesivos, se vio obligado a residir en esta ciudad. No cabe duda que esta nueva oposición le exigía mucha más inspiración, implicación y concentración que cualquier otra de las anteriormente vividas.

El permiso concedido por el cabildo sevillano le permitió permanecer en Madrid durante el tiempo de la oposición y finalizada la misma se trasladó a Sevilla, donde

²⁷⁵ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 5 de mayo de 1830, ff. 86v-87.

Como ya sabemos, el 19 de abril hizo inventario en Valencia de los papeles de música que dejaba en los armarios del maestro de Capilla y de los que ofrecía de su propiedad, pidiendo a cambio de estos últimos un dinero para gastos de desplazamiento, que no fueron finalmente hacia Sevilla sino que tuvieron el intermedio de la Corte.

sabemos que el día primero de julio ya se había hecho cargo de la formación de los seises²⁷⁶.

2.10.2. El ejercicio del magisterio en Sevilla.

Durante el largo periodo desde la convocatoria de la oposición al magisterio de Capilla sevillano y la llegada de Francisco Andreví, la vida de la capilla siguió con la rutina propia de las instituciones y por sus rectores tomándose los acuerdos pertinentes para solucionar el día a día, decisiones normalmente adoptadas por el Protector de la Capilla, capitular encargado por el Cabildo para estos asuntos, de las que daba información o recibía las instrucciones de la institución del gobierno catedralicio.

Por la importancia de esta Iglesia en materia musical, su Capilla se trataba de mantener siempre en las mejores condiciones, pero los acontecimientos políticos del siglo XIX también le afectaron y repercutieron²⁷⁷. Los recursos económicos, con la contribución a los gastos de las distintas guerras y la venta de parte del tesoro artístico, disminuyeron los ingresos y redujeron gastos, pero en lo referido al aspecto musical la incidencia parece no fue tan importante como ocurrió en otras capillas catedralicias y la actividad musical no se vio tan mermada como en aquellas localidades.

La Capilla de Música de Sevilla, que no solo atendía el templo catedralicio, pudo seguir manteniendo un nivel para que se escuchasen salmos, magnificats, salves o responsorios, junto a las misas y los villancicos. De la misma forma, los órganos se vieron acompañados en un principio de ministriles, chirimías, sacabuches, baxón o cornetas y ahora, en el tiempo en que llegaba Andreví, de oboes, violines y otros instrumentos orquestales. Su rico archivo musical así lo atestigua en sus papeles.

Las actas capitulares nos ofrecen información variada sobre qué acontecía con vinculaciones sobre la Capilla Musical desde el fallecimiento del maestro Joaquín Arquimbau. No era tan solo el cuidado de no perder la obra compuesta por los maestros:

Requirió el señor canónigo don Ygnacio María del Marmol que las partituras o borradores de las obras que para el Cabildo había compuesto el Maestro de Capilla Don

²⁷⁶ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 28 de julio de 1830, ff. 150-150v.

²⁷⁷ OSUNA LUCENA, María Isabel y otros: "La música en Sevilla...".

Domingo Arquimbau se hallaban en poder de sus Albaceas, y que le parecía conveniente se mandasen recoger; y en su consecuencia acordó el Cabildo que los Señores de Fábrica recogan (sic) dichas partituras y den la remuneración que les parezca conveniente.

Obligación de entregar los borradores de las obras que compongan se impongan a los Maestros de Capilla.

Con este motivo hizo presente el Señor Don Vicente Sesse que juzgaba oportuno se les hiciese saber a los Maestros de Capilla que se nombrasen desde hoy en adelante, que era de su obligación entregar no solo los originales de las obras que compusiesen para el Cabildo, sino también las partituras o borradores, y así se acordó.²⁷⁸

De la misma manera, se debía custodiar la llave del archivo de Música, algo que solicita el Protector de la Capilla²⁷⁹. Aunque ello es una dificultad pues dicho oficio era de elección anual y en ocasiones renunciaban²⁸⁰.

Igualmente se cuidaba de forma exigente el buen cantar en las obras interpretadas, recriminando y advirtiendo cuando se consideraba no hacerlo correctamente:

Veinteneros y Cantores se perfeccionen en la lengua latina. Los que se hallaren atrasados en la lengua latina y no puedan cantar con exactitud y decoro el Oficio Divino, se perfeccionen y si no lo hacen se pida certificado al maestro que les enseña y se de cuenta al Cabildo.²⁸¹

Otras decisiones capitulares hablan de buscar voces de Alto para cantar las Pasiones de la Semana Santa²⁸², o se tenía condescendencia con aquellos que problemas físicos les impedían mantenerse de pie toda la ceremonia²⁸³. Más rectitud se tenía sobre obras inapropiadas y falta de solemnidad en el canto, como vemos en los siguientes acuerdos:

Se requirió por un señor que en el día de la Asunción de Nuestra Señora se habían cantado algunos motetes, ú otra música, que no tiene permitida el Cabildo; y se acordó traer lo escrito con respecto a la prohibición de lo que no se deba cantar.²⁸⁴

²⁷⁸ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 4 de febrero de 1829, ff. 17-17v.

²⁷⁹ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 19 de agosto de 1829.

²⁸⁰ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 21 de junio de 1830.

²⁸¹ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 26 de marzo de 1829, f. 49.

²⁸² ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 2 de abril de 1829, f. 50v.

²⁸³ Un prebendado músico, el contralto Ambrosio Sanchiz, pide al no poder estar en pie todo el tiempo de las *Lamentaciones* y *Misereres*, debido a la afecion nerviosa que padece, pueda sentarse “en el escabelillo algunos ratos interin las *Lamentaciones* y los *Misereres*”, lo que se le concede. ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 11 de abril de 1829, ff. 58v.-59.

²⁸⁴ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 17 de agosto de 1829, f. 117v.

El señor Comunal requirió que la prima solemne que se había cantado hoy en esta Santa Yglesia, no había correspondido a la que en igual día se ha cantado en los años anteriores, ni al decoro con que se ha ejecutado semejantes funciones por la Capilla de Musicos; y se acordó que el señor Protector de dicha Capilla tomando conocimiento del Prebendado Organista don Manuel San Clemente disponga la asistencia de músicos de instrumentos y de voz que sea necesarios y llenen el hueco de los supernumerarios que el Cabildo tubo a bien escluir de la asistencia con la Capilla.²⁸⁵

Que se revisen y corrijan los himnos que canta la capilla en las segundas Vísperas y vísperas de 2^a, por no estar su letra conforme a la del Brebiario Romano, según la última reforma de Clemente 8^o y Urbano 8^o que es la mandada observar.²⁸⁶

También las actas nos dicen y nombran a integrantes de la capilla, algunos de los cuales se encontraría Andreví al llegar a Sevilla. Entre ellos el músico Pedro Santillana, quien en lugar de tocar el Bajón podía tocar el Fagot “u otro instrumento que le sea menos incómodo” en las orquestas para celebración de Primera Clase²⁸⁷; Manuel Ruano, músico bajonista; Ramón Goicoechea, músico violonchelo; Ambrosio Sanchiz, contralto; Manuel María Díaz y Camaño, tiple que fue agregado a la capilla siendo colegial “asegurando que por tener 24 años no mudaba ya su voz de falsete”²⁸⁸; José González, como tiple nombrado seise por ser niño castrado y que era colegial²⁸⁹; Miguel Esquibel, músico con más de tres décadas de servicio; Pedro Palacios, contralto; Pedro Santillana, bajonista; Manuel San Clemente, organista; Francisco Martín Parreño, contralto; Eugenio Gómez, segundo organista; Francisco Martín Parreño, contralto; Eugenio Gómez, segundo organista; Manuel Vila, primer oboe que llevaba más de treinta años en la capilla; Luís Tabueco, músico con cincuenta y ocho años de ejercicio en la capilla musical o Manuel Ximenez, instrumentista.

Todos ellos formaban parte de unos servidores musicales de la catedral, de los que conocemos demandas de ayuda por enfermedad que se concedían, aumentos de salarios que se negaban, vacaciones o recles como se les llamaba en condición de permiso para ausentarse, e incluso la pretensión de colocar a sus hijos como integrantes de la capilla,

²⁸⁵ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 7 de diciembre de 1829, ff.179-179v.

²⁸⁶ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 2 de junio de 1830, ff. 109-109v.

²⁸⁷ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 4 de febrero de 1829, f. 18.

²⁸⁸ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 27 de abril de 1829, f. 65.

²⁸⁹ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 11 de mayo de 1829, ff. 71-71v.

como hizo el primer oboe Manuel Vila, quien aduciendo sus treinta y cinco años de servicio en la capilla, solicitaba que su hijo instruido en oboe, flauta y corno inglés sea admitido como músico de número en la capilla, a lo que se acordó “que no se provea plaza alguna de la Capilla de Música, hasta tanto que se nombre Maestro de ella y se haga el arreglo”²⁹⁰.

Una Catedral como la de Sevilla no se podía permitir malas imágenes o tipo de injusticia en alguno de los estamentos que pertenecían a ella, y particularmente tampoco podía dejar sin orden el funcionamiento interno de los miembros de su Capilla Musical. Era necesario tener un riguroso control de lo que cada uno hacía y hasta dónde tenía permitido llegar, porque la permisividad se podía traducir en abuso. Esto suponía la existencia de unas normas que afectaban tanto a los músicos como a su cabeza visible, el maestro de Capilla, y en este sentido en este periodo encontramos algunas informaciones que nos dan cuenta de la rigidez de sus mandatos.

Un tema que se llegó a considerar “*indecoroso*”, era la asistencia de músicos instrumentistas a las funciones teatrales formando parte de las orquestas. Tras un amplio debate y repaso a los autos capitulares sobre el tema, que se remontaban hasta 1757 en el asunto, se tomó la decisión de prohibir en 1829 su presencia: “desde el miércoles de Ceniza en adelante no asistan a los teatros a tocar instrumento alguno, teniéndose por despedido en el mismo acto de ejecutarlo”. El asistente de Sevilla, representante del Rey en la ciudad, solicitó se permitiese o disimulase la asistencia, algo que se había hecho ya por ejemplo en 1795, a lo que en una reñida votación se decidió acceder. Mientras se había puesto una multa a un desobediente, “10 ducados y quedarse suspenso por un mes de llevar el compás pero con la obligación de asistir al Coro y Capilla”, que le fue perdonada²⁹¹.

Lo mismo se puede decir sobre el decoro que deben observar los músicos y el cambiarse de trajes en el lugar que así procedía y no en cualquier sitio:

El señor Prebendado don Manuel Ochoa, requirió sobre que no venían muchos músicos con el traje correspondiente al Santo Templo, por lo que se demudaban en las Capillas a

²⁹⁰ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 16 de septiembre de 1829, ff. 133-133v.

²⁹¹ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildos de 26 de enero de 1829, f. 16v; de 18 de febrero de 1829, ff. 23v-24; de 5 de marzo de 1829, ff. 32-33; de 15 de abril de 1829, f. 58v y de 18 de abril de 1829, f. 59v.

la vista del público, faltando al decoro correspondiente a este lugar; y se acordó que el señor Protector de la Capilla, zele, cuide e impida el que no se demuden en las Capillas, y que vengan con la decencia que es debida.²⁹²

De nuevo, unos meses más tarde se tuvo que tratar nuevamente sobre esta cuestión en el cabildo, quien advirtió se respetasen sus acuerdos y exigió a los músicos se cambiasen en lugar apropiado²⁹³.

Pero las más llamativas de estas informaciones sobre la capilla musical son las que nos cuentan se tuvieron que tomar medidas por los insultos y burlas que recibía algún músico de la misma:

El contralto Francisco Martín Parreño se queja de que un día de la octava del Corpus fue puesto en ridículo en el coro por algunos de sus compañeros, pidiendo se de orden para que el honor y buen nombre suyo, “sin otro motivo, en su entender, que el oponerse constantemente a que no se canten por las capilla obras que no están en su archivo, como se ha verificado, contra lo mandado por el cabildo.²⁹⁴

Se leyó el informe que presentó el Señor Protector de la Capilla de Música, en virtud de la comisión que se le encargó en 14 de agosto anterior, sobre la exposición del músico jubilado don Luis Tabueco, quejandose de algunos de sus compañeros, los que se burlaron de el y lo pusieron en ridiculo en el Coro en el tercer día de la Octava del Corpus proxima anterior. Y el señor Protector en honor de la Justicia y de la verdad no puede menos de decir, que el dicho músico Tajueco (sic), sufrió la injuria y mal tratamiento de que se queja, en el referido día, de la Octava del Corpus durante la Misa, por algunos musicos de la Capilla, escandalizando no solo a todo el coro sino tambien al pueblo que estaba presente, cuyo tratamiento no lo merece un musico que hace 58 años sirve al Cabildo con la puntualidad que es notoria; y enterado el Cabildo acordó estar muy satisfecho del modo de proceder del mencionado Tajueco (sic), y que el infrascrito secretario les haga saber a los musicos que cumplan con su obligación y esten sugetos al compas, y eviten en lo sucesivo el que se repita igual ocurrencia a la que ha dado margen el presente acuerdo.²⁹⁵

²⁹² ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 2 de septiembre de 1829, f. 123.

²⁹³ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 13 de enero de 1830, ff. 10-10v.

²⁹⁴ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 14 de agosto de 1829, ff. 116-116v.

²⁹⁵ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 21 de octubre de 1829, ff. 149-149v.

Una capilla como esta requería la participación de músicos de fuera para ciertas celebraciones y ello también comportaba conflictos. En octubre de 1829 se aprobaba el salario que deberían percibir y que solo acudiesen si eran requeridos por el Presidente de Coro o el Protector de la Capilla, por lo que estos decidieron dejar de acudir a la capilla al disminuirles el salario. Ello obligó a buscar músicos para unas fiestas próximas, y aunque los músicos que se ausentaron explicaron ante el Cabildo lo que motivaba su decisión, pidiendo finalmente no fuera tanta la reducción de salario a percibir, la institución mantuvo su acuerdo²⁹⁶.

Tampoco agradó el hecho de que se le concedieran seis días de recles al músico Pablo Palacios por estar cansado, y dado la mala aceptación que tuvo la concesión y las repercusiones futuras que se pudieran generar al respecto, se decidió finalmente que se le quitaran porque los músicos no tenían recles o permisos de descanso, ya que esto se compensaba con los días “de semidobles, que hay al año”.²⁹⁷

Tal era la problemática de la capilla con la que se encontraría en el futuro Francisco Andreví. De la misma forma, tendría que tutelar el mundo de los “seises” o infantillos, una institución con tanto arraigo en Sevilla por su papel en la música litúrgica que la dirección de los mismos estaba encomendada al maestro de Capilla²⁹⁸. Su formación, danzas y cantos con los villancicos apropiados en el Corpus, la Inmaculada y la víspera de Carnaval recaían en la responsabilidad directa del maestro, hasta el extremo de que conocemos la fecha en que Andreví se persona en Sevilla por la noticia de que desde ese día se hizo cargo de los niños.

Es por este papel tan importante, que no podía dejarse sin resolver cualquier cuestión que afectase a los mismos, y durante el tiempo previo a la llegada de Andreví se atendió el pase a colegial de un seise al que le había cambiado la voz, se nombró en plaza

²⁹⁶ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildos de 19 de octubre de 1829, ff. 147v-148; de 9 de noviembre de 1829, f. 158v. y de 20 de noviembre de 1829, f. 167v.

²⁹⁷ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 21 de octubre de 1829, f. 150.

²⁹⁸ GONZALEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Los seises de Sevilla*. Sevilla: 1992; ROSA Y LÓPEZ, Simón de la: *Los seises de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: 1904; TREND, J. B.: “The Dance of the Seises at Sevilla”, *Music and Letters*, vol. 11 nº 1 (1921) pp. 10-28; GIL DELGADO, Francisco: “Los seises más viejos”, *ABC de Sevilla* de 9 de junio de 1996, p. 68; INFANZÓN, Abel (seudónimo utilizado por Antonio Burgos Belinchón): “Notas para un cancionero de los seises (I)”, *ABC de Sevilla* de 7 de diciembre de 1982, p. 17; (II), *ABC de Sevilla* de 8 de diciembre de 1982, p. 13; (III), *ABC de Sevilla* de 9 de diciembre de 1982, p. 17; (IV), *ABC de Sevilla* de 10 de diciembre de 1982, p. 13 y (V), *ABC de Sevilla* de 11 de diciembre de 1982, p. 13; STEVENSON, Robert: *La música en la...*

efectiva de seise a un niño castrado que era colegial en San Isidoro y se recordó que la edad para entrar en el colegio ha de ser entre diez y catorce años, con niños que eran buscados en las escuelas de Sevilla y Triana²⁹⁹.

En los días previos y primeros de su estancia en Sevilla, el Cabildo siguió tomando decisiones sobre el futuro del maestro Andreví. Ello sirvió para tratar de buscar las mejores soluciones a algunas de las cuestiones que hasta ese momento no habían quedado claras dentro de la capilla musical, con respecto a las condiciones tenidas por los anteriores maestros de Capilla que habían pasado en el seno de la misma. Era como un tiempo de transición que les permitía concretar y definir las nuevas estipulaciones que debían imperar en este magisterio, actualizándolas a las exigencias del momento para poderlas poner en marcha en cuanto el nuevo maestro tomara posesión de su plaza.

A finales de junio, se hizo propuesta de abonarle cierta cantidad de dinero por las obras de música que tenía obligación de componer, al tiempo que se le acomodó la estancia donde residirá en el colegio de San Idelfonso:

El señor Protector de la Capilla de Musica hizo presente que a don Francisco Andreví y Castellar, maestro de dicha Capilla, se le debían señalar 300 ducados anualmente, para las coplas de las obras de música que tenía obligación de componer, cuya asignación habían disfrutado sus antecesores”

(...)

“El señor Visitador del Colegio de San Ysidoro hizo presente, que vivió el tiempo de la invasión de los franceses, en los años de 1810, 1811 y 1812, el cuarto que se había destinado al maestro de Capilla, que tiene la entrada en la Meseta de la Escalera del Colegio. Que estuvo comodamente en el, y solo tenía molestias en las siestas y noches de verano, y para evitarla el señor don Antonio de Armenta, visitador entonces, permitió, que pusiese su cama en un pequeño cuarto que no tenía destino, donde hoy está el Archivo de Cruzada. Que la habitación de dicho Maestro podía mejorarse cortando la comunicación con el Colegio por la meseta de la Escalera y dándole entrada, por el cuarto, hoy Archivo de los Veinteneros, que está en la Portería del Colegio, haciendo una escalera de comunicación con la habitación alta que habita Quesada, que tiene el cargo de los libros de Coro: El Cabildo se conformó con este plan y dio / comisión al dicho señor con los de Fábrica para que lo manden ejecutar;

²⁹⁹ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildos de 29 de abril de 1829, f. 67; de 11 de mayo de 1829, ff.71-71v.; de 9 de septiembre de 1829, f. 126 y *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 11 de octubre de 1830, ff.211v.-213v.

haciendo se traslade Quesada donde convenga; y que el Archivo de los Veinteneros pase al patio de los Naranjos al sitio donde estaba antes el Tribunal de la Santa Cruzada.»³⁰⁰

También se aprovechó para hacer un cambio en la disponibilidad de dinero para gastos de papel y copias de las obras de música que compusiera, no dándole una asignación directa sino asumiendo la administración catedralicia el pago del gasto:

El infrascrito Secretario en virtud del acuerdo del cabildo del día 21 de junio anterior, por el que se mandó llevarse lo escrito sobre asignaciones concedidas a los Maestros de Capillas para los gastos de papel y copias de las obras que tienen obligación de componer, leyó el informe dado por la secretaría en 11 de julio de 1777, con respecto al mismo asunto, e igualmente el acuerdo de 6 de noviembre de 1795, por el que se concedió a don Domingo Arquimbau (por fallecimiento de don Antonio Ripa) la propiedad de la Plaza de Maestro de Capilla, con los gajes y emolumentos que su antecesor, lo que oído por el Cabildo acordó que no se le diesen los trescientos ducados, y si que los señores de Fábrica en unión con el señor Protector de Música, corran con el costo de papel y copias de las obras que el Maestro de Capilla presente compuestas, según la obligación, que tiene por su nombramiento.³⁰¹

Mientras todo esto venía sucediéndose en la capital hispalense, Andreví tuvo conocimiento de su designación como maestro de la Capilla Real y Rectorado del Colegio de Niños Cantores en Madrid. Por escrito de fecha 2 de agosto de 1830 se le hacía saber desde la Real Capilla que el Rey lo había nombrado y que debería presentarse a la mayor brevedad para jurar la plaza:

Por la Mayordomía Mayor de Su Magestad con fecha 31 de julio próximo pasado se me comunica la Real orden siguiente:

Excelentísimo Señor: Conformándose el Rey nuestro Señor con la propuesta de vuestra Excelencia de 29 de junio próximo pasado; se ha servido el nombrar para la plaza de Maestro de Música de la Real Capilla y Rectorado del Real Colegio de Niños Cantores vacante por fallecimiento de D. Francisco Federici, a D. Francisco Andreví, Maestro de Capilla de la Metropolitana Iglesia de Sevilla. Y la traslado a usted para su inteligencia y satisfacción previniéndole que a la mayor brevedad se presente en esta a Jurar dichas plazas usted y poder desde luego empezar a desempeñarlas.³⁰²

³⁰⁰ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 1 de junio de 1830, ff. 120-121.

³⁰¹ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 9 de julio de 1830, ff. 137v.-138.

³⁰² BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 15.

El 13 de dicho mes, Andreví solicitaba al cabildo sevillano licencia para ir a Madrid y decidir si permanecería allí:

El Maestro de la Capilla de Música de esta Santa Yglesia don Francisco Andreví, presbítero nombrado para el Magisterio de la Real Capilla de Madrid, pide permiso para pasar a tomar conocimiento de su nuevo destino, y ver si le prueba aquel clima, y se le concedió licencia por dos meses.³⁰³

Que no iba a volver lo tenía claro el propio Cabildo, cuando el 21 del mismo mes de Agosto ya decidió que se proveyese la plaza de maestro de Capilla por marchar a la Real Capilla en Madrid el que la detentaba³⁰⁴.

Resulta curioso ver cómo en pocos meses se había pasado de contar con un maestro de Capilla, seleccionado de entre varios aspirantes que habían demostrado tener un alto nivel musical, a perderlo porque había conseguido ganar una plaza que se consideraba tenía mucho más prestigio con lo que no podían rivalizar desde Sevilla.

Tomada la decisión se estudió la renta que debía asignarse al sustituto de Francisco Andreví, pero se acordó dejar pendiente el nombramiento:

Llamado el Cabildo par oír el dictamen de la Comisión encargada, en lo perteneciente a la Plaza del Magisterio de Capilla, sobre la renta que debe tener el que suceda (sic) al Maestro don Francisco Andreví, informando dicha Diputación, que nada tenía que añadir a los dictámenes dados anteriormente, sino que el nombramiento de Ayudante que absolutamente a la disposición del Cabildo, cuyo informe fue aprobado como venía por 31 habas blancas contra 13 negras.

(...)

Se trató después del nombramiento del maestro de Capilla, según que para ello fue convocado el Cabildo, pero como en el llamamiento se añade, o hacer lo que el Cabildo pareciere; requirió el señor canónigo don Feliciano Carballo, que para mejor proceder, y mientras se tomaban mayores conocimientos, además de las censuras presentadas de los Opositores, se podrá suspender el nombramiento; y después de una dilatada conferencia se pasó a votar si tendría lugar dicho requerimiento, y por 21 habas blancas contra 20 negras, se acordó se suspendiese en los términos expresados.³⁰⁵

³⁰³ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 13 de agosto de 1830, f. 159v.

³⁰⁴ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 21 de agosto de 1830, f. 171.

³⁰⁵ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 25 de agosto de 1830, ff. 171v.-172.

Nadie podía imaginar el interés que volvió a despertar la plaza del magisterio de la Catedral de Sevilla una vez había vuelto a quedar vacante por las circunstancias que acontecieron en poco tiempo. Una vez finalizadas ambas oposiciones, la de Sevilla y la de Madrid, hubo músicos que habiéndose enfrentado a Andreví yéndose perdedores en ambas, decidieron ofrecerse voluntariamente a Sevilla para cubrir la plaza dejada por este maestro, aunque como vemos en la concesión de licencia, Francisco Andreví era en aquel momento la única persona que podía elegir su destino.

Un ejemplo claro de lo que se estaba viviendo lo encontramos en Hilarión Eslava quien, tras salir perdedor de ambas oposiciones, primero en Sevilla y luego en Madrid, no dudó en mandar una carta al cabildo de Sevilla en la que incluía una certificación del lugar que había obtenido en la oposición celebrada en Madrid, con el fin de justificarlo como mérito en estos momentos para la provisión de la plaza hispalense:

Se leyó una carta de don Hilarion Eslava opositor en el concurso que se celebró en esta Santa Yglesia para la provisión del Magisterio de la Capilla de Musica, con cuya carta remitía adjunta una certificación del lugar que había obtenido en la oposición celebrada en Madrid en el presente año, para la plaza de Maestro de la Real Capilla y enterado el Cabildo acordó se una con los demás antecedentes.³⁰⁶

El 15 de septiembre, el cabildo tuvo conocimiento formal a través de carta del propio Francisco Andreví, de que había tomado posesión en la Real Capilla renunciando a la plaza de Sevilla:

Se leyó una carta del Presbitero don Francisco Andreví, maestro de la Capilla de Musica de esta Santa Yglesia, fecha en Madrid a 31 de agosto proximo pasado, haciendo presente, que que (sic) habiendo tenido el honor de ser nombrado por S.M. Maestro de su Real capilla, y habiendo tomado ya posesión de dicho destino, hacía renuncia en debida forma de la Prebenda que obtenía en esta Santa Yglesia a la que está anexa el Magisterio de Capilla de la misma; y enterado el Cabildo admitió dicho desestimiento, y acordó que se le conteste por la Secretaría.³⁰⁷

³⁰⁶ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 11 de septiembre de 1830, ff. 186-186v.

³⁰⁷ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, ff. 188v.-189.

Tal dato se reflejó a su vez en el registro de Prebendados de la Catedral:

En el cavildo celebrado en 15 de Setiembre de 1830 se leyó carta del citado don Francisco Andreví haciendo renuncia en debida forma al Magisterio de Capilla que le había nombrado; y se le admitió su desestimiento.³⁰⁸

En la misma fecha en que se daban por enterados de la renuncia de Andreví se recibía un memorial del maestro José Barba, para que se le tuviese presente al ya haber concursado previamente, en una nueva designación de maestro si no había oposición:

Se leyó y mandó unir a los demás antecedentes un memorial del Presbitero don José Barba, beneficiado y maestro de Capilla de la Santa Yglesia de Gerona, haciendo presente que habiendo vacado el Magisterio de esta Santa Yglesia por promoción (sic) de don Francisco Andreví a la Real Capilla, y concurriendo en esta vacante la particularidad de haber transcurrido tan corto espacio de tiempo, desde la última provisión, le ha parecido recordar el mérito que haya contraído en el referido concurso, en el que fue uno de los opositores, por si se determinase nombrar dicha plaza sin nueva oposición.³⁰⁹

Días más tarde también lo hacía Joan Lleys, el músico que en su día renunció para no enfrentarse a su maestro Andreví:

También se leyó un memorial de don Juan Lleys Presbitero y Maestro de la Santa Yglesia de Santa María de Castellón de Ampurias, haciendo presente, que a los 18 años de edad, obtuvo por unanimidad el Magisterio de Gerona. En 11 de marzo de 1824 hizo oposición al Magisterio de Castellón de Ampurias, y mereció el primer lugar como todo consta por las certificaciones que presenta; Cuando se convocó para la Oposición del Magisterio de Sevilla, presentó memorial y después lo retiró por saber se oponía su digno maestro don Francisco Andreví, pero habiendo llegado a entender que dicho Andreví, ha sido nombrado Maestro de la Real Capilla de Madrid, y debiendo quedar vacante el de esta Santa Yglesia, suplica se digne el Cabildo tenerlo en consideración en el concepto de que está dispuesto a sufrir la prueba que el cabildo tenga a bien; y se acordó que unan estos documentos con los demás papeles del mismo asunto.³¹⁰

³⁰⁸ ACSev, 00008 B: *Libro de Entradas de Prebendados*, f. 142v.

³⁰⁹ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 15 de septiembre de 1830, ff. 189-189v.

³¹⁰ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 27 de septiembre de 1830, ff.193v.-194.

A su vez, en esta reunión capitular también se trató la solicitud de acceder a plaza en la capilla de Sevilla presentada por algunos músicos de la capilla de la Catedral de Barcelona, quizá sin haberse enterado que ya no estaba regentando la misma Andreví³¹¹.

Francisco Andreví había dejado una plaza vacante con su salida del magisterio sevillano que estaba generando cierto desasosiego en la catedral y revuelo, tanto en los ámbitos musicales locales como del resto de la geografía española, al tiempo que en Sevilla trataban de organizarse nuevamente y resolver la nueva situación generada. La comunicación del propio Andreví significaba el punto final a ocupar una plaza, a la que había accedido muy poco tiempo atrás y que, pese a lo escrito en alguna ocasión, había tomado posesión en su día. En las páginas del *Libro de Entradas de Prebendados*, en el que se anotaba la toma de posesión de estos, se asienta el hecho y es donde se confirma que Francisco Andreví fue nombrado maestro de Capilla de la catedral de Sevilla, con una asignación económica por su trabajo y que llegó a tomar posesión de la plaza:

D. Francisco Andreví y Castellar.

El cavildo por su Auto Capitular de 30 de Marzo de 1830 nombró a don Francisco Andreví y Castellar, para el Magisterio de la Capilla de Música de esta Santa Yglesia por fallecimiento del antedicho Arquimbau, estando a su cargo la educación e instrucción de los Seises, facultándole para que nombre ayudante con la aprobación del cavildo y salario de doscientos ducados, y gozando las rentas de la Prebenda asignada a dicho Magisterio, y si estas no cubren la cantidad de mil ducados se le abonará el deficit del caudal de la Fabrica la que administrará las rentas de dicha Prebenda. Cuaderno de Contaduría de 1830.³¹²

El paso de Francisco Andreví por el magisterio de Capilla de la Catedral de Sevilla, significó en su brevedad de menor duración de lo que pudiera haber pensado cuando se le adjudicó la plaza. Aunque fue nombrado por auto capitular de 30 de marzo de 1830, no fue hasta el 1 de julio cuando se hizo cargo de sus funciones y ya el 13 de agosto se le concedía licencia para ausentarse yéndose a Madrid, de donde no regresó, siendo el 15 de septiembre cuando se hace oficial su renuncia a la plaza. Como se puede ver, su estancia sevillana duró menos que el propio verano. El ejercicio real con presencia física tan solo duró mes y medio. Sin embargo, el cabildo sevillano le facilitó todas las cosas para su marcha sin ponerle obstáculo alguno Algo que Francisco Andreví nunca olvidó.

³¹¹ ACSev, L.07240: *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 15 de septiembre de 1830, f. 189.

³¹² ACSev, 00008 B: *Libro de Entradas de Prebendados*, f. 142v.

2.10.3. La música de Andreví en su etapa en Sevilla.

Aunque fue breve la estancia de Andreví en Sevilla, encontramos en el catálogo de libros de polifonía de su catedral una amplia relación de obras que se conservan en su archivo³¹³. No todas están fechadas, pero de las que sí lo están, algunas coinciden con los años en que fue maestro de Capilla en ese magisterio. Concretamente podemos citar hasta siete obras que se compusieron entre los años 1830 y 1831, que son los años que comprenderían el periodo de tiempo en que realizó la oposición, ejerció la plaza y mantuvo una relación próxima concluyendo lo que pudiera quedar pendiente y no entregado al desplazarse a Madrid.

Realmente parecen demasiadas obras, tanto por las exigencias que tendría que cumplir en la oposición que estaba realizando en Madrid, como por el hecho de desconocer en profundidad la capilla hispalense antes de precipitarse en ampliar su archivo musical, pero conociendo las inquietudes y capacidades de Francisco Andreví, posiblemente ocupara sus ratos de descanso componiendo y preparando obras para cuando se hiciera cargo de aquella capilla musical si fracasaba y esto justificaría la existencia de salmos, motetes, magnificats y misas expresamente compuestas para Sevilla que se conservan en sus fondos musicales.

Esta relación de obras son: un *Dixit Dominus* a 4 y 8 voces en Fa Mayor; un *Magnificat* a 5 voces con acompañamiento en Si bemol Mayor, y otro a 6 voces también con acompañamiento en Sol menor; una *Misa* a 4 y 8 voces con instrumentos en Do Mayor de la que se conserva su partitura, y otra con la mismas voces y distribución instrumental en Si bemol Mayor y finalmente un motete a la Asunción de Nuestra Señora, en Mi bemol Mayor, todas ellas fechadas en el año 1830. Por su parte, de 1831 encontramos los salmos *Laetatus Sum* y *Lauda Jerusalem*, en Si bemol Mayor, que también están manuscritos y de los que se conserva su partitura.

³¹³ GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio; AYARRA JARNE, José Enrique; VÁZQUEZ VÁZQUEZ, Manuel: *Catálogo de Libros de polifonía de la Catedral de Sevilla*. Granada: Junta de Andalucía-Centro de documentación musical de Andalucía, 1994, pp. 172-177. En la publicación se identifica al músico como Francisco Andreví Salazar.

2.10.4. La gratitud de Francisco Andreví con Sevilla.

Andreví era una persona agradecida y no olvidaría el buen trato recibido de las autoridades eclesiásticas sevillanas. Este recuerdo convivía y viajaba con él entre sus memorias más profundas y por ello, años más tarde cuando tuvo la oportunidad, quiso transmitir su agradecimiento a este cabildo a través de un especial regalo. Lo expresó con el envío de una composición musical propia que con el tiempo llegaría a alcanzar los mayores reconocimientos, y que no es otra que su *Stabat Mater*. Se trata de una obra compuesta en un periodo posterior a su etapa sevillana, concretamente en sus años de exilio en Francia, pero demostraba que aunque ya habían pasado catorce años aquellos momentos vividos eran imborrables para él, y la obra que consideraba estaba a la altura de aquellas circunstancias era el regalo adecuado, sin olvidar lo que para un exiliado forzoso significaba reconocer que quizá nunca debió dejar Sevilla. La carta, remitida desde Burdeos con fecha de 30 de junio de 1844, dirigida al Deán y Cabildo de Sevilla, se expresaba en los siguientes términos:

En prueba del profundo reconocimiento y grata memoria hacia vuestra señoría ylustrísima remito un ejemplar impreso del Stabat Mater que he compuesto para ésta Iglesia Primacial [de Burdeos], cuyo magisterio tengo a mi cargo.

Al destinar al Archivo de la Iglesia de Sevilla ésta muestra de recuerdo y gratitud, por el honor con que me ha distinguido vuestra señoría ylustrísima confiriéndome en su tiempo la dirección de esa su capilla, espero de su ilustración y bondad se servirá acogerla benignamente y admitir la seguridad de mi más sincero aprecio y respeto.³¹⁴

En la Catedral de Sevilla debieron verse sorprendidos por aquel detalle tenido por Francisco Andreví con ellos, un músico que en esos momentos había alcanzado su grandeza llegando a las más altas esferas de la música religiosa española, y por ello debieron sentirse enormemente halagados por su regalo y le agradecieron la remisión de la obra musical por carta. No obstante, llama la atención que esta carta de agradecimiento se la enviaran justo cuando había transcurrido un año de la recepción del regalo, lo cual nos lleva a cuestionarnos si pudo haber parte del cabildo que tuviera recelos por aquella en su día repentina salida, y prefirieran olvidarse de su persona sintiéndose aún ofendidos al no haberlos preferido a ellos antes inclusive que a la propia

³¹⁴ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 20.

Capilla Real, circunstancia que hizo se retrasase tanto la contestación, aunque finalmente respondieron a la cortesía:

Leída en el Cabildo celebrado la mañana de ayer, la atenta comunicación de usted fecha 30 de Junio del año pasado próximo y presentándole el ejemplar del Stabat Mater que ha compuesto, y le remito como testimonio de su gratitud, no sólo acordó se archive, sino que por esta Contaduría se le den las gracias asegurándole de su reconocimiento.³¹⁵

Algo además, en este largo tiempo de un año, pudo haber en el mundo de la rivalidad musical. Conocemos la competencia habida entre Francisco Andreví e Hilarión Eslava en las oposiciones al magisterio de esta catedral, lo que también sucedió en Madrid, la valoración crítica de los ejercicios de cada uno de los opositores y en qué momento y circunstancias Eslava sucedió a Andreví en la plaza del magisterio de la Catedral de Sevilla, accediendo a la que éste en su momento dejó libre por haber conseguido otra de rango superior en la Real Capilla, la misma que desde 1844 ocupaba Eslava habiendo dejando la de Sevilla vacante³¹⁶. Ésta última circunstancia lleva a que nos planteemos que el obsequio de Andreví tuviese una segunda intencionalidad, como era la oportunidad de volver a Sevilla y ocupar de nuevo aquella plaza que apenas desempeñó. Conocían su música, lo valoraron en su momento sin duda alguna como que era el mejor, y cuando se fue a Madrid le sustituyó Eslava. ¿Podía repetirse ahora la historia al revés?

Si la intencionalidad de Andreví era ésta, y su estancia en Burdeos no era muy grata, debió detectar este “anecdótico” retraso en contestarle al envío de su obra, y sentiría tristeza en su interior por lo que pudieran haber llegado a pensar en el seno de este Cabildo sobre su profesionalidad y dignidad. Él sabía que, en principio, cuando opositó a Sevilla en ningún momento lo hizo pensando en salir y abandonar su magisterio de forma tan súbita y precipitada, pero las circunstancias se dieron así y tuvo que adaptarse a lo que el destino le tenía marcado. Se debió quedar con la incertidumbre de no saber si en Sevilla se le habían cerrado todas las puertas o tan sólo se trataba de un retraso circunstancial en el envío de una contestación, algo que se le haría eterno hasta la llegada de la carta sevillana.

³¹⁵ Ibidem, doc. 21. La carta está fechada en Sevilla el 28 de junio de 1845.

³¹⁶ AYARRA JARNÉ, José Enrique: *Hilarión Eslava en Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1979.

Años más tarde, y ya cuando estaba en Barcelona tras su regreso del periodo francés, quiso volver a recomponer las relaciones con el cabildo sevillano, y lo hizo escribiendo y haciéndoles llegar otras dos obras musicales de gran contenido significativo para esta ciudad y sus tradiciones. En esta ocasión se trataba de dos villancicos para las celebraciones que se realizan, desde tiempos inmemoriales, en esta catedral en las fiestas del Corpus y la Inmaculada³¹⁷. Eran dos composiciones para danzar los Seises, aquellos jóvenes niños de voz particularmente exquisita, a los que tanto apreciaba Francisco Andreví a su paso en todos y cada uno de los magisterios por los que había transitado, pero que en esa capilla no pudo llegar a conocer, siguiendo lo que marca la tradición de esta catedral. Este regalo era de nuevo la súplica o esperanza de gratitud hacia una ciudad que había sido determinante en su vida por el trato entonces recibido, lo cual valoraba enormemente y que de igual manera quería le consideraran a él. La composición y envío de estas obras, según se indica en la propia partitura de ambas piezas, se realizó en 1853, justo el mismo año en que fallece este músico. Este dato llamativo nos hace pensar en la posibilidad de que, aunque habían pasado otra vez unos cuantos años desde su último contacto con este cabildo, en vistas de su edad Andreví estaba de alguna manera empezando a despedirse de quienes formaban parte de sus mejores recuerdos, y era la manera más firme de cerrar una etapa ante los acontecimientos que se le pudieran presentar el resto de vida.

Como relató un siglo después Norberto Almandoz, en la Inmaculada de 1854 la música del maestro fallecido resonó en las amplias naves de quien fuera su efímero director, tan efímero que nunca los pudo dirigir. Sevilla finalmente se había reconciliado con el músico³¹⁸.

2.11. El acceso a la cumbre: su magisterio en la Real Capilla de Madrid.

Breve fue, como hemos visto, el periodo de tiempo que residió Andreví en Sevilla. Al tiempo que estaba opositando en esa catedral se convocaba en Madrid la oposición para cubrir la plaza que había dejado vacante por fallecimiento en la Real Capilla Francisco

³¹⁷ En el Catálogo del archivo musical de la Catedral de Sevilla se recoge la cita de ambas obras: el Villancico al Santísimo Sacramento, con la referencia de catálogo 288 y signatura 106-4-2; el Villancico a la Purísima Concepción, con la referencia de catálogo 289 y signatura 106-4-1.

³¹⁸ ALMANDOZ, Norberto: "Andreví y su baile de "seises" de 1854", *ABC de Sevilla* de 8 de diciembre de 1954, p. 16.

Federici. Se trataba en ese momento de la plaza más deseada del panorama musical español, era el destino más importante al que podía aspirar cualquier músico que se preciara, y en este sentido Francisco Andreví se mostraba motivado para formar parte del grupo de los posibles aspirantes a ocupar dicha plaza, lo que hizo saber al cabildo de la Catedral hispalense como hemos visto.

En esta ocasión no se trató de un cambio de residencia, como había venido sucediendo en las anteriores catedrales en las que había estado trabajando, sino que lo que iba a acabar produciéndose sería la baja en un destino, Sevilla, al alcanzar una plaza de rango superior, la Capilla Real de Madrid. Se trata de algo novedoso, insólito podríamos decir, porque en raras ocasiones podemos encontrar un caso semejante al que vivió Francisco Andreví en torno al año 1830, después del agitado periodo pasado en la catedral de Valencia.

En su persona coincidían ganas de superación y motivación personal por ascender y conseguir ser una referencia musical en nuestro país, al tiempo que la confianza en sí mismo que le otorgaba la experiencia y conocimientos adquiridos durante los años previos, que le habían llevado a recorrer parte de la geografía española superando oposiciones de la forma más brillante posible, eran una sólida base suficiente y necesaria como para poder optar a alcanzar un puesto tan codiciado y valorado en ese momento como era trabajar para el Rey Fernando VII.

Pero fueron momentos de muchas dudas e incertidumbres, a juzgar de lo escrito por Ignasi Combelles a su hermano Albert, en cartas que se mandaron entre marzo y agosto de 1830. El 2 de marzo de 1830, Ignasi Combelles informa a su hermano:

Andreví me avisa desde Valencia que ha muerto el maestro de la Capilla Real, y como el Rey ha mandado que circulen edictos para las oposiciones, ha resuelto presentarse allá cuando sea ocasión, sin embargo de que sabe son ya 17 los memoriales que se han presentado para aquella vacante. Dice: 25 sueldos reales y casa franca en Madrid no son de despreciar...³¹⁹

³¹⁹ ATB: Paquete 1499, nº 39; ARGERICH y otros: *Mn. Francesc Andreví*, p. 54.

Días más tarde, le informaba que Andreví le ha solicitado le remita la certificación de bautismo para presentarse a la oposición³²⁰. Seguía sin tener adjudicada la plaza de Sevilla, pero sabía “que la voz pública es que se la darán a él por haberla ganado, y sin embargo queda escrito de presentarse pasado la Pascua a las oposiciones de la Maestría de la Capilla Real”³²¹.

En esos momentos ya tenía claro que, con independencia de que finalmente se le otorgase la plaza de Sevilla, él opositaría a la Capilla Real. El 27 de abril de 1830 Ignasi Combelles le escribe de nuevo a su hermano Albert, diciéndole que ha recibido carta de Andreví en la que le comunica le han concedido la plaza del magisterio de Sevilla, a lo que añade:

Me dice que saldría de Valencia el día 20 para Madrid para desprenderse de la Capilla Real puesto que habían variado los edictos admitiendo a casados en los últimos, que eran excluidos en los primeros, y después que pasaría a Sevilla y que desde esta me escribiría. No será extraño que a Madrid varíe de concepto puesto que tiene amigos allá. Lo cierto es que ha tenido buena fortuna, y a mí me la debe porque yo procuré a desempeñarle de su resolución de quedarse de organista de esta [Sanahuja].³²²

En abril ya había presentado la documentación para participar en la oposición acreditando sus méritos³²³. Las sospechas de qué le había impulsado a buscar otros horizontes que no fueran su localidad natal estaban cada vez más claras. En mayo, otra carta dirigida por Ignasi Combelles a su hermano le hacía saber:

Andreví desde Madrid me dice que ha resuelto quedarse a las oposiciones de la Capilla Real que vale 37 libras y casa franca, que hasta el 4 de los corrientes (mayo) eran 10 los opositores y algunos de mucha fama, y que aún quedaba abierto el concurso. Que la verdad no temía, pero que tampoco tenía temor. Que eran 6 casados y 4 sacerdotes los opositores, y que me comunicará los resultados. No dudo que procurará lucirse.³²⁴

³²⁰ Carta de 16 de marzo de 1830. ATB: Paquete 1499, nº 43; ARGERICHI y otros: *Mn. Francesc Andreví...*, p. 54.

³²¹ Carta de 23 de marzo de 1830. ATB: Paquete 1499, nº 48; ARGERICHI y otros: *Mn. Francesc Andreví...*, p. 55.

³²² ATB: Paquete 1499, nº 66; ARGERICHI y otros: *Mn. Francesc Andreví...*, p. 55.

³²³ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos 14059/17, documento 45. Apéndice Documental, documento 14.

³²⁴ Carta de 11 de mayo de 1830. ATB: Paquete 1499, nº 76; ARGERICHI y otros: *Mn. Francesc Andreví...*, pp. 55-56.

Otras cartas posteriores de Ignasi Combelles siguen comentando lo que sucedía en la oposición madrileña, como la fechada el 18 de mayo de 1830, en la que habla de que también participará Ramón Carnicer, “hijo de Tárrega y discípulo de Andreví, y discípulos los dos del maestro de Capilla de la Seo de Urgel”, a lo que añade: “No dudo que los dos irán en competencia para lucirse. Sabremos los resultados”³²⁵.

Ignasi Combelles tenía razón. La verdadera confirmación del interés de Francisco Andreví por pasar a Madrid y así optar a una plaza que se le presentaba como una ocasión única en su vida, se plasmó en el momento en que presentó y le fue aceptada la documentación que se exigía en la convocatoria para ser admitido a la oposición madrileña. En ese mismo instante estaba forjando su más brillante futuro profesional³²⁶.

2.11.1. La oposición de Madrid.

La presentación del memorial y “las testimoniales y licencias” que acompañaban la instancia, era el primer paso que tenía que formalizar Francisco Andreví para poder presentarse a una oposición que venía convocada en la Gaceta de Madrid del día 4 de marzo de 1830, donde quedaban recogidas las condiciones que debían reunir los aspirantes al cargo y al mismo tiempo las condiciones de la plaza que se ofertaba:

En la Real Capilla del Rey nuestro Señor se halla vacante el magisterio de música, al que está anejo el rectorado del Real colegio de niños cantores de la misma, con la dotación por ambos conceptos de 250 reales anuales, debiendo concurrir en el sugeto (sic) que la ha de obtener las cualidades siguientes: que ha de ser presbítero secular, u ordenado in sacris para poder ascender al sacerdocio a lo más dentro de dos años desde la posesión de la plaza; haber cumplido los 30 de edad, y no exceder de 50; ser perfectamente inteligente y diestro en lo especulativo y práctico del arte de la composición, y en todos los arcanos y primores que en él se contienen para componer en música con buena elección, propiedad y gusto toda clase de obras que se acostumbra y pueden ocurrir en la Real capilla, en los idiomas latino y español, sobre lo que se harán los exámenes y experiencias convenientes por los jueces que a este fin se nombrarán, previniendo que su obligación ha de ser componer todas las obras que se necesitan en el giro del año para solemnizar el culto, las cuales deben quedar archivadas en la papelera de música de la Real capilla, responder de ellas, y de las que al presente

³²⁵ ATB: Paquete 1499, nº 66; ARGERICH y otros: *Mn. Francesc Andreví...*, p. 56.

³²⁶ AGP, Expedientes Personales, caja 92, expediente 4, doc.2. Apéndice Documental, documento 15.

existen en su archivo, y asistir para regirlas, a todas las funciones que actualmente se celebran y prescriben en la tabla de asistencias con música, así en la Real capilla, como en otras iglesias donde se concurre de orden de Su Magestad.

Como rector del citado Real colegio tiene habitación en el, y en la que debe vivir para el régimen, gobierno y cuidado de los colegiales, a quienes es de su obligación enseñar no solo el estilo del canto, sino el arte de la composición música a los que quieran dedicarse a la carrera de maestro de capilla, y manifiesten talento para ello, y cumplir con todas las demás cargas inherentes a estos oficios.

Por tanto los que teniendo las expresadas cualidades quieran hacer oposición, presentarán o remitirán al Excelentísimo Señor Patriarca de la Indias, memorial con su fe de bautismo legalizada, y testimoniales de su propio prelado expresivas de su conducta moral y política en el término de 60 días, que empezarán a correr desde el día dos de marzo, y fenecerán en 30 de abril próximo, y cumplido se procederá a los ejercicios que determinarán los jueces examinadores que al efecto se nombrarán; y en vista de su censura se propondrá a Su Magestad el que se juzgue más a propósito para el servicio de Dios y de la Real capilla.³²⁷

Curiosamente, esta convocatoria tuvo que ser modificada porque a priori no dejaba se presentaran a la misma los músicos seculares, cosa que despertó numerosas quejas en todos los estamentos de la sociedad, y así permitir también a estos el acceso a la oposición, aunque a Andreví ello le provocó dudas de si retirarse lo que finalmente no hizo. Las motivaciones y nueva resolución salieron publicadas en nuevo anuncio:

El Rey nuestro Señor por su Real decreto de 20 del corriente se ha servido mandar se agregue a la plaza de maestro de música de su Real capilla, y rector del colegio de Niños cantores, la de compositor también de música para la Academia de su Real Cámara, aumentando por este nuevo trabajo 120 reales más a los 250 que están señalados en el edicto de 2 del presente mes, y anuncio publicado en la Gaceta de 4 del mismo, por manera que al sueldo total por los tres conceptos referidos ascenderá a 370 reales y casa, permitiendo al mismo tiempo se presenten a la oposición toda persona, sin distinción de clase, estado ni edad.

Y con el fin de que los no comprendidos en el referido edicto convocatorio puedan disponerse para hacer su viaje a la corte, y llegar a tiempo, continuará abierto el concurso hasta que finalizados todos los ejercicios remitan los jueces sus respectivas censuras al Excelentísimo Señor Patriarca de la Indias.³²⁸

³²⁷ *Gaceta de Madrid*, número 27, jueves 4 de marzo de 1830, p. 116.

³²⁸ *Gaceta de Madrid*, número 36, jueves 25 de marzo de 1830, p. 152.

Mariano Soriano Fuertes, en su obra *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, nos relata las vicisitudes de esta oposición empezando por estos cambios en la convocatoria:

En el año 1829, quedaron vacantes, por fallecimiento de Federici, la plaza de director de la real cámara de Su Magestad y el magisterio de la real capilla; y deseando el rey Fernando VII, que dichos puestos fuesen ocupados en lo sucesivo por el verdadero saber, sirviendo de premio y estímulo al mérito, se anunciaron en la Gaceta de Madrid del 4 de marzo de 1830 las oposiciones al magisterio de capilla, excluyendo de ella a los seglares; determinación que disgustó en general, pues había habido muchos maestros seglares en dicha capilla de Su Magestad, y si premio del verdadero talento debía ser la plaza vacante, seglares y eclesiásticos debían optar a él. Así fue conocido por Fernando VII, y en la Gaceta del 25 de dicho mes, se amplió la admisión en el certamen a todas las personas sin distinción de clase, estado ni edad, uniendo el magisterio a la dirección de la real cámara.³²⁹

Prosigue el relato de Soriano Fuertes informando del nombramiento de los jueces examinadores que, como en toda oposición o “certamen” como así lo califica, eran los encargados de seleccionar y proponer al nuevo candidato que ocuparía la plaza en la Real Capilla de Madrid, aunque para este caso en concreto la decisión última recaía sobre el verdadero titular de la misma, es decir, el Rey Fernando VII. La difícil tarea de selección del candidato que reuniera las mejores condiciones recayó sobre los siguientes profesores: Alfonso Lidon, primer organista de la real capilla de Su Magestad; Lorenzo Nielfa, maestro de la Encarnación y Francisco Gibert, maestro de las Descalzas Reales³³⁰.

Una vez cerrados todos los plazos de admisión de candidaturas a la convocatoria, los músicos que solicitaron participar en ella acudían desde los más diversos territorios de toda la geografía de nuestro país, pero independientemente de cual fuera su procedencia, sobre todo hay que destacar el número de opositores que a priori se inscribieron en el proceso de oposición, lo cual es reflejo del gran interés que despertó esta plaza para cualquier músico que se preciara en ese momento. La relación de concursantes, según nos informa Soriano Fuertes³³¹, quedaba formada con los siguientes nombres: Francisco

³²⁹ SORIANO FUERTES: *Historia de la música...*, pp. 302-305.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ *Ibidem*.

Oliveres, presbítero, organista de la catedral de Salamanca³³²; Francisco Andreví, presbítero, maestro electo de la de Sevilla; Antonio Ibáñez, presbítero, maestro de la del Pilar de Zaragoza³³³; Hilarión Eslava, subdiácono, maestro de la del Burgo de Osma³³⁴; Indalencio Soriano Fuertes, secular, maestro de la de Murcia³³⁵; Antonio Pablo Honrubia, secular, de la de Guadix³³⁶; Ramón Carnicer, maestro y director de la ópera italiana en los teatros de la corte³³⁷; Román Jimeno, organista de la real iglesia de San

³³² Francisco José Olivares (Rubielos Bajos, Cuenca, 1778-Salamanca, 1854) fue un compositor y organista castellano. Comenzó sus estudios con una beca en el Colegio de Infantillos de Coro de San José en la catedral de Cuenca, regida por el maestro de Capilla Aranaz y años más tarde salió de este colegio para continuar sus estudios de composición musical con Aranaz y órgano con José Barrera. En 1796 hizo oposición a segundo organista de la capilla de Orihuela ganando la plaza en primer lugar para años más tarde pasar a regir el colegio de infantillos del Coro de Salamanca. Gozó de gran fama y reputación por toda España.

³³³ Antonio Ibáñez (1789-1837) llegó a ser titular del magisterio de la capilla de música de la Colegiata de Santa María de Borja y, posteriormente, de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar.

³³⁴ Miguel Hilarión Eslava Elizondo (Burlada (Navarra), 1807-Madrid, 1878). Fue un compositor y musicólogo, que comenzó como niño de coro y violinista de la Catedral de Pamplona. Estudió órgano, violín y piano con Julián Prieto y composición con Francisco Secanilla. En 1828 fue maestro de Capilla de El Burgo de Osma, posteriormente ocupó el magisterio de Sevilla y en 1844 el de la Capilla Real de Madrid. En 1854 fue nombrado profesor de composición del Conservatorio de Madrid, centro que once años más tarde pasó a dirigir. Fundador junto a Barbieri y otros de *La España Musical* y responsable de la publicación *Lira Sacro Hispana*.

³³⁵ Indalencio Soriano Fuertes (Cella (Teruel), 1787-Madrid, 1851). Desde niño dirigió su mirada hacia la carrera eclesiástica, aunque finalmente no se ordenó. Se inició musicalmente en la capilla de música de la catedral de Teruel de la mano del maestro Antonio Gómez. Con diecisiete años opusó y obtuvo la plaza de maestro de Capilla y organista en la colegial de Santa María de Calatayud. En 1808 fue nombrado teniente capitán de los Tercios de Teruel y participó en la defensa de Zaragoza. Más tarde entró en el ejército como músico mayor en Valencia y en 1811 se encargó de la enseñanza del colegio de seises de San Leandro de la catedral de Murcia, donde posteriormente ocuparía la plaza de organista. Fue compositor de cámara del rey Fernando VII en Madrid y cuando esta plaza se extinguió años más tarde, se dedicó entonces a la enseñanza. Fue padre del compositor Mariano Soriano Fuertes y maestro de Barbieri y Fernández Caballero, entre otros. PÉREZ CABALLERO, Jerónimo Rubio: "Indalecio Soriano Fuertes y su significado en la música de su tiempo", *Teruel*, 9 (1953) pp. 157-175.

³³⁶ Antonio Pablo Honrubia y Rus, nació en Úbeda (Jaén) en el año 1786. Desde temprana edad sintió inclinación por la música y sus padres lo enviaron al convento de Agustinos Calzados de Cádiz, del que llegó a ser maestro de Capilla y organista. Al salirse de la orden agustina retornó a su localidad de nacimiento, siendo aquí discípulo del maestro Capilla de la colegiata de Santa María de Úbeda, Rodríguez Lloveras. Honrubia inició su carrera musical aprobando y quedando en segundo lugar en las oposiciones a la plaza de organista de la Capilla de la Colegiata de Antequera, posteriormente renunció a la plaza de maestro de Capilla de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria debido a la gran distancia que la separaba de la península, opusó a las plazas de primer organista de la Capilla del Salvador de Úbeda y de la catedral de Jaén, fue organista de la catedral de Cádiz y de la de Baeza. En 1824, a la edad de 38 años, fue nombrado maestro de Capilla de la catedral de Guadix.

³³⁷ Ramón Carnicer i Batlle (Tárrega, 1789-Madrid en 1855). Fue compositor de ópera y maestro de música español, y autor de la música del himno nacional de Chile. Se formó inicialmente en la música con Bonaventura Feliu, maestro de Capilla de la iglesia de Tárrega, ingresando posteriormente por oposición al coro de la Catedral de Santa María de la Seu d'Urgell, donde estudió órgano y composición. Años más tarde pasó a Barcelona para ampliar su formación con el organista Carles Bager y el maestro de Capilla Francesc Queralt. Durante el periodo de la Guerra de la Independencia huyó a Mahón donde trabajó como organista, impartió clases de canto y de piano. Escribió diversas oberturas y óperas pero por sus ideales liberales Carnicer y su familia tuvieron que exiliarse en París y después en Londres antes de regresar a Madrid definitivamente. Fue condiscípulo de Andreví en La Seu d'Urgell.

Isidro³³⁸; Alejo Mercé³³⁹, Tomás Genovés³⁴⁰ y Jaime Nadal³⁴¹, estos últimos todos profesores de música.

Por lo que respecta a la lista, y a lo que a Andreví podía afectarle, vemos que concurren otros músicos que con anterioridad rivalizaron con él en otras oposiciones. Es el caso de Antonio Ibáñez, quien ya se postuló en su día para la plaza de Segorbe, aunque finalmente no acudió, y luego fue su rival en Valencia, o Hilarión Eslava su directo rival en Sevilla. Pero es su condiscípulo Ramón Carnicer el que mayores quebraderos de cabeza le plantearía en esta oposición.

Como ya hemos indicado antes, la rivalidad entre Andreví y Carnicer, era algo que iba a suponer un enfrentamiento con nivel, pues tal y como escribía Ignasi Combelles a su hermano Albert, “los dos irán en competencia para lucirse”³⁴². Aunque el tema de Carnicer siguiese otros derroteros no estrictamente musicales.

El 19 de mayo de 1830, antes de que se iniciaran los ejercicios, Ramón Carnicer remitía una carta en la que exigía no se dejasen influenciar por sus enemigos, que intentarían desacreditarle, y que si se piden informes complementarios sobre él, lo mismo se haga con el resto de los opositores³⁴³. La cuestión de Carnicer tendría continuidad en meses venideros, antes de que se resolviera el nombramiento de maestro, y después de realizados los ejercicios de oposición.

³³⁸ Román Jimeno, fue niño de coro desde 1809 hasta 1819 y pasando posteriormente a regir como maestro la capilla de la catedral de Palencia. En el año 1828 ganó por oposición la plaza de organista de la iglesia de San Isidro el Real y a lo largo de su vida demostró sus grandes dotes en la interpretación del órgano, instrumento en el que se le consideró un gran profesional.

³³⁹ Alejo Mercé de Fondevila nacido en Lleida, accedió a temprana edad como infantilillo al coro de dicha catedral, donde se formó bajo la dirección del maestro Sambola. Aprendió composición y órgano con Juan Ariel, organista primero de esta catedral, ampliando estudios posteriormente con Juan Prenafeta. Muy joven ya tocaba el órgano en la catedral de Lleida y acompañaba las misas a dos coros, lo que le llevó a conseguir la plaza de organista en la iglesia parroquial de San Juan de la ciudad. Opositó y se le ofrecieron diversas plazas de organista y maestro de Capilla en Igualada, las monjas de Huelgas en Burgos, Real Colegio de las Escuelas Pías de San Antonio en Madrid, San Fernando, Valencia, Toledo e Islas Canarias. Finalmente se le concedió la plaza de maestro de Capilla de la catedral de Lleida.

³⁴⁰ Tomás Genovés y Lapetra (Zaragoza, 1805-Burgos, 1861). Compositor de ópera, ejerció de maestro de Capilla en la catedral de Tarazona. Se formó en el colegio de infantilillos del Pilar para posteriormente salir a Madrid a completar su formación de músico. Años más tarde se desplazó a Italia, donde estrenó varias óperas, y de regreso a Madrid trabajó como maestro de Música de la familia real, cargo que abandonó ante la falta de recibir el salario, trasladándose a Burgos donde murió en la miseria.

³⁴¹ Jaime Nadal, se formó como infantilillo entre 1802 y 1807. Posteriormente ocupó plaza de maestro de Capilla de las catedrales de Palencia y Astorga.

³⁴² Carta de fecha 18 de mayo de 1830. ATB: Paquete 1499, nº 82; ARGERICH y otros: *Mn. Francesc Andreví...*, p. 56.

³⁴³ AGP, Expedientes Personales, caja 92, expediente 4, doc. 4.

Retomando de nuevo la oposición, nos adentramos en la información que nos narra el proceso de las pruebas que dichos músicos realizaron, donde de nuevo seguimos lo escrito en su día por Soriano Fuertes. Por lo que nos cuenta el Correo Literario y Mercantil de Madrid, fuente de información en la que se fundamenta el citado autor, la sucesión de ejercicios de oposición a lo largo de los días previstos ofrece una clara muestra de la rigurosidad que tubo la prueba, y al mismo tiempo del grado de profesionalidad y de madurez que debían demostrar los opositores para poder soportar tan exigente esfuerzo, porque la actividad diaria era constante y frenética, algo difícil de sobrellevar por quien no tuviera una sólida formación musical.

Los días de oposición con sus correspondientes pruebas se realizaron de la siguiente manera:

Día 21 de Mayo. A las cuatro de la tarde quedaron encerrados los opositores en la sacristía de la real capilla, y fueron llamados de uno en uno por su orden, para dirigir un pasaje de una misa a cuatro voces y a toda orquesta, del maestro Fortunati, compuesta el año de 1799, y nunca ejecutada en España. Solo se concedieron tres minutos de tiempo para enterarse de ella. En seguida se hizo otro ejercicio de música de facistol de la más antigua que se conoce en el género religioso por su anotación y tiempo fuera ya de uso.

Día 22. A las diez y media de la mañana quedaron encerrados los opositores, y fueron llamados por su orden, entregándoseles cuatro antífonas y el himno de las vísperas del nuevo rezo de San Fernando, para que a las cuatro de la tarde las presentaran compuestas en castellano. Acto continuo quedaron encerrados y tuvieron que componer tres estrofas del Credo a cuatro voces, en el término de dos horas. Inmediatamente se les entregó un bajete para ponerle el tiple, contralto y tenor, el que tuvieron que presentar a las once de la mañana del siguiente día. Este día fue de descanso.

Día 24. A las nueve de la mañana tuvieron que presentar los opositores una obra en latín de su satisfacción para ser censurada. Acto continuo sostuvieron un examen de veinte minutos, de acompañamiento de un recitado y trozo de aria italiana; primero por el tono natural, luego un tono bajo, y en seguida medio tono alto. Se dieron primero tres minutos para enterarse, y luego otros dos para el transporte. En seguida quedaron de nuevo encerrados, y se les hizo componer un recitado y aria en idioma italiano para tiple, con solo acompañamiento de bajo continuo.

Día 25. Se citó a los opositores a las dos de la tarde para entrar en el encierro de cuarenta y tres horas (según parece se aumentó a 48 el número de horas para este ejercicio, por ser muy corto el tiempo antes dado, aun casi para el trabajo material de

escribirlo), y se les dio para componer a toda orquesta, un himno de vísperas y un salmo, con condiciones de mucho mérito en el arte de la composición.

Día 28. A las once y media se verificó el último ejercicio, y consistió en algunas preguntas del arte de canto-llano, y en particular la relación que hay para tomar el tono pasando de una antífona a otra.³⁴⁴

Concluye Soriano Fuertes el relato de la oposición, con una frase que sintetiza el alto nivel de los presentados y el trabajo que realizaron:

Reconocido el mérito de todos los opositores que en dicho certamen (sic) tomaron parte, no rebaja a ninguno de ellos la mejor o peor censura, pues no debe creerse que ninguna persona de buen juicio se exponga a entrar en un certamen científico (sic), sin tener los suficientes conocimientos para salir de él.³⁴⁵

Concluidos los ejercicios de la oposición fue a partir de ese momento cuando el trabajo y la responsabilidad recaerían sobre los jueces examinadores. Estos debían analizar y puntuar los trabajos presentados por cada opositor en cada uno de los ejercicios realizados y tomar una decisión difícil y complicada en la selección del nuevo maestro, pues el nivel musical demostrado por los opositores era alto y la decisión iba a condicionar por varios años la dirección de la Real Capilla y del colegio de los niños cantores que iba asociado al cargo.

Los tres examinadores realizaron una censura que dictaminó una serie de conclusiones que debían ser dirigidas en última instancia a su majestad el Rey, ya que en realidad éste era quien tenía en sus manos la decisión final³⁴⁶. Cada uno de ellos presentó unas propuestas diferentes, no coincidiendo ni los miembros de la terna ni el orden de preferencia. Alfonso Lidon proponía por este orden de preferencia a Indalencio Soriano, Hilarión Eslava y Ramón Carnicer; por su parte, Lorenzo Nielfa se inclinaba por Francisco Andreví, Hilarión Eslava o Antonio Ibañez; finalmente, Francisco Xavier Gilbert se inclinaba por Ramón Carnicer, Hilarión Eslava y Francisco Andreví.³⁴⁷

La propuesta le fue remitida al Patriarca de las Indias para su presentación al Rey, pero en su informe al monarca fechado el 29 de junio de 1830 ya empezó a sugerir

³⁴⁴ SORIANO FUERTES: *Historia de la música...*, pp. 302-305.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ AGP, Expedientes Personales, caja 92, exp. 4, doc. 1.

³⁴⁷ *Ibidem*, doc. 4.

rectificaciones y a manifestar su oposición a ciertas personas de las que aparecían en las ternas:

Señor,

Finalizados los ejercicios de oposición a la plaza de Maestro de Música de vuestra Real Capilla a la que esta aneja la de Rector del Real Colegio de Niños Cantores, y visto detenidamente por los tres examinadores la obras ejecutadas por los opositores a dicha plaza haciendo de ellas su juicio comparativo, han formado y remitido por separado su censura colocando respectivamente en la suya para cada uno de los tres lugares, a los opositores que aparecen en la adjunta copia.

Por ella verá vuestra Majestad que los tres Jueces discordian enteramente en los sujetos que ocupan el primer lugar, pues el don Alfonso Lidon propone a don Indalencio Soriano, Maestro de Capilla de la Catedral de Murcia, el don Lorenzo Nielfa a don Francisco Andreví, de la Metropolitana de Sevilla, y el don Francisco Javier Gibert a don Ramón Carnicer.

En cuanto a don Indalencio Soriano debe hacer presente a vuestra Majestad el Patriarca, que siendo casado con cuatro hijos, y los que podrá tener, es muy poco apropósito, a pesar de su habilidad para Rector del Colegio de Niños Cantores, pues regularmente la madre ha de procurar por sus hijos acaso en perjuicio de los colegios, y el padre se empleará en la educación de ellos con preferencia y mirará como cosa accesoria la enseñanza de otros cantores. Esto es lo que sucedía con el último maestro que hubo casado con harto sentimiento suyo y sin que bastaren sus repetidas amonestaciones, pues lo cierto era que los niños cantores nada sabían en aquella época.

Por lo que respecta a don Ramón Carnicer, entiendo que ni se debe hacer mención de él en la propuesta. Sabido es de público y notorio y consta al Patriarca por informes fidedignos, que fue miliciano de caballería en Barcelona, compositor de Himnos Patrióticos y canciones depresivas de la Autoridad Soberana de vuestra Majestad. No está Señor en el Orden, que un acérrimo constitucional sea elevado de la nada a la primera plaza de Maestro de Música en España.

Así es que, de los tres propuestos por los Examinadores en primer lugar, sólo puede apoyar a don Francisco Andreví, Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla, de cuya ejemplar conducta y recto modo de pensar está, el Patriarca, bien enterado. Por tanto y mirando el mayor lustre y decoro de vuestra Real Capilla, al mejor Servicio de Dios Nuestro Señor y el que vuestra Majestad l parece deben ser propuestos por el orden siguiente y según exige la justicia.

En primer lugar, el expresado don Francisco Andreví, Maestro de Capilla de la Metropolitana Iglesia de Sevilla.

En segundo lugar, a don Hilarión Eslava, Maestro de Capilla de la Catedral de Osma, como lo proponen unánimemente los tres Jueces y nada puede decir contra su buena conducta moral y política.

En tercero, don Antonio Ibañez, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Zaragoza, propuesto también por uno de los examinadores, y de prendas muy recomendables.

Vuestra Majestad sin embargo se dignará resolver lo que más fuere de su soberano agrado.³⁴⁸

Como se puede ver, solo Hilarión Eslava contaba con el beneplácito de los tres censores, si bien todos lo proponían en segundo lugar; a su vez, Ramón Carnicer estaba en dos propuestas y en una de ellas como cabeza; por su parte Francisco Andreví no aparecía en la propuesta de Alfonso Lidón, en el tercero en la de Francisco Xavier Gibert y el primero en la de Lorenzo Nielfa, que incluía a Antonio Ibañez en tercer lugar de sugerencia. Alfonso Lidón, por su parte, colocaba en primer lugar a Indalencio Soriano, que no aparecía en las proposiciones de Nielfa o Gibert. Para el Patriarca de Indias, el orden era distinto y aquí Francisco Andreví figuraba en primer lugar, seguido de Hilarión Eslava y Antonio Ibañez.

Una pequeña nota, recogida entre los papeles del expediente personal de Francisco Andreví conservado en el Archivo del Palacio Real, puede aclararnos cuales eran los caminos por los que se inclinaba el monarca. Fechada el 5 de julio de 1830, a los pocos días del escrito del Patriarca, dice así: “pregunten al Patriarca si han entrado en la oposición los maestros de capilla de Valencia y Salamanca y que tal lo han hecho; y en cuanto a Carnicer dé su dictamen la secretaria”³⁴⁹.

Las personas por las que se interesaba el monarca eran Francisco Andreví, a quien aquí se le dice maestro en Valencia su anterior plaza aunque el Patriarca ya lo identifica como maestro en Sevilla, y Francisco José Olivares a quien se dice maestro en Salamanca, aunque en realidad era organista pues el maestro de Capilla en aquella catedral lo era Doyagüe. Es curioso este interés del monarca por Olivares, quien si se presentó a la oposición pero no recibió buena calificación para estar en las ternas de los censores, lo que solamente pudo estar motivado por la inclinación personal del monarca,

³⁴⁸ AGP, Expedientes Personales, caja 92, expediente 4, doc. 4.

³⁴⁹ Ibidem, doc. 3.

que lo conocía musicalmente hablando, e incluso sabía de su lealtad política hacia su persona, a partir de la estancia en Madrid junto a Doyagüe en 1817 para interpretar una pieza de música, *Escena de Abradantes y Pantea*, con motivo del parto de la reina Isabel de Portugal³⁵⁰.

Pero fue la cuestión de Ramón Carnicer la que más influyó en la resolución de adjudicar la plaza. Tal y como pedía el Rey, se hizo averiguaciones sobre este músico que, en principio como señala la nota, no era descartable. Los expedientes personales de Andreví y de Carnicer en el archivo de Palacio, contienen documentos sobre las indagaciones que confirmaban lo avanzado por el Patriarca. No había nada que objetar en materia musical, pero su participación política en los años pasados era siempre a favor del constitucionalismo y el apoyo a los liberales, algo que en aquel momento no generaba la menor simpatía en el círculo real. Los escritos nos lo presentan aportando canciones patrióticas “para cantarlas en las funciones que se tenían en obsequio del Gobierno Revolucionario”, se cree pertenece a “alguna secta reprobada, derrotando ser contrario a la Religión”; otros dirán que, pese a ser el “*Rossini de España*”, durante la época constitucional había empleado “su habilidad musical para él mismo y contra el Altar y Trono”, como que en Barcelona donde residió “su aversión al estado eclesiástico no era inferior a su adhesión a los principios democráticos, que se proponía generalizar con la composición que hizo de varias piezas, que acreditan cuan poseído se hallaba el espíritu del compositor de las ideas liberales”³⁵¹.

Con las informaciones recibidas, por muy “*Rossini de España*” que fuera musicalmente hablando, Ramón Carnicer no podía ocupar una plaza en la servidumbre de Fernando VII, y esto ya lo intuía el músico cuando al principio de la oposición lo hemos visto, temía por la opinión de sus enemigos pues era consciente que los tenía.

Sea por esta descalificación de Carnicer o sea por otras circunstancias como el conocimiento personal que el monarca y sus próximos tenían de él en pasadas ocasiones musicales, como señalábamos también en el caso del organista de Salamanca, la decisión real fue la designación de Francisco Andreví para ocupar el magisterio de la

³⁵⁰ MONTERO GARCÍA, Josefa: *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca: Catedral de Salamanca, 2011, p. 53.

³⁵¹ RODRÍGUEZ, Juana: “Documentos del Expediente de Ramón Carnicer (1830)”, *Recerca Musicològica*, VIII (1998) pp. 193-205.

Real Capilla y la dirección del Colegio de Niños Cantores anexa, aunque no se le nombra director de la Cámara Real puesto que se incorporaba en la modificación de la convocatoria. Por escrito de 31 de julio de 1830, la Mayordomía Mayor de Palacio le hacía saber al Patriarca la decisión real del nombramiento:

Conformándose el Rey nuestro Señor con la propuesta vuestra Excelencia de 29 de junio próximo pasado, se ha servido nombrar para las plazas de Maestro de Música de la Real Capilla y Rectorado del Real Colegio de Niños Cantores, vacantes por fallecimiento de don Francisco Federici, a don Francisco Andreví, maestro de Capilla de la Metropolitana Iglesia de Sevilla.³⁵²

Tras la recepción del escrito se acordaba comunicarlo al interesado para que a la “*mayor brevedad se presente en esta a jurar estas plazas y empezar desde luego a servir las*”. Andreví una vez recibida la notificación se ausentó de Sevilla trasladándose a Madrid para hacerse cargo de los nuevos empleos, si bien en principio sin hacer renuncia formal a la plaza sevillana, lo que comunicó posteriormente.

Tal y como hemos visto e indicado en diversas ocasiones, la última decisión sobre el nombramiento la tenía que tomar el Rey, pues en realidad iba a ser al servicio de quien trabajaría el nuevo maestro, y en este sentido no cabe la menor duda que la competencia había sido alta en las oposiciones, lo que se reflejaba en los resultados obtenidos. De entre los posibles candidatos que demostraban la más alta capacidad para regir, componer y educar a los infantes dentro de las funciones que formaban parte de las tareas diarias de una capilla musical, Fernando VII decidió elegir a Francisco Andreví, un músico en alza, con una brillante trayectoria musical y una personalidad que había ido forjando a través de su paso por los diferentes magisterios ocupados hasta ese momento, reportándole un prestigio que sólo a base de constancia en su trabajo tenía ganado.

No obstante, a la hora de la decisión hay que valorar la relación entre Fernando VII y Francisco Andreví que venía de años atrás cuando habían coincidido, ocasionalmente, en alguna ciudad en la que Andreví ocupaba el magisterio de la capilla de su Catedral. La primera vez fue en Segorbe, en una visita del Rey a esta ciudad cuando Andreví ocupaba dicho magisterio y la capilla musical interpretó obras musicales a las puertas de

³⁵² AGP, Expedientes Personales, caja 92, exp. 4, doc. 1.

la Catedral, que se sitúa próxima al palacio episcopal donde se alojó el monarca durante su paso por la ciudad, simplemente con la intención de acompañar su estancia. La segunda ocasión en que Francisco Andreví tuvo contacto con la familia real fue en Valencia cuando la futura esposa, la reina doña María Cristina, visitó la ciudad en el año 1829, y para quien Andreví compuso una cantata que se estrenó e interpretó dentro de los actos programados para amenizar su paso por esta.

Conociendo ambas informaciones, resulta evidente pensar que Fernando VII tenía buenas referencias de este músico y de sus composiciones musicales. Y además no tenía vinculaciones políticas.

Para facilitar su pronta llegada a Madrid, desde Sevilla se le expidió letras transitorias a Francisco Andreví para que los preladados territoriales con jurisdicción en su camino hacia la Corte, le facilitaran el paso sin dificultad³⁵³.

Durante sus primeros días en Madrid, Andreví comunicó a la Mayordomía Mayor de Palacio su renuncia y fin de actividad en la Catedral de Sevilla, al haber sido nombrado en la Real Capilla³⁵⁴, pero la firma de contrato y toma de posesión se retrasó hasta el 9 de noviembre de 1830, siendo testigos en la misma Pedro Rico Amat presbítero, Manuel Centenera y Gabriel Lantín³⁵⁵, si bien una anotación manuscrita original del propio Francisco Andreví indica que se hace cargo del archivo musical en el mes de agosto: “En 22 de agosto de 1830 que entré a servir la Maestría de la Real Capilla, me hice cargo de todas las obras de música mencionadas en este yventario”³⁵⁶.

De esta manera es cómo se produjo la llegada de Francisco Andreví a Madrid para ocupar una plaza que parecía, a priori, ser definitiva para un músico con las cualidades que ya había demostrado en episodios anteriores, tanto a nivel personal como moral y musical, pero los acontecimientos sociales y políticos que se irían sucediendo a lo largo de su estancia en este cargo de tanta responsabilidad, iban a marcar su futuro a medio y

³⁵³ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, documento 13: Letras transitorias a favor de don Francisco Andreví (17/08/1830). Apéndice Documental, documento 16.

³⁵⁴ AGP, Expedientes Personales, Caja 92, exp. 4, documento de fecha 23/08/1830.

³⁵⁵ Ibidem, doc. 19.

³⁵⁶ BNE, M-762, f. 217.

largo plazo, y serán bien diferentes a como se podría suponer inicialmente, lo que condicionará el desenlace de esta importante etapa en la vida de este músico.

2.11.2. El magisterio de la Real Capilla.

Lo primero que nos podemos plantear al abordar este apartado es una pregunta muy interesante: ¿Qué hacía un músico catalán en Madrid? Seguramente su procedencia no era una condición como para poder plantearse ciertos debates ni de trabajo ni personales, pero quizá para alguno de los miembros de la Real Capilla fuera en lo que pensar cuando por primera vez se escuchara su nombre³⁵⁷.

No se trataba de un personaje sin experiencia, pues su trayectoria musical le avalaba, pero sí que se podía ver un trasfondo en su elección que, por los tiempos convulsos que corrían en nuestro país, era posible motivo de duda más aún después de conocer los escritos enviados en el proceso de selección por parte de su rival directo en la oposición, el también catalán Ramón Carnicer, quien podía haber sido la persona que encendió el cuestionamiento sobre sus condiciones para abordar tan alto propósito como era el de regir la capilla de su majestad el Rey. Aunque Andreví tuvo una ventaja, pues el arzobispo de Valencia escribió de él que era persona “de buena conducta moral y política”³⁵⁸.

Si bien las finalidades y funciones coincidían con las habituales, la Capilla Real no era una capilla musical de características similares a las de las anteriores que había ocupado Francisco Andreví. El número de individuos, los actos a los que debía acudir y las

³⁵⁷ Sobre la Real Capilla pueden consultarse los trabajos de CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: “La música de la Real Capilla de Madrid (siglo XVIII)”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 27 (1989) pp. 109-120 y *La música en la Real Capilla de Madrid (siglo XVIII)*, Madrid, 1992. LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán: “Música, Poder e Institución: La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)”, en *Revista de Musicología*, 26 (2003) pp. 233-264. LOLO HERRANZ, Begoña: “La música en la Real Capilla después de la guerra de la Independencia: Breve esbozo del reinado de Fernando VII”, en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995) pp. 157-169; *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (H. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma, 1990 y “La recepción del primer barroco en la Real Capilla”, en *Recerca musicològica*, 17-18 (2007) pp. 67-81. MORENO TORROBA, Federico: “La música en la capilla del Palacio Real de Madrid”, en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, 47 (1978) pp. 183-192. SÁNCHEZ BELEN, J. A.: “La Capilla Real de Palacio en la crisis del Antiguo Régimen: 1808-1820”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, 27 (2002) pp. 99-130. SUBIRÁ, José: “La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX”, en *Anuario Musical*, 1 (1946) pp. 181-194; y “La música en la Real Capilla madrileña y en el colegio de niños cantorcitos”, *Anuario Musical*, 14 (1959) pp. 207-230.

³⁵⁸ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17: doc. 12, escrito de fecha 16 de abril de 1830.

exigencias del cargo determinaban unas condiciones internas que iban a exigir a este músico, como responsable de la misma, se manifestara como un auténtico guía y referente al que tenían que seguir con verdadera convicción sus músicos, ya que las obligaciones a cumplir con respecto a sus superiores eran de gran trascendencia y al servicio de la primera autoridad del Estado, el Rey.

Al igual que sucedía en los otros magisterios que había ocupado, la Capilla se regía por unas normas que marcaban las pautas de su composición y funciones que debía cubrir.

Lo primero que hizo Francisco Andreví fue tomar nota de los artículos de las Constituciones de la Real Capilla que tenían relación directa con el cargo que iba a desempeñar. Las *Constituciones* habían sido aprobadas por el rey Fernando VI en 1757 y eran las que en el momento estaban vigentes regulando la institución³⁵⁹.

El texto que escribe Andreví como recordatorio imprescindible lo inicia en el apartado referente al Culto Divino, siguiendo con las obligaciones particulares de los miembros de la capilla, las obligaciones generales de toda la capilla, lo concerniente al Colegio de Niños Cantores y a los oficios auxiliares:

Constituciones de la Real Capilla.

Don Fernando por la gracia etc.

Culto Divino.

62. Ytem. Y porque queremos que el culto Divino se repare y establezca en nuestra Real capilla etc. Ordenamos y mandamos, que todos los días se cante Missa mayor en nuestra Real Capilla, según el ritu que corresponda, ecsepto (sic) los días que la pidieramos en San Gerónimo o en otra Yglesia a que asistieramos. En el verano desde

³⁵⁹ AGP, Sección Administrativa, legajo 1133: Las Constituciones de la Real Capilla de los Reyes Católicos. 1757.

Sobre las constituciones de la Capilla Real pueden consultarse las siguientes publicaciones que hablan de ellas en la época anterior a Andreví, NELSON, Bernardette: "Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559-c. 1561", *Early Music History (Studies in Medieval and Early Modern Music)*, 19 (2000), pp. 105-200 (la relación de estatutos y constituciones en p. 172 y ss.); NEGREDO DEL CERRO, F.: "La Capilla de Palacio a principios del siglo XVII. Otras formas de poder en el alcázar madrileño", *Studia Historica. Historia Moderna*, 28 (2006) pp. 63-86; SÁNCHEZ BELÉN, J.A.: "La Capilla Real de Palacio a finales del siglo XVII", en CARRERAS, J.J.-GACÍA GARCÍA, B.J. (eds.), *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Edad Moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001; SAAVEDRA ZAPATER, Juan Carlos: "Evolución de la Capilla Real de Palacio en la segunda mitad del siglo XVIII", *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003-Anejo II, pp. 241-267 y SÁNCHEZ BELÉN, J.A.: "La Capilla Real de Palacio en la crisis del Antiguo Régimen: 1808-1820", *Cuadernos de Historia Moderna*, 27 (2002) pp. 99-130.

principio de mayo, hasta fin de septiembre a las nueve, y en el invierno de las diez; y en los días de fiesta siempre a las diez.

63. Ytem. Ordenamos que se canten vísperas y completas en dicha Capilla en los días siguientes. Todos los días de 1ra. y 2ª clase: primeras y segunda vísperas y también en todos los días que haia maytines y laudes. En los domingos del año y fiestas de guardar, y aunque no sean más que de precepto de ohr Missa, segundas vísperas no mas. En toda la octava de Corpus Christi, se cantarán también las vísperas y completas las que serán todo el año a las tres y media de la tarde, y solo cesarán en la Capilla cuando las pidieramos en San Gerónimo o en otra Yglesia.

64. Ytem. Ordenamos que se canten maytines y laudes en la misma Real Capilla en las festividades siguientes: los cuatro días de Pascua de Natividad. Día de la Circuncisión del Señor. Día de la Ascensión. Los tres días de Pascua de Espiritu Sancto. Día de Corpus Christi y todos los días de su octava. Día de la Santísima Trinidad. En las cinco festividades de Nuestra Señora, que son Concepción, Natividad, Purificación, Encarnación y Asunción. Día de Todos los Santos y Ánimas. Día de San Juan bautista, de San Pedro y San Pablo, de Santiago. Día de San Miguel titular de la Capilla. Día de San Josef, de San Fernando, de Santa Bárbara. En todos estos días habrá maitines y laudes en la Capilla, ecepto cuando los tubiésemos en San Gerónimo. Y todo el año empezarán a las seis de la tarde a canto llano, según el ritu que corresponda.

65. Ytem. Ordenamos que se canten en nuestra Capilla las cuatro horas menores todos los días de 1ra. y 2ª clase, y también en los domingos y fiestas aunque solo sean de precepto de ohr missa, y en los días que huviesen cantado maitines y laudes y en toda la octava de Corpus Christi. Prima y tercia antes de la misa mayor, sexta y nona después. En los dobles mayores se cantarán de el mismo modo las cuatro horas menores. En los dobles comunes, solo la tercia antes de la misa mayor. En los semidobles solo la missa y siempre a canto llano. Pero no se cantarán en la Capilla estas horas menores cuando pidamos la mayor en San Gerónimo.

66. Ytem. Ordenamos y mandamos, que el día de Todos los Santos, todos los años perpetuamente, en la missa solemne se cante el Te Deum laudamus y la Salve a María Santísima en acción de gracias, por el beneficio que Dios nuestro Señor se dignó de hacernos en esta Corte y Reyno en el terremoto que se experimentó en este día. Assimismo, que desde las nueve de la mañana se exponga el Santísimo en nuestra Real Capilla, en el mismo día, y esté patente hasta por la tarde al empezar las vísperas de Difuntos, asistiendo los Capellanes de Honor a velar en la forma en la forma acostumbrada, y que en la missa mayor aya sermón de Todos los Santos con acción de gracias.

75. Ytem. Ordenamos y mandamos, que la Música solo asista a la Capilla de Palacio no estando nosotros en ella en los días que se acostumbra, y se notarán en la tabla.

De las obligaciones de los individuos del cantollano y Canto de órgano.

91. El Maestro debe graduar las clases, componer todas las obras que se necesitan (sic) en el giro del año para solemnizar el culto, responder de las que hai canceladas en el Archivo para el mismo efecto, regirlas y repartir con prudencia el trabajo entre las voces, celando con el mayor esmero el desempeño de todas las funciones.

92. Como Rector de nuestro Colegio, cuidará que los niños estén limpios, asistidos y bien educados. Presenciará la lección que les dan los Maestros de Música cuatro veces al mes, y sis estos no cumplen su obligación los reprehenderá, y sino se enmiendan lo participará a nuestro Capellán Mayor, para que de orden los amonesten o los multen.

93. Los Capellanes de Altar según sus turnos deven decir las missas de postre, cantar las Epistolas, Evangelios y Missas mayores así en nuestra Capilla, como donde fueren de nuestra orden, a ecsepción de las que celebren los preladados. El Hebdomadario oficiará en su semana todos las de canto llano y canto de órgano en que hai que servir únicamente en el Altar y no en otras.

94. Están obligados a cantar el canto de órgano y cantollano en las mismas funciones, y por lo respectivo a la Música estarán dependientes del Maestro.

95. Los sochantres (que están en calidad de nuestros Capellanes de Altar) tienen las obligaciones de regir el coro en palacio por semanas, y cada uno en la suia prevendrá con tiempo todo cuanto corresponde al rezo. Guardarán las clases, llevando el canto con más o menos solemnidad como corresponde. En las funciones más clásicas cantarán las Kalendas. No seguirán la Salmodia, si la necesidad no lo ejecuta. Oficiarán las Horas (en que no hai que servir en el Altar) alternando con los Salmistas en esta precisión. Asistirán a San Gerónimo a la Missa de la Purificación, Laudes de Navidad y Reyes, y si el Maestro les asigna algunas Pasiones. En la hipótesi de haver enfermos, o ausentes algunos Capellanes de Altar, y necsitarse de voces robustas para el canto llano en las festividades de Cancel y Cortina, también las servirán por días (o funciones) cada uno de con los Salmistas de su Coro, mientras ecsista el motivo.

96. Los Salmistas tienen las obligaciones de cantar cuanto les corresponde en los Coros respectivos. Suplirán a los Sochantres si están indispuestos o ausentes. Capitularán cuando les toque por su turno. Asistirán a San Gerónimo a la Missa de la Purificación, Laudes de Navidad y Reyes, y siempre que haia falta de voces corpulentas en las funciones de Cancel y de Cortina, irán con el Sochantre de su Coro a cantar el canto llano. Si algunos estuvieren ausentes, enfermos o roncacos, se suplirán unos a otros de modo que no se defraude el culto.

97. El organista más antiguo (como Vice Maestro que es oy) dirigirá nuestra Capilla en todas las funciones que se presenten, en las ausencias o enfermedades del Maestro.

98. Como organista primero debe tocar en los días de 1ra. y 2da. Clase, Cancel y Cortina. El segundo ha de alternar con el primero en las mismas funciones, y si hecha el compás debe tañer.

99. El tercero ha de hacer semanas en las Missas de canto llano, y siempre que el 1ro. o segundo estén ausentes o accidentados, alternará con el que quede con aptitud para el servicio en todas las asistencias de canto de órgano. El cuarto tocará su semana de Missas y todas las vísperas y maytines a canto llano.

100. Las voces cantarán con el posible esmero y cuidado cuanto les prescriba el Maestro, evitando los efectos que la experiencia les ha hecho conocerles ser nocivos para estar en voz y poder servir su obligación. Responderán al Preste en todas las funciones a papeles, y en las mismas auxiliarán los tenores y bajos el canto llano. Aprenderán (los que lo ignoren) el Admirable Sacramento, y los favordones cada uno en su cuerda respectiva. No cambiarán los papeles entre sí, sin el beneplacito del Maestro. No se escusarán de cantar cuanto se ofrece sin motivo que no sea del todo justificado, y si alguno no está en aptitud se lo hará presente antes de empezar para que remedie la falta con destreza.

101. Los ynstrumentistas deven servirse para tocar de los ynstrumentos de mejor calidad y voz, estarán afinados antes de dar principio a las funciones. Acompañarán con la mayor delicadeza y primor, y los más antiguos de cada cuerda celarán esta loable disciplina.

102. El Puntador (por lo respectivo a los músicos) de cada falta íntegra los puntará la mitad de su renta en el día, y si llegaren al promediar las funciones y las sirven hasta que se concluyen solo les revajará una cuarta parte, y esta misma perderán los que no asistan a cantar el Asperges y el Tantum ergo cuando se espone el Santísimo, resucitando este estilo que se practicó en lo antiguo. Tiene obligación de puntar los individuos que los celadores multen por otros justos motivos. Avisará con tiempo a el Maestro los que se han escusado por enfermos. El importe de las faltas en cada mes le cobrará en la Pagadoría, y lo entregará a el Maestro para que le tenga en depósito y se distribuya con igualdad al fin del año entre todos los miembros de este cuerpo.

Obligaciones generales.

103. Todos los individuos de nuestra Real Capilla deben asistir a las festividades de Cancel y Cortina, y las que prescriba tabla a la hora que señale, o se avise, presentándose con tiempo en el Coro, y tomando cada uno su lugar para evitar desorden y confusión. Acudirán a las pruebas que el Maestro necesite (sin admitir excusas específicas) y al que falte que se le apunte. Los que se hallaren heridos de alguna

enfermedad, lo avisarán al Puntador para que los haga presentes (antes de empezar las funciones porque después no será válida la excusa) y este lo participará al Maestro para su gobierno.

104. Si las dolencias fueren largas, o dudosas, nuestro Capellán Mayor mandará a un médico de nuestra familia los visite para que le informe, y si en esto (o en todo lo que coincida con este artículo) se hallare algún dolo, será de nuestra Real satisfacción los multe de modo que los escarmiente.

105. Si de los que han tenido o tubieren en adelante el ingreso en la Real capilla (así de voces, como de ynstrumentos) se conociera que abandonan la aplicación, y no corresponden en los progresos a las prudentes esperanzas que prometían sus accidentes, también los mortificará nuestro Capellan Mayor, imponiéndoles una penitencia pecuniaria hasta que se consiga una sensible enmienda.

106. No deben hir las voces ni ynstrumentos a ninguna función pública de Yglesia, ni a las casas (por distinguidas que sean) sin espresa licencia nuestra, o de su gefe.

107. Se abstendrán de oyr missa rezada durante la mayor, que offician, y en quanto sea posible observarán los seglares las ceremonias de los sacerdotes. No dejarán sus lugares hasta haverse concluido del todo las funciones, y esta falta será punto de residencia.

108. Cuando falleciere algún músico deven asistir todos (como buenos hermanos) a su entierro para hacerle los últimos honores.

109. En todas las honras de Personas Reales y desde la Dominica in Pasione hasta Pascua de Resurrección, vestirán todos de negro.

110. Es de nuestra Real satisfacción que el Sacerdote Músico más anciano, el capellán de Altar más antiguo, el Maestro, Vice Maestro y el Decano de todos los Ynstrumentos sean celadores de nuestra Real Capilla (por lo que mira a Música) que puedan prevenir, reprender y multar a cualquiera individuo que incurra en las venialidades, de inmodestias en el Coro, y otros pecados ligeros de su oficio. Y siempre que se deba dar parte a nuestro Capellán Mayor de algún exceso lo ejecutarán los cinco juntos.

111. Los Niños cantores de nuestro Real Colegio asistirán a las funciones de canto llano, alternando de cuatro en cuatro (porque no pierdan el estudio) y a las de canto de órgano todos. Los acompañará el teniente rector (su Maestro de Música) y en su falta serán los antiguos quienes celen la decencia de los modernos.

112. Los Furrieres (por lo perteneciente a los Músicos) avisarán a todas las festividades, sin alterar la hora de la tarde, ni la que les de nuestro capellán Mayor o el Receptor. Egecutarán lo mismo para las pruebas que necesite el Maestro. Y si algún individuo no ha asistido al coro, no estando enfermo (que esto se preguntará al Puntador) irán a su domicilio. Cuidarán de la furriera se suministre todo lo necesario para las funciones que se ejecuten en el Crucero.

113. Siempre que nuestro Capellán Mayor diesse licencia de ausentarse a qualquiera individuo de nuestra Real capilla, se pasará noticia al puntador para que le haga presente, solo el tiempo que se le señale.

114. Todos los individuos de nuestra Real Capilla, de qualquiera clase y condición que sean, deben hacer en manos del Receptor el juramento de fidelidad a Nos, y de obedecer a nuestro Capellán Mayor, antes de dar principio a la servidumbre de su destino, de cumplir y obedecer estas constituciones, cada uno en la parte que le corresponde.

115. Si ocurriese alguna cosa dudosa, nueva o irregular (porque todo no se puede prevenir) se consultará a nuestro Capellán Mayor, para que resuelva y mande lo que tenga por más conveniente.

Del Colegio de Niños Cantores.

116. Ytem. Por quanto los Colegiales cantores de nuestro Colegio están a la dirección y cuidado del Maestro de Capilla, mandamos que tenga este el mayor cuidado en su educación y aprovechamiento, procurando se apliquen a la Música y que aprendan la lengua latina. Cuidará también de que tengan puntuales sus lecciones respectivas a las horas proporcionadas; que sepan bien la Doctrina Cristiana y que confiesen y comulguen por lo menos una vez cada mes.

117. Ytem. Mandamos que los dichos Colegiales asistan puntuales a la Capilla, y que siempre vaian y buelvan acompañados del Maestro de Música, o del Vice-Rector, para que no se distraigan por las calles ni hagan cosas indecentes.

118. Ytem. Ordenamos que el Maestro de Capilla no permita que dichos colegiales bayan a cantar por las casas, ni salgan del Colegio solos, ni a horas desusadas. Y en esta parte encargamos mucho el cuidado y vigilancia del capellán Mayor, para que el Maestro de Capilla cumpla ecsactamente con lo que por estas constituciones ordenamos.

119. Por lo qual mandamos que el Capellán Mayor nombre todos los años un visitador que visite el Colegio de Niños cantores, y que se haga la visita el último mes del año, el qual visitador tomará una ecsacta cuenta y razón del gobierno del Colegio, de la vida y costumbres de los colegiales de si están bien instruidos en la Doctrina Cristiana, como también de si se aplican y aprovechan en la música y en el canto, y de todo lo demás que conduce a la cristiana y política educación. De todo lo qual el visitador dará ecsacta cuenta (tachado: razón) al capellán Mayor, para que este ponga remedio y enmienda en todo lo que lo necessitare, en lo qual encargamos mucho la conciencia al capellán Mayor y al visitador.

De los Furrieres.

120. Ytem. Ordenamos y mandamos aya en nuestra Real capilla tres furrieres, o más si fueren menester, que sean seglares, los cuales nos consultará el Capellán Mayor. Y

tendrán obligación de asistir a la Real Capilla en todas las funciones que asistamos a ella, y cuando no asistieremos deberán siempre acudir dos. También tendrán obligación de ir cada día uno al cuarto del Capellán Mayor, para tomar la orden, y luego que la reciba la comunicará al Receptor, después a los Capellanes de Honor, Capellanes de Altar, Maestro de Capilla y a todos los dependientes de ella. También será su obligación acudir a la Capilla y a cualquiera Yglesia a donde vamos para disponer los bancos de los Capellanes de Honor, el Púlpito y Paño en él, salir con los pages al Evangelio y al Santus. Asistirá siempre uno al Coro, para disponerse pongan los bancos a los Cantores, en el modo y forma que le ordenase el Maestro de Capilla, el cual se quedará a la puerta del Coro para no dejar entrar en él a persona alguna de cualquier condición que sea, si no es a los Cantores.

De el Entonador.

121. Ytem. Ordenamos y mandamos que aya en nuestra Real capilla un Entonador, cuya obligación será barrer y limpiar el Coro, y cuidar de que esté esterado en ynvierno y en verano con las esteras que corresponde a cada estación para la mayor limpieza y decencia de los yndividuos. Deberá estar en el Coro media hora antes que empiecen las funciones, así en la Capilla como en las Yglesias a donde fuere para entonar, lo cual ejecutará con gran cuidado y a satisfacción de los organistas. Asimismo deverá llevar y traer acompañado del Barrendero de la Capilla los Libros de Coro, desde los cajones al facistol y del facistol a los cajones, como lo ordenaren los sochantres..

Del Barrendero de la Capilla.

122. Ytem. Ordenamos y mandamos aya en nuestra Real Capilla, un Barrendero cuya obligación será barrer y limpiar la Capilla, acudir con la lumbre y agua que se necesita en ella, suplir también por el Entonador cuando este estubiese malo, y este por el Barrendero mutuamente, y asistir también a todas las Yglesias donde vaia nuestra Capilla.

123. Ytem. Ordenamos y mandamos que siempre que nuestro Capellán Mayor diese licencia de ausentarse a qualquier individuo de la Capilla, o le concediese algún indulto de recreación (según las facultades que le concedemos de treinta días al año continuos o interpolados) pase aviso al Puntador, con especificación del número de los días de la gracia, para que espirando esta cuide de puntarle en lo que encargamos mucho la conciencia al Puntador y al Presidente del Coro, para que el culto tenga la mayor asistencia de ministros, y se eviten todos los artificios y engaños.

124. Y por quanto no se pueden prevenir por estas Constituciones todos los casos y circunstancias que puedan concurrir en nuestra Capilla: Ordenamos que siempre que ocurra alguna duda sobre lo que aquí establecemos, u se ofrezca algún caso irregular en la servidumbre o asistencia, de cualquiera de los yndividuos de la Capilla, deberán

acudir al Capellán Mayor para que este resuelva lo que hallase por más conveniente y más conforme a las Constituciones. Y mandamos que todos los yndividuos de la Capilla así del Canto como de la Música, observen y cumplan las observancias, orden y ceremonias que se establecerán para el Coro.

125. Ytem. Ordenamos y mandamos que siempre que aya en nuestra Capilla vacante de Maestro de Ceremonias y segundo Maestro, de Capellán de Altar, de Sochantre, de Maestro de Capilla, Vice-Maestro, de Organista, de Voces e Ynstrumentos, el Capellán Mayor haga se pongan Edictos en la puerta de nuestra Capilla llamando a oposición y ecsamen a todos los que quieran concurrir en el término de dos meses, los cuales pasados nombrará el dicho Capellán Mayor tres Ecsaminadores los más calificados en aquella facultad y de la misma Capilla, los cuales con toda justificación y conciencia graduarán la avilidad de los opositores, cuia graduación firmada y jurada entregarán al Capellán Mayor para que este nos consulte.

126. Ytem. Ordenamos y mandamos que el capellán Mayor tenga una junta todos los años, que se compondrá del Receptor, Juez, Visitador, Maestro de Ceremonias y Maestro de Capilla, para tratar de las observancias y ceremonias del Coro y Capilla y de las obligaciones de cada ministro de ella, a fin de reformar y corregir cualquier abuso o defecto que note en dichas observancias y ceremonias, y también para establecer y renobar lo que hallasen por conveniente.

127. Ytem. Ordenamos y mandamos que nuestra Real Capilla no pueda concurrir ni asistir en comunidad a Yglesia a hacer función ni oficios sin nuestra orden, como ni tampoco los yndividuos de ella podrán ir particularmente a cantar, tocar, ni hacer servidumbre alguna en otra Yglesia fuera de la Real Capilla, a teatros, ni a funciones públicas de casas particulares, y al que hiciere lo contrario de lo que aquí mandamos le multará o castigará el Capellán Mayor.

128. Ytem. Mandamos que todos los ornamentos y alajas que se necesiten para la Real Capilla, lo represente el Receptor al Capellán Mayor y de su orden mande que se ejecuten.

131. Ytem. Ordenamos y mandamos que siempre que se hallare junta nuestra Real Capilla y Comunidad de Capellanes de Honor con cualquier Cabildo, Congregación o Comunidad aya de preceder y preceda a todas, que así es nuestra voluntad.

145. Ytem. Ordenamos y mandamos que en nuestra Real Capilla aya todos los días un suficiente número de Misas rezadas que se celebrarán por los Sochantres, Capellanes de Altar y Cantores, y por los Sacristanes, en el modo y forma que dispondrá nuestro Capellán Mayor. Ordenamos también que los Capellanes de Altar tengan la obligación de aplicar por nuestra intención y felices subcesos de la Monarquía, todas las Misas

mayores que se canten en nuestra Capilla y en San Gerónimo, cada uno en las semanas que le toquen con igualdad.

146. Ytem. Ordenamos y mandamos que estas Constituciones se impriman y se comuniquen a los individuos de la Real Capilla, para que cada uno sepa las obligaciones de su ministerio, reservando solo a nos y a nuestros sucesores el poder innovar, añadir o quitar y también dispensar en alguna o algunas de estas Constituciones, cuando les pareciere justo, razonable y conveniente a nuestra Real Capilla. Y encargamos al Capellán Mayor, Receptor, Juez de la Capilla, capellanes de Honor, Maestro de Capilla y mas individuos de ella, a cada uno por sí por la parte que le toca y a todos en general, guarden todas estas constituciones y cada una de ellas como se contiene, no obstante cualquier introducción o Decreto de nuestros predecesores que hubiere en contrario. Y esperamos que así lo hareis y cumplireis, pues son tan conformes al Culto Divino y convenientes a mi Real Servicio. Fecho en Aranjuez a dos de mayo de mil sietecientos y cincuenta y siete.= Yo el Rey. Juan Francisco Gaona Portocarrero.³⁶⁰

Todo ello no tenía otra finalidad que cubrir el calendario de celebraciones litúrgicas que debía cumplir la Real Capilla. Cuando llega Andreví al puesto, este calendario litúrgico o *Tabla* que establecía los días, las funciones y la forma de intervención, a papeles o a facistol, se regía por la Tabla aprobada por Fernando VI en 18 de abril de 1757:

Nueva Tabla en que Su Magestad manda y prescribe por Real Resolución de 18 de abril de 1757, todas las asistencias que perpetuamente han de tener y deberían cumplir los Músicos de su Real Capilla y los Capellanes de Altar, por lo respectivo al Canto-Llano y Canto de Órgano, assi en Palacio como en San Gerónimo y las demás que están concedidas a diferentes Yglesias de Madrid...³⁶¹

Las celebraciones no eran pues tan solo en la Capilla del Palacio Real o en la Iglesia de San Jerónimo, que también se usaba para ciertas ceremonias con presencia Real, ya que incluía la participación de la Capilla musical en otros templos como Santa Isabel, las Comendadoras de Santiago, capilla del Palacio de Buen Retiro, las Salesas, Colegio de los Jesuitas, San Marcos, San Isidro, Maravillas, Santa María, Capuchinos de la Paciencia o San Gil.

³⁶⁰ Texto manuscrito por el propio Francisco Andreví en BNE, M-762, ff. 197-205.

³⁶¹ BNE, M-762, f. 61.

El texto que en 1791 copiase Vicente Pérez en el manuscrito que venimos aludiendo, haciendo relación de los actos en que debía comparecer la Capilla Real, se complementa con notas posteriores redactadas por Francisco Andreví en los años 1831 y 1832³⁶², y se inicia con unas advertencias generales:

Advertencias.

1ª. Las Horas en que se han de empezar los Divinos Oficios en las Funciones de San Gerónimo serán a las que se abisen de orden de Su Magestad, y en Palacio según las estaciones del año.

2ª. Todos los domingos y días festivos del año, quando assiste su Magestad a la Misssa Mayor es con ynstrumentos a excepción de los domingos de Adviento, Septuagésima, Quadraésima y Ferias de estas en que es a facisol como se expresa en esta tabla.”

(NA: “Nota: El día 30 de enero de 1832 parió la Reyna nuestra Señora una ynfanta; mientras va de parto se descubre y se cantan los maytines; lugo que avisan que ha parido se canta el Te Deum, y se reserva. Hai O admirable. El día siguiente a las 12 fue el Bautizo, mientras entrán a la Capilla los Señores toca el órgano lo mismo que en una capilla pública, al principiar el bautizo toca la orquesta overturas hasta que se conclue, o hacen señal con la campanilla para que paren. El día 2 de febrero se cantó el Te Deum a las 11.

El día 1º de marzo salió la Reyna a misa en la Capilla. Mientras la misa tocó la orquesta, luego entonaron el Te Deum y se cantó las respuestas los Capellanes de Altar solos.”)³⁶³

Prosigue una relación de fiestas o calendario que estaba vigente tras la aprobación real de 1757, en las que se mencionan tanto las que no tienen día fijo en el transcurso del año, puesto que son móviles, como otras que pueden tenerlo, y en las que se indica el ritual y cantos a interpretarse, así como las observaciones que deben tenerse en cuenta señalando aquellas funciones en las que interviene la capilla “a papeles” como las que son “a facistol” o canto llano³⁶⁴:

Los domingos de Adviento, de Septuagésima y Cuaresma, con los miércoles y viernes de ella, se cantará a Facistol la misa si acaso en algunos no se celebrare festividad de Nuestra Señora; en todos estos días hay sermón. El primer día de cuaresma no hay sermón pero se celebra de Pontifical la bendición de la ceniza.

³⁶² Ibidem, ff. 61-67. En el caso de los añadidos de Andreví estos se indican precedidos de “NA”. Lo mismo aparece en el cuadro siguiente con las festividades por meses.

³⁶³ Ibidem, f. 61v.

³⁶⁴ Ibidem, ff. 62-67v.

Por lo que respecta a la Semana Santa, en estos días encontramos que el Domingo de Ramos hay Misa y Pasión; el Martes, Misa y Pasión; el Miércoles, Misa y Pasión y por la tarde Tinieblas; el Jueves Santo. Oficios, (f. 62, NA: “misa con orquesta”) y Tinieblas; el Viernes Santo, Oficios (f. 62, NA: “Pasión solo”) y Tinieblas; el Sábado Santo, Oficios y Misa, los instrumentos asistirán solo a la misa y las voces se quedan para las respuestas (f. 62, NA: “Las vísperas son a canto llano”).

Durante el Tiempo Pascual, el Domingo de Resurrección hay Misa mayor de Pontifical, en ella hay Secuencia y las segundas vísperas a papeles; el Lunes de Pascua las segundas vísperas son a papeles; el Martes de Pascua las segundas vísperas son a facistol.

En la Ascensión del Señor, el miércoles víspera de la festividad, las vísperas son a papeles, al igual que el Día de la Ascensión, que las s Segundas vísperas también son a papeles (f.62v, NA: “Nota: Para reservar después de Nona se canta el Tantum ergo con los bajones y órgano lo mismo que para descubrir, y hai O admirable”).

En el tiempo de Pentecostes, en el Domingo de Pentecostes hay Secuencia en la misa y las segundas vísperas son a papeles; el Lunes de Pascua de Pentecostes las segundas vísperas también son a papeles; el Martes de Pascua de Pentecostes las segundas vísperas son a facistol.

El Domingo de la Santísima Trinidad las segundas vísperas son a facistol.

Durante la Octava de Corpus, si la Capilla está en Madrid asiste a la misa y procesión del Jueves de la festividad. Si está fuera sólo ira el sábado a vísperas y domingo infraoctavo. También si está en Madrid asiste a las vísperas del miércoles y el jueves a la misa y segundas vísperas. El viernes y el sábado sólo a la misa. El martes de la infraoctava hay misa, completas y procesión en Santa Isabel y la Capilla se distribuye. (f.63, NA: “A Santa Isabel va la Capilla el día 2 de julio y no el martes de la infraoctava por haverla trasladado. En la procesión se cantan 4 motetes”). El jueves de la infraoctava hay misa y procesión en las Comendadoras de Santiago y en este caso la Capilla se comparte. (f. 63, NA: “Nota: El año 1832 no asistió la Capilla a las Comendadoras, por haver hido doce yndividuos con licencia del Excelentísimo señor Patriarca a la función de la bendición de banderas, y los restantes hicimos la función de la Real Capilla”).

Hay una advertencia que debe observarse en todo lo relacionado con las vísperas: en todas las primeras vísperas, de primera o segunda clase que se solemnizan en Palacio, la Capilla asiste aunque en el mismo día haya misa en San Gerónimo. A las segundas vísperas, de primera o segunda clase solo asistirá la Capilla cuando no han concurrido por la mañana en el palacio del Retiro. Las segundas vísperas de primera clase se cantarán a papeles con instrumentos, y las de segunda clase a facistol.

A su vez, el viernes y sábado de las Cuarenta Horas asisten las voces, los capellanes que no sirven altar, los bajones y el organista para cuando se expone el Santísimo Sacramento. Y esto se hará siempre en todos los casos en que haya exposición eucarística

Cuando el cantollano se reduzca en voces por ausencia o enfermedad de los sochantres y salmistas, se cubrirán las faltas por los capellanes de Altar.

En el cuadro de la página siguiente (Fiestas y Celebraciones a las que asiste la Real Capilla en el transcurso del año), señalamos todas las celebraciones obligadas en el transcurso del año litúrgico y natural, puestas por mensualidad y día, cuya responsabilidad musical le correspondía al maestro de Capilla.

Con un calendario tan amplio de celebraciones y variedad en las mismas, y con la estructura de la capilla y los medios posibles añadidos llegado el caso, Andreví comenzó a desempeñar su nuevo empleo y a gestionar su condición de funcionario real.

La Real Capilla era una institución musical que, prácticamente, desde el siglo XVI no había variado mucho, manteniendo el mismo rigor de calidad en la selección de sus integrantes, capellanes y músicos, fuesen músicos o instrumentistas. Prevalcían en ella las figuras del maestro de Capilla y del organista y en las voces junto a los salmistas estaban los que cubrían las cuatro clásicas de tiple, alto, tenor y bajo. Además, llegado el caso, se acompañaban de músicos instrumentistas que desempeñaban su profesión en la llamada Cámara u orquesta real.

Cuando Andreví llega a la dirección, el primer problema que se le comunica debe resolver es la falta de voces de tiple. En ese momento las voces de la capilla la formaban como tiples Manuel Beredas y Ramón Mateos; como contraltos Bernabé Scheffler, Mariano Meseguer y Antonio Fages; como tenores Josef Pérez, Juan Tárrega, Gabriel García Serrano y Ambrosio Pérez; y como bajos Benito Torrellas, Juan Pedro López, Josef Echevarría y Josef Torrellas. Faltaban tiples y se le ordena que lo cubra con colegiales formados de los Niños Cantores³⁶⁵.

³⁶⁵ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 6 y 38.

Cuadro de Fiestas y Celebraciones a las que asiste la Real Capilla en el transcurso del año³⁶⁶

Fiestas de primera y segunda clase a lo largo del año	
Enero	<p>1. Día de la Circuncisión del Señor. Misa mayor. Segundas Vísperas a facistol. 5. Víspera de la Epifanía. Vísperas. Por la noche, Maitines y Laudes. 6. Epifanía del Señor. Misa mayor de Pontifical. Segundas vísperas a papeles. * Dominica de la infraoctava de Epifanía. Misa mayor. ** Víspera del Dulcísimo Nombre de Jesús. Vísperas a papeles. ** El Dulcísimo Nombre de Jesús. Misa a papeles. Vísperas a facistol. (f. 63v, NA: “19. Honras por el señor Carlos cuarto; la víspera, vísperas y maitines, y el día Misa y responso. 21. Vísperas a papeles. 22. San Vicente Mártir missa a papeles y 2s. vísperas a facistol”) 22. Vísperas a papeles. 23. San Ildelfonso. Misa mayor. Segundas vísperas a facistol. (f. 64, NA: “24. La Descensión de Nuestra Señora. 1ras. Vísperas [a papeles?] y misa y 2as. Vísperas a facistol”) 27. Vísperas a papeles. 28. San Julián obispo de Cuenca. Misa a papeles. Segundas vísperas a facistol. (f. 64, NA: “29. San Francisco de Sales. Misa y completas en las <u>Salezas</u> (sic). Media Capilla”)</p>
Febrero	<p>1. Víspera de la Purificación. Vísperas. 2. La Purificación de la Virgen. Misa y procesión. Segundas vísperas a facistol. (f. 64, NA: “9. Las Santas Reliquias. 2ª Clase. 1ras. Vísperas y missa orquesta. 2das. Vísperas facistol”) (f. 64, NA: “Año 1834. Día 16 Te Deum en <u>San Ginés</u> por los bautizos de madre y dos hijos ingleses. Fue madrina la Reyna”) 23. Víspera de San Matías apóstol. Vísperas a papeles. Si cae en Cuaresma estas son por la mañana, salvo que sea domingo que lo serán por la tarde. 24. San Matías apóstol. Misa mayor. Segundas vísperas a facistol.</p>
Marzo	<p>4. La Capilla asiste al <u>Colegio Imperial de los Jesuitas</u>. Misa y completas. (f. 64, NA: “No hai tal función. Se hace el día 12 media capilla”) 10. Fiesta de la Translación del Santísimo Sacramento a la Capilla de Palacio (desde 1639). Misa y completas con exposición del Santísimo. 18. Víspera de San José. Vísperas a papeles. Si cae en Cuaresma son las vísperas por la mañana y si es domingo por la tarde. 19. San José. Misa mayor. Segundas vísperas a facistol. 24. Víspera de la Encarnación. Vísperas a papeles. Por la mañana, salvo que sea domingo que lo serán por la tarde. Si son por la mañana no asisten los Reyes. 25. Día de la Encarnación. Misa mayor. Segundas vísperas a facistol. (f. 64v, NA: “En 1832 día 26: Entrada de una monja en la <u>Encarnación</u>. Completas, Veni creator Spiritus e himno de San Agustín”)</p>

³⁶⁶ Este cuadro anual se ha elaborado con la información tomada de BNE, M-762, ff. 61-81. Los subrayados que aparecen no constan así en el original y los usamos para identificar las celebraciones que se realizaban fuera de la Real Capilla. Son muy interesantes las anotaciones añadidas por Andreví (“NA”).

Abril	<p>3. Víspera de San Isidoro de Sevilla. Vísperas a papeles. 4. San Isidoro. Misa a papeles. Segundas vísperas a facistol. 24. Víspera de San Marcos. Vísperas a papeles. 25. San Marcos evangelista. (Instituida por Felipe V en la parroquia del santo en 1707). Concorre toda la Capilla a la Iglesia de <u>San Marcos</u>. Misa y completas. 30. Víspera de San Felipe y Santiago. Vísperas a papeles.</p>
Mayo	<p>1. San Felipe y Santiago el menor. Misa mayor. Segundas vísperas a facistol. 2. Víspera de la Santa Cruz. Vísperas a papeles. 3. Invenición de la Santa Cruz. Misa mayor. Segundas vísperas a facistol. (f. 64v, NA: “16. Vísperas de Difuntos y oficios. Por la difunta Reyna Amalia. Se cantó Magnificat a 8, Ynvitatorio y Tedet con orquesta, Benedictus a 8. Oficio de Ducasi. 17. Misa de Requiem de Nebra orquesta y Responso a 8 después del Sermón”) 14. Víspera de San Isidro. Vísperas a papeles. 15. San Isidro labrador. Misa mayor. Segundas vísperas a papeles. (f. 65, NA: “Se divide la Capilla, y van a Misa y Completas a San Ysidro”) 22. Víspera de la Aparición de Santiago. Vísperas a papeles en las <u>Comendadoras</u>. 23. Día de la Aparición de Santiago. Misa a papeles en las <u>Comendadoras</u>. 29. Víspera de San Fernando. Vísperas a papeles. 30. Día de San Fernnado. Misa mayor. Segundas vísperas a papeles.</p>
Junio	<p>15. Vísperas, maitines y laudes de Difuntos por celebrarse las honras de la reina María Luisa de Saboya. 16. Misa de Requiem y responso a música. 23. Víspera de San Juan. Vísperas a papeles. 24. Día de San Juan Bautista. Misa mayor. Segundas vísperas a papeles. (f. 65, NA: “27. En <u>San Gil</u> por la Orden de Carlos 3ro. Vísperas de Difuntos Magnificat a 8”) 28. Oficio y Misa de Nebra y Responso a 8. Parce un colegial Taedet música) 28. Víspera de San Pedro. Vísperas a papeles. 29. Día de San Pedro y San Pablo. Misa mayor. Segundas vísperas a papeles.</p>
Julio	<p>(f. 65, NA: “Julio día 2. Media Capilla en <u>Santa Ysabel</u>. Misa, completas y motetes a la procesión. Por la mañana se reparte la Capilla, porque hai misa con orquesta en Palacio”) 7. Víspera de Santa Isabel. Vísperas a papeles. 8. Día de Santa Isabel reina de Portugal. No hay segundas vísperas, por hacer las de Difuntos con maitines y Laudes por las honras del rey Felipe V. (f. 65v, NA: “No hai Pontifical ni honras, el día 9”) 9. Misa de Pontifical y responsos. (f. 65v, NA: “16 misa. El triunfo de la Cruz”) 19. Víspera de Santa Librada. Vísperas a papeles. 20. Día de Santa Librada virgen y mártir. Misa a papeles. Segundas vísperas a facistol. 24. Toda la Capilla asiste al convento de las <u>Comendadoras de Santiago</u>. Vísperas de Santiago. 25. Día de Santiago patrón de España. Misa mayor. Segundas vísperas a papeles. La Capilla se divide para la Misa en las <u>Comendadoras</u>. (f. 65v, NA: “1831. Día 30. Entrada de una religiosa en las <u>Maravillas</u> por ser padrinos Sus Magestades se cantó el Veni creator Espiritus con música, salmo y respuestas a canto llano, y la orquesta tocó tres sinfonías”)</p>

Agosto	<p>(f. 65v, NA: “1832 día 1 fue la profecía dos Te Deum, dos Veni creator Spiritus, y misa”)</p> <p>8. Víspera de San Justo y Pastor. Vísperas a papeles.</p> <p>9. Día de San Justo y Pastor. Misa y vísperas a papeles, siendo las vísperas de San Lorenzo.</p> <p>10. Día de San Lorenzo mártir. Misa mayor. Segundas vísperas a facistol.</p> <p>14. Víspera de la Asunción. Vísperas.</p> <p>15. Día de la Asunción de Nuestra Señora. Misa mayor. Segundas vísperas a papeles.</p> <p>(f. 65v, NA: “Día 21. Misa y completas en las <u>Salesas</u>, media Capilla, de santa Juana Francisca Femiot”)</p> <p>23. Víspera de San Bartolomé. Vísperas a papeles.</p> <p>24. Día de San Bartolomé apóstol. Misa mayor. Segundas vísperas a facistol.</p> <p>Uno de lo últimos días de este mes asiste toda la Capilla a la Parroquia de <u>Santa María</u>, a Misa y Completas.</p>
Septiembre	<p>7. Víspera de la Natividad. Vísperas.</p> <p>8. Día de la Natividad de la Virgen. Misa mayor. Segundas vísperas a facistol.</p> <p>(f. 66, NA: “1831. Día 8. Entrada de nuevas monjas en las <u>Descalzas</u>. Overtura, Veni creator Spiritus y respuestas a las preces. Al cumple año se hizo la Profecía Te Deum y misa”)</p> <p>(f. 66, NA: “Día 15 EN San Gil a las 4 Placeto, Magnificat a 8.</p> <p>16. Oficio, Parece un colegial, Tedet música, Misa de Nebra, Responso a 8 a la fin”)</p> <p>17. Asiste toda la Capilla a la iglesia de los <u>Padres Capuchinos de la Paciencia</u>, para solemnizar la octava del Cristo. Misa y completas.</p> <p>(f. 66, NA: 1832. Día 19 se hizo la función en San Gil, y tres días de rogativas con misa en la Real Capilla por la salud del Rey nuestro Señor. Se partió la Capilla en estas dos partes, y esta mañana no fuimos a <u>Capuchinos</u> fue el organista solo)</p> <p>20. Víspera de San Mateo. Vísperas a papeles.</p> <p>Día de San Mateo apóstol. Misa mayor. Segundas vísperas a facistol.</p> <p>(f. 66, NA: “Día 25 setiembre. Misa y completas en las <u>Salesas</u>.”)</p> <p>28. Víspera de San Miguel. Vísperas a papeles.</p> <p>Día de San Miguel arcángel, titular de la Real Capilla. Misa y Segundas vísperas a papeles.</p>
Octubre	<p>(f. 66, NA: “Octubre 1. Primeras vísperas y misa con orquesta, y 2das. Vísperas a 4tro. Después de la misa Te Deum.</p> <p>Día 1^o. Octubre lo mismo.</p> <p>Día del Santísimo Rosario misa y salve al <u>Retiro</u>.”)</p> <p>9. Víspera de San Francisco de Borja. Vísperas a papeles.</p> <p>10. Día de San Francisco de Borja. Misa a papeles. Segundas vísperas a facistol.</p> <p>17. Víspera de San Lucas. Vísperas a papeles.</p> <p>18. Día de San Lucas evangelista. Misa a papeles. Segundas vísperas a facistol.</p> <p>19. Día de San Pedro Alcántara. Asiste toda la Capilla al <u>Real Convento de San Gil</u>. Misa y completas.</p> <p>27. Víspera de San Simón y Judas, apóstoles. Vísperas a papeles.</p> <p>28. Día de San Simón y Judas. Misa mayor. Segundas vísperas a facistol.</p> <p>31. Víspera de Todos los Santos. Vísperas a papeles.</p>

Noviembre	<p>Día de Todos los Santos. Misa mayor. Segundas vísperas de la solemnidad a papeles. Después vísperas (f. 66v, NA: “Después de la misa hay Te Deum y Salve. Antes de vísperas se reserva y canta el O admirable”) maytines y laudes de Difuntos (f. 66v, NA: “Oficio de Ducasi, misa de Nebra”) invitatorio y 2ª lección. La 1ra. un colegial.</p> <p>Día de la Conmemoración de los Difuntos. Misa con orquesta (f. 66v, NA: “misa de Corselli buena”) y responso a 8 y contrabajos (f. 66v, NA: “Día 3 misa y Salve en <u>Santa María</u>. Media Capilla. Asperges. Se reserva acabada la misa.</p> <p>Nota. En la <u>Encarnación</u> por la Hermandad Real hubo vísperas, nocturno, misa y responso. En San Ysidro por los Militares nocturno, misa y responso a 8 después del sermón”) 29. Víspera de San Andrés. Vísperas a papeles.</p> <p>30. Día de San Andrés apóstol. Misa mayor. Segundas vísperas a facistol.</p> <p>* Domingo Primero de Adviento se divide la Capilla y asiste la Capilla a la <u>Parroquia de Santa María</u> a la función de la publicación de la Bula. Misa a facistol. (f. 67, NA: “A Santa María van 4tro. Voces y un bajón. Los nombra el Maestro”)</p>
Diciembre	<p>7. Víspera de la Concepción. Vísperas.</p> <p>8. Día de la Concepción de la Virgen. Misa mayor de Pontifical. Segundas vísperas a facistol.</p> <p>10. Función de los Desagravios del Santísimo Sacramento (Intituida por Felipe V en 1711). Misa de Pontifical. Por la tarde Completas y reserva.</p> <p>15. Por la tarde y los ocho días siguientes, letanía y salve (instituidas por la reina Mariana de Austria)</p> <p>20. Víspera de Santo Tomás. Vísperas a papeles.</p> <p>21. Día de Santo Tomás apóstol. Misa mayor. Segundas vísperas a facistol.</p> <p>24. Víspera de la Natividad. Vísperas a papeles (f. 67, NA: “1ras. Vísperas cortas”) Por la noche maitines, misa y laudes.</p> <p>25. Día de la Natividad del Señor. Misa mayor de Pontifical. Segundas vísperas a papeles.</p> <p>26. Día de San Esteban. Misa mayor. Vísperas a papeles de San Juan.</p> <p>27. Día de San Juan evangelista. Misa mayor. Vísperas a facistol.</p> <p>28. Día de los Santos Inocentes. Misa mayor.</p> <p>29. Víspera de la Translación de Santiago. La Capilla asiste a vísperas en el convento de las <u>Comendadoras</u>.</p> <p>30. Día de la Translación de Santiago. Asiste la Capilla a misa en el convento de las <u>Comendadoras</u>.</p> <p>31. Día de San Silvestre papa. Misa mayor. Vísperas a papeles de la Circuncisión.</p>

A lo largo de los años de gestión encontramos diversas informaciones de la relación del maestro con los músicos, de la capilla y de otras, como es el caso de tener que manifestarse de forma reservada sobre el violoncelista Julián Aguirre y su conducta moral, a quien defenderá afirmando ser digno en su persona y cualidades musicales³⁶⁷. Concesión de permisos para tocar fuera de los sitios oficiales o en ceremonias

³⁶⁷ Aguirre era músico en la Capilla de Nuestra Señora de la Encarnación y Sargento de los Voluntarios Realistas en Madrid. BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 16, escritos de fecha 10 de diciembre de 1831.

particulares como fue el caso del novenario de misas de la difunta esposa de Francisco Bacari³⁶⁸, licencia por motivos de salud como el caso del profesor Pedro Broca, que lo es en la Real Capilla y en el Real Conservatorio³⁶⁹, o permiso al salmista Joaquín Reguer para asistir a más funciones y así poder practicar la voz³⁷⁰.

El control sobre los miembros de la Real Capilla y su asistencia a las funciones era constante, y además quedaba reflejado en las cuentas que periódicamente el maestro remitía para que se les abonasen los salarios, en las que también se indicaba la necesidad de refuerzos en ciertas ceremonias tanto de voces como instrumentistas, e incluso tener que decidir si la capilla se dividía para poder atender funciones en distintos templos, como ocurrió en 1833 cuando se tenía que cubrir la festividad de San Isidro según se le indica desde la Receptoría de la Real Capilla de Palacio:

Sin embargo que usted debe estar prevenido para hacer que se divida la Capilla Música el día de San Ysidro labrador por mañana y tarde, por celebrar dicha festividad en la Real Capilla y en el Colegio Ymperial, lo recuerdo a usted por que así lo he contextado al Excelentísimo Señor Conde de Altamira que me ha oficiado sobre este punto, dudando si con motivo de celebrarse en la tarde de dicho día en la Capilla las Primeras Vísperas a la Ascensión, podría o no asistir la Música a cantar las Completas a San Ysidro como en los años anteriores, no advirtiendo que dichas Vísperas son también a papeles como las Segundas Vísperas de San Ysidro, y que las Completas se celebran en el Colegio Ymperial a las 6 ½, hora en que pueden muy bien asistir aún los yndividuos que se señalen para la asistencia a la Real Capilla que es a las 4 ½.³⁷¹

A las funciones de intervención que establecía la Tabla hubo que añadir las celebraciones extraordinarias o las modificaciones puntuales. Unas notas manuscritas de Francisco Andreví, insertas en el documento de la Tabla que venimos aludiendo nos da información de estas en los primeros años de su gestión, en las que además del momento y lugar incluso suele recogerse datos de la música interpretada en algunas de ellas³⁷². Así vemos:

El día 30 de enero de 1832 parió la Reina nuestra Señora una ynfanta; mientras va de parto se descubre y se cantan los maytines; luego que avisan que ha parido se canta el

³⁶⁸ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 14, escrito de fecha 14 de abril de 1832.

³⁶⁹ Ibidem, doc. 16, escrito de fecha 24 de abril de 1833.

³⁷⁰ Ibidem, doc. 15, escrito de fecha 15 de enero de 1833.

³⁷¹ Ibidem, doc. 17. Oficio de Ginés de Moya a Francisco Andreví, Madrid 4 de mayo de 1833.

³⁷² Las anotaciones de Andreví aparecen insertas en el documento que copia la Tabla de Celebraciones, BNE, M-762, ff. 61-68. Todas las informaciones que vienen a continuación se toman de este documento.

Te Deum, y se reserva. Hai *O admirable*. El día siguiente a las 12 fue el Bautizo, mientras entran a la Capilla los Señores toca el órgano lo mismo que en una capilla pública, al principiar el bautizo toca la orquesta overturas hasta que se concluye, o hacen señal con la campanilla para que paren. El día 2 de febrero se cantó el *Te Deum* a las 11.

El día 1º de marzo salió la Reyna a misa en la Capilla. Mientras la misa tocó la orquesta, luego entonaron el *Te Deum* y se cantó las respuestas los Capellanes de Altar solos.

Prosiguiendo con estas informaciones, sabemos que en las celebraciones de la Semana Santa, la Capilla intervendrá el Jueves Santo interpretando “misa con orquesta”, el Viernes Santo con el canto de la “Pasión solo” y el Sábado Santo los instrumentos asistirán sólo a la misa, quedándose las voces para las respuestas pues “Las vísperas son a canto llano”.

Por su parte, en la festividad de la Ascensión del Señor “Para reservar después de Nona se canta el *Tantum ergo* con los bajones y órgano lo mismo que para descubrir, y hai *O admirable*.” El martes de la infraoctava siguiente la Capilla solía ir a Santa Isabel, donde había misa, completas y procesión, pero se ha hecho un cambio y “A Santa Isabel va la Capilla el día 2 de julio y no el martes de la infraoctava por haverla trasladado. En la procesión se cantan 4 motetes”. También en esta infraoctava de la Ascensión había misa y procesión en las Comendadoras de Santiago, compartiéndose la Capilla pero “El año 1832 no asistió la Capilla a las Comendadoras, por haver hido doce yndividuos con licencia del Excelentísimo señor Patriarca a la función de la bendición de banderas, y los restantes hicimos la función de la Real Capilla”.

A lo largo del año se tenían que cubrir otras celebraciones. En enero, el 19, se hacían “Honras por el señor Carlos cuarto; la víspera, vísperas y maitines, y el día Misa y responso”. También se hacían vísperas a papeles el día 21 de ese mes y el 24 se celebraba San Vicente Mártir con “missa a papeles y 2s. vísperas a facistol”. A su vez, el 24 de enero, en la festividad de “La Descensión de Nuestra Señora”, las primeras vísperas se hacían a papeles mientras que la misa y las segundas vísperas lo eran a

facistol. Por su parte, el 29 de enero media Capilla se trasladaba a las *Salesas* por la festividad de San Francisco de Sales, interpretando misa y completas.

En febrero el día 9 se celebraba “*Las Santas Reliquias*”, con primeras vísperas y misa a orquesta y las segundas vísperas a facistol. En el año 1834, el 16 de dicho mes hubo en San Ginés un *Te Deum* “por los bautizos de madre y dos hijos ingleses. Fue madrina la Reyna”.

El 4 de marzo la Capilla asistía al Colegio Imperial de los Jesuitas, e interpretaba misa y completas, pero tal función ya no se hace dicho día, acudiendo solo media Capilla pero el 12. El 26 de marzo de 1832 hubo entrada de una monja en la *Encarnación*, acudiendo la Capilla Real que interpretó completas, el *Veni creator Spiritus* y un himno de San Agustín.

En mayo, en la festividad de San Isidro labrador del día 15 se canta la misa mayor y unas segundas vísperas que también son a papeles en la Real Capilla, y se divide esta “y van a Misa y Completas a San Ysidro”. El día 16 se hacen Vísperas de Difuntos y oficios por la difunta Reina Amalia y “Se cantó Magnificat a 8, Ynvitatorio y Tedet con orquesta, Benedictus a 8. Oficio de Ducasi”. El día siguiente, 18 se interpretaba la Misa de Réquiem de Nebra a orquesta y un Responso a 8 voces después del Sermón.

El 27 de junio, en San Gil por la Orden de Carlos III se celebran Vísperas de Difuntos y se canta un *Magnificat* a ocho voces. El 28 hay Oficio de Difuntos, Misa interpretando la del maestro Nebra y un Responso a ocho voces, cantando el *Parce* un colegial y el *Taedet* interpretado a música.

En Julio, el día 2, media Capilla se traslada a Santa Isabel, donde interpreta la misa, las completas y motetes a la procesión, repartiéndose la Capilla ya que por la mañana “hai misa con orquesta en Palacio”. El día 8, festividad de Santa Isabel reina de Portugal, no se cantan segundas vísperas, por hacer las de Difuntos con maitines y laudes con motivo de las honras por el rey Felipe V, aunque ahora “No hai Pontifical ni honras, el día 9”. El 16 se canta la misa con motivo de “*El triunfo de la Cruz*”. En 1831, el día 30 de este mes y por la “Entrada de una religiosa en las Maravillas por ser padrinos Sus Magestades se cantó el *Veni creator Espiritus* con música, salmo y respuestas a canto llano, y la orquesta tocó tres sinfonías”

El 1 de agosto del año siguiente, 1832, fue la profesión de la citada monja, y de nuevo acudió la Capilla cantando “dos Te Deum, dos Veni creator Spiritus, y misa”. El 21 de ese mes, se acudía a las *Salesas* en la festividad de santa Juana Francisca Femiote, para cantar la misa y completas, yendo media Capilla.

En Septiembre de 1831, el día 8 hubo entrada de nuevas monjas en las *Descalzas*., acudiendo la Capilla que interpretó una Obertura, el *Veni creator Spiritus* y las respuestas a las preces. Al cumplirse el año se hizo la profesión y de nuevo se acudió cantando el *Te Deum* y la misa. El día 15 se acudía a San Gil a las cuatro de la tarde, donde interpretaban *Placebo* y un *Magnificat* a ocho voces. El día 16 había Oficio de Difuntos, interpretando el *Parce* un colegial, el *Tedet* con música, la Misa de Nebra y un Responso a ocho voces para finalizar. En 1832, el día 19 anota Andreví: “se hizo la función en San Gil, y tres días de rogativas con misa en la Real Capilla por la salud del Rey nuestro Señor. Se partió la Capilla en estas dos partes, y esta mañana no fuimos a Capuchinos fue el organista solo”. El 25 hubo Misa y completas en las *Salesas*.

El primer día de octubre se hacían primeras vísperas y misa con orquesta, mientras que las segundas vísperas eran a cuatro voces y después de la misa se entonaba el *Te Deum*. El día del Santísimo Rosario misa y salve en el *Retiro*.

Las celebraciones litúrgicas de noviembre en sus primeros días acogían diversas actuaciones. El primero de mes, Día de Todos los Santos, la Capilla hacía Misa mayor y las segundas vísperas de la solemnidad a papeles; después de la misa hay *Te Deum* y *Salve*. Antes de vísperas se reserva y canta el *O admirable*, siguen maytines y laudes de Difuntos, “Oficio de Ducasi, misa de Nebra”, invitatorio y segunda lección, interpretando la primera lección un colegial. El 2, festividad Conmemoración de los Difuntos, la misa era con orquesta (“misa de Corselli buena”), seguida de responso a ocho voces y contrabajos. El día 3, en Santa María, media Capilla acudía para la misa y canto de la *Salve* y *Asperges*, haciendo reserva tras finalizar la misa. Alrededor de estas fechas acudían también a la *Encarnación* donde por la Hermandad Real interpretaban vísperas, nocturno, misa y responso. A su vez en San Isidro y por “*los Militares*” se cantaba el nocturno, misa y responso a ocho voces después del sermón.

El tiempo de Adviento y Navidad también había celebraciones, así el Domingo Primero de Adviento se dividía la Capilla asistiendo también a la Parroquia de Santa María a la función de la publicación de la Bula con Misa a facistol: “A Santa María van 4tro. Voces y un bajón. Los nombra el Maestro”. En la Víspera de la Natividad, el 24 de diciembre, se hacían vísperas a papeles, “Primeras Vísperas cortas”, y por la noche maitines, misa y laudes.

Como puede verse, el trabajo de la Capilla Real y lo que debía preparar y dirigir el maestro no permitía que este gozase de mucho descanso. Ejemplo de esto, aunque por una circunstancia extraordinaria que le tocó vivir en su magisterio, fueron las exequias a la muerte del rey Fernando VII, quizá uno de los momentos de mayor actividad en las funciones de la Capilla Real. Unas notas manuscritas a modo de memoria de Francisco Andreví resumen las tareas que hubo de realizar como maestro de Capilla en aquellos días:

Murió el Rey nuestro Señor Fernando 7mo. día 29 de setiembre de 1833 a las 3 menos cuarto de la tarde.

El día 1ro. de octubre fueron todos los 6 colegiales a ayudar misas a Palacio en la Sala de Embajadores, a las 6 de la mañana.

El día 2 también fueron.

Día primero hubo en la Sala de Embajadores vísperas y nocturno y laudes. Se cantó por la música Magnificat a 8, Ynvitatorio, 2º Salmo y las dos primeras lecciones, y el Benedictus a 8 y Requiescant in pace la música. Oficio de Nebra.

Día 2 a las 10 Misa de Nebra y Liberame a 8 en el mismo Salón de Embajadores.

Día 3, a las 5 de la mañana fueron nombrados por el Señor Patriarca con oficio, acompañar el Real Cadaver al Escorial, López, García Serrano, Meseguer, Mateos y Sanz de Bajón.

Los días 9 y 10 de mayo de 1834 se hicieron las honras en la Real Yglesia de San Ysidro; se hizo lo mismo que en el Salón de Cortes el día 1ro. y 2º de octubre. El Responso fue con orquesta. El oficio y misa nuevo de Andreví. Se convocaron 64 músicos de fuera. Dieron a la mehedoria (sic) un refrigerio de bizcochos y vino.

Para las honras que hizo la Villa se prestó el Oficio y Responso de Federici, y la misa de Ledesma; esto con permiso del Excelentísimo señor Patriarca³⁷³.

³⁷³ BNE, M-762, f. 68.

Fue sin duda alguna el momento de mayor responsabilidad de Andreví, completando voces y músicos que realzaran la solemnidad de las ceremonias, y además de componer el oficio y la misa de difuntos que la ocasión requería preocupándose de todos los detalles. Las dos piezas que debía componer para los funerales le dieron, aparte la tarea compositiva, otras para prepararlo correctamente en el plazo de tiempo del que se disponía. El 18 de abril convocaba en ensayo a unos músicos al Real Colegio de Niños Cantores “para ver en el piano el Oficio de Difuntos que se ha de cantar en las Honras del Rey”. También comunicaba a Ambrosio López que desde que comenzó a trabajar la música para el funeral del Rey siempre pensó en contar con él para cantar de Tenor del Primer Coro, por lo que le solicitaba acudiese a los ensayos, lo mismo que comunicó a Antonio Hernández para que formase parte del coro de cantollano en las honras, por lo que le pedía acudiese también al ensayo³⁷⁴. De todo ello se confeccionó la correspondiente nómina de pagos, con los respectivos recibos, a razón de 60 reales por cada asistencia a ensayos y a las funciones³⁷⁵.

2.11.3. El rectorado del Real Colegio de Niños Cantores.

La institución que venía a regir Francisco Andreví era algo distinto a lo que en otras instituciones se había encontrado. De hecho, la propia convocatoria fijaba claramente que el rector habita en el colegio a fin de ejercer “el régimen, gobierno y cuidado de los colegiales”, a quienes no solo ha de formar en canto, sino también en el “arte de la composición música a los que quieran dedicarse a la carrera de maestro de capilla, y manifiesten talento para ello”. Es decir, de aquí habían de salir grandes músicos para ocupar los magisterios de las iglesias, siendo pues una auténtica escuela de formación musical³⁷⁶.

Aunque su creación es antigua³⁷⁷, en años recientes a la llegada de Andreví se había visto sometido a las coyunturas históricas del momento. José Subirá ofrece una breve

³⁷⁴ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 43.

³⁷⁵ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 18, de fecha 24 de julio de 1834.

³⁷⁶ *Gaceta de Madrid*, de 4 de abril de 1830.

³⁷⁷ Sobre el Real Colegio de Niños Cantores pueden verse los trabajos de BECKER, D.: “La vie quotidienne au collage des Jeunes Chanteurs de la Chapelle Royale à Madrid au XVII^e siècle”, en *Melanges de la Casa de Velásquez*, XXI (1985) pp. 219-254. MORALES, Nicolas: “El Real Colegio de niños cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII: la castración”, en *Revista de Musicología*, 20 (1997) pp. 417-432; “El Real Colegio de niños cantores en el siglo XVIII”, en *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional*, 146 (2000) pp. 40-49 y *Las voces de palacio. El Real Colegio de*

síntesis cuyo texto reproducimos por cuanto nos ofrece una idea de lo que será la institución en estos tiempos:

Con la guerra de la Independencia, una vez entrado el siglo XIX, el Colegio de Niños Cantorcicos (sic) cesó en sus funciones, como se comprende muy bien. Por Real Orden de 21 de octubre de 1814 quedó restablecido, aunque se redujo a seis el número de internos. El rector recibía 2.000 reales al mes, con la obligación de aplicar esta cantidad para el sustento de aquellos seis niños, y para pagar portero, ama, lavandera, barbero y templador de claves, y satisfacer demás gastos menudos, aunque no el vestuario. También podrían admitirse más niños entonces, pero no como becarios, sino en clases de “proporcionistas”; estos abonarían al rector ocho reales diarios, y así mismo corrían de cuenta de ellos la cama y demás mueblaje. En los decenios sucesivos el Colegio fue en decadencia. Quedó suprimido por la nueva planta de 1834...³⁷⁸

Según este autor, Andreví tiene que hacerse cargo del colegio en plena decadencia y asistir incluso a la supresión del mismo. Pero durante el tiempo en que pudo ejercer la función tubo que desempeñar todas las tareas que el empleo exigía, desde el mantenimiento de la instalación del colegio, la formación de estos y el perfecto estado de los instrumentos musicales y la rendición de las cuentas de gastos que se producían. No eran cosas novedosas para el maestro, pero ahora se encontraba dentro de una estructura administrativa, la real, que le obligaría a ser cuidadoso. El modelo de gestión suponía que el Rector remitiese sus escritos al Patriarca de las Indias, responsable supremo de la Real Capilla, y este lo hacía llegar al Rey o a la Mayordomía Real; sobre todo en los temas contables era esta la instancia obligada. A su vez, el Rector recibía las indicaciones del Patriarca, pero en algunos casos era la Mayordomía Real la que se dirigía directamente al Rector³⁷⁹.

Por un inventario “de los Papeles, Ropas y muebles que pertenecen y se hallan existentes en este Real Colegio de Niños Cantores de Su Magestad”, realizado en marzo de 1827 y que con lo añadido posteriormente es el que firma Andreví cuando se hace

Niños Cantores de Madrid (siglos XVII-XVIII), Madrid, 2006. SUBIRÁ, José: *El teatro del Real Palacio (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música desde Felipe V hasta Isabel II*, Madrid, 1950 y “La música en la Real Capilla madrileña y en el colegio de niños cantorcitos”, en *Anuario Musical*, 14 (1959) pp. 207-230.

³⁷⁸ SUBIRÁ, José: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana, Historia de la Música Religiosa en el XIX y la Real Capilla*, 1953, Salvat Editores, Madrid, 1ª edición, pp. 735 – 746.

³⁷⁹ Sobre el papel del Patriarca de Occidente en la Real Capilla puede verse COMELLA GUTIERREZ, Beatriz: “La Jurisdicción Eclesiástica Palatina en los Patronatos Reales del Buen Suceso y de Santa Isabel de Madrid (1753-1931)”, en *Hispania sacra*, 58 N° 117 (2006) pp. 145-170.

cargo de la institución en 1830, sabemos que el colegio contenía un oratorio con imágenes, ropa de celebración y de altar; la escuela con un piano “de caoba”, dos claves “muy viejos”, cinco libros de facistol, y las “obras de el Benerable Fr. Fuís de Granada = muy biejas”, además de mesa, bancos y armarios, todo ello “muy viejo”, y como “Papeles de música” en la escuela a modo de manuales “El 2º tomo de los Solfeos de Dn. Juan Almeida³⁸⁰. Solfeos de Moroti incompletos. Dúos de Clarí incompletos³⁸¹. Solfeos de Coradini incompletos³⁸². Solfeos de Osorio incompletos. Solfeos de Leo incompletos”; el dormitorio con las camas para los colegiales y sus colchones y mantas; el “Refectori antiguo” con mesas para comer; la Cocina con sus utensilios; la Portería; la Enfermería y la “Ropa Blanca” de uso por los colegiales. La inmensa mayoría de los objetos se clasifican como muy viejos o muy usados. A ello cabe añadir el piano de cola, que llega al colegio tras ese inventario en el mismo año 1827 y otras mejoras de mobiliario, que sustituyen el viejo, como también cambió la ropa blanca en 1828. En este espacio que describe el inventario en sus objetos desarrollará Andreví en el futuro sus funciones como rector del Real Colegio³⁸³.

La documentación conservada nos ofrece información sobre la gestión de Francisco Andreví al frente del Real Colegio de Niños Cantores. Antes incluso de que tomase posesión, el Patriarca de las Indias le hace saber que se le ha ordenado como responsable se provea al colegio, en atención a una petición anterior, “de cuatro manteles de gusanillo, veinte y cuatro servilletas de igual clase y doce toallas”,

³⁸⁰ Joao Pedro de Almeida Mota, nació en Lisboa en 1744 y murió en Madrid en 1817. Fue un compositor portugués del periodo de transición del barroco al clasicismo. Comenzó sus estudios musicales como niño del coro de la Seo de Lisboa lo que le llevó años más tarde a firmar en el libro de Entradas de la Hermandad de Santa Cecilia como canto de la capilla Real. En el año 1793 se trasladó a Madrid para ocupar el cargo de Maestro de Rudimentos del Real Colegio de Niños, anexo a la Real Capilla, donde reunió una colección de solfeos propios para uso en dicho Real Colegio (IRAIZOZ, Antonio: “Huellas de Portugal en Madrid. Hechos y personajes portugueses en el arte y la historia de Madrid”. Internet página www.pessoasemmadrid.blogspot.com.es consultada el 27 de julio de 2015; RIPOLL, José Ramón: “La tradición ibérica de Almeida Mota”, Centro virtual Cervantes. Rinconete, viernes 2 de diciembre de 2011. Internet página www.cvc.cervantes.es/el_rinconete consultada el 27 de julio de 2015; SANZ GARCÍA, José M^a: *Recuerdos portugueses en Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1992.)

³⁸¹ Giovanni Carlo Maria Clari, nació en septiembre de 1677 y murió en mayo de 1754. Fue un compositor musical italiano y maestro de capilla en Pistoia. Nació en Pisa y obtuvo en su tierra inicial la educación musical de la mano de su padre, un violinista originario de Roma que fue empleado en el servicio de la iglesia del Cavalieri di S. Stefano en Pisa. Clari fue el alumno más célebre de Colonna, maestro de capilla de San Petronio, en Bolonia y se convirtió en maestro de capilla en Pistoia sobre 1712, en Bolonia en 1720, y en Pisa en 1736.

³⁸² Francesco Coradini, compositor italiano nacido en venecia en 1700 y fallecido en Madrid en 1769. En 1747 fue nombrado director de la orquesta del Teatro del Buen Retiro de Madrid. Internet página [https://de.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cpradini_\(Komponist\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cpradini_(Komponist)), consultada el 27 de julio de 2015.

³⁸³ BNE, M-762, ff. 219-221.

debiendo retirarse las de desecho que hubiese en el colegio³⁸⁴. A ello le seguirían otras intervenciones como el componer los colchones que usaban los colegiales y criados, algo que Andreví solicitaba en septiembre de 1831 y finalmente se le aprobaba en enero del año siguiente³⁸⁵.

Junto a estas preocupaciones, encontramos otras que tienen directamente que ver con el decoro de los colegiales. En enero de 1831, el rector solicitaba se proveyese del vestuario adecuado al nuevo colegial Francisco Martínez “para que pueda desempeñar con la decencia debida la servidumbre que le corresponde en la Real Capilla”. Concedido esto, aprovecha para pedir se reponga el vestuario de los restantes cinco colegiales. Tres años más tarde, en 1834, también en los primeros días del año vuelve a solicitar se provea de vestuario adecuado a los colegiales³⁸⁶. Sin olvidarse además de las obligaciones y cumplimientos religiosos, para lo que se obtenían las correspondientes bulas de la Santa Cruzada que permitían, llegado el caso, alimentarse con carne en los días de abstinencia, o el divertimiento en momentos de ocio:

Como a Rector del Real Colegio de Niños Cantores de su Magestad, no puedo menos que molestar a atención de usted, haciéndole memoria de los seis niños, Rector, Vice-Rector y maestro de Solfeo que en todas las funciones Reales de toros les han dado billete, y también en la del día de hoy lo tienen. Se lo recuerdo a usted por si ha sido olvido, y está en su mano el darnos para los días 23 y 25, siendo así que tampoco me han incluido a mí como a Maestro en la lista de músicos. Favor que espera de la bondad de usted su afectísimo...³⁸⁷

La formación musical era la base de la existencia del Real Colegio, y sus colegiales tenían que cubrir las necesidades de la Real Capilla llegado el caso, por lo que tuvo que preparar a los niños para que ocupasen la plaza vacante de Tiple 3º, “siendo la soberana voluntad de su Magestad atendida la escasez que en el día se experimenta (sic) en las voces de esta cuerda que se supla dicha falta por los colegiales del Real de Niños Cantores que estuviesen más adelantados, a quienes deberá preparar el actual maestro

³⁸⁴ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos 14073/13, doc. 5. Oficio del Patriarca de las Indias a Francisco Andreví. Madrid 24 de octubre de 1830.

³⁸⁵ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 41 y 12 respectivamente.

³⁸⁶ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 11, 12 y 18 respectivamente.

³⁸⁷ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 41 en lo referente a las bulas y doc. 45 en lo de las entradas a los toros.

para su mejor desempeño”³⁸⁸. Para cumplir esta exigencia de formación se requerían medios, y así vemos que en 1831 se hace necesaria la adquisición de una pizarra y métodos de enseñanza por un importe de 560 reales como queda recogido en las cuentas que se presentar por el rector: “Ytem. Por los métodos modernos, a saber de Solfeo, Fuerte Piano y Composición, y una pizarra, que su Magestad se dignó conceder para la enseñanza de los colegiales de este Real de Niños Cantores”. En un anexo a la cuenta, se incorpora la relación de estas adquisiciones y su precio. Así sabemos que se adquirió el “Método de Solfeo de Castilla” por 160 reales, el método “de Fuerte Piano” por 200 reales, la “Geneuphonía” por 70 reales, el “Contrapunto fugado de Morigi” por 10 reales, y que la “Pizarra para la composición” tuvo un coste de 120 reales³⁸⁹.

También había un cuidado permanente para el buen estado de los instrumentos que se usaban en la formación, fundamentalmente el piano, de ahí que en las cuentas aparezcan los gastos de afinación y recomposición, una tarea que sabemos hacían maestros artesanos que tenían una remuneración mensual, caso de los afinadores Jorge Bosch o Juan Vergara que cobraban 50 reales al mes en 1830 y 1831, o constructores de piano como el “factor de pianos José Guastamino” a quién, en el mismo año 1831, se le abonaban 120 reales “por la composición del piano de cola del colegio”³⁹⁰.

La contabilidad del Colegio y su presentación al Patriarca, como superior directos del rector, ocuparían bastante tiempo al músico Andreví. Nada más hacerse cargo se tramitaban las que había presentado el Vice-Rector, José María Rubio, correspondiente a varios meses de 1830 y vistas las mismas por la Mayordomía Mayor se le ordenaba a Andreví ingresase en la Tesorería General de la Real Casa el remanente de 2.596 reales que resultan sobrantes, aunque el nuevo Rector informa que la cantidad, según le dice Rubio, está equivocada y es menor³⁹¹. Rectificaciones y defensa de los intereses económicos, pues de todo le tocará hacer, ya que en ocasiones la intervención de la

³⁸⁸ Ibidem, doc. 6. Documento de la Mayordomía a Francisco Andreví, Madrid 24 de octubre de 1830.

³⁸⁹ Ibidem, doc. 40. Copia de las Cuentas de gastos ordinarios y extraordinarios del último cuatrimestre de 1831 que presenta Francisco Andreví al Patriarca de la Indias, Madrid 1 de enero de 1832. CASTILLA, Marcelino: *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*. Madrid: En la oficina de la hija de don Francisco Martínez Dávila, impresor que fue de Cámara de S.M., 1830; VIRUÉS SPÍNOLA, José Joaquín: *La geneuphonía, o generación de la bien sonancia música*. Madrid: Imprenta Real, 1831; MORIGI, Angelo: *Tratado del contrapunto fugado*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1831.

³⁹⁰ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 39 y 41. Cuentas que presenta Francisco Andreví al Patriarca de las Indias, del tercer trimestre de 1830 y del primer y segundo trimestre de 1831.

³⁹¹ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 7 y 7 bis.

voluntad del Rey le restaba dinero asignado, como es el caso de la cantidad de 4.000 reales que ha de entregar a un antiguo colegial, Andrés Capina, tras el fallecimiento de su padre y servidor de Palacio y que salió como colegial en 1829 debiendo dársele ciertas cantidades que no se había hecho, lo que supone un quebranto financiero que trata de estar solicitando del monarca la confirmación de 2.000 reales mensuales de pensión que se concedían al colegio, lo que el monarca acepta³⁹², o solicitaba se tramiten las cuentas rápidamente y se le abonen las cantidades pagadas³⁹³.

Pero es sin duda lo sucedido en 1834 al Colegio lo que más puede significarse en la gestión de Francisco Andreví al frente del Real Colegio. Como ya hemos indicado, José Subirá señala que en este año se cerró el colegio. La causa inicial tuvo que ver con la epidemia de cólera, algo temporal, pero que supuso la desaparición de la institución.

El 16 de julio de 1834, el marqués de Valverde mayordomo mayor de su Magestad, le comunica a Andreví la resolución tomada por la Reina Gobernadora ante la epidemia de cólera que afecta a la Corte:

Su Magestad la Reyna (sic) Gobernadora se ha servido resolver que la Casa que ocupa ese Real Colegio se destine para hospital de los criados de su Magestad, ínterin aflija a esta capital la enfermedad del cólera, para cuyo efecto será desocupada inmediatamente, pasando los niños cantores a casa de sus padres o encargados; y que las camas y demás efectos pertenecientes a su Magestad queden en el mismo local para los usos que puedan convenir. Lo que comunico a vuestra merced de Real Orden para su inteligencia y puntual cumplimiento, dándome aviso de quedar ejecutado.³⁹⁴

El cumplimiento de lo dispuesto fue rápido, y sólo se sacaron de la casa los papeles de música y otros objetos, que debían ser los libros e instrumentos, “que se trasladaron al archivo de palacio, con motivo de desocuparlo para hacer hospital en esta”³⁹⁵. De todo lo que se dejó en el Colegio se hizo el correspondiente inventario, en el que constaba lo

³⁹² Ibidem, doc. 3, 8 y 9 respectivamente.

³⁹³ Ibidem, doc. 41. Cuentas que presenta Francisco Andreví al Patriarca de las Indias, del tercer trimestre de 1830 y del primer y segundo trimestre de 1831.

³⁹⁴ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 20. Oficio del marqués de Valverde al Rector del Colegio de Niños Cantores. Real Palacio 16 de julio de 1834.

³⁹⁵ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 51. Cuentas que presenta Francisco Andreví al Patriarca, correspondientes al segundo trimestre de 1834.

que entregaba el Rector del Colegio: “El día 20 de julio de 1834 me hice cargo de todos los muebles mencionados en este inventario. Manuel Antonio Pulido (rúbrica)”³⁹⁶.

Concluida la epidemia el maestro Andreví solicitaba volver a ocupar el Colegio:

Con fecha 16 de julio me comunicó el Excelentísimo Señor Mayordomo Mayor de orden de su Magestad, que desocupase el Colegio de Niños Cantores con motivo de convertirlo en hospital para la servidumbre de su Magestad durante la enfermedad del cólera, y habiendo cesado de ser hospital y siguiéndose perjuicios considerables a los niños de dicho establecimiento, con notable atraso en los estudios por la disposición que es consiguiente a vivir cada uno en su casa, de donde dimana la falta de orden método y aplicación que es necesaria. A vuestra Excelencia suplica se sirva dictar las providencias necesarias a fin de que se me devuelva a él, y las camas y demás efectos pertenecientes que allí quedaron según se me previno en el citado oficio.³⁹⁷

No conocemos la respuesta al escrito pero sí que no se retornó a la apertura del colegio, cerrándose la institución. Algo en lo que la existencia del Real Conservatorio de Música y Declamación, creado por la reina María Cristina en 1830, debió tener alguna influencia, pues estando en funcionamiento tal institución ya no era tan necesario el Real Colegio de Niños Cantores para formar futuros “*maestros de capilla*”, algo totalmente inesperado cuando Francisco Andreví llegaba a Madrid haciéndose cargo de sus funciones al servicio del Rey.

2.11.4. La gestión del fondo musical o archivo de música.

Cuando Andreví entra a servir el oficio de maestro de Capilla escribe de su propia mano: “me hice cargo de todas las obras de música mencionadas en este inventario”³⁹⁸. El documento es un inventario realizado en 1827 bajo el epígrafe “Ynventario de todas las obras de música pertenecientes a Su Magestad, que se hallan en los Archivos de la Capilla y casa del Maestro de la misma, que existieron en poder de don José Lidón como Maestro de dicha Capilla”³⁹⁹, y que además de estas obras, tras la incorporación del maestro Federici ese mismo año, contiene los registros de obras que se añaden

³⁹⁶ BNE, M-762, ff. 223-225.

³⁹⁷ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 21. Oficio del Patriarca de las Indias al Rector del Colegio de Niños Cantores. Real Palacio 7 de septiembre de 1834.

³⁹⁸ BNE, M-762, f. 217.

³⁹⁹ Ibidem, ff. 208-217v.

durante su magisterio propias o de otros autores, y las creadas por Andreví después de su llegada en 1830 hasta 1836.

Conforme a lo dispuesto en las Constituciones de la Real Capilla, correspondía al maestro de la misma la custodia y conservación de este patrimonio musical, del que podía hacer uso en las celebraciones o funciones en que interviene la Capilla. Así pues, el inventario nos ofrece una información valiosa de lo que Andreví contaba para ejercer su dirección.

Sin ser muy exhaustivos en el análisis de la información, si que merece la pena destacar algunas características. La primera de ellas, es que la forma detallada de la obra que se tiene, toda es posterior a los inicios del siglo XVIII y salvo mención genérica a la existencia en el archivo a “cuatro legajos de papeles antiquísimos de varios autores, que por no ser de ningún uso en la Capilla no se han inventariado circunstanciadamente”⁴⁰⁰, el contenido abarca obra del siglo XVIII y principios del XIX, que se cita por legajos tras el nombre del autor o por número de la obra, lo que nos informa que se guardaba cada pieza en una carpeta y que estas en ocasiones formaban legajos.

Siguiendo el orden en que aparecen en el listado nos encontramos obra del maestro Torres, fechadas entre 1718 y 1738, con más de 40 piezas de diversos géneros la mayoría sin “*borrador*”, es decir con los papeles de voces e instrumentos y en las que cabe destacar obras que son parte de Torres y otras de Corelli (lo que viene a señalar que se escriben en época de este último), la Misa para las exequias de Luís I o la Misa a 5 voces de Torres copiada en 1785; del maestro Durón se menciona obra exclusivamente fúnebre como propia (una Misa de Difuntos y dos piezas del Invitatorio de Difuntos), si bien en su epígrafe se señalan otras dos obras en este caso del maestro Patiño (Responso de Difuntos y Magnificat de batalla); es el maestro Corselli el de mayor número de registros, con más de 200 referencias, fechada la obra entre 1747 y 1775, destacando gran cantidad de Lamentaciones, misas la mayoría a 8 voces, Salmos, Responsorios de Navidad, Letanías, Salves, Vísperas, Misereres y Motetes al Santísimo Sacramento; del maestro Nebra, con más de 120 obras recogidas fechadas entre 1748 y 1767, hay que destacar su gran cantidad de Himnos para todas las festividades (Común

⁴⁰⁰ Ibidem, f. 216.

de Confesores, Mártires de Santiago a 8 voces, 1751, etc....) Completas, Vísperas, Responsorios de Navidad y Reyes, sus 9 villancicos de Reyes (1750) que son los primeros que se mencionan en el inventario, motetes al Santísimo Sacramento, sus Adoraciones al Santísimo Sacramento a varias voces (1759), la Misa de Requiem (1758) o la Misa de Difuntos a 8 voces (1765); del maestro Ugena, con más de 70 registros fechados entre 1766-1803, cabe destacar sus Misas, las Lamentaciones nueve de ellas todas del año 1775, las Secuencias (de Resurrección, de Corpus), sus Te Deum a 8 voces (1770, 1782, 1802) por ser la primera vez que en el inventario se menciona el género y los curiosos villancicos de Inocentes a 8 voces (1770, 1771, 1773, 1774 y 1774); del maestro Lidón, hay más de 40 registros, en los que se citan Letanías, Vísperas, Himnos, Misas, Misereres, Lamentaciones, los Te Deum (1814, 1816) y el villancico de Inocentes a 5 voces de 1789; en el caso del maestro Almeida, son 9 las obras citadas todas ellas de 1799 las fechadas, y que sólo son Misereres y Lamentaciones; el maestro Ledesma aparece con cuatro obras como son el Oficio y Misa de Difuntos para los funerales de la reina M^a Isabel de Braganza (1819), los Responsorios de Reyes (1817) y la Salve y Misa (1818); siete son las referencias del maestro Ducasi, obra fechada entre 1817 y 1819, destacando el Oficio y Misa de Difuntos para los funerales de los “*Reyes Padres*” (1819); del maestro Inzenga se guardaba su Misa de Gloria (1826); del maestro Doyagüe tenía el archivo en este primer momento 4 obras suyas que eran los Salmos de Nona (1818), dos misas a 4 y 8 voces (1818) y las Vísperas de la Virgen (1819); de Murguía las Vísperas a canto llano con violines o sin ellos; también con violines o sin ellos estaba la Misa a canto llano de Iribarren; de Pergolesi se tenían en siete cuadernos su Stabat Mater a dúo; de Cavaza otro villancico de Inocentes (1776); las Lamentaciones y un Miserere, ambos de 1794, era la obra de Bruneti conservada; de Fortunati una Misa dedicada a la reina a 4 voces (1799); de Leo un Miserere a 4 voces con violines (1757); de Alegri un Miserere; del Maestro Literes dos cuadernos que contenían 35 obras, de ellos 14 salmos de Vísperas, 8 Magnificat, 10 Himnos para todas las festividades y 3 Misas de facistol; de Ripa había una Misa a 4 y 8 voces; tres obras eran las del maestro Herranz, fechadas entre 1775 y 1776, una Salve, unas Completas y una Letanía y Pange Lingua; de Teixidó unas Vísperas y dos Misas a 8 voces, fechadas en 1779 y 1781; de López Remacha se conservaba el significativo por su uso concreto Nocturno de Difuntos para el funeral de miembros de la Real Capilla; de Vacari la Sonata de violín solo para la oposición de la Real Capilla, de 1818; de Weberio una Misa; del maestro Federici, el archivo tenía antes

de su incorporación como maestro de Capilla 14 obras entre Lamentaciones, Misereres, Misas y Misas de Requiem y los Responsorios de Navidad (1818); en el epígrafe final del inventario inicial, “Obras sin autor”, se mencionan Salmos, un Te Deum, el “Responso que sirve para la conducción de cadáveres Reales”, de Galán (José Galán) y un “Legajo que contiene los papeles de varias oposiciones”; tras la entrada de Federici como maestro en 1827 se anotan otras obras de diferentes maestros que guarda el archivo, caso de Doyagüe con nuevas piezas y del propio Federici distintas a las ya mencionadas, como de Inzelga, Nielfa, Carnicer (Misa a 8 voces con gran orquesta, 1828) o Aleix con obra propia y las Lamentaciones de Caponata corregidas por este maestro. Cabe destacar que en este último apartado encontramos muchas obras compuestas para orquesta.

El repertorio disponible era amplio y extenso, la mayoría de él ceñido al tipo de celebración propio de la Real Capilla, de ahí la escasez de villancicos pues desde muy antiguo solamente se permitía el canto en latín, así como la gran cantidad de las obras fúnebres vinculadas a exequias de la familia Real. Este era el “*material musical*” con el que contaba. Lo otro sería lo que él aportase en adelante.

Otra de las funciones que debía desempeñar era atender los trabajos de recopilación de la obra musical, cuidando se hiciesen las correspondientes copias para su uso por la capilla y custodia en el archivo musical de la misma, que estaba hasta 1834 en el Real Colegio de Niños Cantores. Contaba para ello con un copiante como responsable, lo fue Agustín Millambre, asistido por ayudantes. La documentación contable, además de los gastos en papel o tinta, menciona obras y autores que en esos años se les hizo copia en papel de sus piezas musicales, tanto del propio Andreví como de otros, lo que nos sirve para ver las preferencias en el momento.

Siguiendo la documentación vemos que nada más llegar al puesto, Andreví ya solicitaba que el impresor de la Real Capilla encuadernase él un Te Deum, los Responsorios de Reyes y otros dos cuadernos de música de los que desconocemos el contenido⁴⁰¹. El mismo año, 1830, en las cuentas presentadas por el copiante de música se menciona la copia que había hecho, según orden real, de 237 hojas de música, y en cuanto a obras se

⁴⁰¹ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 4, de fecha 20 de octubre de 1830.

copiaron “tres incamatus y crucifixono (sic) para la oposición de don Ramón Carnicer y otros” (27 hojas), “Antífonas e himno a Cantollano de San Fernando” (9 hojas), “Salmo e himno a toda orquesta” (39 hojas), “Te Deum laudamus del Sr. Maestro Don Francisco Andreví” (39 hojas), “Maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesu Cristo por el mismo” (102 hojas), e “Himno de la Natividad por el mismo” (24 hojas)⁴⁰².

Como se puede ver, recién llegado ya incorporaba obra propia al archivo. Pero las cuentas, en su gestión administrativa, tuvieron un pequeño anecdotario que merece la pena señalar y que nos muestra que Francisco Andreví desconocía la forma de gestionar estos documentos. El documento original, fechado en 17 de diciembre de 1830, se presentó a su cobro bajo el epígrafe de “*Cuenta de gastos ordinarios y extraordinarios que presenta el maestro de la Real Capilla Real música de Su Magestad al Excelentísimo Señor Patriarca de las Yndias su Gefe, suplidos en el último cuatrimestre del año de 1830*”. La cuenta incluía la ya mencionada del Copiante de Música Miñambres, tanto en la relación de obras como en otra anexa de los materiales usados (tinta, plumas, hilo para coser los papeles, polvos, lapiceros, harina e incluso tres navajas). A ella se añadía la cuenta presentada por Manuel Fernández de lo recibido del maestro Andreví (en el original Fernández le cambió el apellido denominándolo “*Envebu*” y el propio Andreví lo corrigió de su puño y letra) de los gastos por las funciones, fechada el 30 de diciembre de 1830. Con fecha 14 de enero de 1831 se anotaba, de puño y letra del propio Andreví, el pago a Jorge Bosch por afinar un piano en el Real Colegio. Pero no se le aceptó y se la devolvieron como hace constar en anotación posterior:

Nota: Me devolvieron esta cuenta de la Secretaría Patriarcal, advirtiéndome de que debo poner en la cabeza = por los gastos ordinarios y extraordinarios suplidos en el último cuatrimestre del año 1830 = la copié y la envié otra vez”. Efectivamente, él había puesto en origen en vez de este concepto la frase “suplidos por él en todo el año de 1830”, lo que era un error puesto que desempeñaba la función en los últimos meses y no en todo el año. Un lapsus que la burocracia de los contables no pasó por alto y que demuestra que a Andreví le preocupaba más la perfección en su función música que en la administrativa.⁴⁰³

⁴⁰² Ibidem, doc. 39.

⁴⁰³ Ibidem.

En los años sucesivos, en lo que a papeles de música copiados se refiere, las correspondientes cuentas nos dicen que en 1831 se hicieron papeles, aunque no se cita autores ni obra; en 1832 se hizo de las “Vísperas de los Santos y de la Virgen” del maestro Andreví, “Letanía y Salve del mismo”, “tres Responsorios del Primero Nocturno de la Natividad del mismo”, los duplicados de violines de la “Misa del Maestro Doyagüe y de la del Maestro Nielfa”, de quien también se copiaron las “Completas”; en 1833 se paga al copista “por duplicar las voces de la Misa Ymperial”, por la “Lamentación del Viernes Santo” y por los papeles de “violines de tres sinfonías”, al tiempo que se le hace saber al Patriarca que “faltan encuadernarse las últimas obras que he compuesto: una Letanía y Salve, Lamentaciones del Jueves Santo, Pasión, Motetes para la procesión del Domingo infraoctava de Corpus, una Misa y los Responsorios de la Natividad de Nuestro Señor”; en 1834 no consta copia alguna de papeles de música, aunque se anotan los gastos por el traslado de los papeles de música que estaban en el Real Colegio al Archivo de Palacio; y finalmente, en 1835, se anota en la contabilidad el pago por “media resma de papel de música para copia de las obras que han ocurrido para la Real Capilla”, aunque no se indica el título y autor de las mismas⁴⁰⁴.

La contabilidad que presenta Francisco Andreví en temas de instrumentos ofrece la noticia de un pago al organero Leandro Garcimartín, en 1834, por obra en el órgano de la Real Capilla⁴⁰⁵. El órgano era una pieza realizada en 1778 por el organero Jorge Bosch i Bernat⁴⁰⁶. No sabemos exactamente lo que hizo Garcimartín, que no debió ser gran cosa más allá de afinarlo por la cantidad de 480 reales que se le abonan, pero su preocupación por el instrumento venía de antiguo y parece que no le terminaba de convencer al organista que llevaba en su formación inicial. Así, en 1832 Francisco Andreví escribía a la Catedral de Santiago pidiendo le informasen describiendo cómo era el órgano de aquel templo, quizá buscando rectificar el de palacio⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ Ibidem, doc. 1, 39, 41, 40, 42, 51 y 46.

⁴⁰⁵ Ibidem, doc. 51.

⁴⁰⁶ BARRIO MOYA, José Luís: “Notas biográficas sobre el mallorquín Jorge Bosch, maestro organero de los reyes Carlos III y Carlos IV”, *Botlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana. Revista d'estudis històrics*, 58 (2002) pp. 337-350; ALONSO SORIANO, Anselmo. MANERO DEL TORO, Bernardino. SANCHO, José Luís: “El órgano de la Real Capilla del Palacio Nuevo de Madrid. Noticias documentales”, *Revista de Musicología*, 12 (1989) pp. 535-536.

⁴⁰⁷ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 17. Escrito de Francisco Andreví, de fecha 12 de diciembre de 1832, y respuesta de la catedral de Santiago, de fecha 11 de enero de 1833.

2.11.5. La presentación de las cuentas de gastos: la gestión económica.

El control del personal vinculado a la Capilla, constituía una de las funciones básicas del maestro de Capilla, y así se recoge en las contabilidades que presenta. En algunas de ellas, en los primeros años de su gestión, solamente se hace constar la presencia extraordinaria de refuerzos tanto músicos como vocales en algunas ceremonias:

A los dos Profesores que asistieron de orden de Su Magestad para el aumento de la Orquesta a las honras que se celebraron en San Ysidro por el alma del Señor Rey de Nápoles los días 3 y 4 de febrero.

Para el día 6 viernes de cuarenta horas y siguientes convoqué a don José Cíneo para asistir a la misa con la trompa, por estar los tres [trompistas] enfermos.⁴⁰⁸

Más adelante, el tema se modifica y las relaciones se hacen extensas y detallosas, algo que si bien tiene precedentes se vendrá haciendo con regularidad a partir de la nueva planta de la capilla, en 1834, y que obliga al maestro a elaborar cuadrantes de asistencia a las funciones que le permiten luego hacer la correspondiente relación, como es el caso de estos ejemplos:

Mes de Noviembre.

Día 1º Misa y Vísperas

Cuatro Salmistas, a 30 reales por cada punto... 240. (reales)

Día 2 Misa

Cuatro Salmistas... 120.

Vísperas y Maytines de Difuntos

Cuatro Salmistas a 40 reales... 160.

Día 3 Misa

Cuatro Salmistas a 30 reales... 120.

Día 6 Misa y Completas

Cuatro Salmistas... 240.

Día 7 Misa y Completas

Cuatro Salmistas... 240.

Día 8 Misa

Cuatro Salmistas... 120.

Día 9 Misa

Cuatro Salmistas... 120.

⁴⁰⁸ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 41. Cuentas que presenta el maestro de Capilla del año 1832.

Día 15 Misa	
Cuatro Salmistas...	120.
Día 16 Misa	
Cuatro Salmistas...	120.
Día 21 Misa	
Cuatro Salmistas...	120.
Día 23 Misa	
Cuatro Salmistas...	120.
Día 30 Misa	
Cuatro Salmistas...	120.
Mes de Diciembre	
Día 4 Misa y Completas	
Cuatro Salmistas...	240.
Día 5 Misa y Completas	
Cuatro Salmistas...	240.
Día 6 Misa	
Cuatro Salmistas...	120.
Día 8 Misa y Vísperas	
Cuatro Salmistas...	240.
Día 10 Misa y Completas	
Cuatro Salmistas...	240.
Día 14 Misa	
Cuatro Salmistas...	120.
Día 15 Salve	
Cuatro Salmistas...	120.
Día 21 Misa	
Cuatro Salmistas...	120.
Día 22 Prueba de los Responsorios	
Un segundo tiple...	30.
Día 24 Vísperas	
Cuatro Salmistas...	120.
Noche de Navidad. Maitines y Misa	
Dos contrabajos, dos trompas y cuatro salmistas...	480.
Día 25 Misa y Vísperas	
Cuatro Salmistas...	120.
Día 26 Misa	
Cuatro Salmistas...	120.

Día 27 Misa

Cuatro Salmistas... 120.

Día 28 Misa

Cuatro Salmistas... 120⁴⁰⁹

“Año 1834.

Día. Noviembre, Asistencias a la Real Capilla.

1^o. Misa, 4 salmistas, don Pedro Ynclán, don Pedro Clariano, don Juan Aguado y don Antorio Gallart.

Vísperas, ydem los mismos.

2. Misa, 4 salmistas los mismos.

Vísperas de Difuntos, Maitines y Laudes, Aguado, Garrart, Ynclán, Ruiz, a 40 reales.

3. Misa de Difuntos, 4 salmistas, Clariana, Gallart, Ynclán, Aguado, Ruiz.

6. 9h. Misa y Completas, 4 salmistas, Gallart, Ynclán, Aguado, Ruiz.

7. 9h. Ytem, los mismos.

8. Misa, 4 salmistas, los mismos.

9. Misa, 4 salmistas, los mismos.

15. Misa, 4 salmistas, Gallart, Ynclán, Aguado, Ruiz.

16. Misa, los mismos 4tro.

21. Misa, los mismos 4^o.

23. Misa, los mismos 4^o.

30. Misa, los mismos 4^o.

Día. Diciembre

4. 9h. Misa y Completas. Gallart, Ynclán, Aguado, Ruiz.

5. 9h. Ydem los mismos, 4^o.

6. Misa, los 4^o mismos.

7. Misa los mismos 4^o = Vísperas Gallart, Aguado y Ruiz.

8. Misa Gallart, Ynclán, Aguado y Ruiz. Vísperas los mismos 4tro.

Día. Diciembre

10. Misa y Completas. Gallart, Ynclán, Ruiz, Aguado.

14. Misa Gallart, Ynclán, Ruiz, Aguado envió uno.

15. Salve, Gallart, Ynclán, Ruiz, Aguado = El furriel los avisó sin contar conmigo.

21. Misa los 4 mismos

22. Prueba de los Responsorios. Ruiz, tiple 2^o.

⁴⁰⁹ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 47: Cuenta que presenta el maestro de Capilla del último tercio de 1834, “comprensiva de los profesores músicos que han sido convidados para las funciones de dicha Real Capilla”.

24. Vísperas Gallart, Ruiz, Aguado, don Dionisio López.
 Noche de Navidad. Maitines y Misa del Gallo. Don contrabajos don José López y Calvete, dos trompas don Juan Antonio Ribas y don José de Juan.
 4 salmistas los mismos.
25. Misa Gallart, Ruiz, Aguado, Ynelán. = López asistió sin ganar el punto.
27. Misa. Los 4 mismos salmistas. López sin ganar el punto.
28. Misa los 4 mismos salmistas.
31. Misa los 4 mismos.⁴¹⁰

La misma documentación nos ofrece datos sobre los músicos instrumentistas de la capilla musical, con los que trabajaría el maestro Andreví, y en la que como mínimo sirvieron plaza los músicos Manuel Bereda, Ramón Mateos, Bernabé Schefler, Mariano Meseguer, Antonio Fages, José Pérez, Juan Tárrega, Gabriel García y Serrano, Benito Torrellas, Juan Pedro López, Antonio Oller, Joaquín Reguer, Manuel Sánchez Rueda, Luís Beldrof y Plaza, Marcos Bolado, Gerónimo Ferrari, Manuel Llovía, José Isidro Vega, Pedro Fernández Cruz, Juan Ortega, Antonio Daroca, Juan Díez, Ventura Siguer, Fernando Aguirre, Aquilino Sanz, Vicente Marquina, Pedro Garcimasín, Manuel Silvestre, Joaquín Guerra, Mariano Aguirre, Paulino Herrero y Sesé, Francisco Prosquelles, Felipe García, José Álvarez, Vicente Juliá, Pedro Poroca, Juan Antonio Martínez, José Frota, Esteban Pataroti, Lorenzo Castronovo, Manuel Sinco, Alfonso Lidón, Ambrosio López, Antonio Belvén, Modesto Belvén, Blas Márquez, Alejandro Gómez, Juan Fermín Goicoa, Juan Antonio Carlos, Manuel Goldaracena, Ignacio Urbicaín, Joaquín Villalva, Miguel Aroza, Tomás Vicente, Román del Águila y Chaves, Miguel Carlos Fargaret, Tomás Lozano, Luís Aguirre, Manuel Antonio Núñez, José Santos Martínez, Fernando Calahorra, Francisco Nuín, Joaquín Preguer y Francisco Mallen.⁴¹¹

2.11.6. La crisis por la depuración de los carlistas.

El momento de mayor tensión en la vida de Francisco Andreví en el tiempo que dirigió la Real Capilla fue sin duda el año 1834. La decisión de Fernando VII de abolir la ley Sállica y proclamar a su hija Isabel como heredera, con el consiguiente posicionamiento

⁴¹⁰ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 48.

⁴¹¹ La relación se ha confeccionado en base a datos recogidos en BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17 y 14073/13, y BNE, M-762.

en contra del Infante don Carlos, generó tales turbulencias que estas llegaron en sus consecuencias hasta los miembros músicos de la Capilla, quienes acabaron sufriendo una depuración entre sus profesionales que tuvo que asumir el maestro de Capilla. No era esta la primera vez que participaba en tales tareas, pues un año antes, en 1833, ya fue partícipe en la expulsión de Pedro Escudero como profesor de violín en el Real Conservatorio⁴¹².

En este apartado, además de la información documental, seguimos lo publicado por Antonio Manuel Moral en sus investigaciones⁴¹³. La cuestión fue la depuración de carlistas entre los servidores de palacio, algo que comenzaba en los últimos meses de 1833, pero que tuvo sus momentos álgidos en los primeros del año siguiente. El inicio de la primera guerra carlista hizo que se empezara a unas investigaciones con carácter reservado de los empleados de la Casa Real simpatizantes con la causa del Infante don Carlos, en las que se realizó una encuesta por el Subdelegado Principal de Policía de la Villa y Corte, Fermín Gil de Linares, que finalmente elaboró un listado en el que cada nombre iba acompañado de la valoración oportuna. El informe se presentó a la Reina Regente que el 9 de julio de 1834 anotó en el dorso del mismo: “Véase esto en la primera junta que se tenga y propóngaseme lo que sería más conveniente en el supuesto que yo no quiero pícaros e ingratos en la servidumbre o que disfruta de sueldo”. Un mes más tarde, el 21 de agosto, resolvió la cuestión: “Quítense los que tienen cruz y suprimanse”⁴¹⁴.

En lo que respecta a los músicos, que en ocasiones colaboraban y reforzaban en algunos casos, el trabajo de la Real Capilla ello supuso la depuración de los músicos de cámara José Álvarez, Manuel Sineo, Lorenzo Castronovo, Ana Vedrof y Plaza, Luís Veldrof y Plaza, Mariano Lidón, Ángel Castronovo, Pedro Broca, Francisco Rosquellas, Juan Tárraga, Juan Pedro López, Esteban Patroti y José Sineo, así como los denominados

⁴¹² PONS CASAS, Assumpta: “Pedro Escudero, primer profesor de violín del Conservatorio de Madrid”, *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 16-17 (2009-2010) pp. 115-131.

⁴¹³ MORAL RONCAL, Antonio Manuel: *Los carlistas*. Madrid: Arco Libros, 2002; “Control y depuración política de los gremios madrileños durante la década absolutista: 1823-1833”, *Trienio: Ilustración y liberalismo*, 41 (2003) pp. 113-131; “¡Los carlistas en Palacio!: la depuración política en la Capilla Real (1834-1835)”, *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, 16, (2004) pp. 91-104; *¡El enemigo en palacio!: afrancesados, liberales y carlistas en la Real Casa y Patrimonio (1814-1843)*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2005.

⁴¹⁴ MORAL: *¡El enemigo en palacio!...*, p. 165.

Asistentes a las Reales Academias Manuel de Rueda, Marcos Velado, José Ignacio Vega, Pedro Cruz, Juan Ortega, Aquilino Sanz y Vicente Juliá.

Mariano Lidón recibió la calificación de “Carlista furibundo”, por ejemplo, pero no fue el único pues también esta calificación de desafecto alcanzaba a otros músicos, en este caso de la Real Capilla como Fernando Aguirre, segundo viola; José Isidoro Vega, segundo violín; Pedro Cruz, cuarto violín primero, Juan Ortega, cuarto violín segundo, o Antonio Daroca el primer violín segundo⁴¹⁵.

La Capilla Real también aparecía contaminada por la presencia de “*carlistas*” en sus filas, por lo que no pudo evadirse de la decisión de expulsión decretada contra estos, y de hecho fue la institución palaciega mayormente afectada y la que primero sufrió las consecuencias. En enero de 1834 se solicitaba al Patriarca un listado de sus integrantes y en mayo ya se contaba con el informe que los calificaba como “adictos”, “desafectos” en alto notorio o superior grado y “desafectos simplemente”. Los adictos eran bien pocos, por lo que se sugería dada su función despedir a aquellos que no eran necesarios y mantener estrechamente vigilados a los que no fueran tenidos como exaltados⁴¹⁶ -

Finalmente se elaboró el listado definitivo de los depurados en la Real Capilla. Moral Roncal publica una tabla en su estudio, que reproducimos y que muestra el resultado del expediente.⁴¹⁷

⁴¹⁵ Ibidem, p. 177.

⁴¹⁶ Ibidem, p. 198.

⁴¹⁷ Ibidem, pp. 200-201.

DEPURACIÓN DE CARLISTAS DE LA CAPILLA REAL (1834)	Empleados	Depurados
- Sumilleres de cortina	2	2 (100%)
- Capellanes de honor	28	15 (54%)
- Predicadores de número	12	10 (83%)
- Ayudas de oratorio	7	4 (57%)
- Sacristanes	7	6 (86%)
- Furrieres	4	4 (100%)
- Capellanes de altar	9	8 (89%)
- Capellanes jubilados	2	1 (50%)
- Sochantres	2	2 (100%)
- Maestro de música	1	
<u>Secretaría de la Real Capilla y Vicariato General Castrense</u>		
- Secretario	1	1 (100%)
- Oficiales	4	4 (100%)
<u>Archivo de la R. Capilla y Vicariato General de los Reales</u>		
<u>Ejércitos</u>		
- Empleados	3	3 (100%)
<u>Tribunal de la Real Capilla y Vicariato General Castrense</u>		
- Juez V auditor general	1	1 (100%)
- Fiscal	1	1 (100%)
- Notarios	3	3 (100%)
- Archivero	1	1 (100%)
- Salmistas	8	7 (87%)
- Tiples	2	2 (100%)
- Tenores	3	1 (33%)
- Contraltos	3	2 (66%)
- Bajos	3	2 (66%)
- Organistas	4	3 (75%)

- Violines	10	7 (70%)
- Viola	2	1 (50%)
- Violoncelos	2	1 (50%)
- Oboes y flautas	2	2 (100%)
- Clarinetes	2	2 (100%)
- Trompas, clarines, fagot	4	3 (75%)
- Bajonistas	4	3 (75%)
- Contrabajo, puntador, copiantes	5	3 (60%)
- Organero, afinador	1	1 (100%)
- Maestros de niños cantores	2	1 (50%)
- Entonadores y barrenderos	3	3 (100%)
- Parroquia de Palacio	5	4 (80%)
- Confesores de familia	7	7 (100%)
- Alguacil	1	
- Sochantres jubilados	2	
<i><u>Otros cargos</u></i>		
- Teniente limosnero mayor	1	1 (100%)
- R1. Parroquia de El Retiro	4	3 (75%)
- R1. Parroquia de La Florida	3	3 (100%)
- R1. Parroquia Casa de Campo	2	1 (50%)
- R1. Parroquia de Rodajos	3	3 (100%)
- R1. Parroquia de El Pardo	3	3 (100%)
- R1. Parroquia de Aranjuez	3	1 (33%)
<i>Total expulsados</i>	<i>176</i>	<i>131 (74,4%)</i>

De un total de 517 personas separadas del servicio a la Real Casa, 131 lo eran de la Capilla Real, un dato que podemos concretar más en sus efectos si nos fijamos solamente en la relación de músicos voces e instrumentistas núcleo de la capilla, y que nos da la imagen de un grupo totalmente diezmado o desmontado⁴¹⁸:

⁴¹⁸ Ibidem, p. 201.

FUNCIÓN	EMPLEOS	DEPURADOS
Salmistas	8	7
Tiples	2	2
Tenores	3	1
Contraltos	3	2
Bajos	4	3
Organistas	2	1
Violines	10	7
Viola	2	1
Violoncellos	2	1
Oboes y Flautas	2	2
Clarinetes	2	2
Trompas, Clarines y Fagot	4	3
Bajonistas	4	3

Tomadas las decisiones de expulsión, esta la fue comunicada al Patriarca y de aquí, se encomendó su ejecución al maestro Francisco Andreví:

De orden de Su Excelencia el señor Patriarca de las Indias, remito a usted los adjuntos oficios a fin de que sin pérdida de tiempo los haga pasar a manos de las personas a quienes van dirigidos.⁴¹⁹

Los oficios adjuntos eran la separación de la Real Capilla de los profesores de música y cantores siguientes: Román del Águila y Chaves, Fernando Aguirre, Luís Aguirre, José Álvarez, Miguel Anza, Marcos Balado, Luís Beldrof, Antonio Belven, Modesto Belven, José Benito Torrellas, Manuel Beredas, Pedro Broca, Fernando Calahorra, Juan Antonio Carlos, Lorenzo Castronovo, José Isidro De la Vega, Juan Fermín Goicoa, Pedro Fernández Cruz, Gerónimo Ferrari, Manuel Galdaracena, Gabriel García Serrano, Alejandro Gómez, José María Gómez, Juan González, Juan Guillermo Ortega, Paulino

⁴¹⁹ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14091, ff. 178-179v: Oficio de José Alcántara, secretario del Patriarca, José Alcántara, al maestro Francisco Andreví, de fecha Madrid 1 de junio de 1834 y relación de nombres de los “oficios de despido”. ASENJO BARBIERI: *Biografías y documentos...*, pp. 305-306.

Herrero y Sesé, Blas Izquierdo, Vicente Juliá, Alfonso Lidón, Juan Pedro López, Tomás Lozano, Francisco Mallén, Blas Márquez, Juan Antonio Martínez, Vicente Marquina, Ramón Mateos, Francisco Moretín, Mariano Meseguer, Francisco Nuin, Esteban Pataroti, Antonio Rebollo, Joaquín Reguer, Francisco Rosquellas, José María Rubio, Juan Sánchez Vergara, Manuel Sánchez Rueda, Bonifacio Santos, José Santos Martínez, Aquilino Sanz, Manuel Sardina, Bernardo Shefler, Manuel Sineo, Miguel Targarelle, Ignacio Urbesain, José Vallejo, Joaquín Villalba.

La historiografía ha hecho cargar sobre la figura de Francisco Andreví la responsabilidad de estos hechos, pero lo cierto es que a él sólo le tocó llevar a término la comunicación del despido. Así lo manifestaba Asenjo Barbieri al escribir sobre la cuestión:

De esta medida cruel y poco meditada, que dejó sin recursos a infinidad de profesores ya ancianos y que habían ganado sus puestos por rigurosa oposición, fue culpado Andreví por la mayor parte de los separados, fundándose para ello en que se había consultado al maestro para llevarla a cumplido término, y que el maestro había dado la lista de los desafectos. Cosa inexacta, puesto que tenemos a la vista documentos que así lo acreditan.⁴²⁰

Ciertamente tanto la documentación estudiada por Asenjo Barbieri o recientemente por Moral, vienen a demostrar que las cosas no fueron como señalaban los rumores y que Francisco Andreví acabó siendo más adelante la “última víctima de los sucesos de aquella depuración de carlistas en la Real Capilla”. Por de pronto, días más tarde el Patriarca le comunica el nombramiento de Pedro Albéniz como organista, sin consultarle nada, con el objeto de “que el servicio del culto divino no sufra menoscabo ni interrupción alguna en la Real Capilla por la separación de los individuos empleados en tan importante misterio”. Posteriormente sí que se procederá a consultarle, como en noviembre de 1834, cuando le piden informe sobre los pretendientes a plazas de trompa y oboe, aunque esto será tras la nueva planta de la Real Capilla que se aprobó en esos meses.⁴²¹

⁴²⁰ ASENJO BARBIERI: *Biografías y documentos...*, pp. 305-306.

⁴²¹ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14091, f. 182, carta de fecha 8 de noviembre de 1834.

La situación generada a principios de aquel verano de 1834 debía ser exasperante para el maestro Andreví. La reducción de personal para cumplir con las obligaciones musicales de la Capilla, se unía a la falta de recursos económicos para pagar sustitutos en un momento en el que la guerra contra los carlistas y sus gastos eran prevalentes a cualquier otra cosa.

Con anterioridad a la depuración conocemos los integrantes de la Real Capilla, a partir de sendas relaciones manuscritas de Francisco Andreví hechas en 1834. Según la primera de ellas, más completa y con datos añadidos posteriormente, estos eran los miembros de la misma: Como profesores estaban Francisco Andreví, Manuel Beredas, Ramón Mateos, Bernabé Schefler, Mariano Meseguer, Antonio Fages, José Pérez (“Le jubilaron en 1835”), Juan Tárrega, Gabriel García y Serrano, Benito Torrellas, Juan Pedro López, Antonio Oller, Joaquín Reguer (“En 1º de setiembre de 1833 pasó del coro a la música, con opción a la primera vacante”), Luís Beldrof y Plaza, Marcos Balado, Gerónimo Ferrari, Manuel Lloria, José Isidoro Vega, Pedro Fernández Cruz, Juan Ortega, Antonio Daroca, Juan Díez, Ventura Signer, Fernando Aguirre, Aquilino Sanz, Vicente Marquina, Pedro Garismasín (“falleció”), Manuel Silvestre, Joaquín Guerra, Mariano Aguirre (“Murió día 27 de setiembre de 1833”), Paulino Herrero y Sesé, Francisco Rosquellas, Felipe García, José Álvarez, Vicente Juliá (“falleció en... de... de 1835”), Pedro Poroca, Juan Antonio Martínez, José Frota (“Murió día 20 de diciembre de 1833”), Esteban Pataroti, Lorenzo Castronovo, Manuel Sineo, Alfonso Lidón, Ambrosio López (“falleció en primeros de Diciembre de 1835”), Antonio Belvén, Modesto Belvén, Blas Márquez, Alejandro Gómez, Juan Fermín Goicoa, Juan Antonio Carlos, Manuel Goldaracena, Ignacio Urbicaín, Joaquín Villalva, Miguel Aroza, Tomás Vicente, Román del Águila y Chaves, Miguel Carlos Fargaret, Tomás Lozano, Luís Aguirre, Manuel Antonio Núñez, José Santos Martínez, Fernando Calahorra, Francisco Nuin, Joaquín Preguer y Francisco Mallen (“en diciembre de 1833”); como profesores en el Real Colegio de Niños cantores estaban José María Rubio, Lorenzo Nielfa, Victoriano Usera, Julián Sánchez, Enrique Rodríguez, Manuel Lacasía, Casimiro Guillén, Francisco Martínez; copiantes lo eran José Vallejo, Antonio Lozano y Juan Vergara; en condición de Asistentes “con permiso de Su Magestad” se encontraban Agustín Millambres, Ambrosio Pérez, Julián Aguirre, Ramón Poroca, Mariano Aguirre; como “Puntador” lo era Juan González; de Furrieres estaban Juan Rodríguez, Pedro Valdivieso, Cristóbal Fernández y Antonio López Muñoz; finalmente

como “Entonadores” encontramos a Antonio Rebollo, Blas Izquierdo y Bonifacio Santos.⁴²²

Al final de la lista, Andreví añade nuevas incorporaciones realizadas entre los meses de junio a noviembre de ese mismo año, en situaciones de provisionalidad que luego algunos afianzan:

Mes de junio de 1834.

Don Pedro Albéniz, fue nombrado, organista interino, en 15 de junio de 1834.

Don Antonio Frena y Garay, entonador, y barrendero, en la misma fecha.

Don Francisco Lorente Pbro. Vice-Rector interino.

En 26 de octubre fueron nombrados en propiedad los siguientes:

Don Pedro Albéniz, organista.

Don Miguel Jardín, clarinete.

Don Juan Fícher, flauta.

Don Antonio Hernández, Bajo de Capilla.

Don Pablo Puig, suplente de organista, con obligación de tocar el oboe y fagot. En 24 de noviembre.⁴²³

2.11.7. Nueva Planta de la Real Capilla.

La solución adoptada para resolver el problema de la depuración y la convocatoria de las plazas vacantes, unido a una reducción de gastos fue la elaboración de una nueva Planta para la Capilla. Francisco Andreví presentó su propuesta de cómo debía estar formada la Real Capilla y la Cámara, la orquesta, de Su Majestad. En ella habría un Maestro “con las obligaciones además del Rectorado del Colegio y enseñar el buen gusto del canto y la composición a los niños cantores”; los Tiples no existirían proponiendo que el “Maestro cuidará que los Niños Cantores desempeñen estas plazas siempre que se les de salida fuera del Colegio, conforme vayan perdiendo la voz”; tres Contraltos; tres Tenores; tres Bajos; dos Organistas; seis violines; una Viola; dos Oboes, el segundo “con la obligación de tocar la flauta”; dos Trompas; un Clarinete “con la obligación de suplir al Oboe”; dos Fagotes y los “dos tendrían también las obligaciones que incumbían a los Bajones, por quitarse este ynstrumento”; un Violón; dos Contrabajos; un organero y afinador, y el Puntador que “será carga del más moderno de

⁴²² BNE, M-762.

⁴²³ Ibidem, f. 231.

la Capilla”. Añadía para el Real Colegio la figura del Rector, que lo será “el Maestro de Música de la Real Capilla”; el Vice-Rector un sacerdote “de los requisitos necesarios”; un Maestro “de rudimentos de Música y dos entonadores de órgano, barrenderos y guarda libros.

La propuesta incluía la relación de sueldos y gastos que esa planta le ocasionaba a la Casa Real, y que recogemos en la tabla siguiente:

Sueldos y otros gastos en la nueva planta de Real Capilla y Cámara de su Majestad propuesta por Francisco Andreví (1834)

- MAESTRO.....	25.000 reales de vellón
- TIPLES.....	0 reales de vellón
- CONTRALTOS	
<i>Primero</i>	16.000 reales de vellón
<i>Segundo</i>	15.000 reales de vellón
<i>Tercero</i>	12.000 reales de vellón
- TENORES	
<i>Primero</i>	16.000 reales de vellón
<i>Segundo</i>	15.000 reales de vellón
<i>Tercero</i>	12.000 reales de vellón
- BAJOS	
<i>Primero</i>	16.000 reales de vellón
<i>Segundo</i>	15.000 reales de vellón
<i>Tercero</i>	12.000 reales de vellón
- ORGANISTAS	
<i>Primero</i>	16.000 reales de vellón
<i>Segundo</i>	14.000 reales de vellón
- VIOLINES	
2 primeros x 14.000.....	28.000 reales de vellón
2 segundos x 12.000.....	24.000 reales de vellón
2 terceros x 11.000.....	22.000 reales de vellón
- VIOLA	
1 sola.....	10.000 reales de vellón
- OBOES	
<i>Primero</i>	12.000 reales de vellón
<i>Segundo (con la obligación de tocar la flauta)</i>	11.000 reales de vellón
- TROMPAS	
<i>Primero</i>	11.000 reales de vellón
<i>Segundo</i>	10.000 reales de vellón
- CLARINETES	
<i>Uno (con la obligación de suplir al Oboe)</i>	11.000 reales de vellón

- FAGOTES	
<i>Primero</i>	13.000 reales de vellón
<i>Segundo</i>	12.000 reales de vellón
- VIOLON	
<i>Uno solo</i>	12.000 reales de vellón
- CONTRABAJO	
<i>Primero</i>	12.000 reales de vellón
<i>Segundo</i>	10.000 reales de vellón
- ORGANERO Y AFINADOR	5.000 reales de vellón
- PUNTADOR.....	0 reales de vellón
- RECTOR DEL COLEGIO DE NIÑOS CANTORES.....	0 reales de vellón
- VICERECTOR DEL COLEGIO.....	8.000 reales de vellón
- MAESTRO DE FORMACIÓN MUSICAL.....	8.800 reales de vellón
- MANUTENCIÓN DE LOS NIÑOS.....	24.000 reales de vellón
- ENTONADORES DE ORGANO, BARRENDEROS Y GUARDA LIBROS.....	8.000 reales de vellón ⁴²⁴

Tras estos datos, Andreví señalaba lo que suponía de reducción de gasto su propuesta frente al anterior reglamento de 1757 hasta entonces vigente, si bien hacía constar algunas observaciones complementarias:

“El Antiguo Reglamento suma.....	619.800 reales de vellón
El Moderno.....	435.800 reales de vellón
<i>Resulta de ahorro</i>	184.000 reales de vellón

Nota.

Para las funciones de Semana Santa, las de primera y segunda clases, las horas canónicas, las cuarenta horas mensuales y todas las funciones del culto en la Real Capilla son de absoluta necesidad suprimida la clase de Capellanes de Altar, doce salmistas, un sochantre primero y un segundo con las obligaciones inherentes al Coro y Altar por ser imposible que lo hagan los señores Capellanes de Honor, por no conocer la música figurada que se de absoluta necesidad y además voz gruesa a proposito. Antes eran en todo diez y ocho que costaban 201.000 reales vellón, y en el día se reducen a catorce que a razón de diez mil reales cada uno importan 140.000, resultando un ahorro de 61.000 reales vellón en esta clase.

Nota.

Todas estas plazas se dan por rigurosa (sic) oposición.⁴²⁵

⁴²⁴ BNE, M-762, ff. 236-237 y Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 34.

La Nueva Planta se aprobaba por la Reina Gobernadora en dos momentos diferentes. El 26 de junio de 1834 se hacía sobre la “*Real Capilla*” que quedaba formada por los siguientes oficiales y empleos: el Pro-Capellán mayor y Patriarca de las Indias, el Preceptor de la Real Capilla, dos Penitenciarios, un Maestro de Ceremonias, siete Capellanes de Honor “del banco de Castilla hasta completar el número de 14”, cuatro Capellanes de Honor “de las Órdenes Militares”, seis Salmistas, tres Ayudas de Oratorio, tres Sacristanes y dos Furrieres.⁴²⁶

Meses más tarde, el 26 de octubre de 1834, se aprobaba la Nueva Planta “para la Música de la Real Capilla”. Esta quedaba reducida a las plazas de Maestro, Contralto Primero, Contralto Segundo, Tenor Primero, Tenor Segundo, Bajo Primero, Bajo Segundo, Organista, Ayudante de Organista, Fagot y Oboe, dos Violines Primeros, dos Violines Segundos, Viola, Oboe, Clarinete, Flauta, Trompa Primera, Trompa Segunda, Fagot, Violón, Contrabajo, Organero y dos Entonadores-Barrenderos. Como se puede ver, había una sensible reducción en el número de miembros propuesto por Andreví y en los sueldos⁴²⁷. En concreto, por lo que afectaba al maestro de Capilla, el día siguiente a la aprobación de la Nueva Planta se le hacía saber que su sueldo quedaba reducido a 20.000 reales anuales⁴²⁸.

Una relación hecha por Francisco Andreví, en 1835, nos permite conocer el nombre de quienes ocuparon estas plazas y el salario asignado, desde la aprobación de esta planta, lo que recogemos en el cuadro siguiente:

⁴²⁵ BNE, M-762, f. 237.

⁴²⁶ BNE, M-762, f. 234.

⁴²⁷ Ibidem, f. 235.

⁴²⁸ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, documento 19. Escrito de fecha 27 de octubre de 1834.

*MÚSICA DE LA REAL CAPILLA TRAS LA NUEVA PLANTA APROVADA EN 26 DE
OCTUBRE DE 1834 Y SALARIOS⁴²⁹*

Cargo y Nombre de quien lo ocupa	Reales de Vellón
Maestro - Francisco Andreví	20.000
Contralto 1º - Antonio Fages	16.000
Contralto 2º - Francisco Roura	15.000
Tenor 1º - José Pérez (jubilado en 15 Abril de 1835)	16.000
Tenor 1º - Juan Tárrega (sustituyó a José Pérez. Antes era tenor segundo)	16.000
“Además hai otro tenor que disfruta 8.000 reales de cesante de la Real Cámara que se le debe obligar a cantar en la Capilla”	
Tenor 2º - Escolástico Facundo Calvo (15 Abril de 1835)	15.000
Bajo 1º - Antonio Aller	16.000
Bajo 2º - Antonio Hernández	15.000
Organista - Pedro Albéniz	18.000
Ayudante organista, Fagot y Oboe - Pablo Puig	6.000
Violín 1º - Manuel Gloria	14.000
Violín 1º - Antonio Daroca	14.000
Violín 2º - Juan Díez	12.000
Violín 2º - Ventura Siguer	12.000
Viola - Vicente Asencio	10.000
Oboe - José Álvarez (repuesto en 29 de Mayo de 1835)	12.000
Clarinete - Magín Jardín	12.000
Flauta - Juan Ficher	12.000
Trompa 1º	10.000
Trompa 2º	10.000
Fagot - Manuel Silvestre	13.000
Violón - Felipe García	12.000
Contrabajo - Joaquín Guerra	12.000
Organero - Leandro Garcimartín	4.000

⁴²⁹ Fuente: BNE, M-762, ff. 235-235v.

Entonadores y Barrenderos - Antonio Tropa y Garai y Antonio Amor [Dos a 3.000]	6.000
Copista - Gregorio Miguel de Torres	4.000
Tiples - Seis niños cantores a 2.000 Reales cada uno	12.000
A esta relación inicial se añadieron posteriormente:	
Salmista - Pedro Inclán	10.000
Manuel Nuñez	10.000
Tiples – Dos niños Cantores. Por Real Decreto de 26 de Enero de 1835 se despidieron cuatro, y se quedaron Manuel Lacasia y Francisco Martínez [con 4.000 Reales cada uno]	8.000

También en estos momentos todo apunta que se redactaría un texto modificando las Constituciones de la Capilla de 1757. El documento, por la incidencia en los temas musicales es sin duda idea de Andreví, tratando de dar respuesta al nuevo momento y cubrir los problemas de faltas por ausencias e incumplimientos de los miembros de la capilla musical que se planteaban, y se redactó a modo de “Obligaciones de la Real Capilla”:

Obligaciones del Maestro de Capilla o del Vice-Maestro en sus ausencias y enfermedades.

Deverán el Maestro y el Vice-Maestro surtir el archivo de la Real Capilla de todas las obras que se essiban en ellas en el discurso del año, con la propiedad adecuada a las maiores y menores solemnidades, y deverá el Maestro quando se ofrezca disponer las pruebas que considerare necesarias, en su casa o en la Real Capilla, celando la asistencia de todos los músicos y capellanes de Altar, y quanto ocurra para este efecto.

Ytem deverá gobernar el Coro, regir las obras y celar la puntualidad, el silencio, compostura y execución de los profesores, y si alguno de ellos se desmandase en algunas de las expresadas circunstancias, con devida prudencia de acuerdo con el Vice Maestro, el Músico voz sacerdote, el capellán de Altar y el Músico de ynstrumentos los más antiguos, le mandará multar por el puntador en.... Y si delinquiese en cosas graves lo harán presente al Capellán Mayor para que tome las providencias combenientes para su enmienda.

Ytem deverña tener las llaves del Archivo de los papeles de música, y de los libros de facistol pertenecientes a la Real Capilla, y representará al Capellán Mayor todo quanto ocurriere para el mejor servicio de la Real Capilla.

Ytem deverá asistir a todas las funciones que se celebraren a papeles y a facistol, pero a estas solamente quando sale Su Magestad a la Cortina y Cancel, y estando indispuesto avisará con tiempo al Vice Maestro para que este asista y rixa en su lugar.

Ytem deverá proponer al Capellán Maior los sugetos de todas las clases y cuerdas más dignos para los ascensos, atendiendo al mérito y habilidad de cada uno, y en caso de no aver en la Real Capilla sugeto proporcionado en voz o cuerda para ocupar la vacante que ubiere, deverá hazerselo presente y proponerle los sugetos de fuera que entendiere son los más ábiles y más útiles para el Real servicio, precediendo antes el examen competente para poder informar con más conocimiento, y si entre los Colegiales Cantores se hallase alguno de ygual habilidad e utilidad les peferirá a todos, consultándole en primer lugar.

De los Organistas.

Deverán los organistas con tiempo antes que empiezen las funziones, dar tono para que todos los ynstrumentos se afinen.

Ytem deverán estar atentos al ceremonial para quando aya que tocar o callar, y siempre que aya música de papeles deven responder con el Coro, y no haviendo instrumentos responderán solo los baones, tomando el tono que deja el Preste, Diacono y Subdiacono.

Ytem deverán tañer el órgano en las funziones que celebra el Prelado, mientras se viste y desnuda de los sagrados ornamentos, y en los demás días después de dada la bendición hasta que los celebrantes se ayan retirado del Altar, y quando Su Magestad saliese a Capilla pública desde que entra en ella hasta que se haga señal para empezar el oficio y finalizar, hasta haverse retirado de ella.

Ytem deverá el primer organista alternar con el segundo en las funziones a papeles, y quando asiste Su Magestad, también a las que se celebran a facistol, y el terzero y quarto deverán alternar en las que se celebren a cantollano.

Ytem deverán cuidar que el órgano esté siempre afinado haziendo avisar al organero en caso de no serlo.

De los Sochantres.

Deverán los sochantres asistir todos los días a los oficios que aya en la Capilla, y regir el cantollano a cuió efecto el que sea de semana deverá estar siempre en la Capilla con tiempo antes de empezar los ofizios para registrar en los libros las misas, vísperas y más que correspondan a la calendad de cada día, obsevando las rúbricas del Rito Romano para que esté todo prevendo antes de empezar, y en la excecuzión velarán cada uno la unión en su banda y el ceremonial del Coro.

Ytem practicarán lo mismo en los maytines de Navidad y Reyes, y en las funciones que se hazen en la Semana Santa en la Yglesia de San Gerónimo, y siempre que fallen algunos capellanes de Altar en las funciones a que suele asistir Su Magestad y otras de su Real orden por ausencias o enfermedades.

De los Capellanes de Altar.

Deverán los capellanes de Altar cantar las isas maiores quan (no sigue el texto)

De los Músicos ynstrumentistas.

Deverán los músicos de qualquier instrumento entrar en el Choro de la Real Capilla con tiempo antes de empezarse las funciones para templar sus ynstrumentos con cuidado y disimulo, procurando cadauno la menor unión en esto así mismo como en la execuzión de las obras.

De los Baxones.

Deverán los baxones tocar las obras de facistol, y en el segundo choro o ripienes de obras de papeles, en los fabordón y en el cantollano, y también deverán responder con el choro quando no ay órgano.

De los Colegiales.

Deverán los Colegiales Cantores asistir puntualmente a las Capillas media ora antes de la señalada acompañados del Theniente de Rector del Colegio, así a la yda como a la buelta, para todas las funciones en que se canta a papeles y a facistol, y en estas ocasiones también cantarán el cantollano con los capellanes de Altar y demás voces de Tenor y Baxo de la Real Capilla, y siendo las funciones solo a cantollano asistirán solamente dos colegiales por turno a cadauna, bolbiendo las ojas del libro de dicho cantollano y haziendo quanto les mandare el Sochantre en este acto.

Ytem en las funciones que se celebrasen a papeles los distribuirían puntualmente y con cortesía, conforme les mandase el Maestro de Capilla a los sugetos que nombrare, y estarán en todo prompto a sus órdenes.

Ytem baxando la Capilla al Presbiterio, los dos más antiguos estarán presentes a poner el Choro a la disposición del Maestro de Capilla y cuydarán de todo lo que se produzca para este efecto así mismo como de pedir con tiempo al oficio de Contrahor Grefier General la cera que fuese menester.

Del Organero.

El organero deverá cuydar que el órgano de San Gerónimo así mismo como el de la Real Capilla esté siempre afinado, y e hazer llevar otro a las yglesias en donde asista la Capilla de orden de Su Magestad. Así mismo como el clavicordio para los maytines de Semana Santa, y para las pruebas que se ofrezcan, procurando que uno y otro estén bien afinados.

Del Entonador.

Deverá el Entonador asistir personalmente y con tiempo antes de la ora señalada a la Real Capilla, y en las yglesias en donde concurra de orden de Su Magestad, para limpiar el Choro, los bancos y atriles, y colocarlos en donde combenga con asistencia de los dos colegiales más antiguos.

Deverá sacar los libros del cantollano de la Librería, y colocarlos en el facistol grande conforme le mandasen los Sochantres, y bolberlos a reponer en su lugar.

Deverá estar prompto para entonar lo que se executare puntualmente a la disposición del organista, así en la Real Capilla como en las yglesias en donde concurra.

De los Furieres.

Deverán los Furieres avisar a los yndividuos de la Real Capilla al tiempo de salir del Choro, y comunicar a todos exactamente la hora que les diere el Capellán Maior o el Receptor para las asistencias a la Real Capilla o a las yglesias en donde concurran de orden de Su Magestad, y de pasar a las casas de los que no se ubiesen hallado presentes para comunicarles dicha orden, y así mismo deverán practicar para los días y horas que les diese el Maestro de Capilla.

Ytem deverán cuidar que no entre en el Choro alguno que no sea yndividuo de la Real Capilla, y lo mismo excutarán en el Choro de San Gerónimo siempre que celebre prelado.

Ytem deverán cuidar que de la furiera se subministre todo lo necesario para poner el Choro, siempre que se celebren las funziones en el Presbiterio, y se hallarán presentes a ponerlo.

Obligaciones Generales.

Deverán todos los yndividuos músicos de todas clases de la Real Capilla, el Puntador y el Entonador concurrir a ella en los días y horas que señale la Tabla, y estar en el Choro con tiempo antes de empezarse las funciones para templar los ynstrumentos y rezivir los papeles, y prevenir todo lo necesario para la celebridad del día, dexando en la pieza anterior del Choro sus capas y lo que les podrá embarazar. Se pondrá cadauno en el lugar que le corresponde, quando las funziones se celebran en San Gerónimo ejecutarán lo mismo en la pieza que estubiese destinada a este asunto.

Ytem deverán observar en el Choro la devida reverencia y silencio desde que entraren hasta salir de él, ocupando cadauno su lugar, y deverán todos quedarse en el Choro hasta finalizarse del todo las funziones. Guardarán todos la ceremonia conforme a los capellanes de Honor estando ocupados en la ejecución si no celebra prelado en la Real Capilla y en las yglesias en donde fuese de orden de Su Magestad, vestirse de Diácono y Subdiácono en todas las referidas missas maiores, y todos los que no estubiesen ocupados en el Altar deverán asistir al Coro en las funziones de papeles y facistol, en que cantarán como así mismo el cantollano, el que empezará el Capellán de Altar que

nombrare el Maestro de Capilla o en su ausencia el Vice Maestro, y en dichas funciones capitulará cadauno por su turno.

Ytem deverán observar puntualmente las ceremonias del Coro y del Altar, a cuió fin estarán sugetos al que rigiere el cantollano.

Ytem deverán sugetarse a la distribución que hiciese el Maestro de Capilla en la tabla para los ofizios de la Semana Santa, y otras ocasiones que ocurran para el mexor servicio de Su Magestad.

Ytem qualquiera pretendiente a la plaza de Capellán de Altar deverá ser examinado en cantollano como en canto de órgano por el Maestro de Capilla o el Vice Maestro y por el Capellán de Altar más antiguo, y deverá ser examinado en las ceremonias de Altar por el Maestro de ellas para poder informar con toda verdad de su ydoneidad y suficiencia.

De las Vozes.

Deverán todas las voces asistir a la Capilla los dias que ay música de papeles y de facistol. El que estubiese enfermo o resfriado, de modo que no pueda cantar, pasará puntualmente y con tiempo un recado al Puntador, para que este le comunique al Maestro de Capilla antes que empieze la función para su gobierno, y si alguno llegase tarde como en la missa después de los Kyries o en las vísperas y completas después del Primero Psalmo, les multará el Puntador en la tercera parte del sueldo que le corresponda en el día, y si se aberiguase que usase alguno de este pretexto para no asistir o se desencontrase fuera de su casa, menos que no sea por conocida convalescencia con certificación del médico de su barrio, o aberiguación de un Furriel de orden de el Capellán Mayor, le dará el Puntador exacta cuenta para que le multe a su arbitrio, o tome las providencias más conducentes para su enmienda.

Ytem deverán tomar los papeles que les distribuyeren los colegiales cantores de orden del Maestro de Capilla, y no deverán trocarlos entre compañeros ni reusarlos con qualquiera motivo que sea, sin avérselo participado ni sin su licencia, y tomarán el lugar que les señalase pasando de primero a segundo coro o al contrario como más bien le pareciere a dicho Maestro.

Ytem deverán saber de memoria los fabordones que se estilan en la Real Capilla, como el Tantum ergo, Salve, Alma redemptoris, Miserere etc. en la cuerda que corresponde a la voz y cuerda de cadauno, y en ella responder todos sin excepción, menos en las funciones sin órgano en que no deben responder mas que las voces de Tenor y Baxo unixono de las obras. En los tiempos en que está la Yglesia de penitencia como el Adviento, Quaresma, en las funciones de Difuntos, honras y aniversarios, deverán todos los yndividuos de la Real Capilla desde el Maestro hasta el entonador yr vestidos de negro.

Ytem siempre que los yndividuos de la Real Capilla concurran de Comunidad a alguna funzi3n se observará lo siguiente: Si el Maestro de Capilla fuese sacerdote, deverá tener el primer lugar con preferencia a todos, y si no lo fuere deverán tenerle los yndividuos sacerdotes por antigüedad y después el dicho Maestro de Capilla, a este seguirán los organistas y demás yndividuos, ocupando cadauno el lugar que le corresponda por antigüedad.

Ytem siempre que fallezca algún yndividuo del Choro de la Real Capilla, deverán los Furieres avisar a todos los demás para que asistan a su entierro, el que si fuese de por la mañana se cantará la Misa de Requiem y si fuese por la tarde el Nocturno que corresponda, pues es razón que como buenos hermanos se amen y asistan en vida y muerte.

Deverán todos los yndividuos de la Real Capilla estar puestos en sus lugares respectivos en el Coro un quarto de hora antes de empezar las funziones para templar los ynstrumentistas y ynstrumentos, y rezibir todos los papeles que se les distribuyan, y el que no se hallase en su lugar a dicho tiempo se le puntará y perderá la quarta parte que le corresponda de su renta de aquel día. Y para que aya regla fixa para todos, la qual sirva de gobierno al Puntador, se previene lo siguiente:

Dos serán las asistencias de los yndividuos músicos, una por la mañana que será a la Missa maior y otra por la tarde que será a Vísperas, o Completas o Maytines quando los aya en los días señalados en la Tabla de las asistencias para los yndividuos músicos de todas clases.

La renta que corresponde al día a cada yndividuo, se deverá dividir en quatro partes o quatro puntos, los quales se abrán de distribuir en dos por la mañana y las otras dos por la tarde.

El que no se hallase al principio de la Misa maior, perderá un punto y otro punto perderá el que no se hallase al entonar el Preste la Gloria o quando no la aya el primer Dominus vobiscum. El que no se hallase por la tarde en el Coro antes de empezar las vísperas, o completas o maytines quando los aya, perderá un punto y perderá otro el que no se hallase al acabar el primer Psalmo de las referidas horas, o al acabar el Ynvitatorio de Maytines y no haviéndole al Gloria Patri del primer Psalmo.

En las Letanias y Salves o Te Deum laudamus, perderá dos puntos el que no estubiese al empezar la funzi3n.

En los días de Quarenta horas en que ay exposici3n del Santísimo Sacramento por la mañana, y quando ay Letanias de los Santos y Preces antes de la Missa mayor, perderá un punto el que no se hallase a estas asistencias, y otro punto si no stubiese al empezar la Gloria de la Missa mayor.

Finalmente perderá un punto el que no permaneciere en su lugar hasta el fin de las funciones.

Todos los yndividuos de la Real Capilla que estubiesen enfermos, para que se les haga presentes, deverán avisar al Puntador antes que empiezen las funciones en que se gana la asistencia, y el que le avise después de empezar ya no le servirá, ni el Puntador le podrá hazer presente hasta la siguiente asistencia.

Todos aquellos a quienes por motivo de enfermedad se les ubiere echo presente, deverán por la primera vez que salen de su casa yr a presentar a la Capilla antes primera función que aya, bajo la pena no haziéndolo así de perder todas las excusas y presencias que ubiesen ganado por motivo de su enfermedad, como también si en el tiempo que serán en paritur se les hallase por las calles o priscos, si no es que con motivo de coalescencia se verifique por certificación del médico del barrio de cadauno al Puntador combenirle así al convalesciente, y si con enefernmedad simulada u otro qualquier artificio faltase algún yndividuo al cumplimiento de su obligación y lo aberiguase el Capellán Maior, tomará el Prelado la providencia que considerare más combeniente para su enmienda.⁴³⁰

Hasta dónde llegó la propuesta del maestro es difícil de responder; de hecho no hay constancia de que se modificaran las constituciones de Fernando VI, sino todo lo contrario. En 1849, al publicarse por la reina Isabel II unas nuevas constituciones se decía en el prólogo que estas venían a sustituir las de 1757 “vigentes sustancialmente en el día”⁴³¹.

El tiempo que vino a continuación a la Nueva Planta, con reducción de personal y de salarios, no fue precisamente el mejor en lo que parecía predestinar la vida a Francisco Andreví. De nuevo se repetían circunstancias ya vividas en otros destinos. Se multiplicaban las decisiones que debía tomar para resolver falta de celebrantes en ciertas ceremonias⁴³²; que arregle la situación de los niños cantores y tome medidas ante las quejas formuladas “sobre las faltas tan repetidas que cometen al desempeño de su obligación”⁴³³; que cubra las asistencias que debe hacer la Real Capilla en celebraciones

⁴³⁰ BNE, M-762, ff. 156-166v.

⁴³¹ *Constituciones de la Real Capilla, dadas por S.M. la Reina Doña Isabel II...* Madrid, Aguado impresor de Cámara de S.M., 1849.

⁴³² BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14020, f. 191, documento de fecha 28 de noviembre de 1834 para que busque oficiante que cante la misa en la publicación de la Bula de Cruzada, así como Evangelistero y Epistolero.

⁴³³ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14020, f. 192, escrito de fecha 13 de diciembre de 1834.

fuera de palacio⁴³⁴; que acudan salmistas convidados a las funciones de la Real Capilla por la escasez de estos⁴³⁵; imposibilidad de asistir a celebraciones fuera de palacio⁴³⁶; que informe sobre las características que han de tener las personas que cubran la provisión de plazas vacantes en la música de la Real Capilla⁴³⁷; asistencia de los músicos jubilados de la Cámara a los actos de la Real Capilla para reforzar la falta de músicos en esta⁴³⁸. Son algunos ejemplos de aquello a lo que tenía que atender en esos momentos complicados que se veían agravados con escritos como el de la Reina Gobernadora, de fecha 12 de febrero de 1835, en el que pedía se le informase “de qué orden se han dado las funciones que han causado los gastos” que figuraban en la cuenta del Maestro de Capilla, algo que supuso una amplia comunicación y que finalmente llevó la desautorización al maestro Andreví que no podría tomar decisiones sin estar autorizado por sus superiores⁴³⁹, lo que llevaría a la necesidad de convocar plazas de salmistas evitando suplencias de estas voces⁴⁴⁰.

En esas últimas circunstancias que hemos señalado, coincidiendo cronológicamente, encontramos que la Reina Gobernadora comunica a la Mayordomía Mayor de Palacio el decreto de 15 de febrero de 1835 sobre los sueldos y situaciones del personal al servicio de la Real Casa, que no es más que la reducción del mismo y de prebendas otorgadas a los jubilados y cesantes, un decreto que se iniciaba con las siguientes líneas:

Las medidas de economía que es escaso producto del Patrimonio Real y el moderado presupuesto señalado por las Cortes a la Casa de la Reyna, me han precisado a introducir en todos sus ramos hacer extender bien a mi pesar aquellas al arreglo de sueldos, no solo de los empleados efectivos, sino también de los que pertenecen a las clases de jubilados, cesantes y suspensos, y de los que de cualquier modo se hallan fuera de ejercicio. Con el fin pues de establecer reglas ciertas y uniformes, que al mismo tiempo que estrenen el plan de ahorros necesarios para igualar los gastos con los fondos del tesoro de la Real Casa, se fijen las épocas y condiciones con que por parte general se han de habonar (sic) los sueldos y haberes a los empleados de la misma, ya se

⁴³⁴ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14020, f. 200, escrito de fecha 19 de agosto de 1834, asistiendo a la octava solemne en la Real Esclavitud de Nuestra Señora de la Almudena “cuya patrona perpetua es la reina”.

⁴³⁵ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 51, de fecha 11 de noviembre de 1834, y doc. 50, de fecha 7 de marzo de 1835.

⁴³⁶ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14091, ff.180-180v., documento de fecha 19 de agosto de 1834.

⁴³⁷ Ibidem, f. 182, documento de fecha 8 de noviembre de 1834.

⁴³⁸ Ibidem, ff. 186-186v., documento de fecha 21 de noviembre de 1834.

⁴³⁹ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14020, ff. 194-196, y 14073/13, doc. 23.

⁴⁴⁰ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 22 y 24.

hallen en actividad de servicio ya en clase de cesación, he venido en nombre de mi querida hija en decretar los siguiente...⁴⁴¹

En resumen, el decreto no facilitaba las pretensiones de Andreví favoreciendo mejoras y ampliación de plazas en la Real Capilla, como tampoco lo hacía en sus perspectivas de futuro al establecer largos periodos de tiempo de permanencia en los puestos para jubilarse con una cantidad digna llegado el momento. Toda esta presión acabaría provocando una enfermedad al maestro Francisco Andreví quien, a finales de junio de 1835, solicitaba licencia de dos meses para trasladarse a tomar baños de mar en Valencia, aduciendo que desde el verano pasado padeció una grave enfermedad y su salud se halla muy resentida, algo que el médico-cirujano José García Izquierdo, en certificado adjunto, definía como una irritación nerviosa en las entrañas del vientre que si no se trataba podría ser grave. La solicitud le fue autorizada y así se le comunicó:

El Excelentísimo señor Patriarca de las Indias en oficio fecha 2 del corriente, me dice haber concedido a usted dos meses de licencia para que pueda pasar a Valencia a tomar los baños del mar, quedando encargado en desempeñar sus obligaciones el tenor don Juan Zárraga cuando el organista don Pedro Albeniz no pueda prestar su asistencia a la dirección de la Capilla Musical según determina el Reglamento.

Lo que comunicamos a usted para su inteligencia y satisfacción, esperando me dará aviso el día en que empiece a usar de esta licencia.⁴⁴²

Ciertamente las salidas de Andreví cuando el ambiente se le hacía irresistible era algo usual en su trayectoria. En este caso, que el destino fuese Valencia y no su lugar de origen estaría forzado por la guerra y la presencia carlista en tierras catalanas, algo que lo hubiese convertido en sospechoso. No conocemos qué hizo en Valencia y con quién se trató, pero en todos los casos las salidas eran preludio de un nuevo destino y aquí tampoco cambió la dinámica usual.

A su regreso siguió en los actos rutinarios, formando parte en tribunales de selección de músicos o cantores⁴⁴³, se le siguieron solicitando informes reservados sobre músicos

⁴⁴¹ BNE, M-762, f. 226-229. Andreví copió de propia mano el texto, que aludía a personal activo, jubilados, cesantes, suspensos y procesados.

⁴⁴² BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc. 25 y AGP, Expedientes Personales, Caja 92, Expediente, 4, doc. 21.

⁴⁴³ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14020, f. 198.

que incumplían algunas normas⁴⁴⁴, presentaba regularmente las cuentas para su liquidación⁴⁴⁵ o se refugiaba en hacer composiciones musicales como las dos misas a cuatro voces o unas completas en octavo tono⁴⁴⁶. El año 1836 siguió en la misma tónica, siendo examinador de plazas de salmistas de la capilla⁴⁴⁷, presentando las cuentas periódicas⁴⁴⁸ o componiendo una Letanía de los Santos para las cuarenta horas⁴⁴⁹. Pero la vida rutinaria estalló en mayo de aquel año y Andreví desapareció de la Corte sin dejar rastro alguno.

2.11.8. El abandono de sus funciones: la salida de la Real Capilla.

Tantas alegrías y dificultades había podido vivir ya Andreví durante el tiempo que había estado al frente de su cargo, que las sensaciones que debió guardar de los últimos días de su estancia en Madrid seguramente serían agradables por unos momentos pasados y aterradores por otros. No había sido nada fácil trabajar al servicio de un Rey como Fernando VII, y todavía menos hacerlo mientras tienes que vivir de cerca acontecimientos importantes como la muerte y celebración de sus funerales, con la obligación de tener que asistir, componer y dirigir la música para los mismos, la exigencia de componer obras para todos los actos que iban asociados a la plaza que ocupaba e incluso, tener que atender las obligaciones y necesidades que presentaba su situación con tanta gente a su cargo.

Pero parece como si esto no fuese suficiente para una persona como Andreví, un músico que desde sus inicios había trabajado firmemente y respondido con creces a las circunstancias que se le presentaban en cada uno de los destinos ocupados en estos veinte años de tránsito por diferentes ciudades de la geografía española, porque de nuevo los conflictos políticos eran contiguos a su cargo y, como ya le había sucedido durante su etapa en Segorbe donde tuvo que terciar y convivir con la presencia de los franceses dentro de lo que popularmente se llamó “*Guerra del Francés*”, además del fraccionamiento del propio clero entre realistas y liberales, ahora eran los problemas de sucesión en la Corte junto con otros muchos acontecimientos sociales que acechaban en

⁴⁴⁴ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14020, f. 204.

⁴⁴⁵ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13, doc.46.

⁴⁴⁶ BNE, M-762, f. 217v.

⁴⁴⁷ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14020, f. 205.

⁴⁴⁸ Ibidem, f. 208.

⁴⁴⁹ BNE, M-762, f. 217v.

ese momento a España, los que iban a acabar afectando directamente la estabilidad de este músico que, por otra parte y a estas alturas de la vida, ya debía estar curtido frente a los avatares y tendría soluciones de escape a todos ellos, por no recordar la grave situación económica que le tocó vivir en el seno de la catedral de Valencia mientras estuvo al frente de su magisterio, y que acabó por abrirle las puertas a una salida precipitada que ahora podía valorar como un triunfo o ante la realidad del momento como un fracaso.

Entre esas dificultades que se le plantearon, la que más le pudo afectar y que por tanto debió acabar lapidando su futuro al frente del magisterio de la Real Capilla y Colegio de Niños Cantorcitos de Madrid, fueron las depuraciones de personal acusado de carlista. Ello directamente afectaba a compañeros suyos, a músicos y a miembros de su capilla, que debían abandonar la misma por la situación política por la que estaba atravesando en ese momento el país y de la que se tuvo que encargar el propio músico. Esto suponía que un gran número ellos estarían obligados a salir de su puesto, perder su trabajo y tener que buscar un destino nuevo en medio de un panorama social poco propicio para tan embarazoso objetivo.

Como ya hemos comentado anteriormente, el embarazoso encargo de llevar a cabo estas depuraciones dentro de la Real Capilla le fue encomendado al propio Andreví y como tal, tuvo que acatar unas órdenes que dentro del seno de la capilla musical no se vieron con buenos ojos, como es lógico, al tiempo que tampoco se entendieron por los afectados y la situación llevó a que sus propios compañeros le acusaran a él de ser personalmente quien había tomado esta decisión de despedirlos, cosa que era falsa puesto que únicamente estaba cumpliendo este cometido como parte de las exigencias que tenía obligación de obedecer y cumplir.

De llevar a cabo esta medida cruel y poco meditada, que dejó sin recursos a infinidad de profesores ya ancianos y que habían ganado sus puestos por rigurosa oposición, culparon a Andreví la mayor parte de los separados de su plaza, fundándose para ello en que se había consultado al maestro para llevarla a término, y que él mismo era quien había dado la lista de los desafectos. Cosa incierta como ya hemos visto, puesto que existen documentos que desmienten ese pensamiento erróneo.

Así pues, las preocupaciones de Andreví en aquellos tiempos por verse convertido en el blanco de una enemistad injusta por profesores a quienes quería como compañeros y que respetaba como a capacidades sobresalientes en su profesión, le encaminaban sin ninguna duda a pensar en la posibilidad de abandonar el magisterio tomando esta determinación difícil por las circunstancias y los compromisos en que se veía envuelto cada día.

El primer paso ante las circunstancias que se estaban produciendo fue el irse a Valencia de permiso para reponerse, lo que ya hemos visto, pero a su retorno quizá volvió con ideas ya determinadas que solo esperaban el momento en que poder realizarse. Por lo que a día de hoy conocemos, la presencia de este músico al servicio de la corte estaba tocando a su fin. Tras pasar estos dos meses en la costa valenciana recuperando su estado de forma y mejorándose de sus dolencias, regresó a su trabajo. Era una exigencia y la tenía que cumplir, pero las condiciones anímicas ya no serían, ni mucho menos, las mismas con las que había desarrollado su trabajo durante los últimos cinco años en esta capilla y por tanto en su cabeza ya se alojaba la posibilidad de tomar una salida en busca de una tranquilidad de trabajo de la que no gozaba en ese destino, donde sentía no tener el respaldo suficiente para continuar ejerciendo con confianza su trabajo.

Por otra parte, la situación política del país se iba agravando y ya era calamitosa y la guerra con los carlistas estaba generando un panorama social sombrío, cosa que de buen seguro le estaría recordando una vez más las dificultades vividas veinte años atrás en Segorbe durante los episodios de la Guerra de la Independencia. En aquel momento, la salida de esa capilla musical y un retorno hacia su tierra fue la decisión que tomó, y de nuevo es su solución.

En junio de 1836, Andreví decide no presentarse sin previo aviso a los actos que tenía que celebrar la Real Capilla en la festividad del Corpus en Madrid, cosa que le fue comunicada inmediatamente a la Reina gobernadora:

Andreví no se ha presentado ni se ha pasado aviso de enfermedad y no ha acudido ni a las Vísperas de anteayer ni a la festividad del Corpus por la mañana ni por la tarde. Por tanto se ha hecho practicar averiguación de su paradero, resultando que se ha marchado de casa sin que se sepa a donde; que el 18 de Mayo se ausentó de esta Casa, diciendo a su cuñada y a otros varios sujetos que iba por unos días al pueblo de Hortaleza, que

volvería para la festividad del Corpus, que no existe en tal pueblo y que se ignora donde se halla.⁴⁵⁰

Nada más se supo de él, hasta que pasados varios años se sabe hoy de su presencia en Francia cuando de nuevo volvió a relacionarse con la Corte para su vinculación, aunque jubilado, con la Real Capilla.

Tras su salida, una institución como la Real Capilla no podía permanecer durante mucho tiempo sin maestro y en vistas de que a Andreví se le consideraba como desaparecido, por cuanto había abandonado el cargo de forma inesperada y sin aviso alguno, cosa que estaba suficientemente penalizada en los reglamentos que se aplicaban al respecto, la reina gobernadora dispuso se nombrase quien ocupara dicho cargo. Separó primero a Andreví del cargo y a continuación buscó un sustituto:

Excelentísimo Señor: Habiendo desaparecido de esta Corte don Francisco Andreví, maestro de la Real Capilla e ignorándose su paradero, se ha servido Su Majestad separarle de su destino sin sueldo ni consideración alguna, y nombrar al mismo tiempo para que le reemplace en él, a don Mariano Ledesma, Contralto y maestro supernumerario que fue de la misma Real Capilla, separado en el año 1823 por sus opiniones políticas y en la actualidad clasificado como cesante. Lo que comunico a Vuestra Excelencia de Real orden para su inteligencia, noticia de Ledesma y demás efectos consiguientes.⁴⁵¹

En el expediente personal de Francisco Andreví consta la comunicación, que no se le pudo entregar personalmente, del nombramiento de Mariano Rodríguez de Ledesma como sustituto suyo al frente de la Real Capilla por estar desaparecido y dándole desde ese momento la condición de cesante⁴⁵². Y se le dio a su sustituto rápidamente la posesión de la plaza, no en vano gobernaban los liberales:

En el día de ayer 8 del corriente ha tomado posesión de la Plaza de maestro de Música de la Real Capilla don Mariano Ledesma, Contralto y Maestro Supernumerario que fue de la misma hasta el año 1823, por haber separado Su Majestad a don Francisco Andreví que lo desempeñaba actualmente, por su Real Orden de 6 del presente.⁴⁵³

⁴⁵⁰ AGP, Expedientes Personales, Caja 92, expediente 4, doc. 22

⁴⁵¹ AGP, Expedientes Personales, Caja 7306, exp. 1: Expediente de Mariano Rodríguez de Ledesma.

⁴⁵² AGP, Expedientes Personales, Caja 92, Expediente 4, doc. 23. Escrito dirigido a Francisco Andreví, Madrid, 6 de junio de 1836.

⁴⁵³ AGP, Expedientes Personales, Caja 7306, exp. 1: Expediente de Mariano Rodríguez de Ledesma.

Es curioso, aunque no casual pues en el momento gobernaban los liberales, que el sustituto de Andreví fuese Mariano Rodríguez de Ledesma, un músico que tuvo que salir años atrás de nuestro país por motivos personales, políticos y sociales. Fue separado de su destino en la Capilla Real el 19 de noviembre de 1823 porque era de ideal político liberal, pero que había solicitado ser favorecido por la reina años más tarde pidiendo le colocara en algún puesto de la casa real pues tenía grandes problemas de subsistencia su familia.

No era Rodríguez de Ledesma un desconocedor de la Real Capilla. Por su expediente personal sabemos que el 1 de Junio de 1815 le fue concedida la plaza de músico de Cámara en clase de voz; el 7 de Febrero de 1816 era nombrado para la plaza 4ª de Contralto de la Real Capilla; que el 29 de Agosto de 1817 se le nombraba maestro supernumerario de la Real Capilla sin sueldo; que el 4 de Enero de 1818 ascendió a 3er. Contralto y que el 19 de Noviembre de 1823 fue separado de su destino por especial decreto de Su Magestad, y que el 31 de Mayo de 1836 fue clasificado como cesante de la Real Capilla.⁴⁵⁴

Que las cosas no le iban bien a Andreví, y que Rodríguez de Ledesma estaba al acecho de posibles cambios, nos lo pueden mostrar sendos escritos de este último en el año 1835 dirigidos a la Casa Real. En ellos queda claro que el “*pretendiente*” solo esperaba el momento en que el titular del magisterio de Capilla renunciase o fuese expulsado, y la suerte llamó a su puerta días después de haber sido declarado como cesante:

Don Mariano Rodríguez de Ledesma profesor de música que fue de la Real Cámara y maestro supernumerario de la Real Capilla,

Solicita se digne Vuestra Magestad permitir que dedique a Su Magestad la Reina Nuestra Señora una sinfonía a toda orquesta que acaba de componer apoyado en los insignes sentimientos de adhesión a Vuestra Magestad y confiado en el aprecio que su justicia se dignará hacer de los muchos años de buenos servicios que ha presentado ese Interesado que constan de la adjunta memoria y súplica se le coloque en la Real Casa o donde fuere de su real agrado.⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ Ibidem.

⁴⁵⁵ AGP, Expedientes Personales, Caja 7306, expediente 1. Carta de Mariano Rodríguez de Ledesma, Madrid 27 de febrero de 1835.

Mariano Rodríguez de Ledesma, ha estado 12 años de emigración. Se halla sin destino y no cobra sueldo de cesante. Sus principios y su adhesión al trono de Isabel II jamás fueron desmentidos y en el extranjero goza de una opinión como profesor de música y liberal.

Con ello, respetuosamente suplica se digne mirar con ojos maternales a este antiguo y fiel criado de la Real Casa y mandar se le coloque en la Real Capilla o donde sea más del agrado de Vuestra Merced, para que como padre de familia tenga con que sustentarla y sustentarse, pues de otro modo se verá en la dura necesidad de irse a vivir a un pueblo pequeño en donde las necesidades de la vida sean menos costosas con el sentimiento de verse humillado un profesor que se ha distinguido por su aplicación.⁴⁵⁶

Tras estos acontecimientos, la presencia de Andreví al frente del magisterio de la Real Capilla y Colegio de Niños Cantores de Madrid había finalizado y ya era pasado. Había ocupado un cargo fiel y dignamente durante cinco años, nueve meses y quince días, como reza en su expediente personal, pero del que salió de forma lamentable y debido a los problemas vividos tras una última etapa en el cargo que no debió ser nada agradable ni para él ni para los músicos y compañeros que tenía a su cargo.

2.11.9. El ulterior “retorno” de Andreví a la Real Capilla

Pasada una década de su huída y aprovechando los tiempos de reconciliación política y perdón que se vivían, Andreví desde París donde reside escribe solicitando se le abonen los atrasos no cobrados en su momento por el tiempo trabajado en la Real Capilla⁴⁵⁷. La decisión de la reina fue una negativa a pagarle lo que se le adeudaba⁴⁵⁸. En julio de 1847, un abogado de Madrid en nombre de Andreví vuelve a suplicar a la Reina el pago de lo adeudado a Andreví, pues este “tuvo que ausentarse forzosamente de esta corte por la persecución que injusta y arbitrariamente se le hacía”, apoyando la pretensión en que a otros similares en su comportamiento se le han abonado estas⁴⁵⁹. De nuevo, en 1849, Andreví solicitaba que se le clasifique y se le abone lo que se le debe, pues “tuvo que salir de la Capilla por disensiones particulares con alguno de los empleados

⁴⁵⁶ Ibidem, Madrid 30 de noviembre de 1835.

⁴⁵⁷ AGP, Expedientes Personales, Caja 92, Expediente 4, doc. 26. Carta remitida por Francisco Andreví, París, 5 de junio de 1846. Una copia simple de la misma en Ibidem, doc. 24.

⁴⁵⁸ Ibidem, doc. 25. Resolución de la Reina dada en Madrid a 12 de agosto de 1846.

⁴⁵⁹ Ibidem, doc. 27.

superiores de la Real Casa, nacidas de su legítima resistencia a pretensiones irregulares como fácilmente podrá comprobar⁴⁶⁰. Tampoco recibió contestación a lo pretendido.

En 1850 Andreví inicia de nuevo su pretensión solicitando se le abonen las deudas⁴⁶¹. Previamente, en julio de ese año remitía tres obras suyas (Responsorio de Navidad, Lamentaciones y Oficio y Misa de Difuntos) como regalo para la Real Capilla⁴⁶². En septiembre vuelve a reclamar lo que se le adeuda⁴⁶³, que se le clasifique su condición en la Capilla por sus servicios⁴⁶⁴ y en noviembre que se le clasifique como Maestro de Capilla que fue de 1830 a 1836⁴⁶⁵. Y esta vez las cosas le funcionaron. El 6 de diciembre de 1851, desde Intendencia se comunicaba al Contador General el documento de acreditación de Francisco Andreví para que se le clasifique como jubilado de la Real Capilla⁴⁶⁶; días más tarde se emitía documento con el tiempo de servicio en la Real Capilla para justificar la condición de jubilado y pago de los meses que se le adeudaban⁴⁶⁷, al tiempo que se le informaba a la Reina quien, en enero de 1852 aprobaba la clasificación de Francisco Andreví como jubilado de la Real Capilla, tras el dictamen realizado por la Junta Consultiva⁴⁶⁸. Días más tarde, el 17 de enero, se le pagaba en mano a su apoderado Jaime Tro 4.319,20 reales de vellón de lo que se le debía por los meses de marzo, abril y 18 días de mayo de 1836⁴⁶⁹.

Liquidada esta deuda, se le reconocía su condición de jubilado y reclamaba la paga de 2.400 reales que le corresponde por ello, lo que le fue aceptado por la reina⁴⁷⁰, abono que pide se le haga a través de la Bailía del Real Palacio de Barcelona, ciudad en la que reside⁴⁷¹ y que se hizo hasta diciembre de 1853 en que se comunicó oficialmente el fallecimiento del maestro Andreví, con lo que se cerraba definitivamente su vinculación con la Real Capilla.

⁴⁶⁰ Ibidem, doc. 29, escrito de fecha 2 de noviembre de 1849.

⁴⁶¹ Ibidem, doc. 30, escrito de fecha 28 de agosto de 1850.

⁴⁶² Ibidem.

⁴⁶³ Ibidem, doc. 33 y 34.

⁴⁶⁴ Ibidem, doc. 32.

⁴⁶⁵ Ibidem, doc. 38.

⁴⁶⁶ Ibidem, doc. 39.

⁴⁶⁷ Ibidem, doc. 40.

⁴⁶⁸ Ibidem, doc. 41 y 42.

⁴⁶⁹ Ibidem, doc. 45.

⁴⁷⁰ Ibidem, doc. 47 y 49.

⁴⁷¹ Ibidem, doc. 52.

2.11.10. La música fernandina de Andreví.

Contrariamente a lo que podríamos suponer a priori, la producción musical de Francisco Andreví en los años en que desarrolló su magisterio en la Real Capilla no fue tan amplia como por la importancia de su cargo debía ser. La presión de trabajo dentro de la misma con la obligación de asistir a numerosos actos, atender las peticiones y solicitudes de los miembros reales, cuidar y formar a los niños del colegio además de todo aquello que rodeaba la plaza que ocupaba, era tiempo que no podía dedicar a aquello que más le gustaba a este músico y que era componer obras nuevas para su capilla musical.

Ante estas dificultades y exigencias, era normal tener que echar mano del material que se conservaba en los fondos del archivo para preparar y ensayar, casi a diario, obra de distintos maestros predecesores suyos que se adecuara para atender aquellos actos a los que tenía obligación de asistir con su capilla. Esto no le permitía poder componer obras novedosas de su puño y letra con técnicas compositivas propias, como le gustaba trabajar a él, y en su caso tenía que hacerlo a la mayor brevedad posible puesto que no disponía de tiempo suficiente como para decidir estructuras o ritmos interesantes y novedosos para sus nuevas composiciones.

Un inventario de tan solo treinta y tres obras musicales son las que se conservan en los fondos del Archivo General del Palacio Real, lugar donde realizó su actividad diaria en los casi seis años en que estuvo al servicio de esta casa Real, según recoge su catálogo⁴⁷². Se trata de una cantidad de composiciones claramente inferior a las que se conservan en archivos como los de Segorbe, Barcelona y el Corpus Christi o la Catedral en Valencia, pero la justificación está comprobada.

De esas obras encontramos que se exponen cuatro himnos, nueve lamentaciones, dos letanías, unos maitines, seis misas, cinco motetes, un oficio de difuntos, un oratorio o secuencia, un responsorio, un salmo, una salve y unas vísperas. Es evidente que pudo componer más obra, la cual consideró como propia y se conserva en otros archivos

⁴⁷² PERIS LACASA, José: *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1993, pp. 45-55. Las obras citadas en este catálogo coinciden con la relación de obras que deja Francisco Andreví en el inventario de obras que recibió de su antecesor en el cargo y que amplía durante su estancia en este cargo excepto de dos obras que son un motete y un himno litúrgico fechados en 1836, su última etapa, y que no aparecen mencionados en dicha relación recogida en la documentación del legado BNE, M-762.

debido a la difusión y tránsito de materiales que se producía en ese momento y más aún por la importancia que adquiriría tener obra suya conservada o compuesta expresamente para algún motivo particular. También hay que considerar la obra que una vez compuesta guardara como propia y se trasladase con él allá por donde caminase y que se puede guardar entre los papeles de su archivo personal.

2.11.11. Contactos con otros músicos durante su estancia madrileña.

Durante los años que residió Andreví en Madrid por estar rigiendo la Real Capilla y gracias a la creación del primer conservatorio de España, el de María Cristina en Madrid, los círculos y ambientes musicales que rodearon a Francisco Andreví fueron muy importantes musicalmente hablando. Ya no sólo era importante el número de músicos que trabajaban a su cargo sino que también aquellos maestros que entraban a dar clase al conservatorio y que establecerían contacto directo con la real capilla tanto directa como indirectamente por cuestiones de trabajo.

Fundamentalmente queremos destacar a dos de ellos por la relevancia que pudieron adquirir posteriormente y que se ha prolongado incluso hasta nuestros días. En primer lugar citar a Francisco Asenjo Barbieri quien tras estudiar en el conservatorio de Madrid debió mantener muy buenas relaciones con Andreví ya que le dedica autógrafamente su tratado de Armonía y Composición, algo que da muestra de la cercanía que existiría entre ambos músicos. Por otro lado tenemos que citar a Baltasar Saldoní, músico que se formó en Madrid como Alumno de Francisco Andreví y de quien debemos destacar algunas de las obras más importantes que redactan la historia de la música española.

Esta relación de músicos podría ser inmensa si citáramos a todos los músicos que estuvieron en contacto o bajo sus enseñanzas y que con el tiempo ocuparon cargos musicales importantes como Jaume Biscarri (pianista), Baltasar Dorda (organista en Mataró y Girona), Cayetano Gil Llagostera (flautista), Joan Casamitjana, Esteban Tusquets y José Reventós (compositores) o Ramón Pallarés, Anastasio Horta y Policarpo Martínez entre otros, es por ello que ese par de ejemplos citados como más destacados pueden resumirnos claramente la influencia y peso que tenía musicalmente hablando durante aquellos años Andreví en nuestro país.

2.12. El tiempo del exilio ante una crisis inesperada (1836-1849).

La salida de Francisco Andreví de la Real Capilla, su extraña desaparición no presentándose a cumplir las obligaciones del cargo, es algo que puede parecernos sorprendente. A partir de ese momento, su persona desaparece de la vida pública durante unos años que encierran oscuridad y a la vez interés en saber qué hacía el músico en ese tiempo. Ciertamente la decisión tomada era arriesgada, y un tiempo antes tuvo problemas de salud que debieron ser importantes. Las cartas entre los hermanos Combelles cruzadas entre 1834 y 1835, en las que se alude a Andreví, nos hablan de que se siente agobiado. En enero de 1834 dice que el gobierno, pese a alguna conspiración, tiene mucha tranquilidad “si bien hay muchos malvados que pretenden proclamar la libertad y degollar frailes y clérigos, pero que el gobierno lo detiene todo, y que se espera que por la primavera desaparecerá la tempestad, y tendencia a la serenidad”⁴⁷³, pero no fue así. La presión social se había complicado por el levantamiento carlista y ello le repercutió en la Capilla Real como le comentó a Ignacio Combelles en junio de ese mismo año, quejándose de la expulsión de medio centenar de miembros y que se había quedado solo con quince personas en la misma⁴⁷⁴. En julio de ese año se produjo en Madrid un motín anticlerical en el que fueron asaltados varios conventos y perdieron la vida algunos frailes⁴⁷⁵. Era un tiempo de epidemia de cólera y si bien en un principio parecía no tener miedo poco después hizo testamento⁴⁷⁶. Tanta presión en medio de una sociedad conflictiva, a lo que se puede unir la muerte de su hermano Agustín, consecuencia de un incidente de la guerra, debían pesar mucho en el ánimo de Francisco Andreví a quien no le gustaba verse sometido a situaciones de este tipo con revueltas y guerras. Y al final huyó de Madrid.

2.12.1. La música europea y española en el segundo tercio del siglo XIX.

Las ansias de independencia e identidad de muchas naciones son la principal característica del nacionalismo que viene marcando las tendencias políticas y culturales

⁴⁷³ ATB, Paquete 1505, núm. 13; ARGERICH y otros: *Mn. Francesc Andreví...*, p. 60.

⁴⁷⁴ ATB, Paquete 1505, núm. 59; ARGERICH y otros: *Mn. Francesc Andreví...*, p. 61.

⁴⁷⁵ MOLINER PRADA, Antonio: “El anticlericalismo popular durante el bienio 1834-1835”, *Hispania sacra*, 49 (1997) pp. 497-541. PÉREZ GARZÓN, Juan Sissinio: “Curas y liberales en la revolución burguesa”, *Ayer*, 27 (1997) pp. 67-100.

⁴⁷⁶ ATB, Paquete 1505, núm. 65 y Paquete 1834, núm. 44; ARGERICH y otros: *Mn. Francesc Andreví...*, p. 61.

de todo el siglo XIX y que lógicamente van incrementándose a medida que este avanza. Surge como derivación política del Romanticismo inicial y se caracteriza por un fuerte antirracionalismo que lleva a anteponer el derecho de los pueblos al derecho universal de los individuos defendido por la Ilustración y el liberalismo.

La Revolución Industrial permitió una superioridad de la Europa occidental sobre el resto del mundo, controlando así un escaso número de potencias a buena parte de la sociedad. La revolución de 1830 reafirmó el compromiso del movimiento burgués con la libertad, al tiempo que la de 1848 propició que las clases populares urbanas, entre las que empezó a emerger una clase obrera industrial, donde se manifestaba una actitud política autónoma respecto de la sostenida por la burguesía.

Políticamente las aspiraciones democráticas no son realizadas, pero tampoco eliminadas radicalmente. Así en algunos estados se conservaron regímenes liberales y en otros, con las viejas monarquías en el poder, los nuevos gobernantes conceden Constituciones de inspiración liberal.

Mientras tanto, países como Italia o España permanecen inmersos en un mundo rural con una población urbana que va en clara disminución.

Este es el contexto social a grandes rasgos que se extrae de la información de Pajares Alonso y que nos da cuenta de la Europa que rodea y ve a Francisco Andreví exiliarse de España a Francia y dentro de este último viajar de ciudad en ciudad intentando abrirse un camino profesional con garantías⁴⁷⁷.

Musicalmente hablando, se produce un gran aumento en el número de Sociedades filarmónicas y musicales en general. También se crean sociedades de música de cámara y cuartetos. Los teatros expanden su auditorio y su escenario en la medida de lo posible. Aumenta el número de personas que pueden asistir a las representaciones y todo supone un incremento de las ganancias en la taquilla. Aumenta el número de salas de conciertos, construyéndose en casi todas las ciudades, y esto permite aumentar el número de conciertos que se realizan al tiempo que se convierten en salas de baile e incluso a veces en salas para reuniones y actos sociales. Grandes sectores de la

⁴⁷⁷ Para la redacción de este apartado nos hemos basado en PAJARES ALONSO, Roberto L.: *Historia de la Música en 6 bloques. Bloque I: Músicos y Contexto*. Madrid: Visión Libros, 2010, pp. 330-349.

población tienen acceso a la enseñanza musical y para las mujeres de la burguesía se convierte en un elemento cultural imprescindible. En cada ciudad se organizan series de conciertos públicos y sus programas son extensos donde se mezcla música vocal con instrumental y de cámara. En resumen, la música se convierte en un vehículo de expansión cultural que renueva en parte el espíritu de una sociedad marcada en gran medida por los azotes de las revoluciones y que encuentran en este arte una manera de evadirse de sus penas y de profundizar en sus sentimientos porque esta se sitúa cerca de la sociedad, casi a su servicio.

En el otro margen se encuentra la iglesia, la cual con la expropiación de sus bienes, principalmente de los rurales, se le conduce inevitablemente a la casi total desaparición de las órdenes religiosas, quedando únicamente reducidas a niveles simbólicos, y a la conversión de los clérigos seculares en asalariados dependientes del estado. Mientras, el alto clero se mantiene como un grupo social, asimilado a la nobleza. Con Napoleón y la Restauración monárquica, la iglesia en Francia había vuelto a ocupar su lugar, pero las dudas del camino a seguir eran patentes. Había llegado el momento de restaurar las antiguas composiciones de canto llano y los textos autorizados en el ámbito católico romano de la edición medicea.

Mientras Francia se renueva y abre los brazos a un movimiento cultural sin precedentes, en el que la música es una de las grandes favorecidas por la repercusión de las distintas fuentes de aliento que se le daban, tanto en la educación como en la organización y programación de ciclos de conciertos porque contaba con la infraestructura justa y necesaria para ello, en España las guerras napoleónicas y luego las carlistas que estallaron por la sucesión de Fernando VII, arruinaron el país al tiempo que la Desamortización de Mendizábal y la poco beneficiosa influencia del Concordato terminaron por arruinar a la Iglesia y su música.

Se suprimieron muchas capillas musicales, siguió un número mucho menor de músicos en las pocas que sobrevivieron y sobre todo se cortó para siempre el sistema que había funcionado como eje de la transmisión del oficio musical: los colegios de niños cantores. Sólo la influencia que ejerció la música italiana a través de la napolitana María Cristina, cuarta y última esposa de Fernando VII, fomentó la creación del Real Conservatorio en 1830, única Escuela estatal hasta que años más tarde aparecieron el

Conservatorio de Valencia (1879), la Academia de Música de Bilbao, etc. Otro impulso importante en el ámbito musical se produjo a través de la creación de una sección de Música dentro de la Academia de Bellas Artes, pero cabe señalar que todo esto produjo una centralización de la vida musical en Madrid, convirtiéndose así en el polo de atracción de gran parte de los músicos españoles.

En esta época se produce la imitación masiva de la moda extranjera pero también una preocupación por estudiar y dejar constancia de las características de la España tradicional antes de que sucumba a la europeización, es por ello que el nacionalismo español se refleja, sobre todo, en el interés por la música del pasado.

Los músicos hasta este siglo tenían un puesto definido dentro de la sociedad, a veces un puesto importante, tenía una función social definida y se le pagaba por escribir y por interpretar música pero en el siglo XIX, y más aún a medida que este avanza, ya no tiene ni esa función ni ese puesto. Se convierten en hombres más libres, no atados a un patrón, pero más inseguros económicamente. Al músico trabajador de antaño le sucede el artista-héroe del siglo XIX que se siente un hombre único por estar en posesión de una sensibilidad fuera de lo común. Los maestros de Capilla, músicos de la iglesia, son reducidos drásticamente en su número ya que su papel se limitaba a pequeños coros y la música de órgano y la mayoría de los organistas de la iglesia en las ciudades de mediano y pequeño tamaño son a su vez maestros de escuela.

2.12.2. Del exilio interior a su refugio en Francia.

Escasos son los datos documentales que conocemos de este periodo de la vida de Francisco Andreví, pero poco a poco podemos ir desvelando algunos detalles que nos pueden reconstruir la etapa que concluirá con su presencia en Francia, donde en 1839 ya se le localiza en la catedral de Burdeos.

Hasta llegar a ese momento la pregunta es evidente: ¿Qué fue de este músico que había alcanzado el culmen de la música religiosa española en la Real Capilla de Madrid?

Lo que resulta evidente es que en Madrid no se pudo quedar por mucho tiempo ya que las revueltas entre liberales y carlistas iban en aumento y él se había señalado tanto en

su fuga del real servicio que figuraría entre las personas buscadas por desafecto. Es posible que, en un primer momento, se plantease una salida hacia Francia directamente desde Madrid, como otros personajes del país estaban haciendo, integrándose en el grupo de exiliados que huían de las persecuciones a que se veían sometidos en esos tiempos. Pero lo cierto es que Andreví, cuando tenía problemas su tendencia era retirarse a su tierra con sus amigos y familiares, y eso es lo que de nuevo hizo. Sendas composiciones musicales fechadas en 1837, *Cántico en alabanza a San Roque y Gozos a Santa Eulalia* patrona de Berga⁴⁷⁸, parecen indicarnos que de nuevo las tierras de Sanahuja y Cervera, y el amparo de la familia Combelles y Torrelló, que desde sus años de infancia y juventud le habían acogido y ayudado en todas sus circunstancias, trabando una gran amistad sobre todo con mosén Ignacio Combelles con quien mantenía una regularidad epistolar, fueron donde pasó un primer tiempo. Aquella zona le permitió sopesar qué iba a hacer en el futuro, pero el desarrollo de la guerra carlista que tuvo fuerte influencia en el lugar le obligó a tomar definitivamente el camino de Francia, algo que se produciría en 1838⁴⁷⁹.

Vicent Lacou, en el trabajo presentado en la Universidad de La Sorbona en París que trata sobre Andreví⁴⁸⁰, señalaba una supuesta estancia de este en la región francesa de Las Landas, en un lugar próximo a Burdeos, como primera residencia aunque no ofrecía datos en los que fundamentaba la información. Hoy podemos confirmar aquello, en base de nuevo a otra obra musical de Francisco Andreví, la cantata “*Distribution des Prix*”⁴⁸¹. La pieza compuesta en su música por Andreví, con letras de Justin Etcheverry, está dedicada al canónigo Capdeville que era rector del Seminario Menor de Aire, de donde era profesor de Retórica el citado Etcheverry.

Es una obra cuyo título *Distribution des Prix*, es decir “*Reparto de premios*”, alude a un canto que se va a utilizar en acto de graduación o final de curso en el seminario, y Andreví se firma en la misma como maestro de la Capilla Real del Fernando VII, sin mención alguna a otro destino, como luego lo fue Burdeos. Ello nos lleva a la

⁴⁷⁸ AHCC, Caja 23, exp. 13 y 14, respectivamente.

⁴⁷⁹ Andreví pasaba a ocupar un lugar que antes recorrieron otros clérigos españoles por ideas políticas, como es el caso de los liberales que en esos momentos empezaban a retornar a España, mientras que ahora tocaba el turno a los “carlistas”. VAUCHELLE, Aline: “La emigración a Francia del clero liberal español: 1823-1834”, *Brocar*, 21 (1998) pp. 269-309.

⁴⁸⁰ LACOU, Vicent: *L'oeuvre musicale....*

⁴⁸¹ BNF, [Musique imprimée] D- 93.

conclusión de que Francisco Andreví tras su entrada en Francia se estableció en Aire, en su seminario menor de donde pudo ser profesor de música, y al amparo o compañía de otros clérigos españoles que también se habían refugiado en esta diócesis, todos ellos con fuertes connotaciones carlistas, como atestiguan documentos conservados en los Archivos Departamentales des Laudes (Mont-de-Maison)⁴⁸². Allí permaneció hasta que pasó a ocupar la plaza de maestro en la catedral de Burdeos.

Francisco Andreví en tierras francesas adquiere la condición de exiliado, algo que evidentemente marca su existencia personal. No ha decidido cambiar de un país a otro en búsqueda de mejoras en su trabajo, lo que le hubiese convertido en un emigrante, sino que su condición de emigrado, de residente fuera de su patria y por lo tanto expatriado, está forzada por motivos políticos circunstancias que lo unen en ese momento a muchos otros que han realizado el mismo recorrido.

Como se ha escrito, las convulsiones políticas han forzado a la emigración y el exilio⁴⁸³. Se genera una situación de adversidades y dolor, pero también abre la posibilidad de renovarse entrando en contacto con ideas y experiencias que en momentos habituales no se hubiesen tenido. En los tiempos del exiliado Andreví se desconoce el número de civiles que emigraron por las rivalidades y enfrentamientos políticos. Se ha calculado que no fueron menos de ocho mil personas las que se desplazaron refugiándose en Francia. Unos lo hicieron asentándose en grandes ciudades (París, Burdeos, Toulouse o Marsella, entre otras), generalmente gente de la nobleza, burguesía adinerada o intelectuales. Otros con menos recursos se quedaron en poblaciones cercanas a la frontera (Bayona, Pau, Oloron o Perpiñán). Hubo muchos que se establecieron en pequeños lugares y han quedado en el anonimato de sus vidas. Andreví fue uno más entre ellos, aunque no ocupó lugar entre los anónimos.

Al término de la contienda entre carlistas y liberales, se calcula entre 20.000 y 25.000 el número de refugiados carlistas acogidos a la hospitalidad francesa, a los que habría que añadir otros civiles no combatientes que los acompañaban. En total, unos 27.000

⁴⁸² ADL, Série V. Cultes: 1800-1940. Inventaire sommaires. 1977. En los expedientes personales de los clérigos extranjeros y las autorizaciones concedidas por el obispo, no hemos localizado documento alguno sobre Andreví, aunque si consta por ejemplo Tomás Araiguad al que se pretende expulsar por “*ser de los más fanáticos del partido carlista español*” (p. 21).

⁴⁸³ VILAR RAMIREZ, Juan Bautista: *La España del exilio. Las emigraciones políticas españolas en los siglos XIX y XX*. Madrid: Ed. Síntesis, 2006.

refugiados en junio de 1840 según fuentes oficiales francesas⁴⁸⁴. Una vez más, en este caso casi exclusivamente por razones de proximidad geográficas, Francia se había convertido en el destino prioritario de la nueva emigración política española. El éxodo llegó a ser muy intenso pese a los controles fronterizos y a la expresa prohibición del gobierno español, desde enero de 1836, de extender pasaportes a personas que no acreditaban viajar por prescripción médica (tomar las aguas de algún balneario, etc.) o en razón de urgentes y bien justificados negocios. Muchos entraron no obstante de forma ilegal. En un informe fechado en agosto de 1838 se citan militares o clérigos como destacados componentes de este exilio⁴⁸⁵.

2.12.3. Músicos españoles en Francia en la primera mitad del siglo XIX.

Una de las dudas que nos podemos plantear es si la decisión de exiliarse a Francia tomada por Francisco Andreví estuvo influenciada o tuvo que ver con el ambiente musical de la vecina nación⁴⁸⁶. Entender cuáles eran las relaciones musicales que históricamente se habían generado entre España y Francia en este momento particular, se vieron condicionadas por las dificultades que se presentan en la España post napoleónica, tanto desde el orden político como institucional en cuanto a la formación musical que activaron de nuevo un poderoso cauce de comunicaciones musicales hispano-francesas por parte española forzada por la necesidad, mucho más intenso que en los tres siglos anteriores.

El interés de los músicos españoles buscando una formación musical de primer nivel, alejada o no centrada exclusivamente en la música sacra, miró con preferencia hacia París más que hacia otras ciudades europeas. A ello cabe añadir los vaivenes de la política española que generaron una corriente de músicos exiliados, que iban y volvían según cambiaba la situación peninsular, lo que hizo que Francia resultara ser el país europeo más frecuentado por los músicos, o por los pintores, frente al exilio inglés

⁴⁸⁴ SAUCH CRUZ, N.: *Guerrillers i bàndols civils entre l'Ebre i El Maestrat: la formació d'un país carlista (1808-1844)*. Barcelona: Abadía de Montserrat, 2004, p. 307.

⁴⁸⁵ RODRIGUEZ-MOÑINO SORIANO, R.: *El exilio carlista en la España del siglo XIX. (Carlitas y "demócratas" Revolucionarios)*. Madrid: Castalia, 1984, pp. 58-60.

⁴⁸⁶ LLOBET LLEÓ, Enrique: "Las relaciones musicales entre Francia y España desde el Barroco hasta mediados del siglo XIX", *Asociación Valenciana para los Estudios Históricos-musicales, Valencia*. Publicado en *HISPANOGALIA, Revista hispanofrancesa de Pensamiento, Literatura y Arte III (2006-2007)*, *CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, EMBAJADA DE ESPAÑA EN FRANCIA*, pp. 151 - 181

preferido por los políticos. El desplazamiento a Francia de algunos exiliados pertenecientes a la alta sociedad española, dio origen a las comunidades hispanas residentes en París, favoreciendo su presencia la actividad cultural y musical en particular. Cabe citar en esos años a la regente María Cristina residiendo en París tras verse obligada a renunciar a su cargo en 1840.

Aquel desplazamiento de músicos españoles hacia París no significó la renuncia a sus raíces musicales en aras a copiar lo ajeno. El majismo, surgido el siglo anterior como una defensa de lo propio frente a la aristocracia afrancesada y la ópera italianizada, nació recurriendo a elementos populares donde se habían conservado aspectos musicales de base oriental extraños para la mirada europea. La Europa romántica que estaba surgiendo se encontró precisamente ávida de exotismo, y los sucesivos derivados de la actitud populista del majismo (ahora españolismo) fueron recibidos en el París decimonónico bajo la bandera de lo pintoresco.

Tras las guerras napoleónicas, los que habían tomado parte a favor de Napoleón formaron la primera remesa de músicos españoles desplazados a Francia por motivos políticos. Destaca entre estos el barcelonés Fernando Sor (1778-1839), que pertenecía a la generación de músicos españoles que todavía pudo obtener su primera formación de las capillas musicales eclesiásticas. La fama más perdurable de Sor ha quedado vinculada a la guitarra, instrumento español por antonomasia, tanto por sus composiciones para el instrumento como por su *Méthode pour la guitare* de 1830, publicado en París y en Londres, pero su mundo musical que trasladó a la guitarra era el opuesto al majismo y al posterior populismo que tiende a asociarse fácilmente con este instrumento: su familiaridad es más bien con la música centroeuropea sinfónica o de cámara⁴⁸⁷.

A la otra clase de presencia de músicos españoles en París, la que no procedía de persecuciones políticas sino de necesidades educativas, correspondió la del bilbaíno Juan Crisóstomo Arriaga y Balzola (1806-1826), que acudió a París en septiembre de 1821 para aprender en el Conservatorio lo que ninguna ciudad española podía todavía

⁴⁸⁷ BERGADÀ, Monserrat: “Musiciens espagnols à Paris entre 1820 et 1868: État de la question et perspectives d’études”, en Louis JAMBOU: *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*. PARÍS: Université de Paris-Sorbone, 2003, pp. 17-38.

ofrecerle. Sin embargo, la presencia por motivos de formación se truncó. En 1822 un decreto prohibía la admisión de alumnos extranjeros en el Conservatorio de París, que fue suavizado bastante más tarde, en noviembre de 1841, cuando se permitió sólo a aquellos provistos de autorización especial expedida por el Ministerio de Bellas Artes. No obstante, mientras no existían Conservatorios en España el ambiente musical parisino seguía ejerciendo gran influencia entre los músicos españoles que deseaban una formación más europea y no tan rigurosamente clerical. El remedio provisional fueron las clases particulares. Así nos encontramos con el pianista y compositor mallorquín Pedro Tintorer (1814-1891), que estudió en París con Pierre Zimmerman y después en Lyon con Liszt, para regresar después a la península y ser profesor del Conservatorio del Liceo de Barcelona una vez creado, o el también pianista y compositor Pedro Albéniz (1795-1855), que estudió piano en París con Henri Herz y composición con Friedrich Kalkbrenner, dedicándose al órgano eclesiástico tras su regreso a la península, hasta pasar posteriormente a ser profesor de piano en el Conservatorio de Madrid.

Los siguientes músicos españoles en aparecer en suelo francés por razones políticas, fueron los constitucionalistas tras la reinstauración de la monarquía absoluta en 1823, y la consiguiente persecución de quienes se habían mostrado adictos al régimen constitucional de 1820. Esta segunda generación de exiliados fue estrechamente vigilada por la policía francesa, dado el régimen absolutista vigente por aquellos años también en Francia, un país que aportó las tropas que necesitaba Fernando VII para reinstalar el absolutismo. Destaca entre estos José Melchor Gomis (1791-1836), formado musicalmente en la capilla catedralicia de Valencia, y que durante el periodo constitucional había destacado como compositor de himnos patrióticos y fue nombrado director de la banda de música de la milicia nacional. Tras huir de la reinstauración monárquica intentó en París desarrollar una carrera de operista con regular fortuna, a pesar de contar con la decidida admiración entre otros de Hector Berlioz.

El catalán Ramón Carnicer (1789-1855), coetáneo de Francisco Andreví y rival suyo en oposiciones, también marchó a París con el retorno del absolutismo. Mantuvo en la capital francesa contacto con Gomis, pero su destino final fue Londres. Regresó sin embargo bastante pronto a España, en 1827, pues fue reclamado por una Real Orden para dirigir en Madrid los teatros de la Cruz y Príncipe, trabajando también como profesor de composición en el Conservatorio de Madrid una vez creado este.

Por último, en este grupo hay que citar al pianista y compositor madrileño Santiago Masarnau (1805-1880), que estuvo también entre París y Londres por razones políticas desde 1823, pero no por motivos suyos personales sino de su padre. Estudió en Francia con Mosigny y en Inglaterra con Cramer, regresando a Madrid en 1829 contribuyendo a revitalizar la vida musical de la ciudad, pero retornando más tarde a París. Hombre de cultura polifacética, Masarnau destacó en las reuniones de sociedad parisina, manteniendo amistad con Chopin, Meyerbeer y Rossini entre otros, y regresó definitivamente a España en 1845, donde contribuyó a la fundación del Ateneo de Madrid. Las obras que publicó Masarnau en París no conservan trazas de nacionalismo españolista, y sí del ambiente de salón propio de la ciudad y la época. Lo más interesante, como veremos luego, fue su relación directa con Francisco Andreví⁴⁸⁸.

Cercana ya la mitad del siglo, llegó a Francia una nueva generación de músicos exiliados políticos, pero en este caso de ideología contrapuesta a los anteriores: ya que se trataba de los vinculados al bando carlista. Su destino preferente no fue la capital, sino poblaciones del macizo central francés. Es el caso de Antonio Pitarch, que fue organista de la catedral de Puy en 1841, o de Francisco Andreví entre los que siguieron vinculados a instituciones religiosas, mientras que José María Iparraguirre (1820-1881) fue conocido como compositor de canciones populares en lengua vasca. Durante estas fechas no se interrumpió la corriente de músicos españoles que acudieron a París para completar su formación musical. Es el caso del barcelonés Juan Tolosa (1818-1890), que trabajó bastante tiempo como violinista en París, y a su regreso fundó una escuela de música en Barcelona, de donde luego surgió el *Orfeón Barcelonés*; el pamplonés José María Guelbenzu (1819-1886), que marchó a estudiar a París y a su regreso fundó junto con Monasterio la Sociedad de Cuartetos, nombrado en 1841 profesor de piano de la Corte y más tarde organista de la Capilla Real, o el también el catalán Gabriel Balart (1824-1893) que estudió en París, actuando después como director en Milán, Barcelona y Madrid, y enseñando finalmente armonía y composición en el Conservatorio del Liceo barcelonés.

⁴⁸⁸ QUADRADO, José María: *Biografía de D. Santiago Masarnau*. Madrid: Tipografía del Sagrado Corazón., 1905 y RUIZ TARAZONA, Andrés: “Masarnau Fernández, Santiago de”, web de la Fundación Juan March.

Hay muchos más nombres que podrían citarse, pero estos nos sirven para comprender la coyuntura y el nivel musical de los años franceses de Andreví, en cuanto a presencia de españoles.

2.12.4. Maestro de música en la Catedral de Burdeos y organista en Saint Pierre de Chaillot en París (1839-1849).

Ya hemos visto que en un primer momento, tras su llegada a Francia, Andreví permanece en un discreto lugar. Pero su valía personal y su condición de maestro de la Capilla Real de Fernando VII, de la que hacía ostentación, era un reclamo y un prestigio tan influyente como para no permanecer mucho tiempo en la pequeña Aire. La oportunidad le surgió en la cercana catedral de Burdeos, una importante ciudad y sobre todo sede de un importante arzobispado con rango de Iglesia primacial⁴⁸⁹.

Cómo llegó su designación es algo que no hemos podido averiguar. Pese a las indagaciones en los archivos de la Catedral, en el Diocesano e incluso en el Archivo Departamental de La Gironda (Burdeos), nada se ha localizado que aluda a la figura de Francisco Andreví y su estancia en la ciudad⁴⁹⁰.

Aunque algunos fechan la llegada de Andreví a Burdeos en el año 1836, lo cual sería inmediatamente tras abandonar el magisterio de Madrid, y otros lo hacen en el año 1840⁴⁹¹, lo cierto es que por unos documentos firmados el 14 de febrero de 1845 por el arzobispo de Burdeos, sabemos que las primeras licencias sacerdotales que se le conceden son del día 5 de noviembre de 1839 y fueron prorrogadas varias veces en los años en que permaneció en Burdeos⁴⁹². Esto nos ratifica en que la fecha de llegada de

⁴⁸⁹ LOPES, Hiérosme: *L'église métropolitaine et primatiale Saint André de Bordeaux*. Bordeaux: 1882.

⁴⁹⁰ Queremos agradecer la ayuda y colaboración que hemos recibido por parte del personal que desde Francia ha buscado información de Francisco Andreví entre fichas y documentos de archivo, sin que haya sido posible localizar alguna referencia que haga referencia al mismo.

⁴⁹¹ La gran mayoría de referencias citan su llegada a Burdeos en el año 1836, como vemos en el *Diccionari d'Historia eclesiàstica de Catalunya*, Antonio Elías de Molins, López-Calo basándose en la información de José Subirá y Parada y Barreto, Hilarión Eslava en su *Lira Sacrohispana*, Joaquín Pena e Higinio Inglés en el *Diccionario Labor* y la Wikipedia. Por el contrario, las referencias que ponen como fecha de llegada el año 1840 son Marc Honegger en el *Diccionario Espasa Calpe*, Bourlignoux en *Leando Garcimartín et l'Orgue des Carmes Chausses de Madrid*, Felipe Pedrell citando como referencia a unas funciones en la iglesia primacial de 1840 y por último Standley Sadie y López Calo en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

⁴⁹² BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 42.

Francisco Andreví al magisterio de la catedral de Burdeos se produjera, tal y como ya hemos comentado, el 5 de Septiembre de 1839.

En un primer momento, el ambiente tanto social como musical que rodeó a Andreví en Burdeos sería totalmente diferente al vivido en Madrid, ya no solo por la estabilidad y tranquilidad que le rodeaban, que le permitiría trabajar mucho más cómodamente y por tanto poder desarrollar sus cometidos de forma más grata, sino también porque regresaba a una capilla que, dentro de las exigencias a cumplir, estas nada tenían que ver con la vorágine y la frecuencia de actos a los que hubo de atender en su anterior destino dentro de la Capilla Real de Madrid. Por otra parte la Francia musical que encuentra a su llegada a Burdeos es la de un país inmerso en una espiral de creatividad y estilismo musical, lo que le va a permitir el conocimiento de nuevas tendencias y técnicas compositivas que influirán en sus próximas obras.

En los años vividos en Burdeos compuso dos de sus mejores obras musicales, como son la secuencia *Stabat Mater* y la *Messe Solennelle* o misa solemne dedicada al arzobispo de Burdeos, residiendo en una vivienda sita en la Place Rohan, Nº 5, junto a la puerta de la catedral a mano derecha, como figura en las portadas de las obras suyas impresas⁴⁹³. Pero no fueron años felices como deja traslucir en sus cartas personales. En esa poca correspondencia que conocemos, dirigida al músico Santiago Masarnau, además de pedirle ayuda para poder completar el trabajo que llevaba desarrollando para escribir su obra del *Tratado de Armonía*, también ya desde 1840 hasta 1842 que es la última fechada en Burdeos que se conserva, conociendo las relaciones de este personaje con gentes del mundo de la música o de la alta sociedad, no duda en aprovechar esto para pedirle algún trabajo que pudiera complementar las actividades que dice estar desarrollando en ese momento, las cuales mejorarían enormemente su situación personal al tiempo que no defraudaría a sus sirvientes.

La vida en Burdeos transcurrió cumpliendo las obligaciones que como maestro de música catedralicio debía desempeñar, escribiendo obras musicales si era necesario, enseñando y también preparando sus estudios sobre la composición. Además de ello,

⁴⁹³ La dirección completa de residencia de Francisco Andreví en Burdeos se puede localizar en la portada de su *Stabat Mater*. No obstante, en las cartas que envía a Santiago Masarnau que se conservan en el AHN, también consta esta dirección aunque no pone que su portal es el número 5, como en el impreso del *Stabat Mater*, si que indica que la casa se encuentra a la derecha de la puerta de la catedral.

pudo mantener una vida social relacionándose con aquellos otros españoles establecidos en la localidad⁴⁹⁴. Es lógico pensar que este músico entablaría contactos con gente de nuestro país, y entre ellos serían frecuentes las reuniones y encuentros para dialogar intercambiando opiniones de temas de actualidad, recordar sus años de juventud o por qué no, para defender cada uno sus diferentes posturas en torno a alguno de los asuntos que les preocuparan. La fama que rodeaba a este músico era algo que le pudo diferenciar del resto de amigos que hiciera en esos años, y por supuesto que sería uno de los aspectos a considerar por el resto de asistentes a aquellas tertulias, ya que su procedencia no era desconocida por la mayoría de ellos y él mismo se encargaba siempre de recordarla, además de que su nivel musical demostrado hasta ese momento seguro que le abriría muchas puertas en la ciudad y generar relaciones, algo que supo desarrollar en su siguiente destino, París, cuando puede trasladarse a la gran capital.

En el año 1845 se fecha la llegada de Andreví a París, concretamente a la parroquia de Saint Pierre de Chaillot y en calidad de organista. Este destino era algo distinto respecto a lo que había venido realizando hasta este momento, pues su trabajo centrado sólo en tocar el órgano, curiosamente tal y como comenzó hacía muchos años su andadura en la música, al no tener que dirigir la capilla musical con la exigencia de componer nuevas obras era mucho más ligero y cómodo.

No dudamos que en la obtención de la plaza parisina está la mano de Santiago Masarnau e incluso quizá la del Infante don Francisco de Paula, aunque nos llama la atención que no conserve ninguna obra de este músico el archivo musical reunido por el Infante⁴⁹⁵. Pero sobre todo estaba su prestigio. Andreví, en estos momentos, era un personaje en plena madurez y contaba con unos valiosos conocimientos musicales que se había forjado con el constante y fructífero trabajo desarrollado en su tránsito por las principales capillas musicales españolas. Contaba con unas cualidades especiales para la música, tal y como se desprendía tanto de sus composiciones como de la enseñanza musical transmitida a sus alumnos. Pero ahora se encontraba en París, en el epicentro musical por excelencia en ese momento, en el lugar donde se fraguaban todas las

⁴⁹⁴ Hemos intentado encontrar datos sobre su presencia en Burdeos y esta relación, pero como ya hemos señalado en los archivos departamentales y eclesiásticos hasta el momento no ha sido posible encontrar cualquier alusión a su persona, aunque sí aparece información de otros eclesiásticos españoles en ese momento residentes allí.

⁴⁹⁵ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María: *La colección de música del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012.

tendencias musicales que iban a determinar los nuevos estilos que, a posteriori, triunfarían por toda Europa. En medio de todo ese mundo de aires musicales es donde se encontrará Francisco Andreví, un importante músico con gran capacidad de adaptación y con una creatividad innata que le permitía, a su vez, ser referente para otros muchos gracias a una experiencia lograda en los sesenta años que llevaba vividos. Cuando Andreví llegó a París, la ciudad era el destino elegido en el éxodo político y cultural del siglo XIX, sobre todo para los músicos españoles⁴⁹⁶. Los músicos, los escritores y los pintores viajaban hasta allí por necesidad o por placer, con el deseo de encontrar un sostén económico regular, la ambición de perfeccionar la formación y el integrarse con otras gentes similares pero de otros países en una extraña amalgama internacional de procedencias y situaciones. La capital francesa se había convertido en un polo de atracción y en uno de los principales centros culturales de Europa, con una incesante actividad intelectual y artística que atraía a personalidades del mundo entero. El contexto político y económico inestable en el que vivía España fue el principal motivo que hizo que sus gentes se desplazaran hasta esta ciudad, pero también recalaron junto a políticos y militares, miembros de la nobleza y de la realeza. La reina María Cristina ya lo hemos dicho, eligió fijar su residencia en París al abdicar de su regencia en 1840, como también lo hicieron los Infantes don Gabriel y don Francisco de Paula. En sus palacios se organizaron veladas musicales de forma regular y los músicos españoles exiliados como ellos se convirtieron en músicos de esta corte parisina. Francisco Andreví estaría unido a estos grandes músicos procedentes de España y de otros países por lo que representaba su figura en ese momento y como tal, participaría en estas veladas musicales a las que hacemos referencia, tanto en casas de miembros de la realeza o de los grandes personajes, como en el conocido local “Café de España” en París, donde habitualmente se escuchaban canciones para voz y acompañamiento de piano compuestas para ser interpretadas en estas reuniones, y en las que los temas del exilio, la pena y el dolor por el recuerdo de la patria lejana serían comunes en los sentimientos de todos aquellos españoles residentes en ese momento en la capital francesa.

Si poca es la información documental que tenemos de los años de Burdeos, mucho menor es la que hemos localizado de los años de París. En la línea de lo que venimos

⁴⁹⁶ BERGADÁ: “Musiciens espagnols à Paris...”

señalando es significativo que dedicase su *Stabat Mater* al Infante don Gabriel y, mucho más, que su vida en esos días quede reflejada en unas singulares obras musicales más propias de salón que de lo que cabe esperar en un músico eclesiástico. Andreví sucumbió al momento en el que vivía y compuso unas pequeñas obras para voz y piano, lo que denominamos “canciones francesas” tanto por la lengua usada en la mayoría de ellas, el francés, como por el lugar en que se compusieron e incluso ciertas circunstancias que influyeron en su realización.

Estas canciones, del más puro estilo parisino del momento, evocarán la nostalgia del exiliado pero también la agitación social que vivirá el músico en los tiempos de la revolución de 1848, de la que fue testigo en las calles de París. Todo un testimonio histórico del que hasta ahora nadie había escrito nada acerca de su existencia. Títulos como *Mon étoile*, *El emigrado*, *La prière des voyageurs*, *Au ciel je l'aimerai* o *Les rives del Ebro*, entre otros, nos muestran la participación de este músico en las corrientes populares típicas del París de mediados del siglo XIX.

Sin embargo, su edad ya longeva, la nostalgia de su tierra y otra vez un ambiente social y político crispado para sus planteamientos ideológicos, le hicieron de nuevo entrar en crisis y buscar cómo poder retornar a España. Desde 1848 empezará a mandar cartas en las que manifiesta su deseo de obtener el perdón real concedido a los exiliados, al tiempo que establece relaciones con la Capilla Real quizás intentando volver a esta, algo que no logrará aunque sí el que pueda regresar a su país, lo que hace en 1849 dirigiéndose a Barcelona. Al salir de París portaba en sus manos el documento expedido por el vicario de Saint Pierre de Chaillot, el padre Lagarrigue, fechado el 5 de enero, en el que se dirá de él que había sido una persona estimada en su trabajo y que se había comportado como un buen y digno eclesiástico. Toda una carta de presentación para su nuevo destino⁴⁹⁷.

Esta etapa de exilio en la vida de Andreví de aproximadamente diez años, que abarca desde 1840 hasta 1849, año en que regresará de nuevo a España, significó un verdadero punto de inflexión en la vida del músico, siendo un tiempo que le marcará tanto en lo personal como en lo musical. El ambiente musical vivido en Francia y más aún

⁴⁹⁷ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 22.

concretamente en París debió ser trepidante, con unas corrientes estéticas y estilísticas agitadas junto a unas tendencias compositivas que iban distanciándose claramente de aquel mundo religioso y clásico que le había rodeado desde sus comienzos, y que en estos momentos caminaba hacia un cambio general en el campo de la música.

Para este músico, rodearse de grandes maestros y compositores de primer nivel en este ambiente de artistas y gente del mundo de la cultura, esos que rebuscan entre todas las posibilidades que se les presentan aquellas que más innovación sugieren, le aportaría aires musicales novedosos que le debieron llevar a conocer las nuevas tendencias que iban a marcar el devenir de la música en particular y del arte y la cultura en general. En ese momento, Andreví ya no se vio ni sujeto a tener que componer tan solo obras de marcado carácter religioso o litúrgico, ni a atender las necesidades de una institución que, en lo que se refiere al aspecto puramente musical, se encontraba con la competencia y el impulso que estaban ofreciendo a la sociedad los recientemente creados conservatorios, principalmente enfocados a la gente que se mostraba interesada en conocer los principales rudimentos de la música, sin la necesidad de tener que acudir a las antiguas escuelas catedralicias de música a compartir horas y horas de estudio y canto en su capilla musical.

Una prueba de este mestizaje de aires musicales a los que se encuentra sometido Andreví en Francia la encontramos en que durante este periodo escribe y edita música de variado estilo y género. Podemos citar tanto una colección de motetes y cánticos religiosos que se conserva bajo el título de *Recueil de cantiques et de motets religieux* a 3 voces y acompañamiento de piano y/o órgano⁴⁹⁸, como las ya citadas canciones para veladas musicales a piano y voz de marcado carácter profano y reivindicativo, hasta llegar a su obra más famosa de su etapa en aquel país el *Stabat Mater*⁴⁹⁹. Pero también su conocidísimo y muy bien valorado en el mundo de la enseñanza musical y en

⁴⁹⁸ AHCC, Música, Caja 28, exp. 3.

⁴⁹⁹ Andreví le puso música al *Stabat Mater* en Burdeos, donde probablemente se estrenó. Hizo la edición la casa Canaux de París. La primera interpretación en Barcelona fue en 1845, de la cual Pablo Piferrer hizo la crítica en el *Diario de Barcelona* destacando “la pausa, quietud y gravedad de los movimientos, y la intensidad y dominio de la Armonía”, haciendo también diversas comparaciones con el *Stabat* de Haydn y Rossini. En Madrid se hizo la primera audición en el Palacio del Buen Retiro, el Domingo de Ramos de 1868, con la particularidad de que el tenor solista era el infante Sebastián Gabriel, a quien según cuentan Andreví habría dedicado esta obra. El diario madrileño *El Artista* publicó una crítica afirmando que “el *Stabat Mater* era una de las composiciones que más enaltecen a su autor, ya que hay versos que son de un gran trabajo artístico, al mismo tiempo que de una novedad y gusto religioso sorprendente y grandioso”.

concreto en el conservatorio de París, *Tratado teórico-práctico de Armonía y Composición*, editado simultáneamente en París y Barcelona en 1848, y que se convirtió en el auténtico legado que este músico utilizó para recopilar, plasmar, unificar y transmitir todos sus conocimientos musicales a futuras generaciones de músicos.

La década pasada en Francia por Francisco Andreví le supuso un cambio de percepción y vivencia del mundo musical, algo que tan plenamente no hubiese podido vivir y sentir de continuar en la Capilla Real.

2.12.5. La música de Andreví en el tiempo de exiliado.

Francisco Andreví pasó exiliado en Francia trece años de su vida, tal vez los de mayor plenitud y conocimiento musical a tenor de las importantes producciones musicales que llevó a cabo, pero sin embargo los de mayor complicación por estar apartado de sus gentes y alejado de su tierra natal. Teniendo en cuenta esto y la predisposición de este músico a adaptarse y a sobrevivir en cualquiera de las situaciones que se le generaran, varias debieron ser las opciones que se le plantearon durante este tiempo y entre las que debería decidir el camino que iba a tomar. Es evidente que serían tiempos duros, complicados y de soledad que debería rellenar con trabajo para no irritarse y rodearse con gentes con quien pudiera compartir ideas y momentos de distensión, charlar y opinar.

Conociendo las inquietudes de Andreví, resulta evidente que se decantó por trabajar, ampliar sus horizontes musicales y aprovechar el momento para contactar con personajes de relevancia entre la sociedad francesa que le había tocado vivir, y el resultado final lo muestra la obra que compuso y editó durante estos años en que residió fuera de su país. Tres fueron las etapas que describe dentro de ese periodo y que todos conocemos: su llegada en Airé, su primer trabajo como maestro de Capilla en Burdeos y su establecimiento en París como organista de Saint Pierre de Chaillot y fue en el transcurso de este periplo profesional cuando se despertó la mano más productiva de este músico porque es de cuando datan la práctica totalidad de sus obras editadas y más significativas.

Todo comienza con la Cantata *Distribution des Prix* que compuso nada más llegar a Francia al situarse como maestro del seminario de Airé y que se editó posteriormente cuando residía en París. Años más tarde pasó a Burdeos donde debió gozar de un buen trato con sus superiores y por este motivo compuso y dedicó una misa al Arzobispo de esta ciudad, concretamente fue la *Messe solennelle* que además de editarse ha gozado de gran difusión por encontrarse en numerosos archivos como el de Barbastro o la Biblioteca Municipal de Madrid entre otros. No podemos olvidarnos de la obra más significativa de Francisco Andreví y que es su *Stabat Mater*, una obra representativa del estilo de este músico que también compuso y se editó durante su estancia en el exilio, tal vez influenciado por las corrientes más determinantes de la cultura y la música centroeuropeas. Por último hemos de hacer referencia a la edición de lo que se podría considerar como su obra más religiosa del periodo de exilio y que no es otra que el *Recueil de cantiques et de motets*.

La publicación impresa recogía en su proyecto una colección de tres fascículos de música sacra, conteniendo cánticos y motetes religiosos “En 3 livraisons, par l’Abbé F. Andreví. Ancien Maître de Chapelle du Roi d Espagne Ferdinand 7 et de la Cathedrale de Bordeaux”. Editado en París en fecha que no consta en la publicación por Veuve Canaux, la misma editorial que le había publicado la *Messe Solennelle* a tres voces o el *Gran Stabat* a cuatro voces, no llegó por lo que conocemos a completarse en su totalidad, pues solamente conocemos ejemplares del primero de los libros y no hemos hallado noticia alguna de los otros dos anunciados en la portada. Sospechamos que la edición debió efectuarse en sus últimos tiempos en París y que su retorno a España frustrase la publicación íntegra. La colección contenía unas piezas de obra musical bastante usadas en funciones religiosas, destacando las de contenido mariano, si bien significativamente vemos como hay previsto editar una invocación al Sagrado Corazón, lo que debe tener relación con la devoción parisina a dicha advocación y su devoción en la famosa basílica de la ciudad.

Según consta en la portada de la edición impresa, las tres publicaciones acogerían una selección de obras compuestas por el maestro Andreví. El primer libro contendría siete piezas dedicadas a temas de la Virgen, de Espíritu Santo o eucarístico: *Regina Coelis*; *Litanies de la Sainte Vierge*; *Invocation au Saint Spirit*; *O Salutaris, solo*; *Imitation du*

Salve Regina, solo y el *Hymne a la Sainte Vierge O Gloriosa Domine*. Fue, como ya hemos dicho, el único impreso.

Los otros dos libros debían contener otras obras de tema mariano, eucarístico o dedicado al Corazón de Jesús. El segundo estaba previsto lo formase el *Motet Panis Angélicus; Autienne a la Sainte Vierge; Deux Stabats*; el motete *O Salutaris, a trois voix*; el *Cantique a la Saint Vierge Chant Sacre* y el *Chant de Triomphe*. Por último, el tercer libro reuniría un *Ave Maris Stella, solo*, de nuevo el motete *O Salutaris, a Deux Voix*, un motete eucarístico del que ofrecía tres versiones distintas con diferentes voces y que aparecería en todas las publicaciones, y las restantes obras *Inviolata, Cantique au Cauguet Solennel, Invocation au Sacre Coeur* y *Beni Voix Optime*.

2.12.6. Contactos y correspondencia epistolar: el caso concreto de Santiago Masarnau.

Además de componer, Andreví ya hemos comentado que se dedicó a contactar con gente relevante de la cultura del momento, bien para comunicarse con ellos y entablar discusiones en torno a algún tema musical y así valorar las distintas opciones que se le presentaban antes de decidirse por la que iba a tomar, o bien para intentar sacar mayor rendimiento a sus días y a su trabajo, preguntando y ofreciéndose para ocupar los puestos o plazas vacantes que le pudieran suponer una mejora económica con la que hacer frente a estos años difíciles en su vida.

Una de las personas que se convirtieron en verdaderos apoyos para este músico y con el que adquirió gran confianza para afrontar el día a día en su trabajo fue Santiago Masarnau. Podríamos decir que se convirtió sin lugar a equivocarnos en la persona de confianza a la que acudía cuando tenía alguna duda, o cuando necesitaba conocer informaciones fidedignas acerca de cualquier asunto que se le planteara y necesitara concretar. Conocemos su relación gracias a cuatro cartas que se conservan en el Archivo Histórico Nacional y que están fechadas en el tiempo en que residió en Burdeos, y en ellas tanto se ofrece para dar clases, como pide que se le busque un mejor acomodo o solicita el título de los mejores métodos de piano, armonía o composición, del momento.

A continuación reproducimos el contenido de las mismas porque consideramos básica e importante la información que en ellas se recoge⁵⁰⁰.

1/ Burdeos a 19 de febrero de 1840.

Señor Don Santiago Mazarnau.

Muy señor mío. Deseoso de hacerme con el mejor Método de Piano que haya salido hasta es día, igualmente con el de Armonía y también el de Composición, y el Diccionario de Música, me dirijo a usted para que se sirva tomar la molestia de decirme cada uno en su clase, cual sea el mejor, para pedirlos y si tiene usted medio para recibir el importe de ellos entregándolo yo en esta, puede usted enviármelos si gusta, y de lo contrario lo encargaré a uno de los almacenistas de música de esta que se dedican a esta clase de encargos: me han dicho que el de Aummen es bueno, sé que Herv a hecho otro, de Armonía me olvido nombrar el de Collet y para Composición el de Cherubini, pero como no he visto ninguno de ellos, necesito que V. me informe, y disimulando mi franqueza me mandará con la misma.

Supongo no habrá usted olvidado al Maestro de Capilla Real de Madrid que había estado algunas veces en su casa de usted. y en la del Embajador de Francia nos vimos también.

Aquí estoy medio empleado en esta Catedral, me hacen componer toda la música que se necesita y toco el contrabajo los domingos, me dan 500 francos al año y habitación.

Estoy aprendiendo el francés, cuando sepa hablarlo confío mejorar de suerte.

Me haría usted un servicio poniéndome a las órdenes del Serenísimos señor Infante Don Francisco de Paula.

Para lo que se le ofrezca a usted vivo Place Rohan, porte de l'Eglise Cathedrale a main droite.

Se repite de usted afectisimo y apasionado A y S.S. V. S. M. B.

Francisco Andreví

2/ Burdeos a 4 de junio de 1840.

Señor Don Santiago Mazarnau.

Muy señor mío y de todo mi aprecio. No he escrito a usted desde el mes de febrero por no ocurrir cosa particular.

He suspendido hasta ahora el comprar el método de Armonía y Composición, esperando que salga el Alemán que usted me aconsejó, por lo que espero me avisará cuando esté

⁵⁰⁰ AHN, ES.28079, Colección Sanjurjo, Diversos-Colecciones, 8N.722.

de venta para hacerme con él; lo quiero para dar lecciones bajo sus reglas, con mis composiciones que se ejecutan en esta Catedral me he acreditado bastante; en la Guiena y Correo de 21 abril me elogiaron dos salmos de Vísperas, y de resultas ya tengo una lección de composición; me han hablado dos más, pero no principiarán hasta la entrada del invierno.

Yo continuo tocando el contrabajo y componiendo por la friolera de 300 francos al año y 200 por decir la misa todos los días de fiesta a las 11 h. De modo que si usted me supiera alguna plaza de órgano en alguna parroquia de esa, o para enseñar en alguna pensión etc. con tal que pudiera mantenerme se lo agradecería mucho. No le hablo a usted de plaza de maestro de Capilla porque supongo que en esa no hay música en las Iglesias.

Le doy las gracias por todo y por las memorias que se sirvió dar a su Alteza su discípula, si yo paso a esa tendré el gusto de presentarme en persona a su Alteza el señor Infante.

Queda todo de usted Affa. Y S. S. V. M. B.

Francisco Andreví.

Place Rohan, porte de l'Eglise Cathedrale a main droite.

3/ Burdeos a 19 de septiembre de 1840.

Señor Don Santiago de Masarnau.

Muy señor mio y de todo mi aprecio: En el mes de junio contesté a su estimada de 27 febrero, en la que me decía usted que el mejor método de Armonía y Composición es de un alemán, que aún no se había publicado en esa; yo deseo poseerlo, supuesto que esté traducido al francés, que ya poseo medianamente; espero de usted me dirá el nombre del autor para pedirlo cuando se imprima.

Yo estoy en esta Cathedral de la misma manera que cuando le escribí a usted la primera vez; por lo que, si usted sabe que en alguna Iglesia de esa necesitan maestro para enseñar la música a los infantes y componer, aunque sea decir la misa de las once, u otra, o ya sea para enseñar en alguna Pensión se lo agradeceré a usted mucho que me avise seguro de que le haré quedar bien.

Queda de usted con deseos de verle este su muy afmo. y S. S. V. S. M. B.

Francisco Andreví.

4/ Burdeos a 19 de agosto de 1842.

Muy señor mío y bueno: hace un año que estoy privado de mi buena correspondencia, yo lo atribuyo a que Mr. Florenza no habrá cumplido con el encargo de que se tomó de participarle a usted mi llegada a esta cuando volví de París. Yo escribía al dicho

Florenza para no molestar a usted con cartas insignificantes, pero ahora que han pasado bastantes meses sin que sepa de él, me dirijo a usted para decirle que si se me proporciona algún acomodo a esa, convendría que fuera en estos dos meses de vacantes septiembre y octubre, para que con motivo de pasearme y sin pedir permiso a nadie podría presentarme a esa, y desde acá enviaría mi renuncia.

En agosto último le envié franco por el correo un periódico que decía alabanzas de mis composiciones, con esta fecha le envío otro a usted., cuando escriba sírvase decir si los ha recibido o no.

Nada más se ofrece por esta ocasión sino que mande como guste a este su affmo A. y S. S. V. M. B.

Francisco Andreví.

P. D. Mis espres. a S. S. D. Luís López.

Como vemos en su lectura, no sólo nos informaban de su vida en Burdeos, las actividades que realizaba, las preocupaciones o tareas que llevaba en mente, y sobre todo sus deseos de salir de aquella ciudad para irse a París. Por la última de las cartas, sabemos que antes de su partida definitiva hacia la capital francesa ya estuvo en aquella, y que seguramente en esa visita se vio la posibilidad de ocupar, como así ocurrió, una plaza de organista en una de sus iglesias, algo que ya había solicitado anteriormente y que debía estar bastante hablado, pues no duda como siempre hizo en salir hacia el destino y luego presentar su renuncia a la plaza de Burdeos.

No fueron las únicas cartas de correspondencia que en estos años franceses mantuvo con personas o instituciones españolas. Mientras estaba en su última etapa de exilio, Francisco Andreví también estuvo en contacto con la Sociedad Filarmónica de Barcelona en reiteradas ocasiones. De aquellos contactos aprovechó el ofrecimiento que se le hizo en años venideros para regresar a nuestro país, abriéndose puertas en Barcelona que le facilitarían la vuelta y mejorar su reputación en la medida de lo posible. Entre los años 1848 a 1850 encontramos oficios de esta Sociedad en que se le agradecen el envío de obras para sus fondos musicales y le ofrecen ocupar algunos cargos de responsabilidad dentro de ella, algo que aconteció posteriormente⁵⁰¹.

⁵⁰¹ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 23, 24 y 25.

2.13. El retorno a España: los últimos años de un músico de nuevo en Barcelona (1849-1853).

El año 1849 representa para Francisco Andreví el regreso a su tierra, a su patria, a la España que le había visto nacer y crecer musicalmente, e incluso tener que salir exiliado a comienzos de la década de los años 40, debido a las persecuciones en que se vio envuelto justificado en parte por las guerras carlistas que se estaban produciendo en España en ese momento. Su tiempo de estancia en Francia le supuso conocer gentes y ambientes novedosos para lo que había sido su pasado anterior.

Esta etapa de su vida le permitió rodearse y trabajar con artistas profesionales de variada índole, representantes de distintos campos de la cultura, los cuales le ofrecerían la posibilidad de contactar con las nuevas tendencias artísticas que comenzaban a imperar por toda Europa, y que en su caso concreto terminarían por renovar y ampliar tanto los conocimientos musicales que le determinaban como las técnicas compositivas propias de un gran músico y maestro como era él. Paralelamente, también le sirvió para entrar en ambientes sociales próximos a artistas destacados y a miembros de la política y la corte, como pudieron ser en el caso de la realeza española los Infantes Gabriel y Francisco de Paula, algo que de alguna manera le permitió sentirse más arropado y gozar de unos privilegios y de unas consideraciones que influirían en su trabajo y en su persona.

Pero Andreví no se sentía feliz. Los agobios económicos, como indican sus cartas a Masarnau desde Burdeos, no mejorarían con su traslado a París viviendo como organista, y como siempre la cuestión de los recursos monetarios le pesaba enormemente. Debió ser tal el extremo de penuria en que se desenvolvía en París que, en junio de 1846, escribe a la reina Isabel II solicitando se le abonase los meses no cobrados, aunque si trabajados en la Real Capilla cuando se ausentó de la misma años atrás⁵⁰². Como no recibiera contestación reiteró un mes más tarde su reclamación pero la reina, pese a que un informe reconocía que cuando se le expulsó de la Real Capilla tenía pendiente el cobro de los haberes no percibidos, se negaba a sus pagos por desafecto a

⁵⁰² AGP, Expedientes Personales, Caja 92, expediente 4, doc. 27, carta fechada en París el 5 de mayo de 1846.

su real persona como disponía en agosto de 1846⁵⁰³. Un año más tarde, de nuevo a través de un abogado, repite la reclamación pero en este caso no obtuvo respuesta alguna⁵⁰⁴.

Los sucesos de finales de febrero de 1848, en los que se abolía la monarquía del rey Luís Felipe en Francia y se instauraba en ésta la Segunda República, con todos los enfrentamientos surgidos en París, debieron ser el motivo de que Andreví iniciase un nuevo camino para intentar su retorno a España⁵⁰⁵. Esta vez fueron sociedades musicales y miembros de la burguesía catalana los medios utilizados, apoyados por un clima político de cierta estabilidad impulsado por lo que se conocerá como “Década Moderada” que venía desarrollándose desde 1844⁵⁰⁶.

Los contactos y acercamientos de Andreví y miembros de la alta sociedad residentes en Barcelona que deseaban su regreso, se fueron produciendo ya desde el año 1848 siendo el motivo que definitivamente le estimuló a tomar el viaje de retorno. Fue la Sociedad Filarmónica de Barcelona, en la que estaban algunas personas como Pablo Piferrer o Antonio Fargas i Soler, la institución que sirvió de puente para este regreso, y es posible que su discípulo Juan Lleys Agramont tuviese un importante papel en estas relaciones⁵⁰⁷.

La Sociedad Filarmónica de Barcelona se había fundado en 1844⁵⁰⁸. A lo largo de su vida inicial, entre los años 1844 y 1857, se convirtió en un auténtico referente de la vida musical barcelonesa⁵⁰⁹. La música de Francisco Andreví se había interpretado en

⁵⁰³ AGP, Expedientes Personales, Caja 92, expediente 4, doc. 40, informe sobre la solicitud y cantidades adeudadas que se reconoce no le habían sido abonadas; doc. 26, de fecha 12 de agosto de 1846 con la negativa de la reina al pago de lo reclamado; y doc. 2, de fecha 14 de agosto de 1846 por el que se le comunica la desestimación de la solicitud.

⁵⁰⁴ Ibidem, doc. 28.

⁵⁰⁵ FORTESCUE, William: *France and 1848: The end of monarchy*. New York: Taylor and Francis, 2005.

⁵⁰⁶ COMELLAS GARCÍA-LLERA, José Luís: *Los moderados en el poder, 1844-1854*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970.

⁵⁰⁷ Juan Lleys fue un autor muy interpretado en los conciertos de la Sociedad Filarmónica entre 1845 y 1850. TORRENT ORRI, Rafael: “La Sociedad Coral Erato en el contexto de la historia de Figueras, Relaciones entre el Teatro Principal y la Erato en el siglo XIX”, *Anuals de l’Institut d’Estudis Empordanesos*, 9 (1972) p. 23.

⁵⁰⁸ *Reglamento de la Sociedad Filarmónica de Barcelona*. Barcelona: Imprenta de J. Rubio de la Librería, 1844. (Palacio Real, Real Biblioteca, CAJ/FOLL 4/8 (9))

⁵⁰⁹ BALDELLÓ, Francisco: “Sociedad Filarmónica de Barcelona (1844-1857)”, *Revista Musical Catalana*, 376 (abril 1935) pp. 150-157; CARBONELL, Jaume: “La Societat Filharmònica de Barcelona, una entitat peonera i model en l’associacionisme musical a Catalunya”, *Revista de Catalunya*, 87 (1994)

algunas ocasiones en la ciudad de Barcelona durante sus años de exilio. Así en 1842, la prensa anunciaba su sinfonía del *Juicio Universal* como parte de un próximo concierto, como obra de un músico “catalán y, hablando al estilo del día, ex-maestro de la capilla real, y actualmente maestro efectivo en la catedral de Burdeos”⁵¹⁰. Incluso en la cuaresma de 1846, por la Sociedad Filarmónica se interpretó el *Stabat Mater*, “obra maestra de un distinguido compositor español, tal vez el primero de sus contemporáneos”⁵¹¹.

El prestigio de que gozaba la Sociedad hizo que Francisco Andreví, en 1848, les hiciese llegar como regalo por medio del socio Francisco Tusquets, la partitura de su Misa de Requiem compuesta para las honras de Fernando VII, a lo que respondieron no solo dando gracias por el obsequio sino nombrándolo Socio Artista Corresponsal, al tiempo que le manifestaban su agradecimiento si deseaba seguir haciéndoles obsequio de cualquier otra obra suya⁵¹². La frase “caballerosidad, desprendimiento y fina cortesía, dotes verdaderamente españoles y de un eminente artista”, con la que halagaban al autor, fue presagio de una intensa relación en el futuro. La noticia del regalo apareció, el mismo día de la fecha de la carta, en el periódico *La España*, con el siguiente comentario:

REGALO. El célebre compositor español señor maestro Andreví, desde París, en donde reside, ha regalado a la sociedad filarmónica de Barcelona la partitura de una misa de requien (sic) a grande orquesta, que es la misma que se estrenó en los funerales del rey don Fernando VII. El señor maestro Andreví acompaña este obsequioso presente con una atenta carta concebida en los términos más lisonjeros a favor de la Sociedad.⁵¹³

El 8 de junio de 1849, la reina Isabel II firmaba un decreto en Aranjuez de amnistía para los exiliados políticos carlistas⁵¹⁴. En él, en sus artículos 1º y 2º, se especificaba que se concedía “amnistía completa, general y sin excepción respeto de todos los actos políticos anteriores a la publicación del Real Decreto”, dando el plazo de un mes a partir de hacerse público su conocimiento por las embajadas o consulados en el extranjero,

pp. 108-118; COMELLAS i BARRI, Montserrat: *El Romanticisme musical a Barcelona. Els concerts*. Barcelona: Els llibres de la Frontera, 2000, pp. 105-126.

⁵¹⁰ *Diario de Barcelona*, 17 de marzo de 1842, p. 1043.

⁵¹¹ *Diario de Barcelona*, 24 de diciembre de 1846, p. 5563.

⁵¹² BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 25. Apéndice Documental, documento 18. Carta de la Sociedad Filarmónica de Barcelona a Francisco Andreví, Barcelona 3 de agosto de 1848.

⁵¹³ *La España*, número 91, Madrid jueves 3 de agosto de 1848.

⁵¹⁴ Apareció publicado en el *Boletín Oficial de Madrid*, número 2417, sábado 16 de junio de 1849, p. 1.

como tiempo en el que se podían acoger presentándose ante la autoridad quienes desearan acogerse a este beneficio. Y eso es lo que hizo Francisco Andreví.

En los primeros días de septiembre de 1849, obtenido el permiso para su retorno, se le expidió una certificación de su buen hacer y conducta por los responsables de la parroquia de Saint Pierre de Chaillot, en París, donde había ejercido hasta entonces como organista⁵¹⁵. Días después iniciaría el viaje y ya el 25 de septiembre debía estar en Barcelona, pues en esa fecha el Vicario General del obispado, sede vacante, otorga licencias para que el presbítero Francisco Andreví pueda celebrar en las iglesias de la diócesis⁵¹⁶.

Durante los primeros momentos de su estancia en Barcelona, Andreví vivió en la calle de la Platería en la casa de Francisco Fosquets, mientras esperaba resolver su situación profesional buscando poder ejercer como músico en algún lugar, preferentemente religioso. La Sociedad Filarmónica siguió dándole su mayor consideración, y en diciembre de ese año del retorno la Junta General lo elegía miembro de la Comisión artístico-consultiva de esta, lo que se le comunicaba en carta que concluía en los siguientes términos: “Lo que participo a usted para su satisfacción y gobierno, no dudando se servirá usted aceptar dicho cargo atendiendo el laudable interés que ha manifestado usted por el bien de esta Sociedad”⁵¹⁷.

La misma condición se le daría un año después, en 1850, pero ahora en el final del escrito había un ruego, pues este concluía “esperando se servirá admitir tan honroso cargo”⁵¹⁸.

¿Qué habría pasado en estos meses para tal cambio? Simplemente, que Francisco Andreví volvía a ocupar de nuevo un magisterio de Capilla. En concreto, el de la Música de Monacillos de la Virgen, la escolanía de La Merced, en la parroquia de San Miguel ahora sita en la anterior Iglesia de La Merced.

⁵¹⁵ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 43. Apéndice Documental, documento 19.

⁵¹⁶ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 44.

⁵¹⁷ Ibidem, doc. 24.

⁵¹⁸ Ibidem, doc. 23.

2.13.1. La plaza en la Iglesia de San Miguel y la dirección de la escolanía de La Merced.

Como consecuencia de la desamortización la antigua parroquia de San Miguel, muy vinculada a la institución municipal por ser este templo el utilizado por la ciudad para sus solemnes celebraciones, se trasladó a la Iglesia de la Merced que se quedó sin culto al abandonar los mercedarios el convento de la Orden. Los nuevos rectores parroquiales, acostumbrados ya antes a mantener capilla musical propia, pretendieron realzar la música en la iglesia en que se veneraba la importante imagen de la Virgen de la Merced, una de las devociones de gran tradición para los barceloneses, y ahí es donde tendrá un papel relevante la figura del maestro Francisco Andreví.

Conviene al principio aclarar unos conceptos por cuanto se ha dicho que Andreví ocupó el magisterio de Capilla de la Merced, que lo hizo, como que esto fue en la parroquia de San Miguel, que también como veremos a continuación fue cierto.

El encontrarse sin trabajo en iglesia alguna, dado el importante prestigio de Francisco Andreví en la sociedad musical barcelonesa, iba a favorecer lo que pretendían los rectores parroquiales como lo que deseaba el propio músico, sin tener que esperar la jubilación o el fallecimiento de uno de los maestros de las grandes capillas barcelonesas. La llegada del año 1850 nos presenta a Andreví asentado y residiendo definitivamente en Barcelona, tras haber sido nombrado recientemente individuo de la Sociedad Filarmónica de esta ciudad. Estaba nuevamente en el lugar que le había visto crecer y formarse musicalmente, y que a su vez le servía de refugio las veces que solicitaba permisos para ausentarse de sus cargos, en los momentos en que necesitaba un respiro antes de tomar decisiones de importante calado en su vida. La popularidad de este maestro estaba de nuevo en plenitud y cualquier motivo era bueno para reconocer su valía. Fueron básicamente todos estos los condicionantes que se dieron en su entorno para que se le ofreciera ocupar el magisterio de capilla de la Iglesia de San Miguel en la Merced, algo que le debió despertar gran interés puesto que significaba el regreso a su trabajo, a la rutina que le había ocupado una gran parte de su vida, y que mientras en etapas anteriores le había hecho viajar por todo nuestro país ahora le ofrecía la posibilidad de establecerse en su residencia ideal, en un sitio cómodo y próximo a su tierra natal, algo que no iba a despreciar.

Sus 64 años de edad ya no le permitirían abarcar con la misma energía todo aquello que en otros momentos un músico, maestro y compositor de sus características pudiera considerar como trabajo habitual. Pero, sin lugar a dudas, en su interior todavía debía quedar la pasión y atrevimiento de ese Andreví que había caminado por las capillas más importantes de la geografía española y algunas del extranjero, superando las oposiciones de manera firme y brillante. La oferta era por un lado ambiciosa, dotar de gran música las celebraciones de tan importante espacio, pero a su vez le podía resultar un compromiso bastante más relajado, cómodo y tranquilo de lo que había estado acostumbrado a realizar en el pasado, un buen empleo en su madurez profesional y física. Representaba para él lo que podía ser la última posibilidad de ejercer una profesión que le había permitido colmar plenamente sus ambiciones musicales.

El 29 de enero de 1850, don Félix Juan cura párroco “de la Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel de la presente ciudad, trasladada en la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced de la misma”, junto a los miembros que forman la Ilustre Obra de dicha Iglesia Parroquial:

Deseando reinstalar el magisterio de la antigua capilla de Música de Monacillos de la Virgen con todo el esplendor posible para el mayor lucimiento del culto Divino, han resuelto conceder, como con el presente conceden dicho Magisterio al Reverendo don Francisco Andreví presbítero, en esta ciudad residente, nombrándole director principal de la dicha capilla de música bajo las condiciones siguientes:

El señor Maestro deberá enseñar la música vocal e instrumental a un coro de doce niños y algunos jóvenes para servir en las funciones semanales y en todas las demás (etc.)

Deberá obligarse a más, a componer vocal e instrumentalmente las piezas de música religiosa que fueren menester y se le indicaren (etc.), sin poder pedir más retribuciones y dejando los papeles que se hubieran compuesto para la misma.

En retribución de las susodichas obligaciones se señala a dicho señor Maestro director la cantidad de trescientas libras catalanas anuales, pagaderas por trimestres, y una parte de los lucros que resultaren de las funciones acordadas por otros medios no regidos.

Será facultativo el propio señor Maestro director aumentar el número de músicos para formar a su buen gusto y extensos conocimientos una completa capilla vocal e instrumental (...)

Para el caso de hallarse enfermo el Reverendo Maestro director, o tuviera que ausentarse de la ciudad por algunos días, deberá nombrar un encargado o sustituto capaz de llenar su vacío a satisfacción de los señores Obreros.⁵¹⁹

Francisco Andreví, presente en la lectura de las condiciones y pactos entre partes del trabajo que le ofrecían, aceptaba el nombramiento y las obligaciones, lo que todos firmaban prometiendo cumplir “cada cual en la parte que le incumbe”⁵²⁰.

La concesión del nuevo magisterio de Capilla significaba que Andreví estaba oficialmente de regreso en España, y lo hacía en la manera en que siempre transcurrió en su vida, es decir, trabajando en aquello que más le apasionaba: la música. Solamente quedaba, como era habitual, resolver el tema de las rentas económicas y ello lo permitió la vacante de un beneficio en la parroquia de San Miguel. En julio de 1850, el duque de Almenara-Alta patrono del beneficio de Nuestra Señora de San Miguel y San Francisco, sito en dicha parroquia y vacante por fallecimiento de su último poseedor, el reverendo Cayetano Viñas, usando del derecho de patronato presentaba al Obispo de Barcelona y a quienes corresponda “la persona del Reverendo don Francisco Andreví, presbítero y maestro de Música de aquella escolanía [de la Merced] como hábil e idóneo para obtener dicho beneficio”⁵²¹. La propia comunidad de clérigos de la Parroquia de San Miguel, vista la propuesta del patrono, reconocía ante notario la admisión de Andreví en su condición de residente, con el goce de todos los derechos y distribuciones que suelen percibir en calidad de ecónomo de beneficio simple eclesiástico residencial el resto de beneficiados⁵²². Pese a ello, la resolución episcopal de posesión canónica tardó dos años en producirse. El 5 de febrero de 1852, el obispo de Barcelona, José Domingo Costa y Borrás, certificaba el expediente personal y profesional del presbítero Francisco Andreví, haciendo relato de una biografía en la que, curiosamente, no hay mención alguna a su tiempo de exiliado en Francia⁵²³. Unos meses más tarde, el 30 de agosto de ese mismo año, se le daba la posesión canónica del beneficio⁵²⁴.

⁵¹⁹ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 28.

⁵²⁰ Ibidem.

⁵²¹ Ibidem, doc. 27.

⁵²² Ibidem, doc. 26, certificación notarial de fecha 19/07/1850.

⁵²³ Ibidem, doc. 33. Apéndice documental, documento 20.

⁵²⁴ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 32.

A la vez que se producía la presentación para ocupar el beneficio en San Miguel, Francisco Andreví iniciaba de nuevo la solicitud, antaño presentada y sin respuesta, para su reintegración como miembro de la Real Capilla en condición de cesante, lo que le supondría algún ingreso dinerario. El 13 de septiembre de 1850 el Intendente General de la Real Casa hace saber que:

En vista de una instancia de don Francisco Andreví, presbítero y Maestro de Música que fue de la Real Capilla, hasta Mayo de 1836, en solicitud de que se le clasifique con arreglo a sus años de servicio, y oído el dictamen de esa Contaduría General, se ha servido mandar su majestad se proceda a la clasificación del recurrente en clase de jubilado por hallarse extinguida la de cesantes, debiendo este justificar previamente el punto y época en que se acogió a la amnistía, reconociendo la Soberanía y legítimos derechos de la Reina Nuestra Señora.⁵²⁵

El tema quedaba a expensas de que Andreví justificase previamente el momento “en que se acogió a la amnistía”, y la resolución no tuvo grandes prisas en su ejecución, pues pasaron casi dos años antes de su aprobación, lo que se hizo en febrero de 1852:

La Reina Nuestra Señora conformándose con el dictamen de la Junta consultiva de la Real Casa, se ha dignado aprobar la clasificación formada por esa Contaduría General a don Francisco Andreví, Maestro que fue de la Real Capilla Música, según la cual le corresponde el haber anual de dos mil cuatrocientos reales por los cinco años, nueve meses y quince días que le resultan de servicio abonable.⁵²⁶

Unos meses más tarde se regularizaba la situación de los haberes de Andreví vinculados a su paso por la Real Capilla:

Atendiendo la Reina Nuestra Señora a una instancia de don Francisco Andreví, Maestro de Música que fue de la Real Capilla, se ha dignado mandar de conformidad con el dictamen de esa Contaduría General que se abone al interesado por la Bailía General de Cataluña la jubilación de dos mil cuatrocientos reales de Vellón que le ha correspondido, y que al efecto cuide vuestra señoría de remitir a aquella oficina la correspondiente liquidación de lo que debe descontar para Monte Pío del sueldo que gozó, y para reintegro de lo que adeuda del tiempo que estuvo separado.⁵²⁷

⁵²⁵ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 29.

⁵²⁶ Ibidem, doc. 30.

⁵²⁷ Ibidem, doc. 31.

Pese al reconocimiento, un mes más tarde Francisco Andreví seguía reclamando el dinero que se le adeudaba, una historia la de sus relaciones económicas que le había perseguido crónicamente toda su vida⁵²⁸.

2.13.2. El ejercicio del magisterio de La Merced.

Hemos definido como magisterio de la Merced este periodo, aunque en realidad se ejerció en la parroquia de San Miguel, por cuanto que la tarea primordial por la que fue contratado Andreví era dirigir la escolanía de la Virgen de la Merced. Poco es lo que conocemos de su actividad en estos tres años, por cuanto ha desaparecido la información documental de la parroquia, quedando tan solo aquella que apareció en los periódicos de la época. Con esa información periodística podemos reconstruir en algunos momentos puntuales el trabajo de Francisco Andreví en este magisterio.

La llegada del maestro supuso la puesta en marcha de la escolanía, siendo su primera intervención en una fiesta de importancia, como lo era el jueves de la octava de Corpus, el momento en que se vio el trabajo del músico y su actuación con los *escolanes*. Así lo recoge la prensa:

La parroquia de San Miguel Arcángel, trasladada a la iglesia de Nuestra Señora de la Merced, ha sido otra de las que también han ofrecido alguna novedad de importancia (...) La capilla de música, llamada de la escolanía, reinstalada por el celo y a expensas del Cura-párroco e ilustre Obra de la parroquia, bajo la dirección del acreditado maestro el presbítero Reverendo don Francisco Javier Andreví, ha contribuido mucho al realce de la procesión, cantando villancicos y los himnos de la festividad con tal armonía y estilo que nos han complacido sumamente. El mismo Reverendo Andreví ha arreglado otra porción de niños o escolanes, que con sus instrumentos han sustituido a la antiquísima copla de los ciegos, tocando con bastante afinación tonos análogos y muy propios de la procesión.⁵²⁹

La noticia periodística, además de indicar el rápido trabajo de preparación llevado por el maestro, nos desvela que además de la interpretación musical clásica de la festividad, centrada por la entonación de villancicos e himnos, aportaba la novedad de sustituir una

⁵²⁸ AGP, Expedientes Personales, caja 92, expediente 4, doc. 52.

⁵²⁹ *El Áncora*, número 157. Barcelona 6 de junio de 1850.

vieja copla por nuevas músicas interpretadas por los *escolanes*, unas piezas que sin duda fueron preparadas y compuestas por el propio Andreví.

Ese trabajo tendría otro momento importante el mismo año 1850 con la celebración en septiembre de la Virgen de la Merced:

Anteayer (el 24 de septiembre) en la parroquial iglesia de San Miguel Arcángel se celebró con grandiosa pompa la festividad de Nuestra Señora de las Mercedes, cuya milagrosa imagen se venera en dicho templo. Cantóse un solemne oficio, composición nueva del señor Andreví, instrumentada para banda militar...⁵³⁰

Andreví preparó para esta celebración una misa compuesta por él mismo, acompañada de instrumentos de viento con el fin de que fuese interpretada por alguna de las bandas de unidades militares acuarteladas en la ciudad, y que usualmente solían realizar conciertos en sus teatros⁵³¹. Con antelación, el mismo periódico de *El Áncora*, daba noticias de lo que se iba a escuchar en la festividad:

El señor Andreví, maestro de la capilla de nuestra Señora de la Merced, y distinguido compositor de música sacra, se está ocupando según parece en componer una misa para banda militar, que es probable se oiga en breve en la parroquial iglesia de San Miguel.⁵³²

Y días más tarde volvía a tratar el tema:

Sabemos que el día 24 del próximo mes de septiembre, festividad de nuestra Señora de las Mercedes, se cantará en la parroquial iglesia de San Miguel, o de la Merced, una misa nueva, composición del señor Andreví, para instrumentos de viento, y que, a lo que creemos, desempeñará la música del cuerpo de Artillería.⁵³³

La tercera de las grandes aportaciones realizadas por Francisco Andreví en este año 1850 fue en las celebraciones de la Navidad, con el estreno de una *Salve* a orquesta en la nochebuena:

Asistimos ayer noche a la SALVE que por primera vez se cantó con acompañamiento de orquesta en la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes. No salieron defraudadas nuestras esperanzas: el distinguido maestro señor Andreví, no obstante la falta de

⁵³⁰ *El Áncora*, número 269. Barcelona 26 de septiembre de 1850.

⁵³¹ COMELLAS I BARRI, Montserrat: *El Romanticisme Musical a Barcelona. Els concerts*. Barcelona: Els llibres de la Frontera, 2000.

⁵³² *El Áncora*, número 216. Barcelona 4 de agosto de 1850.

⁵³³ *El Áncora*, número 242. Barcelona 30 de agosto de 1850.

medios, que a su fecunda imaginación subordina, nos ha dado otra prueba de su esquisito gusto y de su profundo saber. La *Salve* a toda orquesta que ayer nos embelesó por primera vez, es una obra de un sabor místico cuyo goce confesamos hace tiempo no habíamos experimentado. Dicha composición principia por un solo de tiple sencillo y tierno: el *Ad te clamamus* es un cánon de tiple, tenor y bajo. El *Et Jesum benedictum*, solo de bajo con obligado de violín y trompa, es una pieza magnífica escrita con gusto y originalidad. El señor Andreví, concluida la función, recibió las felicitaciones de sus admiradores, quedando todos con deseos de volver a oír la repetición de su preciosa *Salve*. Como ya se supone, el templo estaba enteramente lleno.⁵³⁴

Ciertamente la lectura de estas informaciones periodísticas nos presentan una imagen más cercana a actuaciones operísticas en los teatros, con admiradoras peticiones de bises y patios de butacas llenos, propio de la música civil, y bastante alejadas de lo que uno piensa debe ser el espacio religioso y la función litúrgica. Pero era lo propio del momento, lo que pocos años después empezaría a enmendarse, y en ese mundo es evidente que Francisco Andreví a sus años y con su experiencia era un maestro consumado, lo que sin duda hizo que se le contratara en la Merced.

Tal era así que una crónica de la festividad de La Merced en Barcelona del año 1852, copiada por un diario madrileño, nos permite conocer todo el entresijo que tal acto comportaba, y nos da noticia del papel aquí jugado por el maestro Francisco Andreví, tanto en la dirección de la escolanía y en las obras musicales que se escucharon, unas piezas compuestas por el maestro y otras de otros músicos pero escogidas por él. Todo empezó por la mañana con el canto de la *Salve Regina*, seguida de la misa matutinal con una composición obligada de órgano y contrabajo obra del maestro, finalizando con el canto de los *Gozos*. A media mañana, la capilla interpretó en el oficio una misa del maestro Antonio Pasarell, dirigiendo la orquesta Andreví. Por la tarde, se cantó por la misma capilla un rosario de Juan Saurí, al que siguió una letanía de Antonio Pasarell, siguiendo a continuación la novena que concluyó con el canto de los *Gozos* y la *Salve a grande orquesta*, composiciones ambas de Francisco Andreví.⁵³⁵

Por último, recogemos la información aparecida en este caso en 1853 sobre la interpretación del *Stabat Mater* en la cuaresma de ese año en la iglesia de la Merced. La

⁵³⁴ *El Áncora*, número 359. Barcelona 25 de diciembre de 1850.

⁵³⁵ *La Voz de El Católico*, Madrid 30 de septiembre de 1852. Apéndice Documental, documento 22.

crónica periodística nos ilustra sobre la costumbre barcelonesa de escuchar en ese momento litúrgico en las iglesias de la ciudad la secuencia del *Stabat*, y nos relata tanto las obras que se han interpretado como añadiendo breves pinceladas de erudición musical sobre esta y autores significativos que han compuesto esta música. En el caso de la Merced, Andreví escogió su *Stabat*, una obra muchas veces interpretada desde años atrás, pero en este caso la “*crítica*” nos desvela afirmaciones, en el sentido antes apuntado de comentarios al estilo operístico, que dejan un sabor agridulce en su lectura:

También ayer en la iglesia de la Merced, parroquia de San Miguel, se cantó el ya muy conocido y renombrado *Stabat* del maestro Andreví, que lo es de la capilla de la misma iglesia. Sabido y muy reconocido es el mérito de esta composición, una de las que más honran a su autor, tan digno de encomio, por los elevados y místicos conceptos que encierra –salvo alguna excepción– como porque atendidas las pocas partes vocales e instrumentales sobre que fue compuesta la obra, debemos considerar que su autor debió tener pocas pretensiones al componerla. También fue muy regular la ejecución del *Stabat* del maestro Andreví.⁵³⁶

Ciertamente, los elogios no pueden ocultar otras expresiones que parecen dejar constancia de que la obra no aportaba nada novedoso musicalmente, había envejecido para el gusto musical, decaído incluso en una interpretación dirigida por el propio autor en la capilla musical que regía. ¿Preludio de lo que le estaba pasando o iba a pasar al propio maestro?

Algo había cambiado en la vida de Francisco Andreví que en ese año de 1853, en el que moriría, compuso y regaló a Sevilla dos villancicos-baile para sus *seises* a modo de despedida, evocando la ciudad a la que se sentía tan agradecido, y escribía a Valeriano Lacruz maestro de Capilla en Segorbe, la ciudad en la que comenzó su larga carrera como maestro musical, varias cartas en las que manifestaba su estado de ánimo, algo que más tarde llevó a José Perpiñán, el historiador de los músicos catedralicios segorbinos, refiriéndose a Andreví y por lo leído en estas cartas, como:

Aquel compositor genial que tantas obras compuso y de tanto mérito, que había prestado servicios tan valiosos al arte musical y que había disfrutado de excelentes colocaciones, pasó sus últimos años en la mayor indigencia.⁵³⁷

⁵³⁶ *Diario de Barcelona*. Barcelona 20 de marzo de 1853.

⁵³⁷ PERPIÑÁN: *Cronología de los maestros...*, Año II (diciembre 1897), Núm. 24.

2.13.3. La música de Andreu en la Merced.

Aunque fue en los últimos años de vida cuando se ocupó del magisterio de La Merced, esto no fue inconveniente para que dejar un amplio y variado legado de obras que a día de hoy se conservan. Se trata de un fondo musical que ha sufrido varios desplazamientos en el tiempo y tanto su localización como el inventario de obras definitivas de este compositor siempre ha sido tema de debate. Gracias a la localización de informaciones valiosas y de la revisión de las obras conservadas, estamos ante la posibilidad de redactar los acontecimientos tal y como se han ido sucediendo al tiempo que pretendemos dejar lo más claro posible la relación de obra musical que bien compuso de su puño y letra o que copió de otros autores, pero que en definitiva pretendía utilizar para su uso en la capilla que regía⁵³⁸.

La primera referencia que encontramos acerca de la obra de Francisco Andreu en La Merced nos la ofrece Elías de Molins, quien en el año 1889 al redactar una nota biográfica de este músico incluye una relación de su obra, con mención expresa a la que había en el archivo de aquel lugar⁵³⁹. Según este autor, en aquella fecha se conservaban un total de sesenta y ocho piezas musicales distribuidas entre nueve Misas, un Verso, una Prosa de difuntos, siete Responsorios, dos Te Deum, siete Motetes, cuatro Rosarios, tres Letanías, siete Salves, once Gozos, dos Himnos, siete Trisagios, un Tota Pulchra, tres Lamentaciones, dos Misereres, un Benedictus y Villancicos. Actualmente esta obra ha aparecido entre los fondos musicales de la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona⁵⁴⁰, y donde Ester Sala ya aludía a ello al ofrecernos una referencia sobre el contenido del fondo en el que se localiza⁵⁴¹. Gracias a una información que en su día nos remitiese Josep María Gregori, pudimos saber la relación de obra que se había localizado y que figuraba en un inventario provisional del fondo, lo que nos sirvió para una reciente visita a la biblioteca como información previa para nuestro estudio. La información de Gregori coincide en número con la anterior de Elías de Molins, pero no

⁵³⁸ Sobre la música religiosa en Barcelona en estos años de estancia de Francisco Andreu, véase CODINA i GIOL, Daniel: “La música religiosa a la ciutat de Barcelona (ss. XVII-XIX)”, *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 97-111.

⁵³⁹ ELÍAS DE MOLINS: *Diccionario Biográfico...*, pp. 84-85.

⁵⁴⁰ GREGORI i CIFRÉ, Josep María; RIFÉ i SANTALÓ, Jordi: “Els fons musicals de Catalunya: estat de la qüestió”, *Recerca Musicològica*, XVI (2006), pp. 219-239.

⁵⁴¹ ESTER-SALA, María A.; VILAR i TORRENS, Josep María: “Arxius Musicals a Catalunya (XXIX) Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona”, *Catalunya música – Revista Musical Catalana*, 76 (febrero 1991).

en el contenido por géneros de obra, detallando la nueva un total de sesenta y ocho obras repartidas en trece Misas, dos Cánticos, cuatro Antífonas, un Himno, cuatro Motetes, cuatro Gozos, cinco Lamentaciones, un Salmo, dos Responsorios, un Panis Angelicus, un Rosario, once Salves, dos Stabat Mater, tres Te Deum, una Letanía, una Prosa, un Ave Maris Stella, un Ego quasi vitis, dos Regina Coeli, cuatro Trisagios, un Gloria, dos Inviolatas y una Jota. No obstante, consultado por nuestra parte el fondo hemos localizado un total de noventa y nueve obras vinculadas a la mano de Francisco Andreví, lo cual no quiere decir que las compuso todas en su momento para allí ni que sea autor de las mismas, si bien lo que parece claro es que el total de piezas que compuso para esta capellanía fueron sesenta y ocho obras, número que coincide con las anteriores relaciones de obra, aunque se le puede atribuir la autoría de otras cinco, al tiempo que copia de otros compositores las veintiseis restantes. Estas piezas se hallan repartidas como autor de las mismas en los siguientes géneros musicales: once Misas, cinco Motetes, un Cántico, tres Antífonas, dos Himnos, cinco Gozos, tres Lamentaciones, un Miserere, dos Responsorios, un Rosario, doce Salves, dos Stabat Mater, tres Te Deum, una Letanía, una Prosa alternada, dos Tota Pulchra, un Ego quasi vitis, tres Regina coeli, tres Trisagios, un Gloria, tres Inviolatas, dos Lamentos de Almas y un Oratorio; como atribuciones por autoría se añaden un Terzetto, una Melodía religiosa, un Tui sunt coeli, un Aquam suavis y un Oh dulcis virgo; finalmente copia de otros autores para su uso once Misas, un Motete, dos Te Deum, un Rosario, tres Oh Salutaris, un Salmo, cuatro Salves, unos Gozos, un *Les Sept Paroles du Christ* y un Flos Carmeli.

2.14. Fallecimiento (1853).

El 23 de noviembre de 1853 fallecía, víctima de una apoplejía que no pudo superar, Francisco Andreví. Pese a que tenía 67 años de edad, nada hacía presagiar este final a juzgar por la información aparecida en la prensa del momento:

El 23 ha fallecido en Barcelona el presbítero don Francisco Andreví, maestro de la capilla y escolanía de la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced y maestro que fue de la capilla real, autor del “Juicio Final”, del “Stabat Mater” y de otras composiciones de música sagrada que gozan de celebridad, tanto en España como en el extranjero. El señor Andreví, si bien contaba la edad de 68 (sic) años, disfrutaba de buena salud, y se dedicaba con ardor al arte que con tanta gloria había profesado. El martes comió en casa

de uno de sus íntimos amigos y apasionados, y por la noche asistió a la representación del “Fra Diavolo”. En la mañana del siguiente día sintió una ligera incomodidad, de la cual al pronto pareció quedar aliviado y pasó el día sin novedad, hasta que a primera hora de la noche le repitió la desazón, acompañada de una especie de desmayo, y falleció inesperadamente, habiéndose administrado la Extremaunción.⁵⁴²

Por su parte, *El Áncora* días antes publicaba la noticia de su fallecimiento, refiriéndose a él en sus cargos y diciendo que con su muerte “España ha perdido uno de sus más ilustres hijos”, así como en otra página se ponía la correspondiente esquela:

Don Francisco Andreví falleció. (Dios le tenga en su gloria). Los parientes y albaceas, al participar a sus amigos tan sensible pérdida, les ruegan un recuerdo en sus oraciones. Los funerales de cuerpo presente tendrán lugar en la mañana de hoy 25 a las diez y media en la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes. –El cortejo se reunirá en la casa mortuoria calle de Obradors, nº 4”.⁵⁴³

En sus exequias se escogió como música a interpretar su Misa de Requiem así como un responso fúnebre también del propio maestro de Capilla fallecido, participando en los actos entre otros personajes Mariano Obiols, Mariano Soriano Fuertes, Nicolás Marcent o Joan Quintana⁵⁴⁴.

El cadáver fue enterrado en un nicho del “*cementerio antiguo de Barcelona*” (hoy cementerio del Este o del Poble Nou), y allí se leyeron por el crítico musical Antonio Fargas y Soler, una de las personas que mantuvo con Andreví en sus últimos años una fuerte amistad, un breve discurso de despedida como elogio del personaje sintetizando su vida profesional:

SEÑORES:

La voluntad suprema de Dios ha llamado a sí al sacerdote modesto, al artista esclarecido, honor de nuestra patria. Si es doloroso para los deudos y amigos del Rvdo. D. Francisco Andreví haber perdido a un pariente y amigo, bueno y apreciable, no es menos sensible para el arte músico el vacío que deja en él, el maestro sabio, el compositor laborioso y el artista eminente. Un doble deber cumplimos, pues, en tributar este último y merecido homenaje a un amigo y hermano en Dios y en el arte. El maestro Andreví, que sólo fue sacerdote humilde, pero respetable, hízose un lugar distinguido en

⁵⁴² El mismo texto se recoge en *El Católico y La España* de 30 de noviembre de 1853.

⁵⁴³ *El Áncora*, Barcelona 25 de noviembre de 1853.

⁵⁴⁴ *Diario de Barcelona* 26 de noviembre de 1853.

España por los brillantes triunfos que alcanzó durante su larga carrera de Compositor. En este momento, estame permitido manifestar tan sólo en nombre del arte musical, cuyos dignos representantes me están escuchando, que Andreví a pesar de su vasto saber y relevante mérito de compositor sagrado, no obstante de haber alcanzado en su juventud el puesto más honorífico de España para un maestro, el último tercio de su vida, causa de las vicisitudes políticas, viose precisado a aceptar, para atender a su subsistencia, otro puesto más humilde, en el arte, bien que no indigno de él, su memoria será imperecedera entre sus compatriotas y su nombre, merecidamente respetado en España y fuera de ella, quedará consignado con caracteres indelebles en nuestros anales del arte, y su historia le reserva una página digna de él.

Y pues como hombre y sacerdote se hizo respetable por su humildad y otras virtudes morales, es de esperar que el Supremo Juez le reserve un lugar en su gloria. Mientras tanto y para que pueda alcanzarle, dirigimos a Dios nuestras oraciones, derramemos una lágrima sobre su féretro, y dispongamos sobre su tumba una modesta corona, la corona del artista y digamos todos de consuno: En paz descanse en la tierra y ábrale sus puertas el Cielo”.⁵⁴⁵

Producido el fallecimiento, solo quedaba la comunicación formal a la Casa Real, para cerrar sus vínculos con la Capilla Real. La documentación en su expediente personal recoge la comunicación del Vicario de la Parroquia de San Miguel de Barcelona en la que deja constancia del hecho certificando:

Que en uno de los libros custodiados en este archivo en virtud de abitos se halla la siguiente partida: A los 23 de noviembre de 1853 falleció de paplegía a la edad de 67 años el Rector don Francisco Andreví natural de Sanahuja, obispado de Urgell, hijo de Dot y de María Castellá. Hizo testamento en poder de don Cecilio López Fabra, notario público de Barcelona.⁵⁴⁶

Adjuntando este documento, el 30 de noviembre desde la Bailía General del Real Patrimonio de Barcelona se oficiaba al Intendente General de la Real Casa y Patrimonio, comunicando que:

El día 23 del corriente falleció en esta ciudad el Presbítero D. Francisco Javier Andreví Maestro jubilado de la Real Capilla de S.M., según consta por la adjunta partida de

⁵⁴⁵ ELÍAS DE MOLINS: *Diccionario Biográfico...*, pp. 80-85.

⁵⁴⁶ AGP, Expedientes Personales, Caja 92, Expediente 4, doc. 55. La certificación se expidió con fecha 29 de noviembre de 1853.

defunción, y a quien por Real Orden de 30 de Marzo de 1852 se mandó abonar por esta Baylía general la Jubilación de 2400 Reales anuales.⁵⁴⁷

Finalmente desde la Intendencia se le comunicaba el suceso a la jefatura de la Sección de Contabilidad el 14 de diciembre, con lo que se extinguía definitivamente la relación de Francisco Andreví con la Capilla Real⁵⁴⁸.

Poco tiempo después, se publicaba la noticia del fallecimiento del músico Andreví en la *Revue et Gazette Musicale* de París, en una reseña firmada por Paul Smith, quien hacía constar el nombre del músico en una lista que recogía los fallecidos en 1853 señalando que “L’Anne dernière a été féconde en morts célèbres”⁵⁴⁹.

El certificado del vicario de San Miguel hace mención a su testamento hecho ante notario de Barcelona Cecilio López Fabra. Lo redactó el 31 de julio de 1852, pero no es el único que hizo. Con anterioridad, el 2 de agosto de 1834 estando en Madrid ya había hecho un anterior testamento. Sobre este testamento primero es significativa la carta de Ignasi Combelles a su hermano Albert, de fecha 30 de agosto de ese año, en la que aludiendo a un correo recibido de Andreví, escribe:

Se conoce que está con temor del cólera que causará estragos, pues me dice para mi conocimiento, que el día 2 de los corrientes hizo testamento, expresándome el notario que lo recibió, y también algunas disposiciones...⁵⁵⁰

Desde ese momento, 1834, pese a la azarosa vida de Andreví en los años posteriores, nunca redactó nuevo testamento que modificase el anterior hasta el postrero de 1852. Ello nos lleva a sospechar que, sin embargo de lo escrito en los periódicos tras su fallecimiento, un año antes el músico debió tener problemas de salud o pensar que es estaba haciendo mayor y era momento de resolver sus últimas voluntades cuando llegue su final.

El primer testamento lo redactó ante el notario de Madrid Antonio Domínguez Alonso. Es bastante escueto en su redacción, y tras los formalismos iniciales dispone que su

⁵⁴⁷ Ibidem, doc. 53. Apéndice Documental, documento 23.

⁵⁴⁸ Ibidem, doc. 54.

⁵⁴⁹ París, 1^{er} Jauvier 1854, p. 2.

⁵⁵⁰ ATB, paquete 1834, num. 44, ARGERICH y otros: *Mn. Francesc Andreví...*, p. 61.

entierro se haga “con arreglo a lo que está acordado en la Concordia entre los individuos de la Real Capilla”, deja limosnas para misas, hace un legado de “dos mil reales de vellón en dinero para ayuda de la reedificación y culto de la Yglesia de la Virgen del Castillo vulgo Castell de Sanahuja”, nombra albaceas que lo serán amigos y músicos residentes en Madrid, señalando como herederos de sus bienes a sus familiares.⁵⁵¹

El segundo documento, el de 1852, también es bastante escueto. Se inicia designando albaceas, quiénes dispondrán su entierro, deja limosnas para misas, lega a sus familiares unas cantidades monetarias y establece que en todo lo demás será su heredera universal su sobrina María Antonia Andreví Ferrer a quien deja sus “bienes, muebles e inmuebles habidos y por haber, derechos y cuanto pueda pertenecerme”, y concluye revocando el primer testamento que otorgó en Madrid.⁵⁵²

La designación de heredera universal a su sobrina María Antonia era por cuanto ésta le cuidaba y vivía con él en Barcelona. Vinculado con la testamentaria prevista, en octubre de 1853 Francisco Andreví otorgó poderes al comerciante Tomás Cavero para hacer gestiones en su nombre, la misma persona que, tras la muerte de este, recibió en enero de 1854 poderes de la heredera con las mismas condiciones que en su día pusiese Andreví⁵⁵³. Poco sobrevivió la sobrina heredera a su tío. El 16 de febrero de 1854 hacía testamento en Barcelona, al tiempo que designaba administrador de su patrimonio, y en julio de ese año fallecía⁵⁵⁴.

La documentación notarial no deja constancia de los bienes que heredó María Antonia Andreví, pero este repaso documental testamentario y el hecho de que su fallecimiento fuese en Sanahuja es lo que podría explicar que el patrimonio documental y bibliográfico de Francisco Andreví acabase finalmente en Cervera, pues debió trasladarlo esta cuando dejó la casa que habitaron en Barcelona.

⁵⁵¹ AHPM, T.23203, ff. 106-107v. Apéndice Documental, documento 17.

⁵⁵² AHPB, 1314/2, año 1852, ff. 149-150. Apéndice Documental, documento 21.

⁵⁵³ AHPB, 1314/2, año 1853, ff. 104v-105 en el caso de Andreví, y año 1854, ff. 4-4v en el caso de la sobrina.

⁵⁵⁴ AHPB, 1314/2, año 1854, ff. 75-80.

3. LA PERVIVENCIA DE FRANCISCO ANDREVÍ: Discípulos, difusión e interpretación de su obra musical.

El trabajo musical que realizó a lo largo de toda su vida Francisco Andreví tanto en lo que se refiere a la composición de obras para su ejecución en las capillas musicales por las que se movió, como a la formación de infantillos en los magisterios que rigió, tuvo una clara continuidad en el tiempo que podemos constatar incluso hoy en día. Por otro lado debemos recordar su faceta más humana que era la del cuidado, atención y formación de los infantillos, alumnos que asistían a diario a las clases de música para perfeccionar su técnica y musicalidad. Para ellos Andreví redactó manuales, tratados y estudios que le permitían impartir sus clases con las nociones musicales más actuales y novedosas del momento con el fin de formar a músicos aptos para dominar las principales técnicas musicales y compositivas que se estaban desarrollando dentro del panorama musical español e incluso internacional del momento.

Es por ello que en este punto hemos reservado el espacio justo para mencionar a algunos de sus discípulos y aquellos actos en los que ha venido sonando la música de Andreví porque esto nos va a permitir hacernos una idea de la magnitud que ha alcanzado su musicalidad y la pervivencia, por muchos casi desconocida, de la música de este gran compositor del siglo XIX español.

Su fallecimiento no supuso, ni el olvido de su nombre entre los círculos musicales de la época, ni la desaparición de su obra musical de los atriles ya que sus composiciones han seguido formando parte de programas de concierto habitualmente, algo que viene sucediendo incluso hoy en día cuando han pasado más de 150 años de su defunción. Esta transmisión se ha producido en dos direcciones a través de sus facetas formativas y la interpretación de su obra musical por lo que en este sentido hay que mencionar tanto a sus discípulos como aquellos actos en los que ha venido sonando su música.

A su vez, es la difusión musical aquello que más puede significar en el trabajo y memoria de un compositor. En el caso de Andreví, se puede decir que hay un primer momento tras su muerte, en el que se sigue escuchando su obra aunque lentamente van decayendo las ediciones impresas y las audiciones, un periodo de oscuridad en el que solamente parece pervivir el maestro en ciertos lugares de la geografía valenciana con

su *Tota Pulchra*, para entrar en el momento reciente en el que se vislumbra una cierta recuperación de sus piezas musicales. Las informaciones localizadas nos permiten hacer un breve recorrido en el transcurso de este tiempo y en el conocimiento de qué obra es la que se ha escuchado del maestro así como los lugares y motivos de su audición.

3.1. Los discípulos de Francisco Andreví.

Un buon Maestro potrebbe risparmiare allo Studente, molto tempo, fatiche, e spese; col prevenirlo di molti e molti accidenti dei di cui effetti Egli ne è certo, perchè colle sue esperienze già fi è fissata una regola sicura. Ma nella professione della Musica dov'è questo Maestro? Dov'è è questa Fenice? Questo animo grande e generoso? Il trovarlo è quasi un impossibile; sia per gelosia di quelche a lui è costato tanto; sia per invidia, cupidigia, malignità, o altra viltà d'animo (sicuri e più che ordinari ornamenti della massima parte di quelli che formato la Gerarchia musicale); o sia in fine per l'affai commune difetto di comunicativa.

La frase escrita en 1781 por el músico de origen maltés Salvatore Bertezen⁵⁵⁵, de buen seguro no se le puede aplicar a Francisco Andreví, no tanto por su tarea formativa de aquellos niños o jóvenes a los que enseñó en sus diferentes destinos profesionales como maestro de Capilla, responsable de la iniciación y formación musical de los que accedían a la capilla musical de las iglesias, sino por quienes ya músicos profesionales manifestaban con agrado el haber sido educados y formados en sus habilidades por éste maestro, y que llevaba al caso como ocurría con Joan Lleys de expresarlo con orgullo y satisfacción, aplicando a la palabra maestro todo el amplio significado que la misma acoge.

Es complicado hacer una relación completa de los discípulos que pudo tener Andreví, mucho más si tenemos en cuenta su tarea como maestro en las capillas que regentó. Xavier Puig ofrecía una breve mención de los mismos, en base a que fueron músicos de cierto prestigio y resonancia en el ámbito musical⁵⁵⁶. A esta se han añadido otros nombres allí no citados y a la vez, en la medida de lo posible, hemos completado algunas informaciones sobre los personajes que forman parte de la misma.

⁵⁵⁵ BERTEZEN, Salvatore: *Principi della Musica*. Londres: Enrico Reynell, 1781, p. 165.

⁵⁵⁶ PUIG i ORTIZ: "L'obra de Francisco Andreví...", p. 126.

Los discípulos de Francisco Andreví que hemos podido identificar, puestos por orden alfabético, son los siguientes:

Asenjo Barbieri, Francisco (Madrid, 1823 – Madrid, 1894). Compositor, director de orquesta y musicólogo. Estudió clarinete, canto y composición en el Conservatorio de Madrid y tras acabar estos estudios, acudía a la Real Capilla a copiar y transcribir obras musicales junto a Francisco Andreví.

Biscarri Bossom de Saga, Jaume (Barcelona, 1837 – Barcelona, 1877). Estudió música en Balaguer con el organista Francesc Coma y completó su formación en Barcelona con Francisco Andreví, maestro de Capilla en La Merced. Fue un excelente pianista y compositor de obras para piano⁵⁵⁷.

Casamitjana Alsina, Joan (Barcelona, 1805 – Valencia, 1881). Flautista, compositor y director. Estudió contrapunto con Francisco Andreví. Pasó una larga temporada en Cuba⁵⁵⁸.

Dordá y Lloveres, Baltasar (Mataró, 1802 – Mataró, 1839). Iniciado musicalmente en su localidad natal, pasando luego a la escolanía de Montserrat, y finalmente completando su formación en Barcelona con Francisco Andreví, Francisco Queralt y Mateo Ferrer. Fue organista y maestro de Capilla en la iglesia de Santa María de Mataró y organista en 1829 por un breve tiempo en la catedral de Girona⁵⁵⁹.

⁵⁵⁷ RICART MATAS, Josep: *Diccionario biográfico de la música*. 4ª edición. Barcelona: Iberia, 1986; *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.*, volumen 1. Madrid: SGAE, 1999; VV.AA.: *Biblioteca de Catalunya. Arxiu Biscarri*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008, p. 4.

⁵⁵⁸ SALDONI: *Diccionario biográfico...*; *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen 3. Madrid: SGAE, 1999; *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, volumen IX. Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 134.

⁵⁵⁹ ELÍAS DE MOLINS: *Diccionario biográfico...*, p. 531; SALDONI: *Diccionario biográfico...*, pp. 24 y 101; LÓPEZ LÓPEZ, Begoña: *Gran Enciclopedia de la Música*, volumen 2. Barcelona: Fundació Enciclopedia Catalana, 2000; GALDÓN i ARRUÉ: *La música a la catedral de Girona...*, pp. 47, 67 y 392-395; GUAYANBENS, Nicolau: “La Capella de Música de Santa Maria”, *Felibrejada*, LXXXVII (2008) pp. 4-5; REIXACH i PUIG, Ramon: *Els orígens de la tradició política liberal catòlica a Catalunya. Mataró, s. XVIII i XIX*. Mataró: Caixa Laietana, 2008, pp. 227-228; GREGORI CIFRÉ y otro: *Fons del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró...*, pp. xxxii-xxxiii; www.escolar.com/Enciclopedia/TomoVII/Tomo-VII-Pag-2680.html (consulta de 30/04/2015).

Tusquets Maignon, Esteban (1834 – 1876). Compositor. Recibió lecciones de composición musical con Francisco Andreví⁵⁶⁰.

Gil i Llagostera, Cayetano (Barcelona, 1807 - ¿?). Músico y compositor, del que no hemos podido localizar más información⁵⁶¹.

Horta i Lleopart, Anastasio (Barcelona, 1800 – Barcelona, 1843). Organista y compositor. Realizó estudios de composición con Francisco Andreví. Fue organista de la iglesia de Sant Just i Pastor de Barcelona. Compuso obras para órgano⁵⁶².

Lleys i Agramunt, Joan (Figueras, 1803 – Castelló d'Empúries, 1853). Músico, violoncelista y compositor. Estudió en Barcelona en la capilla de Santa María del Mar con Francisco Andreví. Maestro de Capilla en la catedral de Girona, años más tarde pasó a ocupar el magisterio en la iglesia de Castelló de Ampuries hasta su fallecimiento. Renunció a presentarse a la oposición de maestro de Capilla en la catedral de Sevilla al tener conocimiento de que optaba a la misma su maestro. Además de composiciones musicales religiosas, publicó un tratado de armonía y composición musical en el que hace mención expresa que se fundamenta, entre otros, en la obra editada de similar título por su maestro Andreví⁵⁶³.

Martínez Blanco, Policarpio (Valencia, 1808 – Gandía ¿?). Ingresó como infantilillo en Valencia pasando después a ocupar plaza como Mozo de Coro en los años en que Andreví regía esta capilla musical. En el año 1831 fue nombrado maestro de Capilla en Gandia, donde permaneció hasta su muerte⁵⁶⁴.

Pallarés Benseny, Ramón. Aparece su nombre en el manuscrito del tratado de canto llano de Andreví, indicando que en ese momento lo tiene para sus estudios. No hemos encontrado otra información sobre el personaje.

⁵⁶⁰ VELASCO, E. M. de: “D. Esteban Tusquets y Maignon, maestro compositor catalán”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid 15 de enero de 1877, pp. 27-28.

⁵⁶¹ PUIG i ORTIZ: “L’obra de Francisco Andreví...”, p. 126.

⁵⁶² SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón: Voz de Anastasio Horta Lleopart, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen 6. Madrid: SGAE, 1999.

⁵⁶³ GALDÓN i ARRÚÉ: *La música a la catedral...*, p. 68.

⁵⁶⁴ RUÍZ DE LIHORY: *La música en...*; PUIG i ORTIZ: “L’obra de Francisco Andreví...”, p. 126; CLIMENT BARBER, José: Voz de Policarpio Martínez Blanco, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...*, volumen 7. Madrid: SGAE, 1999, p. 271.

Piquer Gil, Salvador (Segorbe, 1803 – Segorbe, 1833). Presentado para infantilillo a la catedral por Andreví, de quien recibió formación de solfeo y canto, su vida trascurrió íntegramente vinculado a la misma. Desempeñó las plazas de Tenor y ocupó el magisterio de Capilla de la catedral en 1829, abandonándolo por problemas de salud⁵⁶⁵.

Reventós y Truch, José (Barcelona, 1840 - ¿?). Recibió formación de Andreví en los años que regentó la capilla de La Merced. Vivió en Madrid, donde escribió varias obras religiosas con acompañamiento de órgano. Se conserva obra suya en Navas del Rey (Valladolid), donde curiosamente también en su archivo había una misa de Andreví, que posiblemente llevase éste a dicha localidad⁵⁶⁶.

Saldoni i Remendo, Baltasar (Barcelona, 1807 – Madrid, 1889). Compositor, profesor de conservatorio y musicólogo, de pequeño fue monaguillo en el monasterio de Montserrat y posteriormente inició sus estudios musicales de composición en Santa María del Mar (Barcelona) con el maestro Francisco Andreví. Opositó a la plaza de organista en la iglesia de Santa María del Mar, aunque no la consiguió, trasladándose con posterioridad a Madrid.

Soriano Fuertes, Mariano (Murcia, 1817 – Madrid, 1880). Compositor y musicólogo. Fue alumno de Andreví en el segundo periodo de este en Barcelona. Poseía en su biblioteca y archivo documentación personal del propio Andreví, por lo que hay que deducir la estrecha vinculación que hubo entre ambos personajes.

A esta lista, que creemos es bastante incompleta, es posible cabría añadir otros nombres, caso de los Infantes don Francisco de Paula y don Gabriel, hermanos de Fernando VII, que pudieron recibir nociones musicales de Andreví en los momentos en que mantuvieron relación en Madrid y en París, y los músicos catalanes Francisco Bouré, Domingo Vitjas y Francisco Baró, quienes siendo músicos en la catedral de Barcelona solicitaron plaza en la de Sevilla cuando Andreví consigue la plaza de maestro de Capilla en esta catedral. No conocemos información sobre discípulos en su época francesa.

⁵⁶⁵ PERPIÑÁN: “Cronología de los maestros...”, *La Música Religiosa en España* (Diciembre 1897).

⁵⁶⁶ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen 9. Madrid: SGAE, 2002, p. 137; GARCÍA MARTÍN, *Música religiosa en la Castilla rural...*

Músicos coetáneos de Andreu

Hacemos aquí mención a músicos coetáneos en el tiempo con Francisco Andreu, con los cuales en algún momento pudo tener relación o que adquirieron fama de grandes músicos del periodo:

Ramón Carnicer Batlle, compositor. Fue condiscípulo de Andreu en la etapa de formación en la capilla musical de la Seu d'Urgell. Se presentó a la oposición de la Real Capilla, donde fue electo para la plaza Francisco Andreu, si bien no pudo concursar por motivaciones políticas. Designado profesor de composición en el Real Conservatorio de Madrid, lo sustituyó algunas temporadas Andreu en sus clases⁵⁶⁷.

Manuel José Doyagüe, fue un compositor de música religiosa que permaneció prácticamente toda su vida en Salamanca, su ciudad natal. Fue profesor interino de la universidad y Profesor Honorario del Conservatorio Superior de Madrid además de participar en la fundación de la Sección de Música de la Escuela de San Eloy. Sus obras musicales, de gran calidad, traspasaron fronteras y además de encontrar en numerosos archivos y fondos españoles, han llegado hasta Hispanoamérica y Filipinas⁵⁶⁸.

Josep Ferrer i Beltrán, compositor y organista en la colegiata de Tremp, en la catedral de Lleida, en la catedral de Pamplona y en la de Oviedo⁵⁶⁹.

Melchor de Ferrer i Manres, compositor catalán que tras estudiar la carrera de Derecho en Bolonia hizo estudios musicales con Josep Barba, entonces maestro de Capilla en Santa María del Mar. Compuso un Stabat Mater que estrenó la Sociedad Filarmónica de Barcelona en 1848⁵⁷⁰.

Mateu Ferrer i Oller, compositor, organista, director y maestro de Capilla catalán. Estudió con Francesc Queralt, maestro de Capilla de la catedral de Barcelona, y con Carles Baguer, a quien sustituyó como organista en la misma sede. Compositor de

⁵⁶⁷ LAFOURCADE SEÑORET: *Ramón Carnicer en Madrid...*

⁵⁶⁸ MONTERO GARCÍA: *La figura de Manuel José Doyagüe...*

⁵⁶⁹ PRECIADO, Dionisio: Voz de José Ferrer Beltrán, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...* Madrid: SGAE, 1999.

⁵⁷⁰ BERNARDÓ, Marius: Voz de Melchor Ferrer Manresa, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...* Madrid: SGAE, 1999.

oratorios que se estrenaban en la iglesia de San Felipe Neri, a su muerte se celebró un funeral multitudinario en Santa María del Mar⁵⁷¹.

Joan Antoni Nin i Serra, compositor catalán que se formó en la catedral de Barcelona y que fue maestro de Capilla en Tortosa, teniendo como alumnos entre otros a Felipe Pedrell⁵⁷².

Bernat Papell i Carreras, compositor y organista catalán estudió música con los maestros Carreras y Barba. Se exilió en Francia donde fue organista en Besiers y después en la catedral de Nîmes. Regresando a España ocupó la plaza de organista y luego maestro de Capilla en la catedral de Girona. Años más tarde volvió a Francia situándose en Seta. Sus contemporáneos le tenían gran consideración como compositor y por sus conocimientos teóricos⁵⁷³.

Indalecio Soriano Fuertes, compositor y profesor de música. Maestro de Capilla y organista en la colegiata de Calatayud, organista en la catedral de Murcia, opositó a la plaza de magisterio de la Real Capilla que obtuvo Andreví. Fue designado compositor de la Real Cámara por Fernando VII, cesando en 1835 y pasando entonces a dar clases particulares⁵⁷⁴.

3.2. La difusión de su obra.

La difusión musical es aquello que más relevancia puede adquirir en el trabajo y memoria de un compositor y en el caso de Francisco Andreví, que hizo un largo recorrido tanto por las capillas más importantes de nuestro país y otras del extranjero, todavía lo es más importante después de ver que durante muchos años ha sido prácticamente un olvidado para la música de nuestro país.

Cuando analizamos la producción musical de Francisco Andreví y todavía más cuando tratamos el precatálogo de obras que se han localizado de este músico, ya advertimos

⁵⁷¹ Gran enciclopedia de la música, volumen 3.

⁵⁷² BONASTRE, Francesc: Voz de Joan Antoni Nin Serra, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...*, volumen 7. Madrid: SGAE, 1999. p. 1041; *Gran enciclopedia de la música*, volumen 5.

⁵⁷³ *Gran enciclopedia de la música*, volumen 6.

⁵⁷⁴ PÉREZ CABALLERO: "Indalecio Soriano Fuertes...".

que la relación de piezas que se reúne en algunos casos se refiere a idénticas obras que se conservan en distintos archivos, algo que con el tiempo habría que comprobar y así poder hablar del verdadero catálogo de su obra, pero de momento no podemos extendernos en este cometido para llevar a cabo el estudio que nos hemos planteado con esta investigación.

Inicialmente las obras se crean teniendo en cuenta una necesidad interpretativa y una agrupación que es con la que se está trabajando, pero en numerosas ocasiones esto se deja en un segundo plano y el gusto musical es el que hace que una obra viaje de unas zonas a otras a modo de copias para interpretarse en diferentes localidades y es lo que convierte a una determinada pieza en la más señalada o relevante de un compositor. Lo que resulta evidente es que en todas las poblaciones en que ocupó plaza de maestro de Capilla se debe conservar música suya en los fondos de sus archivo, ahora bien, viendo la relación de poblaciones en que hemos localizado referencias de papeles correspondientes a obras suyas podemos decir que además de ser un prolífico compositor, fue un músico admirado y valorado en los años en que trabajó y también posteriormente porque su obra ha tenido una extensa y diversa difusión geográfica.

Si observamos el mapa de la difusión de su obra encontramos que hay una mayor concentración de puntos en el este de España que en el oeste y más todavía en la franja superior que en la inferior. Esto puede ser debido a que sus orígenes catalanes haya hecho que su música adquiriera una mayor relevancia entre las gentes de la zona de Cataluña que en la del resto del territorio, al tiempo que los que músicos que fueran discípulos suyos copiarían su música para que sonara en las capillas que estaban rigiendo, pues el maestro siempre marca la tendencia a seguir. Nos resulta anecdótico observar que la franja mediterránea muestra numerosos puntos de localización de obra suya pero sin embargo no llega a saltar a las Islas Baleares cuando lo lógico sería que hubiera existido un conocimiento de este maestro y se hubiera interesado alguien por sus composiciones. La zona centro de nuestro país es otra de las zonas a tener en cuenta ya que aunque ocupó el magisterio de la Real Capilla, su música llegó a Segovia pero sin embargo no alcanzó a Toledo siendo que está ubicado entre dos capitales de relevancia como son Cuenca y Madrid. Por lo que respecta al sur, encontramos que hay una zona de influencia de su música bastante amplia aun a pesar de que sólo ocupara el magisterio de Sevilla temporal y provisionalmente. La franja cantábrica podemos

destacarla como otra zona de interés por la música de este compositor, puesto que la influencia de su oposición a Tafalla además de las corrientes musicales que circularan en torno a las capillas catedralicias de Soria, Burgos y Huesca entre otras pudieron ser decisivas para el conocimiento de la música de Andreví, lo cual despertaría su interés. Por último destacar la zona gallega donde la influencia de la catedral de Santiago de Compostela, como punto de llegada de los aires musicales del Cantábrico, sería la fuente de conocimiento y difusión de la música andrevina para las capillas más próximas.

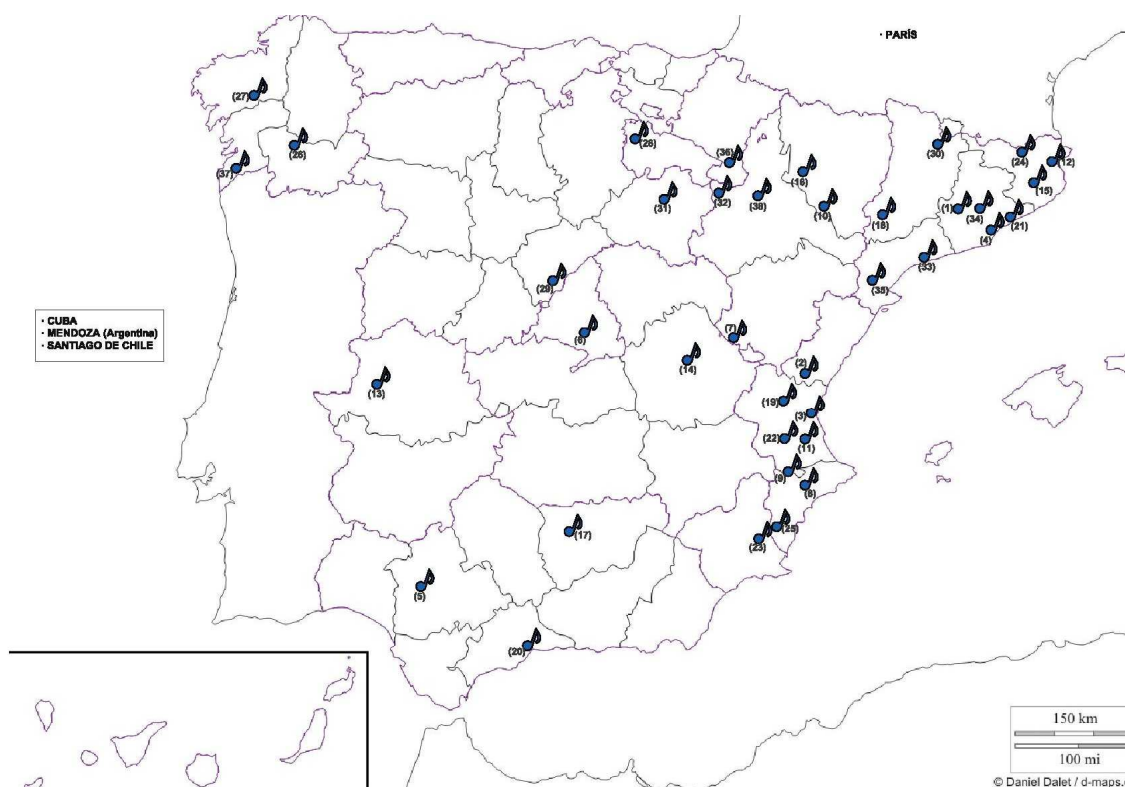


Figura 3.2.1: Mapa con los puntos de localización geográfica de obra de Francisco Andreví

- | | | |
|-------------------------|--------------|---------------------------------|
| 1. CERVERA | 14. CUENCA | 27. SANTIAGO DE COMPOSTELA |
| 2. SEGORBE | 15. GIRONA | 28. SANTO DOMINGO DE LA CALZADA |
| 3. VALENCIA | 16. HUESCA | 29. SEGOVIA |
| 4. BARCELONA | 17. JAÉN | 30. SEU D'URGELL, LA |
| 5. SEVILLA | 18. LLEIDA | 31. SORIA |
| 6. MADRID | 19. LLIRIA | 32. TARAZONA |
| 7. ALBARRACÍN | 20. MÁLAGA | 33. TARRAGONA |
| 8. ALCOY | 21. MATARÓ | 34. TERRASSA |
| 9. AYELO DE MALFERIT | 22. MONTESA | 35. TORTOSA |
| 10. BARBASTRO | 23. MURCIA | 36. TUDELA |
| 11. CARCAIXENT | 24. OLOT | 37. TUI |
| 12. CASTELLÓ D'EMPURIES | 25. ORIHUELA | 38. ZARAGOZA |
| 13. CORIA | 26. OURENSE | |

Dentro de la distribución geográfica de su obra queremos destacar unas líneas de difusión que prevalecen sobre el resto y que nos dan cuenta de los territorios en que Francisco Andreví gozó de mayor popularidad y al mismo tiempo su música destapó mayores adeptos. En primer lugar encontramos una línea o corriente que da comienzo en Tarragona y llegaría hasta Santo Domingo de la Calzada pasando por Lleida, Barbastro, Huesca, Zaragoza, Tudela, Tarazona y Soria. También se dibuja otra corriente que se inicia en Tortosa y que tomando a Segorbe como punto de inflexión se distribuiría en dos ramas que serían por un lado la que va hacia Albarracín, Cuenca, Madrid y llega hasta Segovia y por otro va en dirección a Liria, Valencia, Carcaixent, Montesa, Ayelo de Malferit, Alcoy, Orihuela y llegaría hasta Murcia. Esto justificaría y daría resonancia al hecho de que se considerara que Segorbe estaba en el cruce de caminos, era el paso previo antes de ascender hacia Zaragoza o de bajar a Valencia, y esto hizo que fuera sensible a aspectos musicales tales como que según siglos se cantara en el tono aragonés o en el valenciano⁵⁷⁵.

Paralelamente encontramos dos triángulos que se sitúan uno en el sur, concretamente en Andalucía y otro en el noroeste, en Galicia con referencias a su obra, lo cual se interpreta como que aunque no ha existido gran difusión de sus composiciones en línea sí que la ha habido en proximidad. Estas zonas delimitadas las forman Sevilla, Jaén y Málaga por un lado; y Santiago de Compostela, Ourense y Tui por otro. Hemos querido dejar para el final la zona de mayor concentración de obra suya y que no es otra que la zona norte de Cataluña próxima a los Pirineos, lo cual destaca porque además de ser la zona próxima a su localidad de nacimiento, fue la zona en que dio los primeros pasos musicales y ahí se conservan los archivos con mayor documentación musical de Francisco Andreví. Concretamente estaríamos hablando de la línea que enlazaría Cervera y llegaría hasta la Seu d'Urgell pasando por localidades como Terrassa, Barcelona, Mataró, Girona, Castelló d'Empuries y Olot donde su nombre sería muy escuchado, porque era la zona en que se inició musicalmente y se refugiaba a componer en sus momentos difíciles o de debilidad y porque sus discípulos ocuparon algunas de las plazas de magisterio de esas iglesias o catedrales.

⁵⁷⁵ Sobre estos aspectos véase ARROYAS SERRANO, Magín y otros: *Historia de las Diócesis...*

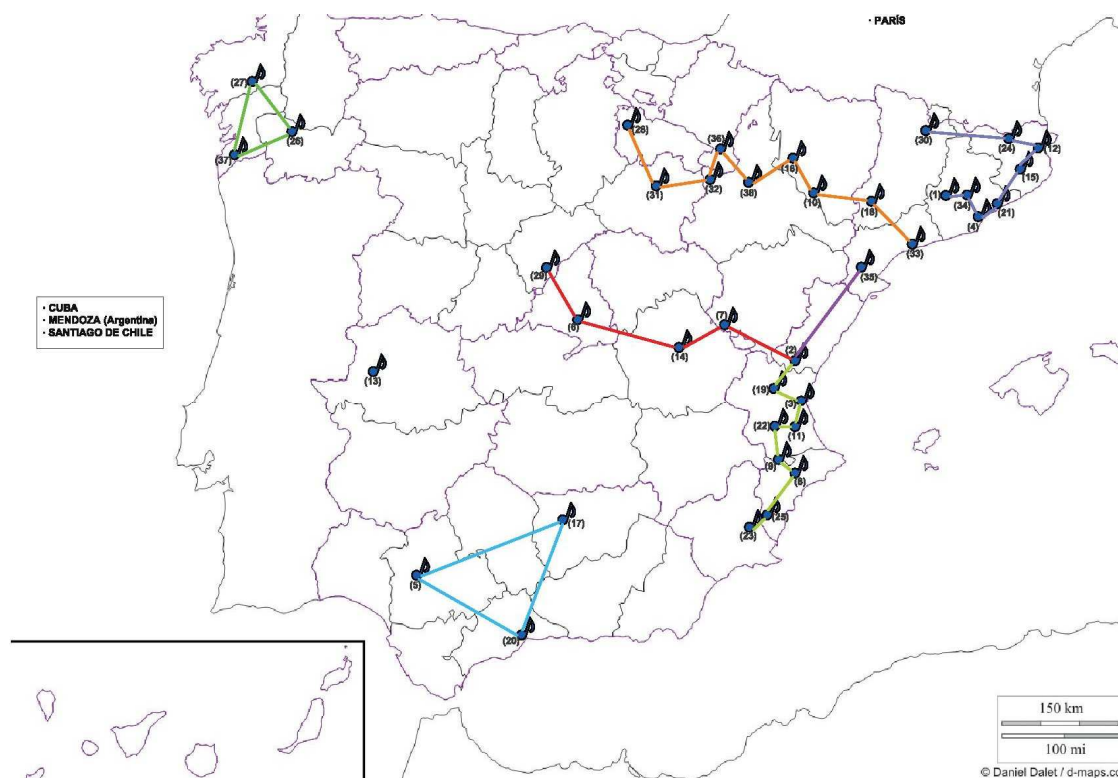


Figura 3.2.2: Mapa con las líneas de dispersión geográfica de la obra de Francisco Andreví

Fuera de España encontramos obra suya dispersa en una localidad de Francia como es París y en Sudamérica en Cuba, Mendoza (Argentina) y Santiago de Chile siendo esta última la que más nos llama la atención porque además de localizarla en dos archivos distintos, como son los del Convento Recoleta Dominicana y el de la Catedral, el motivo de su llegada en el último de los citados es muy interesante. Según cuenta Alejandro Vera, en 1853 llegaron a Santiago tres cajones procedentes de Madrid, “con 38 obras musicales de compositores como Francisco Andreví, ...”. Además de las obras de Andreví, llegaron otras de autor Anónimo, de Cherubini, Doyagüe, Eslava, Lidón, Mozart, Nebra y Rodríguez de Ledesma. La remisión se hizo desde Madrid siguiendo un requerimiento del maestro de Capilla de la catedral de Santiago, y fueron tanto la lista de obras como de autores una sugerencia de Hilarión Eslava a quien se consultó. De Andreví se enviaron un total de 8 piezas⁵⁷⁶.

En Segorbe se ha ordenado toda la producción musical de este autor en una catalogación que ha comparado los inventarios antiguos con los modernos y de ellos se ha podido

⁵⁷⁶ VERA AGUILERA, Alejandro: “La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la Catedral de Santiago”, *Anales del Instituto de Chile*, XXII (2013) pp. 75-124.

extraer la totalidad de la obra que se ha citado referente a su mano compositiva y que se conserva en la actualidad⁵⁷⁷, pero caso aparte ha sido su *Tota Pulchra*, una composición singular, compuesta para esta catedral cuando ejercía su magisterio, de gran recorrido histórico y que ha sonado casi ininterrumpidamente hasta nuestros días, y con la que se inició una publicación periódica que edita la Catedral de Segorbe a través de la Institución Seo de Segorbe⁵⁷⁸.

Un caso particular: La música de Francisco Andreví compuesta en Francia que ha sido publicada.⁵⁷⁹

Una de las aportaciones más importantes con que contamos acerca de este músico es la música que compuso durante su etapa de exilio en Francia y que ha sido publicada. Tal vez, en este país encontró los medios, el apoyo y el reconocimiento que anteriormente en su paso por las diversas capillas musicales españolas no había encontrado pues la mayoría de su obra no ha sido publicada a excepción de la que compuso en Francia, tal y como venimos diciendo.

Su estancia se repartió básicamente en dos ciudades como fueron Burdeos y París aunque tenemos sospechas de que anteriormente ya residiera en una zona próxima a Burdeos que es donde iniciaría su camino por tierras francesas. La presencia de Francisco Andreví en ambas ciudades no pasó desapercibida y compuso poca obra, a tenor de las referencias que hemos podido constatar, pero la que compuso tuvo gran relevancia y al parecer el interés que despertó entre la sociedad francesa del momento llevó a que se publicaran y editaran algunos de sus trabajos. Hay una peculiaridad en la gran mayoría de ellas que es la forma de identificarse este músico cuando aparece su nombre, es algo curioso y que vemos que se repite constantemente lo cual nos hace pensar que tenía todo un trasfondo. Nos estamos refiriendo a que aunque pese a estar ocupando cargos importantes en Francia, siempre se identifica como maestro de la Capilla Real de Fernando VII en España. Seguramente para Andreví haber ocupado ese cargo era lo máximo a lo que podía aspirar cualquier músico, y aunque tuvo que salir de esa plaza de forma inesperada y en contra de su propia voluntad, referirse al mismo era

⁵⁷⁷ MARTÍNEZ MOLÉS: *Francisco Andreví Castellá, genio...*, pp. 83-103.

⁵⁷⁸ MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente y otros: "Tota Pulchra", *Segobricensis Musicae*/1, Publicación del archivo de la Catedral del Segorbe, Segorbe 2010.

⁵⁷⁹ LACOU, Vicent: *L'oeuvre musicale...*

la manera de justificar su valía y de transmitir lo que había llegado a alcanzar en su trayectoria como músico español que era.

En Burdeos compuso y se le publicó la *Messe solennelle facile a 3 voix et chœur ad libitum avec acc. d'orgue ou piano, ou violoncelle et contrebasse*. Esta es la misa solemne que dedicó al arzobispo de Burdeos y que realizó en el año 1843. Se trata de una pieza de gran trascendencia ya que se conserva en diversos archivos y aunque estuvo al servicio de este cargo eclesiástico, Andreví aquí de nuevo prefirió identificarse como maestro de la Real Capilla de Fernando VII y así aparece reseñado en su portada. El año 1844 compuso su *Stabat Mater a 4 voix et chœur ad libitum avec acc. de piano ou bien un sextuour* (1 Flauta, 2 Violines, 1 Alto, 1 Violoncello et 1 Contrabajo)". Estaba dedicado a S.A.R. *L'Enfant Don Sebastian Gabriel par l'abbé F. Andreví, Maitre de la Chapelle Royale sous Ferdinand VII et actuellement maitre de musique à la Cathédrale de Bordeaux*. Este Stabat Mater fue publicado en París por Mmne Veure Canaux, éditeur de musique, rue St. Appoline 15, donde se podía adquirir al igual que en Burdeos en la casa del autor, place Rohan 5, dato que nos indica como hemos visto también antes la dirección donde residía en esta ciudad Francisco Andreví. Es posible que la estancia en París en estas fechas, que se recogía en una de las cartas a Santiago Masarnau que hemos aludido anteriormente, pudo tener que ver con la edición impresa de ésta obra.

Por lo que respecta a París, encontramos compuesto en el año 1848 el *Recueil de cantiques et de motets reilieux en 3 livraison par l'abbé F. Andreví ancien maitre de chapelle du Roi d'Espagne Ferdinand VII et de la cathédrale de Bordeaux, publicado en París, chez Madame Veuve Canaux, Rue Sainte Appoline, N° 15*. Se trata de una recopilación de motetes religiosos que nos aportan una de la visión de la composición de música religiosa más importante de su etapa francesa, puesto que han tenido mucho más trascendencia obras de carácter un tanto más profanas como sus canciones para piano y voz que por cierto, han pasado casi desapercibidas por la escasa repercusión que se le ha dado a la obra de este músico. El año 1846 publica una obra que pertenece a una etapa anterior, concretamente a lo que podemos denominar como sus inicios en Francia ya que data del tiempo en que se situó en Airé trabajando en un pequeño seminario. Nos estamos refiriendo a la obra con título '*Distribution des prix*'. *Cantate a 3 voix et chœur avec accompagnement de piano*. También es curiosamente significativa, y ya

hemos expuesto anteriormente la motivación, su dedicatoria pues está se hace en agradecimiento al canónigo y rector del Seminario de Aire: *Dediée a M. l'abbé de Capdeville, chanoine honoraire, superior du petit séminaire d'Airé. Paroles de M. l'abbé Justin Etcheverry, professeur de rhétorique. Musique de l'abbe Andreví, maître de la Chapelle Royale sous Ferdinand VII. A Paris, chez l'auteur, rue de Chaillot, 50 et à Aire sur l'Abdour (Landes) au petit séminaire.* De dos años más tarde, concretamente del 1848 encontramos un *Rosaire et litanies de la Sainte Vierge*” par l'abbe Andreví, ancien maitre de la Chapelle Royale d'Espagne sous Ferdinand VII. Perisse frères, librairies-éditeurs y un “anon perpétuel à la quinte inférieure, Cantantibus organis, Choeur à huit voix en deux choeurs à quatre (S.A.T.B.) dédié à M. A. de Beauchesne par l'abbé Andreví, que está fechado en 20 de noviembre de 1848. Otras obras son un “Alleluia” composé à Paris pas de date de publication y un “O Gloriosa Domina et Tota Pulchra” publiés chaz Mme. Veive Canaux.

Un caso aparte, no estrictamente obra musical sino teoría de la música, es su Tratado Teórico-Práctico de Armonía y Composición que compuso durante su estancia en París, y que si bien fue publicado en Barcelona inmediatamente fue traducido al francés y editado en París alcanzando en este país una enorme repercusión. En su portada se podía leer : *Traité théorique et pratique d'harmonie et de composition musicale*”, par l'abbé F. Andreví maitre de chapelle (par concours) à Barcelone et des cathédrales de Ségorbe, Tarragone, Valencia, Seville, à Madrid maitre de musique de la chapelle Royale d'Espagne et en France de la cathédrale de Bourdeaux, etc... Dédié au doyen des virtuoses, Alexandre Boucher, directeur de musique del Chambres Royales d'Espagne, compositeur, chef d'orchestre et violon principal, en plusierurs cours, membre d'honneur d'accadimies, etc. Perisse frères, librairies-editeurs et che les principaux éditeurs de musique⁵⁸⁰.

⁵⁸⁰ Además de la obra impresa en Francia, también tenemos informaciones de la obra de Andreví que se vendía en formato impreso. En *El Áncora* de 24 de agosto de 1850 (p. 879) hay una relación de obra de Francisco Andreví que se vendía en Barcelona, en la librería de Pablo Riera sita en la calle nueva de San Francisco nº 9, en la que se podía encontrar el “Método teórico práctico de armonía y composición”, la “Misa solemne” a tres voces y coro *ad libitum* con acompañamiento de órgano o bien violoncello y contrabajo, el “Stabat Mater”, a cuatro voces, con coros *ad libitum*, con acompañamiento de órgano o bien de orquesta y la “Colección de motetes”, con órgano, a saber: Regina caeli, a tres y coros *ad libitum*; Letanía a la santísima Virgen; Salve Regina solo; O gloriosa domina, dúo y coros *ad libitum*. En el mismo periódico *El Áncora*, en este caso de 26 de abril de 1853 (p. 440), encontramos otra noticia en la que se informa de la venta de su Tratado Teórico Práctico de Armonía y Composición en las librerías de Luch, calle de la Librería nº 28, en la de Bernareggi, calle Ancha nº 32 y también en la casa del autor, calle de Obradors nº 4 2º piso. En *La España Musical*, publicado en la ciudad de Barcelona el jueves 18 de enero

3.3. La interpretación de su obra musical.

Lo que resulta evidente tras la investigación realizada es que la música de Francisco Andreví ha estado prácticamente presente no solo durante los años en que vivió, sino que llega hasta nuestros días, si bien ha tenido épocas en que ha sonado con mayor frecuencia que en otros. Si la “*calidad musical*” es un concepto vinculado a la audición de la obra, tenemos referencias de conciertos en los que se ha incluido en el repertorio alguna de sus piezas musicales aun a pesar del general desconocimiento que se ha tenido de este músico, algo que parece ilógico si tenemos en cuenta el interés con que se escuchaban en los momentos de su composición, y más aún en nuestros días cuando encontramos obras suyas en conciertos sin la aportación de unas referencias fehacientes de lo que llegó a ser este músico en su tiempo. Este general desconocimiento de su figura tal vez sea lo que ha generado que se haya escuchado menos de lo que se merece su obra. Y como hemos mencionado momentos en que se ha interpretado obra de Francisco Andreví tras su fallecimiento, dejamos constancia a una aproximación de ello a través de una breve relación de diferentes actos, litúrgicos o culturales en que se ha seleccionado alguna obra suya para ser interpretada.

En el caso de Andreví, se puede decir que hay un primer momento tras su muerte, en el que se sigue escuchando su obra aunque lentamente van decayendo las ediciones impresas y las audiciones, un periodo de oscuridad en el que solamente parece pervivir el maestro en ciertos lugares de la geografía valenciana con su *Tota Pulchra*, única obra que se continuó interpretando en la catedral de Valencia de este autor hasta finales del siglo XX, para entrar en el momento reciente en el que se vislumbra una cierta recuperación de sus piezas musicales. Las informaciones localizadas nos permiten hacer un breve recorrido en el transcurso de este tiempo y en el conocimiento de qué obra es la que se ha escuchado del maestro así como los lugares y motivos de su audición.

Hay un hecho significativo que marca la desaparición de la música de Andreví de los círculos musicales del momento y que no es otro que el *Motu Proprio* de 1905. Con él

de 1866 (p. 4), se hace referencia a la herencia de los derechos del Tratado de Armonía y se dice que el editor de música de esta ciudad don Andrés Vidal ha adquirido de los herederos del difunto maestro Andreví, el fondo de los “Tratados de armonía, contrapunto, fuga e instrumentación”, del referido maestro. Así mismo en el mismo periódico de fecha jueves 4 de enero de 1866, conocemos la existencia de un apartado publicitario de esta editorial, en el que se indica el precio de venta que se ha estipulado para este manual, el cual asciende a 40 Reales.

se restringe el tipo de música que se debe interpretar en la iglesia lo cual afecta directamente a las composiciones de Andreu ya que no tenían ese carácter sobrio gregoriano que se pretendía retomar. En Valencia encontramos una información que refuerza esta afirmación en la que se dice que “en 1897 Juan Bautista Pastor dirigió en la Catedral de Valencia obras de entre otros Andreu”, año en el que Vicente Ripollés “promovió la reforma de la música religiosa para restaurar la buena música y se declaró que la obra de Andreu era no apta para seguir siendo interpretada”⁵⁸¹. Esto supuso un frenazo a la continuidad de la música de este músico en nuestro país que se mantuvo hasta el último tercio del siglo XX en que se empezaron a poner de nuevo en el atril obras de este maestro. Incluso Garoz señala que con Andreu se acabó el villancico en Valencia, algo muy interesante tanto por la referencia personal a este músico como por la importancia que pudo alcanzar su obra⁵⁸².

En el año 1895 se interpretó en Sarriá, que es uno de los barrios más representativos de la ciudad de Barcelona, su misa de Gloria dentro de las fiestas celebradas en honor de su patrona Santa Eulalia. En Segorbe, el 7 de febrero de 1907 sonó el *Tota Pulchra* en la iglesia de los Padres Franciscanos en la celebración del día de la Purificación de Nuestra Señora⁵⁸³, igualmente, en el ciclo de audiciones de música sacra celebrado en mayo de 2012 en la iglesia de San Martín de esta ciudad, se interpretó una versión para trompeta y piano de dos de sus canciones escritas en su etapa en París. Siguiendo dentro de la Comunidad Valenciana, tenemos constancia de que se interpretó la misa de “Perla” de Francisco Andreu en Chilches con motivo de la inauguración de la fuente de la Unión y la llegada del agua potable a la ciudad en 1916⁵⁸⁴. También viene sonando en Villarreal su *Tota Pulchra*, y en la misa solemne que se celebra con motivo de las fiestas de la Congregación de Hijas de María Inmaculada, las “*Purisimeras*”, se interpreta la misa *Tota Pulchra* inspirada en la melodía del motete en partitura de Miguel Alepuz, y que se viene repitiendo desde el domingo 12 de diciembre de 2003 en que se interpretó por primera vez⁵⁸⁵. Del mismo modo hay que mencionar la permanencia anual en la

⁵⁸¹ MICÓ TEROL, Elena: *Amancio Amorós Sirvent (1854-1925) y su proyección en la vida musical valenciana*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, 2012, pp. 159 y 367.

⁵⁸² PALACIOS GAROZ, José Luís: *El último villancico barroco valenciano*. Castellón: Diputación de Castellón, 1995.

⁵⁸³ *El Siglo Futuro*. Diario Católico, Año XXXIII, Num. 9644, jueves 7 de febrero de 1907, pp. 1-2.

⁵⁸⁴ VALLS i PLANES, Ferrán: *La font de la unió (1916): "L'arribada de l'aigua potable a Xilxes"*, *Orleyl*, revista de l'Associació Arqueològica de la Vall d'Uixó, núm. 5 (2008) p. 9.

⁵⁸⁵ “El sacerdote y músico Miguel Alepuz compuso una misa en la que se deslumbran las frases musicales de este importante y conocido motete mariano que la propia congregación tiene como referente en toda

interpretación del *Tota Pulchra* en localidades como Vall d'Uxó o Llíria, en este último caso en versión de acompañamiento por banda. Pero sobre todo hemos de destacar la audición del *Stabat Mater* en la celebración de los actos por la fundación de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, en el año 1877, a cargo de la sección de Bellas Artes de la Sociedad Económica de Amigos del País⁵⁸⁶. Igualmente podemos decir que en Torrente, dentro del programa de fiestas de agosto del año 1900 el miércoles día 15 del mismo mes de agosto, en solemnísima función religiosa en honor de Nuestra Señora de la Asunción, se interpretó la Misa a gran orquesta del maestro Andreví por nutrida capilla⁵⁸⁷. Ciertamente, es significativo destacar que en la Comunidad Valenciana la obra de Andreví ha tenido una importante repercusión dentro de nuestra sociedad, de tal manera que podemos decir que la misma ha sonado y sigue sonando de norte a sur y de este a oeste en todo el territorio, siendo una parte parte musical importante de acontecimientos históricos y de cotidianidad social en ciertos núcleos urbanos.

En Logroño se hizo un ciclo de tres conciertos en marzo del año 2008 con música de compositores españoles del siglo XIX donde se escucharon piezas de Francisco Andreví⁵⁸⁸. En julio del mismo año se realizó otro ciclo de conciertos, en este caso en Ronda, donde dentro de los cursos que organizó la Universidad de Málaga en esa ciudad se programó la interpretación de obras de Francisco Andreví dentro del apartado “Música española inédita del siglo XIX”⁵⁸⁹.

Pero donde alcanza un significado especial la interpretación de obra de Francisco Andreví, es en Cervera (Lleida) localidad próxima a su Sanahuja natal y en cuyo archivo se conserva gran parte de su producción musical. Allí se escuchó por primera vez en el año 1991 el *Stabat Mater* como apertura de un curso de la UNED, para el cual

esta comunidad”, CARCELLER, Bautista: “Un olvido musical en color azul”, *La Vila*, Vila-real 20 de diciembre de 2003, y *La Mensajería*, revista donde se recogen los actos de celebración de la Congregación de Hijas de María Inmaculada, Purisimas, de Vila-real.

⁵⁸⁶ *Memoria de los trabajos de la Sociedad Económica desde el 14 de julio de 1876 hasta el 8 de diciembre de 1877 en la Fundación de la Caja de Ahorros de Valencia*, p. 9; IBAÑEZ DE LARA, Luís: “Memoria de los trabajos de la Sociedad Económica desde el 14 de Julio de 1876 hasta el 8 de diciembre de 1877”, en *Aspectos importantes de la Fundación de la Caja de Ahorros de Valencia, recogidos en los Anales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País año 1877 (...)*. Valencia: 1878 y PORTOLÉS SANZ, Manuel: *De los comienzos de la Caja de Ahorros de Valencia a Bancaja en Ilustración y Progreso: La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (1776-2009)*. Valencia: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia/UPV, 2010, p. 293.

⁵⁸⁷ *La Crónica*, núm. 23, 30 de agosto de 1900.

⁵⁸⁸ Publicado en Internet página www.larioja.com, consultado en fecha 28 de febrero de 2008.

⁵⁸⁹ “Música en la Real Maestranza”, ciclo de conciertos publicado por La Voz de Ronda en la biblioteca de la Real Maestranza de Caballería de Ronda el 24/06/2008.

montaron una pequeña orquesta y un coro; en el año 1999 la orquesta del conservatorio profesional de música de esta localidad interpretó la *Sinfonía a toda orquesta*, dentro del XIX Festival Internacional de Música de Cervera, en lo que fue titulado como el estreno de una sinfonía inédita de Francisco Andreví⁵⁹⁰; en 2003 volvió a sonar el *Stabat Mater* dentro de los actos organizados para celebrar el 150 aniversario de la muerte de su compositor, interpretación a cargo de la Orquesta de Cámara de Cervera; por último hacer referencia a la interpretación de *La Polaca* de Andreví en un ciclo de conciertos que llevó a cabo el año 2008 la Orquesta Sinfónica “Julià Carbonell” de les terres de Lleida⁵⁹¹.

En lo que a conciertos musicales se refiere, Tomás Garrido ha sido uno de los directores que en los últimos tiempos más veces ha recurrido a las obras de Francisco Andreví para completar un programa de concierto. Así lo vemos en el concierto perteneciente al ciclo ‘*Siglos de Oro*’ realizado en la Capilla del Palacio de El Pardo de Madrid en septiembre de 2004, con el título *Tres Maestros de Capilla y un afrancesado*; dentro del programa de concierto dedicado a la Música para el Corpus Christi en la Real Capilla (1800-1850), en el que seleccionó cuatro Motetes al Santísimo Sacramento de Andreví compuestos en 1832 con títulos *Oh! Invisibilis* (Andantino), *Oh! Pretiosum* (Andantino), *Laudo te* (Andantino con moto) y *Gratias tibi* (Andantino) con un coro a cuatro voces, dos clarinetes y cuerda con la orquesta “Camerata del Prado”, la cual dirige; con esta misma orquesta dirigió el 9 de marzo de 2015, dentro del XXV festival de Arte Sacro organizado por la Comunidad de Madrid, el *Stabat Mater* en una versión a pequeña orquesta formada por diez cuerdas y una flauta junto a voces solistas y coro⁵⁹².

Pero de entre toda su producción musical, es el Oficio de Difuntos que compuso para las exequias del Rey Fernando VII, la obra que más llama la atención se haya reinterpretado en el paso de los años. Se trata de una pieza exclusiva y con una finalidad concreta, compuesta expreso para una celebración puntual, pero que volvió a sonar años después en otras ciudades, algo que consideramos a la par curioso y anecdótico. Por las

⁵⁹⁰ Este titular aparecía en el periódico “El País” de Cataluña de fecha 7 de agosto de 1999.

⁵⁹¹ Toda ésta información me ha sido facilitada por el buen amigo Narcís Saladrígues, antiguo gerente del conservatorio de Cervera.

⁵⁹² El concierto se celebró en la Parroquia de la Concepción de Nuestra Señora dentro de los actos en conmemoración del quinto centenario del nacimiento de Santa Teresa.

informaciones que hemos podido consultar esta obra se interpretó además de en Madrid, en Barcelona en el año 1848 para los funerales de Pablo Piferrer y en Valencia, lo cual nos da una idea de la importancia que alcanzó ésta obra en el prestigio de su compositor..

4. PRECATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ.

Al llevar a cabo el estudio de la obra de Francisco Andreví, uno de los objetivos propuestos como parte de esta investigación ha sido la recopilación de su obra y posterior elaboración de un precatálogo que logre juntar toda su producción musical. Denominamos a este como precatálogo porque si bien el propósito en su elaboración ha sido recoger y unificar en fichas toda la información que hemos conseguido, procedente de los diferentes registros existentes en cada uno de los archivos en los que se ha localizado alguna obra de Francisco Andreví, somos conscientes de que ésta es una tarea aún no concluida. El tiempo y un trabajo más en profundidad ahora inabordable por su desmesura donde se determine el número total de obras y papeles de música que pertenecen a este músico, permitirá elaborar un catálogo del total de su producción musical.

No obstante ello, contar con un documento, aunque no sea definitivo pero si conteniendo lo hasta ahora localizado, y que nos permita poder conocer el número total de obras que este músico llegó a componer junto con una relación de los estilos musicales que trabajara a lo largo de su vida, nos estará aportando una rica información estrechamente relacionada con su vida y obra musical. Así mismo, ubicar y localizar las obras en cada archivo donde actualmente se conservan nos genera una distribución geográfica de las mismas que, a posteriori, nos permitirá comparar, completar y actualizar aquellas composiciones que, partiendo de una original, se hallan a modo de copias, versiones o adaptaciones en distintos archivos, y con ellas podremos conocer las diferentes manos de los copistas que las hayan trabajado, permitiéndonos esto elaborar un estudio acerca de la importancia que pudo llegar a tener una determinada obra en un momento dado si tenemos en cuenta su pervivencia e interés.

No se pretende con este apartado cerrar el catálogo de obras que este maestro compuso en su momento, pero si hacer un esbozo a modo de inventario de las que se conservan en cada archivo que permita abrir un camino, una línea de investigación futura que de a la luz lo que podíamos denominar su *Ópera Omnia*, que con el tiempo posibilite una transcripción de dichas obras para poderlas publicar a modo de fuentes musicales y tras los correspondientes trabajos de adaptación incluso volverlas a escuchar.

El primero de los pasos que hemos realizado, ha consistido en recopilar todas aquellas obras que se encuentran relacionadas en los diferentes inventarios y catálogos de los archivos de los lugares en los que ejerció como maestro de capilla. De esta manera podemos profundizar en el estudio de las obras que ha trabajado en cada plaza que ocupó, compuesto para cada una de ellas, y ver finalmente la producción musical que se ha conseguido reunir con el paso de los años en cada uno de esos destinos.

A continuación hemos ampliado esta indagación a aquellos archivos musicales, bibliotecas o fondos en los que se ha sospechado que pudiera haber obra musical suya bien por proximidad o cercanía entre ellos, por transmisión de discípulos, porque se haya interpretado alguna de las obras en conciertos, o por cualquier otro motivo que nos ha dado información sobre su existencia, localización y conservación, como pueden ser las diferentes publicaciones sobre fondos musicales e incluso las referencias que aparecen en Internet.

Aunque el objetivo último es llegar a conocer toda la producción musical de Francisco Andreví y su difusión geográfica, hemos de reconocer que han surgido dificultades que nos impiden dar por concluida la tarea. La primera es que tenemos la incertidumbre de que no hemos accedido a “toda” su obra. Los continuos descubrimientos a lo largo del trabajo, incluso en los últimos momentos del mismo, nos hacen ser precavidos y dejar esta puerta abierta. Tampoco, en algunos casos, ha sido posible comprobar personalmente los papeles conservados y nos hemos tenido que quedar con la referencia, más o menos escueta, de localización y descripción que permita completar en su día la catalogación completa, aunque en todos estos casos se ha intentado llegar al máximo posible a través de todo tipo de contactos que en muchas ocasiones han dado resultado y en otros no han recibido respuesta.

4.1. Medio para su elaboración: la ficha catalográfica.

La ficha que se ha utilizado, ha sido creada a modo personal con la finalidad de que aparezcan en ella una serie de campos básicos que se consideraban los más interesantes en vistas del material trabajado porque eran los que más información nos podían aportar. Para su elaboración nos hemos basado en los modelos de ficha que aparecen en el RISM y a partir de ellos se han seleccionado aquellos campos que mejor podían

recoger los datos más relevantes que se podían extraer de cada obra. Por supuesto que no se trata de una ficha excepcional ni única, pero es el modelo que se ha considerado que mejor podía servir para esta investigación y por ello ha sido el que se ha utilizado. Así mismo cabe indicar que esta ficha queda abierta a posibles modificaciones futuras en el caso que se considerara que no se ajusta a la realidad del material estudiado en próximas catalogaciones.

La ficha utilizada

Tras el encabezamiento, donde se indica a quien pertenece el catálogo (en este caso a la obra de Francisco Andreví, con su correspondiente cronología), se coloca un número de orden con tres cifras (000) que nos permitirá conocer el número total de obras catalogadas al que le preceden tres letras [VMM] que corresponden a las iniciales de quien realiza la catalogación (en este caso Vicente Martínez Molés).

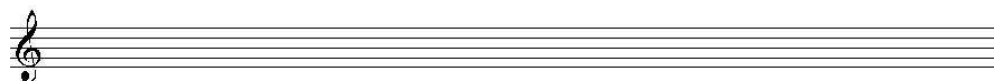
A continuación encontramos la ficha, en la cual se han utilizado los siguientes campos, dirigidos a obtener esta información:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/000

Título obra							
Año		Tonalidad		Sígnatura		Referencia archivística	001/ABC
Estado del Material					Forma Musical		
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones							

INCIPIITS:



Título obra: Se indicarán todos aquellos datos que identifiquen a la obra

Año: Si está indicado en la obra, el año de su composición

Tonalidad: Se pondrá la tonalidad y modo en que está escrita la obra

Signatura: Es el número de referencia con el que se conserva la obra en el archivo en el que se ha consultado

Referencia Archivística: Este es uno de los campos más interesantes pues aparecen 2 códigos (001/ABC) que son:

- El número de orden con el que se cataloga XXX (p.e. 001)

- 3 letras que identifican a cada archivo en que se conserva obra, p.e. SGB (Segorbe)

Estado del Material: Se indicará si se conserva la obra o expediente Completa/Incompleta y Manuscrita/Impresa

Forma Musical: Se señalará el tipo de composición al que pertenece la obra según la función para la que fue compuesta (Misa, Villancico, Salmo,...)

Partituras: Primero se indica si se conserva o no y su estado. También se señala si está manuscrita o impresa y toda aquella información que pueda ser interesante

Particellas Voces: Se anotan los papeles que hay para cada una de las voces.

Particellas Instrumentos: Se recogen los papeles para instrumentos que contiene la obra.

Observaciones: En este campo se indican todos aquellos datos e informaciones que se suponen relevantes, interesantes o curiosos respecto de la obra catalogada y que nos pueden llegar a aportar datos valiosos para cualquier trabajo que se proyecte, relacionado con ella.

ÍNCIPIT: Finalmente se colocarán los primeros compases de aquellas obras que se han catalogado de los archivos en los que desarrolló su magisterio y también de aquellas que además de catalogarlas, se ha trabajado con ellas y han sido utilizadas como parte de esta investigación.

4.2. Fuentes para su elaboración.

El punto de partida para poder llevar a cabo esta catalogación de la obra conservada y localizada de Francisco Andreví, han sido aquellos Inventarios y Publicaciones de épocas anteriores en las que se ofrece una relación o se enumeran las composiciones de este maestro que por esos tiempos se hallaban en los distintos archivos en los que ocupó su plaza de magisterio.

4.2.1. Referencias antiguas: Inventarios e información bibliográfica.

Una primera catalogación de su obra a modo de referencia o punto de partida, la podemos encontrar en una biografía sobre Francisco Andreví que redacta Antonio Elias de Molins y en la que cita las siguientes composiciones⁵⁹³: Salmo para voces, orquesta y órgano, La dulzura de la virtud, Himno para voces y órgano, Juicio Universal, Recueil de cantiques et de motets religieux, Misa de difuntos, Stabat Mater, Misa de réquiem a gran orquesta, Salve Regina, Tratado teórico-práctico de armonía y composición, como obras significativas, y a las que añade la relación de composiciones musicales existentes en el archivo de la escolanía de Nuestra Señora de las Mercedes en Barcelona que recogemos a continuación:

- Con acompañamiento de orquesta:

Misa de gloria, a toda orquesta; Misa, a media orquesta; Verso Quoniam, a media orquesta; Misa de réquiem, con instrumentos de viento; Misa a 3 voces y acompañamiento; Prosa de difuntos, a 3 voces y acompañamiento; Ego quasi vitis, responsorio para gradual; In Gloria Jerusalem, Responsorio para gradual; Hostie Maria Virgo, gradual; Benedictus, para la elevación; Te Deum, grande; Te Deum, media orquesta; Absolta, grande orquesta; Penatem me quotidie, motete; Rosario, con orquesta; Rosario, con orquesta; Letanía, con orquesta; Salve, a toda orquesta; Salve a media orquesta; Gozos a San Francisco de Paula y otros santos; Gozos a la Virgen de las Mercedes y otros santos; Gozos a la Virgen de Bellvitje y varios santos; Venite Creator, himno; Gozos a la Virgen de la Fuente de la Salud; Gozos al Beato José Oriol y Gozos a San Antonio.

- Con acompañamiento de órgano:

MISAS: Misa a 6 voces; Misa alternada, a 4 tonos; Misa a 3 tiples; Misa a 4 tiples.

MOTETES y GRADUALES: Sui sunt coeli, gradual a dúo y coro; O Beatum Raimundum, gradual a 3 voces; O Gloriosa domina, gradual a 3 voces; Iste est, gradual a 3 voces; Ave Maris Stella, himno a solo; Inviolata, antifona a solo.

VARIAS COMPOSICIONES: 2 Rosarios, a 3 voces y 7 Trisagios

SALVES: 3 Salves solemnes y 2 Salves cortas

LETANÍAS: Letanía; Tota Pulchra y Regina coeli

⁵⁹³ ELIAS DE MOLINS: *Diccionario Biográfico...*, pp. 80-85.

GOZOS: Gozos a San Cayetano y otros santos; 2 Gozos a la Virgen de las Mercedes; Gozos a la Virgen de la Ayuda; Gozos a la Concepción; Himno para el mes de Mayo; Coplas después de la Comunión; 3 Lamentaciones; Miserere, a 6 voces; Pange Lingue y Vexilla regis; Benedictus alternado, para Semana Santa, a 3 voces; Gloria laus et honor; Adeste fideles, himno para Navidad; 4 Responsorios, para Navidad; Ave Regina caelorum, a 4 voces; Alma redemptoris, a 8 voces; Benedictus para maitines, a 6 voces y Lamentos a las Benditas Almas.

Piezas añadidas en tiempos de Bernardo Calvó Puig como maestro de Capilla: Misa a 3 voces y órgano, en Do; Letanía para orquesta de capilla y Despedida a dúo, música con solo acompañamiento de órgano.

Segorbe

En Segorbe, encontramos un inventario personal de obras que poseía José Perpiñán en el que se cita una relación de obras de Francisco Andreví, que fueron donadas con su legado a la catedral de esta ciudad: una Antífona, un Cántico, unos Dolores, un Himno, cinco Misas, tres Motetes, tres Responsorio y dos Trisagios⁵⁹⁴. Por su parte, y en relación a este mismo magisterio segorbino, Felipe Pedrell al hacer la biografía de este músico, concluye la misma con una relación de obras que conservaba el archivo de música de la catedral de Segorbe, información que le había transmitido el entonces maestro de Capilla José Perpiñán y que dice así: “Existen en el archivo de Segorbe las siguientes obras manuscritas; siendo tanto las partituras como las particellas hechas de puño y letra del fecundísimo Mtro. Andreví (aparte de otras que posee el maestro Sr. Perpiñán que me comunica en estos apuntes) y que por el año en que están fechadas, las compuso, casi todas, en el decurso de los siete años que rigió aquella Capilla”: dos Antífonas, dos Cánticos, dos Gozos, dos Himnos, cuatro Lamentaciones, cinco Misas, seis Motetes, tres Oratorios-Secuencia, dos Responsorios, doce Salmos, una Salve, dos Versos y trece3 Villancicos⁵⁹⁵.

Esta segunda relación se diferencia de la anterior en cuanto a que la primera se refería a obras que conservaba el maestro Perpiñán en su archivo personal, y que pasaron a formar parte del archivo de la catedral a su fallecimiento al legar su archivo personal a

⁵⁹⁴ ACS, Inventario del archivo de música de José Perpiñán legado a la Catedral. Año 1928.

⁵⁹⁵ PEDRELL: *Diccionario biográfico...*, p. 75.

esta catedral de Segorbe, y esta segunda que hace referencia a aquellas obras que guardaba el archivo de la catedral porque eran de uso habitual en el mismo y que por tanto se conservaban en sus fondos. Por tanto, si juntamos las obras de una relación y otra que se citan en ambos inventarios, tenemos como resultado el total de obras que se hallaban en Segorbe de este maestro hasta el primer cuarto del siglo XX. Como es lógico, esta información se debe cotejar con la catalogación que realizó posteriormente José Climent de los fondos musicales de la catedral de Segorbe⁵⁹⁶, y que viene a decirnos la relación de obras que a finales del siglo XX se ha conservado en esta catedral del músico Andreu, y que solamente se ha venido completando con catalogaciones recientes como aparece en nuestro estudio sobre el magisterio de Andreu en la catedral de Segorbe⁵⁹⁷.

Valencia

Por lo que respecta a Valencia, hay que indicar que hemos visto dos documentos históricos del siglo XIX en los que se hace referencia a la obra de Andreu, antes de la catalogación llevada a cabo por José Climent que supone la información más actualizada de su obra conservada en esta catedral. El primero de los documentos históricos hace referencia a los papeles que hay en el archivo de música en aquel momento, es decir a los que se usan por el regente de la capilla, y se puede observar en él que se citan tanto obras de Andreu como de otros autores, fundamentalmente de Pons, predecesor suyo en Valencia considerado uno de los grandes maestros de música en esa Catedral. De Francisco Andreu se citan las siguientes obras: unos Dolores, unos Gozos, doce Himnos, siete Lamentaciones, ocho Misas, una Misa de Difuntos, unos Misterios, treinta y dos Motetes, tres Oratorios-Secuencia, un *Pasio*, diecinueve Salmos, dos Salves, un Trisagio y un Villancico⁵⁹⁸.

El segundo documento de los históricos, tal vez más atractivo e interesante por lo que respecta a la información que en él se aporta, en realidad se subdivide en dos: por una parte aparece el memorial en el que solicita un dinero en compensación al trabajo

⁵⁹⁶ CLIMENT: *Fondos Musicales de...*, Vol. III, pp. 17-21.

⁵⁹⁷ MARTÍNEZ MOLÉS: *Francisco Andreu Castellá, genio...*, pp. 83-88.

⁵⁹⁸ ACV, 357, documento inserto entre los ff. 24v-25 de *Libros de Actas Capitulares*, 1830, Valencia, cabildo de 20-4-1830, inserto entre ff. 24v y 25: "Ynventario de los papeles de Música que existen en los dos almaros que están al cargo del Maestro de Capilla de esta Santa Yglesia Metropolitana, en 19 de Abril de 1830.

desarrollado y por otro el listado de las obras que "*ofrece*" para el archivo, aduciendo que las ha compuesto durante su estancia en Valencia y por tanto considera de interés el que, si se accede a su petición, donarlas para su conservación en los fondos musicales catedralicios, a lo que sabemos que se accedió. Esta relación la componen: unos Dolores, trece Himnos, un Invitatorio, cinco Lamentaciones, dos Magnificats, seis Misas, una Misa de Requiem, un Miserere, unos misterios, catorce Motetes, un Oratorio-Secuencia, tres Responsorios, doce Salmos, un Trisagio, dos Versos y un Villancico⁵⁹⁹. Aunque dice que las obras las compuso en Valencia, en realidad las hay que sí pero otras son copias de obras anteriores a su etapa valenciana.

Madrid

Por último, en Madrid también encontramos una relación de obras anterior a la publicada en el reciente catálogo del archivo del Palacio Real, en que se hace referencia a composiciones de Francisco Andreví en la actualidad, la cual nos parece interesante por los datos que nos aporta tanto por las obras que se relacionan como por los autores de las mismas, ya que en su origen estaba redactado en tiempos anteriores a cuando Andreví aprobó la oposición, y este después de firmar la recepción del mismo y, consecuentemente, la aceptación de las obras que allí se indicaban, se añadió al texto posteriormente a modo de ampliación o actualización del mismo la obra que deja este como maestro de la Capilla Real. La relación de obras propias de Andreví que se añaden son: unas Completas, tres Himnos, tres Lamentaciones, dos Letanías, unos Maitines, cinco Misas, una Misa de Difuntos, un Motete, un Oficio de Difuntos, un Oratorio-Secuencia, un Responsorio y un Salmo⁶⁰⁰.

⁵⁹⁹ ACV, 357, documento inserto entre los ff. 25v-26 de *Libros de Actas Capitulares*, 1830: Memorial del Maestro de Capilla Andreví y nota de las obras que había compuesto durante su estancia en Valencia.

⁶⁰⁰ Este Inventario se conserva en BNE, M-762, pp. 417-438, en lo que se denomina "Colección de documentos en parte, referentes a la capilla real". Fechado en el año 1827 y bajo el epígrafe "Inventario de todas las obras de música pertenecientes a S.M. que se hallan en los archivos de la capilla y la del maestro de la misma, que existían en poder de don José Lidón como maestro de dicha capilla", recoge la obra de otros maestros anteriores o músicos coetáneos a Andreví (Torres, Duvón, Corselli, Nebra, Ugena, Lidón, Almeida, Ledesma, Ducási, Inzenga, Doyagüe, Múrguia, Irribarren, Cavaza, Bruneti, Fortunati, Léo, Alegri, Literes, Ripa, Herranz, Teixidó, López Remacha, Vacari, Weberio, Federici, Nielfa, Carnicer, Aleix y otras sin autor). Al conseguir Andreví la plaza de maestro de dicha capilla, en el año 1830, en sus páginas al final de la relación escribe literalmente: "En 22 de agosto de 1830 que entré a servir la Maestría de la Real Capilla, me hice cargo de todas las obras de Música mencionadas en este Inventario", tras lo cual pone su firma y a continuación, como hemos dicho, se añade su propia obra.

4.2.2. Referencias modernas: Catálogos, inventarios y bibliografía.

Si antes hemos mencionado lo que podemos denominar fuentes antiguas para la identificación de obra de Andreví e instituciones donde se hallaba, ofrecemos a continuación una relación de información bibliográfica y documental actual en la que aparece mencionada la obra de Francisco Andreví localizada en los fondos de instituciones que conservan la misma, poniendo en primer lugar su archivo personal, los lugares que en España ejerció magisterio y finalmente otros depósitos en los que hayamos obra suya.

CERVERA

Inventari del Fons Musical de l'Arxiu Històric Comarcal de Cervera.

SEGORBE

CLIMENT BARBER, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana, Vol. III. Catedral de Segorbe.* Segorbe: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1984, pp. 17-21.

VALENCIA - Catedral

CLIMENT BARBER, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana, Vol. I, Catedral Metropolitana de Valencia.* Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1999, pp. 51-58.

SEVILLA

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio, AYARRA JARNE, José Enrique; VÁZQUEZ VÁZQUEZ, Manuel: *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla.* Granada: Junta de Andalucía/Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, pp. 172-177.

MADRID – Palacio Real

PÉREZ LACASA, José: *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid.* Madrid: Patrimonio Nacional, 1993, pp. 45-46.

ALBARRACÍN

MUNETÁ MARTÍNEZ de MORATÍN: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín.* Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1984, pp. 38, 70 y 80.

ALCOY

Inventario del Archivo Musical del Centro Instructivo Musical "Apolo".

AYELO DE MALFERIT

JUAN LLOVET, M^a Elvira: *Música Religiosa en los pueblos del Valle de Albaida.* Tesis Doctoral. Universitat de València, 2009.

BARBASTRO

Archivo de la Catedral de Barbastro. Música. Caja o Archivador 22: Papeles de Música de Francisco Andreví. Información facilitada por el Archivo (Julio Brotó Salamero)

BARCELONA – Varios Fondos

PEDRELL, Felip: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona.* Barcelona: Palau de la Diputació, 1908 y 1909 (actualmente los fondos están en BC); *Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona*, fondo Musical (archivo de la Merced); *Archivo musical del Palau de la Música de Barcelona*; *Archivo de la Santa Iglesia de Santa María del Pi*; *Biblioteca de Catalunya-Fons* de la Catedral de Barcelona; Biblioteca de Catalunya- Inventario de los fondos Joaquím Cassadó, Felip Pedrell, Carreras Dagas, Sancho Marraco y Nadal Puig.

CARCAIXENT

Archivo Histórico-Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Carcaixent – Fondo Musical.

CASTELLÓ D'EMPÚRIES

GREGORI i CIFRE, Josep Maria: *Inventaris del fons musicals de Catalunya, Vol. 7.*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

CORIA

GONZÁLEZ, Marcelino: *Catálogo de las obras músico-religiosas que componen el Archivo de la Sta. I Catedral de Coria.* Catálogo manuscrito. Coria, 1898.

CUBA

ESCUADERO SUÁSTEGUI, Miriam Esther: *El Archivo de Música de la Iglesia Habanera de la Merced, Estudio y Catálogo.* La Habana: El Vedado, 1998, p. 120.

CUENCA

LÓPEZ COBOS, Jesús: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca*, recogido por Restituto Navarro Gonzalo. Cuenca: Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1965.

GIRONA

Información facilitada por el Archivo de la Catedral de Girona.

GUADALUPE (Méjico)

GUERBEROF HAHN, Lidia: *Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe.* Mexico: Archivo Musical – Catálogo, 1ª edición, 2006.

HUESCA

DEMUR BERNAD, Juan José: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*. Huesca: Ayuntamiento de Huesca, 1993.

JAÉN

MEDINA CRESPO, Alfonso: *Catálogo del Archivo de Música de la Santa Iglesia Catedral de Jaén*. Granada: Junta de Andalucía/Centro de documentación musical de Andalucía, 2009, p. 293.

LLEIDA

CALLE GONZÁLEZ, Benjamín: *Catálogo de música y documentos musicales del Archivo Catedral de Lérida*. Lleida: Catedral Nueva, 1984.

MADRID - Biblioteca Municipal

Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid, Apéndice Número 5. Obras procedentes de la Biblioteca de D. José María Sbarbi. Madrid: Imprenta Municipal, 1923, p. 8.

MÁLAGA

MARTÍN MORENO, Antonio (dir.): *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2003, p. 73 y ss.

MATARÓ

GREGORI i CIFRÉ, Josep María y CABOT i SAGRERA, Neus: *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, Volum 4, Fons del Museu-Arxiu de Santa María de Mataró*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2010.

MENDOZA, SAN FRANCISCO DE (Argentina)

PÁEZ, Juan Pablo: “Archivo Musical de la Basílica de San Francisco Mendoza–Argentina”, en *Historia de la Música en Mendoza. Catálogo de documentos musicales. Siglo XIX. III Parte*. Información facilitada por Juan Pablo Páez.

MONTESA

Parroquia de l'Assumpció–Musseu Parroquial de Montesa (Arxiu).

MURCIA

LÓPEZ GARCÍA, José Luís: “Fondos Musicales existentes en el Archivo Musical de la Santa Iglesia Catedral de Murcia ubicado en la Capilla de los Junterones de dicha Iglesia Catedral”. Murcia: Trabajo de investigación, 1981, p. 12.

OLOT – La Garrotxa

GREGORI i CIFRE, Josep Maria: *Inventaris del fons musicals de Catalunya, Vol. 6*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

ORIHUELA

CLIMENT BARBER, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana, Vol. IV, Catedral de Orihuela*. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986, p. 41.

OURENSE

GARBAYO MONTABES, Francisco Javier: *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Ourense*. Santiago: Instituto Galego das Artes Escénicas, 2004.

PARÍS

Catálogo Fondos musicales de la Biblioteca Nacional de Francia.

SANTIAGO DE COMPOSTELA - Catedral

LÓPEZ CALO, José: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca: Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1972, p. 233.

SANTIAGO DE COMPOSTELA – Monasterio de Benedictinas

LÓPEZ COBAS, Lorena: “La Música en el archivo histórico de San Paio de Antealtares”, *Estudios em lebranza de profesora María José Portela Silva*, ed. Raquel Casal, José Miguel Andrade y Roberto J. López. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 2009, p. 441.

SANTIAGO DE CHILE

RONDÓN, Víctor, VERA, Fernanda e IZQUIERDO, José Manuel: *Catálogo de la Música Recoleta Dominicana, Biblioteca Patrimonial*. Santiago de Chile: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2013, p.. 268.

SANTO DOMINGO DE LA CALZADA

LÓPEZ CALO, José: *La música en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, Vol. I: Catálogo del archivo de música*. Logroño: Comunidad Autónoma de la Rioja, 1988, pp. 250-251.

SEGOVIA

LÓPEZ CALO, José: *La música en la Catedral de Segovia: Catálogo del archivo de música*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia, 1988, p. 177.

SEU D'URGELL

Este archivo no cuenta con un catálogo de la obra musical que conserva, tan sólo hay un inventario que está realizando actualmente el musicólogo Joan Benavent.

SORIA

SÁNCHEZ SISCART, Monserrat: *Catálogo del Archivo musical de la Concatedral de San Pedro Apostol de Soria*. Soria: Caja Salamanca y Soria obra social y cultural, 1992, p. 339.

TARAZONA

Archivo de la Catedral de Tarazona.

TARRAGONA

Fondo Musical de la Catedral de Tarragona—Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona, Unitats de Catalogació N° 2,3, 4, 5, 6, 7.

TERRASSA

GREGORI i CIFRÉ, Josep María: *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, Volum 1, Fons de la Catedral-basilica del Sant Esperit de Terrassa*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2007.

TORTOSA

PAVÍA i SIMÓ, Josep: Archivo de Música de la Catedral de Tortosa (Tarragona), “Memoria de actividades de RIMS-España / 1995”, *Anuario Musical*, 51, pp. 280, 283, 285 y 294.

TUDELA

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Archivo de Música de la Catedral de Tudela (Navarra)”, *Anuario Musical*, 50 (1995).

TUI

TRILLO, Joam y VILLANUEVA, Carlos: *La música en la Catedral de Tui*. La Coruña: Diputación Provincial de la Coruña, 1987, pp. 270, 271 y 317.

VALENCIA - PATRIARCA CORPUS CHRISTI

CLIMENT BARBER, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana, Vol. II, Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984, pp. 102-106.

ZARAGOZA

Archivo Musical de la Catedral de Zaragoza.

4.3. Obra localizada y con fichas de catalogación.

En este apartado presentamos una relación de todos aquellos archivos, bibliotecas, fuentes o fondos que nos han dado información de localización de la obra de Francisco

Andreví hasta el momento de redactar esta investigación. En ésta relación hemos colocado en primer lugar el archivo de Cervera (Lleida) por considerarse, como anteriormente ya se ha dicho, el fondo donde se conserva lo que podría denominarse su archivo personal, a continuación aparecen los archivos de aquellas capillas musicales en las que ocupó plaza de magisterio, ordenadas tal y como se fue desplazando en sus magisterios a lo largo de su vida musical, para finalmente establecer una sucesión de ciudades o poblaciones en las que se ha localizado alguna referencia que hace alusión a obras por él compuestas. Esta última parte aparece ordenada alfabéticamente según el nombre de la localidad en que se ha encontrado cada registro. Hemos de llamar la atención sobre el apartado de Barcelona en el que se han agrupado las obras por archivos tal y como se identificaban, excepto aquellas que pertenecen a fondos musicales con poca obra que aunque se han detallado estos, se ha considerado oportuno agruparlos bajo la denominación Varios Fondos, y así reducir el volumen de referencias en los cuadros y gráficas con que se ha trabajado posteriormente.

Para poder referirnos posteriormente a estos archivos en las fichas que se han elaborado para recopilar el total de obras localizadas de este autor, se ha establecido una abreviatura entre corchetes que será la referencia básica y concreta que nos permita identificar una obra con un archivo y así poder unificar los criterios de estudio en esta catalogación de su obra.

4.3.1. Identificación por depósitos donde se conserva obra musical de Andreví.

En primer lugar, indicamos las abreviaturas de identificación por depósitos documentales, usada posteriormente en la identificación de la obra, que será la siguiente:

Archivo personal,

CERVERA: Arxiu Històric Comarcal de La Segarra [CER]

Archivos donde ejerció,

SEGORBE: Archivo de la Catedral [SGB]

VALENCIA: Archivo de la Catedral [VLC-Cat]

SEVILLA: Archivo de la Catedral [SEV]

MADRID: Archivo Musical del Palacio Real [MAD-PR]

BARCELONA: Archivo de la Escolanía de Nuestra Señora de la Merced [BCN-NSM]

Otros archivos, bibliotecas y referencias bibliográficas,

ALBARRACÍN: Archivo de la Catedral [ALB]

ALCOY (Alicante): Centro Instructivo Musical “Apolo” [ALC]

AYELO DE MALFERIT (Valencia): Tesis Doctoral [AMF]

BARBASTRO: Archivo de la Catedral [BAB]

BARCELONA: Arxiu del Palau de la Música [BCN-PM]

BARCELONA: Archivo Iglesia Santa María del Pí [BCN-SMP]

BARCELONA: Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona [BCN- Sem]

BARCELONA: Biblioteca de Catalunya. Fons Catedral de Barcelona [BCN-Cat]

BARCELONA: Biblioteca de Catalunya. Fons Musical [BCN-BC]

BARCELONA: Biblioteca de Catalunya. Fons Joaquim Cassadó [BCN-BC-JC]

BARCELONA: Biblioteca de Catalunya. Fons Felip Pedrell [BCN-BC-FP]

BARCELONA: Biblioteca de Catalunya. Fons Carreras Dagas [BCN-BC-CD]

BARCELONA: Biblioteca de Catalunya. Fons Sancho Marraco [BCN-BC-SM]

BARCELONA: Biblioteca de Catalunya. Fons Nadal Puig [BCN-BC-NP]

CARCAIXENT (Valencia): Archivo Parroquial [CCX]

CASTELLÓ D’EMPURIES (Girona): Fons de la Basílica de Santa Maria [CEM]

CORIA: Archivo de la Catedral [COR]

CUBA: Archivo de la Iglesia de la Merced en La Habana [CUB]

CUENCA: Archivo de la Catedral [CUE]

GIRONA: Archivo de la Catedral [GIR]

MÉJICO: Archivo de la Basílica de Guadalupe [GUM]

HUESCA: Archivo de la Catedral [HSC]

JAÉN: Archivo de la Catedral [JAE]

LLEIDA: Archivo de la Catedral [LLE]

LLIRIA: Archivo de la Banda Primitiva de Llíria [LLI]

MADRID: Biblioteca Municipal. Fondo José M^a Sbarbi [MAD-BM]

MÁLAGA: Catálogo Musical de la Junta de Andalucía [MLG]

MATARÓ: Museu-Arxiu de Santa María de Mataró [MAT]

MENDOZA (Argentina): Archivo de la Basílica de San Francisco [MEN]

MONTESA (Valencia): Archivo Parroquial [MON]

MURCIA: Archivo Musical de la Catedral [MUR]

OLOT: Arxiu Històric Comarcal de La Garrotxa [GTX]

ORIHUELA: Archivo de la Catedral [ORH]

OURENSE: Archivo de la Catedral [OUR]
PARÍS: Biblioteca Nacional de Francia [PAR]
SANTIAGO DE COMPOSTELA: Archivo de la Catedral [STC-Cat]
SANTIAGO DE COMPOSTELA: Monasterio de Benedictinas [STC-MB]
SANTIAGO DE CHILE: Convento de la Recoleta Dominicana [CLD]
SANTIAGO DE CHILE: Archivo de la Catedral [CLC]
SANTO DOMINGO DE LA CALZADA: Archivo de la Catedral [SCZ]
SEGOVIA: Archivo de la Catedral [SGV]
SEU D'URGELL, LA: Archivo de la Catedral [SEU]
SORIA: Archivo de la Concatedral [SOR]
TARAZONA: Archivo de la Catedral [TZN]
TARRAGONA: Archivo de la Catedral [TAR]
TERRASSA: Archivo de la Catedral [TER]
TORTOSA: Archivo de la Catedral [TOR]
TUDELA: Archivo de la Catedral [TUD]
TUI: Archivo de la Catedral [TUI]
VALENCIA: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi [VLC-CCP]
ZARAGOZA: Archivo de la Catedral [ZGZ]

Si agrupamos ésta información por instituciones de comunidades autónomas o países, tenemos la siguiente relación:

ANDALUCÍA

SEVILLA: Archivo musical de la Catedral [SEV]
JAÉN: Archivo musical de la Catedral [JAE]
MÁLAGA: Catálogo musical de la Junta de Andalucía [JDA]

ARAGÓN

ALBARRACÍN: Archivo musical de la Catedral [ALB]
BARBASTRO: Archivo musical de la Catedral [BAB]
HUESCA: Archivo musical de la Catedral [HSC]
TARAZONA: [TZN]
ZARAGOZA: Archivo musical de la Catedral [ZGZ]

CASTILLA LA MANCHA

CUENCA: Archivo musical de la Catedral [CUE]

CASTILLA Y LEÓN

SEGOVIA: Archivo musical de la Catedral [SGV]

SORIA: Archivo musical de la Concatedral de San Pedro Apóstol [SOR]

CATALUÑA

BARCELONA: Archivo de la Escolanía de Nuestra Señora de la Merced [BCN-NSM]

BARCELONA: Arxiu del Palau de la Música [BCN-PM]

BARCELONA: Archivo Iglesia Santa María del Pí [BCN-SMP]

BARCELONA: Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona [BCN- Sem]

BARCELONA: Biblioteca de Catalunya. Fons Catedral de Barcelona [BCN-Cat]

BARCELONA: Biblioteca de Catalunya. Fons Musical [BCN-BC]

BARCELONA: Biblioteca de Catalunya. Fons Joaquim Cassadó [BCN-BC-JC]

BARCELONA: Biblioteca de Catalunya. Fons Felip Pedrell [BCN-BC-FP]

BARCELONA: Biblioteca de Catalunya. Fons Carreras Dagas [BCN-BC-CD]

BARCELONA: Biblioteca de Catalunya. Fons Sancho Marraco [BCN-BC-SM]

BARCELONA: Biblioteca de Catalunya. Fons Nadal Puig [BCN-BC-NP]

CASTELLÓ D'EMPÚRIES: Fons de la Basílica de Santa María [CEM]

CERVERA: Archivo Histórico Comarcal [CER]

GIRONA: Archivo Capitular de Gerona [GIR]

LLEIDA: Arxiu musical de la Catedral [LLE]

OLOT (La Garrotxa): Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen [GTX]

SEU D'URGELL: Archivo musical del Arxiu Capitular d'Urgell [SEU]

TARRAGONA: Arxiu de la Catedral [TAR]

TORTOSA: Archivo de Música de la Catedral [TOR]

EXTREMADURA

CORIA (Cáceres): Archivo musical de la Catedral [COR]

GALICIA

OURENSE: Archivo Capitular de la Catedral [OUR]

SANTIAGO DE COMPOSTELA: Archivo musical de la Catedral [STC-Cat]

SANTIAGO DE COMPOSTELA: Monasterio de Benedictinas [STC-MB]

TUI (Pontevedra): Archivo musical de la Catedral de Santa María [TUI]

LA RIOJA

SANTO DOMINGO DE LA CALZADA (La Rioja): Archivo musical de la Catedral [SCZ]

MADRID

MADRID: Archivo musical del Palacio Real [MAD-PR]

MADRID: Biblioteca Municipal (*obra procedente de la Biblioteca de D. José María Sbarbi*) [MAD-BM]

MURCIA

MURCIA: Archivo musical de la catedral de Murcia [MUR]

NAVARRA

TUDELA (Navarra): Archivo musical de la Catedral [TUD]

VALENCIA

ALCOY (Alicante): Centro instructivo musical "APOLO" [ALC]

AYELO DE MALFERIT (Valencia): Tesis Doctoral [AMF]

CARCAIXENT (Valencia): Archivo parroquial [CCX]

LLIRIA: Archivo de música de la Banda Primitiva de Liria [LLI]

MONTESA (Valencia): Archivo parroquial [MON]

ORIHUELA (Alicante): Archivo musical de la Catedral [ORH]

SEGORBE: Archivo musical de la Catedral [SGB]

VALENCIA: Archivo musical de la Catedral [VLC-Cat]

VALENCIA: Archivo musical del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca [VLC-CCP]

ARGENTINA

MENDOZA (Argentina): Archivo musical de la Basílica San Francisco [MEN]

CHILE

SANTIAGO DE CHILE: Convento Recoleta Dominicana [CLD]

SANTIAGO DE CHILE: Archivo de la Catedral [CLC]

CUBA

LA HABANA: Archivo de Música de la Iglesia Habanera de la Merced [CUB]

MÉJICO

GUADALUPE (Méjico): Archivo de la Basílica [GUM]

FRANCIA (PARÍS)

Biblioteca Nacional de Francia [PAR]

4.3.2. Contenido por instituciones (archivos, bibliotecas,...).

La producción musical de Francisco Andreví destaca tanto por el gran número de obras que creó, ya que fue considerado en su momento como un fecundo compositor, como por la dispersión geográfica y variedad estilística que presenta su obra. Todos estos aspectos se muestran muy interesantes y fundamentales para intuir que tanto en el periodo en que desarrolló su actividad como maestro de Capilla en nuestro país como durante los años posteriores en su exilio francés o por qué no también decirlo, una vez ya fallecido, su obra no se ha dejado de escuchar y se ha tenido presente en los archivos de toda la geografía española e incluso algunos de otros países hasta nuestros días⁶⁰¹.

El estudio que aquí presentamos, si no incluyera una recopilación de los lugares en que se ha localizado alguna referencia a la producción musical de este maestro, el género o estilo musical al que se ajusta cada una de las piezas o el número de obras que se

⁶⁰¹ Sirva como ejemplo el acto de presentación en Cervera del libro sobre el periodo de Francisco Andreví en el magisterio de Capilla de la Catedral de Segorbe, acto en el que se interpretó obra del músico, como la *Sinfonía a toda orquesta*, que forma parte del repertorio de la orquesta del Conservatorio de la localidad.

refieren a cada uno de los aspectos anteriores, quedaría incompleto y en ningún caso podríamos hacernos una idea de la evolución de su mano compositiva o de los estilos que cultivó con mayor asiduidad en cada uno de los magisterios que ocupó.

Lamentablemente, esta investigación no puede por diferentes motivos comparar las obras del mismo género o título conservadas en alguno de los distintos archivos en los que se localizan idénticas composiciones de este autor, con la finalidad de poder concluir si en alguno de los casos se trata de la misma obra a modo de copia o si se refiere a obras distintas, pero también es cierto que esto supondría una profundización a modo de catálogo que excedería, hoy por hoy, los límites del trabajo en que se ha realizado este listado de obras, y por tanto se presenta éste apartado como una fuente de consulta o localización de su material que abre las puertas a una futura ordenación y concreción del número total de piezas compuestas por el autor.

A continuación podemos observar en la siguiente relación gráfica o cuadro, el número de obras que se conserva en cada archivo y la tipología de las mismas, señalando el número total de cada una de ellas por localidades para constatar tanto el número total de piezas conservadas en cada uno de los archivos, como también la cantidad total de obras que se guardan de cada uno de los géneros que predominan en su producción y saber con ello en qué tipología de formas musicales se centró fundamentalmente Francisco Andreví a la hora de componer sus obras. Se ha decidido ordenar alfabéticamente los géneros musicales que aparecen y representan a aquellos que mayoritariamente predominan en su producción musical, si bien los que aparecen se refieren prácticamente la totalidad de los que determinan la mano de este maestro.

	ANTIFONA	APRIA	CÁNTICA-O/CANTO	DOLORES	EJERCICIO de CANTO	GOZOS	HIMNO	IMITATORIO	LAMENTACIÓN	LETANIA	LETILLAS A LA VIRGEN	MAGNIFICAT	MANTINES	MISA	MISERERE	MISTERIOS DOLOROSOS	MOTETE	OFICIO DE FUENTOS	ORATORIO/SECUECIA	PAPELES DE MÚSICA	RESPONSORIO	ROSARIO	SALMO	SALVE	VERSO	VILLANICO	MISERERE	OTROS	TOTALES
CERVERA	2	2	6	2	6	2	1	1				2		6	2	6		6	7	4	6	12	4	6	6		26	160	
SEGORBE	2	1		1	1	2	2	1				4		6	1		6	2	3				10	1	1	22	1		69
VALENCIA-Cat.							8	1	7			12		8			2	1	4				6	2	3				55
SEVILLA												3		2			1	1					2		2				11
Madrid-P.R.							4		8	2			1	6			5	1	1		1		1	1		1			33
ALBARRACÍN														2			1					1				1			5
ALCOY				1			2										1												4
AYELO DE ALFERT																	1											1	2
BARBASURD														8					1										9
BARCELONA. Palau							1							1					3										5
BARCELONA. Sta. M.ª del Pi														8		1		1											10
BARCELONA. Seminario							1																2						3
BARCELONA. Catedral																1													1
BARCELONA. Bilio. de Cat.			1				4							8					2				13			5			33
BARCELONA. Varios Fondos														3		1		1				1							6
CARCAXEN																								1					1
CASTELLO DE LA PÚRIES														1															1
CORIA														1															1
CUBA														1										1					2
CUENCA			1													1													2
GRONA														1		1		1											3
GUADALUPE														1					1										2
HUESCA							1							1										1					3
JAEN														1															1
LLEIDA														1															1
LLIRIA																1													1
Madrid. Bilio. de M.unic.							1							3					1				1						6
MÁLAGA	1						6	1	5					3		4	1									1			23
MÁLAGA														3		1		1					2						7
MENDOZA																											1		1
MONTESA																								1					1
MURCIA									1																				1
OLOT														1										1		2			4
ORIHUELA	1													4												1			6
OURENSE																1							1	1					3
PARÍS																												1	1
PARÍS. Catedral														2		1			1			1							5
PARÍS. Benedictinas														1															1
SANTIAGO DE CHILE																										1			1
Sto. DOMINGO DE LA														2															2
SEGOVIA																											1		1
SEUDURGELL			1											1															2
SORIA														1															1
TARAZONA														2		1													3
TARRAGONA																1		1					2			2			6
FERRASSA		1	2				2							4		3		2					2				3		19
TORTOSA				1										4								2							7
TUDELA	1																												1
TUI														4															4
VALENCIA. Corpus Christi	2		2	2		1	2			1				7		1	3		1		1		10	1		4			38
ZARAGOZA	1			1						1	1			3		2	3							1		1			14
TOTALES	11	4	16	7	1	13	56	3	24	4	1	13	1	117	3	3	66	2	27	17	12	9	56	21	3	54	3	35	582

Figura 4.3.2.1: Relación de archivos y obras de Andreu conservadas en cada uno de ellos

Como distribuir la totalidad de los estilos cultivados por las referencias localizadas podía habernos llevado a tener que generar un cuadrante excesivamente voluminoso y poco didáctico, dentro de lo que se ha denominado como “OTRAS” se recoge aquella tipología de obras que no coinciden con algunas de las opciones que aparecen en el cuadro o que se considera que se conservan en menor número de archivos y por ello no han prevalecido sobre las restantes.

A efectos de poder aclarar el concepto, las obras que hemos incluido en el registro numérico como “OTRAS” son las siguientes:

- ARCHIVO HISTÓRICO COMARCAL DE CERVERA (29 obras): una Oración, dos Cantatas, una Danza, un Pasodoble, una Jotas, una Pastorela, diez Canciones, un Vals, un *Pasio*, una Sinfonía, una Sonata, una Marcha, una Obertura, dos Cavatinas, un Romance, un Trisagio, una Salutación y una Copla.
- AYELO DE MALFERIT-Valencia (1 obra), que hemos localizado pero que no hemos podido conocer su título ni referencia alguna que nos permita identificarla.
- SAN FRANCISCO DE MENDOZA-Argentina (1 obra) pero de la que tampoco hemos podido averiguar su título ni otra referencia que nos permita identificarla.
- PARÍS-Francia (1 obra), que sabemos se trata de una Cantata.
- TERRASSA (3 obras): dos Benedictus y un Trisagio.

Una vez recopiladas todas las referencias que se han localizado respecto de su obra, podemos establecer una representación gráfica que nos muestra claramente aquellos archivos en los que se localiza mayoritariamente su producción musical. Como se puede extraer de los gráficos que se muestran seguidamente, destaca la conservación de obras suyas, además de los archivos en los que ocupó plaza de magisterio, como es lógico, en el sur de España en la zona de Andalucía, en Aragón en la catedral de Zaragoza y en la zona de levante en el archivo del Patriarca, Corpus Christi de Valencia además de Cataluña por ser su territorio natal y porque en estas tierras tuvo una importante consideración tanto por su producción musical como por su trayectoria vital.

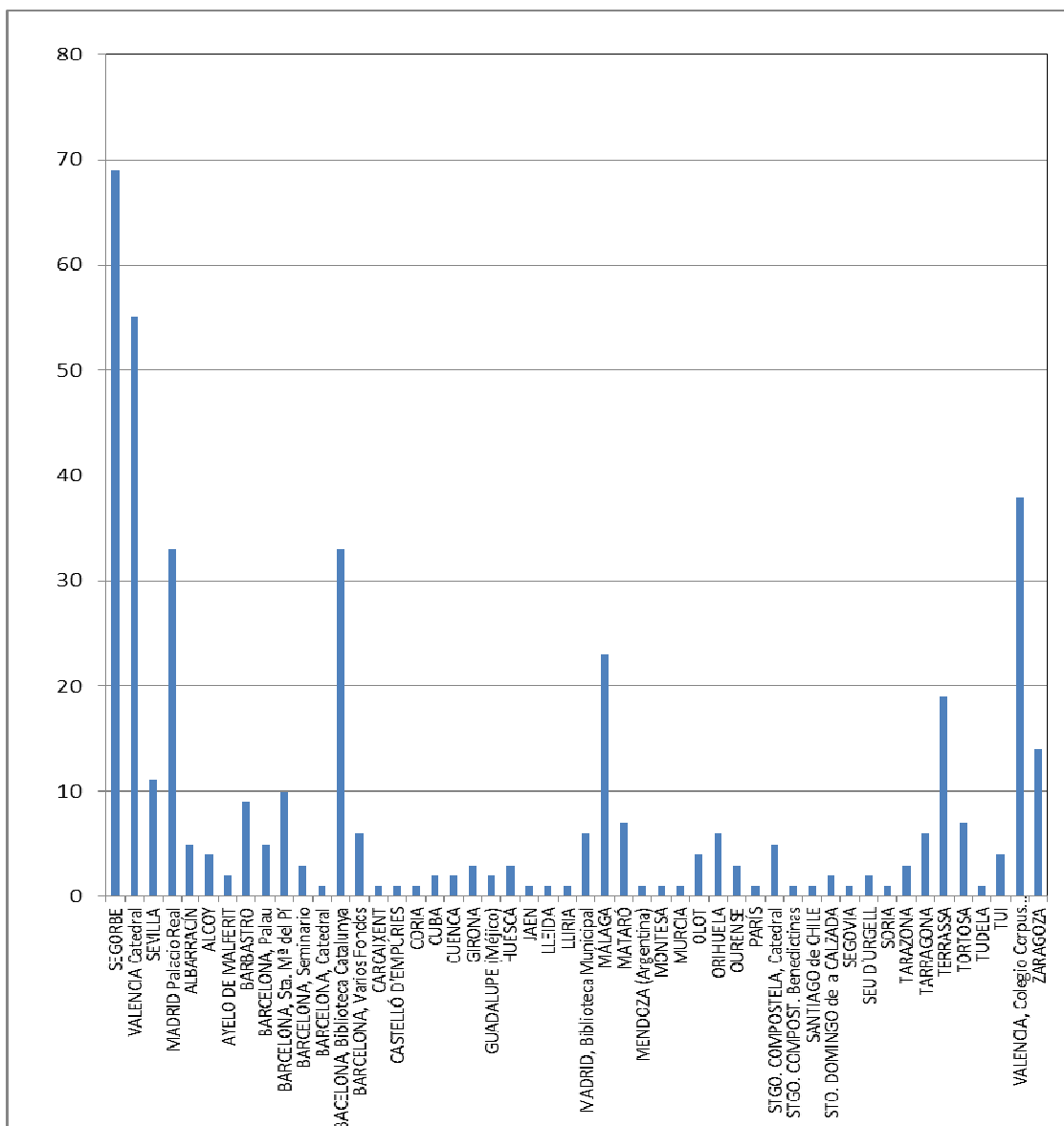


Figura 4.3.2.2: Número total de obras de Francisco Andreu conservadas en cada archivo.

Es por ello que encontramos una dispersa localización de su obra en diferentes archivos de esta comunidad y que señalamos a continuación: Barcelona: Arxiu de l'esglèsia del Pí o Santa María del Pí (4 obras); Arxiu del Seminari; Biblioteca de Catalunya, fons Mestre, fons Pedrell y Palau de la Música (5 obras)⁶⁰²; Cardona: Arxiu Comarcal; Castelló d'Empúries: Arxiu Parroquial y Fons de la Basílica de Santa María (1 obra)⁶⁰³; Cervera: Arxiu Històric Comarcal; Cornudella: Església parroquial; La Garrotxa: Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal (4 obras)⁶⁰⁴; Girona: Arxiu de la Catedral; Igualada: Arxiu de l'Església de

⁶⁰² HPMB, CV44, documentos R1, R4, R11, R14, R15, R25.

⁶⁰³ GREGORI i CIFRE: *Inventaris del fons...*, Vol. 7.

⁶⁰⁴ GREGORI i CIFRE: *Inventaris del fons...*, Vol. 6.

Santa María (5 obras); Manresa: Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu i Arxiu Històric Comarcal (6 obras); Mataró: Arxiu – Museu de l'Església de Santa María (7 obras)⁶⁰⁵; Puigcerdà: Arxiu Històric Comarcal; Ripoll: Museu – Arxiu Comarcal del Ripollès (4 obras); Sant Joan Abadesses: Arxiu de l'Església; Seu d'Urgell: Arxiu Episcopal; Sitges: Arxiu Municipal; Tarragona: Arxiu de la Catedral; Tàrrrega: Arxiu Històric Comarcal (Fons de l'Orfeó Nova Tàrrrega); Terrassa: Basílica Sant Esperit (19 obras)⁶⁰⁶; Tortosa: Arxiu de la Catedral; Vilafranca del Penedès: Museu del Vi (Arxiu de la comunitat de preveres) y finalmente en Vilanova: Arxiu de l'Església de Santa María de La Geltrú.

4.4. Relación de obra musical localizada y con fichas de catalogación.

En las siguientes líneas ofrecemos un listado o relación de obras, de las que hemos podido hacer ficha de catalogación, que agrupamos por localidad e institución en su caso, en la que indicamos la referencia de identificación en la ficha, título de la obra, año de su composición si se conoce y género musical al que pertenece:

CERVERA

VMM/CER/01: ORATORIO DE LOS DOLORES DE MARÍA – 1819	Oratorio
VMM/CER/02: ORATORIO DE LA DULZURA DE LA VIRTUD – SF	Oratorio
VMM/CER/03: ORATORIO DE LA DULZURA DE LA VIRTUD – SF	Oratorio
VMM/CER/04: O SALUTARIS – SF	Himno
VMM/CER/05: AVE MARÍA – 1828	Motete
VMM/CER/06 REGINA COELI – SF	Antífona
VMM/CER/07: O SALUTARIS – SF	Himno
VMM/CER/08: O SALUTARIS – SF	Himno
VMM/CER/09: O SALUTARIS – SF	Himno
VMM/CER/10: TO DIE MARIA – 1830	Motete
VMM/CER/11 : O SALUTARIS HOSTIA – SF	Himno
VMM/CER/12: O SALUTARIS HOSTIA – SF	Himno
VMM/CER/13: BENEDICTUS – SF	Cántico
VMM/CER/14: TUI SUNT CAELI – SF	Motete
VMM/CER/15 : VENI SPONA CHRISTI – 1824	Motete
VMM/CER/16: AVE MARÍA – 1826	Oración
VMM/CER/17: ASSUMSIT JESUS – SF	Motete
VMM/CER/18: MARÍA VIRGO – SF	Motete
VMM/CER/19: MOTETE A LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA, <i>a solo y coros a toda orquesta</i> – 1830	Motete
VMM/CER/20: Particella para 4 voces, flauta, 2 violines y violoncello – SF	Papel de Música
VMM/CER/21: CANTATA, <i>a 4 voces y Orquesta</i> – SF	Cantata
VMM/CER/22: Particella de violines, viola, flauta, clarinetes, trompas, fagot y coros – SF	Papel de Música

⁶⁰⁵ GREGORI i CIFRÉ, y otro: *Inventaris dels fons...*, Vol. 4.

⁶⁰⁶ GREGORI i CIFRÉ: *Inventaris dels fons...*, Vol. 1.

VMM/CER/23: CANTATA QUE A LA REYNA N. SEÑORA MARÍA CRISTINA DE BORBÓN, en su tránsito por la ciudad de Valencia, dedicó el Excmo. Ayuntamiento de la misma, el día 29 de noviembre de 1829 – 1829	Cantata
VMM/CER/24: PASTORELLA, MINUÉ DE LA CORTE, GAVOTA, CONTRADANZA FRANCESA 1ª, 2ª, 3ª largo–Dúo–Andante–1832	Danzas
VMM/CER/25: PASODOBLE PARA PIANO – SF	Pasodoble
VMM/CER/26: JOTA NAVARRA y JOTA ARAGONESA – SF	Jota
VMM/CER/27: PASTORELLA PARA ÓRGANO – 1833-1835	Pastorella
VMM/CER/28: O QUEL BONEUR EXTREME... - SF	Canción
VMM/CER/29: OH LE BEAU JOUR... - SF	Canción
VMM/CER/30: ANDANTE PARA PIANO – SF	Papel de Música
VMM/CER/31: VALS – SF	Vals
VMM/CER/32: GLORIA PATRI – 1832	Himno
VMM/CER/33: CÁNTICOS PARA EL MES DE MARÍA – 1837	Cántico
VMM/CER/34: GOZOS AL CORAZÓN DE JESÚS – 1837	Gozos
VMM/CER/35: GOZOS AL SANTO CRISTO – SF	Gozos
VMM/CER/36: MISA, a 3 voces – SF	Misa
VMM/CER/37: CHRISTUS NATUS, <i>Invitatorio para Navidad</i> – SF	Invitatorio
VMM/CER/38: GOZOS PARA LA FIESTA DEL SANTÍSIMO MISTERIO – SF	Gozos
VMM/CER/39: LAUDATE DOMINUM. <i>Himno de Maitines y Salmo</i> – SF	Salmo
VMM/CER/40: MISA DE DIFUNTOS – SF	Misa
VMM/CER/41: GOZOS EN HONOR DEL SANTO CRISTO DE CERVERA – SF	Gozos
VMM/CER/42: CÁNTICO EN ALABANZA A SAN ROQUE – 1837	Cántico
VMM/CER/43: GOZOS A SANTA EULALIA, <i>patrona de la villa de Berga</i> – 1837	Gozos
VMM/CER/44: MISA, a 8 voces y acompañamiento – 1820	Misa
VMM/CER/45: HEI MIHI DOMINE – SF	Motete
VMM/CER/46: MOTETE DE DIFUNTOS – 1829	Motete
VMM/CER/47: MOTETE DE DIFUNTOS – SF	Motete
VMM/CER/48: MISERERE – 1837	Miserere
VMM/CER/49: IN DOMINE DEI AMEN – 1825	Miserere
VMM/CER/50: LAMENTACIONES – SF	Lamentación
VMM/CER/51: Partituras sobre la PASIÓN DE CRISTO – 1852	Pasio
VMM/CER/52: SINFONÍA, a toda orquesta – SF	Sinfonía
VMM/CER/53: MESSE SOLENNELLE – SF	Misa
VMM/CER/54 : STABAT MATER – SF	Secuencia
VMM/CER/55 : RECUEIL DE CANTIQUES ET DE MOTETS RELIGIEUX – SF	Motetes
VMM/CER/56: AVE MARIS STELLA – 1820	Himno
VMM/CER/57: HIMNO PARA UN MÁRTIR – 1828	Himno
VMM/CER/58: HIMNO A LA NATIVIDAD DE N.S.J.C. – SF	Himno
VMM/CER/59: SECUENCIA AL SANTÍSIMO SACRAMENTO – 1816	Secuencia
VMM/CER/60: Partitura a 2 voces – SF	Papel de Música
VMM/CER/61: Obra para órgano – 1803	Papel de Música
VMM/CER/62: Cuaderno de obras para órgano – 1805	Papel de Música
VMM/CER/63: Pliego de Obras – 1806	Papel de Música
VMM/CER/64: Obra Instrumental – 1802	Papel de Música
VMM/CER/65: SALMODIA, <i>para todos los tonos</i> – 1803	Salmo
VMM/CER/66: Cuaderno de Sonatas – 1804	Sonata
VMM/CER/67: Obra llena en Tercer Tono – 1803	Papel de Música
VMM/CER/68: SALMODIA, <i>para todos los tonos</i> – 1804 o 1814	Salmo
VMM/CER/69: MARCHA PARA INSTRUMENTOS DE VIENTO – SF	Marcha
VMM/CER/70: ACTO 2º DE OPOSICIÓN. “ <i>Villancico que han de poner en música los s.s. opositores al Magisterio de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla...</i> ” – 1829	Villancico
VMM/CER/71: MAGNIFICAT – SF	Magnificat
VMM/CER/72: DIXIT DOMINUS – 1831	Salmo
VMM/CER/73: IN CREITU ISRAEL – 1840	Salmo
VMM/CER/74: LAETATUS SUM – 1872	Salmo
VMM/CER/75: LAUDA JERUSALEM – 1879	Salmo
VMM/CER/76: Particella a 4 voces – SF	Papel de Música
VMM/CER/77: LAUDA JERUSALEM DOMINUM – SF	Salmo

VMM/CER/78: MAGNIFICAT – SF	Magnificat
VMM/CER/79: Particella a 5 voces – SF	Papel de Música
VMM/CER/80: SALMO, a 6 voces – 1825	Salmo
VMM/CER/81: BENEDICTI – SF	Cantico
VMM/CER/82: Particella a 4 voces y acompañamiento – SF	Papel de Música
VMM/CER/83: COMPLETAS – 1809	Salmo
VMM/CER/84: MIRABILIA – 1813	Salmo
VMM/CER/85: SALMO PARA LA NONA – 1813	Salmo
VMM/CER/86: LOS ÁNGELES DEL CIELO, <i>Villancico al S.S. Sacramento</i> – SF	Villancico
VMM/CER/87: CÁNTICO DEL GRAN VILLANCICO DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO – SF	Villancico
VMM/CER/88: CORIOLANO, <i>Aria y Scena</i> – SF	Obertura
VMM/CER/89: Varias obras – 1808	Papel de Música
VMM/CER/90: COM É SERENO IL CIELO – 1852	Aria
VMM/CER/91: COM É SERENO IL CIELO, <i>Aria obligada de trompa</i> – 1852	Aria
VMM/CER/92: Cavatina de la ópera “L’INGANNO FELICE” – SF	Cavatina
VMM/CER/93: CAVATINA – 1807	Cavatina
VMM/CER/94: Canción para piano – SF	Canción
VMM/CER/95: HIMNO – SF	Himno
VMM/CER/96: MON ÈTOILE y EL EMIGRADO – SF	Canción
VMM/CER/97: LA PRERE DES VOYAYEURS – SF	Canción
VMM/CER/98: HIMNO – SF	Himno
VMM/CER/99: AU CIEL JE L’AIMERAI – SF	Canción
VMM/CER/100: LES RIVES DEL EBRO – SF	Romance
VMM/CER/101: CHANT DES TRAVAILLERS – SF	Canción
VMM/CER/102: LE PELERIN A NOTRE DAME DE ... - SF	Canción
VMM/CER/103: VENI CREATOR SPIRITO – SF	Himno
VMM/CER/104: LA PARTIDA DEL HIJO PRÓDIGO – SF	Oratorio
VMM/CER/105: Particellas para coro y piano – SF	Papel de Música
VMM/CER/106: LE BON ...SOIR – SF	Canción
VMM/CER/107: MOTETE PARA EL DÍA DE PASCUA DE RESURRECCIÓN – SF	Motete
VMM/CER/108: AVE MARIS STELLA – SF	Himno
VMM/CER/109: SECUENCIA PARA EL DÍA DE PASCUA DE RESURRECCIÓN – 1827	Secuencia
VMM/CER/110: SALID HIJAS DE SION – 1816	Cantico
VMM/CER/111: MOTETE PARA CONFESORES – 1827	Motete
VMM/CER/112: TUS LÁGRIMAS, a la <i>Virgen de los Dolores</i> – 1832	Motete
VMM/CER/113: OH! CLEMENS – SF	Cantico
VMM/CER/114 : SALVE – SF	Salve
VMM/CER/115: SALVE – SF	Salve
VMM/CER/116: SALVE REGINA – SF	Salve
VMM/CER/117: SALVE – 1810	Salve
VMM/CER/118 : ROSARIO – 1851	Rosario
VMM/CER/119: MISA – SF	Misa
VMM/CER/120: MISA – SF	Misa
VMM/CER/121: CORO DE ÁNGELES – SF	Cantico
VMM/CER/122: GOZOS AL SANTO CRISTO – SF	Gozos
VMM/CER/123: MISA – 1882	Misa
VMM/CER/124: POLACA – SF	Canción
VMM/CER/125: GOZOS AL SANTO CRISTO – SF	Gozos
VMM/CER/126: O SALUTARIS – SF	Himno
VMM/CER/127: MOTETE AL SANTO SACRAMENTO – SF	Motete
VMM/CER/128: BENEDICTUS – SF	Cantico
VMM/CER/129: MISA – 1824	Misa
VMM/CER/130: TE DEUM – SF	Himno
VMM/CER/131: TRISAGIO A LA SIEMPRE VIRGEN MARÍA – SF	Trisagio
VMM/CER/132: ANTÍFONAS DE VÍSPERAS DE SAN FERNANDO – SF	Antífona
VMM/CER/133: VILLANCICO AL NACIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO – 1819	Villancico
VMM/CER/134: VILLANCICO PRIMERO PARA LA CALENDIA – 1813	Villancico

VMM/CER/135: VILLANCICO PRIMERO DE NAVIDAD PARA LA CALENDIA – 1808	Villancico
VMM/CER/136: VILLANCICO SEGUNDO, PRIMERO DE LA NOCHE – 1808	Villancico
VMM/CER/137: VILLANCICO AL SANTÍSIMO – 1809	Villancico
VMM/CER/138: VILLANCICO TERCERO, SEGUNDO DE LA NOCHE – 1808	Villancico
VMM/CER/139: REGINA COELI – 1841	Himno
VMM/CER/140: AVE REGINA – SF	Salutación
VMM/CER/141: REGINA COELI – SF	Himno
VMM/CER/142: MOTETE AL SANTO SACRAMENTO – SF	Motete
VMM/CER/143: ALMA REDEMPTORIS Y TRISAGIO – SF	Antífona
VMM/CER/144: REGINA COELI – SF	Himno
VMM/CER/145: ROSARIO – 1816	Rosario
VMM/CER/146: REGINA COELI – SF	Himno
VMM/CER/147: ROSARIO – 1817?	Rosario
VMM/CER/148: ROSARIO PASTORAL – 1816	Rosario
VMM/CER/149: GOZOS A SAN FÉLIX – 1817	Gozos
VMM/CER/150: COPLAS – 1822	Copla
VMM/CER/151: DOLORES DE MARÍA SANTÍSIMA – 1821	Dolores
VMM/CER/152: DOLORES – 1828	Dolores
VMM/CER/153: GOZOS A NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED – 1824	Gozos
VMM/CER/154: GOZOS A LA GLORIOSA ASUNCIÓN DE MARÍA SANTÍSIMA – SF	Gozos
VMM/CER/155: STABAT MATER – SF	Secuencia
VMM/CER/156: STABAT MATER – SF	Secuencia
VMM/CER/157: ROSARIO – 1841	Rosario
VMM/CER/158: TE DEUM – SF	Himno
VMM/CER/159: TE DEUM – SF	Himno
VMM/CER/160: MESSE SOLENNELLE FACILE, A TROIS VOIX ET CHOEUR... AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORGUE OU PIANO, OU VIOLONCELLE ET CONTREBASSE – SF	Misa

SEGORBE

VMM/SGB/01: MISA SOLEMNE, <i>a 3 voces y coro,</i> <i>con acompañamiento de órgano, piano o violonchelo y contrabajo [impreso]</i> <i>con acompañamiento de instrumentos [manuscrito]</i> – 1888	Misa
VMM/SGB/02: MISA EN SOL MAYOR, <i>a 3 y 7 voces SSB – SATB</i> – SF	Misa
VMM/SGB/03: MISA EN DO MAYOR, <i>a 4 y 8 voces</i> – 1819	Misa
VMM/SGB/04: MISA EN SOL MAYOR, <i>a 5 voces S – SATB y</i> <i>acompañamiento de órgano</i> – 1810	Misa
VMM/SGB/05: MESSA A OTTO VOCI, DUE VIOLINI, DUE OBOI, DUE CORNI, VIOLONCELLO, TIMPANI ED ORGANO O ACCOMPAGNAMENTO GENERALE – SF	Misa
VMM/SGB/06: MISA, <i>a 6 voces y obligada de órgano. ST-SATB</i> – 1824	Misa
VMM/SGB/07: MISA, <i>a 10 voces</i> – 1819	Misa
VMM/SGB/08: MISA, <i>a 3 voces y órgano (T-T-B)</i> – SF	Misa
VMM/SGB/09: MISA, <i>a 4 voces (T-T-A-B-Acomp.)</i> – SF	Misa
VMM/SGB/10: AMAVIT EUM DOMINOS. <i>Responsorio para Confesiones,</i> <i>Maitines y Dedicación de la Iglesia a 6</i> – SF	Motete
VMM/SGB/11: TOTA PULCHRA, <i>Motete a 6 voces y Acompto. de órgano</i> – 1809	Motete
VMM/SGB/12: SALVE, VIRGEN DOLOROSA, <i>Salve Dolorosa a 3 voces y acompañamiento de órgano</i> – SF	Salve
VMM/SGB/13: REGINA COELI, <i>Antífona a 3 voces y acompañamiento de órgano</i> – SF	Antífona
VMM/SGB/14: LAUDATE, <i>Salmo a 5 voces y acompañamiento</i> – 1811	Salmo
VMM/SGB/15: BENEDICTUS QUI VENIT, <i>Verso a dúo con Violines, Oboes y Trompas y Acompto. Cifrado</i> – 1809	Verso
VMM/SGB/16: MAGNIFICAT, <i>a 7 voces</i> – SF	Magnificat

VMM/SGB/17: DE PROFUNDIS y EXALTABO TE DEUS, <i>Salmos para las Vísperas del Corazón de Jesús a 8 voces – 1820</i>	Salmo
VMM/SGB/18: DOMINE AD AJUVANDUM ME, <i>a 4 y 8 voces – 1812</i>	Vísperas
VMM/SGB/19: MAGNIFICAT, <i>a 8 con toda orquesta – 1812</i>	Magnificat
VMM/SGB/20: DIXIT DOMINUS, <i>a 8 voces y orquesta – SF</i>	Salmo
VMM/SGB/21: MISERERE, <i>a 9 (TTATAB – TATB) – 1811</i>	Miserere
VMM/SGB/22: ANGELUS AD PASTORES AIT, <i>Villancico para la Natividad del Señor, a 6 voces – 1890? O 1809</i>	Villancico
VMM/SGB/23: HODIE NOBIS / QUEM VIDISTIS / O MAGNUM MYSTERIUM / BEATA VISCERA, <i>Responsorios para los Maitines de la Navidad de N.S.J.C., a 12 voces – 1813</i>	Responsorio
VMM/SGB/24: HODIE NOBIS / QUEM VIDISTIS / O MAGNUM MYSTERIUM / BEATA VISCERA, <i>Responsorios para los Maitines de la Navidad de N.S.J.C., a 9 voces – 1813</i>	Responsorio
VMM/SGB/25: HODIE NOBIS / QUEM VIDISTIS / O MAGNUM MYSTERIUM / BEATA VISCERA, <i>Responsorios para los Maitines de la Navidad de N.S.J.C., a 12 voces – 1813?</i>	Responsorio
VMM/SGB/26: STABAT MATER, <i>a 4 voces y coro. Acompañado de piano o sexteto de cuerda – SF</i>	Secuencia
VMM/SGB/27: MIRABILIA TESTIMONIA TUA / PRINCIPES PERSECUTI SUNT ME, <i>Nona Solemne, a 9 voces – 1813</i>	Salmo
VMM/SGB/28: CREDIDI, <i>a 4 y 8 con toda orquesta – 1813</i>	Salmo
VMM/SGB/29: CUM INVOCAREM – 1810	Salmo
VMM/SGB/30: LAUDATE DOMINUM, <i>a 6 voces – 1809</i>	Salmo
VMM/SGB/31: MAGNIFICAT, <i>a 7 voces – 1808</i>	Magnificat
VMM/SGB/32: TE DEUM LAUDAMUS, <i>a 4 y 8 con toda orquesta – 1808</i>	Himno
VMM/SGB/33: TERRA TREMUIT, <i>Motete para el Día de Pascua de Resurrección a 12 voces, reducido a 8 por D. Francisco Andreví – SF</i>	Motete
VMM/SGB/34: O! SALUTARIS HOSTIA, <i>a 3 y 7 voces – SF</i>	Himno
VMM/SGB/35: LAUDA SION, <i>Secuencia a 4 y 8 para Corpus – SF</i>	Secuencia
VMM/SGB/36: ALEPH EGO VIR, <i>Lamentación 3ª del Jueves a Solo de Tenor – SF</i>	Lamentación
VMM/SGB/37: PUES EL ARMONICO CELO, <i>Gozos al Glorioso San Blas a dúo y a 6 voces – SF</i>	Gozo
VMM/SGB/38: CIRCUNCIDAN Y OFRECEN, <i>Dolores de la Virgen a 4 voces – SF</i>	Dolores
VMM/SGB/39: SI ERES HERMOSA LUZ, <i>Villancico a 4 y a 8. Para las festividades de la Virgen y de N. – 1810</i>	Villancico
VMM/SGB/40: AL ORBE DIOS CLEMENTE, <i>Villancico 1º para la Calenda – 1812</i>	Villancico
VMM/SGB/41: EL PRIMER PADRE LANZADO, <i>Villancico 2º, 1º de la noche – 1812</i>	Villancico
VMM/SGB/42: OH! NUNCIO DE VENTURA, <i>Aria de Tenor con coros – SF</i>	Aria
VMM/SGB/43: GLORIA SEA AL ETERNO – SF	Villancico
VMM/SGB/44: INOCENTES PASTORCILLOS, <i>Villancico para Navidad – SF</i>	Villancico
VMM/SGB/45: CON SENCILLOS HOMENAGES, <i>Villancico de Pascuas al Sr. Obispo – 1922?</i>	Villancico
VMM/SGB/46: Villancico de Noche Buena – SF	Villancico
VMM/SGB/47: EN UN CIRCULO PEQUEÑO, <i>Villancico al Santísimo Sacramento, a 4 y a 8 – 1813</i>	Villancico
VMM/SGB/48: FELICES NACIONES, <i>Villancico Cuarto y Tercero de la Noche – 1810</i>	Villancico
VMM/SGB/49: VENID A BELEN, PASTORES, <i>Villancico Tercer y Segundo de la Noche – 1810</i>	Villancico
VMM/SGB/50: PUES ERES DE HORROR ESPANTO, <i>Gozos al Glorioso San Antonio de Padua – 1809</i>	Gozos
VMM/SGB/51: MAGNIFICAT, <i>A 8 voces, con Violines, Oboes y Trompas – 1812</i>	Magnificat
VMM/SGB/52: HIJO MIO, <i>Villancico a 4 voces e instrumentos – 1810</i>	Villancico
VMM/SGB/53: PANIS ANGELICUS, <i>a 3 al Santísimo Sacramento – SF</i>	Motete
VMM/SGB/54: O VOS OMNES, <i>Motete a 8 para la Virgen de los Dolores – 1810</i>	Motete
VMM/SGB/55: SALVE REGINA, <i>a 3 y acompañamiento de órgano – SF</i>	Antífona
VMM/SGB/56: PARA APRENDER A DELETREAR – SF	Ejer. de canto
VMM/SGB/57: CUM INVOCAREM, <i>a 8 voces – SF</i>	Salmo

VMM/SGB/58: LAUDA DEUM, <i>a 6 voces</i> – SF	Salmo
VMM/SGB/59: LAUDA JERUSALEM, <i>a 7 voces y acompañamiento</i> – SF	Salmo
VMM/SGB/60: OH QUE ESTRELLA PUES – SF	Villancico
VMM/SGB/61: QUE DÍA DE TANTO PLACER – SF	Villancico
VMM/SGB/62: YA LLEGA EL FELICE MOMENTO – 1808	Villancico
VMM/SGB/63: VEN PUES DICHA MÍA – SF	Villancico
VMM/SGB/64: CELESTIALES PARANINFOS, <i>a 6 voces</i> – SF	Villancico
VMM/SGB/65: QUAL ANDE HOREB – SF	Villancico
VMM/SGB/66: BELLA LA AURORA – SF	Villancico
VMM/SGB/67: ADMITE TIERNO INFANTE – SF	Villancico
VMM/SGB/68: VILLANCICO 3º DE LA NOCHE – SF	Villancico
VMM/SGB/69: VILLANCICOS PARA LA KALENDA Y MAYTINES – 1810	Villancico

VALENCIA - CATEDRAL

VMM/VLC-Cat/01: MISA, <i>a 7 voces</i> – 1823	Misa
VMM/VLC-Cat/02: CONFITEBOR TIBI, <i>Salmo 7º tono a 6 voces</i> – 1825	Salmo
VMM/VLC-Cat/03: MAGNIFICAT, <i>Cántico 3er tono a 5 voces</i> – 1822	Magnificat
VMM/VLC-Cat/04: TANTUM ERGO y OH ADMIRABLE – SF	Himno
VMM/VLC-Cat/05: AVE MARIS STELLA, <i>Himno a 4 voces</i> – 1825	Himno
VMM/VLC-Cat/06: HODIE MOBIS COELORUM REX, <i>Responsorio 1º de Navidad a 11 voces</i> – 1829	Responsorio
VMM/VLC-Cat/07: BEATA VISCERA, <i>Responsorio 7º de Navidad a 13 voces</i> – 1820	Responsorio
VMM/VLC-Cat/08: MISA, <i>a 10 voces</i> – 1819	Misa
VMM/VLC-Cat/09: MISA – 1828	Misa
VMM/VLC-Cat/10: MISA – 1824	Misa
VMM/VLC-Cat/11: MISA, <i>a 6 voces</i> – 1828	Misa
VMM/VLC-Cat/12: MISA, <i>a 5 voces</i> – 1825	Misa
VMM/VLC-Cat/13: MISA, <i>a 3 voces</i> – 1829	Misa
VMM/VLC-Cat/14: MISA DE REQUIEM – 1828	Misa
VMM/VLC-Cat/15: DIXIT DOMINUS, 1er Tono – BEATUS VIR, 4º Tono LAUDATE, en La menor – MAGNIFICAT, 8º Tono LAETATUS SUM, 5º Tono – LAUDA JERUSALEM, 3er Tono CREDIDI, 2º Tono – SF	Salmos Vísperas
VMM/VLC-Cat/16: LAUDATE, <i>Salmo 6º tono a 6 voces</i> – 1821	Salmo
VMM/VLC-Cat/17: LAUDATE, <i>Salmo 5º tono a 6 voces</i> – SF	Salmo
VMM/VLC-Cat/18: MAGNIFICAT, <i>Cántico 3er tono a 5 voces</i> – SF	Magnificat
VMM/VLC-Cat/19: MAGNIFICAT, <i>Cántico 5º tono a 6 voces</i> – 1825	Magnificat
VMM/VLC-Cat/20: DE PROFUNDIS y EXALTABO TE, <i>Salmos de 3º y 5º tono, a 8 voces</i> – 1820	Salmo
VMM/VLC-Cat/21: DOMINE AD ADJUVADUM, <i>Verso a 7 voces</i> – 1824	Verso
VMM/VLC-Cat/22: BEATE MARTYR, <i>Himno de Vísperas a San Vicente Mártir a 4 voces</i> – 1828	Himno
VMM/VLC-Cat/23: JESU REDEMPTOR OMNIUM, <i>Himno de las vísperas de Navidad a 4 voces</i> – SF	Himno
VMM/VLC-Cat/24: VENI CREATOR SPIRITUS, <i>Himno de Pentecostés a 4 y 8 voces</i> – 1828	Himno
VMM/VLC-Cat/25: VICTIMAE PASCHALI LAUDES, <i>Secuencia del día de Pascua de Resurrección, a 8 voces</i> – 1827	Secuencia
VMM/VLC-Cat/26: SEPULCHRUM CHRISTI, <i>Motete para el día de Pascua a solo</i> – 1827	Motete
VMM/VLC-Cat/27: TOTA PULCHRA, <i>Motete para la Inmaculada a dúo y coro popular</i> – SF	Motete
VMM/VLC-Cat/28: O MEMORIALE MORTIS DOMINI, <i>Motete al Stmo. a 9 voces</i> – 1827	Motete
VMM/VLC-Cat/29: AMAVIT EUM DOMINUS y VENI SPONSA CHRISTI, <i>Motete para confesores a 6</i> – SF	Motete
VMM/VLC-Cat/30: TUI SUNT COELI, <i>Motete a 6 voces</i> – SF	Motete

VMM/VLC-Cat/31: DOMINE DEUS, <i>Motete al Sagrado Corazón a 8 voces – SS XIX</i>	Motete
VMM/VLC-Cat/32: REGINA COELI LAETARE y LAUDA DOMINUM IN SANCTIS EJUS, <i>Motetes para la mañana de Resurrección a 6 voces – 1826</i>	Motete
VMM/VLC-Cat/33: EUGE SERVE BONE, <i>Motete para confesores a 8 voces – 1827</i>	Motete
VMM/VLC-Cat/34: VENITE GENTES, <i>Motete para la fiesta de San Juan Bautista a 7 voces – SF</i>	Motete
VMM/VLC-Cat/35: ANGELUS AD PASTORES AIT, <i>Motete a la Natividad de Ntro. Señor a 6 voces – 1825</i>	Motete
VMM/VLC-Cat/36: TERRA TREMUIT, <i>Motete para el ofertorio del día de Pascua, a 8 voces – 1801</i>	Motete
VMM/VLC-Cat/37: BEATA VISCERA, <i>Responsorio 7º de Navidad a 13 voces – 1820</i>	Responsorio
VMM/VLC-Cat/38: AVE MARÍA, <i>Motete a la Stma. Virgen a 7 voces – SS.XIX</i>	Motete
VMM/VLC-Cat/39: INCIPIT LAMENTATIO... QUOMODO SEDET, <i>Lamentación 1ª del Jueves Santo a 8 voces – 1825</i>	Lamentación
VMM/VLC-Cat/40: VAU. ET EGRESSUS, <i>Lamentación 2ª del Jueves Santo a dúo – 1825</i>	Lamentación
VMM/VLC-Cat/41: JOD. MANUM SUAM MISIT HOSTIS, <i>Lamentación 3ª del Jueves Santo a dúo – 1825</i>	Lamentación
VMM/VLC-Cat/42: MISERERE, <i>Salmo a 6 voces – 1825</i>	Salmo
VMM/VLC-Cat/43: DE LAMENTATIONE... COGITAVIT DOMINUS, <i>Lamentación 1ª del Viernes Santo a 8 voces – 1825</i>	Lamentación
VMM/VLC-Cat/44: LAMETH. MATRIBUS SUIS, <i>Lamentación 2ª de Viernes Santo a dúo – 1825</i>	Lamentación
VMM/VLC-Cat/45: ALEPH. EGO VIR VIDENS, <i>Lamentación 3ª de Viernes Santo a dúo – 1825</i>	Lamentación
VMM/VLC-Cat/46: DE LAMENTATIONE... MISERICORDIAE DOMINI, <i>Lamentación 1ª del Sábado Santo a 8 voces – 1825</i>	Lamentación
VMM/VLC-Cat/47: LIBERA ME, DOMINE, <i>Responso a 8 voces – SF</i>	Responsorio
VMM/VLC-Cat/48: GLORIA PATRIS, <i>Verso a dúo de Tiples – SF</i>	Verso
VMM/VLC-Cat/49: CHRISTUS NATUS EST NOBIS, <i>Invitatorio de Navidad a 10 voces – 1825</i>	Invitatorio
VMM/VLC-Cat/50: ISTE CONFESSOR, <i>Himno del común de confesores a 8 voces – 1825</i>	Himno
VMM/VLC-Cat/51: SUENEN CANTOS DE VICTORIA, <i>Villancico a 8 voces – SF</i>	Villancico
VMM/VLC-Cat/52: QUICUMQUE CHRISTUM QUAERITIS, <i>a 8 voces – 1819</i>	Himno
VMM/VLC-Cat/53: GLORIA SEA AL ETERNO, <i>Villancico a la Natividad del Señor, a 8 voces – 1825</i>	Villancico
VMM/VLC-Cat/54: OH ADMIRABLE, <i>Vide Tantum Ergo – SF</i>	Himno
VMM/VLC-Cat/55: VILLANCICOS DEL SACRO MISTERIO DE LA EUCARISTÍA – 1821	Villancico

SEVILLA

VMM/SEV/01: VILLANCICO Y BAYLE AL SANTÍSIMO SACRAMENTO – 1853	Villancico/Danza
VMM/SEV/02: VILLANCICO Y BAYLE A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE MARÍA SANTÍSIMA – 1853	Villancico/Danza
VMM/SEV/03: DIXIT DOMINUS, <i>a 4 y 8 voces – 1830</i>	Salmo
VMM/SEV/04: LAETATUS SUM y LAUDA JERUSALEM – 1831	Salmo
VMM/SEV/05: MAGNIFICAT, <i>a 4 y 8 voces con instrumentos – SF</i>	Magnificat
VMM/SEV/06: MAGNIFICAT, <i>a 5 voces con acompañamiento – SF</i>	Magnificat
VMM/SEV/07: MAGNIFICAT, <i>a 6 voces con acompañamiento a 6 voces – 1830</i>	Magnificat
VMM/SEV/08: MISA, <i>a 4 y 8 voces con instrumentos – 1830</i>	Misa
VMM/SEV/09: MISA, <i>a 4 y 8 voces con instrumentos – 1830</i>	Misa
VMM/SEV/10: MOTETE A LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA – 1830	Motete

VMM/SEV/11: STABAT MATER, *a 4 voces, coro y acompañamiento* – SF Secuencia

MADRID – PALACIO REAL

VMM/MAD-PR/01: VÍSPERAS DE LA VIRGEN,
a 8 Voces con toda Orquesta – 1831 Vísperas

VMM/MAD-PR/02: MISA, *con toda orquesta* – 1831 Misa

VMM/MAD-PR/03: LIBERA ME DOMINE – SF Responsorio

VMM/MAD-PR/04: MISA, *a 4 y a 8* – 1832 Misa

VMM/MAD-PR/05: MISA PRIMERA, *a 4 con acompañamiento de Bajones* – 1835 Misa

VMM/MAD-PR/06: MISA SEGUNDA, *a 4 con acompañamiento de Bajones* – 1835 Misa

VMM/MAD-PR/07: O! ADMIRABLE, *a 4* – 1836 Himno

VMM/MAD-PR/08: TE DEUM, *a 4 y 8 voces con todo ynstrumental* – 1830 Himno

VMM/MAD-PR/09: MISA IMPERIAL,
a 4 voces con acompañamiento de Bajones – 1833 Misa

VMM/MAD-PR/10: LETANIA PARA LAS QUARENTA HORAS, *a 8* – 1836 Letanía

VMM/MAD-PR/11: OFICIO DE DIFUNTOS PARA LAS HONRAS DEL REY
Nº Sr. D. FERNANDO SEPTIMO – 1834 Oficio Difuntos

VMM/MAD-PR/12: LETANIA Y SALVE, *a duo y coros* – 1831 Letanía

VMM/MAD-PR/13: LETANIA Y SALVE, *a duo y coros* – 1831 Salve

VMM/MAD-PR/14: CUATRO MOTETES AL SANTÍSIMO – MOTETE Nº 1 – 1832 Motete

VMM/MAD-PR/15: CUATRO MOTETES AL SANTÍSIMO – MOTETE Nº 2 – 1832 Motete

VMM/MAD-PR/16: CUATRO MOTETES AL SANTÍSIMO – MOTETE Nº 3 – 1832 Motete

VMM/MAD-PR/17: CUATRO MOTETES AL SANTÍSIMO – MOTETE Nº 4 – 1832 Motete

VMM/MAD-PR/18: COMPLETAS, *a 4* – 1835 Completas

VMM/MAD-PR/19: ADMIRABLES, *a 4 con acompañamiento de Violoncello* – SF Motete

VMM/MAD-PR/20: MAYTINES DE LA NAVIDAD DE N.S.J.C. – 1831/1832 Maitines

VMM/MAD-PR/21: HIMNO A LA NATIVIDAD DE N.S.J. Y DE LA EPIPHANIA
CON TODA ORQUESTA – 1830 Himno

VMM/MAD-PR/22: HIMNO VENI CREATOR SPIRITUS, *a 4 y a 8* – 1833 Himno

VMM/MAD-PR/23: MISA DE DIFUNTOS PARA LAS REALES HONRAS
DEL REY Ntro. Sor. Dn. FERNANDO 7mo., *1er. Pliego* – 1834 Misa Requiem

VMM/MAD-PR/24: SECUENCIA DE CORPUS,
a 4 y a 8 con toda orquesta – 1831 Secuencia

VMM/MAD-PR/25: LAMENTACION 1ª DEL MIERCOLES SANTO,
a solo de Bajo – 1831 Lamentación

VMM/MAD-PR/26: LAMENTACIÓN 2ª DEL MIERCOLES SANTO,
a solo de Tiple – 1831 Lamentación

VMM/MAD-PR/27: LAMENTACION 3ª DEL MIERCOLES SANTO,
a solo de Tenor – 1831 Lamentación

VMM/MAD-PR/28: LAMENTACION 1ª DEL JUEVES SANTO,
a solo de Baxo – 1832 Lamentación

VMM/MAD-PR/29: LAMENTACION 2ª DEL JUEVES SANTO,
a solo de Contralto – 1832 Lamentación

VMM/MAD-PR/30: LAMENTACIÓN 3ª DEL JUEVES SANTO,
a solo de Tiple – 1831 Lamentación

VMM/MAD-PR/31: LAMENTACION 1ª DEL VIERNES SANTO,
a solo de Contralto – 1833 Lamentación

VMM/MAD-PR/32: LAMENTACION 2ª DEL VIERNES SANTO,
a solo de Bajo – 1833 Lamentación

VMM/MAD-PR/33: ORACIÓN DE JEREMIAS 3ª DEL VIERNES SANTO,
a solo de Tenor – 1833 Lamentación

ALBARRACÍN

VMM/ALB/01: MISA, *a 3 voces* – SS XIX Misa

VMM/ALB/02: MISA, *a 3 voces* – 1871 Misa

VMM/ALB/03: INOCENTES PASTORCILLOS – SS XIX Villancico

VMM/ALB/04: TOTA PULCHRA, <i>a 6 voces</i> – SS XIX	Motete
VMM/ALB/05: MISTERIOS GLORIOSOS – SS XIX	Rosario

ALCOY

VMM/ALC/01: DOLORES A LA VIRGEN, <i>a 4 voces y órgano</i> – SF	Motete
VMM/ALC/02: TANTUM ERGO – SF	Himno
VMM/ALC/03: TANTUM ERGO, <i>a toda orquesta</i> – SF	Himno
VMM/ALC/04: TOTA PULCHRA – SF	Motete

AYELO DE MALFERIT

VMM/AMF/01: TOTA PULCHRA, <i>Motete</i> – 1933	Motete
VMM/AMF/02: SIN TÍTULO	¿?

BARBASTRO

VMM/BAB/01: MISA SOLEMNE, <i>a 3 voces</i> – SF	Misa
VMM/BAB/02: MESSE SOLENNELLE... <i>A trois voix et chœur</i> – SF	Misa
VMM/BAB/03: MISA, <i>a 3 voces y orquesta</i> – SF	Misa
VMM/BAB/04: MISA, <i>a 3 voces</i> – SF	Misa
VMM/BAB/05: MISA, <i>a 3 voces y orquesta</i> – SF	Misa
VMM/BAB/06: MISA – SF	Misa
VMM/BAB/07: STABAT MATER – SF	Secuencia
VMM/BAB/08: MISA – SF	Misa
VMM/BAB/09: MISA – SF	Misa

BARCELONA – PALAU DE LA MÚSICA

VMM/BCN-PM/01: OBRA PARA ÓRGANO – SF	Papel de Música
VMM/BCN-PM/02: OBRA PARA ÓRGANO – 1803/1804	Papel de Música
VMM/BCN-PM/03: AVE MARI STELLA – SF	Himno
VMM/BCN-PM/04: COLECCIÓN DE PASOS FUGADOS PARA EL ÓRGANO – SF	Papel de Música
VMM/BCN-PM/05: MISA CORTA, <i>a 3 voces</i> – SF	Misa

BARCELONA – SANTA MARÍA DEL PÍ

VMM/BCN-SMP/01: AVE MARIS STELLA – SF	Oratorio
VMM/BCN-SMP/02: CREDO – SF	Misa
VMM/BCN-SMP/03: MISA – SF	Misa
VMM/BCN-SMP/04: MISA – SF	Misa
VMM/BCN-SMP/05: MISA – SF	Misa
VMM/BCN-SMP/06: MISA – SF	Misa
VMM/BCN-SMP/07: MISA, <i>a 3 voces</i> – SF	Misa
VMM/BCN-SMP/08: MISA, <i>a 3 voces</i> – SF	Misa
VMM/BCN-SMP/09: MISA, <i>a 3 voces</i> – SF	Misa
VMM/BCN-SMP/10: TUI SUNT COELI, <i>a 6 voces</i> – SF	Motete

BARCELONA – BIBLIOTECA PÚBLICA DEL SEMINARIO

VMM/BCN-Sem/01: SALVE, <i>a 3 voces</i> – 1903	Salve
VMM/BCN-Sem/02: SALVE REGINA – SF	Salve
VMM/BCN-Sem/03: TE DEUM – SF	Himno

BARCELONA – ARCHIVO DE LA CATEDRAL

VMM/BCN-Cat/01: MOTETES, varios – SF Motete

BARCELONA – BIBLIOTECA DE CATALUÑA

VMM/BCN-BC/01: YA LLEGÓ EL FELIZ DIA, *a 4 y orquesta* – 1814 Villancico
 VMM/BCN-BC/02: NOLI EMULARE IN MALIGNANTIBUS – SF Himno
 VMM/BCN-BC/03: NOLI ME TANGERE, *a 12* – 1808 Himno
 VMM/BCN-BC/04: SUENEN CANTOS DE VICTORIA, *a 4 y orquesta* – 1808 Villancico
 VMM/BCN-BC/05: HOY LA SOLFA BIEN COMPUESTA, *a 8 y orquesta* – 1808 Villancico
 VMM/BCN-BC/06: FESTIVO APLAUSO Y BENDICIÓN, *a 8* – 1829 Villancico
 VMM/BCN-BC/07: SUENEN CANTOS DE VICTORIA – 1819 Villancico
 VMM/BCN-BC/08: SEIS VERSOS Y GLORIA PATRI
 DEL SALMO “BENEDIC ANIMA MEA DOMINUM” – 1819 Salmo
 VMM/BCN-BC/09: LA DULZURA DE LA VIRTUD – SF Oratorio
 VMM/BCN-BC/10: DEUS TUORUM MILITUM, *a 8 voces y orquesta* – SF Himno
 VMM/BCN-BC/11: LAUDATE DOMINUM, *a 8 voces y orquesta* – SF Salmo
 VMM/BCN-BC/12: EL JUICIO UNIVERSAL – 1827 Oratorio
 VMM/BCN-BC/13: MISA, *a 10 voces con acompañamiento de órgano* – 1810 Misa
 VMM/BCN-BC/14: MISA, *a dúo y órgano* – SF Misa
 VMM/BCN-BC/15: MISA PÓSTUMA, *a 4 y orquesta* – SF Misa
 VMM/BCN-BC/16: MISA, *a 8 voces* – SF Misa
 VMM/BCN-BC/17: QUI TOLIS, *a solo de tenor, coro y orquesta* – SF Salmo
 VMM/BCN-BC/18: TANTUM ERGO, *a 4 y a 8 con orquesta* – 1820 Himno
 VMM/BCN-BC/19: ECCE NUNC, *a 8* – SF Salmo
 VMM/BCN-BC/20: LAUDATE DOMINUM, *a 8* – SF Salmo
 VMM/BCN-BC/21: AD TE LEVAVI OCULOS MEOS, *a 8* – SF Salmo
 VMM/BCN-BC/22: LAUDATE PUERI, *a 8* – SF Salmo
 VMM/BCN-BC/23: JUBILATE DEO, *a 8* – SF Salmo
 VMM/BCN-BC/24: NUNC DIMITIS – SF Cántico
 VMM/BCN-BC/25: LAUDA JERUSALEM – SF Salmo
 VMM/BCN-BC/26: DIXIT DOMINUS, *a 8 y orquesta* – SF Salmo
 VMM/BCN-BC/27: IN EXITU ISRAEL, *a 4 y orquesta* – 1840 Salmo
 VMM/BCN-BC/28: QUI HABITAT y CUM INVOCAREM, *a 8 y orquesta* – SF Salmo
 VMM/BCN-BC/29: LAETATUS SUM, *a 8 y orquesta* – 1807 Salmo
 VMM/BCN-BC/30: MISA, *a 3 voces* – SF Misa
 VMM/BCN-BC/31: MISA, *a 3 voces* – SF Misa
 VMM/BCN-BC/32: MISA, *a 5 voces* – SF Misa
 VMM/BCN-BC/33: MISSA SOLEMNE, *a 3 voces* – SF Misa

BIBLIOTECA DE CATALUNYA - VARIOS FONDOS

Fons Joaquim Casadó
 VMM/BCN-BC-JC/01: TOTA PULCHRA – SF Motete
 Fons Felip Pedrell
 VMM/BCN-BC-FP/01: MISA A LA VIRGEN, *a 3 voces sobre el Himno* – SF Misa
 Fons Carreras Dagas
 VMM/BCN-BC-CD/01: MISA, *a 5 voces* – SF Misa
 Fons Sancho Marraco
 VMM/BCN-BC-SM/01: STABAT MATER – SF Secuencia
 VMM/BCN-BC/02: MISA, *a 3 voces con órgano obligado* – SF Misa
 Fons Nadal Puig
 VMM/BCN-BC-NP/01: ROSARIO, *a 3 voces con acompañamiento de órgano* – SF Rosario

CARCAIXENT

VMM/CCX/01: SALVE DOLOROSA, *a 3 voces* – SF Salve

 CASTELLÓ D'EMPÚRIES

VMM/CEM/01: MISA, *a 3 voces con acompañamiento* – S F Misa

 CORIA

VMM/COR/01: MISA, *a 5* – SF Misa

 CUBA

VMM/CUB/01: MISA, *a 4 voces* – 1880 Misa
 VMM/CUB/02: SALVE, *a 4 voces* – 1864 Salve

 CUENCA

VMM/CUE/01: TOTA PULCHRA, *a dúo y Coro* – SF Motete
 VMM/CUE/02: DESPEDIDA A LA SANTÍSIMA VIRGEN, *a solo y Coro* – SF Cántico

 GIRONA

VMM/GIR/01: STABAT MATER, *a 4 y 8 v con coro y orquesta* – SF Secuencia
 VMM/GIR/02: MISA DE GLORIA, *a 10 voces* – SF Misa
 VMM/GIR/03: OH, VIRGEN SIN MANCHA – SF Salve

 GUADALUPE (Méjico)

VMM/GUM/01: MISA – SF Misa
 VMM/GUM/02: STABAT MATER – SF Secuencia

 HUESCA

VMM/HSC/01: SALVE REGINA, *a 3 voces* – SF Salve
 VMM/HSC/02: MISA, *a 3 voces* – SF Misa
 VMM/HSC/03: O SALUTARIS HOSTIA – SF Himno

 JAEN

VMM/JAE/01: MISA, *a 6 voces* – SF Misa

 LLEIDA

VMM/LLE/01: MISA SOLEMNE, *a 3 voces* – SF Misa

 LLIRIA

VMM/LLI/01: TOTA PULCHRA, *Motete a 6 voces* – SF Motete

MADRID – BIBLIOTECA MUNICIPAL

VMM/MAD-BM/01: MISA, <i>a 3 voces con coro y órgano, piano o pequeña orquesta – SF</i>	Misa
VMM/MAD-BM /02: MISA, <i>a 3 voces con acompañamiento – SF</i>	Misa
VMM/MAD-BM /03: MISA, <i>para 3 voces y órgano – SF</i>	Misa
VMM/MAD-BM /04: SALVE, <i>para 3 voces y orquesta – SF</i>	Salve
VMM/MAD-BM /05: STABAT MATER, <i>a quatre voix et chœur ad libitum avec acompagn de piano ou bien un sextuour – SF</i>	Secuencia
VMM/MAD-BM/06: TANTUM ERGO, <i>para 4 voces y órgano obligado o pequeña orquesta – SF</i>	Himno

MÁLAGA

VMM/MLG/01: REGINA CAELI, <i>a 6 – SF</i>	Antífona
VMM/MLG/02: MAGNIFICAT, <i>a 5 – 1828</i>	Magnificat
VMM/MLG/03: AVE MARIS STELLA, <i>Entrada de orquesta del Himno Ave Maris Stella – SF</i>	Himno
VMM/MLG/04: IESU REDEMPTOR OMNIUM – SF	Himno
VMM/MLG/05: ISTE CONFESOR DOMINI, <i>Himno para Confesores – SF</i>	Himno
VMM/MLG/06: LAUDATE DOMINUM, <i>a 6 y a 10 voces – SF</i>	Himno
VMM/MLG/07: QUICUMQUE CERTUM – 1819	Himno
VMM/MLG/08: TANTUM ERGO y O! ADMIRABLE, <i>a 4 y a 8 – SF</i>	Himno
VMM/MLG/09: CHRISTUS NATUS EST NOBIS, <i>Invitatorio a los Maytines de la Natividad de NSJ a 6 voces – SF</i>	Invitatorio
VMM/MLG/10: ALEPH. EGO VIR VIDENS, <i>Lamentación tercera que se canta el Jueves – SF</i>	Lamentación
VMM/MLG/11: DE LAMENTATIONE JEREMIE, <i>Lamentación que se canta el Jueves – SF</i>	Lamentación
VMM/MLG/12: DE LAMENTATIONE JEREMIE, <i>Lamentación 1ª que se canta el Viernes – SF</i>	Lamentación
VMM/MLG/13: IOD. MANUM SUAM MISIT HOSTES, <i>Lamentación tercera que se canta el Miércoles – SF</i>	Lamentación
VMM/MLG/14: LAMED. MATRIBUS SUIS DIXERUNT, <i>Lamentación 2ª del Jueves – SF</i>	Lamentación
VMM/MLG/15: MISA, <i>a 3 voces con acompañamiento de órgano – SF</i>	Misa
VMM/MLG/16: MISA, <i>a 3 y a 7 con todo instrumental – SF</i>	Misa
VMM/MLG/17: MISA DE REQUIEM CON SECUENCIA, <i>a 8, llana – SF</i>	Misa
VMM/MLG/18: ANGELUS AD PASTORES, <i>Motete a 6 para Natividad de N.S.J. – 1825</i>	Motete
VMM/MLG/19: ANGELUS AD PASTORES, <i>Motete a 6 que se canta la gloria de Navidad después de Completas – SF</i>	Motete
VMM/MLG/20: TOTA PULCHRA, <i>Motete a 6, a la Purísima Concepción de María – SF</i>	Motete
VMM/MLG/21: VENITE GENTES, <i>Motete a siete voces a la Natividad de S. Juan Bautista – 1826</i>	Motete
VMM/MLG/22: LIBERAME DOMINE, <i>Para el Oficio solemne de Difuntos a 4 duplicados – SF</i>	Oficio Difuntos
VMM/MLG/23: GLORIA SEA AL ETERNO, <i>Villancico al Santísimo Sacramento – 1821</i>	Villancico

MATARÓ

VMM/MAT/01: MISA, <i>a 3 voces y coro ad libitum – SF</i>	Misa
VMM/MAT/02: MISA, <i>a 3 voces y órgano – SF</i>	Misa
VMM/MAT/03: MISA, <i>a 3 voces y órgano – SF</i>	Misa
VMM/MAT/04: OCULI OMNIUM, <i>a 6 voces y orquesta – SF</i>	Motete
VMM/MAT/05: SALVE REGINA, <i>a 3 voces – 1854</i>	Salve

VMM/MAT/06: SALVE REGINA, *a 3 voces* – 1850 Salve
 VMM/MAT/07: STABAT MATER, *a 4 voces y coro* – SF Secuencia

MENDOZA (Argentina) - BASÍLICA DE SAN FRANCISCO

VMM/MEN/01: SIN TITULO – SF ¿?

MONTESA (Valencia)

VMM/MON/01: SALVE DOLOROSA – SF Salve

MURCIA

VMM/MUR/01: LAMENTACIONES SEGUNDAS PARA EL MIÉRCOLES,
a solo de Contralto y Orquesta – SF Lamentación

OLOT – LA GARROTXA

VMM/GTX/01: FUERA INTRIGAS, DISPUTAS Y GUERRA,
dos coros a 4 voces – SF Villancico
 VMM/GTX/02: GRACIAS AL CIELO, AL REY INMORTAL,
dos coros a 4 voces – SF Villancico
 VMM/GTX/03: MISA, *a 3 y a 4 voces* – SF Misa
 VMM/GTX/04: SALVE, *a 4 voces* – SF Salve

ORIHUELA

VMM/ORH/01: MISA EN SI BEMOL, *a 4 y 8* – SF Misa
 VMM/ORH/02: MISA EN SOL MAYOR, *a 3 y 7* – SF Misa
 VMM/ORH/03: MISA, *a 6 obligada de órgano* – 1836 Misa
 VMM/ORH/04: MISA EN SOL MAYOR, *a 3* – SF Misa
 VMM/ORH/05: SALVE REGINA – SF Antífona
 VMM/ORH/06: GLORIA SEA AL ETERNO – SF Villancico

OURENSE

VMM/OUR/01: DIXIT DOMINUS – SF Salmo
 VMM/OUR/02: REGINA MATER – SF Salve
 VMM/OUR/03: CUATRO MOTETES AL SANTÍSIMO – SF Motete

PARÍS

VMM/PAR/01: DISTRIBUTION DES PRIX, *Cantate* – SF Cantata

SANTIAGO DE COMPOSTELA - CATEDRAL

VMM/STC-Cat/01: MISA, *a 3 y a 7 voces* – SF Misa
 VMM/STC-Cat/02: MISA SEGUNDA, *a 3 y 7 voces* – SF Misa
 VMM/STC-Cat/03: DIXIT DOMINUS, *a 4 voces* – SF Salmo
 VMM/STC-Cat/04: ANGELUS AD PASTORES, *a 8 voces* – SF Responsorio
 VMM/STC-Cat/05: TOTA PULCHRA, *a dúo y coro* – SF Motete

SANTIAGO DE COMPOSTELA - BENEDICTINAS

VMM/STC-MB/01: MISA – SF Misa

SANTIAGO DE CHILE - CONVENTO RECOLETA DOMINICANA

VMM/CLD/01: INOCENTES PASTORCILLOS – S.F. Villancico

SANTO DOMINGO DE LA CALZADA (La Rioja)

VMM/SCZ/01: MESSE SOLENNELLE, FACILE – SF Misa

VMM/SCZ/02: 2ª MISA, a 3 voces, con órgano obligado – SF Misa

SEGOVIA

VMM/SGV/01: VÍSPERAS, a 3 y a 7 voces – SF Vísperas

SEU D'URGELL

VMM/SEU/01: A MES AMIS – SF Canción

VMM/SEU/02: MISA DE REQUIEM, a 8 voces – 1820 Misa de Requiem

SORIA

VMM/SOR/01: MISA, a 3 voces y órgano – SF Misa

TARAZONA

VMM/TZN/01: MISA, a 3 voces – SF Misa

VMM/TZN/02: MISA, a 3 voces y órgano – SF Misa

VMM/TZN/03: TOTA PULCHRA – SF Motete

TARRAGONA

VMM/TAR/01: IN SOLEMNITATE CORPORIS CHRISTI-SEQUENTIA – SF Secuencia

VMM/TAR/02: TOTA PULCHRA – SF Motete

VMM/TAR/03: SALID HIJAS DE SIÓN – SF Villancico

VMM/TAR/04: CANTEMOS LOS CUATRO ACORDES – SF Villancico

VMM/TAR/05: ROSARIO – SF Rosario

VMM/TAR/06: ROSARIO – SF Rosario

TERRASSA

VMM/TER/01: ARIA DE BAJO CON TODA ORQUESTA – SF Aria

VMM/TER/02: BENEDICTUS QUI VENIT – SF Benedictus

VMM/TER/03: BENEDICTUS QUI VENIT – SF Benedictus

VMM/TER/04: DE LAS MANOS DEL SEÑOR, *Canto espiritual a la Virgen* – SF Cántico

VMM/TER/05: EN ESTA TRISTE CORONA,
Dueto de tenor y Bajo con orquesta – SF Canto

VMM/TER/06: MISA, a 2 voces y órgano – SF Misa

VMM/TER/07: MISA, a 3 y 6 voces con acompañamiento – SF Misa

VMM/TER/08: MISA, a 3 y 6 voces con acompañamiento – SF	Misa
VMM/TER/09: TOTA PULCHRA – SF	Motete
VMM/TER/10: ECCE PANIS ANGELORUM - MOTETE, a 3 voces – SF	Motete
VMM/TER/11: O SALUTARIS – MOTETE, a solo de tiple – SF	Motete
VMM/TER/12: SALVE REGINA, a 3 voces y coro – SF	Salve
VMM/TER/13: SALVE REGINA, a 3 voces y coro – SF	Salve
VMM/TER/14: LAUDA SION SALVATOREM, a 4 voces y orquesta – SF	Secuencia
VMM/TER/15: LAUDA SION SALVATOREM, a 4 voces y orquesta – SF	Secuencia
VMM/TER/16: TE DEUM LAUDAMUS, a 4 voces y orquesta – SF	Himno
VMM/TER/17: TE DEUM LAUDAMUS, a 4 voces y orquesta – SF	Himno
VMM/TER/18: SANTO SEÑOR DIOS, a 3 voces y órgano – SF	Trisagio
VMM/TER/19: MISA, a 2 voces y órgano – SF	Misa

TORTOSA

VMM/TOR/01: ANGELUS AD PASTORES, <i>Responsorio a seis voces</i> – SF	Responsorio
VMM/TOR/02: BENEDICTUS DOMINUS DEUS ISRAEL, <i>a seis voces, 8º tono</i> – SF	Cántico
VMM/TOR/03: MISA SEGUNDA, a 3 voces y órgano – SF	Misa
VMM/TOR/04: ANGELUS AD PASTORES, <i>a solo de Tiple, 2º Coro y Acompañamiento</i> – SF	Responsorio
VMM/TOR/05: MISA, a seis voces y Órgano – SF	Misa
VMM/TOR/06: MISA SEGUNDA, a 3 voces – SF	Misa
VMM/TOR/07: MISA, a 10 voces, reducida a 6, a 2 coros e instrumentos – SF	Misa

TUDELA

VMM/TUD/01: REGINA COELI LAETARE – SS XIX	Antífona
---	----------

TUI

VMM/TUI/01: MISA EN DO MAYOR, a 5 voces – SF	Misa
VMM/TUI/02: MISA EN SOL MAYOR, a 4 y 8 voces – 1847	Misa
VMM/TUI/03: MISA EN SOL MAYOR, a 5 voces – 1849	Misa
VMM/TUI/04: MISA EN FA MAYOR, a 3 voces – SF	Misa

VALENCIA – COLEGIO DEL CORPUS CHRISTI PATRIARCA

VMM/VLC-CCP/01: MISA, a 10 – 1829	Misa
VMM/VLC-CCP/02: MISA, a 6 voces, reducida de la de a 10 – 1896	Misa
VMM/VLC-CCP/03: MISA BREVE, a 4 y a 8 – SF	Misa
VMM/VLC-CCP/04: MISA, a 6 obligada de órgano – SF	Misa
VMM/VLC-CCP/05: MISA, a 4 con acompañamiento de Clarín y Fígle – SF	Misa
VMM/VLC-CCP/06: MISA EN FA MAYOR, a 3 – SF	Misa
VMM/VLC-CCP/07: MISA EN SOL MAYOR, a 3 – SF	Misa
VMM/VLC-CCP/08: AMAVIT EUM DOMINUS – SF	Motete
VMM/VLC-CCP/09: ANGELUS AD PASTORES – 1889	Responsorio
VMM/VLC-CCP/10: BEATUS VIR – SF	Salmo
VMM/VLC-CCP/11: CREDIDI – SF	Salmo
VMM/VLC-CCP/12: CUM INVOCAREM – 1829	Salmo
VMM/VLC-CCP/13: DIXIT DOMINUS – SF	Salmo
VMM/VLC-CCP/14: ISTE CONFESSOR – SF	Himno de confesores
VMM/VLC-CCP/15: KYRIE ELEISON, <i>Letanía a Ntra. Sra., a 3</i> – SF	Letanía
VMM/VLC-CCP/16: LAETATUS SUM – 1851	Salmo
VMM/VLC-CCP/17: LAUDA JERUSALEM – SF	Salmo
VMM/VLC-CCP/18: LAUDATE DOMINUM – SF	Salmo

VMM/VLC-CCP/19: LAUDATE DOMINUM – SF	Salmo
VMM/VLC-CCP/20: MAGNIFICAT, <i>Cántico de 8º tono</i> – SF	Cántico
VMM/VLC-CCP/21: NUNC DIMITTIS, <i>Salmo de completas</i> – SS XIX	Salmo
VMM/VLC-CCP/22: NUNC DIMITTIS – 1829	Cántico
VMM/VLC-CCP/23: O MEMORIALE – 1829	Motete
VMM/VLC-CCP/24: QUI HABITAT, <i>Salmo de Completas</i> – 1809	Salmo
VMM/VLC-CCP/25: SALVE REGINA – SS XIX	Antífona
VMM/VLC-CCP/26: SALVE REGINA – SF	Antífona
VMM/VLC-CCP/27: STABAT MATER, <i>a 4 “avec accomp. de piano ou bien un sextuor”</i> – SF	Secuencia
VMM/VLC-CCP/28: TANTUM ERGO – SF	Himno
VMM/VLC-CCP/29 : TOTA PULCHRA, <i>Motete a la Stma. Virgen</i> – 1855	Motete
VMM/VLC-CCP/30: A TI, CREADOR, <i>Villancico a 8</i> – SF	Villancico
VMM/ VLC-CCP/31: CIRCUNCIDAN Y OFRECE LA MADRE AL HIJO, <i>Dolores a la Stma. Virgen</i> – SF	Dolores
VMM/VLC-CCP/32: DECID CAROS PASOTORES – SF	Villancico
VMM/VLC-CCP/33: INOCENTES PASTORCILLOS – 1844	Villancico
VMM/VLC-CCP/34: OH, QUE HUMILDE ESCUCHASTE y GRANDE FUE LA AGONÍA, <i>Misterios gozosos y dolorosos</i> – SF	Misterios
VMM/VLC-CCP/35: POR MI SUFRE EL DURO INVIERNO – SF	Villancico
VMM/VLC-CCP/36: SALVE, VIRGEN DOLOROSA – SF	Salve Dolorosa
VMM/VLC-CCP/37: SANTA, SANTA, <i>Trisagio a la Virgen Santísima</i> – SF	Trisagio
VMM/VLC-CCP/38: VIENDO ENCINTA A SU ESPOSA, <i>Dolores y gozos al Patriarca San José</i> – SF	Dolores y Gozos

ZARAGOZA

VMM/ZGZ/01: SALVE REGINA – SF	Salve
VMM/ ZGZ /02: MISA – Kyrie – SF	Misa
VMM/ ZGZ /03: MISA – Kyrie – SF	Misa
VMM/ ZGZ /04: OH JESUS HERMOSO / AMOR TE TRAJO PARA SALVARNOS – SF	Villancico
VMM/ ZGZ /05: MISA – Kyrie – 1832	Misa
VMM/ ZGZ /06: GRANDE FUE LA AGONÍA – SF	Misterios Dolorosos
VMM/ ZGZ /07: CIRCUNCIDAN Y OFRECE LA MADRE AL HIJO – SF	Dolores a la Virgen
VMM/ ZGZ /08: GRANDE FUE LA AGONÍA – SF	Misterios Dolorosos
VMM/ ZGZ /09: O SALUTARIS HOSTIA – SF	Motete
VMM/ ZGZ /10: KYRIE / SANCTA MARIA SANCTA DEI GENITRIX – SF	Letanias a la Virgen
VMM/ ZGZ /11: O SALUTARIS HOSTIA – SF	Motete al Santísimo
VMM/ ZGZ /12: QUEM TERRA PONTUS – SF	Motete al Santísimo
VMM/ ZGZ /13: BEATA ES VIRGO MARIA – SF	Antífona
VMM/ ZGZ /14: SALVE CANTABAN MARÍA – SF	Letrillas a la Virgen

4.5. Descripción de la obra localizada y con fichas de catalogación.

La distribución de obras compuestas por Francisco Andreví a lo largo de su paso por las diferentes capillas en que desarrolló su trabajo y según los diferentes estilos que cultivó en cada una de ellas, información que podemos conocer por los datos que se recogen fundamentalmente en los catálogos editados en cada uno de los archivos donde se ha localizado alguna referencia a este compositor, nos ofrece una especie de “mapa” y puede resultarnos un dato interesante a la hora de estudiar la evolución de su mano

compositiva, pero al mismo tiempo esto nos va permitir observar cómo se fue adaptando a través de su paso por cada uno de los magisterios en que ocupó plaza a las tendencias musicales que van marcando la evolución de la música religiosa de nuestro país.

De forma análoga, poder conocer y comparar el número total de obras que se conservan, tanto por géneros como por localidades, nos permitirá ver cuáles fueron las tendencias compositivas por las que mostró mayor interés o predilección, y cuales trabajó dentro de las obligaciones a las que estaba sujeto en sus funciones profesionales, como por ejemplo componer una nueva obra para las celebraciones religiosas más importantes del año litúrgico o por qué no, tener que renovar o actualizar algunas de las piezas ya existentes en alguno de los archivos para adaptarlas a la capilla musical con que contaba en ese momento, aspectos que nos mostrarán un fiel reflejo de los estilos en los que se mostró como un diestro especialista o en cuales fue un mero compositor.

4.5.1. Por género musical.

Si observamos el cuadro anteriormente presentado con las referencias a piezas y papeles de música atribuidas a Francisco Andreví, encontramos una distribución de obras por géneros, número y localización que se resume de la siguiente manera:

En CERVERA encontramos un total de 160 obras repartidas de la siguiente forma: tres Antífonas, dos Arias, ocho Cánticos, dos Dolores, diez Gozos, veintidos Himnos, un Invitatorio, una Lamentación, dos Magníficats, nueve Misas, dos Misereres, dieciseis Motetes, nueve Oratorios/Secuencia, catorce papeles de música, cinco Rosarios, doce Salmos, cuatro Salves, nueve Villancicos y veintinueve obras de otros géneros, repartidas en una Oración, dos Cantatas, una Danza, un Pasodoble, una Jota, una Pastorela, diez Canciones, un Vals, un *Pasio*, una Sinfonía, una Sonata, una Marcha, una Obertura, dos Cavatinas, un Romance, un Trisagio, una Salutación y una Copla⁶⁰⁷.

⁶⁰⁷ Es importante señalar que el archivo de Cervera, el más numeroso por obra, no es significativo para algunos de los aspectos que trataremos, por cuanto que recoge obra de todos los momentos y localidades donde ejerció.

Las 69 obras referenciadas en SEGORBE se reparten en veintidos Villancicos, diez Salmos, nueve Misas, cinco Motetes, cuatro Magníficats, tres Responsorios, dos Antífonas, dos Gozos, dos Himnos, dos Oratorios, una Aria, unos Dolores, un Ejercicio de Canto, una Lamentación, un Miserere, una Salve, un Verso y unas Vísperas.

Por lo que respecta a las 55 obras localizadas en la Catedral de VALENCIA, hay que señalar que se reparten en trece Motetes, ocho Misas, siete Himnos, siete Lamentaciones, seis Salmos, cuatro Responsorios, tres Magníficats, tres Villancicos, dos Versos, un Invitatorio y un Oratorio.

En cuanto a las 11 obras localizadas en SEVILLA, estas se dividen en tres Magníficats, dos Misas, dos Salmos, dos Villancicos-Baile, un Motete y un Oratorio.

El conjunto de 33 obras inventariadas en Madrid, en el archivo del Palacio Real, se reparten en nueve Lamentaciones, seis Misas, seis Motetes, tres Himnos, dos Letanías, unos Maitines, un Oficio de Difuntos, un Oratorio, un Responsorio, un Salmo, una Salve y unas Vísperas.

Llegados aquí, hemos de señalar que en SANTA MARÍA DEL MAR, donde también ejerció su magisterio, no hemos tenido acceso a alguna documentación ni registro que nos pueda dar una información de un número, ni exacto ni tan siquiera aproximado, de obras del maestro Andreví allí conservadas. Respecto a LA MERCÉ donde hay un total de 68 obras inventariadas en el archivo de esta escolanía, según indicaba Elías de Molins, las mismas quedaban repartidas en composiciones con acompañamiento de grande o pequeña orquesta; Misas con acompañamiento de Órgano; Motetes y graduales, Himnos, etc., con acompañamiento de órgano y por último composiciones varias, a las que habría que añadir ahora 26 obras que copia de otros autores para su uso y 5 que serían atribuciones por coincidir con características de su mano, lo que nos suman un total de 99 referencias suyas.

Continuando a partir de este momento con aquellos archivos o bibliotecas donde se ha localizado obra de Francisco Andreví, pero que no se corresponden con localidades que ocupó plaza de magisterio o se encuentran en instituciones ajenas a donde ejerció, encontramos:

En ALBARRACÍN 5 referencias repartidas entre dos Misas, un Motete, un Rosario y un Villancico.

En ALCOY 4 obras correspondientes a tres Motetes y unos Dolores.

En AYELO DE MALFERIT hay localizadas y referenciadas 2 obras en una Tesis Doctoral, que señala son atribución de José Climent, y se refiere a un Motete y otra pieza que no tiene título.

Las 9 piezas referentes al archivo de BARBASTRO están divididas entre ocho Misas y una Secuencia.

Por su parte, en BARCELONA encontramos localizadas un total de 58 piezas musicales con la siguiente distribución geográfica de ubicación: en el Palau de la Música 5 piezas distribuidas en tres papeles de música, un Himno y una Misa; en la parroquia de Santa María del Pi hay 10 registros entre los que hallamos ocho Misas, un Motete y un Oratorio; en los fondos del Seminario 3 obras que se reparten en dos Salves y un Himno; en los fondos de la Catedral un Motete; en la Biblioteca de Catalunya se conservan 33 obras con trece Salmos, ocho Misas, cinco Villancicos, cuatro Himnos, dos Oratorios y un Cántico. Como “Varios Fondos” dentro de la Biblioteca de Catalunya se han clasificado 6 obras que se reparten entre el Fons Joaquim Casadó con un Motete, el Fons Felip Pedrell con una Misa, el Fons Carreras Dagas con una Misa, el Fons Sancho Marraco con una Misa y una Secuencia y por último el Fons Nadal Puig con un Rosario.

En CARCAIXENT, se conserva una Salve; en CASTELLÓ D’EMPÚRIES una Misa; en CORIA, una Misa a 5 voces; en CUENCA, dos obras que son un Cántico y un Motete; en GIRONA hallamos 3 referencias que son una Misa, un Motete y un Oratorio; por su parte en HUESCA encontramos 3 obras repartidas en un Himno, una Misa y una Salve; en JAÉN, una Misa; en LLEIDA, una Misa y en LLIRIA, una Secuencia u oratorio.

La BIBLIOTECA MUNICIPAL DE MADRID tiene registradas 6 obras de Andreví repartidas en tres Misas, un Motete, un Oratorio y una Salve.

En el catálogo de obras de la CATEDRAL DE MÁLAGA se inventarían 23 obras repartidas entre seis Himnos, cinco Lamentaciones, cuatro Motetes, tres Misas, una Antífona, un Invitorio, un Magnificat, un Oficio de Difuntos y un Villancico.

En MATARÓ se han localizado 7 obras que son tres Misas, dos Salmos, un Motete y una Secuencia.

En MONTESA (Valencia) se conserva una Salve; en MURCIA hay una Lamentación; en OLOT un total de 4 obras, repartidas en dos Villancicos, una Misa y una Salve; en ORIHUELA se encuentran 6 obras referenciadas entre ellas cuatro Misas, una Antífona y un Villancico y en OURENSE hay otras 6 referencias totales entre los cuatro Motetes, un Salmo y una Salve.

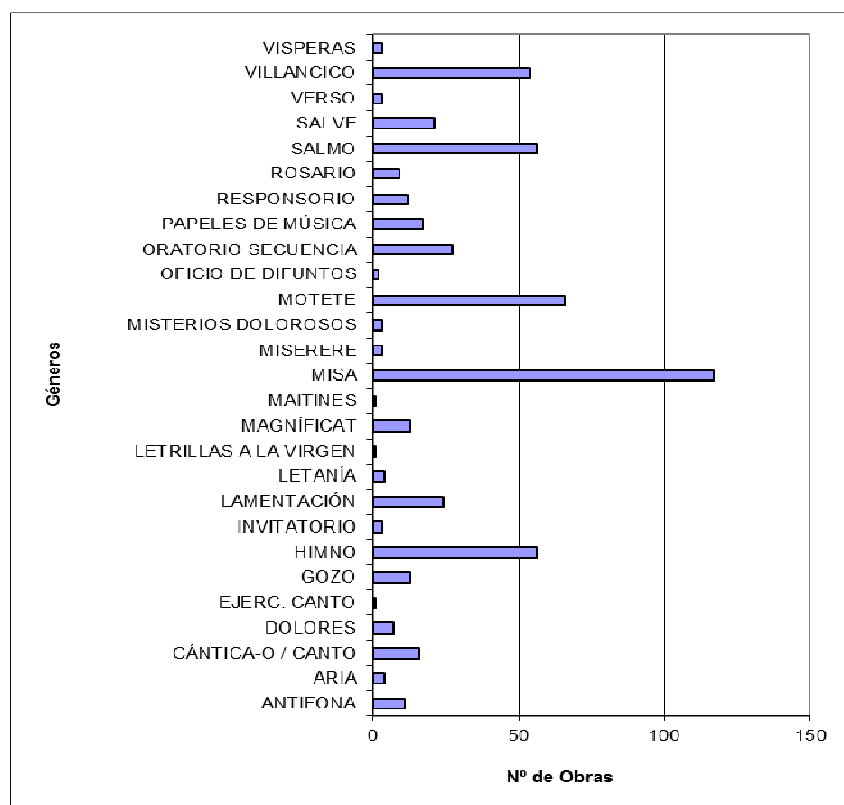
En SANTIAGO DE COMPOSTELA hallamos 5 obras en la Catedral que son dos Misas, un Motete, un Responsorio y un Salmo; y por su parte en el monasterio de Benedictinas de la misma ciudad se conserva una Misa.

En SANTO DOMINGO DE LA CALZADA, nos encontramos con dos Misas; en SEGOVIA, unas Vísperas; en la SEU D'URGELL, una Cántico y una Misa; en SORIA, una Misa; en TARAZONA encontramos dos Misas y un Motete; en TARRAGONA hay un total de 6 obras repartidas entre dos Oratorios, dos Rosarios y dos Villancicos; en TERRASSA hay 19 obras catalogadas repartidas en cuatro Misas, tres Motetes, dos Salves, dos Secuencias, dos Himnos, una Aria, un Cántico, un Canto y tres obras consideradas como "otras" en la estadística, que son dos Benedictus y un Trisagio; TORTOSA, tiene catalogadas 7 obras que son cuatro Misas, dos Responsorios y un Cántico; en TUDELA, se conserva una Antífona y en TUI cuatro Misas.

El catálogo del COLEGIO DEL CORPUS CHRISTI PATRIARCA en Valencia, es otro de los más numerosos en cuanto a obras de Andreví conservadas, y sus 38 referencias catalográficas se reparten entre diez Salmos, siete Misas, cuatro Villancicos, tres Motetes, dos Antífonas, dos Cánticos, dos Dolores, unos Gozos, dos Himnos, una Letanía, unos Misterios Dolorosos, un Oratorio, un Responsorio y una Salve.

En ZARAGOZA podemos encontrar 14 obras que son tres Misas, tres Motetes, dos Misterios Dolorosos, una Antífona, unos Dolores, una Letanía, unas Letrillas a la Virgen, una Salve y un Villancico.

Finalmente señalar que fuera de España también hemos localizado obra de Francisco Andreví en las siguientes ciudades: en CUBA encontramos una Misa y una Salve en el archivo de la Habana; en la BASÍLICA DE GUADALUPE (Méjico) hay 2 obras que son una Misa y un Oratorio; por su parte en SAN FRANCISCO DE MENDOZA (Argentina), tenemos noticia de hallarse 1 obra de este maestro, de la que no se facilita ni el título ni su forma musical; en PARÍS hay localizada una Cantata y en SANTIAGO DE CHILE, en el Convento Recoleta Dominicana, se conserva un Villancico.



ANTIFONA	11
ARIA	4
CÁNTICA-O / CANTO	16
DOLORS	7
EJERC. CANTO	1
GOZO	13
HIMNO	56
INVITATORIO	3
LAMENTACIÓN	24
LETANÍA	4
LETRILLAS A LA VIRGEN	4
MAGNIFICAT	13
MAITINES	1
MISA	117
MISERERE	3
MISTERIOS DOLOROSOS	3
MOTETE	66
OFICIO DE DIFUNTOS	2
ORATORIO SECUENCIA	27
PAPELES DE MÚSICA	17
RESPONSORIO	12
ROSARIO	9
SALMO	56
SALVE	21
VERSO	3
VILLANCICO	54
VISPERAS	3

Cuadros 3 y 4: Cantidad totas de obras precatalogadas, por géneros musicales.

Con todo esto podemos ver que tenemos identificadas y repartidas un total de 582 referencias de obra, que insistimos no se trata de idéntico número de obra compuesta, que se corresponden por género musical en la siguiente distribución: ciento diecisiete Misas, sesenta y seis Motetes, cincuenta y seis Himnos, cincuenta y seis Salmos, cincuenta y cuatro Villancicos, veintiseis Oratorios-Secuencias, veinticuatro Lamentaciones, veintiuna Salves, diecisiete Papeles de Música, dieciseis Cánticos, trece Gozos, trece Magníficats, doce Responsorios, once Antífonas, nueve Rosarios, siete Dolores, cuatro Arias, cuatro Letanías, tres Invitorios, tres Misereres, tres Misterios Dolorosos, tres Vísperas, tres Versos, dos Oficios de Difuntos, un Ejercicio de Canto, unas Letrillas a la Virgen, unos Maitines y treinta y cinco otras obras de formas musicales menos repetidas y poco comunes en la mano compositiva de Andreví y que se localizan en los archivos de Cervera y San Francisco de Mendoza.

Lo hasta aquí citado nos aporta un gráfico de 582 obras compuestas en los diferentes estilos muy interesante, que nos permite comparar en qué géneros fue más productivo y en cuales menos así como una distribución de su obra por años, de la misma manera que sabemos qué tipo de obra musical fue la más copiada, pues es evidente como venimos insistiendo en señalar que la cifra no se corresponde con la producción real de Francisco Andreví, que evidentemente fue mucho menos numerosa.

4.5.2. Por fecha de composición.

Estas obras distribuidas por años de su composición, pueden darnos una idea de los momentos en que se mostró más productivo Francisco Andreví y los momentos de menor capacidad compositiva, al mismo tiempo que podremos comprobar los géneros y estilos musicales que prevalecieron en cada uno de esos momentos. A estas obras hay que tener en cuenta, que se le deben añadir todas aquellas que no están fechadas y que por tanto o no aparecen en esa relación o no están contabilizadas entre las inventariadas en número por año.

Si este estudio lo realizamos por periodos cronológicos ajustándonos a los años que permaneció u ocupó plaza en cada uno de los destinos, podremos observar aquellos que fueron más productivos musicalmente hablando para este fecundo compositor, y establecer una justificación con alguno de los acontecimientos sociales más destacados

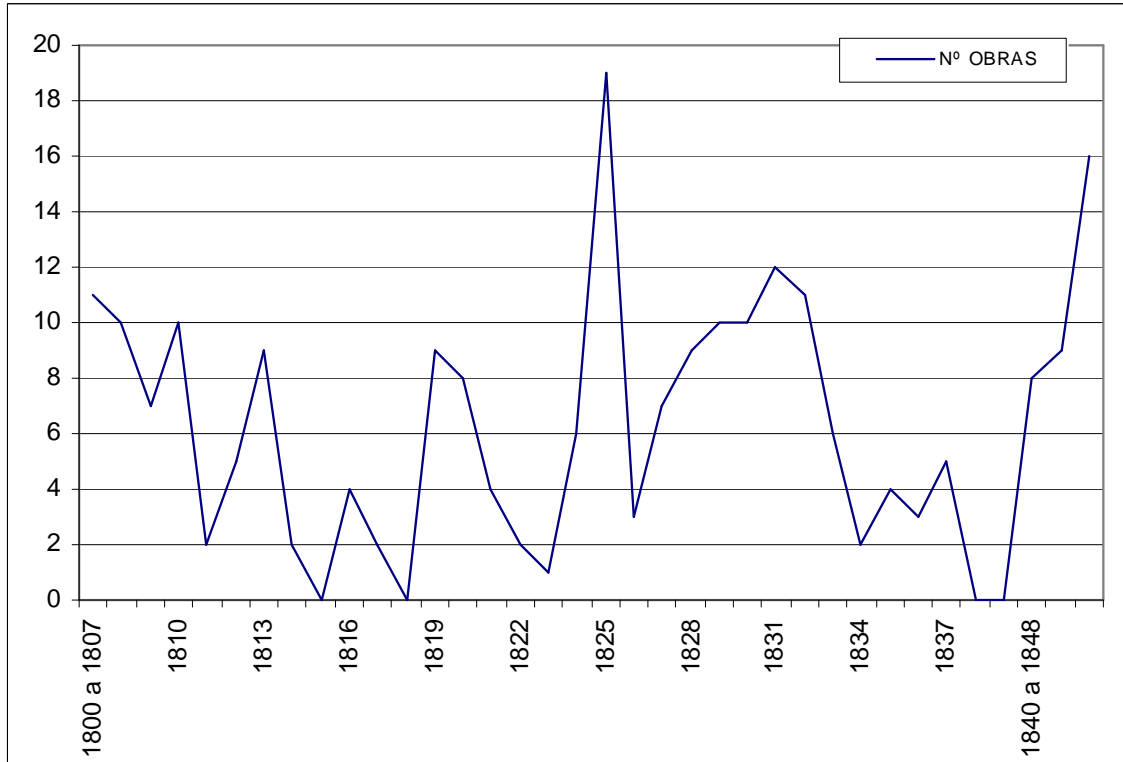
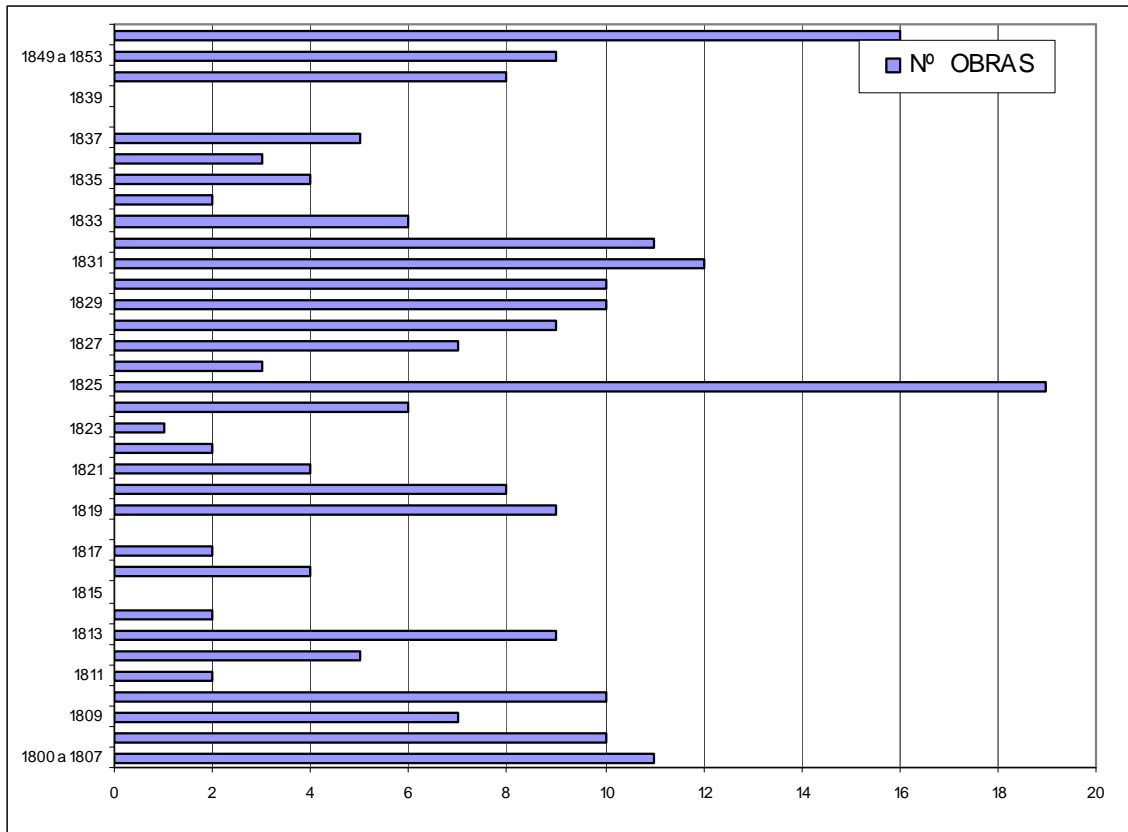
vividos en cada momento. Hay que tener en cuenta que algunas de sus obras no tienen indicado el año de su composición la cual cosa podría hacer variar el resultado final de esta información.

Destacando el momento sociológico que marcó cada uno de los años o periodos a los que nos referimos en el análisis de la producción musical de Andreví, encontraremos un paralelismo claro y determinante en lo que se refiere a aquellos de mayor producción musical, que estarían claramente asociados a momentos álgidos tanto por la motivación y necesidad de preparar una nueva oposición para trasladarse a un nuevo destino en busca de una mejoría tanto posicional como económica, o por qué no decirlo, con momentos en los que la situación que está viviendo le impregna esa creatividad que sobresale únicamente en la mano compositiva de los más grandes de la música de nuestro país, frente a otros momentos de decadencia o desespero por convivir en un estado de desasosiego y desesperanza porque las condiciones que le rodean no le permiten gozar y confiar en un futuro próximo con aires favorables para su progresión.

Esto se acusará todavía más, como es lógico, en una persona como Andreví a quien le tocó vivir siempre rodeado de situaciones complicadas y adversas, de momentos críticos ajenos a su persona, en los que debía seguir firme en su trabajo diario de componer tratando de ocultar de su memoria la realidad que estaba viviendo, todo ello dentro de un ya de por sí agitado siglo XIX que para nada sería beneficioso para el devenir de nuestra música.

PERIODOS	AÑOS	Nº de OBRAS
COMIENZOS	1800 a 1807	10
SEGORBE	1808	10
	1809	7
	1810	10
	1811	2
	1812	5
	1813	9
	1814	2
SANTA MARÍA DEL MAR	1815	0
	1816	4
	1817	2
	1818	0
VALENCIA	1819	9
	1820	7
	1821	4
	1822	2
	1823	1
	1824	6
	1825	19
	1826	3
	1827	7
	1828	9
	1829	10
SEVILLA Y MADRID	1830	10
	1831	12
	1832	11
	1833	6
	1834	2
	1835	4
DESAPARECIDO	1836	3
	1837	5
	1838	0
EL EXILIO EN FRANCIA	1839	0
	1840 a 1848	8
EL RETORNO	1849 a 1853	8
COPIAS POSTERIORES	1854 a 1936	15
OTRAS	Siglo XIX	9
	Sin Fechar	347

Cuadro 6: Número de obras compuestas en cada una de las etapas.



Cuadro 7 y 8: Número total de obras compuestas por años.

Esta información nos ofrece unos interesantes datos que nos ayudan a entender las motivaciones e intereses, o en su caso las dificultades, con que se encontró este compositor a la hora de escribir nuevas obras. Viendo estas dos gráficas que resumen y dibujan la clara evolución de la producción musical de Francisco Andreví, debemos de llamar la atención sobre dos momentos destacados y a su vez contradictorios y opuestos entre sí.

En primer lugar podemos destacar el pico productivo que encontramos en torno al año 1825, el cual coincide con las dificultades económicas con que se encuentra la catedral de Valencia, cuyo cabildo le abre las puertas en el transcurso de unos años a buscar una salida que le permita desarrollar su trabajo con la confianza y holgura económica que se merecía y que le llevó a salir en varias ocasiones hacia su tierra natal para componer obras pensando en futuras oposiciones. En este momento en concreto, debió saber que corría un serio peligro de hundirse en la comodidad del poco trabajo al que se vería abocado en esta plaza, por no recibir unos emolumentos económicos que le empujaran a intensificar su trabajo y esto podía ir claramente en contra de su progresión, la cual cosa le debió encaminar hacia la búsqueda de una perfeccionalidad en su mano compositiva que le permitiera destacar por delante de otros grandes de la música del momento y sólo a través del esfuerzo diario en la composición de piezas novedosas podría conseguir tal fin.

Por otro lado, y en este caso por circunstancias opuestas, encontramos la falta de obras fechadas entre los años 1838 a 1840 y que coincide con los años en que se le da por desaparecido tras salir de la plaza de la Real Capilla en Madrid por las presiones a las que se vió sometido. Se trata de un periodo cronológico en el que Andreví pasó de estar situado en la plaza de mayor prestigio en ese momento en España, a verse apartado y solitario, casi menospreciado por todas las adversidades que había estado viviendo y como es lógico pensar, debió preferir tomarse un breve respiro para analizar su presente y diseñar su carta de navegación futura. Además, si había querido desaparecer del ámbito compositivo del momento para ocultarse y no dar pistas de su ubicación, tampoco podía seguir firmando composiciones nuevas que le pudieran descubrir y este puede ser uno de los motivos por los que encontramos un amplio número de obras suyas que no tienen ni su firma ni fecha de composición, pues un músico de la categoría que

atesoraba Andreví raramente pasaría un solo día sin sentarse delante de un papel de música para componer.

Aun así, y en vistas de las gráficas que se han obtenido, podemos concluir que se trata de un músico compositor con muchos altibajos en su producción musical, con unas líneas productivas a modo de dientes de sierra o picos y valles que reflejan y resumen la trayectoria de un músico con ciertos momentos de confianza en los destinos en que ocupó un magisterio musical, frente a otros en que buscaba una tranquilidad o salida hacia otros destinos, disminuyendo su oferta compositiva a los cabildos, condicionantes que claramente marcaron su catálogo musical.

4.5.3. Análisis de la producción musical de Andreví y su evolución.

El propósito que se ha pretendido alcanzar con este estudio ha sido básicamente el de analizar la evolución de la mano compositiva de Francisco Andreví, conocer las tendencias musicales de este músico y hacer una recopilación y estudio de las referencias musicales conocidas, o a las que al menos hemos tenido acceso para elaborar un precatálogo de su obra.

En la vida de cualquier músico compositor, es importante conocer la tipología de obras que compone en cada uno de los periodos de su vida musical y con ello poder comparar las formas musicales que marcan su tránsito desde la juventud hasta su madurez. Esto nos aporta una rica información, que en nuestro caso concreto resumirá el camino que siguió Francisco Andreví desde que comenzó a estudiar las técnicas compositivas y los rudimentos de la interpretación del Órgano cuando era niño, hasta llegar a su plenitud compositiva en su madurez, donde impregnado por toda una amplia sabiduría musical y gran experiencia decidió recoger sus conocimientos en un manual, el Tratado de Armonía y composición, que sustituyó a diversos métodos que hasta ese momento habían sido la referencia. Todo esto gracias a haber llegado a componer una diversidad de formas musicales que han generado un catálogo tan rico y variado como es el que estamos recuperando.

Para poder realizar este estudio con exactitud, es necesario un requisito previo que no es otro que conocer la fecha de composición de cada obra. En numerosos casos este dato

no está indicado mientras que en otras muchas ocasiones sí que aparece señalado, pero esto no nos parece que sea ningún inconveniente si tenemos en cuenta que a partir del momento en que ubiquemos una determinada forma musical en una etapa o periodo de su vida, estaremos en la línea de poder ubicar básicamente todas aquellas obras del mismo estilo que no estén fechadas, y por tanto este trabajo todavía adquiere mayor interés y relevancia, pues teniendo en cuenta los condicionantes que nos encontramos, podemos ordenar su obra.

Como resumen de la música localizada de Francisco Andreví, podemos concluir que los géneros musicales preferentes en su mano compositiva fueron en primer lugar las misas, algo lógico si consideramos que los maestros de capilla tenían la obligación de componer un gran número de obras de este estilo en todas las plazas de magisterio que iban ocupando como parte del trabajo que estaban desarrollando, además de ser considerada como la forma musical por excelencia más importante de la liturgia religiosa.

Seguidamente tenemos que citar los Motetes, otro de los estilos musicales que desde mediados del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX adquirieron gran importancia debido a que jugaron un papel notable tanto dentro de la celebración de la misa como para los maitines de Navidad y otras fiestas como por ejemplo la procesión del Corpus, comiéndole el terreno a los Villancicos. Esto provocó que la mayoría de los compositores bebieran de estas novedosas tendencias compositivas originadas por sus antecesores y las continuaron mejorando aquellos aspectos en que les fue posible.

Los Salmos son otro de los grandes estilos compositivos en que destaca la mano de Andreví. Hay que tener en cuenta que se trataba de un género musical que dentro de la iglesia tenía gran aceptación cuando llegó la prohibición de los Villancicos, otro de los géneros que no podemos dejar sin citar en la producción compositiva de este maestro por el destacado número de obras compuestas aun a pesar de su progresiva desaparición. Se trata de obras de gran versatilidad compositiva que se podían emplear para cualquiera de los distintos periodos en que se dividía el año litúrgico y contaban con unas letras que permitían ajustarse a una estructura cerrada a modo de estribillos y coplas con tornada final que daba mucha flexibilidad a los compositores. Con los villancicos podían demostrar fácil y generosamente sus gustos melódicos y armónicos

en la composición aunque a medida que fue avanzando el siglo, fueron prohibiéndolos y esto fue determinante en el número de composiciones finales que se realizaron.

Finalmente cabe citar los Te Deum o Himnos Litúrgicos por ser un tipo de composición que se usaba como canto festivo, habitualmente con función de acción de gracias en los momentos más destacados de un pueblo en un tiempo concreto y por los años en que vivió Francisco Andreví sería común tener que celebrar cosas de rango popular y nacional en vistas de los acontecimientos que estaba viviendo nuestro país.

Una vez comentado esto, lo primero que hay que destacar de su catálogo es que en sus comienzos, Andreví fecha numerosos papeles de música. Nos estamos refiriendo a los libros, partituras y particellas que de su puño y letra copiaba para aprender los rudimentos y las técnicas compositivas e interpretativas que estaban vigentes y a su alcance. Esta se convirtió en una forma básica y fundamental de aprender y de formarse por sí mismo, con recursos propios y de manera autodidacta sobre algo que le despertaba interés como era la música religiosa y su instrumento rey, el Órgano.

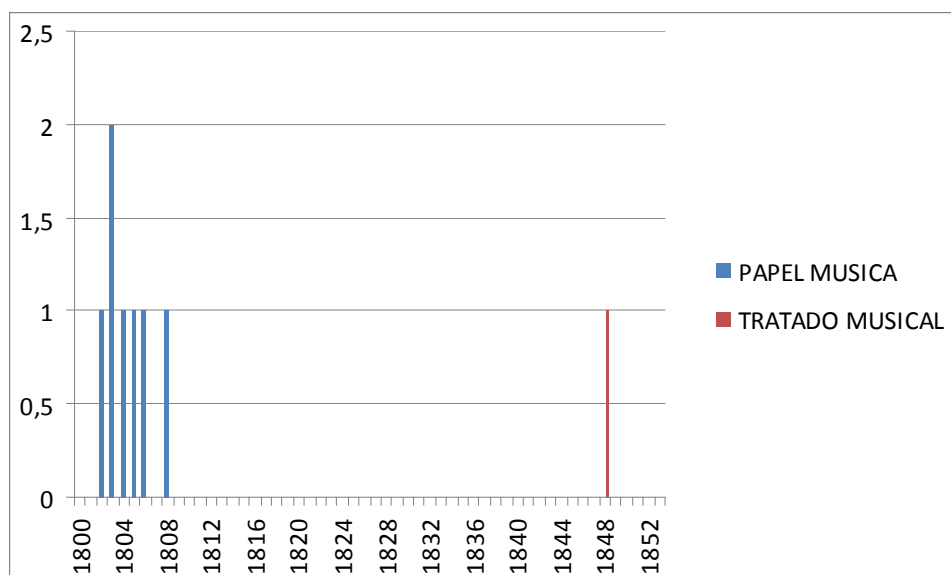


Figura 4.5.3.1: Distancia temporal comparando los años en los que copia papeles de música para su estudio y el año en el que publica su Tratado de Armonía y Composición.

En el extremo opuesto a la gráfica que generan estas obras nos encontramos otro registro que, aunque se muestra de manera individual y aislada, tiene un importante significado. Nos referimos a su tratado de Armonía y Composición, publicado en el año

1848 y que en su caso recogería lo que podría denominarse como la suma de sus conocimientos musicales en un único manual que fue de gran aceptación y utilidad en su momento. Por todo esto, debemos tener muy en cuenta esta gráfica porque representa el interés de este maestro en sus comienzos musicales por aquellos manuales y obras que le reportaban unos conocimientos necesarios para comenzar su andadura en la música y por otro lado el resultado de toda una vida dedicada a este arte en todas sus vertientes.

Durante los algo más de cincuenta años dedicados a la enseñanza y composición musical, Andreví tuvo que atender las exigencias y necesidades de las diversas capillas musicales por las que transitó y en este camino recorrido, podemos observar cómo fue variando con el tiempo y lugar geográfico la tipología de sus composiciones. En algunos casos se trataría de la necesidad de completar o ampliar aquellas obras que pudo utilizar para interpretar con la capilla que tenía a su cargo, pero en otras se trataría de una necesidad de actualizar las obras con que contaba por tratarse de obras antiguas que ya no se ajustaban a la tipología de instrumentos o voces con que contaba y por tanto esta medida fuera necesaria para conservar la buena sonoridad de la capilla que regía.

Igualmente, debemos señalar que de toda su producción musical, la práctica totalidad de sus obras son de carácter religioso, si bien en su catálogo encontramos algunas obras compuestas en unos años concreto y aislados como fueron los de su estancia en París durante su exilio, en los que se lanza a componer unas cancioncillas de carácter profano para ser interpretadas en ambientes extra religiosos, pero las empapa de un carácter y sentimiento de recuerdo y nostalgia por su lejanía y distanciamiento con el país que le había visto crecer musicalmente hablando, las cuales no rompen prácticamente con la estilística de este maestro.

Como se puede comprobar en las siguientes gráficas, su producción de Villancicos se concentra fundamentalmente entre los años 1808 y 1816, años en que ocupa el magisterio en la catedral de Segorbe, al tiempo que la composición de Motetes podemos ver que ocuparon los años centrales de su producción musical, entre los años 1826 y 1832, abarcando por tanto el periodo que va desde su estancia en la catedral de Valencia hasta la Real Capilla de Madrid previo paso fugaz por Sevilla.

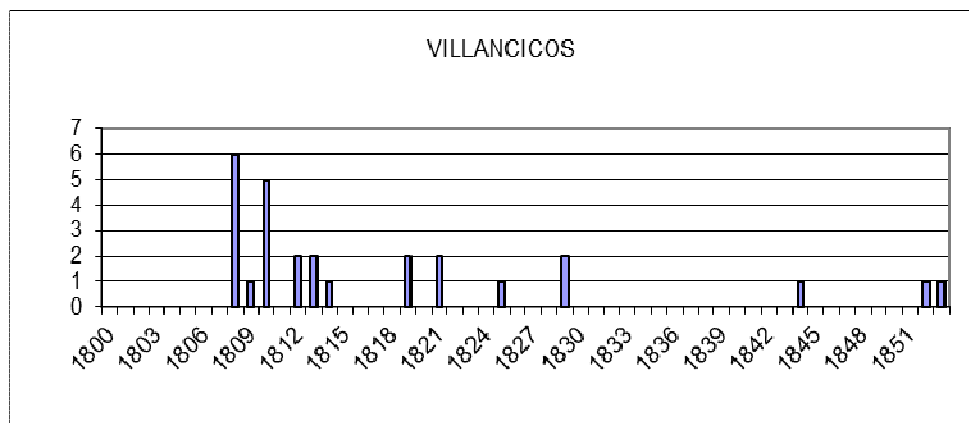


Figura 4.5.3.2: Años en los que compone Villancicos.

Claramente esto nos da muestra de cómo se cumple la tendencia general de la música religiosa del momento en que la composición de Villancicos, piezas reservadas hasta entonces para las principales fiestas de Navidad, Reyes, Corpus, Misterios, Fiestas de la Virgen y de los Santos, fue en detrimento porque se prohibió su composición a medida que avanzaba el siglo XIX, en beneficio de los Motetes, obras de origen medieval con texto religioso no litúrgico que se pueden cantar en momentos de la misa y que de alguna manera debían rellenar el hueco vacío que había ido quedando, y sobre todo su sustitución por los Responsorios ya desde el siglo XVIII⁶⁰⁸.

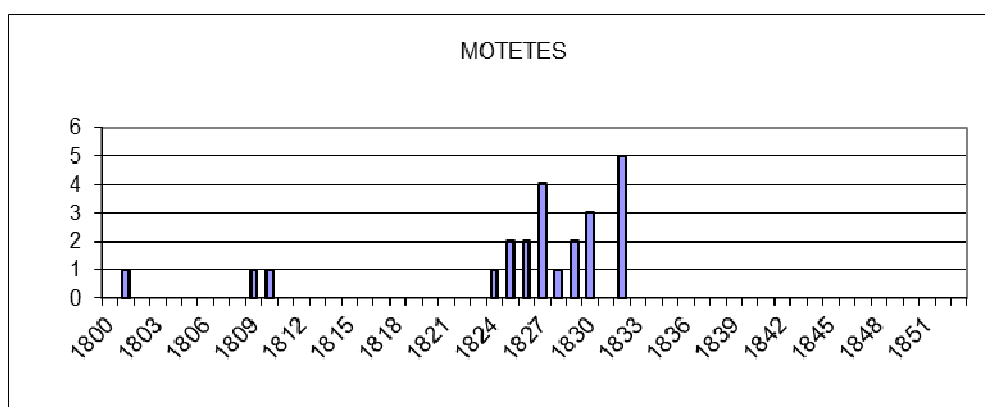


Figura 4.5.3.3: Años de composición de sus Motetes.

⁶⁰⁸ Tal y como se puede leer en el libro de PALACIOS GARUZ: *El último villancico barroco valenciano*, pp. 30-36, para este autor los primeros villancicos en Valencia aparecieron de la mano de Juan Bautista Comes, y a Andreu se le considera como el último compositor de esta tipología de obras en dicha ciudad, algo que justifica en este caso el que su producción musical concluyera en torno al año 1829, dando origen de esta manera al incremento de composición de gran número de motetes como nos reflejan las gráficas anteriores.

Ahora bien, si buscamos un género musical que se mantenga firme periodo a periodo durante la que podríamos denominar como su periodo vital de producción musical, deberíamos hablar de los Salmos. Asiduamente compone este tipo de obras y de manera repetida aparecen registros que hacen referencia a ellos fechadas en las diferentes etapas y magisterios que ocupó.

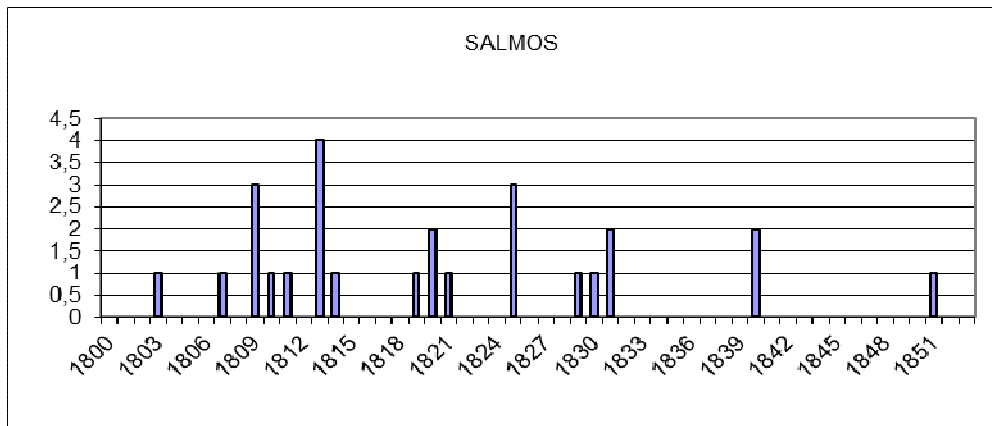


Figura 4.5.3.4: Distribución temporal de composición de Salmos.

De igual manera podríamos hablar al referirnos a los Himnos, aunque por tratarse de una forma musical con menor uso dentro de las funciones litúrgicas, vemos que son menos las obras fechadas que hemos podido localizar hasta nuestros días. No obstante, tanto los Salmos como los Himnos, al ir desapareciendo del panorama musical religioso, los Villancicos debieron adquirir mucha más relevancia e importancia como también les sucedió a los Motetes y esto explicaría claramente la evolución o cambio de tendencia al que hacemos referencia por los resultados gráficos que se observan en el incremento de composiciones de este género, en contraposición de los ya referidos villancicos y que no hacen más que confirmarnos que Andreví, se adhirió y respetó las normas que se estaban desarrollando dentro de la música religiosa de nuestro país y contribuyó a desarrollar las tendencias musicales que estaban marcando el futuro de nuestra música.

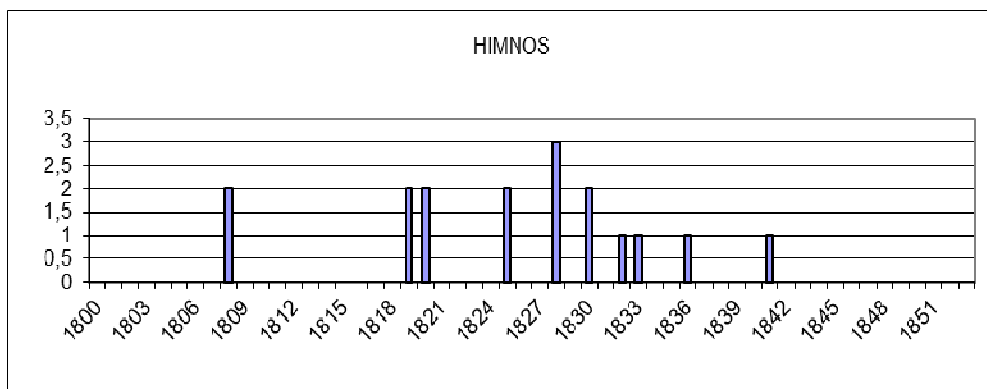


Figura 4.5.3.5: Años en los que compone Andreu sus Himnos Litúrgicos.

Respecto a las Misas, género musical que suele recoger los mejores esfuerzos de los maestros de Capilla para el momento supremo del culto solemne en las catedrales e iglesias, cabe señalar que prevalece una uniformidad en el número de obras compuestas a lo largo de toda su vida compositiva, pero con un periodo álgido de composición de esta forma musical que coincide en gran medida con el de los Motetes y comprende sus años centrales entre 1826 y 1836.

Son el tipo de composiciones que en mayor número se localizan en cuanto a lo que se refiere a toda la producción musical de Andreu, y es algo normal si tenemos en cuenta que en todos y cada uno de los magisterios debían componer un número de misas para estrenar en las fiestas de mayor culto.

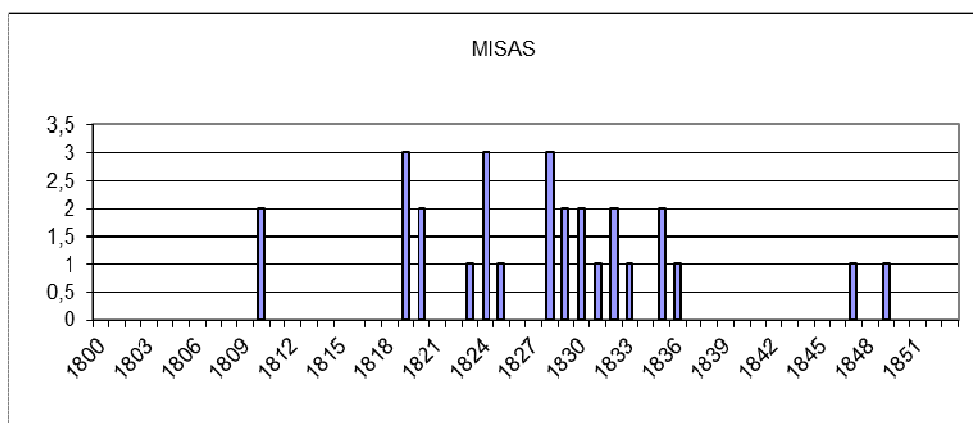


Figura 4.5.3.6: Años en que se fecha la composición de algunas de las Misas de Francisco Andreu.

Mucho más curiosas son las etapas de composición de Lamentaciones, un género musical que exigía renovarse en una o mas obras cada año opuestamente a los Misereres

que de forma obligada debía componer el maestro para su Capilla al menos uno cada dos años y que en el caso concreto de Francisco Andreví, excepto en su etapa al frente de la Real Capilla donde fecha entre el periodo que abarca de 1832 a 1836 varias de estas obras, son escasas las referencias que encontramos en lo que se refiere a este género musical.

El año 1826 resultó ser otro de los momentos destacados en la composición de Lamentaciones coincidiendo con su estancia en el magisterio de Valencia, pero sin embargo de su etapa en Segorbe, podemos ver que sólo hay una referencia de este tipo de obra fechada en los años en que desempeñó este magisterio⁶⁰⁹, a pesar de la conocida información de sus repetidas salidas del magisterio segorbino en torno a los años 1813 y 1814 excusadas por la necesidad de componer unas lamentaciones durante estos años para la Semana Santa próxima, las cuales, aunque si que están conservadas en el Archivo Histórico Comarcal de Cervera y están fechadas⁶¹⁰, nunca llegaron a interpretarse en el lugar para el que fueron compuestas, ni se tuvo conocimiento de ellas, lo cual quizá se deba a que las guardaba entre sus papeles por si le fueran necesarias para renovar las de alguno de los próximos magisterios que pudiese ocupar, ahorrándose de esta manera el esfuerzo de componerlas si la circunstancia llegaba puntualmente con máxima exigencia o necesidad⁶¹¹.

No obstante, por los borradores de estas piezas que se conservan en el citado archivo de Cervera, podemos conocer concretamente que el propósito inicial de la composición de dichas lamentaciones era para que fueran interpretadas en la catedral de Segorbe y justificar así profesionalmente las habituales ausencias a coro y salidas a su tierra natal solicitadas mientras ocupaba el magisterio segorbino.

⁶⁰⁹ CLIMENT: *Fondos Musicales...*, Vol. III, Nº 42 de registro en el catálogo y Signatura 59/11, con el título *Aleph. Ego vir, lamentación tercera de Feria VI in Parasceve*.

⁶¹⁰ AHCC, Fondo musical, Caja 25, Expediente 9. El expediente contiene las Lamentaciones del Miércoles para el Jueves, del Jueves para el Viernes y la primera del Viernes para el Sábado, manuscritas de puño y letra del propio Andreví, que en su origen fueron compuestas para la Catedral de Segorbe

⁶¹¹ Las obras han tenido una recuperación reciente dentro de los conciertos musicales que se celebran tradicionalmente en Cervera.

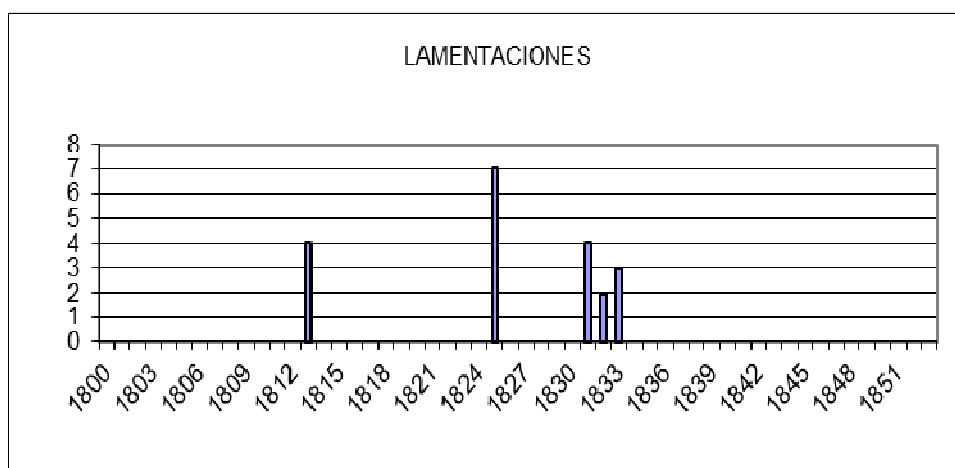


Figura 4.5.3.7: Años en los que fecha Andreu sus Lamentaciones.

Uno de los pocos géneros musicales que han ido en decadencia dentro de la producción musical de Andreu con el paso de los años ha sido el de los Responsorios. Estas obras cuyos textos estaban sacados de las Sagradas Escrituras y que variaban de acuerdo a la fiesta o temporada en que se iban a interpretar, se basaban en una estructura sencilla de versos y respuestas y podían ser de dos tipos: los que se interpretaban en el propio de la Misa y los que se utilizaban en el Oficio Divino, pero sin embargo Francisco Andreu tan solo fecha tres en el año 1813 durante su estancia en Segorbe; dos en 1820 a su llegada a Valencia y sólo uno en 1829. Poco bagage para una forma musical tan típica y tradicional en la liturgia cristiana, sobre todo de la Navidad.

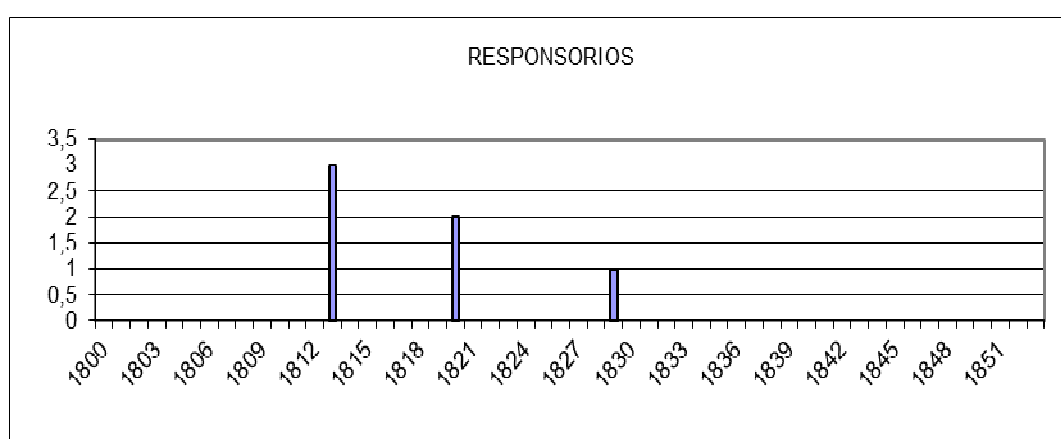


Figura 4.5.3.8: Distribución temporal de sus Responsorios.

Con todo esto, podemos concluir diciendo que en sus comienzos musicales, Francisco Andreu se interesó por copiar obras y tratados musicales de otros músicos que le

servían para su aprendizaje. A partir de ese momento, comenzó a transitar por los distintos magisterios de capilla generando con ello una notable diferenciación en la tipología de obras que compuso y que concluyó prácticamente con la publicación de su Tratado de Armonía, donde refundía todas las reglas de composición para aprovechamiento y uso de sus discípulos.

Si en Segorbe se inició con la composición de Villancicos, un género musical que se presta a la creatividad y gustos creativos del compositor, sus años de madurez compositiva los dedica a los Motetes y Misas, unos géneros musicales que precisan de una depurada técnica compositiva, con juegos armónicos y melódicos más elaborados y refinados, y donde texto y música deben caminar muy unidos y de la mano. Pero definitivamente, de toda la tipología de obras que trabaja, son los Salmos el género musical fiel a la producción musical de este maestro y por eso encontramos un goteo continuo de este tipo de obras fechadas allá por donde ocupó un magisterio de capilla.

No podemos terminar este apartado sin decir que el periodo de tiempo que va desde 1820 a 1836, y que podíamos denominar como su madurez creativa, fue su momento álgido musicalmente hablando, en el cual trabajó la mayor variedad y diversidad de géneros musicales de carácter religioso: Misas, Motetes, Salmos, Villancicos, Lamentaciones, Himnos o Magníficats entre otros, lo cual nos hace pensar que su dominio sobre las características musicales que se imponían en el momento unidas a la facilidad y fecundidad de su mano compositiva, fueron motivos justos y necesarios para que Andreví encontrara el camino que le estaba encumbrando en la fama tanto dentro como fuera de España.

Finalmente hemos de señalar que el número total de obras a que hacemos referencia en cada momento puede oscilar en una breve cantidad de hasta cinco de ellas según estudios realizados. Esto se debe a que en algunos casos, como por ejemplo a la hora de hacer las fichas del precatálogo, cuando hay dos obras en un mismo expediente se han separado y se han hecho dos fichas señaladas como A y B bajo la misma signatura pero sin embargo, cuando hacemos referencia a esa obra en el recuento de referencias totales y nos ajustamos a los catálogos ya publicados se contabilizaría como una sola ya que así quiso que fuera la persona que ordenó ese archivo en un momento dado y no podemos variar su criterio.

Por último queremos recoger una gráfica comparativa entre oratorios y secuencias que fueron dos de los géneros musicales que determinaron en gran medida su interés como compositor, ya que se supo ajustar a las tendencias musicales que caminaban por aquellos años tanto en Barcelona donde se encuentra la Capilla de San Felipe Neri como por su Stabat Mater, que fue una de las composiciones más destacadas y que aun hoy en día se sigue interpretando y suena entre los conciertos y festivales más destacados de nuestro panorama musical.

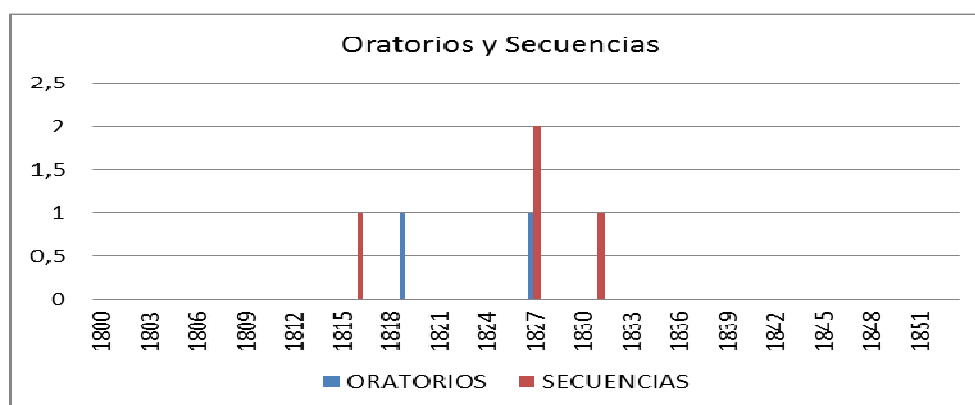


Figura 4.5.3.9: Cuadro comparativo de la composición de Oratorios y Secuencias por Andreu.

Debemos llamar la atención sobre un dato que puede resultar anecdótico respecto a las secuencias que compuso Francisco Andreu y es concretamente su Stabat Mater al que nos referimos ya que por todos es conocida su importancia y reconocimiento, pero en la partitura no figura exactamente el año de su composición lo cual nos hace situarla en los años de exilio, pero no tenemos constancia exacta de su fecha por tanto se debe tener en cuenta que no está reflejado en el gráfico, pero no por ello ha pasado desapercibido para nosotros a la hora de comentar el gráfico.

4.6. Obra localizada y sin ficha de catalogación.

Aunque el campo de trabajo en la recopilación de referencias de la obra musical de Francisco Andreu se ha ido agotando y cerrando paulatinamente, en los últimos momentos hemos localizado y accedido a dos fondos de interés que no podemos dejar sin citar en esta investigación y que son el de La Merced en Barcelona y el de la Catedral de Santiago de Chile. Lamentablemente, motivos de tiempo y plazos en la presentación de este trabajo no nos ha permitido llevar a cabo un estudio más profundo

del material conservado en cada uno de ellos, elaborar las fichas de precatálogo correspondientes y analizarlo en el conjunto de la obra que hemos trabajado, pero si que vamos a hacer una relación de estas composiciones para que sirvan como referencia y punto de partida en futuros trabajos.

En La Merced, gracias a la información aportada por Josep María Gregori en un inventario provisional que ha elaborado del mismo, hemos podido proceder a la revisión del material conservado. La base de su trabajo nos ha permitido localizar obra que sin estar fechada se le puede atribuir a Francisco Andreu y que consideramos se debe tener en cuenta como paso previo a la catalogación definitiva. El fondo de trabajo ha sido la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona, cuyo archivo del fondo musical conserva el de La Merced. Se trata de materiales de obra musical relacionados con Francisco Andreu, propios o copiados de otros autores, cuyo número de orden que citamos es la signatura provisional actual de localización en la institución que los conserva:

Obras conservadas en los fondos Archivo de la Escolanía de Nuestra Señora de la Merced [BCN-NSM]:

- 1/ “*O salutaris*”, Juan Aguil.
- 4/ “*¡O Jesu!*”, motete al santísimo sacramento, del maestro Aldea.
- 10/ “*Dulcísima Virgen. Para el Mes de Mayo. Por Andreu*”. Cántico.
- 11/ “*Alma Redemptoris*”. Antífona.
- 12/ “*Ave Regina*”. Antífona.
- 13/ “*Ave maris stella*”. Himno.
- 14/ “*Benedictus*”. Motete.
- 15/ “*Gozos a Nuestra Señora / de la Ajuda / Andreu*”.
- 16/ “*Gozos al Beato José Oriol / Andreu*”.
- 17/ Lamentación 1ª para el Jueves Santo.
- 18/ Lamentación 2ª para el Jueves Santo.
- 19/ Lamentación 3ª del Jueves para el Viernes.
- 20/ Miserere, a 6 voces.
- 21/ Responsorio “*Hodie nobis celorum Rex*” para el Nocturno de la Navidad.
- 22/ Responsorio “*Beata viscera Marie virginis*” para el Nocturno de la Navidad.
- 23/ “*Panis angelicus*”. Motete [a 3 voces].
- 24/ Rosario a 3 voces.

- 25/ *“Salve Regina”*. Salve a 3 voces.
- 27/ *“Salve Regina”*. *“Salve para tiples”*.
- 28/ *“Stabat Mater”*.
- 29/ *“Te Deum”*.
- 30/ *“Tui sunt celi et tua est terra”*. Motete.
- 31/ Gozos a N^a S^a de la Seo de Valencia. 1827.
- 32/ Letanía a la Virgen. Andreví. 1851.
- 33/ *“Prosa alternada”*. 1852.
- 34/ Salve. *“Salve a 3 voces, con acompto. de Órgano por Mtro. Andreví”*.
- 35/ Salve. *“Salve a Duo / Por D. Franc^o Andreví”*.
- 37/ *“Ave maris stella”*. Himno.
- 38/ *“Tota Pulcra”* A Duo.
- 40/ *“Ego quasi vitis”*.
- 41/ *“Regina Coeli”*.
- 42/ *“Salve Regina”*.
- 43/ *“Te Deum”*.
- 44/ Dos Trisagios a 3 voces.
- 45/ *“Gloria laus”* a 3 voces.
- 46/ *“Inviolata”*, solo de Tiple.
- 47/ Misa a dos coros.
- 48/ Motete *“Iste est qui”* y *“Hodie Maria”*.
- 49/ *“Regina Caeli”*.
- 50/ Salve.
- 51/ *“Salve Regina”*.
- 52/ *“Stabat Mater”*.
- 53/ *“Te Deum”*.
- 54/ *“O mortal y viador”*. (Lamento de las almas)
- 55/ *“O beatum Raymundum”*. Antífona.
- 56/ Música o melodía para acompañamiento de Gozos.
- 57/ Misa solemne a 3 voces y coro con acompañamiento.
- 58/ Lamento de las Almas.
- 59/ Oratorio Virgen de los Dolores. Terceto con coro *“De esa sangre de esas venas”*.
- 65/ Trisagio a 3 voces.
- 66/ Trisagio a 3 voces.

- 67/ Misa a 4 y 8 voces con orquesta.
 68/ Misa a dos coros.
 69/ Misa a dos coros.
 70/ Misa solemne a 3 voces y Coro con acompañamiento de órgano.
 74/ Salve Regina. J.S. Bach.
 77/ Misa de Gloria, a 2 voces y órgano. J.L. Battman.
 78/ “*Terzetto / Vell Opera La Stramera / Cielo taci ah qual gioja/* del Sigre. Mtro. Bellini / *Ridotto per Piano Forte / dalli Sigre. A.C.*”
 86/ “*Messe Breve / Par / Boissiere*”.
 87/ “*O Salutaris*” “*Acompañamiento*” “*Boissiere*”.
 88/ Rosario a Orquesta. Pablo Bonet. Enero 1831.

Por lo que respecta a la catedral de Santiago de Chile, el segundo caso al que hemos aludido que no hemos podido incorporar plenamente al estudio por su localización reciente en nuestra información, hay que señalar que se han localizado 8 obras que pertenecen a Francisco Andreví. Anteriormente ya se ha hablado de esta ciudad por contar con un villancico (“*Inocentes pastorcillos*”) en los fondos de la Recoleta Dominicana y que se ha incluido en las relaciones ya trabajadas, a lo que en el futuro habrá que añadir en las fichas de catalogación las que aparecen a continuación:

Obras conservadas en los fondos de la catedral de Santiago de Chile [CLC]:

- “*Cuatro motetes al Santísimo Sacramento*” (CLC, Fondo de Música, 946)
- “*Domine ad adjuvandum*” (CLC, Fondo de Música, 1002)
- “*Himno a la Natividad de N.S.J.C.*” (CLC, Fondo de Música, 950)
- “*Himno Veni creator spiritus*” (CLC, Fondo de Música, 883)
- “*Salmos de Nuestra Señora: Letatus y Lauda Jerusalem*” (CLC, Fondo de Música, 949)
- “*Misa a 4 y a 8*” (CLC, Fondo de Música, 984)
- “*Misa con toda orquesta*” (CLC, Fondo de Música, 945)
- “*Te Deum*” (CLC, Fondo de Música, 679 y 1046)

4.7. La música de órgano de Andreví.

Una de las debilidades de Francisco Andreví era la música de órgano. Desde muy joven se inició en la música escuchando sonar el órgano de Sanahuja, su localidad natal, de la mano de Antoni Guiu lo cual le despertó tal interés que con el paso de los años, aquel joven atraído por tan grandioso instrumento se convirtió en una figura del arte musical. Como ya se ha dicho en otro momento, sus inicios musicales fueron como organista lo que le llevó a copiar e interesarse por las obras de los más grandes y reputados organistas del momento y hasta su llegada a Barcelona, donde ocupó algunos cargos musicales en esta ciudad en el convento de las religiosas de Santa Teresa y en la iglesia de las Magdalenas, fueron con el órgano. El paso de los años no le hicieron cambiar de idea aun a pesar de que su camino profesional se dirigió hacia los magisterios de Capilla ya que hemos encontrado documentos y datos de su interés por el funcionamiento de algunos órganos como el de Santiago de Compostela, por la necesidad de reformar el que tenía en la capilla que ocupaba en un determinado momento como por ejemplo en Valencia, e incluso ocupando la plaza de organista como sucedió en París en su etapa de exilio.

Las dificultades que pudo encontrar en su entorno familiar y social para comenzar los estudios musicales, le llevaron a aprender de una forma casi autodidacta y para ello se preocupó por recopilar obras y cuadernos de música para órgano y al tiempo que los copiaba “para uso de Francisco Andreví” iba conociendo y estudiando las técnicas compositivas que se habían empleado y esto pudo ser en parte uno de los motivos por los que su obra alcanzó cotas altas. La documentación hallada de este tipo de material se localiza principalmente en dos fondos que son el del Archivo Histórico Comarcal de Cervera y el de la Biblioteca del Palau de la Música de Barcelona. Curiosamente son los que se sitúan más próximos a sus comienzos musicales, algo que coincide con las fechas que aparecen en los cuadernos que copia para su uso que son los años comprendidos entre 1802 y 1805 que le se sitúan a caballo entre la Seu d’Urgell y Barcelona y donde estuvo al lado de dos reputados organistas como fueron Antoni Coderch y Joan Quintana.

A los 17 años de edad firma un cuaderno de música para órgano como “*prevener*” y a partir de ese momento su horizonte musical es cuando alcanza las más altas esferas. La obra de órgano que se atribuye a su mano es la siguiente:

En el Archivo Histórico Comarcal de Cervera (AHCC) encontramos la siguiente obra:

CAJA 33

exp. 5.- Obra de Joan Vila, organista de la Iglesia de Santa María del Pi. Cuaderno de Francisco Andreví. Año 1803.

exp. 6.- Cuaderno de obras para órgano: “*Obra Chromatica 1º Thono Punto Alto*”, Joan Vila; “*Tiento Partido de Mano Derecha 1º Thono*”, Elias; “*Partido de Mano Izquierda del Mismo*” (Elias). Cuaderno de Francisco Andreví. Año 1805.

exp. 7.- Pliego de Obras: Sonata (Padre Soler); Sonata (Padre Soler); Sonata (Josep Fort); Minuet (Ferrer); Sonata (Mateu Farré) y Sonata (Narcís Casanovas). Cuaderno de Francisco Andreví. Año 1806.

exp. 8.- Obra Instrumental, Antoni Coderech. Partituras para uso de Francisco Andreví. Año 1802.

exp. 9.- Salmodia para todos los tonos, Antoni Coderech. Libreta de Francisco Andreví, copiada el Año 1803.

exp. 10.- Cuaderno de Sonatas, Antoni Coderech. Para uso de Francisco Andreví. Año 1804.

exp. 11.- Obra llena en Tercer Tono, Antoni Mestres. Cuaderno de Francisco Andreví. Año 1803.

exp. 12.- Salmodia para todos los tonos, Francisco Andreví. Año 1814

Por su parte en el Palau de la Música de Barcelona se halla la siguiente:

Caja CV44

R. 11: Cuaderno manuscrito por Francisco Andreví, años 1803 y 1804: “*Obra 5º tono Llena sobre el himno de apóstoles = de Subias 1729*”, transcripción de Francisco Andreví de la obra de Subias; “*Obra 6º tono de Subias año 1742*”, transcripción de Francisco Andreví de la obra de Subias; Pieza sin nombre de autor y título, y que puede ser obra propia de Francisco Andreví; “*Rasgo de órgano sobre este Intento cromático de Dn. Joseph Elía / Iro thono*”, obra de Francisco Andreví sobre la original de Josep Elías; “*1748 / Piesa segunda de don Joseph Elías*”, transcripción de Francisco Andreví de la obra de Josep Elías y “*tocata a dúo*”, obra sin identificación de autor y que puede ser obra propia de Francisco Andreví.

R. 14: Cuaderno manuscrito por Francisco Andreví, año 1803: “*Obra sobre ave Maristella (sic) del Rnt. Joan Vila*”. Obra de Francisco Andreví sobre la original de Joan Vila.

R. 15: “*Colección de pasos fugados*”, cuaderno manuscrito original de Francisco Andreví, y que posiblemente lo realizara tras su retorno del exilio en Francia: Nº 1 Paso fugado del Maestro Mateo Ferrer; Nº 2 Paso del Maestro Mateo Ferrer; Paso fugado de Melchor de Ferrer Nº 3; Nº 4 Paso fugado compuesto por Melchor de Ferrer; Paso fugado de Melchor de Ferrer Nº 5; Paso fugado de Melchor de Ferrer Nº 6; Paso fugado de Melchor de Ferrer Nº 7; Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 8; Paso fugado de Melchor de Ferrer Nº 9; Paso fugado de Melchor de Ferrer Nº 10; Nº 11 el mismo paso de nº 3 combinado y hecho de otro modo por el Rvdo. don Barbardo Papell; Nº 12 Paso fugado de Melchor Ferrer; Nº 13 Paso fugado de Melchor Ferrer; Nº 14 Paso fugado de Melchor Ferrer; Nº 15 Paso fugado de Melchor Ferrer; Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 16; Nº 17 Paso fugado del Rdo. Bernardo Papell; Nº 18 Paso fugado de Melchor Ferrer; Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 19; Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 20; Nº 21 Paso fugado de Melchor Ferrer; Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 21; Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 22; Nº 23 Paso fugado de Melchor Ferrer; Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 24; Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 25; Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 26; Paso fugado de autor desconocido Nº 27 (contiene partes a canto llano); Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 28; No hay nº 29 siguiendo con el 30; Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 30; Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 31; Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 32 y Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 33.

4.8. La música de Andreu inspirada en obra ajena.

A lo largo de la vida de un músico que ejerce como maestro de Capilla, además de su propia obra creativa y de aquella que copia de otros maestros o músicos, podemos encontrarnos con piezas musicales hechas por él pero que tienen como fuente la obra de otro autor. No se trata de lo que se conoce como “copias” en el lenguaje utilizado comúnmente, sino que son versiones creativas que bien se inspiran en la melodía del otro músico, o bien son reducciones, adaptaciones o versiones que modifican en cierta manera la obra original y adquieren en sí mismas personalidad singularizada.

En el caso de Francisco Andreu y entre sus papeles musicales hemos podido localizar obras de estas características. No son muchas, pero sí significativas por los momentos en que escribe estas piezas y los distintos géneros que abarcan. Cronológicamente las podemos situar en su etapa de formación y en los últimos años de su vida. En las primeras se trata de obra de órgano y al final en música de ópera. Por lo que respecta a los autores hay que señalar que estos tenían relevancia en los momentos en que hace estos trabajos.

Es posible, sobre todo en las primeras, que este trabajo fuese uno de los de mayor dificultad y dedicación por la complicación de la tarea para un principiante que, además, ha de exponer su resultado al maestro que le enseña para que lo valore, pero ello serviría para agudizar su ingenio ya que supo y tuvo que “inventar” a partir de lo ya creado. Esta era una forma de ejercitar su creatividad y componer sin copiar literalmente los materiales con que contaba entre sus manos.

Las primeras obras que conocemos de estas características en la biografía musical de Andreu aparecen en unos cuadernos que escribe durante los años de formación en La Seu d’Urgell. Son piezas de música de órgano, lo que viene a clarificar que las hizo bajo la dirección y supervisión de su maestro el organista Coderch, y la información se localiza en el archivo del Palau de la Música de Barcelona en sendos cuadernos manuscritos de Andreu fechados en los años 1803 y 1804.

El primero de ellos, con el título de *Coderno (sic) de Franco. Andreví 1803*, contiene una pieza bajo el epígrafe “*Obra sobre ave Maristella (sic) del Rnt. Joan Vila*”⁶¹². El segundo de los cuadernos, titulado *Coderno (sic) Para Obras de Órgano. Para el Uso de Franco. Andreví año 1803 y 1804*, contiene la obra “*Rasgo de órgano sobre este Intento cromático de Dn. Joseph Elía. Iro thono*”⁶¹³. Ambas obras realizadas por Andreví se inspiran en las correspondientes de Joan Vila y Josep Elías, grandes organistas catalanes y músicos de referencia para todos los alumnos de órgano en aquella época, dentro de lo que se conocía como “escuela catalana”, y como hemos dicho responden a unos iniciales momentos de aprendizaje. Si en la primera pieza tiene como base el himno litúrgico *Ave maris stella* que se escucha en las vísperas marianas, la segunda pertenece a un grupo (fuga, tiento, etc.) cuyo uso e interpretación servía para cubrir tiempos o espacios litúrgicos como música de acompañamiento. Son pues, dos ejemplos de composición que todo músico organista acaba realizando en el ejercicio de la profesión.

Por su parte, ya en los años finales, hace un trabajo similar, pero ahora con la madurez de sus conocimientos y con una clase de música que nada tiene que ver con sus pretensiones eclesiales de cuando era estudiante en La Seu d’Urgell, si bien no tan alejada o distante pues hemos visto entre sus papeles que ya en su momento copió otras músicas de compositores de ópera italianos. Se trata de una pieza de ópera del compositor italiano Vincenzo Bellini⁶¹⁴, concretamente un terceto de su ópera *La Straniera*. La obra se localiza bajo el epígrafe “*Terzetto. Vell Opera La Stramera ‘Cielo taci ah qual gioja’ del Sigre. Mtro. Bellini. Ridotto per Piano Forte dalli Sigre. A.C.*”. Se localiza en los papeles de música del fondo de La Merced de Barcelona⁶¹⁵, y nosotros atribuimos la autoría a partir de identificar las iniciales “A.C.” por “Andreví Castellá”, toda vez que los papeles del cuadernillo son además similares a los de época de Andreví en su paso por aquella capilla musical.

Hay otras motivaciones para esta atribución que formulamos. Se trata de un terceto operístico, género musical que Francisco Andreví estaba aficionado asistiendo con

⁶¹² BPM, signatura R.14.

⁶¹³ BPM, signatura R.11.

⁶¹⁴ BELLINI, Vincenzo: Compositor italiano, de la primera mitad del siglo XIX. Su ópera *La Straniera* o *La Stramera*, como pone el manuscrito musical al que nos referimos, se estrenó en Milán el año 1829. ROSSELLI, John: *Vida de Bellini*. Madrid: Cambridge University Pres, 1999.

⁶¹⁵ BPEB, Música, 78.

regularidad a funciones teatrales en sus últimos años barceloneses, de un autor con gran resonancia en el momento, y además es una reducción a “piano forte”, un instrumento por el que el personaje se interesó en su etapa francesa y parisina en concreto, lo que puede ser motivado por el destino del trabajo y su uso en salas de conciertos o para ensayos. Sospechamos que el poner todo el epígrafe en italiano, e incluso disimular la autoría bajo unas siglas, era resultado de una situación social donde la presencia de un clérigo en estos avatares no contaba con simpatía en los círculos de autoridad eclesiástica.

Ambos ejemplos que hemos presentado nos demuestran, una vez más, la versatilidad de un gran músico como lo fue Francisco Andreví Castellá, quien desde estudiante no dejó de interesarse por todos los aspectos que rodeaban a la música y por cultivar todo tipo de trabajos que le permitieran adquirir una formación plena y novedosa.

4.9. Obra de otros autores copiada por Francisco Andreví.

Al hablar de la producción musical de un músico compositor y principalmente, cuando nos referimos a aquellos que gozaron de la condición de ser maestros de Capilla a lo largo de los casi cinco siglos de vida que tuvieron las capillas catedralicias españolas, podemos caer en el error de pensar que todas las obras o referencias a las que se hace alusión en un catálogo o inventario sean de su mano, es decir que las hayan compuesto expresamente para ser interpretadas en un momento dado y en un lugar concreto, pero en realidad no es así. Cualquiera de los tantos y tantos maestros de Capilla que transitaron por las catedrales españolas, dedicaron parte de su tiempo a copiar obra de sus predecesores con la finalidad de aprender, de conocer nuevas técnicas compositivas que permitían triunfar a otros que eran competencia directa suya y sobre todo para profundizar en nuevas estructuras musicales cuya única forma de estudiar su mano era copiando su obra y así ahondar en el estudio de sus técnicas compositivas, claro que además de para aprovecharlas para su misma capilla y cubrir alguna necesidad puntual que les pudiera surgir dentro de la diversa y continua actividad que tenían en su cargo, donde muchas veces era casi imposible llegar a tiempo para estrenar una obra nueva creada expresamente para esa celebración.

También se podía dar el caso de que alguna pieza hubiera tenido una tradición temporal en una catedral y fuera típico interpretarla para ese acto y por tanto se tuviera que mantener en el atril mientras no hubiera una renovación para la misma. Nos estamos refiriendo a casos como por ejemplo los gozos que compuestos expresamente para alabar a un santo, el pueblo se aprendía la letra y se debía mantener su interpretación y melodía puesto que se había terminado por convertir en canto popular.

Lógicamente, Francisco Andreví no fue un caso excepcional a estas tendencias y en lo que se refiere a todo su inventario de obras, debemos prevenir que un número de ellas se refiere a piezas que no son suyas, sino que se trata de copias o arreglos que él mismo hacía de otros maestros que le interesaban y le despertaban entusiasmo bien por la sonoridad de sus obras, bien por el uso que hacía de los elementos musicales o quizá porque esa determinada obra había tenido una longeva tradición en el seno de una determinada capilla musical, tal y como nos referíamos anteriormente, y consideraba que debía actualizarla para su capilla o renovarla para adaptarla a las condiciones con que contaba en un momento concreto y así poderla seguir interpretando sin generar cambios sustanciales.

Un ejemplo muy claro de lo que estamos diciendo sobre identificar el autor original lo encontramos con la pieza de título *Terra Tremuit* en la Catedral de Segorbe⁶¹⁶, una obra que en origen se compuso como motete en el Domingo de Resurrección, pero que en este caso su posterior recuperación se hace para ser interpretada la noche del Sábado al Domingo de Resurrección, cuando a partir de las doce de la noche se consideraba que Nuestro Señor había resucitado, y para simbolizar la alegría por lo acontecido los fieles asistentes a la catedral golpeaban su mano contra los bancos, lo cual hacía que la tierra temblara, y por tanto remarcaba ese título. Esta obra parece ser es una adaptación de Andreví para su capilla y que proviene de un maestro anterior a él cuyos datos no se conocen con certeza, y nosotros sabemos de la mano de Andreví porque se localiza en los fondos de la catedral de Valencia, si bien en Segorbe llegaba años más tarde cuando José Perpiñán vuelve a hacer otra adaptación o reducción para ser interpretada por la capilla segorbina y en este caso si que se menciona al autor, quien fuera predecesor en el cargo de maestro de Capilla en Segorbe.

⁶¹⁶ La referencia de esta obra en el catálogo del archivo de música de la Catedral de Segorbe es PM 59/8.

De igual manera, encontramos en Andreví una serie de obras de autores contemporáneos suyos, aunque de una edad más avanzada, y que éste toma como referencia de aprendizaje y copia para su estudio. Esto ocurre fundamentalmente en obras para órgano, un instrumento que marcó los comienzos musicales de este maestro, y que entusiasmado por su sonoridad le hizo estudiar de manera casi auto didacta podríamos decir a partir de las clases o conocimientos transmitidos por reputados organistas como Antoni Guiu o Joan Quintana, entre otros, y que le llevó a ocupar en sus comienzos plaza de organista en las Religiosas de Santa Teresa, en la iglesia de las Magdalenas y Senyores de Jonqueres en Barcelona⁶¹⁷.

Pero también lo encontramos en otros generos musicales en el que se mostró como un diestro compositor y en gran número forman parte de su producción. Nos estamos refiriendo a villancicos u oratorios entre otras obras que fueron de su interés y que copió para su uso o propiedad, los cuales localizamos en Cervera⁶¹⁸.

Continuando en esta línea de obra de otro autor copiada podemos citar una obra que envió a la Seu d'Urgell cuando era maestro de Capilla en la catedral de Valencia. Concretamente se trata de una Misa de Requiem que compuso Francisco Andreví en el

⁶¹⁷ En el archivo del Palau de la Música de Barcelona encontramos varia documentación que se corresponde con lo que aquí manifestamos, como por ejemplo las piezas para órgano con signaturas de referencia CV44, R1: "Obra del Padre Anselmo Viola]", manuscrito original de Francisco Andreví; CV44, R11: "Coderno (sic) Para Obras de Órgano / Para el Uso de Franco. Andreví año 1803 y 1804", manuscrito original de Francisco Andreví, y que contiene las siguientes piezas de la mano de este sobre las originales del autor citado en cada caso: "Obra 5º tono Llena sobre el himno de apóstoles = de Subias 1729"; "Obra 6º tono de Subias año 1742"; "Piesa segunda de don Joseph Elías" y CV44, R. 15: "Colección de pasos fugados". Contiene: Nº 1 Paso fugado del Maestro Mateo Ferrer / Nº 2 Paso del Maestro Mateo Ferrer / Paso fugado de Melchor de Ferrer Nº 3 / Nº 4 Paso fugado compuesto por Melchor de Ferrer / Paso fugado de Melchor de Ferrer Nº 5 / Paso fugado de Melchor de Ferrer Nº 6 / Paso fugado de Melchor de Ferrer Nº 7 / Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 8 / Paso fugado de Melchor de Ferrer Nº 9 / Paso fugado de Melchor de Ferrer Nº 10 / Nº 11 el mismo paso de nº 3 combinado y hecho de otro modo por el Rvdo. don Berbarado Papell / Nº 12 Paso fugado de Melchor Ferrer / Nº 13 Paso fugado de Melchor Ferrer / Nº 14 Paso fugado de Melchor Ferrer / Nº 15 Paso fugado de Melchor Ferrer / Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 16 / Nº 17 Paso fugado del Rdo. Bernardo Papell / Nº 18 Paso fugado de Melchor Ferrer / Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 19 / Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 20 / Nº 21 Paso fugado de Melchor Ferrer / Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 21 / Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 22 / Nº 23 Paso fugado de Melchor Ferrer / Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 24 / Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 25 / Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 26 / Paso fugado de autor desconocido Nº 27 (contiene partes a canto llano) / Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 28 / No hay nº 29 siguiendo con el 30 / Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 30 / Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 31 / Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 32 / Paso fugado de Melchor Ferrer Nº 33.

⁶¹⁸ En AHCC, Fondo musical, hay también obra de otro autor copiada por Francisco Andreví. Podemos citar las referencias de signatura Caja 7, expediente 3 (CAU, Josep: Villancico para la profesión de una religiosa en el monasterio de Valldotsella (1794); Caja 7, expediente 4 (CAU, Josep: Villancico para la profesión de una religiosa Mínima (1789) y Caja 7, expediente 8 (CAU, Josep: Borrador del Oratorio de la Inmaculada Concepción (1792).

año 1820 y que remitió como regalo a dicha catedral catalana con el epígrafe “*Misa de Requiem a 8 voces (sic) por Dn. Franc^o Andreví Maestro de Capilla de la Sta. Yglesia de Valencia y Monacillo que fue dela de Urgel. / año 1820*”. La obra es una copia reducida de la misma pieza de este mismo compositor que se conserva en el archivo de la catedral de Valencia⁶¹⁹, pero con el añadido del Responsorio *Liberame Domine* compuesto por José Pons unos años antes⁶²⁰. No conocemos realmente los motivos que le llevaron a enviar y regalar esta obra a Urgell, ni cuando se hizo, pero lo cierto es que quiso variar su composición ligeramente con respecto a la originaria en el sentido de que además de añadir el anteriormente citado responsorio de difuntos, le faltan de la versión original de la misa los versos *Dies ira, Recordare, Dies tremens y Confutatis* de la Secuencia y el Motete *Pie Jesus*.

Si en la pieza anterior, Andreví copiaba el responsorio de Pons, también nos encontramos en otros casos que es a la inversa, y así vemos que una misa de Andreví fue “copiada” por el maestro Nin, maestro de Capilla en Tortosa y que también estudió con Francisco Queralt, quien hizo para su uso personal la instrumentación de la misma conservándose el cuaderno entre los papeles del Palau de la Música de Barcelona⁶²¹.

En el fondo de la Merced de Barcelona, también encontramos un cierto número de piezas relacionadas con Francisco Andreví copiada de otros autores para su uso. Eran en su nueva etapa barcelonesa momentos en los que llegado de Francia se encuentra ante la necesidad de atender una capilla, con carencias y dificultades, que debe mantener viva y nada mejor que aportar nuevas obras que aunque sean de otro autor signifiquen el acceso a las nuevas corrientes de la pieza musical litúrgica en Francia o Italia, que sitúen la nueva capilla que quiere regir a la altura de la vanguardia internacional que ha conocido en su etapa del exilio.

Así pues, podemos afirmar que en estos casos que venimos señalando, si bien se trata de obras que no son originariamente suyas, como sucede con otros muchos maestros de capilla, Andreví realiza unas adaptaciones que las modifica, arregla o simplemente

⁶¹⁹ CLIMENT: *Fondos Musicales...*, Vol. I. Registro catalográfico Nº 67 y Signatura 157/3. La obra aunque compuesta en 1820, como se indica en los papeles originales, aparece en el catálogo como fechada en el año 1826.

⁶²⁰ CLIMENT: *Fondos Musicales...*, Vol. I. Registro catalográfico Nº 2337 y Signatura 136/3.

⁶²¹ APMB, CV44, R. 25: Misa corta a 3 voces del maestro Francisco Andreví instrumentada por el maestro Nin.

copia, bien para el estudio de las mismas o para una posible interpretación, y que por tanto forman parte de su trabajo como músico integrándose como parte de su archivo personal, y que sobre todo en el caso de las que son manuscritas por él han de constar en la relación de obra realizada por el músico.

5. EL LENGUAJE Y LA MUSICALIDAD DE FRANCISCO ANDREVÍ: análisis formal y estilístico comparativo de obras significativas.

Una de las partes de esta investigación se ha dirigido al estudio y análisis de algunas de las obras que compuso Francisco Andreví, buscando poder sacar conclusiones acerca de la mano compositiva de este músico. Hemos considerado era básico profundizar en las técnicas habituales en la composición de sus piezas musicales, de tal modo que ello permitiera establecer unos cánones o elementos de referencia que nos permitan identificar cualquier tipo de composición como suya por el mero hecho de que cuente con esos aspectos identificativos que lo personalizan.

Como escribiera Jean Modino, no podemos decir que existe un concepto de análisis musical en sí, que se puede presentar en manera sencilla destacando objetivos y métodos válidos para todos, y más bien nos encontramos una gran variedad de prácticas analíticas⁶²². La profesora María Nagore ha incidido en ello reflexionando sobre la cuestión para concluir:

Aunque el análisis se aplique a una obra musical concreta, no puede nunca desvincularse de su carácter temporal o histórico, por lo tanto, explícita o implícitamente siempre está relacionado con otras realidades que contribuyen a dar sentido a ese análisis.⁶²³

En nuestro caso, el análisis “*formal*” entendido como partes estructurales que podemos encontrar en todo tipo de obra, ha querido ser acompañado por un “*contexto*” en el que se introducen otros elementos que permitan comprender la pieza musical, tanto en su finalidad y momento histórico de su creación como en la elección del modo o género musical escogido por el autor y la evolución de este a través del tiempo precedente, como manera de engarzar la composición en la historia de la música y su evolución.

A la hora de la selección de obras dos son los parámetros elegidos. En primer lugar, se ha pensado realizar ésta teniendo en cuenta sus destinos como maestro de Capilla a lo largo de su vida, puesto que ello nos permite una manera de comprobar la evolución que se ha gestado en su técnica compositiva. A este fin hemos seleccionado alguna de las

⁶²² MODINO, Jean: “Experiencie et savoir”, *Musurgia II*, 4 (1995).

⁶²³ NAGORE, María: “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”, *Músicas al Sur*, 1 (2004).

obras que se ha considerado como más representativa de cada una de esas etapas. Al mismo tiempo, hemos pretendido que estas a su vez abarquen una representación de los diversos géneros o estilos musicales que cultivó. La selección pues se mueve en el ámbito espacial y temático.

No es fácil decidir en algunos casos qué pieza consideramos como más importante que otra o cuales son las razones que nos pueden llevar a hacerlo. Por ese motivo hemos realizado el estudio de diversas obras fechadas o conservadas en los fondos de cada archivo, buscando el conocer la mayor cantidad de información acerca de sus tendencias musicales, y a su vez posteriormente analizar musical y estilísticamente otra diferente que es la que se ha transcrito y se ha aportado en este trabajo. En algunos casos como en Sevilla o Madrid nos encontramos obras muy similares o que incluso se complementan, en cuyo caso se han analizado las dos para compararlas y establecer los lazos de unión entre ellas.

Las obras seleccionadas para comentar, por el orden en que aparecen en el estudio, son las siguientes: *Para aprender a deletrear*, ejercicio de vocalización (Segorbe [1808]); *Tota Pulchra* a 6 voces, Motete a la Virgen (Segorbe [1809]); *Pues el armónico zelo* (a San Blas), Gozos, Segorbe 1809; *Te Deum laudamus*, Himno, Segorbe 1808/1812; *Laudate Dominum*, Salmo de Laudes, Segorbe 1811; *Lamentación 1ª de Jueves para Viernes*, 1814; *Vuela rauda Cristina*, Cantata, Valencia 1829; *Por qué, cielo te admiras*, Seise (Villancico-Baile) a la Purísima Concepción, Barcelona 1853; *El Dios que excelso trono*, Seise (Villancico-Baile) al Santísimo Sacramento, Barcelona 1853; *Oficio de Difuntos*, Madrid 1833, *Misa de Difuntos*, Madrid 1833, *Messe Solennelle* a 3 voces y coro, Burdeos (Francia); *Distribution des Prix*, Cantata, Aire ¿? (Francia); *Le moment solemnel*, *Le Jour des prix*, *Pour habiter dans la cité nouvelle*, *Chant des travailleurs*, *Mon étoile* y *El emigrado*, Canciones, Francia; *La Dulzura de la virtud*, *El Juicio Universal* y *La partida del hijo pródigo*, Oratorios, España; *Stabat Mater*, Secuencia, Burdeos (Francia).

La gran cantidad de obra musical de Francisco Andreví hacía de gran magnitud el estudio de todas y cada una de las piezas. Incluso, si se limitase a un género musical concreto, estaríamos entrando en lo que podría ser un trabajo de tesis doctoral por sí mismo. De ahí que nos hayamos inclinado por una selección temática haciendo especial

incidencia en algunos casos que nos parecen algo más singulares en la obra que se espera de un músico sacro, como son en este caso las cantatas profanas, las canciones cortas de su etapa en el exilio, lo específico de los villancicos-baile para Sevilla -los seises- y los oratorios por su importancia entre músicos de origen catalán.

5.1. Para aprender a deletrear. Ejercicio de vocalización. Segorbe [1808]⁶²⁴

Para Aprender a deletrear
ejercicio de vocalización

Música: Francisco Andreví Castellar [1808]
Transcripción: Vicente Martínez Molés (2010)

Copyright (c) Archivo de la Catedral de Segorbe
Copyright (c) Transcripción Vicente Martínez Molés

Figura 5.1.1: Obra compuesta por Francisco Andreví

Esta composición la encontramos ubicada cronológicamente entre los años de la conocida como guerra de la Independencia. En un principio puede parecer que este no es motivo para justificar posibles causas por las que, en su momento, necesitara Andreví de este ejercicio para educar en la música vocal a sus infantillos, pero sí que tiene importancia extraordinaria si pensamos las dificultades sociales que le pueden estar afectando ya desde sus comienzos en su magisterio al frente de la Capilla Musical de la Catedral de Segorbe. Un tiempo de guerra siempre es conflictivo en todas las órdenes.

⁶²⁴ Hemos comentado la obra anteriormente en MARTÍNEZ MOLÉS: “Enseñando a los infantillos...” y Francisco Andreví Castella, *genio...*, pp. 121-125.

Dos meses después de su toma de posesión, el Cabildo acordaba que se le pagase a Francisco Andreví la misma retribución que percibía el anterior maestro de Capilla por la enseñanza de los infantillos, y tras pocas semanas este informa al Cabildo la necesidad de cambiar a las personas que tiene como infantillos por no serle útiles, por lo que pide permiso para seleccionar nuevos niños cantores, a lo que la institución le autoriza que los busque entre los escolares de las escuelas que hay en la ciudad y los forme como mejor estime conveniente. Es pues este el momento en el que podemos datar cronológicamente la pieza. Si le añadimos, además, la casualidad de que la misma aparezca en el dorso de lo que es un villancico para la Navidad, uniendo las fechas de sus peticiones de cambio en los pequeños cantores y la proximidad al periodo navideño, nos conduce todo ello directamente hacia esta ubicación de posible calendario en su realización.

El deseo de contar con voces apropiadas para lo que ha de ser su estreno musical en Segorbe, es la causa por la que podemos entender la existencia de este ejercicio de canto para aprender a vocalizar y pronunciar en la capilla musical, pieza que el propio maestro ya tituló con la significativa denominación *Para aprender a deletrear*. El ejercicio lo encontramos escrito a vuela pluma, como era habitual escribir algunos fragmentos musicales que se necesitaban casi al instante para alguna necesidad de la capilla musical, y en este caso aparece manuscrito en el reverso de la particella de contrabajo del villancico de Navidad *Gloria sea al Eterno*⁶²⁵.

Ninguna de las piezas, *Gloria sea al Eterno* y *Para aprender a deletrear* tienen en los papeles como fecha de composición el año de su toma de posesión, 1808, pero es absolutamente indudable que si accede a la capellanía en agosto de dicho año debió componer música, porque así le obligaba la plaza, para la que fue su primera Navidad. Luego, si sabemos que en noviembre necesitaba nuevos infantillos y en Navidad debía cantarse al menos un villancico de nueva composición del maestro, y el ejercicio de vocalización está detrás de una pieza que reúne estas características, es decir, es un villancico de Navidad, no hay más lógica conclusión que la obra *Gloria sea al Eterno* la podamos fechar para la Navidad de 1808 y por ende *Para aprender a deletrear*, el ejercicio de vocalización, también correspondería en su composición al citado año.

⁶²⁵ ACS, Música, PM 60/2.

Análisis musical

Se trata de un ejercicio monódico, breve, de sonoridad agradable, aunque a su vez rítmico y pegadizo. Prevalece la frase melódica breve, de ámbito reducido (tan solo aborda el intervalo de octava), aunque esto no le impide dibujar una línea melódica muy ondulada, con gran fluidez de notas. Destacan los valores de nota con puntillo, lo cual le impregna un ritmo peculiar, pegadizo y muy característico, que permite el reposo sobre la nota anterior y la ejecución enérgica sobre la nota posterior, al mismo tiempo que da un gran juego melódico-rítmico a la interpretación.

A su vez, la separación de frases por medio de calderones, genera una estructura por sí sola del ejercicio, con intervenciones claras de la voz solista y a continuación del coro o tutti, desarrollando esto una forma cíclica de la pieza a modo de pregunta-respuesta que se va repitiendo tenazmente en toda la duración de la misma, y que a su vez permite abordarla de nuevo desde el principio sin perder la intensidad y variando únicamente el intérprete. En el ejercicio, la frase del solo la ejecutará el cantante que está mostrando su capacidad musical, es decir, sus nociones y conocimientos musicales, mientras que la del coro corresponderá al resto de miembros de la capilla que están realizando el acompañamiento del ejercicio de vocalización para captar la calidad musical y vocal del niño cantor.

No está especificado este ejercicio para ningún tipo de voz ni ninguna tesitura en concreto, por ello podemos decir que se trata de un medio práctico para interpretarlo cualquier cantante o tipo de voz, solista o no, de tesitura grave o aguda, y con más o menos destrezas para pronunciar con habilidad y ligereza el texto que se podrían encontrar en cualquier pieza escrita para ser interpretada por la Capilla Musical de esta catedral y conservada en su fondo archivístico.

Esta sencillez, claridad y homogeneidad de partes y líneas, suaves aunque melódicas, que muestra la breve pieza musical, es lo que nos hace pensar que se tratara de un ejercicio de canto dirigido a encontrar, de entre los niños de la época en la población de Segorbe, la voz necesaria para suplir al infantilillo que ha perdido el registro, que ha mudado su voz y ya no está capacitado para interpretar como exige la obra la tesitura correspondiente, o también llegado el caso que no satisface las pretensiones del maestro.

Pero si profundizamos en el estudio de la obra, encontramos también en ella un elemento que nos llama la atención por su “*gracejo*”: nos estamos refiriendo al texto. Nada más atractivo y jocosos o divertido para interpretar un coro infantil o de niños en una capilla musical catedralicia. Destaca por ser completamente profano, aunque con alusiones a los religiosos, y de temática deliberadamente divertida y ciertamente provocativa para niños, lo cual constituye un recurso que se usa para atraer la atención de los miembros del coro, a modo de juego, al ejecutar este ejercicio repetidamente, y que así no muestren cierto desencanto o cansancio al interpretarlo tantas veces cuantas sea necesario para perfeccionar la vocalización en el canto, o para encontrar la voz del niño cantor que mejor se ajusta a las exigencias de la plaza vacante.

Y como muestra de lo que aludimos respecto a la letra, este es su contenido:

<i>Las monjas en el Coro. Congratulamini</i>	<i>Be a ba oe ne ban</i>
<i>Las monjas en el Coro. Congratulamini</i>	<i>Be e be ne ben</i>
<i>Dicen cantando</i>	<i>Be e be ne ben</i>
<i>Dicen cantando</i>	<i>Be ie ne bin ben bin</i>
<i>Para tantas hermanas. Congratulamini</i>	<i>Be oe ne bon bin bon</i>
<i>Para tantas hermanas. Congratulamini</i>	<i>Be ne ne bun</i>
<i>No hay un hermano</i>	<i>Ban Ben Bin Bon Bun</i>
<i>No hay un hermano</i>	
<i>No hay un hermano</i>	

Figura 5.1.2: Texto seleccionado para el ejercicio de canto por Andreví

No hay que olvidar que Andreví a su llegada a Segorbe venía de Barcelona, donde ejercía como organista en conventos de monjas, algo que también pudo influir en la elección de esta peculiar letrilla.

5.2. *Tota Pulchra, a 6 voces. Motete a la Virgen. Segorbe [1809]*⁶²⁶

The image shows the beginning of the musical score for 'Tota Pulchra'. It starts with an organ introduction in 3/4 time, marked with a forte (f) dynamic. The organ part consists of two staves (treble and bass clef). Following the organ introduction, there are two systems of vocal staves. The first system includes two Tenors (Tpls. I and II), Soprano (Sop.), Contralto (CAIt.), Tenor (Ten.), and Bass (Bjo.). The lyrics for the vocal parts are: 'To - ta pul - chra es Ma - ri - a To - ta pul - chra'. The vocal parts enter with a piano (p) dynamic, while the organ accompaniment continues with a forte (f) dynamic. The second system of vocal staves shows the continuation of the vocal parts, with the organ accompaniment also marked with a forte (f) dynamic. The word 'Tutti' is written above the vocal staves in the second system.

Figura 5.2.1: Comienzo del Tota Pulchra con la paleta vocal e instrumental que la componen

Todo apunta a que en 1809 Francisco Andreví presentó para su aprobación el borrador de un motete dedicado a la Virgen en su Inmaculada Concepción con el título de *Tota pulchra*. El manuscrito se conserva entre los fondos del Archivo Musical de la Catedral de Segorbe⁶²⁷. Algunos musicólogos han dicho de la obra que ésta tuvo una gran difusión -lo cual es cierto si observamos su vigencia en bastantes localidades de nuestro

⁶²⁶ Hemos comentado anteriormente la obra en MARTÍNEZ MOLÉS y otros: *Francisco Andreví Castellá [1809] Tota Pulchra,...* y en MARTÍNEZ MOLÉS: *Francisco Andreví Castellá, genio...*, pp. 134-140, 203-207 y 233-236.

⁶²⁷ ACS, Música, PM 58/6.

entorno de las que tenemos referencia: Loriguilla, Liria, Vall d'Uxó, Villarreal, la propia catedral de Valencia hasta hace pocas décadas, entre otras-, aunque, curiosamente, su memoria ha desaparecido en la catedral para la que fue compuesta la obra de música sacra.

Es posible aunque no se conserva referencia documental de ello que la misma se estrenase dicho año, coincidiendo con el centenario de la declaración como precepto de la festividad de la Concepción de María para toda la Iglesia Universal, lo que hizo en 1709 el Papa Clemente XI; como también lo es que, en plenos fragores del conflicto bélico con los franceses, al músico se le ocurriese componer la obra en honor de la Virgen a la que el rey Carlos III declaró universal patrona de la monarquía española y sus territorios como un posicionamiento patriótico, aunque fuese combatiendo con las notas del pentagrama y con la letra que ensalza a la mujer destinada a engendrar al que vendrá a liberarnos del mal⁶²⁸.

Amplia es la bibliografía que puede citarse sobre el debate teológico, la aceptación oficial de la Iglesia y la plasmación visual en el arte fundamentalmente pictórico del tema de la Inmaculada Concepción de María⁶²⁹. Por lo que atañe al acompañamiento de lo musical en esta larga trayectoria no hay trabajos de síntesis aunque sí bastantes sobre piezas concretas. En una breve descripción, nada exhaustiva y que cerramos al llegar a la época de Andreví, el que podemos llamar “*concepcionismo musical*” se inicia con el *Tota Pulchra* del gregoriano, antifona del siglo XIV usado en la fiesta de la Concepción de la Virgen que encontramos en diversos manuscritos antiguos franciscanos, aunque también se puede decir que en España, con anterioridad, ya las *Cántigas* de Alfonso X el Sabio se referían a María como nueva Eva y preservada del pecado original.

El texto del *Tota Pulchra* se dice es una oración que aparece en los primeros siglos del cristianismo, y que se sustenta en lo escrito en el Cantar de los cantares, IV, 7: “*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est sin te*” [Toda eres hermosa, amiga mía, y

⁶²⁸ Algo similar puede verse en la obra “Vamos todos a cantar” (Gozos a San Fernando rey de España), compuestos en 1808 por Juan Bros Bertomeu, maestro de Capilla de la Catedral de León, y que son dedicados al rey Fernando VII. Publicado por Yolanda Sarmiento en Internet página: www.yolandasarmiento.com consulta de 20 de marzo de 2015.

⁶²⁹ Sobre esto puede consultarse como obras recientes, a modo de síntesis o ejemplos, las siguientes publicaciones: VV.AA.: *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma*. Córdoba: 2004 y LLORENS HERRERO, Margarita; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *La Inmaculada Concepción en la Historia, la Literatura y el Arte del pueblo valenciano*. Valencia: 2007.

mancilla no hay en ti], algo que tiene relación con la interpretación de María como la nueva Eva, y que es representada en el arte gráfico según la visión del Apocalipsis de la mujer y el dragón del capítulo 12, 1: “*Una mujer revestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza*”.

Con estos fundamentos se da naturaleza litúrgica al texto del canto que se convierte en pieza oficial coexistiendo con otra de similar contenido textual en el gregoriano con la denominación *Quam pulchra es*. Ambos textos perduran en lo musical durante varios siglos, si bien finalmente será el *Tota Pulchra* el que predomine y mejor ejemplarice en la música sacra el ideal *concepcionista*.

En un primer momento, en lo que se viene reconociendo como el protorenacimiento musical, situado a caballo entre los siglos XV y XVI, destacan en la composición de la pieza músicos flamencos y alemanes como Gaspar van Beerbeke o Hans Judenkönig, así como Heinrich Isaac que fuera compositor en la corte de Maximiliano de Habsburgo, si bien mayoritariamente su vida transcurrió en Italia falleciendo en Florencia en 1517.

Dentro de este grupo de músicos, aunque ya en pleno renacimiento, hay que mencionar el “*Tota pulchra es a 5*” de Cornelius Canis, compositor que fue maestro de los niños cantores en la corte del emperador Carlos V. La obra de Canis y, sobre todo la influencia de la música polifónica italiana, van a marcar las composiciones de los músicos españoles sobre el tema concepcionista, destacando el *Tota Pulchra es* de Francisco Guerrero o el *Quam pulchri sunt* de Tomás Luís de Victoria, ambas obras basadas en los textos del Cantar de los Cantares. En la misma línea de influencia cabe citar el motete compuesto por Sebastián de Vivanco, publicado en su libro de motetes editado en 1610, o el *Tota pulchra es Maria* de Sebastián López de Velasco (1584-1659).

El momento álgido del debate coincide con las formas del barroco musical, lo que supuso el que los cánticos *concepcionistas* derivasen de la forma del motete a la del villancico, con lo que el tema siguió desarrollándose por los maestros de capilla, aunque los títulos que daban denominación a las obras ya no recogieran el tradicional enunciado de *Tota pulchra*, si bien en el barroco tardío encontramos algunas obras con este título,

como las composiciones del barcelonés Francesc Valls (hacia 1719) a 4 voces y acompañamiento de órgano, J.M. Pancorbo para 4 y 8 voces y acompañamiento de violines, clarinetes, flautas, trompas, fígle, fagot, órgano y contrabajo, o la de Juan Francés de Iribarren (1762) a solo de violines y trompas.

En el siglo XIX se recuperó por los músicos la composición de la obra en nuevas versiones y con la denominación clásica. Entre los músicos catalanes encontramos piezas como las realizadas por Francesc Crehuet, conservadas en el archivo capitular de Girona, o Josep Barba con su *Tota Pulchra a grande orquesta*.

Este es el momento en el que se sitúa la obra de Andreu y llama la atención, curiosa pero significativa, que quizá es la obra mencionada de Francesc Valls de la que hay una copia en el archivo de Cervera y posible procedencia en los papeles de Andreu, la que pudo tener algún tipo de influencia en este músico a la hora de componer su obra.

En la parte superior del folio 1 del documento se identifica la pieza y el autor. No está fechado, aunque como ya se ha señalado anteriormente hay que datarlo en 1809. Se trata del manuscrito original, que presentaba el maestro de Capilla a la aprobación capitular, escrito de su puño y letra, lo que, además de por la identificación de la letra de Andreu, se concluye por el epígrafe que figura en el margen superior de esta primera hoja: “Borrador = Tota pulchra a 6. del Mro. Andreu”.

Nos ayuda a pensar que sea la obra original, realizada para su interpretación en la Catedral de Segorbe y dentro de las obligaciones compositivas del maestro de Capilla, además de los argumentos señalados con anterioridad, el que sea una obra que el propio autor no recopila en la publicación *Recueil de cantiques et de motets* que editó en París, donde hay piezas de temática mariana pero no aparece este *Tota Pulchra*, y el que en los otros archivos musicales que se conserva se trate de papeles de copias posteriores al manuscrito de Segorbe⁶³⁰.

⁶³⁰ En la precatalogación de la obra de Francisco Andreu que hemos llevado a cabo como parte de esta investigación hemos encontrado referencia de la localización del *Tota Pulchra* en el archivo de la Catedral de Segorbe, en la Catedral de Valencia, en Albarracín, Alcoy, Ayelo de Malferit, Barcelona: Biblioteca de Cataluña y Fons Joaquím Cassadó; también en Cuenca, Llíria, Málaga, en la Catedral de Santiago de Compostela, Tarazona, Tarragona, en Terrassa y en el Corpus Christi o Patriarca de Valencia.

Análisis musical

Musicalmente podemos decir que se trata de un *motete*, composición que recibe tal denominación derivada del francés *motet*, y este de *mot* en su significado de ‘*palabra, mote*’. Como tal motete en la historia de la música se refieren a composiciones polifónicas, nacidas en el siglo XIII para ser cantadas en las iglesias con textos comúnmente extraídos de las páginas bíblicas, de gran desarrollo en los tiempos renacentistas con figuras de la talla de Laso, Palestrina o Victoria, constituyendo hasta el siglo XVII una de las formas más importantes de la música polifónica y claro contrapunto al monódico gregoriano.

Como describe el motete en su obra el profesor López-Calo, este que ya tenía una forma perfecta en el siglo XVI, en cuanto a estética y técnica, quedó definido en el momento de su uso litúrgico práctico en el siglo XVII fijándose el cantar de un motete después de alzar en la consagración, lo que pervivió hasta recientes reformas litúrgicas. El siglo XVIII amplió el motete dando origen a obras más próximas a “Cantatas polifónicas en miniatura” o “poema sinfónico”, en los que los acordes verticales de una frase conviven con el contrapunto de otro, y el uso se amplía pues había motetes “para después de alzar” y otros que se interpretan en procesiones por ejemplo. En este siglo, encontramos obras compuestas en polifonía clásica, melodía pausada, etc., pero también aparecen los motetes “*modernos*” generalmente en acordes verticales e incluso introduciendo una mayor paleta instrumental. El siglo siguiente, el XIX, el motete adquiere un gran auge, fundamentalmente al constituirse en sustitutos de los villancicos que decaen en este momento. Había mucha variedad en sus formas y todo dependerá de las posibilidades de la capilla musical que lo ha de cantar⁶³¹.

En el caso concreto que estamos describiendo, una composición para dos coros (Dúo de Tiples–Coro mixto de 4 voces) se puede decir que nos encontramos con una obra realizada en los primeros años del siglo XIX y que se aproxima en su configuración a los motetes “*modernos*” del siglo XVIII, aunque de instrumental reducido al órgano en razón de su uso funcional al interpretarse dentro de la misa, motete para después de alzar, en una celebración concreta como es la fiesta de la Inmaculada, y con un texto en

⁶³¹ LÓPEZ-CALO: *La música en las catedrales...*, pp. 367-369, 505-519 y 604-608.

latín que favorece el ser cantado en esta ceremonia concreta, todo él con acordes verticales en ambos coros a excepción de los compases 41-43 donde el Tiple Primero de Primer coro mantiene un pequeño solo, y un fraseado que alterna los solos de un coro a modo de pregunta con el tuti de las voces a modo de respuesta. Todo con acompañamiento continuo, y con acordes formados de la unión vertical de las notas de cada voz a excepción de los compases 41-43 donde el Tiple Primero de primer coro mantiene un pequeño fragmento solista, y encontramos una respuesta a modo de fugato por parte de la voz de Tiple segundo que alternan con la entrada del coro generando así un efecto a modo de pregunta, con la intervención de las voces de Tiple, y del resto de voces del coro a modo de respuesta.

Figure 5.2.2 shows a musical score for six vocal parts: Tiple I, Tiple II, Soprano (Sop.), Contralto (CAlt.), Tenor (Ten.), and Bajo (Bjo.). The score is in 3/8 time and G major. It begins at measure 41. Tiple I has a solo line with lyrics: "el Tu ho-no-ri-fi-cen - ti-a Tu ho-no-ri-fi-cen - ti-a po - pu - li nos - tri Tu ad-vo". Tiple II enters with a fugato line: "el Tu ho-no-ri-fi-cen - ti-a po - pu - li nos - tri Tu ad-vo". The other voices (Sop., CAlt., Ten., Bjo.) enter in imitation, each with the same lyrics: "el Tu ad-vo". Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

Figura 5.2.2: Entradas en fugatos e imitación de las voces solistas y del coro

Destaca en la obra la clara y continua fluidez de la línea melódica, en la que prevalece la frase breve de entre 4 y 8 compases, simétrica y repetida en todo el discurso de la pieza musical.

Figure 5.2.3 shows a musical score for two vocal parts: Tiple I and Tiple II. The score is in 3/8 time and G major. It begins at measure 22. Tiple I has a melodic phrase with lyrics: "rí - a et ma - cu-la o - ri - gi - na - lis non est in te non non est in te et". Tiple II has a similar phrase: "rí - a et ma - cu-la o - ri - gi - na - lis non est in te non non est in te et". Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

Figura 5.2.3: Ejemplo de una frase melódica de ocho compases delimitada por calderones

Melodía que presenta a su vez un dibujo muy rico en ornamentación y, a la vez, muy decorada, con dulzura y sencillez, lo que genera que el carácter de la pieza sea dulce, cantáble y muy expresivo.

45

Tpt. I
cen - ti - a po - pu - li nos - tri *f* Tu ad - vo - ca - ta pec - ca

Tpt. II
cen - ti - a po - pu - li nos - tri *f* Tu ad - vo - ca - ta pec - ca

Figura 5.2.4: Decoraciones en la melodía

El ámbito melódico es reducido y se mueve por grados conjuntos. Esto refuerza la idea de que se trata de una buena y flexible línea melódica la cual, tras realizar algún salto interválico que nunca excede de la 5ª y siempre en sentido ascendente, aborda una línea melódica en sentido contrario al que se ha producido con este. El órgano, por su parte, con su primera intervención en la introducción de la obra ya nos está anticipando, y a su vez resumiendo, en qué va a consistir la línea melódica que caracterizará la pieza musical.

48

Tpt. I
-tri *f* Tu ad - vo - ca - ta pec - ca - to - rum

Tpt. II
-tri *f* Tu ad - vo - ca - ta pec - ca - to - rum

Sop.
f Tu ad - vo - ca - ta pec - ca - to - rum

Figura 5.2.5: Pequeños saltos interválicos en la melodía

Respecto del ritmo, podemos decir que el mismo no es el auténtico referente de la pieza musical. La indicación de compás ternario 3/4 nos está insinuando que se va a tratar de una obra con un carácter más dulce y cantáble que enérgico y marcato, propio del espacio o lugar al que se destina su interpretación. El hecho de caminar en bloque todas las voces genera una unidad, un equilibrio, al igual que una claridad y sencillez inigualables que se podría resumir bajo el término de homorritmia llegando a alcanzar la homofonía en fragmentos puntuales de la obra.

Tutti

f To - ta pul - chra es Ma

f To - ta pul - chra es Ma

f To - ta pul - chra es Ma -

f To - ta pul - chra es Ma

f To - ta pul - chra es Ma

Figura 5.2.6: Homorritmia y verticalidad en la obra

El tempo característico de ésta pieza es lento, solemne, con más brillo que fuerza en su ejecución. Hay que destacar tanto el comienzo que es anacrúsico, como también la forma en que Andreví finaliza la obra, utilizando el recurso de ampliación de los valores de las notas, con lo que de forma sencilla y sutil frena la interpretación sin variar el tempo de la misma.

Organo

f

Figura 5.2.7: Comienzo anacrúsico de la pieza

Figura 5.2.8: Empleo de valores de larga duración para concluir la obra

En cuanto a la armonía, hemos de comenzar diciendo que la obra está escrita en la tonalidad de Sol Mayor, una tonalidad que genera más brillantez y viveza que melancolía u oscuridad, y esto se debe a un planteamiento adrede del compositor porque la letra de la obra así lo requería por su significado y por su contenido. Camina principalmente por los grados I-IV-V-I (Tónica-Subdominante-Dominante-Tónica) generando de ésta forma una progresión armónica fuerte.

Figura 5.2.9: Progresiones armónicas fuertes en el Órgano

Este movimiento por los grados más importantes de la tonalidad lo hace continuamente generando una sucesión cíclica, repetida y circular. Hacia el final de la composición utiliza la armonía como una confirmación de la tonalidad y lo hace mediante una sucesión armónica por los grados V-V7-I (Dominante-Tónica), generando con ello una Cadencia Perfecta con sentido conclusivo.

Figura 5.2.10: Zona cadencial final de la composición

En la estructura de la obra hay que señalar tres partes o secciones claramente diferenciadas, principalmente por las intervenciones vocales e instrumentales que se producen, las cuales generan el siguiente esquema:

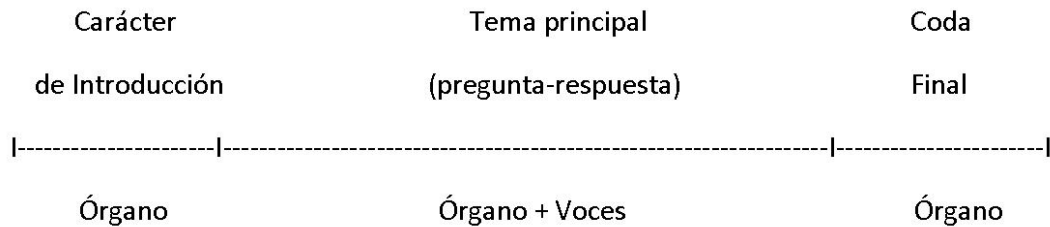


Figura 5.2.11: Estructura interna de la obra

Pasando a tratar las paletas vocales de la obra, hay que señalar que en el Primer Coro aparecen las voces de Tiple 1º y Tiple 2º, ambas voces hoy femeninas y en su momento masculinas, aunque siempre de tesitura aguda, pero que en este caso están representando únicamente un determinado registro que busca el autor para extraer una determinada sonoridad en la interpretación. El Segundo Coro lo forman un cuarteto de voces mixtas Tiple-Contralto-Tenor-Bajo, donde igualmente se busca unos registros con determinada sonoridad. En este punto hay que recordar que en el momento de la composición los registros de las hoy voces femeninas eran interpretadas por voces masculinas, pues solamente eran hombres los que formaban las capillas musicales, pero a la hora de la interpretación de estos registros que venimos señalando estaría prevista su interpretación con una tesitura más aguda como sería la de los *infantillos*. Ello vendría a presentarnos la distribución de la pieza musical en dos coros, dos masas vocales contrastantes, con la finalidad de dar importancia a la intervención del Primer Coro, los que actúan como voces solistas, frente a la que realizan ambos coros de forma conjunta, que representan en la interpretación la respuesta o *tutti*.

Hay dos versiones de esta composición que queremos destacar y que son las que se conservan en los archivos de Tarazona y Terrassa por tratarse de adaptaciones manuscritas para el conjunto vocal del pueblo que la podía interpretar. Esto hace que veamos una simplificación de la obra en unas notas menos decoradas y una sencillez basada en el empleo de una melodía para el conjunto de voces, facilitando así que interprete el pueblo a modo de cántico popular al unísono.

Podemos concluir al tratar esta obra diciendo que en ella vemos que las características antiguas de la polifonía se unen con otras más modernas y ambas se hallan fundidas con un gran barroquismo generando una obra poderosa de fuerte sonoridad. En esa línea hay que situar este *Tota Pulchra* de Andreví, en el que ritmo y melodía crecen desde la palabra, siguiendo la tradición renacentista, de forma clara y diáfana, lo que nos permite entender y disfrutar el texto, convirtiéndose la obra finalmente en un acto casi místico que muestra y transmite la profunda religiosidad del autor. Por otro lado, destaca una organización formal muy consolidada que combina la estructuración propia del texto con una idea de progresión única de principio a fin de la pieza, donde la obra parece ser una continua elaboración del material planteado inicialmente, sin compartimentar, disponiéndose en una sola dirección y ofreciendo una única solución a todo el pensamiento que se nos ofrece sólo con el final de la pieza, la última de las frases que entonan el conjunto de las seis voces, dentro de una perfecta organización del discurso retórico, que además viene adornado con numerosas figuras expresivas que se manifiestan en los distintos elementos de la música, para mantener la tensión y conducirnos de forma coherente y completa hacia el objetivo principal, que no es otro sino la transmisión del mensaje que encierran las palabras del texto: “Toda hermosa eres María. Y no hay en ti mancha original”.

Esto explica el por qué una obra tan breve ha podido constituirse en representativa del músico y que su vigencia permanezca tras dos siglos desde que fuera compuesta, manteniendo su uso en distintos lugares con gran aceptación popular que la ha transformado en un “*himno*” propio de la festividad de la Inmaculada.

Tota pulchra es, Maria.	Toda hermosa eres, María.
Tota pulchra es, Maria.	Toda hermosa eres, María.
Et macula originalis non est in te	Y no hay en ti mancha original.
Et macula originalis non est in te.	Y no hay en ti mancha original.
Tu gloria Ierusalem.	Tu, gloria de Jerusalén.
Tu laetitia Israel.	Tu, alegría de Israel.
Tu honorificentia populi nostri.	Tu, honra de nuestro pueblo.
Tu advocata peccatorum.	Tu, abogada de pecadores.
O Maria.	Oh María.
O Maria	Oh María.
Virgo prudentissima.	Virgen prudentísima.
Mater clementissima.	Madre clementísima.
Ora pronobis.	Ruega por nosotros.
Intercede pro nobis ad Dominum	Intercede por nosotros a Nuestro
Iesum Christum.	Señor Jesucristo.

Figura 5.2.12: Letra y traducción al castellano del texto del Tota Pulchra

5.3. *Pues del armónico zelo (a San Blas). Gozos. Segorbe. 1809*⁶³²

The musical score is for the piece "Pues del armónico zelo" by José Morata. It is in 3/4 time and G major. The score includes a vocal line and a full orchestral accompaniment. The vocal line is marked "RESPUESTA todos" and has the lyrics: "Pu-es del ar-mó-ni-co ce-lo ar-mó-ni-co ce-lo so-is el mo-vil so-be-ra-no Lo". The instrumental parts include Violin I & II, Flute I & II, Clarinet, Trombone I & II, Fagot, Contrabajo, and Clavicordio. Dynamics like "f" and "p" are indicated throughout the score.

Figura 5.3.1: Comienzo de la obra con la paleta vocal e instrumental que la forman

Es una pieza musical dedicada al patrón de la Capilla Musical de Segorbe, localidad que en su archivo musical únicamente hay referencia de otros Gozos al citado patrón compuestos por José Morata 20 años antes a los de Andreví, en el tiempo de su primera

⁶³² Hemos publicado sobre la obra en MARTÍNEZ MOLÉS: *Francisco Andreví Castellá, genio...* pp. 126-133. Se ha considerado así mismo oportuno dejar el título de la obra con la palabra "zelo" con "z", tal y como la escribió Andreví y lo catalogó José Climent, aunque lo correcto ahora es escribir "celo" con la grafía "c".

estancia en esta capilla, y posteriormente a los de Andreví los que realizara José Perpiñán con la misma finalidad a comienzos del siglo XX⁶³³.

A San Blas se le tiene popularmente como protector de enfermedades corporales de la garganta, pero en este caso se le invoca desde un punto de vista espiritual solicitando ayuda y protección para que esta siga estando en condiciones de poder cumplir su función litúrgica acompañando la misma, de ahí el patronazgo sobre la capilla musical catedralicia de Segorbe, algo que se hacía patente con la fiesta propia de estos músicos de la misma manera que hoy se suele celebrar en el ámbito musical el 22 de noviembre a Santa Cecilia como patrona de la música.

Llegados los días previos el maestro de Capilla se dirigía al Cabildo solicitando permiso para hacer la fiesta que consistía en la celebración de una misa solemne y la interpretación de una obra en honor del santo. Esta celebración en el primer año de su magisterio fue lo que llevó a Andreví, al igual que otros maestros de Capilla habían hecho, a componer una obra musical para conmemorar su primera festividad de San Blas al frente de una capilla catedralicia. La obra, tras analizar su composición, podemos decir que tiene carácter litúrgico y que está compuesta para dos coros y orquesta, lo que demuestra que la concibió con la idea de dotarla de fuerza y energía en su interpretación, para que resonara la entonación de sus letras y plasmara la fuerza de las voces de su capilla musical. Era todo un reto inicial que quería marcar una manera de ser en su trabajo profesional⁶³⁴.

Análisis musical

El Primer coro lo forman dos voces Tiples Solistas mientras que el segundo coro lo forman cuatro voces Mixtas. La orquesta es amplia, con instrumentos de viento y cuerda (flauta, clarinete, trompas, violines y contrabajo), cuya sonoridad resulta ser agradable debido a que esta masa instrumental empasta muy bien con la paleta vocal que emplea. Destaca la ausencia de órgano a favor de un clavicordio si bien está escrito a una sola

⁶³³ En el caso de Morata (1790) es una obra a 4 voces con violines y trompas (ACS, Música, PM 27/21 y los de Perpiñán (1901) son a 3 voces y acompañamiento de órgano (ACS, Música, PM 75/12).

⁶³⁴ ACS, Música, PM 59/12.

voz, en búsqueda de una sonoridad personalizada, ya que no suele ser un instrumento habitual en las interpretaciones aunque sí en la formación y ensayos.

El carácter de la obra es dulce, melódico, ligero, muy cantáble y con una sencillez general en todos y cada uno de los aspectos que la rodean, no quitándole por tal motivo ningún interés a la obra. Las dinámicas son en terraza pasando así en bloque de Piano a Fuerte y viceversa sin haber crescendos o disminuidos que aminoren tan brusco contraste, lo cual permite evocar algunas secciones de la obra de manera mucho más directa por la finalidad que tiene la letra.

Podemos afirmar que cuenta con una línea melódica muy ondulada lo que muestra su riqueza sonora y en consecuencia su dulzura, la cual camina preferentemente por grados conjuntos, y que tiene en su discurso pequeños saltos no superiores al intervalo de 5ª siempre en sentido ascendente.

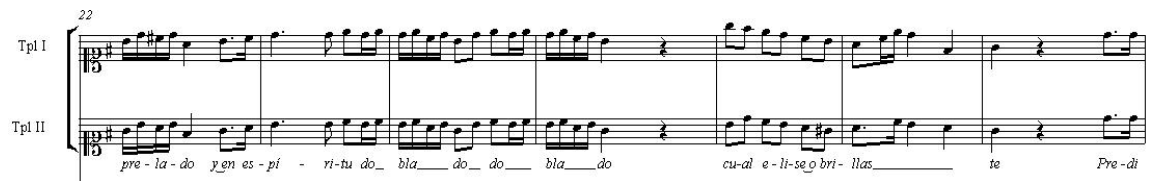
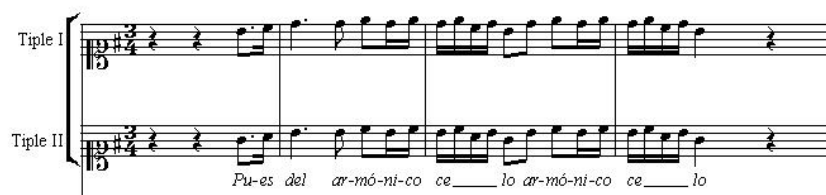


Figura 5.3.2: Movimiento ondulado que dibuja la melodía



Figura 5.3.3: Pequeños saltos en la línea melódica

La obra está compuesta a partir de tres Temas o líneas melódicas que tienen muchos elementos en común y que sirven, al mismo tiempo, para poder estructurar la pieza, ya que estas tienden a combinarse dentro de cada una de las secciones.



7

Tpt I

Tpt II

Lo gre-mos por vu-es tra ma no por vu-es tra ma no

28

Tpt I

Tpt II

te Pre-di-can do con des-ve lo con-des-ve lo

Figura 5.3.4: Comienzo de las tres líneas melódicas características

Estas melodías destacan por estar muy decoradas con pequeños adornos y notas de paso dentro de la misma línea melódica, aunque no hay floreos que recarguen en exceso la misma y se convierta así en una melodía densa.

pre-la-do y en es-pi-ri-tu do bla-do do bla-do cu-al e-li-se o bri-las te Pre-di

Figura 5.3.5: Algunas decoraciones entre la melodía

Aunque no existe ninguna indicación de tempo, por el carácter de la obra y por la función a la que va dirigida esta composición, se deduce que se trata de una pieza solemne, majestuosa y señorial. Estamos hablando de la composición de unos Gozos a un Santo, al protector de la garganta, de la voz, y en consecuencia del coro catedralicio lo que obliga a esas condiciones. Destacan principalmente los valores de nota breves sobre los largos, prevaleciendo así las corcheas y semicorcheas sobre las negras y blancas.

Vln.1

Vln.2

Fl.1

Fl.2

Figura 5.3.6: Valores de nota breves y muy breves

La existencia de los dos coros posibilita la interpretación, como bien indica el título de la propia obra, con 2 o 6 voces, ya que combina ambas masas sonoras según se trate de

la delicadeza de una Copla o la sonoridad de la respuesta a ella. Pero principalmente hay que señalar que el trato que hace de las voces sobresale, lo que es lógico tratándose de celebrar San Blas, buscando hacer una buena interpretación a cargo de una masa coral que se pretende mostrar excelente y cuidada. La orquesta, en este caso muy desarrollada, tiene una función especial puesto que acompañará a las voces en la interpretación realizando la interpretación con tan importante volumen sonoro que correrá a cargo de los instrumentos tanto de viento como de cuerda, además de los coros.

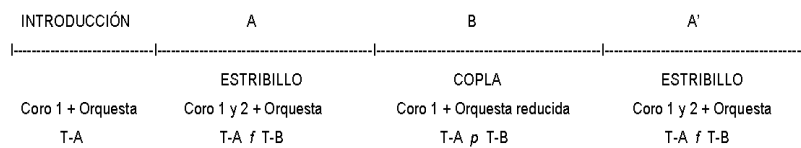


Figura 5.3.7: Estructura interna de la pieza

El texto está escrito en castellano de la época por lo que encontramos algunas palabras hoy en desuso, típicas del lugar en que lo compone, pero al mismo tiempo podemos decir que es muy claro e inteligible y alude por completo a la figura de San Blas, estando el texto completo formado por toda una secuencia de coplas separadas por un único estribillo que divide y distingue una de otra con forma Estribillo – Copla – Estribillo. Puede que resulte curioso el hecho de no estar escrito en latín, como es típico en las composiciones de carácter sacro, lo que se puede explicar porque fue compuesto para cantarlo no en el transcurso de la misa, como si fuera un motete, quedando para el final de esta como canto de despedida y homenaje de los músicos a su patrón. En ella cabe destacar referencias a la vida del santo, su persecución y milagros para concluir con la alusión local y particular de grupo recogida en la octava y última estrofa: “De esta Santa Catedral / solo los músicos son / los que os aclamaron patrón / y os festejan como tal”.

Por último y como cosa curiosa queremos llamar la atención sobre un aspecto que en pocas otras composiciones encontramos y que es el uso del bajo cifrado en el acompañamiento, algo singular que vale la pena destacar.



Figura 5.3.8: Uso del bajo cifrado en el acompañamiento

Letra de los Gozos a San Blas con título: “Pues del Armónico Zelo”.

TORNADA

Pues del armonico zelo
Sois el movil soberano

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

1ª ESTROFA

Nuevo Elias en Sebaste
fuieste como buen prelado
Y en espiritu doblado
Cual Eliseo brillaste
Predicando con desvelo
Por desmentir lo mundano.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

2ª ESTROFA

Como David perseguido
A impulsos de la crueldad
Vivis en la Soledad
En una gruta escondido
Allí os halla sin recelo
El furor Diocleciano.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

3ª ESTROFA

Hombres fieros elementos
ahogos pestes dolencias
os rindieron obediencias
os prestaron rendimientos
Hasta el agua brota el suelo
Que os llama Moisés en bano.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

4ª ESTROFA

De un infante aguda espina
Le atravesó la garganta
Mas salió de pena tanta
Con vuestra fe peregrina
Por eso en tal desconsuelo
Acude a vos el cristiano.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

5ª ESTROFA

Qual Pablo en las opresiones
De cárceles y cadenas
Burla iciste de las penas
Y gala de las prisiones
Porque allí ya os trato el Cielo
Cual su feliz cortesano.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

6ª ESTROFA

En las aras inocente
Sacrificais los alientos
Triunfando de los Tormentos
Cual Macabeo baliente
Ymita entonces tu hanelo
Un Niño y pasma al tirano.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

7ª ESTROFA

Si la sangre con la lanza
A longinos dio la vida
La vuestra tambien conquista
Siete mugeres que alcanza
Con recoger la del suelo
Reforman su juicio vano.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

8ª ESTROFA

De esta Santa Catedral
Solo los músicos son
Los que os aclamaron patron
Y os festejan como tal
Repartidles desde el Cielo
Vuestros favores temprano.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

TORNADA

Pues del armónico zelo
Sois el movil soberano
Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo.

Ora pro nobis beate Blasi
Ut digni efficiamur pro-
Missionibus Christi.

ORACIÓN

Deus qui nos amma beate Blasi
Martiris tui aque Pontificis
innua solemnitate letificas:
concede propicim; ut cuyum
natalicia colimus, de ejusden
etiam proteccione gaudeamus,
Qui vivis et regnas in Secula Seculorum

*Letra recopilada literalmente de la partitura
compuesta por F. Andreví en la obra
“Pues el armónico zelo”*

Figura 5.3.9: Letra empleada por Francisco Andreví en su obra

5.4. *Te Deum laudamus*. Himno. Segorbe. 1808/1812⁶³⁵

The image shows a musical score for the beginning of the hymn 'Te Deum laudamus'. The score is divided into two systems. The first system includes the instrumental parts: Violin I, Violin II, Oboe (two staves), Trompa (Trumpet), and Acompañam. (Piano). The second system includes the vocal parts: Tiple (Soprano), Alto, Tenor, and Bajo (Bass). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'f' (forte). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal parts begin with the lyrics 'Te De - - um lau -'.

Figura 5.4.1: Comienzo de la obra con la paleta vocal e instrumental que la forman

El *Te Deum laudamus* es un himno cristiano entonado en momentos de celebración litúrgica de gozo y agradecimiento. Los estudiosos sobre sus orígenes no se ponen de acuerdo sobre la autoría, aunque la sitúan alrededor del siglo IV, si bien ya en el siglo X lo encontramos plenamente inserto en el ritual cristiano. Su uso, además de aparecer en

⁶³⁵ Hemos publicado anteriormente sobre la obra en MARTÍNEZ MOLÉS: *Francisco Andreu Castellá, genio...*, pp.141-147.

la Liturgia de las Horas en el llamado “*Oficio de Lecturas*”, ocupa un lugar preeminente y con gran solemnidad cuando se trata de ceremonias especiales en las cuales se quiere dar gracias, pública y colectivamente, por algún acontecimiento concreto⁶³⁶. Ello ha supuesto que sea una pieza musical que cuente con numerosas versiones de distintos autores y épocas, si bien por su carácter litúrgico la letra en latín permanece invariable.

En el caso concreto de este Te Deum sabemos que durante la época de Andreví en Segorbe fueron varios los momentos en que se interpretó el himno⁶³⁷, aunque con motivaciones diferentes llegando incluso a solicitarse por las autoridades francesas se cantase en agradecimiento por las victorias de Napoleón en tierras europeas. No creemos que Andreví prestase su música para estos fines, y que más bien la reservase para celebraciones patrióticas. Ello explicaría el que la obra tenga una datación centrada en dos años diferentes. Aunque Pedrell, según informaciones facilitadas desde la localidad menciona dos Te Deum, uno de 1808 y otro de 1813, como obra de Andreví conservada en el archivo⁶³⁸, lo cierto es que hoy solamente se conserva uno, el de 1808, y sospechamos que en realidad las referencias estén hablando de la misma obra, si bien por los papeles podemos decir que en 1813 lo que se hizo fue orquestar más la partitura inicial.

Así, nos encontraríamos que el Te Deum de 1808 realizado en su momento para agradecer las iniciales victorias de los españoles frente a los invasores, volvió a interpretarse de nuevo en 1813, en esta ocasión para la solemne proclamación en la ciudad de Segorbe, libre ya de los ocupantes franceses, de la Constitución aprobada en Cádiz en 1812, y que concluyó con la celebración litúrgica en la Catedral entonándose esta obra modificada y ampliada para la ocasión por el maestro de Capilla, de ahí que nos encontremos con una pieza singular, de grandes dimensiones en lo musical y de una gran fuerza que sirviese para exaltar los ánimos de cuantos la escuchasen resonar en el templo.

⁶³⁶ Información sacada de la *Enciclopedia Católica*. Internet página: www.ec.aciprensa.com/wiki/El_Te_Deum, consulta realizada el 20 de marzo de 2015.

⁶³⁷ ARROYAS SERRANO: “La Catedral de Segorbe y...”.

⁶³⁸ PEDRELL: *Diccionario Biográfico...*

Análisis musical

Respecto de la obra que se conserva en el archivo catedralicio segorbino⁶³⁹, podemos comenzar diciendo que es una pieza extensa por su número de compases, que suman un total de 351, y que está escrita en la tonalidad de Re Mayor. Sin lugar a duda es una obra de arte tanto por sus dimensiones como por el número de elementos, partes y materiales que en ella se condensan. Se estructura en cuatro partes o secciones, con unas características propias y peculiares dentro de cada una de ellas, pero que en el fondo dotan a la misma de una unidad compositiva que podemos denominar como excelente. Destaca el uso en la composición de la frase larga, formada por semifrases más breves y que hacen que estas melodías sean pegadizas y cantables, requisito esencial para que puedan impactar en el ánimo del pueblo y este acabe sintiéndose participe en la interpretación como si de un coro más se tratase.

En muchos casos la melodía es el resultado de la sucesión rítmica de sonidos breves en una frase de tempo rápido y en otros ésta se gesta a partir del acompañamiento, imitando los modelos de los compositores del XVIII que daban un vital importancia al acompañamiento junto a la voz principal aun sin perder la jerarquía de las voces entre ellas.

The image shows a musical score for two violins, Vln. I and Vln. II. The first system begins at measure 26 and the second at measure 315. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Vln. I part features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Vln. II part provides a rhythmic accompaniment, often consisting of continuous eighth-note patterns. Dynamic markings such as *p*, *f*, and *ff* are used throughout the score to indicate changes in volume.

Figura 5.4.2: Elaboración de dos líneas melódicas a partir de la sucesión de notas breves

El ritmo, juega un papel fundamental en esta obra. Es el autentico elemento capaz de seccionar o determinar la estructura en cuatro secciones de la obra. El tempo por su parte es el que determina el carácter de cada una de las cuatro secciones y el hecho de aparecer una base rítmica de semicorcheas de forma continuada y permanecer constante durante los tres tiempos más rápidos de la obra da vivacidad, precisión e interés a la

⁶³⁹ ACS, Música, PM 59/7.

ejecución. Destaca la gran cantidad de progresiones con notas de valor breves que dan fuerza y gran dinamismo a la obra.

Figura 5.4.3: Dos fragmentos con semicorcheas como base rítmica de la composición

Figura 5.4.4: Dos fragmentos con progresiones elaboradas con la sucesión de sonidos breves

Dentro de la estructura que se enmascara dentro de la composición, encontramos que la 1ª, 3ª y 4ª partes tienen carácter completo de sección con temas cerrados y completos elaborados a partir de diferentes melodías con sentido propio y que a su vez son contrastantes entre sí y entre partes. Se caracterizan por la variedad rítmica y la textura contrapuntística densa.

This musical score, labeled 'Figura 5.4.5: Momento de la obra con una textura densa', depicts a complex orchestral passage. It begins at measure 41. The instrumentation includes Violins I and II, Oboes, Trumpets, Accompaniment (Acomp.), and a full brass section (Trumpets, Trombones, and Tuba/Euphonium). The texture is characterized by overlapping melodic lines and dense harmonic blocks. Dynamic markings such as *Solo*, *f*, and *ff* are used throughout to indicate intensity. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Figura 5.4.5: Momento de la obra con una textura densa

La 2ª parte, tiene un carácter de sección episódica o transición entre la 1ª y 3ª. Cuenta con un ritmo contrastante, más lento, hay gran inestabilidad generada por la tendencia a modular hacia diferentes centros tonales y además es mucho más breve que cualquiera de las otras tres secciones.

This musical score, labeled 'Figura 5.4.6: Alteraciones que generan pequeñas modulaciones', shows a section with a contrasting, slower rhythm. The instrumentation includes Accompaniment (Acomp.), Trumpets (Tpl.), and a brass section (A., T., B.). The score illustrates how specific harmonic and rhythmic changes lead to small modulations. The key signature remains consistent with the previous figure (one sharp), but the tempo and harmonic movement are distinct. The score is written in a 2/4 time signature.

Figura 5.4.6: Alteraciones que generan pequeñas modulaciones

La 3ª parte o sección se inicia con un ritmo típico de Andreví y que encontramos común en muchas de sus obras, lo que le convierte así en una célula rítmica característica del músico. Concretamente se trata de la corchea con puntillo y semicorchea.

Figura 5.4.7: Ritmo típico en la mano compositiva de Andreví

No obstante queremos resaltar respecto del ritmo, un fragmento de la pieza en el que encontramos un ritmo muy curioso pues está basado en los tresillos de corcheas, algo que también suele ser típico en la mano compositiva de Andreví.

Figura 5.4.8: Tresillos en el acompañamiento instrumental

La paleta orquestal de la obra está formada por dos violines, dos oboes, trompa y acompañamiento. El grupo dota de una buena sonoridad y amplio registro tímbrico a la interpretación. La parte vocal la forman dos coros mixtos con las cuatro voces clásicas. Es habitual el comienzo de la frase con una intervención a solo o, en algunos casos, con un dúo de voces, quienes conducen la melodía concluyendo con la intervención del resto de las voces.

Figure 5.4.9 shows a musical score for a trumpet solo. It consists of two systems of staves. Each system includes staves for Trumpet (Tpt.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The first system begins with a 'Solo' marking above the first Trumpet staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system shows the initial notes and rests for each instrument, with the Trumpet part starting with a melodic line. The second system continues the musical notation for all instruments.

Figura 5.4.9: Comienzo a “Solo”

Figure 5.4.10 shows a musical score for a duet. It consists of two systems of staves for Trumpet (Tpt.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The first system includes lyrics in Spanish: "Te e - ter - num e - ter - num - Pa - trem e - ter - num - Pa - trem om - nis te - ra - ve - ne -". The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system shows the initial notes and rests for each instrument, with the Trumpet part starting with a melodic line. The second system continues the musical notation for all instruments.

Figura 5.4.10: Comienzo a “Dúo”

5.5. *Laudate Dominum. Salmo. Segorbe. 1811*

Moderato

Bajo Solo
La - u - da - te Lau - da - te Do - mi - num om - nes om - nes gen - tes

Acompañamiento
p

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Bajo Solo
La - u - da - te Lau - da -

Acomp.
f *p*

Tpl
La - u - da - te Lau - da - te Do - mi - num om - nes Om - nes gen - tes Lau - da -

Alt
La - u - da - te Lau - da - te Do - mi - num om - nes om - nes gen - tes Lau - da -

Ten
La - u - da - te Lau - da - te Do - mi - num om - nes om - nes gen - tes

Bjo
La - u - da - te Lau - da - te Do - mi - num om - nes om - nes gen - tes

Figura 5.5.1: Comienzo de la obra con la paleta instrumental y vocal que la forman

El salmo *Laudate Dominum* suele interpretarse como salmo en Laudes u oficio de la mañana y también tras la bendición con el Santísimo Sacramento. En este caso concreto sabemos por una anotación en los papeles que tuvo su composición una finalidad práctica en el momento de su creación y que volvió a utilizarse posteriormente con los mismos fines: “Se hizo para las oposiciones de Sochantre, año 1811. Sirvió este mismo Salmo para las oposiciones a Salmista y Sochantre en marzo de 1886”⁶⁴⁰. Ya con

⁶⁴⁰ ACS, Música, PM 58/9.

anterioridad, en 1809, Andreu había compuesto otro *Laudate* a 6 voces, un dúo de Tiples y un coro con las cuatro voces clásicas⁶⁴¹.

Hemos escogido este ejemplo⁶⁴² por la peculiaridad de tratarse de una obra no tanto para función litúrgica como ejercicio para la elección de cantor, lo que la dota de unas características singulares por cuanto actúan de “*test*” para que los examinadores descubran las habilidades de la voz de quien oposita a la plaza.

Análisis musical

Salmo compuesto en tres tiempos, de carácter religioso muy cantáble, sonoridad dulce y melódica, textura transparente y clara de tipo melodía acompañada, con fraseo repetido y duración aproximada de cinco minutos en los que consigue exponer los ciento veinte compases que la forman.

Está escrita para Bajo solista, coro mixto de cuatro voces (Tiple, Alto, Tenor y Bajo) y acompañamiento que, aunque no está especificado, suponemos es el Contrabajo. En este sentido destaca la disposición de la paleta vocal e instrumental en la partitura, puesto que en la parte superior sitúa al Bajo solista con el acompañamiento en un mismo sistema de pentagramas, y debajo de estos coloca las restantes voces del coro en otro sistema de pentagramas separado.

The musical score is presented in a system with six staves. The top two staves are grouped together with a brace on the left, labeled 'Bajo Solo' and 'Acomp.'. The 'Bajo Solo' staff is in bass clef and contains the lyrics 'La - u - da - te Lau - da - te'. The 'Acomp.' staff is also in bass clef and contains the lyrics 'Do - mi - num om - nes om - nes gen - tes'. Below these are four staves for the vocal parts: 'Tpl' (Tiple), 'Alt' (Alto), 'Ten' (Tenor), and 'Bjo' (Bajo). Each of these four staves is in bass clef and contains the lyrics 'Lau - da - te Lau - da - te Do - mi - num om - nes om - nes gen - tes'. The score includes dynamic markings 'f' and 'p' and a measure number '6' at the beginning.

Figura 5.5.2: Curiosa disposición de las voces en la partitura, con respecto al acompañamiento

⁶⁴¹ ACS, Música, PM 59/5.

⁶⁴² Hemos publicado anteriormente sobre la obra en MARTÍNEZ MOLÉS: *Francisco Andreu Castellá, genio...*, pp. 148-153.

Esto nos viene a decir que la función original de la obra llevó a Andreví a plantear que esta pieza se pudiera interpretar bien por la voz solista y con acompañamiento instrumental únicamente, o quizá por el conjunto de voces dotándola en este caso de mayor sonoridad y brillantez, pero la idea de esta disposición de voces e instrumentos no es otra que su utilización como ejercicio de oposición y, por tanto, debía prevalecer esta voz y ésta disposición coral a fin de resaltar al aspirante examinado para ocupar la plaza y al mismo tiempo poder clarificar las entradas del coro y de la voz solista en cada uno de los casos.

Por lo que se refiere a las dinámicas, comentar que se usan indistintamente los fuertes y los pianos en el acompañamiento únicamente dependiendo de que la interpretación vocal corra a cargo de la voz solista, en cuyo caso es piano para ayudar a que sobresalga su sonoridad, o del conjunto de voces, momento en que encontramos un fuerte en el acompañamiento puesto que es mayor la sonoridad que generan.

“*Laudate Dominum*” son las palabras iniciales del Salmo 116 (numeración griega) o 117 (numeración hebrea) en latín. El texto por su interpretación en celebración litúrgica, está escrito en latín y prevalece el silabismo en la composición, aunque puntualmente adorna la melodía para dotar de un carácter más brillante la interpretación y así recrearse sobre aquellas palabras que quiere destacar. De esta forma la melodía era guiada por el instrumento acompañante y en momentos concretos permitía el reposo y descanso de la paleta vocal o del solista al tiempo que su lucimiento.

Cabe destacar el uso que hace del silencio en la melodía, tanto con carácter expresivo como para fragmentar y diferenciar los materiales que expone, es decir, como herramienta para estructurar cada sección.

12

Bajo Solo

Acomp.

Tpl

Alt

Ten

Bjo

te Lau - da - te Lau - da - te Lau - da - te Lau - da -

te Lau - da - te Lau - da - te Lau - da -

Lau - da - te Lau - da - te

Lau - da - te

f

Figura 5.5.3: Uso del silencio con finalidad expresiva

De esta forma prepara y presenta con absoluta nitidez cada una de las entradas de las partes vocales que se producen, aspecto que transmite claridad al oyente y seguridad al intérprete. De igual manera debemos atender al hecho de que la obra está compuesta en su totalidad en la tonalidad de Fa Mayor. Esto nos indica que al componer este Salmo, Francisco Andreví pensó más en la melodía y el ritmo que en la armonía, dejando ésta únicamente con función transmisora de una sonoridad sombría que permita que resalte el texto. Esto no significa que no busque modulaciones hacia otros centros tonales para que el solista o en este caso aspirante a la plaza demuestre sus dotes y capacidades musicales.

El primer tiempo de la obra, es de tempo moderato, está escrito en compás binario de 4/4 y en él prevalecen los valores de nota de larga duración. Lo forman un total de 68 compases en los que se expone una línea melódica con una primera parte de dibujo rectilíneo en sentido ascendente, que acaba por resolver sobre una segunda parte más ondulada y elaborada.

La - u - da - te Lau - da

p

Figura 5.5.4: Dibujo melódico rectilíneo ascendente

The figure shows a musical score with four systems. The first system has a vocal line with lyrics "e - um om - nes po - pu - li Lau" and an instrumental line starting with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the vocal line with lyrics "Lau - da - te e - um om - nes po - pu - li" and the instrumental line with a piano (*p*) dynamic. The third and fourth systems show a four-part vocal setting of the same text, with the instrumental line continuing underneath.

Figura 5.5.5: Dibujo ondulado de la melodía

Internamente podemos descubrir una estructura tripartita A-B-C determinada por los elementos que se presentan en ella, y que atiende a una primera sección con entradas homofónicas y posteriormente en imitaciones a cargo de la totalidad de voces y el acompañamiento instrumental, la cual desemboca en una segunda sección donde el bajo solista adquiere total protagonismo guiado por el acompañamiento instrumental, que conduce a la tercera y última sección donde se alterna la intervención del bajo solista con la del dúo formado por las voces agudas del coro (Tiple y Alto). A destacar el empleo de valores de nota con puntillo para romper la rigidez de la línea melódica rectilínea anteriormente comentada.

The figure shows a short musical phrase on a single staff. The lyrics are "quo - ni - am quo - ni - am con - fir -". The melody features several dotted notes, which are highlighted as characteristic in the caption.

Figura 5.5.6: Uso característico de valores de nota con puntillo

63

Bajo Solo
ma net in ae-ter-num ma net in ae-

Acomp.

Tpl
ni ma-net in ae-

Alt
ma-net ma net in ae-ter-num

Ten
ma-net ma net in ae-ter-num

Bjo
ma-net ma net in ae-ter-num

Figura 5.5.7: Empleo de valores de nota con puntillo en todas las voces y acompañamiento

En cuanto al segundo tiempo, Gloria, hay que señalar que es el de menor duración de los tres con tan solo 20 compases y está compuesto para Bajo solista y acompañamiento instrumental. Este es el momento idóneo para demostrar las capacidades musicales e interpretativas que posee la persona que hace el papel de voz solista, y con él tratar de convencer a los examinadores de sus posibilidades. Ofrece una variedad respecto al tiempo anterior y es que está compuesto en compás ternario, y esto ya aporta un aire más dulce que se verá reflejado en los materiales que emplea para su composición.

7

Bajo Solo
Pa-tri Pa-tri et Fi-li-o glo-ri-a

Acomp.

Figura 5.5.8: Juego armónico entre el Órgano y la voz de Bajo en busca de una expresividad concreta

Este tiempo se basa en una melodía formada por cuatro compases que llega a variar hasta en dos ocasiones en algunos de sus elementos, y una zona cadencial final que aporta unos elementos musicales interesantes armónicamente hablando.

16

Bajo Solo
to et Spi-ri-tu-i Sanc-to

Acomp.

Figura 5.5.9: Zona cadencial con interés armónico-melódico

Esta melodía presenta un dibujo más ondulado y por tanto tiene una sonoridad más agradable, lo cual sirve para aportar dulzura a la obra. En lo que se refiere al tempo decir que está compuesta bajo una indicación dinámica de Largo. El maestro Andreví emplea estos recursos para recrear la interpretación, resaltar el texto y por consiguiente que se luzca el solista. Nuevamente hemos de señalar que presenta valores de nota con puntillo en la melodía, lo cual hace para dotar de un ritmo mucho más atractivo a este tiempo y no cerrarse en un ritmo homogéneo y pesado que transmita poco interés al oyente.

The image shows a musical score for Bass Solo and Accompaniment in 3/4 time, marked Largo. The solo part features dotted notes and rests, with lyrics: "Glo - ri - a Pa - tri Pa - tri et Fi - lí - o glo - ri - a". The accompaniment provides a rhythmic foundation.

Figura 5.5.10: Uso repetido de valores de nota con puntillo

El tercer y último tiempo de la obra es un Vivo compuesto en 3/4 que sirve para contrastar con el anterior segundo tiempo tan lento que hemos visto. En este caso, en los 32 compases que lo forman, se presentan dos secciones a modo A-B, estructura que sirve para presentar Andreví diferentes materiales al oyente, pero con la intención de ordenarlos de manera precisa buscando que entienda la aparición de los mismos ajustándolos a las letras. Así mientras en la primera parte predomina la homofonía de las voces, en la segunda presenta entradas en imitación o fugatos, los cuales sirven para dar horizontalidad y sonoridad plena a la obra.

Cabe destacar que en todos y cada uno de los tiempos de esta obra encontramos el uso de la Cadencia Perfecta (V-I) para concluir la parte que está abordando, lo cual genera sensación de reposo y de idea cerrada, pero a su vez invita a abordar algo nuevo a partir de la nueva entrada de la paleta vocal e instrumental.

The image shows a musical score for the word 'Amen'. It includes a vocal solo part and an accompaniment part. The vocal solo part is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The accompaniment part is also in bass clef with a key signature of one flat. The instruments listed are Tpl (Trumpet), Alt (Alto Saxophone), Ten (Tenor Saxophone), and Bjo (Bassoon). The lyrics 'men A - - - men A - men A - men' are written below the vocal line. The score is numbered 27 at the beginning.

Figura 5.5.11: Empleo de la cadencia perfecta para concluir la obra

Como conclusiones a este Salmo podemos decir que Andreví supo utilizar con claridad los elementos suficientes para poder crear una obra con doble finalidad, como es el que se pudiera utilizar para examinar a los aspirantes a la voz de Sochantre en ese año 1811, al tiempo que se la pudiera interpretar en la catedral de Segorbe con su capilla musical dentro de las funciones de la liturgia. Transmite sobriedad pero también dulzura, genera tranquilidad pero busca sorprender al oyente, es sencilla y clara en su composición, pero contiene recursos melódicos y rítmicos interesantes y por supuesto está en la línea de la mano compositiva de Francisco Andreví, tanto por el tratamiento que hace de las voces como por las técnicas compositivas que emplea. Podríamos decir que en pocos compases, supo explotar sus dotes compositivas y generar una obra musical completa.

Texto latin	Traducción al español
<i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	¡Alaben al Señor, todas las naciones,
<i>Laudate eum, omnes populi</i>	Glorifiquenlo, todos los pueblos!
<i>Quoniam confirmata est</i>	Porque es inquebrantable
<i>Super nos misericordia eius,</i>	Su amor por nosotros,
<i>Et veritas Domini manet in aeternum.</i>	Y su fidelidad permanece para siempre.
<i>Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.</i>	Gloria al Padre y al Hijo, y al Espíritu Santo,
<i>Sicut erat in principio, et nunc, et semper.</i>	como era en un principio, ahora, y siempre,
<i>Et in saecula saeculorum.</i>	Y por los siglos de los siglos.
<i>Amen.</i>	Amén.

Figura 5.5.12: Letra del Salmo

5.6. *Lamentaciones 1ª de Jueves para Viernes [“Cogitavit Dominus”]. 1814*

Según nos dice el profesor López-Calo, las “*Lamentaciones*” textos tomados del profeta Jeremías para su interpretación en la liturgia de la Semana Santa, tiene formas hispanas prácticamente desde comienzos del siglo XII hasta que se introduce ya en el siglo XVI la reforma y el canto del rito romano⁶⁴³.

La composición de *Lamentaciones* a lo largo de la vida musical de Francisco Andreví podríamos decir que no fue uno de los géneros que más le cautivó, pero sin embargo si que le sirvieron para conseguir otras cosas secundarias cuando se escudaba o refugiaba en la necesidad de actualizarlas para algunas de las capillas musicales que dirigió.

Concretamente, esta lamentación que estamos analizando la compuso en el año 1814 cuando todavía era maestro de Capilla en la Catedral de Segorbe. Y digo era porque la necesidad de tener que renovar las lamentaciones para interpretarlas por su capilla musical la próxima Semana Santa, fue la excusa perfecta para salir hacia su tierra en Lleida y firmar la oposición a Santa María del Mar que finalmente se convirtió en su siguiente destino profesional. Tal es el escaso contacto que volvió a tener con Segorbe y la importancia que en realidad alcanzaba la composición de estas obras con la finalidad para las que habían sido pensadas y que se conservan en el Archivo Histórico Comarcal de Cervera, que ni tan siquiera están en el archivo de la catedral para las que inicialmente se habían pensado componer.

Como escribe Matilde Olarte⁶⁴⁴, ya para esos nuevos momentos de la liturgia posterior a Trento, las lamentaciones son cada una de las partes del canto del profeta Jeremías, que corresponden musicalmente a los textos de las lecciones I, II y III pertenecientes al primer nocturno de los maitines del Triduo Pascual. La forma literaria en que se escriben los textos se basa en la métrica “ginah” o elegíaca, caracterizada por el uso de versos divididos en dos hemistiquios, el segundo más breve. El estilo literario es confidencial: Dios es interpretado e invocado en íntimo coloquio por el poeta afligido y la comunidad dolorida con gran viveza y dramatismo.

⁶⁴³ LÓPEZ-CALO: *La música en las catedrales...*, pp. 173-176.

⁶⁴⁴ OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: “Estudio de la forma lamentación”, *Anuario Musical*, 47 (1992) pp. 81-102.

La correspondencia de los versos (según la versión del *Liber Usualis*) con las lamentaciones para cada día del triduo, que se muestra a continuación, fue establecida en el Concilio de Trento, en el año 1582:

Jueves Santo,

“*Lectio prima*”: *Aleph. Quomodo sedet sola*: capítulo I: 1-5; “*Lectio secunda*”: *Vau. Et egressus est*: capítulo I: 6-9; “*Lectio tertia*”: *Iod. Manum suam misit hostis*: capítulo I: 10-14.

Viernes Santo,

“*Lectio prima*”: *Heth. Cogitavit Dominus*: capítulo II: 8-11; “*Lectio secunda*”: *Lamed. Matribus suis dixerunt*: capítulo II: 12-15; “*Lectio tertia*”: *Aleph. Ego vir videns paupertatem meam*: capítulo III: 1-9.

Sábado Santo,

“*Lectio prima*”: *Heth. Misericordiae Domini*: capítulo III: 22-30; “*Lectio secunda*”: *Aleph. Quomodo obscuratum*: capítulo IV: 1-6; “*Lectio tertia*”: *Oratop Ieremiae: Recordare, Domine*: capítulo V: 1-11.

Así mismo, el Concilio tridentino también añadió frases a estos textos: la 1ª lección de cada día comienza diciendo “*Incipit Lamentatio Ieremiae Prophetae*” (Empieza la Lamentación del Profeta Jeremías) y cada lección termina con la frase “*Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*” (Jerusalén, conviértete al Señor tu Dios), que no pertenece al texto original de las Lamentaciones sino a otro texto de la Biblia (Libro de Isaías: 14, 2). Un elemento distintivo es que aparece una letra hebrea (Aleph, Beth, Ghimel, etc.) al principio de cada versículo, indicando que en el original hebreo los cinco capítulos forman un acróstico.

Para poder entender más en profundidad el sentimiento que debe impregnar a los compositores en esta forma musical, y cómo debían fijarse en las características que determinaban su composición para dotarlas de una especial funcionalidad y significado, podemos acercarnos a dos teóricos y sus correspondientes obras de los siglos XVII y XVIII. El primero de ellos es Pedro Cerone y su obra *El Melopeo y el Maestro*, editada en Nápoles en 1613, donde el “*Libro Dozeno*” lo dedica a “La manera de componer los Hymnos y las Lamentaciones”, y allí nos dice que:

El estilo para componer las Lamentaciones es tal, que todas las partes proceden con gravedad y modestia, cantando casi siempre justamente con Figuras de Longas, de Breve, de Semibreve, y de Mínima; y a veces en una parte sola con algunas pocas Semimínimas de grado. En estas, más que en otras Composiciones, se sirve el Compositor de las Dissonancias, ligaduras, y de los passos ásperos, para hacer su obra

más llorosa y más lastimosa; como quiere el sentido de la letra, y como la representación del tiempo lo pide. Ordinariamente se suelen componer del Segundo, Quatro y Sexto Tono por cuadrado, porque estos Tonos naturalmente son tristes y llorosos, todas veces se canten con bozes baxas y muy graves, y cantando una sola voz por parte. Sepan que ésta, es una de las más dificultosas obras para componer con juyzio, y haziendo que sea Composición apropiada al tiempo y al sentido de la letra, de quantas ay. Las posiciones de las Claúsulas principales, medianas y finales en su Tono, son las mismas de las Missa y de los Motetes. Las de los Psalmos y Cánticos, aquí no sirven de nada, por quanto suelen terminar en la de mediación del Versete, y según fuere la variedad Saelocuorum. En todas las Composiciones hasta aquí declaradas, no tienen lugar las Mínimas en Síncopa ni las Corcheas; ni tampoco las pausa de Semimínima; por ser partes contrarias a la gravedad, majestad, y devoción, que requieren las obras Ecclesiásticas, como diversas vezes tengo advertido, aunque oy día muchos hazen lo contrario, por carecer de lo que conviene saber, para ser acabado Compositor, y eccelente Músico, o lo hazen solo para deleytar las personas sensuales, y atraer con el firinfinfin la gente popular.⁶⁴⁵

Por otro lado, en el tratado de Francesc Valls *Mapa Armónico Práctico*, escrito en la primera mitad del siglo XVIII, al hablar de la interpretación explica cómo según el “tempo” la música para Semana Santa tiene que hacerse de manera lenta y pausada:

Hágase cargo y procure penertrar el ayre, que pide aquella composición que gobierna, assi suya como agena; porque muchas vezes experimentará que un poco más, o menos vivo el compás le da todo el espíritu que requiere, o se le quita. En Música Ecclesiástica, la que sea de Difuntos, o Semana Santa es muy del caso vaya a espacio, y lentamente. En las demás del año se gobernará según lo pidiere aquella composición sea Latín, o Romance.⁶⁴⁶

Podemos decir que en España las lamentaciones han formado parte de todas las etapas en las que se divide la historia de la música. En la Edad Media estas lecciones se “cantaban” con una fórmula, un tono simple de recitado; a partir de mediados del siglo XV empiezan a ser escritas en polifonía, en estilo “organum” o fabordón a 3 o 4 voces

⁶⁴⁵ CERONE, Pedro: *El Mellopeo y el Maestro. Tratado de Música Theórica y Práctica*, Nápoles, 1613.

⁶⁴⁶ VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Práctico. Breve resumen de las principales Reglas de Música sacado de los más Clásicos Autores Especulativos, y Prácticos, Antiguos y Modernos. Ilustrado con diferentes exemplares, para la más fácil, y segura enseñanza de Muchachos*, Biblioteca Nacional de España, Manuscrito 1.071 [1742]. Hay edición facsímil: *Francesc Valls: Mapa armónico práctico (1742a)*, Barcelona, 2000.

paralelas a partir del tono recitado original. En el siglo XVI gozan de un favor especial por parte de los compositores, aunque fue desde este siglo XVI cuando esta forma musical traspasó los umbrales de las capillas españolas hacia los nuevos centros musicales iberoamericanos, a donde se exportaban las composiciones más afamadas en ese momento⁶⁴⁷.

En esa evolución formal de las lamentaciones, nos dice López-Calo que a comienzos del siglo XVII “no era común que las lamentaciones se cantasen en polifonía”, algo que se generaliza en la segunda mitad de siglo, y que el maestro de Capilla solo componía estas polifonías en la primera de cada una de los tres días. En el siglo XVIII ya, además de introducir mayor número de voces, aparecen obras para las otras “*lectio*”, y acompañamiento de orquesta completa (violines, flautas, fagotes,...), algo que perdura en el siglo XIX donde sigue prevaleciendo la importancia de la primera de los días acompañada por todos los instrumentos posibles⁶⁴⁸.

A lo largo de la vida musical de Francisco Andreví podríamos decir que la composición de Lamentaciones no fue uno de los géneros que más le cautivó⁶⁴⁹, aunque le sirviese de excusa para justificar inasistencias a sus obligaciones diarias o ausencias para viajar. Este es el caso de la lamentación escogida, compuesta en 1814 y que se conserva en los fondos del Archivo Histórico Comarcal de Cervera⁶⁵⁰.

Análisis musical

La Lamentación 1ª de Jueves para Viernes compuesta por Francisco Andreví, puede alcanzar en su interpretación una duración de unos seis minutos aproximadamente en los que se exponen los temas musicales que en sus 137 compases repartió este músico entre los cuatro tiempos que la forman de la siguiente manera, y que identificamos con

⁶⁴⁷ PAJARES ALONSO: *Historia de la música en 6 bloques, bloque 2...*, p. 82.

⁶⁴⁸ LÓPEZ-CALO: *La música en las catedrales...*, pp. 443-456, 520-524 y 608-615.

⁶⁴⁹ Las Lamentaciones que hemos encontrado en la precatalogación que hemos realizado de su obra han sido un bloque completo en Cervera (para el Jueves, Viernes y Sábado); una en Segorbe (3ª para el Jueves) sin fechar; siete en Valencia (1ª, 2ª y 3ª para el Jueves; 1ª, 2ª y 3ª para el Viernes; y la 1ª del Sábado) todas ellas del año 1825; nueve en el Palacio Real de Madrid (1ª, 2ª y 3ª del Miércoles, año 1831; 1ª, 2ª y 3ª del Jueves, las dos primeras del año 1832 y la última de 1831; y la 1ª, 2ª y 3ª del Viernes, año 1833); cinco en Málaga (una para el Miércoles; tres para el Jueves y una para el Viernes) sin fechar; y finalmente una en Murcia para el Miércoles sin fechar.

⁶⁵⁰ AHCC, Música, Caja 25, exp. 9.

la primera palabra del texto: *Heth* con 64 compases es la parte más extensa, a la que siguen *Jod* con 34 y *Caph* con 27 compases respectivamente; por último se cierra con el *Jerusalem* de conclusión que es el más breve con tan sólo 12 compases.

Moderato

The image displays a musical score for the beginning of an opera. It is divided into two systems of staves. The first system includes parts for two Treble Clefs (Tiple), one Tenor (Tenor), and one Bass (Bajo). The second system includes parts for one Treble Clef (Tiple), one Tenor (Tenor), one Bass (Bajo), and one Contrabasso (Contrabajo). The tempo is marked 'Moderato'. The lyrics are: 'De La-men-ta-ti-o-ne Je-re-mi-ae Pro-phe-tae Heth.' The Bass part has a 'solo' marking. The Contrabasso part provides harmonic support.

Figura 5.6.1: Comienzo de la obra con la disposición de voces e instrumentos en ella

Musicalmente hablando hay que adelantar que se ajusta plenamente a las tendencias musicales que se venían dando en torno a la composición de este género de obras, y que se pueden generalizar en un ritmo pausado y lento, donde prevalecen el silabismo y las entradas en imitación sobre la homofonía, lo cual dota a la pieza de un carácter expresivo, sobrio, místico y sentimental. Está compuesta para siete voces distribuidas en dos coros de voces mixtas, repartidas en un primer coro de Tiple-Tiple-Tenor-Bajo y un segundo de Tiple-Tenor-Bajo, acompañadas en el continuo por el Contrabajo que ejerce las funciones básicas de sostén armónico y conductor de la interpretación musical.

Nos llama aquí la atención dos detalles importantes si la comparamos con otras lamentaciones que escribió durante su periodo en Segorbe y que tienen que ver con el número de voces y el acompañamiento musical. En 1812 esta era a solo de Tiple y en 1813 las tenemos a 4 voces con orquesta (2ª de Miércoles para Jueves), a 3 voces (2ª de

Jueves para Viernes) y a solo de Tenor (3ª de Jueves para Viernes). Como se puede ver, la última que preparó, ésta de 1814, suponía un mayor número de voces y una reducción de acompañamiento, algo que quizá tuviese que ver en la situación futura que vislumbraba no comprometiéndose en una instrumentación que desconocía llegado el momento de su interpretación por el lugar donde podría ser la misma⁶⁵¹.

En el primer tiempo o “*Heth*”⁶⁵², hemos de decir es donde Francisco Andreví demuestra con mayor soltura sus dotes compositivas. Está compuesto en compás de compasillo o 4/4 y tiene comienzo anacrúsico y con valores de nota en los que prevalecen los de larga duración. Su carácter es sobrio y mientras que en su comienzo prevalecen los pasajes homofónicos, no tarda en utilizar imitaciones en su composición.

The image shows two systems of musical notation for voices. Each system consists of three staves: Tiple (Soprano), Tenor, and Bajo (Bass). The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'De La-men-ta-ti-o-ne'. The notation shows a homophonic beginning with a common rest for all parts, followed by a series of notes that align across the different voices, creating a unified rhythmic start.

Figura 5.6.2: Homofonías para unificar el tempo de la obra en sus comienzos

⁶⁵¹ MARTÍNEZ MOLÉS: *Francisco Andreví Castellá, genio...*, p. 84.

⁶⁵² Octava letra del alfabeto Hebreo.

Figura 5.6.3: Imitación de entradas con la melodía en la voz de Bajo y Tiple del primer coro

Destaca el silabismo entre texto y música, y el uso del silencio con función expresiva a la vez que se emplea con función de determinar los comienzos y finales de cada frase al igual que hace con el calderón, si bien prevalecen las progresiones melódicas en sentido ascendente pero en terraza y no en línea recta a modo de escala.

Figura 5.6.4: Uso del silencio con finalidad expresiva y para determinar el comienzo y final de las frases melódicas

20

su - um et non a - ver - tit ma-num su - am a per

su - um et non a - ver - tit ma-num su - am a per

su - um et non a - ver - tit ma-num su - am a per

su - um et non a - ver - tit ma-num su - am a per -

Figura 5.6.5: Uso de progresiones melódicas en terraza y en bloque

En esta línea cabe comentar que el calderón lo emplea con doble finalidad, pues le sirve también para confirmar cada centro tonal cuando aborda una nueva tonalidad puesto que son habituales las alteraciones accidentales para generar tensiones y mayor sentimentalismo en la obra.

am a per - di-ti - o - ne lux - it que an-te-mura-le et

am a per - di-ti - o - ne lux - it que an-te-mura-le et

am a per - di-ti - o - ne lux - it que an-te-mura-le

am a per - di-ti - o - ne lux - it que an-te-mura-le

am a per - di-ti - o - ne lux - it que an-te-mura-le

am a per - di-ti - o - ne lux - it que an-te-mura-le

Figura 5.6.6: Uso del calderón para separar elementos melódicos

Por su parte, el contrabajo como acompañamiento de las partes vocales juega un papel fundamental, ya que establece diálogos con el resto de las voces además de marcar el tempo de la interpretación. Con el ritmo es capaz de crear una línea melódica ondulada que permite soportar la armonía desde un segundo plano, no por ello menos importante.



Figura 5.6.7: Movimiento que dibuja la línea melódica del contrabajo

Hacia el final de este primer tiempo y antes de la Coda final nos presenta este músico unos compases con un dibujo melódico-rítmico distinto al anterior ya que encontramos valores de corchea y silencio de corchea repetidamente que sirven para aclarar y especificar cada una de las sílabas de las palabras del texto y así hacer mayor hincapié en el significado del mismo. Armónicamente destacar que aunque comienza la obra en la tonalidad de Fa Mayor, concluye este tiempo modulando a Sol menor y con ello ya prepara al oyente para el siguiente tiempo.

“*Jod*” es el segundo tiempo de esta lamentación y es un verso compuesto en la tonalidad de Sol menor, de ritmo ternario, donde prevalece la sencillez y claridad compositiva con el empleo de escasos recursos técnicos, a excepción de destacar el uso de fugatos o imitaciones repetidas en la parte final.

Figura 5.6.8: Imitaciones en las entradas de cada registro vocal

En este tiempo, Francisco Andreví nos presenta una textura clara y transparente con momentos de tutti que se alternan con secciones de solos en los registros más agudos de cada masa coral, tanto en las voces masculinas como en las que hoy serían femeninas, es decir, en los registros de Tiple y Tenor. Esta sencillez compositiva no merma a la obra de mantener esa expresividad que tiñe a cada una de las líneas melódicas que nos

presenta, y en las que se refuerza con el uso de un silabismo que aporta uniformidad a la ejecución. La melodía destaca por carecer de adornos que sobrecarguen la musicalidad de la pieza al tiempo que limiten la claridad del texto, y por ello el uso de valores de nota largos como de negra o blanca consiguen transmitirnos esa sensación de pena o lamento que simplifican la finalidad con la que se ha compuesto la obra.

Figure 5.6.9 shows a musical score for four parts: Tpl. (Soprano), Tpl. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The score is in 3/8 time and G minor. The lyrics are: *ac-cinc-ti sunt ci-li-ci-is*. The Soprano part starts with a fermata on a whole note 'a'. The Alto and Bass parts have a melodic line with a triplet on the word 'ci'. The Tenor part has a fermata on a whole note 'a'.

Figura 5.6.9: Línea melódica poco adornada

El tercer tiempo o “*Caph*”, está compuesto en Sol menor bajo un ritmo binario que marca el compás de compasillo que utiliza en este caso Andreví, y en el que se emplean las voces de ambos coros al mismo tiempo en un tutti muy sonoro y brillante. Esta parte nos aporta unas diferencias con respecto a los tiempos anteriores, ya que en la línea melódica de la voz de Tiple solista encontramos decoraciones y ornamentos que a la vez de aportar mayor dulzura a la interpretación sobrecargan el texto.

Figure 5.6.10 shows a musical score for a Tpl. (Soprano) part. The score is in 3/8 time and G minor. The lyrics are: *-fu-sum est in ter-ra je-cur me-um*. The melody features a triplet on the word 'je' and a grace note on the word 'me'.

Figura 5.6.10: Uso de ornamentos y decoraciones en la melodía

Figure 5.6.11 shows a musical score for two Tpl. (Soprano) parts. The score is in 3/8 time and G minor. The lyrics are: *-fi-ce-ret par-vu-lus et lac-tens in pla-te-is*. The melody features a grace note on the word 'et' and a triplet on the word 'lac'.

Figura 5.6.11: Distinta decoración en la melodía de la paleta vocal

De igual manera, debemos llamar la atención sobre el empleo de un valor de nota novedoso y que es el de negra con puntillo, el cual rompe la hegemonía de la composición hasta este momento donde las notas ajustadas a los tiempos del compás guiaban el ritmo de ejecución, y en ahora aquí nos transmite un aire menos rígido y por lo tanto fluctúan más los ritmos. Este recurso le abre las puertas para utilizar cómodamente en la Coda final síncopas y dotar de un ritmo más danzable a la pieza.

The image shows a musical score for two staves. The top staff has lyrics: "in pla - te - is in pla - te - is op - - pi - di". The bottom staff has lyrics: "in pla - te - is in pla - te - is op - - pi - di". The music consists of eighth notes and dotted eighth notes, with some syncopation in the first two measures.

Figura 5.6.12: Síncopas en la coda final de esta parte para generar ruptura y atraer al oyente

La última parte o tiempo "*Jerusalem*", nos la presenta como la de menor duración de las cuatro que forman esta lamentación. Está compuesta en la tonalidad principal de la obra, es decir, Fa Mayor, es de comienzo anacrúsico y prevalece el silabismo. La estructura interna viene determinada por la sucesión de entradas en cada una de las voces, y así vemos que comienza con un dúo Tiple-Bajo que da paso a un diálogo musico-vocal entre el Contrabajo y el Coro, que finaliza con una breve sección con una sucesión de entradas en imitación.

The image shows a musical score for a duet between the Soprano and Bass voices. The lyrics are: "ad Do - mi - num_ De - - um". The music is in a simple, rhythmic style with a clear anacrusis.

Figura 5.6.13: Dúo entre las voces extremas (Tiple y Bajo) de la paleta vocal

Two systems of musical notation for voices and double bass. Each system includes parts for Tiple (Tpl.), Tenor (T.), and Bajo (B.), along with a Cb. (Contrabajo) part. The lyrics are "Je - ru - sa - lem Je -". The notation includes a first ending bracket over the first measure of each system.

Figura 5.6.14: Curioso diálogo entre la paleta vocal y el contrabajo

Musical score for voices and double bass. The lyrics are "tu - - um", "De - um De - um tu - um De - um tu", and "ad - Do-mi-num De - um tu - um De - um tu". The score includes a "solo" marking for the Bass voice and triplet markings (3) over certain notes in the Bass and Tiple parts.

Figura 5.6.15: Imitaciones en las entradas melódicas de las voces de Bajo y Tiple

En conclusión, podemos decir que la obra está en la línea de las piezas compuestas en el siglo XVIII y principios del XIX, pero con una reducción de acompañamiento que compensa con un mayor juego de voces a los efectos de sonoridad. Si la compuso en teoría para Segorbe, lo cierto es que si llegó a interpretarse debió serlo en su nuevo destino de Santa María del Mar en Barcelona.

5.7. *Vuela rauda Cristina. Cantata. Valencia. 1829*

De la estancia de Francisco Andreví en Valencia, son numerosas las piezas musicales que se pueden fechar. Se conserva un amplio catálogo en el archivo de la Catedral de Valencia con algo más de cincuenta obras de carácter religioso, lo que nos da muestra de su fecundidad creativa, aspecto que sobradamente había demostrado también durante su estancia en la catedral de Segorbe.

De toda su producción en Valencia se pueden resaltar principalmente dos obras por no ser habituales. Por un lado el conocido oratorio “*El juicio universal*”, compuesto en el año 1822, y del que Carreras hace más de un siglo resaltaba como muy importante al considerarlo “el mejor oratorio compuesto en España”⁶⁵³. Pero también podemos hablar de otra obra que tuvo repercusión en el panorama social, quizá más por el motivo de su composición que por la importancia de su estilo. Nos estamos refiriendo a la cantata, pieza de música vocal camerística, compuesta como obsequio del Ayuntamiento de Valencia a la princesa María Cristina, futura esposa de Fernando VII, a su paso por la ciudad en 1829. Tal vez esta obra fue una de las últimas que realizara antes de abandonar el magisterio de Valencia para dirigirse a Sevilla, y tal vez esta obra fuese una de las llaves que le abriría las puertas en la futura oposición de Madrid para trabajar en la capilla real, pues el rey Fernando VII, que era quien decidía el nombramiento, pudo unir los gratos recuerdos tanto de la música que escuchara en Segorbe en la lejana visita a la ciudad, como por las buenas referencias que le transmitiera su esposa del paso por la ciudad de Valencia, tan solo dos años antes de reencontrarse en Madrid.

El origen musical de la pieza tiene que ver con una visita regia a la ciudad de Valencia, la de los reyes de las Dos Sicilias acompañados de su hija María Cristina. Entre los días 29 de noviembre y 2 de diciembre del año 1829 se produjo aquel acontecimiento en Valencia que movilizó a todos los habitantes de la ciudad. Era un hecho histórico que recordaba aquel que se había producido quince años atrás, concretamente en 1814 con la presencia del rey Fernando, si bien los motivos eran muy diferentes. Tal y como nos relatan los documentos históricos, en los últimos días del otoño se produjo la entrada en la ciudad de Valencia de la Princesa María Cristina de Borbón que iba a contraer

⁶⁵³ CARRERAS Y BULBENA, José Rafael: *El oratorio musical desde su origen hasta nuestros días*. Barcelona: Tip. L'Avenç, 1906, pág. 148.

matrimonio con el Rey Fernando VII. El ayuntamiento se volcó con su estancia en la ciudad y organizó toda una serie de actos que se narran en la publicación que editó posteriormente con el título “*Memoria de los regocijos públicos con que el excelentísimo Ayuntamiento de la muy Noble, Leal y Fidelísima ciudad de Valencia celebró el tránsito y permanencia de los muy excelsos y poderosos Reyes de las Dos Sicilias, y de su augusta hija, la Princesa Doña María Cristina de Borbón, en su viaje a Madrid, con motivo del augusto enlace de Su Alteza con el Rey nuestro Señor*”⁶⁵⁴.

Se organizaron toda una serie de eventos que mostrasen el entusiasmo de esta ciudad por la Casa Real, al tiempo que se decoró la ciudad entera con las mejores galas para que se sintieran cómodos en su estancia. Hubo una importante participación de diferentes agrupaciones y asociaciones donde destacaron los gremios de la ciudad. Y entre los agasajos encontramos que Francisco Andreví, entonces maestro de Capilla de la Catedral de Valencia, compuso la música de una cantata con letra completamente profana, texto que se recoge en la memoria anteriormente referida sobre los acontecimientos celebrados.

Esta presencia de Andreví en los actos de la visita es singular. Nada diferente a lo habitual consta en la parte religiosa de la visita. Se hace referencia a que se interpretó en la catedral un *Te Deum* en agradecimiento a su estancia, y lógicamente este sería interpretado por los músicos de la capilla que regía Francisco Andreví, pero no se tiene constancia de que fuera una obra compuesta expresamente por él. Parece que Andreví se volcó en la composición de la Cantata, encargo de la ciudad, y aprovechó alguno de los *Te Deum* que conservaba el archivo musical de esta catedral para ese acto puntual.

Centrándonos en la Cantata, es evidente que su género y estilo musical se aleja bastante del tipo de música para el que opositó en Valencia Francisco Andreví pues repetimos que su texto y forma musical son completamente profanos, pero a fecha de hoy cuando hemos podido revisar su camino compositivo a lo largo de toda su etapa vital, no nos sorprende encontrar este tipo de obras, puesto que hallamos también en su catálogo compositivo algunas otras canciones de temática profana. Un aspecto curioso de esta obra es el hecho de que le llame cantata, cuando en las referencias documentales se

⁶⁵⁴ Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1830.

comenta que se le propuso componer un himno para la bienvenida. Seguramente esto se deba al hecho de que este pensara era el tipo y estructura musical que mejor se adaptaba a lo que él tenía previsto componer, pues desde finales del siglo XVIII y en adelante el término cantata se aplicará en todos los países a una gran variedad de obras que tienen únicamente la característica común de ser para coro y orquesta, incluyendo alguna parte para voces solistas.

La cantata como forma musical aparece en el siglo XVI, si bien se consolida en el periodo barroco, como pieza en su origen para voces solistas con acompañamiento, varios movimientos y en ocasiones coro⁶⁵⁵. Con el tiempo dejó de ser un género de cámara para voz solista y acompañamiento, y se convirtió en una obra de concierto ya que normalmente son obras conmemorativas y ocasionales a gran escala, pero con un fuerte componente público⁶⁵⁶. Como podremos observar, todas estas características se ajustan plenamente a la pieza y el sentido para el que fue compuesta la música de Andreví, un compositor siempre interesado por las tendencias y evoluciones de la música de su época, conocedor de todas estas ideas, lo que le llevó a escoger este estilo musical para darle nombre a su composición.

Las informaciones que nos han llegado acerca de su interpretación, más allá de su uso en el acto de recepción son escasos, pues en ningún momento se hace referencia expresa a la misma en las memorias citadas que nos han permitido conocer los actos, si bien se hace referencia en ella a que un grupo de universitarios amenizaron alguna de las noches en la capital del Turia interpretando unas canciones que fueron muy del agrado de los Reyes y que en algunos casos tuvieron que repetir a petición de los mismos: “En la noche del día 1º de diciembre los Estudiantes de esta Universidad literaria, dispusieron una serenata en la plaza del Real Palacio, a cuyos balcones se dignaron presentarse SS.MM. para oír un Himno compuesto por los mismos escolares, y acompañado de orquesta; a cuyo canto siguió el de la Jota Estudiantina; este último agradó tanto a SS.MM., que se dignaron mandar se repitiese”⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: 2001; *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: 2013, pp. 141-142.

⁶⁵⁶ PAJARES ALONSO: *Historia de la música en 6 bloques...*, Vol. 2, p. 209.

⁶⁵⁷ *Memoria de los regocijos públicos con que el excelentísimo Ayuntamiento de la muy Noble, Leal y Fidelísima ciudad de Valencia celebró el tránsito y permanencia de los muy excelsos y poderosos Reyes de las Dos Sicilias, y de su augusta hija, la Princesa Doña María Cristina de Borbón, en su viaje a*

Esta información última es interesante pues nos lleva a sospechar que la alusión al Himno compuesto por los escolares, acompañado de orquesta, también en este caso la música fuese de Andreu. Conocemos el texto de la letra por su publicación en las *Memorias*, pero nada sabemos de la música, aunque hemos de recordar que el encargo acordado por las autoridades municipales era de un “himno” y que incluso en la correspondencia entre los hermanos Combelles se dice: “Al pasar los Reyes de Nápoles por Valencia compuso unas canciones que tanto gustaron, que aquel Ayuntamiento resolvió enviarlas a la Corte”⁶⁵⁸. ¿Fue Andreu autor de la música tanto del himno de los escolares como de la cantata? Parece evidente que sí, aunque sólo hemos podido localizar la música de esta última.

Análisis musical

Se trata de una composición con letra y temática completamente profana, algo novedoso y atractivo para un músico como era Francisco Andreu puesto que su música conocida hasta aquel momento era puramente religiosa, pero que finalmente se convirtió en la forma de mostrar sus capacidades compositivas para una situación o momento excepcional.

La obra está compuesta para coros de Tiples y Tenores Primeros, Tiples y Tenores Segundos y Bajos, y orquesta formada por Violines Primero y Segundo, Flauta, Clarinetes Primero y Segundo, Corno en Re, Clarín en Re, Fagot, Trombón y acompañamiento de Contrabajo y Piano-Forte. Se divide en cuatro tiempos precedidos por una Introducción a modo de obertura, que denomina Marcha-Recitado-Cavatina-Marcha, siendo esta última una repetición del primero. Con una duración total de 20 minutos aproximadamente, y en el que Francisco Andreu trata de plasmar todas aquellas ideas musicales que pudieran servir para cumplir con el encargo, si tenemos en cuenta el momento de este y la fecha de su interpretación, nos encontramos que en tan sólo quince días compuso esta pieza, algo que nos parece asombroso puesto que musicalmente nos aporta una serie de informaciones que resumen claramente sus tendencias musicales, pero al mismo tiempo se ajustó a un texto previamente escrito al

Madrid, con motivo del agosto enlace de Su Alteza con el Rey nuestro Señor. Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1830.

⁶⁵⁸ ATB, paquete 1499, nº 39, carta fechada en Sanahuja el 2 de marzo de 1830. ARGERICH y otros: *Mn. Francesc Andreu...*, p. 54.

que supo adaptarle unas melodías y combinaciones sonoras muy bien ajustadas tanto vocal como instrumentalmente. Se trata desde nuestro punto de vista de una gran obra tanto por los acontecimientos para los que fue compuesta como por los elementos y recursos compositivos que envuelven la misma.

Marziale

The musical score is titled "Marziale" and is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a variety of instruments, including Violin I and II, Viola, Flute, Clarinets 1 and 2, Horn in E-flat, Clarinet in E-flat, Bassoon, Trombone, Trumpets and Tenors 1 and 2, Basses, and Cello/Double Bass. The score shows the beginning of the work, with the instruments playing a rhythmic and melodic pattern. The Violin I and II parts are prominent, with the Violin II part featuring a triplet. The Viola part also features a triplet. The Flute part has a melodic line. The Clarinets 1 and 2 parts have a rhythmic pattern. The Horn in E-flat, Clarinet in E-flat, Bassoon, Trombone, and Cello/Double Bass parts have a rhythmic pattern. The Trumpets and Tenors 1 and 2 parts are silent.

Figura 5.7.1: Comienzo de la obra donde se puede ver la paleta vocal e instrumental que la forman

El comienzo de la obra es enérgico y marcial, tal y como solía dar inicio a sus obras Francisco Andreví para llamar y captar la atención del espectador desde sus primeros acordes. La introducción, en la que intervienen todos los instrumentos menos el Piano-Forte, ocupa los primeros veinticuatro compases irrumpiendo con fuerza a modo de atraer la expectación, como ya hemos dicho, y para ello emplea un motivo o célula melódico-rítmica con valores de nota con puntillo que aportan un carácter danzable a la misma y que son atractivos para el oyente. Aparecen armonizados en una frase melódica breve pero pegadiza a modo de escala musical ascendente y descendente con tresillos, la cual se gesta de forma progresiva a través de su paso por las distintas voces de instrumentos en sentido descendente tras iniciarse en una nota de registro medio-agudo.



Figura 5.7.2: Empleo de tresillos en el acompañamiento instrumental

El empleo de estas dos células melódicas sirven al mismo tiempo para estructurar en dos partes o secciones esta Introducción, que es de carácter únicamente instrumental y que se mantiene hasta que presenta la que se podría considerar como primera célula o motivo melódico principal en la primera intervención a cargo de la paleta vocal.

Pasa así a lo que se puede llamar propiamente primer tiempo, Marcha, que cubre los compases del veinticuatro al cincuenta y tres y en los que ya participan las voces junto a los instrumentos destacando el apoyo que ofrece con notas sobre cada uno de los tiempos del compás el Contrabajo. Este apoyo rítmico-armónico del acompañamiento aporta un soporte esencial para el discurrir de la melodía firmemente en su discurso musical.



Figura 5.7.3: Carácter armónico-rítmico del acompañamiento

El primer motivo melódico que emplea, encaja en una frase regular y cuadrada de ocho compases dividida en dos semifrases de cuatro compases cada una, siendo la primera de

ellas en sentido ascendente y la segunda descendente. En ellas combina los dibujos rítmicos de corchea con puntillo y semicorchea con los de tresillos de corcheas.

The image shows a musical score for six instruments: Violin I, Violin II, Viola, Flute (Fl.), Clarinet 1 in B-flat (Cl. 1ª en Sib), and Clarinet 2 in B-flat (Cl. 2ª en Sib). The score is in 3/4 time and features several characteristic melodic motifs. The Violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes with dotted eighth notes and sixteenth notes. The Viola part has a similar pattern. The Flute part plays a series of eighth notes. The Clarinet parts play a series of eighth notes. The score is divided into two systems, with the first system containing the Violin, Viola, and Flute parts, and the second system containing the Clarinet parts.

Figura 5.7.4: Motivos melódicos característicos

Con todo ello, estaríamos hablando de que hay un total de tres motivos compositivos destacables en esta primera parte de la obra, de los cuales dos son considerados como principales y melódicos al tiempo que el otro sería secundario y más rítmico.

Por último indicar que Andreví en esta pieza vuelve a hacer uso de sus herramientas básicas y fundamentales de composición, y nos presenta una sección con fugatos o imitaciones tanto en la madera como en el coro en varias secciones de esta introducción que generan horizontalidad a la obra.

The image shows a musical score for six instruments: Flute (Fl.), Clarinet 1 in B-flat (Cl. 1ª en Sib), Clarinet 2 in B-flat (Cl. 2ª en Sib), Trumpet 1 (Tpt. 1ª), Trumpet 2 (Tpt. 2ª), and Trombone (Tbn.). The score is in 3/4 time and features fugato and imitation entries. The Flute part plays a series of eighth notes. The Clarinet parts play a series of eighth notes. The Trumpet and Trombone parts play a series of eighth notes. The score is divided into two systems, with the first system containing the Flute, Clarinet, and Trombone parts, and the second system containing the Trumpet parts. The lyrics for the Trumpet and Trombone parts are: "gi - na ágra - ñe! a-mar a cal- mar, los ar- dia- no de se - os de Mar".

Figura 5.7.5: Entradas en fugatos y en imitación

El Recitado, es el segundo tiempo de la composición. Tiene un total de sesenta y un compases, y se acompaña a la paleta vocal por la totalidad de los instrumentos. Encontramos en éste dos partes o secciones claramente diferenciadas mediante una indicación de tempo que determina los materiales que en ella se nos presentan. En primer lugar está señalado un Andante y utiliza la tonalidad de Re menor para presentar la voz de tiple como voz solista dialogando musicalmente con el acompañamiento del Piano-Forte, al tiempo que el resto de instrumentos de la orquesta hacen un acompañamiento musical que se podría considerar como de relleno. Es una parte muy sentimental de la obra y se ajusta plenamente el carácter de la obra al mensaje que transmite en ese momento el texto, donde recuerda momentos pasados con pena o tristeza y donde se refuerza y clarifica el título de “*Recitado*” que otorga a este tiempo.

La segunda parte tiene una indicación de Allegro Maestoso y está escrita en la tonalidad de Sol Mayor. En ella, prevalece la paleta vocal sobre el resto de instrumentos y aunque es muy cantábil y expresiva, el tempo de interpretación hace que se nos presente más animada a la inmediata anterior, y con ello se genera un contraste que invita a recuperar el carácter animado de la pieza y olvidar poco a poco la sobriedad de la voz solista casi recitando el texto como en las óperas sucede.

En líneas generales podríamos decir que en este Recitado Andreví nos presenta una línea melódica muy expresiva, donde prevalece el silabismo y el movimiento por grados conjuntos en una búsqueda de cotas superiores e inferiores, lo cual dota de un dibujo muy ondulado a la melodía, pero al mismo tiempo tiende a usar adornos en momentos puntuales que la recargan. No obstante, y en la parte final de esta línea melódica, es cierto que introduce adornos o decoraciones en algunas notas para el lucimiento de la paleta vocal.



Figura 5.7.6: Uso de adornos en la línea melódica

Esto permite el entendimiento y expresión clara del texto, al tiempo que muestra las capacidades expresivas de los intérpretes, algo que tiende siempre a cuidar este músico en sus composiciones musicales para agrandar los oídos de los espectadores. En cuanto al ritmo podemos decir que es un tiempo de tempo lento y marcado, casi a placer para la

paleta vocal. Por su parte, la armonía es estable y funcional, por lo que no tiene intención de emplearla con función expresiva en este tiempo. Respecto del acompañamiento hay que destacar el carácter rítmico y asincopado que nos presenta para dotar a su línea musical de un interés melódico novedoso, pues tiene un aire castizo que nos recuerda la música madrileña y las notas que salen del organillo con que se suelen acompañar sus cánticos, ciudad por cierto a donde se va a dirigir la princesa tras su paso por Valencia para contraer matrimonio con el rey Fernando VII.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl. 1° en Sib), and Clarinet 2 (Cl. 2° en Sib). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The Flute part features a complex, rhythmic melody with many slurs and accents. The Clarinet parts provide a harmonic and rhythmic accompaniment, with the Clarinet 2 part often playing a more active, syncopated line. The overall style is characteristic of traditional Spanish 'castiza' music.

Figura 5.7.7: Ritmos muy característicos de la música “castiza madrileña”

A modo de segunda sección de esta parte, aparece lo que se presenta como CORO, momento de la obra donde Andreví nos introduce tras un interesante comienzo basado en un ritmo a golpe de corchea, que viene a marcar y determinar el nuevo tempo que pretende adquirir la misma. Este comienzo es instrumental y está escrito en un compás ternario de 6/8 que dota a la pieza en este momento de un carácter más danzable y dulce, liberando por tanto a los ejecutantes vocales e instrumentales de rigideces interpretativas.

Estos compases, en un total de noventa y ocho, se pueden seccionar en tres partes cuyos materiales musicales generan contrastes que enriquecen el carácter de la obra, pues se distancian de lo que se ha escuchado previamente. La primera sección es muy rítmica y prevalece la homofonía con la que une a las voces con los instrumentos de cuerda para que así caminen juntos y horizontalmente. En este momento nos sorprende Andreví con unos pizzicatos en la cuerda, que transmiten una expresividad completamente distinta a cualquier otra intervención de esta familia de instrumentos anterior, y que a la vez permite marcar y resaltar todavía más el silabismo en que se presenta el texto en cada una de sus frases.

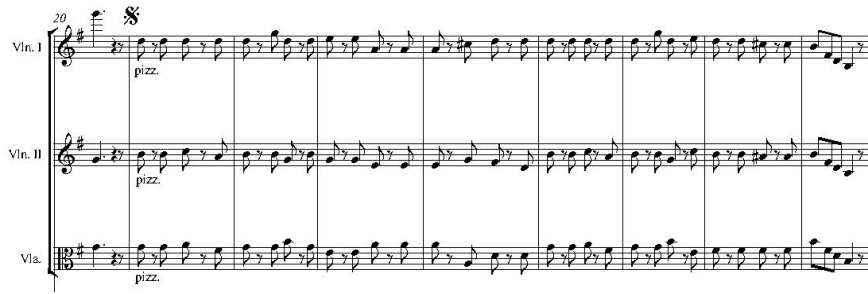


Figura 5.7.8: Uso de la técnica del pizzicato en la cuerda



Figura 5.7.9: Claro silabismo y verticalidad en la paleta vocal que viene apoyada sobre los pizzicatos del acompañamiento.

Frente a la sección anterior, y siguiendo lo antes ya comentado, encontramos una segunda parte en este Coro mucho más expresiva y melódica, donde se produce la intervención a solo del dúo formado por la voz de Tiple y Tenor 1º a lo que responde con posterioridad y en bloque toda la paleta vocal. En este caso, Andreví ya no emplea los famosos silencios a los que nos tenía habituados para fragmentar la unidad melódica, y por ello esta parte es mucho más expresiva y dulce. En lo que se refiere al acompañamiento hay que destacar que una vez más vuelve a ser fiel a sus tendencias compositivas, y presenta una especie de ostinato rítmico basado en un grupeto de tres corcheas en cada tiempo del compás con las que dota a la obra de un carácter danzable a modo de vals muy interesante y atractivo para el oyente.



Figura 5.7.10: Dibujo rítmico basado en el grupo de tres corcheas sucesivas con que se acompaña a la intervención de las voces

La tercera sección o parte de este tiempo de Coro, podríamos decir que es un resumen o mezcla de las dos anteriores, y por eso encontramos una repetición de materiales anteriormente ya presentados y que no nos aportan nada nuevo sino volver a escuchar y recordar esos contrastes melódico-rítmicos que ya hemos comentado y que habían permitido al compositor dar rienda suelta a su mano creativa. Con todo esto podríamos estructurar el Coro de la siguiente manera: Introducción (instrumental) - A - B - A' - B' - Coda, donde los temas o partes A y B son principales y a su vez contrastantes.

Por último encontramos un tiempo animado y alegre con el que Andreví va a cerrar y concluir la pieza. Nos estamos refiriendo a la *Cavatina*, forma que aparece desarrollada en muchas óperas ya en el siglo XVIII y en cantatas, entre el recitativo y la parte más airosa o coral, y que aquí la usa para hacer un segundo recitado antes de concluir, jugando de nuevo con la voz solista y el coro. Tiempo que cuenta con un total de sesenta y un compases y dos secciones diferenciadas.

La primera comienza en un Andante Maestoso con la intervención de la voz de Tiple Solista y toda la paleta instrumental incluido el Piano-Forte, cuyo carácter es en líneas generales expresivo, lento y en el que se permite el empleo de adornos en la línea melódica de la voz de tiple para sobrecargar su intervención.

The image shows two staves of musical notation for a Tiple solista. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is characterized by frequent ornaments, including triplets and sixteenth-note runs. The lyrics under the first staff are: "Ve pues a tro no don de Fer nan - do con pa a gusta te está es-pe ran - do vey en su". The second staff continues the melody with more ornaments and lyrics: "- do vey en su tor- no cu al ca - ras; po - sa la pe na a hu- ven- te tu- faz - go- zo - sa vey en su tro no don de Fer". The notation includes various musical ornaments such as triplets (marked '3'), sixteenth-note runs (marked '5' and '6'), and a 'tempo' marking at the end of the first staff.

Figura 5.7.11: Líneas melódicas vocales muy adornadas

Por su parte, el acompañamiento es todo lo contrario, pues se trata de una línea musical sencilla que permite que sobresalga la intervención vocal y adquiera el total protagonismo una vez más, aunque presenta puntualmente adornos en la línea melódica del piano-forte, flauta y violín 1º que enriquecen esta sección inicial.



Figura 5.7.12: Adornos en la línea melódica instrumental

Esto nos lleva a la segunda sección, contrastante de nuevo en cuanto al tempo de la ejecución pues está escrita en un Allegretto muy animado y vivo, donde intervienen todas las voces del coro repitiendo lo ya expuesto en el Recitado y donde encontramos valores de nota mucho más breves que los anteriores y prevaleciendo los de corchea y semicorchea. Esto aporta vida y energía a esta parte final de la pieza porque una vez más el acompañamiento, que corre a cargo del piano-forte y la cuerda, se mantiene en una segunda línea de importancia por su sencillez y claridad dejando así que la intervención importante se la lleve la voz de tiple solista con la melodía principal.



Figura 5.7.13: Interesante línea melódica en la intervención de la voz solista



Figura 5.7.14: Sencillez y claridad en el acompañamiento

Tras la intervención de esta voz solista, encontramos una respuesta del resto de voces del coro junto al tutti de la orquesta, momento donde adquiere mayor volumen y potencia sonora la pieza con la intención de ir preparando lo que será el final de la misma. La línea melódica que prepara la llegada a esta sección está elaborada a partir una gran cantidad de cromatismos que generan progresiones armónicas ascendentes y descendentes de forma sucesiva y al mismo tiempo permite recrearse en la exposición de la frase melódica, principalmente en lo que se refiere a la voz de tiple solista para la exposición del texto.

Tiple solista

ne - o ñe-ne y com - ple - te nu-es tro-de - se - o pa-ra que a - le - gres y bi-en ha - da - dos di-ga-mos

Figura 5.7.15: Cromatismos para el lucimiento en la melodía de la voz solista

Tiple solista

Coro

Tpl y Ten 1º

Bajos

Di - ga - mos to - dos fe - li - ces si - glos Vi - va Chris - ti - na Vi -

Figura 5.7.16: Respuesta a la voz solista a cargo del resto de voces del coro

En este momento, el Piano-Forte gana en riqueza musical aportando una línea melódica muy expresiva y reforzando con ella a su vez la línea musical del Violín Primero y Flauta Primera que tienen la misma melodía.

Piano-forte

f

Figura 5.7.17: Expresividad en la intervención del Piano-forte

También llama la atención el que nos encontremos numerosas entradas con notas a contratiempo, algo que ya habíamos visto antes. En este caso, el compositor emplea este recurso con la finalidad de romper el ritmo y la hegemonía de la interpretación transmitiendo y generando variedad a la misma lo cual presenta en la parte del acompañamiento instrumental que, como ya hemos comentado con anterioridad, corre a cargo de la cuerda y el Piano-Forte. Podemos concretar pues que emplea contratiempos o notas a tiempo en el acompañamiento de la paleta instrumental según la importancia que tenga para él la melodía y así poder generar un juego rítmico interesante para cada fragmento musical. Por último destacar el gran juego expresivo que nos presenta en la combinación de intervenciones tanto en pizzicato como con el arco en los instrumentos de cuerda.

Cb.

Piano-forte

p *f* *p* *f* *p*

Figura 5.7.18: Notas breves en la parte del acompañamiento a cargo del Contrabajo y Piano-forte

Figura 5.7.19: Pizzicatos en toda la cuerda

La última parte de este tiempo es una Coda Final que aborda utilizando ritmos vivos, con una mayor carga instrumental y vocal, recurso que emplea lógicamente para dar brillantez a la ejecución, y así dirigirse hacia el final de la misma con esplendor. Es por ello que en esta sección encontramos frases frenéticas en sentido ascendente y descendente, con las que hace vibrante la interpretación de esta obra.

Figura 5.7.20: Dibujo melódico ágil y rítmico tanto en la paleta instrumental como en la voz solista

Llegados a este punto debemos hacer hincapié en la letra del texto y destacar el juego melódico que hacen las voces de Tiple Solista, Tiple Segundo – Tenor Primero y Bajo dialogando a modo de pregunta y respuesta repitiendo la frase final “Viva Cristina y el que a la España nos la destinó”.

Figure 5.7.21 shows the vocal entries for Soprano (Tiple solista), Tenor (Tpl. y Ten. 1º), and Bass (Bajos). The Soprano part begins with a rest followed by a melodic line starting on 'no'. The Tenor and Bass parts enter with the lyrics 'Di - ga - mos to - dos Vi - va Chris - ti - na'. The Soprano part continues with 'si y el que da Es pa - - - Na la des - ti no'. The lyrics for all parts are: 'Di - ga - mos to - dos Vi - va Chris - ti - na la des - ti - - nó di - ga - mos'.

Figura 5.7.21: Entradas de las voces aclamando un texto característico

Por último queremos llamar la atención sobre la manera de concluir la obra que realizó Andreví, con un final tan expresivo y trepidante de esta pieza, al que se llega tras una sección homofónica en la que ralentiza el tempo de ejecución de la obra con valores de nota de mayor duración como habitualmente suele hacer en sus composiciones, en este caso con valores de nota de negra, que al mismo tiempo emplea para marcar cada uno de los tiempos del compás de forma unánime en toda la paleta vocal e instrumental.

Figure 5.7.22 shows a section of the score with homophonic passages. It features vocal parts (Soprano, Tenor, Bass) and instrumental parts (Tiple solista, Tpl. y Ten. 1º, Bajos). The lyrics for the vocal parts are: 'nó la des - ti - nó la des - ti - nó la des - ti - no'. The instrumental parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Figura 5.7.22: Homofonías para unificar el tempo de interpretación antes de abordar el final de la obra Una vez tiene asegurado el tempo de ejecución, con el recurso anteriormente indicado, se alcanzan los últimos compases de este tiempo de la cantata que es una zona

cadencial. Esta viene preparada presentando, tras una sección melódica, otra vibrante donde un acelerando súbito nos lleva hasta la cadencia perfecta final que desempolvará el aplauso por parte del oyente. Hay que subrayar que a mano y al final de la obra indica que se repita de nuevo y como último tiempo el inicial o “Marcha”, pero por si esto no sucediera debido a que el director en su caso decidiera concluir en ese momento la obra, Andreví pensó en generar este final brillante para que se tuviera seguridad de que el espectador ha sentido el concluir de la misma.

The image shows a page of a musical score for an orchestra, starting at measure 110. The score is written for various instruments: Violin I and II, Viola, Flute (Fl.), Clarinet 1st and 2nd in B-flat (Cl. 1º en Sib, Cl. 2º en Sib), Horn (Corni), Trombone in F (Trompa en Sol), Bassoon (Fag.), Tuba (Tbn.), Trumpet and Tenor 1st (Tpl. y Ten. 1º), Basses (Bajos), and Piano (Pianoforte). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The final measures show a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, leading to a final cadence. The piano part features a dense texture of chords and moving lines.

Figura 5.7.23: Últimos compases de la obra buscando un final brillante y vibrante

Por lo que respecta a la letra de la obra contamos con la edición impresa de la misma, hecha en Valencia en 1829 por la Imprenta de Gimeno, y que luego se copia en 1830 en la publicación de la Memoria de las fiestas editada por Benito Monfort. Son coincidentes, si bien la primera indica la separación del texto de la Cavatina. Sin embargo, ambas concluyen con una letra agrupada bajo el epígrafe “Marcha” que no

nos aparece en el cuaderno musical que contiene la obra. Quizá este texto fuese el del himno cantado por los escolares al que nos hemos referido anteriormente, y aunque aparezca en los impresos como parte de la cantata en realidad fuese para la otra obra. Lo cierto es que en la partitura que conocemos éste no figura como parte musical, y de la misma parece que la conclusión de la cantata consistía en repetir, letra y música, la “*Marcha*” inicial.

A modo de conclusión, podemos decir que la obra en un modelo de cantata profana se desenvuelve en el marco de la operística italiana, lo que la acerca a la influencia de las compuestas por Scarlatti y en nada sigue el modelo de Johan Sebastian Bach.

“VUELA RAUDA CRISTINA”**CANTATA QUE A LA REYNA N^a S^{ra}. D^{ña}. MARÍA CRISTINA DE BORBÓN,**

*en su tránsito por la ciudad de Valencia, dedicó el Esmo. Ayuntamiento de la misma,
el día 29 de Noviembre del año 1829.*

*Puesta en música por el Maestro de Capilla en la Metropolitana Yglesia de la misma ciudad
D. Fran^{co}. Xavier Andreví*

MARCHA (CANTATA)

Vuela rauda Christina, y cual astro
Que difunde esplendente fulgor,
Tu belleza y virtud resplandezcan
Sobre el trono opulento español.

Vuela, vuela, llevada en las alas,
Que propicio te preste el amor,
A colmar los ardientes deseos
De Fernando y la Ibera Nación

RECITADO

En viudez dolorosa, en lloro acerbo,
Y de anhelada sucesión privado
Era el Monarca amado,
Que la parca inflexible por tres veces
Esgrimió su guadaña
Contra tres Reynas de la triste España.

La Nación acuciosa
Pide al Rey una esposa:
Él entonces sus votos atendiendo
Recorre cuanto encierra
Entre cristianos Príncipes la tierra;

Y su virtud, talento y hermosura
Su corazón encienden
En la llama de amor activa y pura.

CORO

Si la obediencia un tiempo,
O la razón de estado,
O el consejo privado
Fijaron su elección:

A ti oh bella Cristina!!
Sólo el amor te llama
Que a nuestro Rey inflama
Y el bien de la Nación.

CAVATINA

Ve pues al trono, donde Fernando
Con pompa augusta te está esperando.
Ve, y en su torno, cual cara Esposa
La pena ahuyente tu faz gozosa.

Dulce concordia, grata armonía
Reyne en Iberia desde aquel día.
Y el tierno fruto, de tu himeneo
Llene y complete nuestro deseo.

Para que alegres y bien hadados,
Digamos todos alborozados.
Felices siglos, Viva Cristina
Y el que a la España nos la destina

**REPITE CORO
REPITE MARCHA****MARCHA ***

Cual la aurora disipa las sombras
Que la noche ominosa esparció;
Desvanece con leda presencia
La tristura, la pena, el dolor:
Y sé estrella de paz y esperanza,
De consuelo, alegría y unión,
Que cual iris benigno aparezca
Sobre el vasto horizonte español.

Sigue, sigue las huellas gloriosas
Que el augusto Francisco trazó,
Y transmite sus bellas lecciones
A una larga y feliz sucesión.
De esta suerte, colmados los votos
Que la Hesperia a tu vista formó,
Otro trono te ofrece en su centro
Cada fiel y leal corazón.

* No figura en la partitura musical.

5.8. *Por qué, cielo, te admiras (a la Purísima Concepción) y El Dios que escelso trono (al Santísimo Sacramento). Seise (Villancico-Baile). Barcelona. 1853.*⁶⁵⁹

No podemos hablar de los “*seises*” compuestos por Francisco Andreví sin hacer antes referencia a Herminio González Barrionuevo, maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla, quien analizó el desarrollo histórico de la formación de los seises o niños cantores en la catedral de esta ciudad, así como también las correspondientes danzas o bailes que estos interpretan en esa singularidad que hace identificación natural a ambos términos⁶⁶⁰.

Los seises son niños cantores de la Catedral sevillana cuya principal función es interpretar la música en los oficios litúrgicos. Adjunta tenían la función de la danza, pero esta se consideraba en sus orígenes como secundaria⁶⁶¹. Su número parece que se debe a lo dispuesto en la Bula de 1251, la cual estableció en esta cantidad el número, si bien es curioso que siempre hayan sido más de seis los que han participado en las danzas⁶⁶². Ya en el siglo XVII fueron siempre diez danzantes los habituales, excepto en las fiestas de la Inmaculada Concepción que lo eran en número de doce, algo que quizá fuese un elemento alegórico a las doce estrellas que forman la corona de la Virgen.

No hay datos de la existencia de una danza de seises hasta principios del siglo XVI, en que encontramos la primera documentación que hace referencia a la misma, aunque se ha escrito que desde siglos atrás eran típicas como parte de la celebración que se hacía en Sevilla, pues se alude a ellas como una danza ya establecida⁶⁶³. Cuestiones como el tiempo que se viene ejecutando a lo largo de la historia, el por qué se llama

⁶⁵⁹ Hemos escrito anteriormente sobre estas obras en MARTÍNEZ MOLÉS: “Música en las danzas...”.

⁶⁶⁰ GONZALEZ BARRIONUEVO: *Los seises de Sevilla...*. Además puede verse ROSA Y LÓPEZ: *Los seises de la Catedral...*; TREND, J. B.: “The Dance of the Seises...”; los artículos de GIL DELGADO y de INFANZÓN publicados en el periódico *ABC de Sevilla*.

⁶⁶¹ GONZALEZ BARRIONUEVO: *Los seises de Sevilla...*

⁶⁶² Sobre la Bula del Papa Inocencio IV del año 1251, para la dedicación de la Catedral, puede consultarse ORTIZ DE ZUÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1795, pp. 52-55.

⁶⁶³ Los investigadores, como Rodrigo de Zayas, nos dicen que el primer *seise* conocido titulado “Adoremus te, Señor”, fue compuesto por Francisco de la Torre, quien en 1505 era nombrado maestro de seises. El mismo investigador citado destaca la relación de los seises con el gran compositor Francisco Guerrero y las danzas del momento. Ya en la segunda mitad del siglo aparecía impreso un libro para la enseñanza de los seises sevillanos, VILLAFRANCA, Luís de: *Breve instrucción de canto llano para aprender brevemente el artificio del canto*. Sevilla: 1565. Sobre el tema puede verse ZAYAS, Rodrigo de: “El Siglo de Oro de la música sevillana”, *Sevilla Ciudad de la Música*. Sevilla: 2006 y sobre Francisco Guerrero GONZALEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599) vida y obra: la música en la Catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Sevilla, 2000.

concretamente a los danzantes “Seises” si el número de ellos no siempre era seis, quién escribió la música para que se interpretaran, cuanto han variado en el tiempo o cual es el origen y significado de estas danzas han merecido atención por los investigadores, aunque sin una respuesta definitiva⁶⁶⁴.

Varios son los momentos de su interpretación. Las danzas de la Octava del Corpus son las de mayor tradición, seguidas de las que se bailaban en el llamado “*triduo de Carnaval*” y las vinculadas a la octava de la fiesta a la Inmaculada Concepción.

De su interpretación, lo que podemos subrayar es que la danza se ajusta a una música escrita en compases ternarios y se puede comparar con un baile de corte, por eso Rodrigo de Zayas sostiene que la primitiva forma de la danza fue una pavana real la cual, según dice, se empobreció a través de las composiciones de autores como Andreví, Eslava o García Torres entre otros debido a su supuesto italianismo, cosa que no es fácil de demostrar como indican otros investigadores⁶⁶⁵.

Por lo que se refiere a la coreografía, los pasos de la danza se componen de tres movimientos y son parecidos a la salida o primera posición de la seguidilla, pero sin acompañamiento o balanceo de los brazos, los cuales han de permanecer caídos con naturalidad como señal de reverencia. Se ejecuta el paso más o menos aceleradamente, según lo que indique el aire de la música, sin que se altere nunca la serenidad del movimiento pues los danzantes cuando avanzan se levantan a un tiempo sobre las puntas de los pies, y marcan así los compases del villancico, resultando en realidad una especie de andar muy acentuado y uniforme que en nada se parece a la saltación de la danza profana. Las obras danzadas por los seises a lo largo de su historia han seguido siempre la forma villancico⁶⁶⁶, por la importancia que éste ha gozado en las piezas con

⁶⁶⁴ Además del artículo de TREND “The Dance of the Seises...”, MATLUCK BROOKS, Lym: “Los Seises in the Golden Age of Seville”, *Dance Chronicle*, 5 (1982), pp. 121-155 y RUIZ JIMENEZ, Juan: “From mozos de coro towards seises. Boys in the musical life of Seville Cathedral in the fifteenth and sixteenth centuries”, *Young Choristes 650-1700*, 2088, pp. 86-103.

⁶⁶⁵ AYARRA.: *La música en la Catedral...*; INFANZON, Abel: “Notas para un cancionero de los Seises (I)”, *ABC de Sevilla*, 7 de diciembre de 1982, p. 17.

⁶⁶⁶ El Villancico es una forma musical originariamente española, de carácter religioso o profano cuya definición es la de “canto de los villanos”, lo cual clarifica la idea de quienes consideran a los villancicos como canciones populares que se interpretan única y exclusivamente en el periodo de Navidad. Tiene una estructura fija en la que tras una introducción instrumental, hay una sucesión de coplas y estribillos que se repiten tantas veces como estrofas de letra hay escritas para dicha pieza (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

texto en castellano y por ser una forma musical autóctona y tradicional española, que han mantenido su estructura fundamental desde la Edad Media, si bien con el tiempo han tenido algunas transformaciones. Todos los bailes de seises conservados en Sevilla presentan la forma tripartita del villancico del siglo XVIII: Introducción, Estribillo y Coplas.

El modelo suele ser bastante estable. La Introducción abre el villancico con una primera parte de carácter reposado, cuyo texto suele invitar a la alabanza divina o nos anuncia lo que luego va a suceder, en las otras dos partes. Puede llevar compás binario o ternario, pero es más frecuente el de 4/4. Por su parte, el Estribillo es de factura alegre y movimiento rápido, en ritmo de danza. Se cierra con una especie de post ludio final, de unos 45 compases, reservado a la orquesta y a las castañuelas, que suelen combinar toques simples y repiques diversos. Suele llevar compás ternario, aun cuando el ritmo que surge de los acentos textuales puede imponer otro distinto. Finalmente la Copla o Estrofa, que de ambas formas se denomina, suele adoptar un estilo cantáble, siguiendo de cerca el carácter del texto por lo general lírico e íntimo. Todos los bailes de seises llevan dos coplas, pero usualmente sólo se interpreta la primera. Suele aparecer escrita en compás de subdivisión ternaria, pero este 6/8 es preferible subdividirlo o marcarlo a 3/8 teniendo en cuenta que se interpreta en un ritmo muy reposado.

Por lo que se refiere a la música y las letras, en general, el ritmo de la música es alegre, como la de un minué o pavana real⁶⁶⁷, y su intención es la de invitar a bailar. Su composición musical sólo se podría comparar hoy en día con la melodía cantada por el niño que interpreta el Misteri d'Elx escrita según las exigencias del baile cortesano con pasos entre seguidilla y minué, como baile del siglo XVIII pero que se danza con una música del XIX, de clara influencia italianizante con formas románticas. Es lo que Ayarra definiría en su obra como italianismo inspirado en la música de corte⁶⁶⁸.

⁶⁶⁷ El Minué es una danza barroca, quizá la menos interesante de las que existen por su carácter Rococó y artificial. Su estructura es bipartita y se interpreta con un tempo Moderato que evoluciona progresivamente hacia el Scherzo. En cuanto a la Pavana, nos estamos refiriendo a una danza de la época renacentista, de origen español, con carácter tradicional y de raíces religiosas, que se bailada en parejas y se consideraba como la más importante de las danzas bajas. Servía de apertura de los bailes ceremoniales y su música es muy sencilla y lenta, sin pasajes floridos (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

⁶⁶⁸ AYARRA: *La música en la Catedral...*

En cuanto a las letras se refiere, hay que señalar que se mantiene fija una estructura métrica compuesta por tres grupos de estrofas: Introducción, Estribillo y Copla. Todas las letras tienen esta misma estructura, a las que se debe ajustar el canon de la ejecución de la danza de la siguiente manera: en la Introducción, llegados al coro, los seises se colocan en dos hileras manteniendo el sombrero en la mano mientras cantan, sin bailar, con el acompañamiento de la orquesta la Introducción. Finalizada esta comienza la danza propiamente dicha. El Estribillo se canta mientras se van trenzando las figuras de baile, que concluye siempre con la percusión de las castañuelas o palillos que llevan en las manos, castañuelas que no se tocan al modo usual en el baile andaluz, sino agitándolas en las manos o chocándolas entre sí, según los ritmos, pero nunca repicando con los dedos sobre cada una de las dos partes del crótalo. La Copla sigue una vez terminado el estribillo, tras el que hay un silencio similar a la terminación de la Introducción. Ataca de nuevo la orquesta la música de la copla, que suele ser la doctrinalmente más “densa” de la canción, como una formulación teológica sobre el Dogma para uso y entendimiento del pueblo y, finalmente, se retorna de nuevo al Estribillo, de tal manera que el baile de cada tarde termina con la interpretación de este, con igual música y letra que ya se ha descrito, y con el estrambote final de las castañuelas.

Atendiendo a la métrica de las letras, hay que decir que en líneas generales no tienen una métrica rígida debido a que en cada baile ésta se adecua a las exigencias de la música⁶⁶⁹. Por lo que se refiere al estilo, en general los versos son cortos para coincidir con las exigencias de la danza. Abundan los versos de siete, seis y cinco sílabas en ocasiones encerrados dentro de una estructura métrica de seguidilla o sevillana y se puede decir, en vista de las opiniones de los expertos letristas, que la máxima belleza poética se encuentra en el canto de la Inmaculada, y sus imágenes y metáforas. Por su parte, las letras al Santísimo discurren más en el campo de la alegoría y el trasfondo teológico del misterio.

De las informaciones que nos llegan a través de Abel Infanzón, parece ser que del riquísimo fondo musical de la Catedral de Sevilla, últimamente sólo siete bailes de seises se han ejecutado con asiduidad, tres de tema concepcionista en la Octava de la

⁶⁶⁹ Realmente no se sabe si la música fue escrita sobre una letra dada o si, por el contrario, los poetas se ajustaron con sus versos a lo que habían compuesto los maestros de Capilla.

Inmaculada y cuatro de tema eucarístico de la Octava del Corpus y del llamado “*Triduo de Carnaval*”. Por eso mismo, se podría decir que hasta la actualidad, en Sevilla únicamente han habido cuatro arreglos que se podrían denominar “*en uso*” y que se encuentran entre los dos bailes compuestos por Francisco Andreví (fechados en 1853 aunque su presencia en esta catedral fue en el año 1830), los diez bailes de Hilarión Eslava (1832-1847), los doce bailes de Evaristo García Torres (1864-1902) y los tres bailes de Eduardo Torres (1910-1934)⁶⁷⁰.

De todas ellas, las partituras de Andreví son las primeras que definitivamente se titulan “*Danza de los Seises*”. En 1983 se recuperaba la danza “*En ecos armónicos*” del siglo XVIII, obra del maestro Ripa, que se daba por desaparecida de los fondos del archivo catedralicio, lo mismo que decía González Barrionuevo refiriéndose a las músicas de bailes perdidos de los siglos XVI al XVIII, por lo que los posteriores, según este último autor, no pudieron componerse en base a los antiguos⁶⁷¹.

Esta extensa introducción se hace necesaria para comprender la singularidad de estas obras musicales de Francisco Andreví. Sobre ellas en su día Norberto Almandoz escribió, en 1937, que el músico durante su estancia en el magisterio sevillano dejó escritos dos bailes de seises. Esta primera información se sustentaría en la existencia en los fondos musicales catedralicios de ambas obras, y en la tradición sevillana de que era obligación de los maestros estrenar cada año una danza de seises, diciendo además que el autor “desorientado tal vez por las original modalidad del género, no despliega en estas obras todo lo que esperábamos de su talento, revelado con solidez en otras composiciones”⁶⁷². Esta primera opinión sin duda estaría influenciada por los críticos musicales del momento, y sobre todo por los postulados de Nemesio Otaño, uno de los reformadores de la música sacra a principios del siglo XX fuertemente inmerso en la visión musical de los reformistas, de quien Almandoz era discípulo.⁶⁷³

⁶⁷⁰ INFANZÓN: “Notas para un cancionero de los seises (II)”, *ABC de Sevilla*, 8 de diciembre de 1982, p. 13.

⁶⁷¹ “Los seises bailan en la octava de la Inmaculada danzas del Bajo Barroco, con pasos de seguidilla”, *ABC de Sevilla*, 11 de diciembre de 1983, p. 47; ALMANDOZ MENDIZABAL, Norberto: “Los Bailes de Seises en la Catedral de Sevilla”, *ABC de Sevilla*, 12 de diciembre de 1937, p. 26 y GONZALEZ BARRIONUEVO: *Los seises de...*

⁶⁷² ALMANDOZ MENDIZABAL, Norberto: “Los Bailes de Seises en la Catedral de Sevilla,” *ABC de Sevilla*, 12 de diciembre de 1937, p. 26.

⁶⁷³ OTAÑO, Nemesio (ed): *La música religiosa y la legislación eclesiástica*. Barcelona: 1912; LÓPEZ-CALO, José: *Nemesio Otaño, S. I. Medio siglo de música religiosa en España*. Madrid: ICCMU, 2010.

Años más tarde, en 1954, otro artículo de Almandoz desdice aquella primera valoración, y en el periódico *ABC de Sevilla* escribe un artículo con el título “*Andreví y su baile de Seises de 1854*”, del que tomamos las siguientes líneas:

La Catedral se engalanó con las más preciadas joyas. La liturgia redobló su ya habitual magnificencia. La música desempolvó famosas partituras marianas, colaborando al esplendor de la memorable festividad. Los “seises” prepararon sus gargantas para mejor alabar a la Reina de la Pureza, estrenando un “baile” de un antiguo maestro de capilla, escrito ex profeso para la solemne conmemoración (...). Escrito para tres voces de tiples, la “introducción” se distingue por su sobrio uso de las voces y empaque sonoro de la orquesta, sencilla de procedimientos, que refuerza y subraya la parte coral, sin comentarios ni desviaciones que pudieran comprometer su equilibrio. En el “Estríbillo”, si las ideas no pecan de excesiva originalidad, Andreví despliega una técnica hábil en sus desarrollos. Concebido en tiempo de bolero, con tendencia al scherzo, las voces cantan con gran soltura, interrumpidas en ocasiones por la orquesta sola. En el fragmento de los “palillos” asoma la vulgaridad. La “Copla” respira ingenuidad paradisiaca, ataviada de sentida melodía, de italianismo muy a lo Bellini y Donizetti, que por aquella época deleitaban a los públicos del mundo entero”.⁶⁷⁴

Lo cierto es que las obras no se compusieron durante la estancia de Andreví en Sevilla, un breve periodo de tiempo en el que incluso cabe pensar que ni tan siquiera dirigiese a los seises en sus danzas en momento alguno. Ambas obras están fechadas en 1853 y fueron realizadas en Barcelona, un dato que aporta mayor interés a las mismas. Francisco Andreví siempre guardó un grato recuerdo de su tiempo en Sevilla, y su gratitud hacia el Cabildo hispalense la plasmó primero enviándoles como regalo un ejemplar de su secuencia *Stabat Mater* impresa en Francia⁶⁷⁵, y más tarde con estas dos piezas genuinas para aquella catedral vinculándose con su aportación a lo que les podía ser musicalmente hablando como lo más propio de la misma. Era algo en su elaboración mucho más profundo y sentimental, a modo de fiel reflejo en una edad ya longeva y en

⁶⁷⁴ ALMANDOZ, Norberto: “Andreví y su baile de seises de 1854”, *ABC de Sevilla*, 8 de diciembre de 1954, p. 16. De su otra composición, el villancico baile al Santísimo Sacramento, no ha llegado hasta nuestras manos ninguna crítica ni comentario publicado en medio de comunicación alguno, que nos pueda dar eco de lo que supuso su interpretación en algún momento, pero no cabe la menor duda que la repercusión mediática que pudo tener si la hubo, estaría próxima a lo que nos relata esta noticia.

⁶⁷⁵ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. N° 21.

la plenitud creativa que dejase prueba evidente del fuerte vínculo entre un músico y una ciudad que se estimaban⁶⁷⁶.

Por último, antes de entrar en el análisis musical de ambas obras, queremos aclarar que aunque en el catálogo de los fondos del archivo sevillano hay otras obras cuyo autor es Francisco Andreví fechadas en 1830, dudamos que se compusieran allí o que incluso la fecha fuese la de su copia, pues su paso fue tan efímero como vertiginoso, lo que lo hace bastante improbable, lo que refuerza en cierta manera el valor testimonial y simbólico de estos villancicos-baile⁶⁷⁷.

Análisis musical

Los villancicos-baile tienen en el archivo musical las signaturas 106-4-1 el dedicado a la Inmaculada Concepción de la Virgen y 106-4-2 el dedicado al Santísimo Sacramento⁶⁷⁸.

“Villancico Bayle a la Purísima Concepción de María Santísima”

Obra compuesta por Francisco Andreví para una paleta vocal formada por Violines Primero y Segundo junto a la Viola en lo que respecta a la cuerda; Flauta, Oboes Primero y Segundo, y Fagot como viento madera; como viento metal Trompas en Mi y el Contrabajo como acompañamiento a la paleta vocal que está formada por tres voces de Tiple. Al igual que hará con su otro baile para la festividad del Corpus, basándose en las técnicas propias de composición de danzas de seises, Andreví crea su villancico baile para la fiesta de la Inmaculada. Destaca, en primer lugar, el número de compases

⁶⁷⁶ La estima en Sevilla por la obra musical de Andreví queda recogida en la interpretación fundamentalmente de una de sus misas, lo que en 1851 se hizo en la función solemne en honor de Santa Cecilia celebrada en la Iglesia del Ángel (OSUNA LUCENA, María Isabel: “La música en Sevilla durante 1850-1860”, *Laboratorio de Arte*, 10-Sevilla, 1997- p. 511), o las referencias a que en la profesión de una monja carmelita se interpretó “la tan admirada Misa del maestro Andreví a orquesta”, que en la celebración de los estudiantes en 1860, con motivo de la toma de Tetuán, “sonaron obras de Francisco Andreví”, o que en la Iglesia de San Miguel la Sociedad Artística Filarmónica Santa Cecilia hizo una función a orquesta interpretando la “Misa de Francisco Andreví” nuevamente calificada de admirada (OTERO NIETO, Ignacio: “La Sevilla del novecientos. Estampas de la música religiosa”, *Temas de Estética y Arte*, XXII-Sevilla, 2008-, pp. 153-171).

⁶⁷⁷ Además de estos dos villancicos-baile de seises para la Inmaculada y el Corpus, el archivo de la catedral de Sevilla conserva las siguientes obras de Francisco Andreví fechadas en 1830: *Dixit Dominus a 4 y 8 voces*; *Magnificat a 5 voces con acompañamiento*; *Magnificat a 6 voces con acompañamiento a 6 voces*; *Misa a 4 y 8 voces con instrumentos*; *Misa a 4 y 8 voces con instrumentos* y *Motete a la asunción de nuestra señora*. GONZALEZ BARRIONUEVO y otros: *Catálogo de Libros de...*, pp.172-177.

⁶⁷⁸ GONZALEZ BARRIONUEVO y otros: *Catálogo de Libros de...*, p.173.

que utiliza para su obra musical, doscientos cuarenta y nueve, y en segundo por predominar en líneas generales el juego melódico-rítmico en toda la composición.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. At the top, the tempo is marked "Allegro Moderatto". The score includes parts for Violín I, Violín II, Viola, Flauta, Oboe 1°, Oboe 2°, Fagot, Trompas en Mi, Tiple 1°, Tiple 2°, Tiple 3°, and Contrabajo. The music is written in a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The score consists of several measures, with a measure number "5" indicated above the first Violín I staff. The notation includes various rhythmic values, rests, and melodic lines for each instrument.

Figura 5.8.1: Comienzo de la obra con la paleta vocal e instrumental

La “*Introducción*” o primera estrofa de la obra, la forman cincuenta y siete compases, escritos en tiempo binario de 4/4, el comienzo es anacrúsico, la tonalidad principal es La Mayor y el tempo de interpretación es de “*Allegro Moderatto*” según se indica en la partitura.

Respecto de la melodía en esta parte, podríamos comenzar diciendo que destaca el uso de frases de ocho compases, simétricas y repetitivas, pero que están a su vez muy fragmentadas por el uso excesivo y repetitivo del silencio, aunque con función expresiva.

Por qué, cie - lo te ad - mi - ras por qué, tie - rra, te pas - mas de

Por qué, cie - lo te ad - mi - ras por qué, tie - rra, te pas - mas de

Por - qué, cie - lo te ad - mi - ras por qué, tie - rra te pas - mas de

Figura 5.8.2: Uso del silencio con función expresiva dentro de una semifrase del tema principal

Cuando aparece la melodía expuesta en la paleta vocal, destaca por mantener un dibujo ondulado que va alcanzando cotas máximas y mínimas en toda su longitud, gozando así de gran expresividad. Este efecto permite a su vez que el texto también se enriquezca y sea mucho más claro, atractivo e interesante para el oyente.

En cuanto al ritmo hay que decir que prevalecen los valores de nota con puntillo con la finalidad de transmitir sensación de carácter danzable a la pieza.

Figura 5.8.3: Uso repetitivo del puntillo para dotar de un carácter danzable a la obra

Este aspecto se repite en todas las voces de igual manera, lo cual hace que en numerosas ocasiones las paletas vocal e instrumental caminen a la vez y verticalmente. Así mismo hay que comentar que por el tempo que impregna Andreví a la pieza, son mayoritariamente los valores de nota breves (corcheas y semicorcheas) los que podemos encontrar en la composición de esta parte. Sin embargo, esta especie de ritmo compuesto tanto por valores de nota con puntillo como por valores de nota de duración breve, será importante para mantener viva y enérgica la danza desde principio a fin.

No podemos dejar pasar por alto la interesante función que ejerce el acompañamiento a la paleta vocal. En este sentido, encontramos una clara distribución de los motivos melódicos en cada una de las familias de instrumentos que genera un apasionado juego

sonoro entre la cuerda y el viento madera, lo cual ayuda a resaltar la ejecución de cada una de las voces.



Figura 5.8.4: Sección de Cuerda (sistema de pentagramas superior) y Viento Madera (sistema de pentagramas inferior), respectivamente, ejerciendo un interesante acompañamiento a las voces

Por su parte, el Contrabajo, vuelve a convertirse en el instrumento de referencia en la ejecución, pues su intervención podría ser considerada como esencial para mantener el discurso musical firme. Además, éste sirve de sustento armónico a las voces, reafirmando siempre el juego de los acordes principales (I – V – I) de la tonalidad, a la vez que dota del tempo exacto de interpretación a la obra con la repetición del golpe de nota sobre el primer tiempo de cada compás, que en otras ocasiones también vuelve a sonar en los otros tiempos que forman el compás.

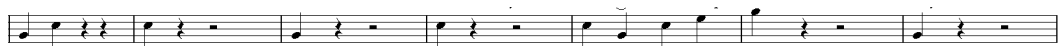


Figura 5.8.5: Apoyo continuo sobre el primer tiempo o tiempo fuerte del compás para reafirmar el tempo

Visto esto, resulta lógico pensar que la textura que prevalece en esta primera parte es la de melodía acompañada, si bien en algunos fragmentos la verticalidad es común a todas las voces tanto de la orquesta como de la paleta vocal, con lo que se transforma esta en homofonía.

Profundizando en la estructura de esta parte, hay que decir que comienza la obra con nueve compases a modo de carácter de introducción, con un primer tema melódico cuya finalidad es la de presentarnos y adelantar al oyente el carácter que va a tener la obra. Seguidamente se produce la entrada de todas las voces a la vez y, desde este momento,

se van repitiendo los juegos vocal-instrumentales en entradas sucesivas a modo de pequeños fugatos o imitaciones por timbres. Concluye esta primera parte con una Cadencia Perfecta (V – I) con carácter conclusivo, reafirmando la tonalidad de La Mayor con la repetición precisa de los acordes de Tónica y Dominante en los últimos diez compases.



Figura 5.8.6: Contrabajo caminando por los grados de Tónica (I) y Dominante (V) para concluir esta sección

La segunda parte o “*Estribillo*”, está escrita en la tonalidad de Mi Mayor, la forman un total de 157 compases en tiempo ternario de 3/4, es de comienzo tético, tiene una indicación de tempo “*Allegro*” y su carácter general es el de una danza ajustándose fielmente a las tendencias compositivas de este tipo de obras. Es la más extensa de las tres que forman la obra y destaca por el gran trabajo compositivo que contiene, con fragmentos de verdaderas genialidades creativas tanto en el aspecto rítmico como en el tímbrico, haciendo un uso extraordinario de todas las posibilidades que le ofrece la tipología de obra y con un empleo de los recursos compositivos propios de Andreví colmados de expresividad y emoción.

Comienza ésta de forma atípica, haciendo prevalecer el ritmo que va a imperar en la interpretación durante los nueve primeros compases en toda la familia de la cuerda, en vez de hacerlo mediante la melodía principal quedando la misma en esta ocasión como en un segundo plano.



Figura 5.8.7: Curioso comienzo del “*Estribillo*” en la parte de la Cuerda

Además tiende a apoyarse sobre el golpe de nota en el tiempo fuerte del compás que realiza el Contrabajo, lo cual permite reafirmar a su vez la tonalidad de esta sección

pues camina preferentemente sobre los grados de Tónica y Dominante (I y V) de la tonalidad hasta llegar al compás treinta.



Figura 5.8.8: Adornos en el Contrabajo, antes del golpe de nota sobre el tiempo fuerte del compás

En este aspecto, las trompas también juegan un papel fundamental como acompañamiento, pero en su caso dotando a la interpretación de mayor firmeza pues los valores que emplea son mucho más largos en cuanto a su duración se refiere (blancas con puntillo, algunas de ellas ligadas).

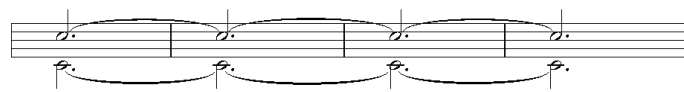


Figura 5.8.9: Valores de nota largos en las trompas, ejerciendo de soporte para la melodía

La melodía aparece en el compás número dos por primera vez, pero sin embargo no se convierte, tal y como ya hemos comentado, en el aspecto preferente de la pieza. Camina de manera homofónica y homorrítmica en toda la paleta vocal, y destaca por encajar perfectamente en el modelo de frase ordenada, regular, equilibrada y simétrica de ocho compases de extensión, que nos recuerda al modelo ideal de frase desarrollado en el periodo clásico.

Si atendemos a la estructura de esta parte de la obra, podemos decir que siguiendo el esquema que usa Andreví en este tipo de composiciones, se hallan cuatro secciones que vienen determinadas tanto por el juego rítmico utilizado como por la temática y melodías empleadas, con un orden del mismo que se resume en las partes A – B – A' – C que se semejaría al esquema de un rondó en algunas de sus partes.

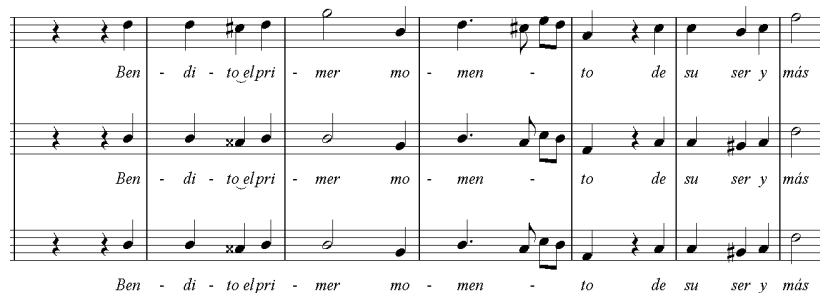


Figura 5.8.10: Primera parte o Tema A

ven y do - bla la ro - di - lla a la que es tu So - be - ra - na
 ven y do - bla la ro - di - lla a la que es tu So - be - ra - na
 ven y do - bla la ro - di - lla a la que es tu So - be - ra - na

Figura 5.8.11: Segunda parte o Tema B

An - ge - les y Se - ra - fi - nes
 An - ge - les y Se - ra - fi - nes

Figura 5.8.12: Tercera parte o Tema A' por ampliación del Tema A

di - lla a la que es tu So - be - ra - na que es tu So - be - ra - na
 di - lla a la que es tu So - be - ra - ba que es tu So - be - ra - na
 di - lla a la que es tu So - be - ra - na que es tu So - be - ra - na

Castañuelas

Figura 5.8.13: Cuarta parte o Tema C

Cabe señalar que en las secciones 1ª y 3ª de esta parte prevalece el carácter danzante con valores de nota breves y de mayor tendencia rítmica, al tiempo que en la 2ª y 4ª en que se puede dividir aparecen frases de mayor duración, más largas, onduladas, expresivas y con mayor trabajo compositivo. También hemos de llamar la atención sobre la repetición que aparece indicada en la partitura de un fragmento de este estribillo, concretamente el que se encuentra entre los compases ciento treinta y cinco a ciento cincuenta, lo cual hace que se amplíe y se desarrolle la cuarta sección, y con este recurso que emplea el compositor de forma muy acertada se equilibra la duración de las secciones A y A' con la B y C, respectivamente.

Para concluir esta parte, habría que tener en cuenta cómo Andreví vuelve a utilizar una breve Coda Final en la que de forma intencionada reafirma la tonalidad, en este caso de Mi Mayor, pero con una extensa Cadencia Perfecta que abarca los compases ciento cincuenta y uno a ciento cincuenta y siete en la voz del Contrabajo, instrumento que viene haciendo su papel tanto de soporte armónico como de acompañamiento rítmico, repitiendo en su camino el paso incisivo sobre el primer grado de la tonalidad de Mi y construyendo el acorde triada [Mi – Sol – Si] con las notas por las que se desplaza dentro de cada compás.



Figura 5.8.14: El Contrabajo caminando por las notas que forman el acorde triada de Mi [Mi-Sol-Si]

La tercera parte en la pieza corresponde a las típicas “*Coplas*” de la obra. Destaca por ser la más interesante y atractiva al escucharla, puesto que contiene un ritmo a modo de Vals en compás de 6/8 y un dibujo melódico muy pegadizo y repetitivo, que acaba por impregnar al oyente e invita a bailar al danzante. La componen un total de treinta y cinco compases, es de comienzo anacrúsico, está escrita en la tonalidad relativa a la de la anterior parte, es decir, Mi menor y tiene una indicación de tempo “*Andante*”.

Al escucharla, queda una sensación como si fuera difícil a priori poder conseguir tan excelente resultado sonoro a través de tan pocos recursos compositivos empleados, pero quizá ésta claridad y transparencia que transmite la mano de Andreví en esta parte, es la que permite elevar a lo más alto el gusto del oyente por este fragmento musical. Igualmente, al tratarse de la última parte de la obra, el propio compositor es conocedor de que en la retina del espectador va a quedar grabada mucho más esta que otras partes de la obra, por lo cual busca todavía más un efecto persuasivo sobre la atención del mismo.

La frase melódica es grandiosa y expresiva, muy ondulada, y condensa gran delicadeza en su creación. El ritmo es sincopado y pegadizo, con comienzo a contratiempo para romper con los modelos más rígidos que puedan estar establecidos, y al unirse ambos elementos es cuando se obtiene esta parte que podríamos calificar como de “*auténtica maravilla*”.

Solo

Tan precio - sa te - con - ci - bes y tan San - ta por ex - tre - mo que so

Figura 5.8.15: Curioso e interesante comienzo de la melodía en la voz de Tiple I que actúa como solista

De nuevo prevalecen los valores de nota con puntillo reforzados por los golpes de nota a tiempo del Contrabajo que guía en la interpretación.

Tutti

qui-so y pu-do ha - cer-lo que so - lo se te a - ven - ta - ja el que qui-so y pu-do ha - cer-lo el que qui-so y pu-do ha - cer - lo tan pre

que so - lo se te a - ven - ta - ja el que qui - so y pu - do ha - cer - lo el que qui - so y pu - do ha - cer - lo

Figura 5.8.16: Se puede observar la combinación de la paleta vocal caminando sobre el apoyo que ejercen los golpes del Contrabajo sobre cada tiempo del compás, marcando y guiando la interpretación

Finalmente, indicar de nuevo el uso de la típica Cadencia Perfecta como confirmación de la tonalidad principal (Mi menor) entre los compases treinta y tres a treinta y cinco que le sirven para concluir la obra.

Como se puede observar esta parte final es la más breve de todas, y aunque parezca lamentable que no se haya desarrollado algo más, a tenor de los datos vistos y por el interés que despierta, parece ser ello otra de las bazas con las que juega Andreví al componerla, pues se sirve de este efecto para dejar al oyente por un lado insatisfecho porque parece haber concluido demasiado pronto, antes de lo esperado, y por otro lado esta posible sensación hace que de manera inconsciente se saboree más si cabe la obra, ya que resuena y se recuerda su tonadilla perfectamente de principio a fin.

“Villancico Bayle al Santísimo Sacramento”

Allegro Moderatto

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It features the following parts from top to bottom: Violín I, Violín II, Viola, Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Trompas en Sol, Fagot, Tiple 1º, Tiple 2º, Tiple 3º, and Contrabajo. The tempo is marked 'Allegro Moderatto'. The score shows the beginning of the piece, with a vocal melody in the first violin part that is then taken up by the flute, oboes, and bassoon. The strings provide a rhythmic accompaniment.

Figura 5.8.17: Comienzo de la obra con la paleta vocal e instrumental

Villancico-baile compuesto en tres tiempos o partes correspondientes a sus tres estrofas con título “*Introducción*” – “*Estrillo*” – “*Coplas*” respectivamente. Resulta ser algo más breve que el otro villancico baile, con ciento setenta y nueve compases esta danza del Corpus frente a los doscientos cuarenta y nueve de la Inmaculada. En esta obra, de nuevo Andreví se ajusta a los cánones del Villancico que son los que marcan el estilo y tipología general de este tipo de composiciones. La orquestación está basada en la plantilla “*tipo*” de estas obras formadas por Violín Primero, Violín Segundo, Viola,

Flauta, Oboe Primero, Oboe Segundo, Trompas, Fagot, Tiple Primero, Tiple Segundo, Tiple Tercero y Contrabajo, y en términos generales podemos decir que hace un uso excepcional de las voces, cosa típica de este compositor, y trata excelentemente los registros de cada instrumento extrayendo de cada uno de ellos todas las posibilidades que tienen a su alcance.

La “*Introducción*” o primera estrofa, de comienzo anacrúsico, la forman un total de cuarenta y dos compases en ritmo binario de 4/4 con una indicación de tempo “*Allegro Moderato*” y escrita en la tonalidad de Sol Mayor.

Comenzando por el aspecto melódico de esta parte, hay que señalar que la frase dibuja una fluida línea ondulada con tendencia general en sentido ascendente, y que encaja en una simetría de frase de ocho compases presentada inicialmente en un registro agudo pero que vuelve a repetirse seguidamente en un registro más grave.



Figura 5.8.18: Ejemplo de la melodía caminando en sentido ascendente

Como contraste a esta línea ondulada y melódica, utiliza para el tema B otra línea de carácter mucho más rítmico, donde los valores breves de nota prevalecen sobre los de larga duración.



Figura 5.8.19: Fragmento melódico, de carácter rítmico, donde destacan los valores de nota breves

Cabe destacar en este sentido el juego musical que realiza Andreví con la melodía principal o tema A de la obra, al presentar un breve fragmento musical al comienzo de ésta en la paleta instrumental al unísono en todas las voces con esa misma melodía, a modo de carácter de introducción, que le sirve para preparar por un lado al oyente acerca del estilo de la obra que va a escuchar y por otro lado anticipa la entonación y afinación de la próxima entrada a cargo de la paleta vocal.

El ritmo, generalmente vivo en esta sección, viene reafirmado por el uso de valores de nota breves, con figuras de negra, para marcar uniformemente el caminar de la música dentro del compás establecido, y de notas con puntillo en otros casos, para impregnar a la misma de un carácter danzante. En este caso, hay que resaltar el papel fundamental que juega el Contrabajo en el acompañamiento porque es quien realiza el apoyo de las voces tanto en el aspecto rítmico como en el armónico, pues cabe señalar que toda esta parte se encuentra compuesta dentro de un mismo cuadro tonal de Sol Mayor, con pequeñas modulaciones pasajeras hacia tonalidades vecinas que no se acaban de confirmar.



Figura 5.8.20: Acompañamiento a la melodía a cargo del contrabajo

La textura en general de esta parte resalta por ser clara y transparente, donde prevalece la melodía acompañada, aunque también podemos encontrar pequeños fragmentos musicales donde el caminar vertical, igual y homorrítmico de las voces es más propio de la homofonía. En este caso, le sirve para dotar de claridad a la interpretación y al mismo tiempo para dar interés y resaltar el texto. A través de estos juegos melódico-rítmicos se nos conduce hacia una última sección, a modo de coda conclusiva, que usa para dar fin a esta introducción mediante una cadencia perfecta (V-I) en la tonalidad principal de Sol Mayor.



Figura 5.8.21: Predominio del uso de los grados V y I para elaborar la cadencia final

Por lo que respecta al “*Estríbillo*” o segunda parte, hay que comenzar diciendo que la forman ciento dos compases en ritmo ternario de 3/4, está escrita en la tonalidad de Mi menor, el inicio es tético y la indicación de tempo es de “*Allegro Moderatto*”. En general destaca tanto el gran trabajo realizado por Andreví en esta parte como la carga compositiva que ha utilizado para su creación.

El primer tema melódico lo encontramos inicialmente presentado en la voz de Tiple Primero, el cual nos llama la atención por contar con un acompañamiento en el que predomina el aspecto rítmico imitando a una danza que nos invita al baile, finalidad que a su vez es la que pretende el compositor de este tipo de piezas.

The image shows a musical score for Tiple I and Contrabajo. The top staff is the vocal line for Tiple I, with lyrics: "Al re - gio ban - que - te mor - ta - les lle - gue - mos". The bottom staff is the bass line for Contrabajo. The music is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#). The vocal line consists of five measures, and the bass line consists of five measures.

Figura 5.8.22: Primer tema melódico en el Tiple I y Contrabajo

Esta frase melódica se encaja de nuevo en un esquema de ocho compases, pero en esta ocasión se puede dividir claramente en dos semifrases de cuatro compases cada una casi idénticas, generando así un efecto interno de pregunta-respuesta. Esto nos hace suponer que el estilo compositivo que guía a Andreví se fundamenta en los cánones del puro clasicismo centroeuropeo. Todo esto se produce gracias a una textura clara y transparente en la que predomina la melodía acompañada, donde hay que subrayar que dentro de la paleta vocal prevalece la verticalidad y homorritmia lo cual dota de mayor claridad al texto.

En cuanto al ritmo, tal y como sería previsible, predominan los valores breves y muy breves de corchea y semicorchea, junto a los cuales encontramos también otros valores de nota con puntillo que dotan de ese típico carácter danzable a la pieza.



Figura 5.8.23: Valores de nota breves y muy breves que dotan de agilidad a la obra

Cabe destacar el uso de síncopas en algunos fragmentos de este tiempo con la clara finalidad de romper el esquema rítmico y generar por tanto variedad dentro de la rígida unidad.

Igualmente hemos de comentar que el acompañamiento a cargo del Contrabajo, juega un papel muy importante porque imita la función del Bajo Continuo ostinato con dos esquemas rítmicos diferentes; por un lado [corchea + silencio] y por otro [corchea + semicorchea] pero que no hace más que guiar la interpretación en toda su dimensión.

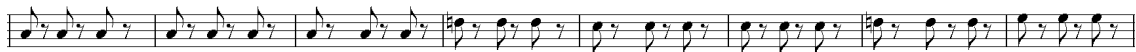


Figura 5.8.24: Combinación rítmica característica para producir sonidos cortos



Figura 5.8.25: Uso repetido de un mismo esquema rítmico en el Contrabajo

Esta segunda parte se puede estructurar en dos secciones claramente diferenciadas, ambas separadas por una modulación, con cambio de tono indicado en la misma partitura, aunque hay que aclarar que realmente lo que hace el compositor es cambiar el modo pasando de Mi menor a Mi Mayor. Aprovechando este cambio de modo, a partir del compás sesenta y ocho, es cuando comienzan a sonar las típicas castañuelas que tanto caracterizan a estas piezas, y así específicamente se encuentra escrito en la partitura de la obra. Esta segunda sección destaca por ser únicamente instrumental, a modo de sección para danzar, sin texto ni letra alguna, y esto permite al danzante afrontar con mayor vitalidad y energía el camino hacia el último tiempo de la obra.

The image displays a musical score for a section titled "Castañuelas". It consists of several staves of music. The top two systems each have three staves. The first system shows a key signature change from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#). The second system continues in the new key. Below these are two more staves, followed by a section with lyrics. The lyrics are: "nu-ra a - man - te nos da", "via-do de ce - li-co pan", and "via-do de ce - li-co pan". The music for the lyrics is in a 3/4 time signature. The "Castañuelas" section is marked with a box above the staff and begins with a key signature of two sharps. The music features a rhythmic pattern characteristic of castanets.

Figura 5.8.26: Cambio de modo en la tonalidad, y comienzo de la ejecución de las típicas “castañuelas”.

Cabría comentar aquí el hecho de que a la vez que desaparece la paleta vocal de la interpretación en esta última parte, con ella desaparece también la línea melódica del Fagot, lo cual nos hace pensar que este actúa como apoyo o soporte melódico para las voces al tiempo que el Contrabajo actúa como soporte armónico-rítmico para los instrumentos.

En el acompañamiento de esta segunda sección podemos observar cómo se mantienen los ostinatos en el Contrabajo, reforzado este con el papel de las Trompas, al tiempo que le da mayor relevancia a la sección de la cuerda (Violín Primero, Violín Segundo y Viola) y al viento madera (Flauta, Oboe Primero y Oboe Segundo).

Finaliza esta segunda sección con una Cadencia Perfecta (V-I) en Mi Mayor, con carácter conclusivo y reafirmando de esta manera la tonalidad principal de esta parte mediante la repetición del acorde de tónica sobre el primer grado de la misma.



Figura 5.8.27: Cadencia Perfecta en el Contrabajo para concluir esta sección de la obra

Hay que indicar que el paso de la primera sección a esta segunda lo hizo también mediante una Cadencia Perfecta cuando lo más lógico, tal vez, hubiera sido utilizar una semicadencia en dominante o subdominante con efecto de continuidad, pero por las conclusiones que se pueden extraer lo que pretendía el compositor, en realidad, era generar un cambio claro y así el oyente podía diferenciar mucho mejor cada una de las partes al escucharlas.

Una vez vistos todos estos datos, podemos pensar que quizá Andreví pretendió hacer un juego estructural para ajustarse a las exigencias de esta tipología de obras, y componer este estribillo en tres secciones (dos secciones y una coda final) pero que internamente tuviera cuatro partes para ajustarse al texto, lo cual vendría confirmado por el hecho de que alterne partes únicamente instrumentales con otras de voz y acompañamiento instrumental.

Las “*Coplas*”, tercera estrofa o parte de la obra está escrita en un compás de 6/8 y destaca por ser la más breve de las tres que hay con un total de tan solo treinta y cinco compases. En ella intervienen respecto de la parte instrumental la cuerda junto a las tres voces de la paleta vocal, y podemos comprobar cómo el Fagot y Contrabajo van a realizar de nuevo la función de refuerzo para cada una de las paletas (Vocal e Instrumental) tal y como lo viene haciendo en toda la obra.

Dentro de la composición de ésta estrofa se omiten las partes de los Oboes y las Flautas, las cuales únicamente hacen breves intervenciones reforzando al Fagot. Esto puede deberse a que ésta disposición de timbres ayuda a la interpretación del conjunto de la melodía y texto en la paleta vocal, puesto que el resto de los instrumentos están sonando de manera homorrítmica y con absoluta verticalidad, lo cual generará una importante masa sonora.

En lo que concierne al análisis de los aspectos melódicos, hay que decir que se pueden diferenciar dos temas principales, de los cuales el segundo de ellos destaca por ser algo más largo y lo emplea en mayor número de ocasiones que el que utiliza en primer lugar. Igualmente hay que llamar la atención sobre el continuo uso del calderón con función seccionadora en toda esta parte, y de esta manera se sirve de él para poder separar claramente los fragmentos en que utiliza cada uno de los temas principales. Esto nos lleva a encontrar de nuevo una estructura interna tripartita con los siguientes elementos: Tema A – Tema B – Coda Final.

Figura 5.8.28: Primer tema melódico con el uso del calderón con función de separación o seccionador

Figura 5.8.29: Segundo tema melódico o Tema B, con una línea melódica opuesta a la del Tema A

Para acabar esta estrofa, Andreví vuelve a hacer un juego armónico muy interesante y gracioso, pues utiliza un acorde en el grado fundamental de la tonalidad relativa menor a la que está compuesta la obra en su comienzo, pasando así de Mi Mayor a La menor. Además utiliza de nuevo los calderones para separar cada una de estas partes tonales, dejando un esquema armónico-melódico que se resume de la siguiente forma: Tema A, escrito en Mi Mayor – Tema B, en La menor – Coda Final, en La menor, con carácter conclusivo y reafirmando la tonalidad.

En cuanto a las indicaciones de interpretación que pueden aparecer en toda la partitura, hay que señalar que son bastante escasas y no podemos encontrar más que el uso de alguna expresión como “*dol*” (doloroso) para cambiar el carácter de la interpretación en

un momento dado, y de símbolos como puede ser “§” para la repetición de algunas partes o secciones de la misma. Sin embargo, la indicación más interesante de todas es la de “*Castañuelas*” que, como ya se ha indicado anteriormente, aparece escrita en el compás sesenta y ocho del Estribillo, y es una de las partes más graciosas y significativas de la interpretación.

Por lo que respecta a las letras o textos, en algún momento se ha puesto en duda la certeza sobre la procedencia de las letras de los villancicos de seises. También se ha cuestionado si al componer este tipo de obras, la letra era la que se ajustaba a la música una vez estaba compuesta o, por el contrario, se daba el caso de que las letras ya existieran, porque hubieran sido escritas anteriormente, y en este caso fueran los maestros de Capilla, compositores de estas piezas, los que las eligieran y a partir de ellas compusieran su música ajustando su duración para hacerlas coincidir con el baile o danza.

A tenor del estudio realizado con las dos obras de Andreví, podemos afirmar que era el músico quien ajustaba su música a una letra ya existente previamente. Esto se puede justificar porque en el caso del villancico-baile a la Purísima Concepción de María el texto, a excepción del segundo cuarteto del estribillo, lo extrae de la publicación de varios poemas o letras de canciones realizada por el Canónigo Magistral que fue de la Catedral de Sevilla, el doctor don Pedro Manuel Prieto, editada en el año 1825⁶⁷⁹. Para ello, Andreví selecciona la número veintitrés con título “*Letrillas a la Santísima Virgen en el Misterio de su Concepción*”. La propia estructura de las *letrillas* ya deja entrever que están predisuestas para su utilización como letra de un posible villancico. Sin embargo, hay que aclarar que en este caso no musicaliza todas sus estrofas, sino que hace una selección de ellas, seguramente con la finalidad de ajustar su duración a la forma de danza que se escoge para representarla, tal y como hemos visto que sucedía en la mayoría de los casos. Pero además también hay que indicar añade un fragmento de texto en el Estribillo que no existe en las *letrillas* originales a las que se hace referencia, cosa que resulta curiosa y que nos lleva a pensar que sea una aportación personal del propio Andreví.

⁶⁷⁹ *Canciones sagradas a varios asuntos*. Sevilla: Imprenta de Bartolomé Caro Hernández, 1825.

Letra del “Villancico Bayle a la Purísima Concepción de María Santísima (1853)”**INTRODUCCIÓN**

Por qué, cielo, te admiras,
 Por qué, tierra, te pasmas;
 De que soi concebida,
 Toda hermosa, y sin mancha?
 Siendo yo de ab-eterno
 Prevista, y destinada.

Para Madre del Verbo,
 Y de la misma gracia;
 No era bien que estuviese
 Ni un instante, manchada.

ESTRIBILLO

Bendito el primer momento
 De tu ser; y mas la gracia
 Con que en él fue enriquecida
 Tu benditísima alma.

Ángeles y Serafines
 Alborozados se postran
 Y el universo a tus plantas
 Inmaculada te nombra.

Bendito el primer momento
 De tu ser; y mas la gracia
 Con que en él fue enriquecida
 Tu benditísima alma.

Máquina trina del mundo,
 Suprema, intermedia, y baja,
 Ven, y dobla la rodilla
 A la que es tu Soberana.

COPLAS

[1ª Copla]

Tan preciosa te concibes,
 Y tan Santa por extremo,
 Que solo se te aventaja
 El que pudo, y quiso hacerlo.

[2ª Copla]

Atónita la milicia
 Del ejército del Cielo,
 Quién es esta? Se pregunta,
 Que arranca tan alto vuelo?

Figura 5.8.30: Letra del Villancico-Baile a la Purísima Concepción

Por su parte, la letra de su villancico-baile al Santísimo Sacramento parece haberla sacado de algún otro repertorio, el cual no ha sido posible localizar, si bien hemos hallado un poema de un compositor catalán, de temática parecida a la que utiliza Andreví, y que nos permite lanzar algunas suposiciones al respecto, todo ello en base a la expresión "*velado de nube cándida*" de su primer verso. El autor que sospechamos fue la fuente de inspiración de esta letra es Joaquín Roca i Cornet (Barcelona, 1804-1873)⁶⁸⁰, y la obra es su poema "*La Ascensión*". En este caso, el primer cuarteto dice así: "*¿Por qué velado de nube cándida / Sube y sorprende los ojos míseros / De los mortales junto a Betania / El Hombre Dios?*"

⁶⁸⁰ Este publicista católico cursó la carrera de derecho en la Universidad de Cervera, localidad importante en la vida de nuestro músico Francisco Andreví.

Letra del “Villancico Bayle al Santísimo Sacramento (1853)”**INTRODUCCIÓN**

El Dios que excelso trono
 Todo nubes centellea
 A quien los cielos adolece
 Sus festines insanos

Hombre por amor del hombre
 Gólgota por morir le vieras
 Llanurando los tesoros
 De su bondad y largueza

Al Dios de la majestad
 En alto de su bondad y las guerras
 Cual pelícano amoroso
 De sí mismo nos sustenta

ESTRIBILLO

Al regio banquete,
 Mortales lleguemos
 Maná deleitoso,
 Felices gustemos
 Que un Dios de ternura,
 Amante nos da.

Tu nombre divino,
 Jesús invocamos
 Y Dios te adoramos,
 Por nos encarnado
 Y en hostia abreviado,
 De célico pan.

COPLAS

[1ª Copla]
 Velado en nube cándida,
 Del Padre el unigénito desciende
 Sacra víctima del empíreo al altar
 Se postra el orbe atónito.
 Y del Cielo los Ángeles
 Con harpas de oro fulgidas
 Le vienen a adorar.

[2ª Copla]
 Banquete de escogidos
 Del hombre desdeñado,
 Quien me diera que honrado
 Te logre yo mirar.
 Y que reconocidos todos
 Al extremado favor
 Con tal bocado se quieran regalar.

Figura 5.8.31: Letra del Villancico-Baile al Santísimo Sacramento

Como se puede ver, el tema que se centra en la Ascensión del Señor, se aproxima al texto que aparece en Andreví en la primera copla: “Velado en nube cándida...”. Por otra parte, este abogado barcelonés, adscrito al movimiento literario del Romanticismo, fue un autor cuya literatura fundamentalmente tuvo un carácter religioso, doctrinal y moral. De hecho una obra suya se utilizó como texto en un oratorio de Bernat Calvo i Puig. Además sabemos que fue amigo de Jaume Balmes, el pensador católico catalán⁶⁸¹.

Dice Torres Amat que la obra se acababa de conocer, por lo que hay que situarla entre 1834 y 1835, años que nos apuntan la posibilidad de que seguramente Andreví conociera a Roca i Cornet, a quien le uniría la coincidencia de pensamiento y de ahí el interés por su obra literaria. Ello nos lleva a pensar que, posiblemente, la letra escogida en el papel de música, fuese o estuviese inspirada en textos de Roca i Cornet porque,

⁶⁸¹ La primera noticia del poema la daría el obispo de Astorga, el catalán Félix Torres Amat, en una obra que publicó en 1836 *Memorias para ayudar a formar un Diccionario Crítico de los Escritores Catalanes y dar alguna idea de la literatura de Cataluña*. Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer, 1836. Los datos de Roca en la p. 547 y el poema en la 548. Más tarde, se publicaría en la obra *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*. Introducción y notas por Juan Valera, Tomo II: Madrid, 1902, pp. 323-324.

hasta ahora, solo en él hemos encontrado la mención a "*nube cándida*" en términos que parecen convergentes en su utilización y posible significado⁶⁸².

Este texto escogido por Andreví está en la línea del que contiene una de las obras que compone García Torres años más tarde, y sin embargo si vemos letras de seises nos damos cuenta que ni Andreví ni el propio Torres parecen fijarse en los textos que utiliza Hilarión Eslava⁶⁸³. Este hecho nos pone de manifiesto que la posible rivalidad fruto de la concurrencia a ocupar en su día la plaza de Sevilla, entre Andreví y Eslava, se mantiene pasados los años con el gesto de ignorar por Andreví lo realizado por el músico entonces derrotado, pero que luego le sustituyó tras su marcha a Madrid.

Ello hace suponer que en la distancia temporal que separa la composición de las obras de Andreví (1853) respecto de las que compusieron otros maestros (a partir de 1832), incluyendo cómo no a Hilarión Eslava que fue sin duda un prodigio en la creación de este tipo de obras, llegado el momento de su escritura estuviese al corriente de estas obras y antes de abordar las suyas estudió y debió instruirse con las buenas composiciones existentes anteriormente, tratando de inspirarse así en la mística que impregna de sensibilidad las obras de otros músicos pero tratando de hacer caso omiso a sus letras.

El estudio de las dos composiciones de Francisco Andreví para los seises de la catedral de Sevilla nos ha permitido adentrarnos en el conocimiento de unas obras de las que se había ofrecido escasa información, y en ocasiones aparentemente contradictoria como ocurre en los comentarios aludidos del maestro Almandoz Mendizábal escritos en 1937 y 1954. Ante la vaguedad de lo hasta hoy escrito, lo cierto es que ambas piezas nos aportan suficientes datos para tenerlas en consideración tanto hablando del autor como del destino de las mismas en su función litúrgico musical.

⁶⁸² La expresión "nube cándida" (nube de color nieve) aparece en textos de diferentes escritores, pero su alegoría en este caso hace referencia al maná caído en el desierto durante el Éxodo, de la misma forma que Jesucristo bajado del cielo nos deja la Eucaristía cual nuevo "maná" que nos alimenta.

⁶⁸³ INFANZÓN, Abel: "Notas para un cancionero de los seises (V)", *ABC de Sevilla*, 11 de diciembre de 1982, p. 13. En este artículo también se hace una comparación de las letras de estos autores por su cercanía o parecido. Así encontramos que la de Andreví dice: "Al regio banquete/mortales lleguemos/Maná deleitoso/felices gustemos", la de García Torres: "Corramos, lleguemos/las arpas templemos..." y la de Eslava: "A la Madre de Dios escogida / compañeros cantad / que es de España / Patrona Real".

Andreví cuando escribe sus obras y las remite a Sevilla solo puede mantener en la memoria un vago recuerdo, musicalmente hablando, de lo que son los bailes de seises. En el breve periodo de tiempo que estuvo en aquella ciudad, no hay que descartar que se acercara al conocimiento de estas composiciones a través de los papeles de música, lo que haría, seguramente, con las obras del citado maestro Ripa. Cuando se predispuso a la composición de los dos bailes, es posible que se documentase e incluso que, una persona inquieta musicalmente como él, guardase algunas notas sobre esta música tomadas en su estancia sevillana o que tuviese delante la obra de Eslava. Pero lo que está claro es que la utilización de la letra de Pedro Manuel Prieto para el baile de la Inmaculada no es una casualidad, sino que responde a su intento de enraizarse con lo genuino de Sevilla.

La aportación de Andreví a la música de los seises no es algo banal o ligero. En un compositor tenaz como lo fue Andreví, no se trata de dos piezas más al uso, como si de lo convencional entendido como tal los salmos, motetes o las misas se tratase, puesto que con ellas, además de aumentar y completar su extenso catálogo de obras musicales, se le ofrecía la posibilidad de introducirse en un tipo de composición con un estilo definido y un género concreto y peculiar. Era hacer algo fuera de lo común en su trabajo, de ahí que su elaboración no fuese descuidada o ligera: tenía que quedar bien y dejar buena memoria. De la misma manera, al componer las dos obras musicales es posible pensase tanto en los dos momentos, mariano y eucarístico, en los que se interpretan como en que fueron dos los años de su vinculación sevillana, con lo que daría cumplimiento a la tradición que, se dice, obligaba al maestro de Capilla a estrenar cada año una danza de seises. Y él, que no lo había hecho a su tiempo, lo cumplió “*a posteriori*”.

El estudiar estas dos obras, las cuales pueden ser consideradas como piezas con una historia muy interesante que condicionaron su composición, además de aportar informaciones para el conocimiento de las músicas y las letras que los seises sevillanos han bailado a lo largo de su historia con la tan arraigada danza religiosa, nos permite a la vez descubrir facetas de su compositor Francisco Andreví, un músico de origen catalán que en los últimos años de su vida se adentró en la realización de dos obras musicales que requerían de un profundo conocimiento del ambiente que rodea su interpretación, y que con la dilatada formación con la que contaba le permitió ajustar a

la perfección la música y la letra, con la finalidad de transmitir al público el verdadero sentimiento de la ceremonia.

Musicalmente hablando, podríamos concluir diciendo que Andreví rescata de su más íntima creatividad compositiva aquellos recursos musicales que considera necesarios para poder comunicar y transmitir al público espectador fielmente el sentido de su obra. Para ello hace prevalecer la dulce y ondulada línea melódica en las voces principales, donde condensa toda su expresividad y sensibilidad sobre un acompañamiento que como viene siendo habitual en él se basa en el golpe de corchea a tiempo y una sucesión arpegiada como parte fundamental de la tonalidad principal. A su vez, dota de un ritmo preciso a la obra para que se ajusten texto y letra al tempo de ejecución del baile y así caminen unidos. Este estilismo compositivo tan propio y personal de Andreví, al aplicarlo a dos composiciones con unas características tan explícitas como son los bailes de seises para Sevilla, nos pueden volver a recordar el eterno debate por el que algunos historiadores tiñen a Andreví de italianizante. A través del estudio de todos aquellos elementos que han condicionado a estas dos composiciones, podemos decir que se debe situar a este músico inmerso en un estilo clasicista, a medio camino entre el último barroco y el clasicismo puro.

5.9. *Oficio y Misa de Difuntos. Madrid. 1833.*⁶⁸⁴

Como ya hemos señalado anteriormente, en 1833 fallecía el rey Fernando VII y Francisco Andreví como maestro que era de la Capilla Real compuso estas obras para las exequias oficiales celebradas en la Corte.

Las exequias u honras fúnebres por las personas reales, constituyen una de las partes más significativas del protocolo ceremonial funerario de la monarquía hispana durante el Antiguo Régimen establecido durante el reinado de Felipe II y con unas claras influencias de corte borgoñón. En ellas había una parte pública final en las que se ubicaban las celebraciones litúrgicas del Oficio de Difuntos y posterior Misa de Difuntos.⁶⁸⁵

Eran estas funciones litúrgicas conocidas con la denominación de “*exequias reales*” y, a diferencia de la fase primera del protocolo, con un carácter más privado, ofrecen un perfil público, siendo celebradas no sólo por el sucesor y toda la corte, sino por todos los súbditos de la Corona. Su desarrollo tenía lugar unos meses después del fallecimiento regio, normalmente durante dos días consecutivos: en el primero, y siempre por la tarde, se solemnizaban las «*vísperas de difuntos*» con el *Oficio de Difuntos*, mientras que, al día siguiente, se celebraban tres misas de pontifical si se contaba con presencia de prelados: la de la Virgen María, la del Espíritu Santo y la más solemne, la de difuntos o de *Requiem*, a la que se asistía por invitación y en la que se predicaba el sermón u oración fúnebre elogiando las virtudes más destacadas del personaje real, finalizando con la absolución y responsos ante el simulacro de tumba colocado en el túmulo o catafalco levantado para tal acto.

⁶⁸⁴ Hemos tratado anteriormente el tema en MARTÍNEZ MOLÉS: “Música de Francisco Andreví para unas exequias...”.

⁶⁸⁵ EIRE, C.M.: “The King’s dissolving body: Philip II and the royal paradigm of death”, en *From Madrid to Purgatory. The Art and Craft of Dying in Sixteenth-Century Spain*. Cambridge: 1955, pp. 255-368; VARELA, Javier: *La muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*. Madrid: 1990; GÓMEZ NAVARRO, María Soledad, GONZÁLEZ CRUZ, David y DE LARA RÓDENAS, Manuel José: “Predicación fúnebre y monarquía: materiales para el estudio de la muerte del Rey a través de los sermones (selección de textos)”, en *Monarquía, Imperio y Pueblos en la España Moderna*. Madrid: 1997, pp. 771-780; ALLO MANERO, M^a Adelaida y ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: “El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana”, *Artigrama*, 19 (2004) pp. 39-94 y BARRIOS PINTADO, Feliciano: “Exequias y ceremonial: las honras fúnebres del rey en la corte”, en *El rey: Historia de la monarquía*. Madrid: 2008, pp. 389-395.

Ya desde la Edad Media, la muerte de un personaje (rey, noble o eclesiástico) iba acompañada de una celebración religiosa en la que no faltaba la música, dando la Iglesia una importancia especial o singular a esta en la liturgia de difuntos. En un primer momento ésta se realizaba en base al canto llano o gregoriano, posteriormente Dufay y Ockeghem fueron los primeros compositores en utilizar la polifonía para los oficios de difuntos. Los compositores españoles y portugueses del siglo XVI y comienzos del XVII, escribieron este tipo de obras de forma casi sistemática⁶⁸⁶, destacando Pedro de Escobar, Juan García de Basurto, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria, Duarte Lobo y Manuel Cardoso quienes contribuyeron al florecimiento musical de este texto, particularmente dramático, que coronaba el momento más misterioso e inquietante de la vida cristiana. Es, sin duda alguna dentro de ellos, el segundo *Requiem* de Victoria el más famoso de todos, una obra cumbre de toda la literatura polifónica, y el que más atención ha despertado por su inigualable calidad musical.

La polifonía comienza a ser un elemento esencial sobre el que se sustentará el entramado musical de la liturgia de los difuntos, y las composiciones destinadas a dicha liturgia, las misas y en menor medida los oficios, cuya composición es más variable en cuanto a las partes que lo forman, ya fueron en su realización piezas u obras de necesaria elaboración para los maestros polifonistas del siglo XVI, sigue con el primer Barroco musical (siglos XVI y XVII), y así se llegaría a otro momento desde inicios del siglo XVIII hasta el XIX, en el que se puede decir que este tipo de composiciones evolucionaron de forma paralela a las técnicas compositivas, en una búsqueda por lo exquisito entendido como excelente o admirable, que convirtieron a este tipo de obras que en el pasado eran interpretadas única y exclusivamente en las iglesias, en auténticas obras definidas como “*requiems de concierto*”, con tiempos de tan larga duración y necesitadas de un número de músicos tan grande, que las mismas ya no podían ser interpretadas durante un servicio fúnebre normal. No obstante, en algunos casos, los maestros de Capilla o compositores de música sacra adoptaron fórmulas similares que les permitieran componer obras más simples en su paleta vocal e instrumental, pero en la tendencia compositiva de la modernidad.

⁶⁸⁶ MONTAÑA CONCHINA, Juan Luís: “Epítetos para una polifonía exequial hispana del siglo XVI”, artículo publicado el 18 de mayo de 1999 consultable en Internet página www.mundoclasico.com (consulta de 20 de abril de 2015).

Aunque ambas, el Oficio y la Misa, son obras musicales usadas en las liturgias de oficios fúnebres, lo cierto es que son totalmente diferentes, lo que conviene señalar a fin de no confundirlas, si bien, su separación no era tan nítida durante los primeros tiempos del Renacimiento y solamente con la reforma del Concilio de Trento se alcanzaría la separación plena. El *Oficio de Difuntos* posee una naturaleza menos rígida en cuanto a los responsos y lecturas que lo integran. En un principio, las partes del mismo se inician en la tradición heredada de su inclusión en la propia misa de difuntos, sin embargo, los responsorios destinados a los oficios de difuntos son variables en todos los compositores, lo que generó el que se llegase, finalmente, a la separación o especificidad de cada una de las obras. Los maestros compositores procuraron ampliar el conjunto de piezas destinadas a este fin, unas veces como composiciones paralelas para ser interpretadas en los oficios *Ad Matutinum*, o segundas vísperas celebradas por la mañana antes de Laudes y diferentes al oficio de Vísperas propio de la tarde anterior.

La *Misa de Difuntos*, así conocida en España frente a la denominación de *Misa de Requiem* de otras partes, también se compone de una serie de piezas que no siempre son las mismas exceptuando las partes obligadas por el ritual. En sus orígenes los compositores serán quienes mostrarán sus preferencias no tanto en la selección de los textos como en la alternancia de piezas distintas, aunque en los momentos de fijación de la liturgia oficial de la Iglesia, posteriores al Concilio de Trento, las diferencias existentes tanto en el orden de las piezas como en el orden de los textos quedaría armonizada.

Francisco Andreví compuso estas obras que forman un conjunto a la muerte del rey Fernando VII⁶⁸⁷. Los últimos meses de su vida no presagiaban ninguna mejoría y finalmente el 29 de septiembre de 1833 se producía el fallecimiento:

Excelentísimo Señor, Desde que anunciamos a Vuestra Excelencia con fecha de ayer el estado en que se hallaba la salud del Rey nuestro Señor, no se había observado en Su

⁶⁸⁷ Una información sobre la época del monarca y su figura puede verse, entre otras publicaciones, en ARZADUN, JUAN: *Fernando VII y su tiempo*. Madrid: 1942; VOLTES BOU, PEDRO: *Fernando VII: vida y reinado*. Barcelona: 1985; SÁNCHEZ MANTERO, RAFAEL: *Fernando VII: un reinado polémico*. Madrid: 1996 y *Fernando VII*. Madrid: 2001; SECO SERRANO, Carlos: *La España de Fernando VII*. Madrid: 1999; LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M^a Victoria (coord.): *La España de Fernando VII*. Madrid: 2001 o ARTOLA, MIGUEL: *La España de Fernando VII*. Barcelona: 2005. Los personajes que incidieron durante el tiempo de su reinado aparecen reseñados en la reciente obra, en tres volúmenes, de GIL NOVALES, Alberto: *Diccionario biográfico de España (1808-1833) De los orígenes del liberalismo a la reacción absolutista*. Madrid: 2011.

Magestad otra cosa notable que la continuación de la debilidad de que hablamos a Vuestra Excelencia. Esta mañana advertimos que se le había hinchado a Su Magestad la mano derecha y aunque este síntoma se presentaba aislado, temerosos de que sobreviniese alguna congestión fatal en los pulmones o en otra víscera de primer orden, le aplicamos un parche de cantáridas al pecho y dos a las extremidades inferiores, sin perjuicio de los que en los últimos días se le habían puesto en estos mismos remos, y en la nuca.

Siempre en expectación permanecimos al lado de Su Magestad hasta verle comer, y nada de particular notamos; pues comió como lo había hecho los días precedentes. Le dejamos enseguida en compañía de Su Magestad la Reina, para que se entregase un rato al descanso, según costumbre: mas a las tres menos cuarto sobrevino al Rey repentinamente un ataque de apoplejía tan violento y fulminante, que a los cinco minutos, sobre poco más o menos, terminó su preciosa existencia.

Dios guarde a Vuestra Excelencia muchos años. Palacio 29 Septiembre de 1833.⁶⁸⁸

Conforme al protocolo real inmediatamente se mandaron vestir lutos generales por seis meses y se suspendieron todos los espectáculos y diversiones públicas. El día 3 de octubre, a las seis de la mañana, se inició el traslado del cadáver al Real monasterio del Escorial. Después de hacer noche en la villa de Galapagar, la comitiva reemprendió la marcha el día 4 a las tres y media de la mañana, llegando al monasterio a las seis y cuarto de dicha mañana. Tras cantarse un responso y entonar un salmo *Miserere*, se inició la celebración de una misa de Pontifical, tras la cual se trasladó el féretro al Panteón Real donde, una vez efectuado el reconocimiento del cadáver, como es de precepto, se procedió a darle sepultura⁶⁸⁹. Concluido este primer momento de las exequias, se dio paso a la preparación de la celebración oficial, y entre ella las composiciones musicales a interpretarse.

Como ya hemos visto al tratar sobre el periodo de su magisterio en Madrid, Francisco Andreví estuvo muy ocupado en la dirección de la Capilla Real en las diferentes

⁶⁸⁸ La información del momento puede verse en lo escrito en el estudio biográfico de su ministro de Justicia por DOMÍNGUEZ VALONERO, José: *Biografía de Juan Gualberto González Bravo*, Encinasola, s.a. (hay texto consultable en la web: <http://encinasola-glezbravo.blogspot.com>). También puede consultarse BULLÓN DE MENDOZA GÓMEZ DE VALUGERA, Alfonso: “Los últimos meses de Fernando VII a través de la documentación diplomática portuguesa”, *Aportes: Revista de historia contemporánea*, 40 (1999) pp. 9-30.

⁶⁸⁹ El modelo era similar a como lo describe DEL RÍO BARREDO, María José: *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*. Madrid: 2000, pp. 19-20 y NOONE, Michel: “Procesiones a la ‘ciudad de los muertos’: la Capilla Real y un réquiem anónimo de El Escorial”, en *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid: 2001, pp. 207-234.

intervenciones de esta durante este momento, usando en las primeras celebraciones litúrgicas repertorio de maestros y exequias anteriores. A la vez, se puso en marcha para hacer la suya propia.

Basada en el ritual católico de difuntos, la obra aunque conjunta en su creación, en realidad se compone de dos piezas separadas en su función litúrgica: el Oficio y la Misa de Difuntos. Ambas liturgias ocupaban tiempos diferentes y se solían hacer en dos días distintos pero continuos. La víspera de la Misa se hacía por la tarde el Oficio de Difuntos y a la mañana siguiente la Misa solemne. A ese modelo compositivo y temporal se ajusta la obra de Francisco Andreví, siendo interpretada en Madrid, en la iglesia de los Jerónimos donde se hicieron las exequias oficiales, los días 9 -el Oficio- y 10 -la Misa- de mayo de 1834, justo cuando se cumplían los seis meses de duelo oficial y a modo de finalización del tiempo de luto. Los papeles de música actualmente, al parecer, solamente se conservan en forma manuscrita en el Archivo de Música del Palacio Real de Madrid si bien, por lo que respecta a la Misa el autor cedió una copia, en 1848, a la Sociedad Filarmónica de Barcelona, que la usó para los funerales del crítico musical Pablo Piferrer, aunque de momento no ha sido posible localizar la misma caso de que aún exista.⁶⁹⁰

Al acercarnos a la pieza musical en su conjunto destaca el trémolo con el que comienzan ambas obras, *Andante Maestoso* en el oficio y solamente *Maestoso* en el caso de la misa, que las dota de un carácter íntimo y expresivamente significativo; como escribiera un autor romántico sobre la letra en que se fundamenta el *Requiem*, “la imaginación se figura ver al pobre pecador acudir trémulo a «la fuente de piedad, que, al salvarnos, nos salva gratuitamente», y con acento de firmísima esperanza decirle: Salvame, deteniendo el rayo que ya fulgura en manos del airado juez”⁶⁹¹. También lo hace el empleo de similar paleta vocal e instrumental, aunque con matices en los distintos papeles, que indican la necesidad de un coro de solistas con las cuatro voces a quien responde un segundo coro de iguales voces pero abierto a mayor número de cantores, una cuerda basada en el violín, viola, violonchelo y contrabajo como continuos, junto al viento madera (flauta, oboe y corno inglés, fagot y fgle), y viento

⁶⁹⁰ En agradecimiento de que Andreví enviara la partitura a la Sociedad Filarmónica de Barcelona para el acto referido, el compositor fue nombrado en 1850 individuo de la comisión artístico-consultiva de la sociedad.

⁶⁹¹ SUAREZ CAPALLEJA, V.: “El Dies Irae”, *La Ilustración Española y Americana*, XL (1896), p. 259.

metal (trompa y clarín), más los timbales (véase los primeros compases del oficio y la misa). A partir de este momento, cada una de las piezas seguirá una línea compositiva autónoma y diferente, generando una estructura interna sustentada en una serie de cantos de oración, himnos, lecturas, motetes y responsos propios del tipo de función de la que forman parte.

El *Oficio de Difuntos*⁶⁹² está compuesto para 4 solistas vocales, coro mixto y gran orquesta, en la tonalidad de Mi bemol Mayor, y lo forman un Invitatorio, con sus correspondientes alternancias de polifonía y canto llano obligado, un Salmo y dos Lecciones de difuntos. Las intervenciones del coro, que están indicadas en la partitura y en algunas ocasiones escritas, mantienen una relación modal-tonal (tradicción muy arraigada en la música española) con la parte denominada polifónica. Su estructura es clara y está muy seccionada en la partitura. Comienza con el Invitatorio como primera sección en el que se pueden escuchar las palabras de la antífona “*Regem cui omnia vivunt*Venite adoremus*”⁶⁹³, al que siguen las partes del mismo “*Quoniam Deus magnus Dominus*”, “*Hodie si vocem eius audieritis*” y “*Quadráginta annis proximus fui generationi huic*”, dando conclusión a esta primera parte con un *Largetto* en el que resuenan las típicas palabras del “*Requiem aeternam dona eis Domine*” que dan título a este tipo de composiciones. La segunda sección contiene, de los salmos que forman parte del “*in Primo Nocturno*”, el Salmo 6 “*Domine, ne in furore tuo arquas me*”, con una doble sucesión de *Allegro Moderato* y *Andante* que dota de una sobriedad y austeridad muy profundos a la obra. Por último, la tercera sección de la pieza, siguiendo la tradición litúrgica del oficio se corresponde a la parte de lecturas, introducidas por la antífona “*Requiem aeternam*”, musicando las denominadas *Lectio I*: “*Parce mihi Domine*” en estricto *Andante* que nos conduce con austeridad y humildad hacia la *Lectio II*: “*Taedet animam meam vitae meae*”, compuesta en tempo *Maestoso* que la impregna de una solemnidad especial, lo cual se refuerza al escuchar la frase con la que, a modo de responsorio de las lecturas o plegaria final, concluye el oficio: “Tú sabes que yo no he hecho nada malo, y que no hay quien me pueda librar de tu mano”⁶⁹⁴.

⁶⁹² PERIS LACASA: *Catalogo del Archivo de...* La obra con número de catalogación 31 y signatura Leg. 1.426.

⁶⁹³ “Al Rey, en el que todo vive, venid y adorémosle”.

⁶⁹⁴ “*Et scias quia nihil impium fecerim, cum sit nemo qui de manu tua possit eruere*”.

Andante Maestro

The score is for the beginning of the Requiem, marked **Andante Maestro**. It features the following parts:

- Violín 1** and **Violín 2**: Violins, with a *Tremolo* marking.
- Violas**: Viola, with a *Tremolo* marking.
- Flauta**: Flute.
- Oboes**: Oboe.
- Comos Ingleses**: English Horn.
- Trompas en Mib**: Trumpets in B-flat, with a *Solo* marking.
- Clarines en Mib**: Clarinets in B-flat.
- Fagotes**: Bassoons.
- Oflge**: Bass Clarinet.
- Timbales Mib - Sib**: Timpani in B-flat and B.
- Voces**: Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo (Bass).
- Violonchelo y Contrabajo**: Violoncello and Double Bass, with a *Tremolo* marking.

The vocal parts enter with the Latin text: *Re-gem cu-i om-ni-a vi-vunt*. The instrumental parts provide a somber and dramatic accompaniment.

Figura 5.9.1: Comienzo del Oficio de Difuntos con la disposición de voces e instrumentos en la partitura

La *Misa de Difuntos*⁶⁹⁵ tiene la estructura tipo de este tipo de composiciones de la época, y está elaborada para 4 solistas vocales, coro mixto y gran orquesta y en la tonalidad Do menor. Al analizarla hay que comenzar diciendo que esta obra resulta muy interesante puesto que, aunque se ajusta a las partes comunes de la misa de requiem, Andreví al componerla introdujo pequeñas variaciones, tal y como nos cuenta la tradición que era típico hacer. Esto es un hecho que, en sí mismo, ya llama a priori la atención si tenemos en cuenta la finalidad a la que iba dirigida, por lo que, en consecuencia, cabe plantearse que estas variaciones serían decisiones del propio compositor, si bien, debieron contar con la aquiescencia del capellán mayor del rey el Patriarca de las Indias.

Comienza el Introito, como es habitual, con la letra del responso o motete de difuntos “*Requiem aeternam*”, en el que se pide la concesión del descanso eterno al fallecido, al que sigue el Kyrie y la Secuentia, antes de la lectura del Evangelio, sin existencia de Gradual y Tractus. Dentro de esta, formada por una gran variedad de partes, que generalmente no se musican en su totalidad, aparecen las primeras singularidades, ya que sustituye alguna muy común como es por ejemplo el “*Tuba Mirum*” por otras menos usuales⁶⁹⁶. La Secuentia singulariza la obra, como vengo diciendo, al seleccionar las partes de la misma que se musicalizan para ser cantadas, finalizando la misma con el “*Pie Jesu*”, uno de los tiempos no habituales en este tipo de obras. Prosigue el Ofertorium, dentro del cual se musicalizan su dos partes, el “*Domine Iesu Christe*” y el “*Hostias et Preces*”, tras el cual aparece el tradicional canto del “*Sanctus*”.

Tras esta parte encontramos una de las novedades más interesantes de esta obra, como es la introducción del motete “*Peccatem me*”, una pieza o sección poco común en este tipo de composiciones, pero que tiene una tradición importante en nuestra música hispana. Se trata de una composición que se remota al Renacimiento y que ya fue utilizada por compositores tan importantes como Cristóbal de Morales, Giovanni Pierluigi da Palestrina o Tomas Luís de Victoria, quien lo introdujo el año 1592 en la

⁶⁹⁵PERIS LACASA: *Catalogo del Archivo...* Referencia de catalogación número 42 y signatuta Leg. 1.429.

⁶⁹⁶ La Secuentia se compone de las siguientes partes: Dies irae, dies illa / Quantus tremor est futurus / Tuba mirum spargens sonum / Mors stupebit et natura / Liber scriptus proferetur / Judex ergo cum sedebit / Qui sum niser tunc dicturus? / Rex tremendae maiestatis / Recordare Jesu pie / Quarens me / Juste judex ultionis / Ingemisco / Qui Mariam absolvisti / Preces meae non sunt dignae / Inter oves locum praesta / Confutatis maledictis / Oro supplex el acclivis / Lacrimosa / Judicandus homo reus / Pie Jesus.

revisión que hizo de su misa *Pro Defunctis* de 1582 siguiendo las nuevas necesidades impuestas por Trento, lo que refleja un acercamiento más a la tradición romana que hispana. En realidad, aunque se puede definir como motete de Difuntos, su letra forma parte de un responsorio del Oficio de Difuntos, situado entre la Lectio VII y la Lectio VIII del Tercer Nocturno, si bien solamente se coge la primera mitad del texto. Su momento de interpretación sería después de la consagración, como es habitual en el uso del motete dentro de la misa.

Como curiosidad cabe señalar que este motete no lo encontramos en otros requiems para personajes de la familia real compuestos con anterioridad al de Andreví; me refiero al de Mariano Rodríguez de Ledesma (1819) para M^a Isabel de Braganza, el de Ignacio de Ducassi (1819) para Carlos IV y su esposa o el de Ramón Carnicer (1829) para la tercera esposa de Fernando VII. Sin embargo Andreví lo utiliza en su caso de una forma destacada dotándole de una sonoridad distinguida, lo que nos lleva a pensar que su introducción en las partes musicadas de la Misa pudo deberse a una intencionalidad del autor, a manera de expresar un sentimiento o una advertencia a modo de despedida “*personal*”, por alguna contrariedad manifiesta en el sentimiento del compositor - ¿desahogo de un carlista?-, pues no hay que olvidar lo que viene a decir la letra⁶⁹⁷.

Los dos últimos tiempos o partes de esta Misa de difuntos son el “*Agnus Dei*”, que es el mismo de la misa ordinaria cambiando “*miserere nobis*” por “*dona eis requiem*” y “*dona nobis pacem*” por “*dona eis requiem sempiternam*”, y la Comunión o parte final con la letra del canto “*Lux Aeterna*”, que nos vuelve a recordar al “*Requiem Aeternam*” del comienzo que da nombre a este tipo de composiciones.

⁶⁹⁷ “*Peccantem me quotidie et non me paenitentem, timor mortis conturbat me. Quia in inferno nulla est redemptio. Miserere mei Deus et salva me*” (A mí, que peco a diario y no me arrepiento, me intranquiliza el temor a la muerte. Pues en el infierno no hay redención. Ten piedad de mí, Dios, y sálvame).

Maestoso

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with the tempo marking 'Maestoso'. The instruments listed from top to bottom are: Violín 1, Violín 2, Violas, Flautas, Oboes, Como Inglés 1, Como Inglés 2, Trompas en Fa, Clarín en Do, Fagotes, Oñgle, Timbales Do-Sol, Soprano, Contralto, Tenor, Bajo, Violonchelo, and Contrabajo. The score includes various musical notations such as 'Trémolo' (trill) and 'dol.' (ad libitum). The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bajo) are shown as empty staves, indicating they have not yet entered.

Figura 5.9.2: Comienzo de la Misa de Difuntos con la disposición de voces e instrumentos en la partitura

Cuando Andreví compone estas dos obras, y con la finalidad de extraer ciertas conclusiones sobre modelos de inspiración en los que se basa, hay que tener en cuenta los precedentes de las piezas para exequias reales más próximas cronológicamente a las suyas, con las cuales debió tener un contacto de conocimiento bien por su dirección

interpretativa o por existir sus papeles en el fondo del archivo musical que como maestro de la Real Capilla tenía a su disposición⁶⁹⁸. Nos estamos refiriendo, en primer lugar, a la más cercana en cuanto a fecha compositiva como es la misa y oficio de difuntos de Mariano Rodríguez de Ledesma, compositor de marcada tendencia política liberal que toma por modelo el *Requiem* de Mozart, y cuya música está atravesada de un espíritu armónico que partiendo de Haydn y Mozart llega al Romanticismo, obra que se acentúa por ser una música fresca, con un avanzado lenguaje armónico más cercano al romanticismo alemán que al italiano⁶⁹⁹. Pero puede ser la segunda de las referencias, la misa y oficio de difuntos compuestos por José de Nebra, algo más antiguas cronológicamente pues proceden del siglo XVIII, pero que muestran una modernidad para su tiempo en los elementos empleados para su composición, donde Nebra destacó en sus obras por defender la esencia de la música española frente al italianismo imperante en ese momento en España y su música exequial se convirtió en pieza casi obligada de ejecución cada año en el día de difuntos, amén de ser interpretada en los funerales reales de doña Bárbara de Braganza -para quien fue compuesta- y otros como los de Fernando VI, M^a Amalia de Sajonia, Carlos III e incluso Fernando VII en el día de su entierro⁷⁰⁰.

Ello nos lleva a pensar que Andreví conocía la pieza de Rodríguez de Ledesma, toda vez que solía ser la música del funeral con el que anualmente la villa de Madrid recordaba a los héroes del 2 de mayo, y no hay que olvidar que él mismo dirigió la de Nebra en las primeras exequias, las del entierro, del rey Fernando VII. Significativamente, el oficio y la misa de Andreví tiene coincidencias con esta última tanto en las partes que las forman como su tonalidad y aspectos armónicos relevantes, mientras que se aleja de las primer compositor citado.

Hemos sintetizado en tres esquemas, que figuran a continuación, la relación de partes que forman cada obra y compases que contienen, la relación de los tiempos compuestos a toda orquesta junto al coro de solistas y el coro mixto y las otras combinaciones

⁶⁹⁸ En el Archivo de Música de la Capilla Real de Madrid, según la obra de PERIS LACASA *Catálogo del Archivo...*, se conserva el Requiem de Mozart en Leg. 1.540 y número de catálogo 843, el Requiem de Rodríguez de Ledesma en Leg. 1.525 y número de catálogo 731, y el Requiem de Nebra en Leg. 1.543 y número de catálogo 859.

⁶⁹⁹ Información obtenida de GARRIDO, Tomás: "Música Sacra 2008", consultable en Internet página www.Madrid.org

⁷⁰⁰ Información obtenida de GONZÁLEZ, Luís Antonio: "Música Antigua Aranjuez", consultable en Internet página www.musicaantiguaaranjuez.net

instrumentales-vocales empleadas en ambas obras, así mismo las partes que musicaliza Andreví de las que forman el oficio y la misa de difuntos según el ritual católico.

OFICIO DE DIFUNTOS	MISA DE DIFUNTOS
<u>I. Invitatorio</u>	<u>I. "Introito"</u>
- "Regem, cui omnia vivunt" <i>(Al Rey, en el que todo vive)</i>	- Introducción (11 compases)
- Solo (23 compases)	- "Requiem aeternam dona eis Domine" <i>(Señor, dale descanso eterno al difunto)</i> (43 c.)
- Tutti (34 c.)	<u>II. "Kyrie"</u>
- "Quonian Deus Magnus Dominus" <i>(Porque el Señor es Dios grande)</i> (36 c.)	<i>(Señor ten piedad)</i> (189 c.)
- Tutti del "Quoniam" (89 c.)	<u>III. "Secuentia"</u>
- "Hodie si vocem eius" (53 c.) <i>(Hoy día, si habéis de oír su voz)</i>	<i>(Secuencia)</i>
- "Quadraginta annis proxima fui generacioni huic" (46 c.) <i>(Cuarenta años estuve disgustado con la nación)</i>	- "Dies irae" (109 c.) <i>(El día de la Ira)</i>
- "Requiem aeternam dona eis Domine" <i>(Señor, dale descanso eterno al difunto)</i> (19 c.)	- "Liber scriptus proferetur" <i>(Se sacará el libro escrito)</i> (57 c.)
<u>II. Salmo 6</u>	- "Rex Tremendae maiestatis" <i>(Rey de terrible majestad)</i> (24 c.)
- "Domine, ne in furore tuo arguas me" <i>(Señor, no me castigues en tu cólera)</i> (223 c.)	- "Recordare, Iesu pie" <i>(Recuerda, Jesús Piadoso)</i> (79 c.)
<u>III. Lectio I</u>	- "Confutatis maledictis" <i>(Una vez confundidos los malditos)</i> (21 c.)
<i>(Primera lección de difuntos)</i>	- "Lacrimosa dies illa" <i>(Oh, lacrimoso día aquel)</i> (56 c.)
- "Requiem aeternam dona eis Domine" <i>(Señor, dale descanso eterno al difunto)</i> (48 c.)	<u>IV. "Pie Jesu Domine"</u>
- "Parce mihi, nihil enim sunt dies mei" <i>(Déjame, pues mis días son un soplo)</i> (118c.)	<i>(Oh Señor, Jesús Piadoso)</i> (140 c.)
<u>IV. Lectio II</u>	<u>V. "Ofertorium"</u>
<i>(Segunda lección de difuntos)</i>	<i>(Ofertorio)</i>
- "Tædet animam meam vitae meae" <i>(Tiene asco mi alma de mi vida)</i> (136 c.)	- "Domine Iesu Christe" <i>(Señor Jesucristo)</i> (73 c.)
	- "Hostias et Preces" <i>(Súplicas y Alabanzas)</i> (33 c.)

	<u>VI. "Sanctus"</u>	
	<i>(Santo, Santo, Santo)</i>	(42 c.)
	<u>VII. "Peccantem me"</u>	
	<i>(A mí, que pecco a diario)</i>	(32 c.)
	<u>VIII. "Agnus Dei"</u>	
	<i>(Cordero de Dios)</i>	(30 c.)
	<u>IX. "Comunio"</u>	
	<i>(Comunión)</i>	
	- "Lux Aeterna"	
	<i>(Luz Eterna)</i>	(26 c.)
TOTAL: 825 compases		TOTAL: 965 compases

Figura 5.9.3: Relación de partes que forman cada obra y compases que contienen

OFICIO DE DIFUNTOS	MISA DE DIFUNTOS
<p><u>A TODA ORQUESTA + 2 COROS</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - REGEM, CUI OMNIA VIVUNT - QUONIAM DEUS (<i>Tutti</i>) - DOMINE, NE IN FURORE - REQUIEM AETERNAM (<i>del Invitatorio</i>) - TAEDET ANIMAM <p><u>OTRAS COMBINACIONES</u></p> <p><u>VOCALES/INSTRUMENTALES</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - REGEM, CUI OMNIA VIVUNT (<i>Solo</i>) <ul style="list-style-type: none"> Dúo de Tiple y Contralto Violines, Violas, Cornos Acompañamiento - QUONIAM DEUS (<i>Solo</i>) <ul style="list-style-type: none"> Dúo de Tiple y Soprano - HODIE SI VOCEM <ul style="list-style-type: none"> Bajo solista Violines, Violas, Oboe, Trompas Acompañamiento - QUADRAGINTA ANNIS <ul style="list-style-type: none"> Tenor solo Violines, Violas, Fagot, Trompa Acompañamiento - REQUIEM AETERNAM <ul style="list-style-type: none"> (<i>Antifona de las lectio</i>) Coro 1º y Coro 2º Oboes, Cornos, Trompas, Fagotes, Oficle Acompañamiento - PARCE MIHI <ul style="list-style-type: none"> Tenor solo Violines, Violas, Cornos, Trompas, Fagotes, Oficle Acompañamiento 	<p><u>A TODA ORQUESTA + 2 COROS</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1. INTROITO - 2. KYRIE - 3. SECUENTIA: <ul style="list-style-type: none"> - Dies Irae / Rex Tremendae / - Confutatis / Vocame / - Lacrimosa - 4. PIE JESU - 5. OFERTORIO <ul style="list-style-type: none"> - Domine Jesu - 6. SANCTUS - 8. AGNUS DEI - 9. COMUNION <p><u>OTRAS COMBINACIONES</u></p> <p><u>VOCALES/INSTRUMENTALES</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 3. SECUENTIA: <ul style="list-style-type: none"> - Liber Scriptus Dúo Tenor y Bajo Orquesta - Recordare Iesu <ul style="list-style-type: none"> Dúo Tiple y Contralto Violines, Violas, Corno Contrabajo - 5. OFERTORIO <ul style="list-style-type: none"> - Hostias et Preces Dúo de Contralto y Tenor Violines, Violas, Oboes, Oficle, Violoncello y Contrabajo - 7. PECCANTEM ME <ul style="list-style-type: none"> Solo Tiple 1º coro y Tiple 2º coro Contralto, Tenor y Bajo 1er coro Cornos y Violoncello

Figura 5.9.4: Esquema con la relación de tiempos compuestos a toda orquesta junto al coro de solistas y el coro mixto y las otras combinaciones instrumentales – vocales empleadas

OFICIO DE DIFUNTOS	MISA DE DIFUNTOS
<p>INVITATORIO Antifona: Regem cui omnia vivunt * Venite adoremus. A la antifona le siguen las partes del invitatorio: Venite, exultemus Domino / Quoniam Deus magnus Dominus / Quoniam ipsius est mare / Hodie si vocem ejus audieritis / Quadráginta annis proximus fui generationi huic / Requiem aeternam dona eis Domine.</p> <p>IN PRIMO NOCTURNO Salmo 5: Verba mea auribus percipe Domine Salmo 6: Domine, ne in furore tuo arquas me Salmo 7: Domine Deus meus, in te speravi.</p> <p>Antifona: Requiem aeternam Lectio I: Parce mihi Domine (Job. 7.d.) Responsorio I. Credo Lectio II: Taedet animam mean vitae meae (Job. 10) Responsorio II. Qui Lazarum Lectio III: Manus tuae fecerunt me (Job. 10.b) Responsorio III. Domine.</p> <p>Nota: A este 1er nocturno le siguen en el oficio el 2º y 3er nocturno, que en este caso no se utiliza en la composición musical.</p>	<p>I. Introito: Requiem aeternam</p> <p>II. Kyrie</p> <p>III. Después de la lectura de la Epístola y antes del Evangelio, vendría el Gradual, el Tractus y la Secuentia. Solamente musicaliza esta última, en las partes señaladas en negrita: Dies irae, dies illa / Quantus tremor est futurus / Tuba mirum spargens sonum / Mors stupebit et natura / Liber scriptus proferetur / Judex ergo cum sedebit / Qui sum miser tunc dicturus? / Rex tremendae majestatis / Recordare Jesu pie / Quarens me / Juste judex ultionis / Ingemisco / Qui Mariam absolvisti / Preces meae non sunt dignae / Inter oves locum praesta / Confutatis maledictis / Oro supplex et acclivis / Lacrimosa / Judicandus homo reus / Pie Jesu.</p> <p>IV. Ofertorium: Domine Iesu Christe y Hostias et Preces tibi Domine laudis offerimus (como oración y respuesta)</p> <p>V. Sanctus</p> <p>VI. Peccatem me. Motete que se interpreta tras la consagración mientras se prosigue con el canón. En realidad, su letra corresponde en la liturgia a un responsorio, que se sitúa entre la lectio VII y la lectio VIII del 3er Nocturno del Oficio de Difuntos.</p> <p>VII. Agnus Dei</p> <p>VIII. Comunión: Lux Aeterna</p>

Figura 5.9.5: Cuadro esquemático de las partes que musicaliza Andreví (en negrita) de las que forman el oficio y la misa de difuntos según el LIBER USSUALIS⁷⁰¹

⁷⁰¹ Por lo que respecta al Oficio de Difuntos este, conocido como “AD MATUTINUM” está formado por las partes indicadas en el cuadro, de las cuales, Andreví musicaliza las señaladas en negrita. Hay que tener en cuenta que aunque está el Oficio “AD VISPERAS”, o Primeras Vísperas, hechas por la tarde del día anterior, Andreví no utiliza este oficio litúrgico sino el “AD MATUTINUM” o Segundas Vísperas, hechas para celebrarse por la mañana del día de la misa antes del oficio de Laudes, y dentro del mismo el llamado 1er Nocturno. Además, no musicaliza ningún responsorio de los salmos en el Oficio, como tampoco ninguna de las partes del 2º y 3er Nocturno que conforman el oficio y las vísperas de Difuntos completas.

Análisis musical

El análisis musical de los principales elementos de estas dos obras nos ha permitido obtener una serie de importantes informaciones, las cuales consideramos se pueden definir como características principales que encauzaron a este maestro en la composición de unas piezas de clara temática religiosa y que se convierten en representativas de su producción musical, de manera que no es arriesgado llegar a considerar las mismas como piezas angulares de su catálogo.

Tanto el Oficio como la Misa nos transmiten unos rasgos de solemnidad, majestuosidad, energía, fuerza y, como resultado de todo esto, una gran sonoridad independientemente de la paleta orquestal y vocal empleada. Destaca en ambas obras la tesitura media-grave utilizada en términos generales, lo cual transmite interiorismo y sensibilidad a la vez que rotundidad y contundencia en la sonoridad.

Combina a la perfección la sencillez compositiva de algunos tiempos de la obra, como el “*Liber Scriptus*” de la Secuentia de la misa, con otros de gran elaboración armónico-melódica generando diálogos entre voces y cuerdas y también entre las cuerdas y vientos de la orquesta, lo cual origina combinaciones tímbricas muy interesantes tal y como nos transmite el “*Taedet*” del Oficio. También cabría resaltar las indicaciones que aparecen en ambas obras como por ejemplo el “*dol.*” (doloroso), con el que busca ese punto de dulzura e intimidad de la interpretación.

En la melodía destaca su fluida línea ondulada, generalmente de ámbito amplio, y que se halla basada en las imitaciones de entradas en los diferentes timbres de voces e instrumentos, generando una especie de fugatos que tanta importancia demuestran tener para Andreví en la composición de música religiosa. Son llamativas las repetidas progresiones melódico-armónicas, con el empleo de cromatismos que avanzan siempre en sentido ascendente, pasando así del registro grave al agudo ordenadamente.

Por lo que atañe al ritmo, cabe mencionar los juegos rítmicos empleados en la composición del “*Dies Irae*” de la secuencia de la misa, e incluso el uso del doble puntillo como recurso rítmico en el “*Sanctus*” de la misma, para romper la hegemonía de la homorrítmia general de ambas obras. Un aspecto que llama la atención es la

facilidad con la que modula de una tonalidad a otra, haciendo alarde de unas condiciones compositivas extraordinarias, que se reflejan en los procesos armónicos que genera entre las tonalidades de Mi♭ Mayor y su relativa Do menor (tonalidades principales de las obras) y algunas otras vecinas a estas tonalidades principales.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The music is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The Soprano part begins with a melodic phrase, followed by the Contralto, Tenor, and then the Bajo, each entering with a similar or related melodic motif, illustrating imitative entries in a fugato style.

Figura 5.9.6: Se puede observar las entradas en imitación a modo de fugatos en el orden de Soprano-Bajo-Tenor-Contralto.

The image shows a musical score for Trompas (trumpets). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The score features a complex rhythmic pattern with frequent double bar lines (puntillos) used as rhythmic units, creating a sense of syncopation and complexity.

Figura 5.9.7: Uso del doble puntillo en la composición.

Comparten tanto el oficio como la misa el uso de contratiempos, síncopas, el predominio de los valores de nota breve sobre valores de larga duración y también el uso del puntillo como unidad rítmica característica de la composición.

The image shows a musical score for Violin 1 and Violin 2. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The score is characterized by a high density of syncopations and contratiempos, with many notes starting on off-beats, creating a complex and rhythmic texture.

Figura 5.9.8: Gran cantidad de contratiempos en la composición que dotan al fragmento de un carácter atractivo para el oyente.

Figura 5.9.9: Empleo del puntillo como recurso rítmico-compositivo.

El oficio, por su parte, aporta novedades en la mano compositiva de este músico mediante el uso de arpeggios y pizzicatos que dotan de un carácter particular a la obra. Armónicamente cabe destacar la claridad y estabilidad en general de ambas piezas, aunque el caso concreto del oficio nos presenta progresiones armónicas fuertes de 4° y 5° grado, junto a los habituales cromatismos que se pueden extraer del análisis del “*Quadraginta Annis*” o el “*Parce Mihi Domine*”, donde la tonalidad aporta tenebrismo y da sensación de oscuridad. De la misma forma, la textura es uno de los aspectos más llamativos de las dos composiciones, porque la verticalidad y homofonía son dos rasgos típicos de esta composición que nos transmiten claridad y transparencia, únicamente rotos en algunos tiempos concretos, buscando aportar más contundencia tal y como sucede con la densa y opaca textura del salmo del oficio de difuntos.

Figura 5.9.10: Arpeggios como recurso compositivo para el acompañamiento.

Figura 5.9.11: Los dos violines hacen un acompañamiento con arpegiados a contratiempos en ambas voces.

Figura 5.9.12: Uso de cromatismos en algunos fragmentos de su composición.

La aparición de secciones contrastantes, permiten dar estructura a cada uno de los tiempos de ambas obras en secciones que fluctúan entre la bipartita (A-B) de los tiempos más breves y la tripartita (A-B-A') de aquellos de mayor duración.

Finalmente, y continuando en esta línea de resaltar los aspectos más destacados de la composición de estas interesantes obras, como he hecho en los meramente formales, quiero destacar y transmitir las sensaciones que trasluce este análisis respecto de la ideología que se desprende de su composición en algunos tiempos concretos.

En primer lugar, al igual que sucede con su *Stabat Mater*, otra de sus obras maestras y próxima cronológicamente aunque compuesta en su etapa de exilio en Francia, nos encontramos por ejemplo que no musicaliza ninguna de las partes de texto que, directa o indirectamente, puedan interpretarse como alusión al pueblo judío. Ello refuerza más la suposición, que hemos planteado como una hipótesis en otro momento, de su posible vinculación con el pueblo judío-sefardí por la procedencia de sus progenitores⁷⁰².

Por lo que atañe en concreto al *Oficio de difuntos*, si bien hay un paralelismo de ideas, simbología y materiales empleados con respecto a la misa, a la hora de transmitir sus intenciones musicales y literarias es evidente que nos encontramos ante dos obras de un mismo estilo, de una misma tendencia, dirigidas hacia un mismo fin, pero no por ello hay que dejar de destacar una serie de ideas musicales que nos aporta esta obra en sí misma.

⁷⁰² MARTÍNEZ MOLÉS: “Enseñando a los infantilillos...” y páginas anteriores del texto.

En el “*Requiem aeternam*” final del Invitatorio, Andreví busca sorprender con genialidad al oyente mediante un cambio de tempo de Andante a Allegro, haciendo que todo se vuelva mucho más vigoroso, enérgico y trepidante a modo de huída de la triste realidad que impone la muerte en tanto que aparenta lo inerte, el final de lo humano, algo que produce dolor. Mediante valores de nota preferentemente largos, está generando reposo y hace que se aproxime más si cabe la sonoridad al verdadero sufrimiento.

Por su parte, el “*Parce mihi*” de la primera Lectio merece un comentario singularizado por su gran elaboración tanto en el aspecto armónico como en el melódico para el registro del Tenor solista. Son llamativas las combinaciones rítmicas que aparecen, las cuales se pueden comparar en número a la del uso de calderones con la intención de seccionar, fragmentar, estructurar y dividir el tiempo buscando detener la interpretación para convertirla en algo eterno como si fuera el tema central de la obra, a modo de un distanciamiento, el que genera la muerte, que se pretende alargar cuando ha de llegar el encuentro con el juez de la vida.

En la composición de la *Misa de Difuntos* destaca el trémolo con que da comienzo al Introito, y que va apareciendo repetidamente en momentos puntuales, lo cual representaría el temblor de la Tierra y los Cielos en la comunión del ser fallecido en su llegada al nuevo mundo. Esto tendría un paralelismo en otra de sus obras, con título “*Terra Tremuit*”, compuesta para la pascua de resurrección y que representa también el temblor de la Tierra por la resurrección del Señor, con trémolos en las cuerdas⁷⁰³. En este mismo tiempo, encontramos una combinación de texturas transparentes sobre otras mucho más densas y elaboradas, que van generando cambios circunstanciales que se acaban por reflejar en el estado de ánimo del oyente. También interesa destacar aquí aquellos elementos principales que sugiere la palabra “*Requiem Aeternam*” (descanso eterno): tierra, cielo, muerte, paz, despedida, sentimiento, llanto, dolor, sufrimiento,... Todos ellos envuelven y personalizan el momento del fallecimiento.

⁷⁰³ La obra la encontramos tanto en los fondos del archivo de la Catedral de Valencia como en los de Segorbe: CLIMENT: *Fondos Musicales...*, Vol. I, número de catálogo 103 y signatura 159/7 y *Fondos Musicales...*, Vol. III, número de catálogo 68 y signatura 59/8, respectivamente.

Continuando en esta misma línea, el “*Kyrie*” nos presenta una sucesión de entradas a cargo de las voces de Tiple-Bajo-Tenor-Contralto que, por ese orden en que aparecen, podríamos traducir en el reencuentro del Cielo y la Tierra producido por el ascenso del alma desde el suelo hasta el cielo, desde la tierra hasta lo eterno. El uso predominante de valores de nota de larga duración en la composición de este tiempo, transmiten al oyente lentitud, pausa y tranquilidad, que se convierten finalmente en pesadas sucesiones sonoras que imitan los duros pasos en los momentos difíciles y amargos del trámite que se atraviesa cuando el cuerpo humano se dirige hacia el descanso eterno.

El “*Pie Iesu*” se destaca por la gran cantidad de trabajo compositivo que en él ha utilizado Andreví, siendo una de las partes de mayor número de compases solamente superado por el salmo del oficio. Para reflejar el sentimiento del texto se sirve de una serie de procesos armónicos fuertes entre dos grados importantes de la tonalidad: la subdominante y la dominante; ello le permite caminar hacia tonalidades vecinas con facilidad a modo de huída, como si se tratara de una búsqueda de fuga o elusión de esa muerte que no acaba de consumarse y que representaría musicalmente, en este caso, la agónica muerte del rey.

En el Ofertorio cabe señalar la sutileza y personalidad que se desprende de la composición, para generar el ambiente idóneo en el que el oyente pueda comprender con suma claridad el mensaje de texto, haciendo uso de todos aquellos recursos compositivos que tiene a su alcance. Llamativa, curiosa, inusual y poco habitual en la mano compositiva de Andreví resulta ser la paleta vocal e instrumental empleada para el “*Peccantem me*”. Ya hemos comentado anteriormente que este tiempo no es común en otras obras de este mismo estilo; no lo emplean ni José de Nebra ni Dvorak, Fauré, Duruflé y Lloyd Webber en sus misas de *Requiem* por ejemplo, pero esto es lo que lo convierte, aún más si cabe, en atractivo y de gran interés puesto que lo menos habitual es lo que más personaliza.

Por último, hay que detenerse ante las peculiaridades que se pueden extraer de la Comunión con que concluye la misa de difuntos. Comienza tal y como lo hace en el Introito, tratando de hacernos recordar en el inconsciente la frase “de dónde venimos y a dónde vamos”, que podrían resumir las palabras “*requiem aeternam*”, pero que en esta ocasión nos conducen ya hacia el final, a la conclusión, a la despedida, a la desaparición

corpórea del rey que se oficializa aunque sea en unos funerales medio año después del hecho causal. A continuación, mediante el empleo de un registro grave dentro de la tonalidad bemolizada de Do menor, nos transmite el frío del dolor sufrido mediante un ritmo lento y pausado, que se va abriendo camino en la imaginación del oyente para evocar esa repetida comunión del cuerpo difunto con la nueva vida en el más allá, esta vez haciendo uso de dinámicas fuertes, a toda orquesta, a modo de conclusión, para imitar el viaje del mismo cuerpo hasta la eternidad en la esperanza del triunfo de la resurrección.

El motete “*Peccatem me*”, es una pieza o sección poco común en este tipo de composiciones, pero que tiene una tradición importante en nuestra música hispana. Se trata de una composición que se remota al Renacimiento y que ya fue utilizada por compositores tan importantes como Cristóbal de Morales, Giovanni Pierluigi da Palestrina o Tomas Luís de Victoria, quien lo introdujo el año 1592 en la revisión que hizo de su misa *Pro Defunctis* de 1582 siguiendo las nuevas necesidades impuestas por Trento, lo que refleja un acercamiento más a la tradición romana que hispana. En realidad, aunque se puede definir como motete de Difuntos, su letra forma parte de un responsorio del Oficio de Difuntos, situado entre la Lectio VII y la Lectio VIII del 3er Nocturno, si bien solamente se coge la primera mitad del texto.

Como curiosidad cabe señalar que este motete no lo encontramos en otros *requiems* para personajes de la familia real compuestos con anterioridad al de Andreví; me refiero al de Mariano Rodríguez de Ledesma (1819) para M^a Isabel de Braganza, el de Ignacio de Ducassi (1819) para Carlos IV y su esposa o el de Ramón Carnicer (1829) para la tercera esposa de Fernando VII. Sin embargo Andreví lo utiliza en su caso de una forma destacada dotándole de una sonoridad distinguida, lo que me lleva a pensar que su introducción en las partes musicadas de la Misa pudo deberse a una intencionalidad del autor, a manera de expresar un sentimiento o una advertencia a modo de despedida “*personal*”, por alguna contrariedad manifiesta en el sentimiento del compositor - ¿desahogo de un carlista?-, pues no hay que olvidar lo que viene a decir la letra⁷⁰⁴.

⁷⁰⁴ “*Peccantem me quotidie et non me paenitentem, timor mortis conturbat me. Quia in inferno nulla est redemptio. Miserere mei Deus et salva me*” (A mí, que pecho a diario y no me arrepiento, me intranquiliza el temor a la muerte. Pues en el infierno no hay redención. Ten piedad de mí, Dios, y sálvame).

A modo de conclusión podemos decir que el lenguaje musical de ambas nos está mostrando a un Andreví en plena madurez compositiva, capaz de extraer de lo más recóndito de su genio aquellos elementos, sonoridades y acordes que mejor se adaptan al mensaje que pretende transmitir, sin descuidar en ningún momento el hilo conductor o finalidad litúrgica para la que se componen las dos obras; un guión establecido pero que el autor adapta a su interés expositivo. Y también cabe resaltar, también, la paleta orquestal que utiliza para generar un entramado armónico, capaz de soportar la fluida línea melódica que simultáneamente progresa encauzado dentro de un esquema rítmico característico, permitiendo dotar a cada una de las piezas musicales de un carácter solemne, ritual y sobrio en grado sumo.

Resulta, pues, evidente a la vista de los datos que hemos destacado, tanto de las composiciones musicales en sí como de los hechos históricos y biográficos que las envuelven y contextualizan, que nos encontramos sin duda ante las dos obras de mayor compromiso en su catálogo musical, toda vez que el motivo y la finalidad para las que se compusieron exigía unas cualidades que solamente ciertos músicos, con un sustrato cultural y musical tan grande como Francisco Andreví alcanzaba en el momento de su creación, estaban capacitados para poder cumplir satisfactoriamente las exigencias del encargo.

De ambas piezas fue la música de la Misa aquella que volvió a resonar posteriormente, al menos en dos ocasiones que conocemos. La primera de ellas tuvo como destinatario la Sociedad Filarmónica de Barcelona para el funeral del crítico musical Pablo Piferrer, exequias que tuvieron lugar en la iglesia parroquial de Belén, y que se convirtieron, según las crónicas de la época, en todo un acontecimiento sacro-musical que despertó mucho interés en la ciudad ya que el conjunto vocal-instrumental sumaba sesenta individuos. El reconocimiento a la calidad artística de la obra de Andreví y su valoración por la sociedad de Barcelona era evidente, pero también que constituía un hecho nada habitual pues, hasta el momento, la música compuesta en la Real Capilla era algo reservado con exclusividad a los miembros de la familia real. Es evidente que detrás del “*atrevimiento*” del compositor, y de quienes lo promovieron y realizaron, podía esconderse un trasfondo de naturaleza política que, en el caso del músico, tenía mucho que ver con su vida a partir del fallecimiento del monarca para cuyas exequias compuso la pieza.

Todo parece indicar, que detrás de la decisión de ofrecer la partitura se escondía la voluntad de retornar a Barcelona, pues de hecho llevaba Andreví cierto tiempo intentando acogerse a la amnistía concedida por el gobierno moderado, al tiempo que adulaba a unos próceres que le podrían, como de hecho así fue, acomodar su futuro con un trabajo y una consideración que le permitiera vivir sus últimos años⁷⁰⁵. A la vez, ofreciendo su obra hecha para la memoria de un rey a interpretación en memoria de un miembro de la burguesía, ello le podría significar su vinculación con los que denostaban al monarca que la justificó en su origen, pero también la voluntad del compositor de desligar la obra con aquel personaje y ponerla en circulación para que no quedase en el mayor de los olvidos ignorada como su propio mentor.

Aunque debió tener a priori menor relevancia social, conocemos otra interpretación que se realizó de la obra, en este caso en Valencia, según un artículo periodístico que informa del hecho:

Como todo lo que redundaba en gloria de Cataluña y de sus hijos nos llama especialmente la atención, he aquí lo que leemos en el Mercantil de Valencia acerca de nuestro célebre paisano el maestro Andreví.

“El sábado último 7 del actual tuvo lugar en la iglesia parroquial de Santo Tomás un solemne aniversario por el alma de la señorita doña Virginia Doires y Guix.

Comenzó el funeral por un nocturno a canto llano y una lección a grande orquesta. Siguió la misa del maestro Andreví, escrita expresamente para los funerales del rey Fernando VII.

Los italianos dijeron que era muy difícil cosa componer una misa de réquiem después de la de Mozart: Andreví se atrevió sin embargo a acometer tan ardua empresa, y el resultado probó su gran talento y sus profundos conocimientos en el arte, pues nada conocemos en su clase mas grande que la citada misa, donde el compositor hizo alarde de su alta disposición en el género fugado patético. Rica en armonías, profunda en filosofía, sublime en el arte, la misa de Andreví se dirige directamente al alma, y al par que la eleva llena de sentimiento religioso, cautiva todas sus facultades y la imprime las más dulces y tiernas sensaciones.

Al alzar a Dios se cantó un motete, rasgo sublime de genio y sentimiento, del mismo maestro, siendo de un efecto maravilloso su acompañamiento, obligado de violoncelo y dos cornos ingleses, instrumento, el último, casa desconocido para muchos otros”.⁷⁰⁶

⁷⁰⁵ La Sociedad Filarmónica de Barcelona, tras haber interpretado obras de Francisco Andreví que este regaló a la misma, acordó nombrarlo miembro de la misma.

⁷⁰⁶ *El Áncora*, 25 de febrero de 1852.

5.10. Messe Solennelle. Burdeos (Francia)

Obra compuesta por Francisco Andreví y dedicada al Arzobispo de Burdeos, aunque no está fechada, la realizó durante el tiempo que fue maestro de capilla de la catedral de esta ciudad, como podemos deducir por unos matices que encontramos en el contexto de su composición y que así parecen probarlo⁷⁰⁷.

The image shows a musical score for the beginning of the 'Messe Solennelle' by Francisco Andreví. The score is for Soprano 1, Soprano 2, Bass, and Piano/Organ. It is marked 'Andante Maestoso' with a tempo of 54. The lyrics 'Ky-ri-e e-le-i-son' are written under the vocal lines. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment.

Figura 5.10.1: Comienzo de la obra con la paleta vocal e instrumental

Como escribe el profesor López-Calo, en el siglo XVIII la misa seguía siendo considerada como la más importante de todas las composiciones litúrgicas musicales⁷⁰⁸. Formadas por las cinco partes del Ordinario (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei), desde los tiempos polifónicos es fácil encontrar en las partes más extensas una división en secciones, algo que en el siglo XVIII se generaliza adquiriendo alguna de ellas personalidad singularizada. Durante este siglo encontraremos un gran desarrollo de las misas “solemnes”, fuertemente instrumentalizadas y donde es frecuente encontrar géneros musicales profanos en sus composiciones. Estas misas solemnes convivieron con otras más sencillas, generando una especie de jerarquía en su uso que graduaba la interpretación según fuesen domingos ordinarios, fiestas o grandes solemnidades que quedaban reservadas a las misas con gran aparatosidad de voces e instrumentos, dotando a estas últimas de todas sus posibilidades sonoras.

⁷⁰⁷ Esta obra se conserva en los archivos musicales de Barbastro, Biblioteca Nacional de España, Cervera, Santo Domingo de la Calzada y Segorbe.

⁷⁰⁸ Seguimos en este aspecto todo lo que sobre estas piezas en el siglo XVIII y XIX ha publicado José LÓPEZ-CALO en *La música en...*, pp. 493-505 y 600-604.

El siglo XIX mantuvo en la medida que las disponibilidades de recursos humanos, voces y músicos, lo permitieran la continuidad del momento anterior, si bien ante los recortes económicos y humanos de las capillas se tendió hacia unas composiciones en las que sin merma del aspecto técnico musical se redujera el número de voces y el de instrumentos necesarios. En este sentido, encontramos la desaparición del esquema clásico de coros con las cuatro voces que ahora pasarán a voces en masa coral, al tiempo que los solos serán cantados por la primera voz de cada papel, lo que vendrá a primar la interpretación coral. Lo mismo ocurrirá con los instrumentos, donde es frecuente la mayor utilización del órgano como elemento que acompaña a las voces sin necesidad de orquesta. Aunque no se destierra totalmente la tendencia al virtuosismo con solos en algunas de las partes.

La *Messe Solennelle* de Andreví la conocemos a través de la edición impresa de su partitura. Dos son las ediciones que se hicieron. La primera, en Francia, durante los años en que este era maestro de Música en la Catedral de Burdeos, aunque sigue recordando su vínculo con la Capilla Real de Madrid, haciendo constar que el autor fue “Maitre de la Chapelle Rl. de Espagne sous Ferdinand VII et actuellement Maitre de Musique de la Cathedrale de Bordeaux”. La segunda edición se hizo en Barcelona por Faustino Bernareggi en *La Lira del Santuario. Repertorio de Música Sacra*, y en ella no se indica nada sobre el autor más allá de su nombre y el título que se castellaniza con el epígrafe de “*Misa Solemne a 3 voces*”, se publicaría tras el fallecimiento de Andreví⁷⁰⁹.

Hay una interesante diferencia entre ambas ediciones, que consiste en que la edición francesa al final de la Misa incluye la notación musical de las respuestas a la Misa en el final de las oraciones, en el inicio del Prefacio o en el final del Canon, así como una Plegaria por el Rey, lo que no aparece en la edición barcelonesa.

La incorporación del motete “*O Salutaris*” en la edición impresa, nos permite definir a esta Misa como “*Misa sobre el himno eucarístico O Salutaris Hostia*”, como fuente de inspiración basada en este himno y que ha sido tenido como tal en muchas misas de otros autores que así se definen.

⁷⁰⁹ Las ediciones de música que hemos visto publicadas en *La Lira del Santuario* cuando están fechadas estas se inician en la década de 1860.

La obra de Andreví es una composición a tres voces y coro, la cual sigue los patrones que se van desarrollando en torno al siglo XIX en este tipo de composiciones ya que podemos comprobar que en la partitura sólo aparecen escritas las tres voces y no el coro. Esto que será algo habitual en la segunda mitad del XIX, trataba de simplificar la escritura de las obras musicales y se consideraba como coro las partes del tutti, es decir aquellas que no eran para solistas y que ejecutarían el resto de voces de cada uno de los timbres. En el caso de la obra que nos atañe, estamos hablando de las voces de Soprano Primero, Soprano Segundo y Bajo, acompañadas por el Órgano o Piano. Resulta curioso leer en la partitura original esta doble opción en el acompañamiento, lo que responde al supuesto de que el instrumento de tecla que se va imponiendo en los ambientes musicales del momento, el piano, permite su interpretación en todo lugar y básicamente facilita los ensayos de la obra sin necesidad de recurrir al Órgano que quedará reservado como acompañamiento en la celebración litúrgica si lo hay.

Por lo que respecta a las partes que componen esta misa, podemos afirmar que Andreví se basa en las que constituyen el esquema tipo del ordinario de la misa con el *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus Dei*, si bien introduce dos partes o secciones que nos llaman poderosamente la atención. Nos estamos refiriendo al *Laudamus Te* en el Gloria y el motete *O Salutaris* tras el Sanctus. Es cierto que en algunas ocasiones los compositores solían incluir algunas partes en la misa con una finalidad, dar mayor realce tanto a su ejecución como a la celebración litúrgica. Estas dos partes que destaca Andreví en su composición, consideramos que tienen además un mensaje subliminal y un significado muy concreto. No las desarrolla tanto porque le interese exageradamente el resultado final de la interpretación, como para justificar el motivo de su composición.

El *Laudamus Te* es una parte de la celebración litúrgica que se escucha en el canto del *Gloria* y sirve para alabar, bendecir y glorificar a Dios. En este caso, Andreví la singulariza como parte independiente y con título propio de sección o parte separada en el *Gloria* y consideramos que lo hace con la finalidad clara de agradecer la oportunidad que el Arzobispo de Burdeos le ha dado, tras salir exiliado de España, de ocupar un nuevo cargo musical. Por su parte, el *O Salutaris* es un motete que anexo a la misa habitualmente se utiliza en música para el momento posterior a la Consagración dentro de la función litúrgica. En este segundo caso, el texto es muy claro y contundente en su significado, y su traducción del latín nos dice: “Oh salvadora ofrenda, que del cielo

abres la puerta; enemigos hostiles nos asedian, danos fuerza, préstanos auxilio”. Nuevamente un texto muy significativo para referirse a los problemas y dificultades que ha estado viviendo en la etapa anterior de su vida, y pide esa ayuda que le libere y le aparte de todos los males que le han acechado hasta ese momento.

A ello, debemos añadir que se convirtió en norma para los compositores de música religiosa del XIX, debido a las dificultades de las capillas musicales y la situación de retroceso generalizado que la música religiosa está viviendo en este momento, la necesidad de reducir el número de voces e instrumentos en sus composiciones, y aunque Andreví está fuera de España tiene muy presentes estas dificultades y las restricciones a que se ven sometidas las nuevas composiciones, y pese a estar en Francia mantiene esa tendencia que estaba imperando esos momentos en nuestro país y compone una obra sencilla, a tres voces y acompañamiento de Órgano o Piano y no de orquesta, con los elementos justos y necesarios para cumplir con su deber, pero con un sentido y un fundamento muy sólido como son los de agradecer la atención recibida por el arzobispo de Burdeos y la confianza que se le ha dado desde esa capilla para ejercer su magisterio. Aunque en principio la edición impresa no tiene orquesta, lo cierto es que la obra lo permitía, y de hecho hemos localizado en Barbastro un cuaderno donde esta misa, además del Órgano, está acompañada por una pequeña orquesta formada por los siguientes instrumentos: Violín Primero, Violín Segundo, Clarinete Primero, Clarinete Segundo, Cornetín en Si bemol, Bombardino, Violoncello y Contrabajo⁷¹⁰.

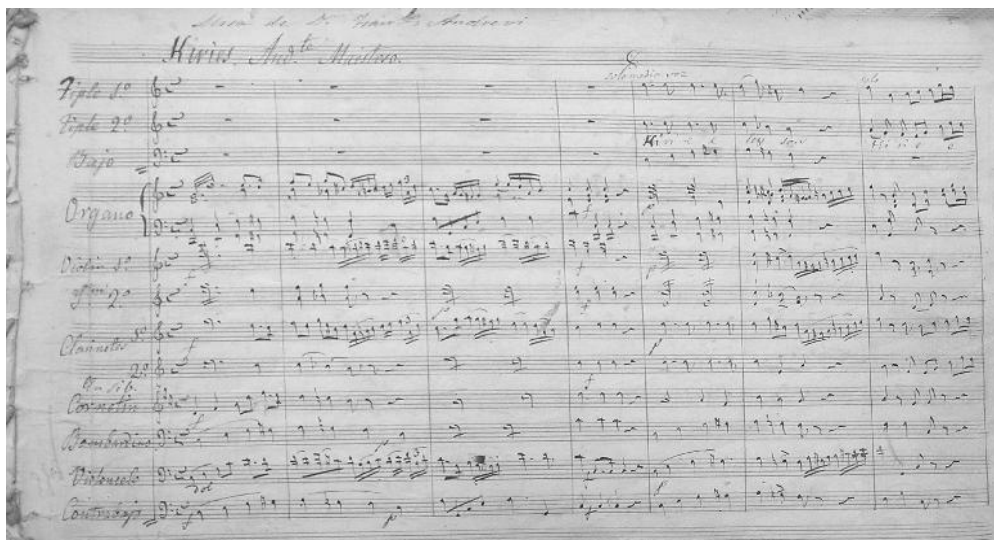


Figura 5.10.2: Imagen de la partitura conservada en el archivo de Barbastro

⁷¹⁰ ACBarb, Música, Caja 22.

Análisis musical

El *Kyrie*, compuesto por un total de cuarenta y cuatro compases, está escrito en la tonalidad de Do Mayor si bien encontramos modulaciones en momentos concretos hacia Sol Mayor y La menor (Dominante y Relativa menor de Do Mayor), transmitiendo con ello al oyente una sensación de evaporación hacia nuevas sonoridades, pero que al mismo tiempo no llega a confirmar. El ritmo de esta parte es lento, pausado y solemne, con momentos de homofonía donde prevalece la verticalidad con otros pasajes contrapuntísticos en los que se producen entradas en fugato o imitaciones de las voces.



Figura 5.10.3: Homofonía y verticalidad

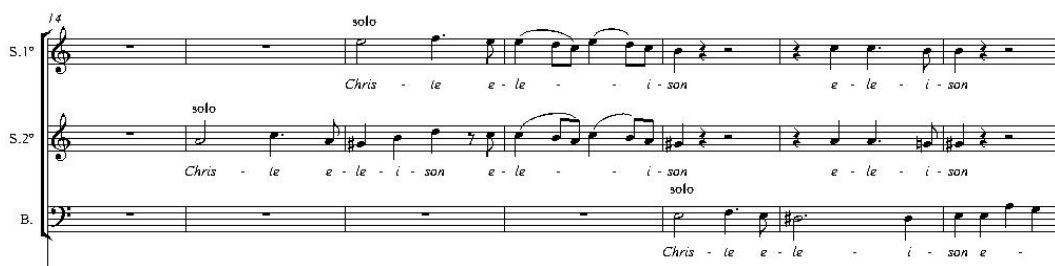


Figura 5.10.4: Fugatos e imitaciones en las entradas de las distintas voces

Podemos encontrar algunas frases melódicas donde los valores de nota con puntillo prevalecen sobre la hegemonía de las negras y corcheas, lo cual sirve para romper el esquema rígido del compás binario y dotando a este comienzo de la misa de un mayor interés. La frase melódica está ajustada a los ocho compases de duración siguiendo los patrones del clasicismo, y ratificando así la idea de que este compositor se formó bajo las teorías de este periodo musical. En ella prevalece el silabismo aunque en momentos puntuales recrea la interpretación con melismas.

El acompañamiento está fundamentado en la aparición de corcheas tras un silencio de igual duración que permite ejecutar la nota de la mano izquierda y que por tanto esta

adquiera importancia en el discurso musical aspecto que se ajusta plenamente a las características compositivas que determinan a este maestro.



Figura 5.10.5: Interesante dibujo melódico en el acompañamiento

Así mismo, incluye puntualmente escalas ascendentes con valores de nota breves que resuelven en el fuerte transmitiendo fuerza y energía a la obra. Finalmente señalar que este tiempo se estructura en tres secciones A-B-A con una introducción y coda final para compensar y equilibrar la duración del mismo.

En lo que se refiere al Gloria, debemos comenzar indicando que se trata de un tiempo o parte con setenta y dos compases y con unas peculiaridades que cabe destacar ya desde este primer momento. Nos referimos al hecho de que a continuación de los dos primeros versos del texto introduzca Andreví el *Laudamus Te*, un tiempo compuesto por un total de doscientos dieciocho compases, los cuales unidos a los del Gloria nos hacen un total de doscientos noventa. Finalizada esta se da paso de nuevo a la continuación de la letra del Gloria con lo que se concluye esta parte.

Al analizar este tiempo, en general tenemos que destacar que está compuesto en la tonalidad principal de la obra, es decir Do Mayor y en él prevalece la homofonía y verticalidad en las voces. El tempo es de Allegro, con un ritmo vivo y enérgico, pero que se sustenta y apoya en el golpe de negra y corcheas del acompañamiento. La melodía, ondulada, dulce y agradable, se adapta a la estructura de ocho compases, pero encontramos en ella frases en sentido ascendente con pequeños saltos interválicos que resuelven en el agudo con tres notas ligadas a modo de cierre.

29
 S.1º - tis bo - nae bo-nae vo-lun - ta - tis bo-nae vo - lun - ta - tis bo - nae bo-nae vo-lun - ta - tis bo-nae vo - lun - ta -
 S.2º - tis bo - nae bo-nae vo-lun - ta - tis bo-nae vo - lun - ta - tis bo - nae bo-nae vo-lun - ta - tis bo-nae vo - lun - ta -
 B. la - tis bo - nae bo-nae vo-lun - ta - - - - - tis bo - nae bo-nae vo-lun - ta - - - - -

Figura 5.10.6: Saltos interválicos en el dibujo de la melodía

Estos fragmentos coinciden con un acompañamiento mucho más rico y rítmico fundamentado en arpeggios que sustentan dichas frases generando así un atractivo para el oído al tiempo que sirven para ajustar el silabismo del texto con la música que impera en la obra.



Figura 5.10.7: Uso de arpeggios con carácter melódico en la línea musical del acompañamiento



Figura 5.10.8: Elaboración del ritmo a base de corcheas en el acompañamiento, primero en la mano derecha y después en la izquierda

La sección del *Laudamus Te* es la más virtuosa en base a la aparición de solos en la paleta vocal de este tiempo. Acoge las frases “*Laudamus Te, Benedicimus Te, Adoramus Te, Glorificamus Te*”, a solo de Soprano primero en un tempo de ejecución de *Andantino* y formado por un total de treinta y cinco compases. Es una sección separada de la principal, lo que viene indicado por un cambio de tempo en la ejecución a *Larghetto* que es cuando de nuevo sigue la parte del Gloria.

Esta sección o continuación del Gloria, está compuesta también en la tonalidad de Do Mayor, pero podemos ver como modula en el transcurso de su ejecución a La menor, Mi bemol Mayor, Sol Mayor, mi menor y La Mayor, es decir toda una demostración de capacidad de transmitir sensaciones al oyente según trate de comunicar el texto, y así generar variedad sin producir ruptura armónica puesto que camina entre los modos mayores y menores atacando las tonalidades relativas, y pasando por círculos de terceras mayores según el modo en que está trabajando. Con todo ello, podemos decir que esta parte se puede estructurar en tres subsecciones determinadas básicamente por las indicaciones de tempo, las cuales son *Andantino – Andante/Allegreto – Larghetto*.

El ritmo es lento y sustentado sobre el habitual golpe de negra que soporta las corcheas que sirven como motor en la ejecución, tanto en la mano derecha como en la izquierda

combinando así el registro grave y agudo del teclado, pero el paralelismo en las dos manos nos presenta la idea de dar energía y protagonismo al acompañamiento, por eso cuida las entradas que se producen y los arpeggios se transforman en un motivo casi de carácter melódico.



Figura 5.10.9: Uso repetido de arpeggios en la línea musical del acompañamiento con apoyos sobre negras que marcan los tiempos fuertes del compás

La frase melódica por su parte es mucho más breve de la que suele utilizar Andreví, ya que únicamente la componen entre cuatro y cinco compases, parecen varias semifrases seguidas y continuadas que en su conjunto formen una larga y completa frase musical. Comienza el Laudamus la voz de Soprano primero como solista para dar paso a continuación a las tres voces en el tutti, las cuales se concretan en un dúo de voces solistas a cargo de las dos sopranos. La segunda parte de esta sección es mucho más rítmica y viva con ritmos con puntillo e imitación entre las voces o fugatos.



Figura 5.10.10: Ritmos con puntillo en la melodía para dar movilidad al tempo

92

S.1.^o

Do - mi - ne De - us ag - nus De - i Do - mi - ne De - us ag - nus De - i fi - li - us

S.2.^o

Do - mi - ne De - us ag - nus De - i Do - mi - ne De - us fi - li - us

B.

De - us fi - li - us Pa - tris fi - li - us

Figura 5.10.11: Entradas en imitación o fugatos en las distintas voces

Resulta atractivo comprobar que habitualmente une las voces de soprano generando bicinias entre las dos al tiempo que deja libre e independiente la voz de Bajo.

38

S.1º
a - gi - mus ti - bi pro - p - ter mag - nam Glo - ri - am Glo - ri - am tu -

S.2º
a - gi - mus ti - bi pro - p - ter mag - nam Glo - ri - am Glo - ri - am tu -

B.
ti - - - bi pro - p - ter mag - nam Glo - ri - am tu - - - am Glo - ri - am tu -

Figura 5.10.12: Combinación de las voces agudas juntas con respecto a la voz grave

El Credo es otra de las partes con mayor duración y trabajo de las que componen esta misa, con un total de ciento noventa y siete compases repartidos en dos partes o subsecciones, claramente definidas por el compositor mediante un cambio de tempo a *Allegro* señalado en la misma partitura. Comienza en la tonalidad principal de Do Mayor, pero a lo largo de la obra encontramos modulaciones a otros centros tonales como por ejemplo Fa Mayor y Re Mayor, si bien cabe destacar de nuevo que regresa a la tonalidad de Do para concluir esta parte y reafirmar así los comienzos al tiempo que cierra el círculo tonal. Prevalece la homofonía y verticalidad en el discurso de las tres voces, aunque hallamos frases en las que se producen imitaciones entre ellas principalmente entre la Soprano 1ª y Soprano 2ª, previa intervención del Bajo a solo. Al igual que en alguno de los tiempos anteriores, las indicaciones de tempo nos sirven para estructurar a esta parte y de esta forma tenemos que comienza con un *Allegro Pomposo* que da paso a un *Larghetto* y finaliza con un *Allegro Moderato* que aportan mayor movilidad y ligereza a este tiempo con respecto al anterior del *Gloria* y *Laudamus Te*.

12

S.1º
vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li -

S.2º
vi - si - bi - li - um om - ni - um et in vi - si - bi - li -

B.
vi - si - bi - li - um om - ni - um et in vi - si - bi - li -

Figura 5.10.13: Verticalidad y homofonía en las voces

47

S.1º
De - o lu - men de lu - mi - ne De - um ve - rum

S.2º
De - o lu - men de lu - mi - ne De - um

Figura 5.10.14: Imitación de entradas entre las voces de Soprano 1º y 2º

Posteriormente encontramos de nuevo bicinias entre las voces agudas dejando la voz grave independiente y generando un contrapunto a la melodía principal.

Figura 5.10.15: Bicinias entre las voces de Soprano 1º y 2º dejando libre la voz del Bajo

Los comienzos se encuadran en un ritmo vivo de ejecución, y a continuación pasa a un ritmo mucho más lento en el *Larghetto* para finalmente volver al ritmo enérgico del comienzo en la parte del *Allegro* final. Además llama la atención el hecho de que haga coincidir los tiempos lentos con un compás ternario, mientras que los más vivos lo hagan con uno binario.

Finalmente cabe destacar que en el acompañamiento encontramos en la primera parte corcheas arpegiadas sustentadas sobre negras en cada tiempo del compás bien encajadas en el ritmo vivo de esta parte, que dan paso a unos compases más tranquilos con un reposo del acompañamiento sobre notas de apoyo o pedales.

Figura 5.10.16: Curioso acompañamiento al comienzo de esta parte

Figura 5.10.17: Reposo en el tiempo con el empleo de notas pedal como soporte armónico en el Allegro Pomposo

De igual forma, en el allegro final encontramos el uso de escalas vibrantes en sentido ascendente y descendente sobre una melodía muy rica musicalmente hablando, mientras que para frenar el ritmo de ejecución y concluir así este tiempo utiliza valores más largos de notas (blancas y negras).

67

S.1º a - nem re - su - rec - ti - o - nem

S.2º a - nem re - su - rec - ti - o - nem

B. re - su - rec - ti - o - nem

Piano/Org.

Figura 5.10.18: Escalas enérgicas generando contraste a la melodía en la sección más vibrante de esta parte

99

S.1º men ven - tu - ri sae - cu - li a - men a - men

S.2º men ven - tu - ri sae - cu - li a - men a - men

B. men ven - tu - ri sae - cu - li a - men a - men

Piano/Org.

Figura 5.10.19: Sutil manera de frenar el tempo hacia el final de la obra

En el Sanctus, contrariamente a lo que venía siendo habitual en las anteriores partes, no podemos hablar de una duración excesiva ni un uso desmedido de materiales para su composición, cosa que no merma en ningún momento el interés y la sonoridad de la misma. De sus cuarenta y siete compases de duración, podemos decir que Andreví utiliza la tonalidad de Do Mayor para su composición y el compás de 4/4 con un ritmo enérgico y vivo, que viene muy bien ajustado al texto a través de un silabismo que transmite claridad al mensaje que se pretende comunicar en ella. Comienza con la

interpretación melódica en las tres voces, si bien con el discurso melódico vuelve a hacer uso de las típicas bicinias en los registros agudos de las Sopranos dejando libre e independiente al registro grave del Bajo, todas ellas sustentadas por un acompañamiento en el Órgano fundamentado en el uso de arpeggios y corcheas en su mayor parte lo que parece que esté sobrecargado, denso y muy elaborado.

The image displays three staves of musical notation for Piano/Organ accompaniment. Each staff shows a different melodic and rhythmic combination. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings like 'Piano/Org.'

Figura 5.10.20: Varios fragmentos del acompañamiento donde se pueden observar distintas combinaciones melódico-rítmicas

Sigue a esta parte el motete para la misa. Nos estamos refiriendo al *O Salutaris* que, además del interés que despierta por el significado y sentido de su aparición en la obra, resulta ser atractivo porque en tan solo cuarenta compases, el más breve de todos los que forman esta obra, Andreví es capaz de transmitir una riqueza melódica y compositiva muy interesante. Rompe la tradición que venía mostrándonos hasta este momento y utiliza el compás de 4/4 para un ritmo lento, haciendo de esta forma que el oído desde el mismo comienzo ya encuentre algo llamativo en su composición y se sienta atraído para prestar la atención que el compositor pretende destacar con él.

Comienza con la intervención exclusiva de las dos voces de soprano para dar paso a otra sección donde, sin innovar en ningún elemento, vuelve a juntar las voces de soprano con las tan nombradas bicinias dejando independiente la voz del Bajo.

25

S.1º
O Sa-lu-ta - ris hos - li - a quoe coe-li pan - dis os - ti-um bel - la pre-muní hos - li - li-a da

S.2º
O Sa-lu-ta - ris hos - li - a quoe coe-li pan - dis os - ti-um bel - la pre-muní hos - li - li-a da

B.
solo
O Sa-lu-ta - ris hos - li - a quoe coe-li pan - dis os - ti-um da - ro -

Figura 5.10.21: Combinación de los registros de las voces formando bicinias

Destacar de esta sección la frase melódica tan sobrecargada de material musical que utiliza puntualmente para enriquecer esta parte tan llamativa para el oyente. Esto permite el lucimiento de las voces al tiempo que se recrea con el texto para que la transmisión del mismo sea pausada, casi haciéndose esperar. Los melismas son habituales en base a un ritmo de corcheas con puntillo y semicorcheas que generar un ritmo muy atractivo para el espectador.

1 J = 54

S.1º
solo
O Sa-lu-ta - ris hos - li - a quoe coe-li pan - dis os - ti-um O Sa-lu-ta - ris

S.2º
solo
O Sa-lu-ta - ris

Figura 5.10.22: Frase melódica muy elaborada y característica

Cierra esta misa con el *Agnus Dei*. Parte con sentido de cierre, de despedida y de final, que Andreví compone con una extensión de ochenta y cuatro compases, en ritmo ternario y tonalidad principal de Do Mayor. Comienza con un dúo de voces poco habitual en esta obra, y al que nos tenía ya poco habituados, a cargo de la Soprano Segunda y el Bajo, con imitaciones y fugatos entre ellas, al tiempo que es la voz de Soprano 1ª la que queda libre en esta ocasión.

14

S.1º
di mi-se - re - re no - bis mi-se - re - re mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no -

S.2º
di mi-se - re - re no - bis mi-se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no -

B.
di mi-se - re - re no - bis mi-se - re - re mi - se - re - re no -

Figura 5.10.23: Combinación de las voces en una disposición menos habitual

Pero este recurso compositivo lo empleará durante pocos compases, ya que con maestría y profesionalidad regresa a la disposición de voces a que nos tenía habituados haciendo caminar juntas las dos voces de Soprano y dejando libre la del Bajo.

14

S.1º di mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re no

S.2º di mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re no

B. di mi-se-re-re-re no-bis mi-se-re-re-re mi-se-re-re-re no

Figura 5.10.24: Cambio en la combinación de las voces que caminan juntas

Seguidamente nos devuelve a la verticalidad típica de la obra con las tres voces Soprano Primera, Soprano Segunda y Bajo con homofonía, para destacar el texto sobre la última frase de la sección y de la obra.

27

S.1º -bis Ag-nus De-i qui tol-lis pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re mi-se-re-re

S.2º -bis Ag-nus De-i qui tol-lis pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re mi-se-re-re

B. -bis Ag-nus De-i qui tol-lis pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re

Figura 5.10.25: Verticalidad en todas las voces permitiendo esto que caminen juntas y a la vez

Como conclusión sobre esta obra podemos sacar una serie de características que son las que prevalecen y destacan generalmente sobre el resto, y que de alguna manera están determinando el estilo de Andreví tanto en las Misas, considerando a estas como forma musical en toda su dimensión, como en su mano compositiva. Podríamos comenzar diciendo que la melodía se encaja generalmente en un esquema fijo de ocho compases con dos semifrases de cuatro compases cada una, a modo de pregunta y respuesta siguiendo los cánones del Clasicismo musical, aunque genera puntualmente variación a través del uso de frases de mayor duración formadas por motivos melódicos breves de cuatro compases. La melodía, muy ondulada y dulce camina por lo general sobre grados conjuntos, si bien aborda puntualmente pequeños saltos interválicos, y en ella prevalece

el silabismo del texto recurriendo en algunos momentos al uso de melismas para recrear la interpretación y adornar el texto. En cuanto al ritmo, destacar que combina los compases binarios o de 4/4 para los tempos vivos y enérgicos con el ternario de 3/4 para aquellos más lentos o pausados, pese a que nos sorprende dentro de algunas secciones o partes intercambiando su uso habitual. Por lo general se fundamenta su composición en el uso de negras y corcheas para mantener el motor de la interpretación, si bien también recurre a los valores de nota con puntillo para darle un carácter más calmado y atractivo a la interpretación.

Armónicamente debemos indicar que la obra está compuesta en la tonalidad principal de Do Mayor, aunque camina hacia nuevos centros tonales que en algunas ocasiones llega a confirmar y en otras únicamente aborda, pero con regreso a la tonalidad principal sin fijarla como tal. Así pues, podemos señalar los siguientes procesos modulantes como los más destacados: Do Mayor, Sol Mayor, La menor; Do Mayor, La menor, Mi bemol Mayor, Sol Mayor, Mi menor, La Mayor; Fa Mayor, Re Mayor, Fa Mayor. De ellos debemos indicar que tiende a hacer coincidir los modos Mayor o menor bemolizados con los ritmos ternarios, al tiempo que las tonalidades de Do Mayor y Sol Mayor con el compás de 4/4 generalmente es enérgico y vivo.

El uso que hace de las voces es muy selecto y estudiado, ya que duplica el registro agudo de Soprano cuya sonoridad es menos potente para que la grave que viene a cargo del Bajo no las oculte sonoramente. Para ello tiende a unir las dos voces de Soprano con bicinias haciéndolas caminar juntas, y en algunas secciones con imitaciones o fugatos al tiempo que deja más libre e independiente el discurso interpretativo del Bajo, con la intención de producir contrapuntos que doten de mayor riqueza sonora a la obra. Para destacar el texto con más fuerza, el recurso de la Homofonía entre las tres voces es el que utiliza Andreví generalmente en el comienzo de parte o sección así como también para su conclusión. Como acompañamiento al órgano o piano tal y como señala la propia partitura, cabe destacar y señalar el uso generalizado del golpe de negra sobre cada tiempo del compás, a fin de dotar de orden y equilibrio a la interpretación para sobre él dar importancia al ritmo con la sucesión de corcheas en la mano contraria. No podemos olvidarnos del uso puntual de arpegios y escalas de valores de nota breves tanto en sentido ascendente como descendente.

Por último, respecto a la estructura que tiende a utilizar Andreví en esta composición, debemos hacer constar que suele ajustar todos los elementos a la estructura ternaria A-B-A', con algunas excepciones de partes o tiempos en que extiende y amplía esta estructura con la aparición de nuevas secciones, como por ejemplo A-B-A'-C, con Introducción y Coda final que compensa la extensión de dicha parte.

Sin duda, la *Messe Solennelle* puede considerarse una de las grandes obras del maestro Francisco Andreví, lo que así se entendió en los años posteriores manteniendo su uso.

Curiosamente, al final de la obra nos encontramos con una grata sorpresa que queremos dar a conocer. En la partitura impresa en Francia aparece una pieza, al parecer también compuesta por Francisco Andreví aunque en realidad no pone quien es el autor de la música, cuyo título es "*Prière pour le Roi*", es decir, plegaria por el Rey. Se trata de una composición añadida a la misa y que parece una especie de regalo que Andreví quiere incluir en esa edición aunque ello fuese obligatorio en suelo francés en las finalizaciones de la misa. La duda en estos momentos nos llega en cuanto a la persona que para Andreví en ese momento es el "rey" ya que puede serlo el arzobispo de Burdeos, a quien le dedica la misa, por haberle tenido en consideración dándole el cargo que ostentaba en la catedral de Burdeos, o tal vez es un "recuerdo" hacia la figura ya desaparecida de Fernando VII, a quien tanto le debía por su designación para regir la Capilla Real.

La obra por el Rey está compuesta para dos Sopranos, Coro que identifica en algunos pasajes de la misma como "*canto llano*", Bajo y acompañamiento a cargo del Órgano o Piano. Es una obra sencilla, a modo de plegaria y que nos transmite la idea solemne de un recuerdo que, puede serlo perfectamente, en su etapa francesa quiere mostrar a quien fue su amigo Fernando VII, quien en su momento le abrió las puertas de un dignísimo trabajo en España y que ahora, en Francia, añora.

Prière pour le Roi

Música: Francisco Andreu Castellá (siglo XIX)
 Transcripción: Vicente Martínez Molés (2015)

Coro

Do - mi - ne sal - vum fac re - gem nos - trum N_____ Et e - xau - di - nos in di - e qua in - vo - ca - ve - ri - mus te

Soprano
1º y 2º

Do - mi - ne sal - vum fac re - gem nos - trum N_____

Canto Llano

Do - mi - ne sal - vum fac re - gem nos - trum N_____

Fabardón
Bajo

Do - mi - ne sal - vum fac re - gem nos - trum N_____

Organo
o Piano

Soprano
1º y 2º

et e - xau - di - nos in di - e qua in - vo - ca - ve - ri - mus te

Canto Llano

et e - xau - di - nos in di - e qua in - vo - ca - ve - ri - mus te

Fabardón
Bajo

et e - xau - di - nos in di - e qua in - vo - ca - ve - ri - mus te

Organo
o Piano

2

Coro

Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o
et spi - ri - tu - i sanc - to

Soprano 1° y 2°
Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nun - cet sem - per

Canto Llano
Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nun - cet sem - per

Fabordón Bajo
Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nun - cet sem - per

Organo o Piano

Soprano 1° y 2°
Et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men

Canto Llano
Et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men

Fabordón Bajo
Et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men

Organo o Piano

Detailed description: The image shows a musical score for a choir and organ/piano. It is divided into two systems. The first system features a Coro (Chorus) with two parts, Soprano 1° y 2° (Soprano 1st and 2nd), Canto Llano (Tenor), and Fabordón Bajo (Bass). The lyrics are 'Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - i sanc - to'. The second system features Soprano 1° y 2°, Canto Llano, Fabordón Bajo, and Organo o Piano. The lyrics are 'Et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men'. The organ/piano part consists of block chords in both systems.

Copyright © Archivo Catedral de Barbastro
Copyright (c) Transcripción Vicente Martínez Molés

Figura 5.10.26: Plegaria al Rey

5.11. *Distribution des Prix. Cantata. ¿Airé? Francia. ¿1846?*

La cantata que vamos a comentar es una obra a la que hemos accedido recientemente a su conocimiento y de la que hasta ahora nada se sabía. Se trata de una edición musical impresa, incompleta pues le faltan páginas al final, conservada en la Biblioteca Nacional de París que fue publicada según la catalogación de la citada biblioteca en torno al año 1846, lo que parece deducirse de una fecha escrita a mano en la partitura, año que coincide con el tiempo en que residía este compositor en París, y está dedicada al canónigo Capdevila, superior del Seminario Menor de Aire sur l'Adour, en la región de Las Landas en Francia⁷¹¹. Esta pieza es otro ejemplo de obras pertenecientes a Francisco Andreví que se publicaron durante sus últimos años de exilio en Francia, y con ella se está de alguna manera justificando y reafirmando esas palabras que dijo Antonio Fargas en las que en aquel país se le calificaba como “*genio musical de España*”, aunque lamentablemente se estaba dando ese reconocimiento más fuera que dentro de su país, algo que se ha mantenido hasta nuestros días, y que se puede unir con el “*Recueil de Motets et Cantiques Religieuses*”, que también se publicó durante su estancia en la capital francesa, o el *Stabat Mater* de su tiempo en Burdeos. Todos ellos fueron impresos, al igual que la *Messe Solennelle*.

La pieza musical tiene tres tiempos claramente separados que son el N° 1 *Distribution de Prix* dividida en *Choeur*, *Dúo* y *Choeur* de nuevo; N° 2 *La Patrie* y N° 3 *Les Adieux*. Está compuesta para coro de voces mixtas, formado por Soprano Primera o Tenor, Soprano Segunda y Bajo acompañados por Piano. Se trata de una obra más rítmica que melódica, pero esta sencillez melódica es lo que le permite en realidad a Andreví transmitir un texto al espectador en el que se entiende claramente el mensaje que busca. Por su parte, la letra fue escrita, tal y como se indica en la portada de la obra, por el abad Justin Etcheverry profesor de Retórica en el seminario de Airé.

El ejemplar conservado contiene un total de treinta y ocho páginas impresas a doble cara, pero está como hemos dicho incompleto ya que las hojas siguientes a la señalada como última están cortadas y extraviadas del encuadernado que protege la partitura. Por tanto, no sabemos si en su versión original tenía más tiempos o concluía con este

⁷¹¹ Sabemos que residía en París ya que indica su dirección en la edición de esta partitura, la cual era Rue de Chaillot número 50. La referencia de localización tiene la signatura BNF, [Musique imprimée] D- 93.

tercero, y en todo caso desconocemos la extensión del mismo tercer tiempo. Es curioso que en la obra, bajo el nombre de Francisco Andreví como compositor de la música de la cantata, este se presenta como Maestro de la Capilla Real de Fernando VII. Esta información, nos despierta una duda acerca de cual debió ser el verdadero motivo que le llevó a identificarse de esa manera y no optó por hacer mención a alguno de los cargos que ocupó en Burdeos o París. Ello nos lleva a sospechar que cuando se imprime son los años en que está gestionando su retorno a España y es mejor por ello no mencionar su estancia de exiliado.

Si tenemos en cuenta el dato de que señale los Landes franceses en la portada como referencia local del destino de su composición, y que el título se pueda transcribir como “*El reparto de los premios*” en castellano, nos lleva a descubrir los motivos por los que se realizó al tiempo que nos señala la localización geográfica donde surgió el momento exacto de su composición.

Ello nos llevaría a concluir que, como ya hemos indicado anteriormente, Andreví se refugió en aquel pequeño seminario cuando llegó a Francia, quizá como profesor de música en el mismo, y en colaboración con el profesor de retórica que hizo la letra, escribió esta obra para la fiesta de entrega de premios a los mejores escolares, dedicándola al rector como agradecimiento por el refugio que le había dado. Tras este tiempo, y por el éxito o reconocimiento que recibía su labor, meses después pudo dar el paso de instalarse en Burdeos y la obra permaneció en el olvido hasta que años más tarde la recuperó imprimiéndola en París.

Los inicios o primeros compases de las tres partes que la forman son los que vienen a continuación:

Nº 1
DISTRIBUTION DES PRIX

Marcial

Piano

Piano

Piano

Piano

Piano

Piano

Figura 5.11.1.a: Comienzo de la primera de las partes que componen la obra

Nº 2
LA PATRIE

Andantino

The musical score is divided into three main sections:

- Piano:** The first system shows the piano accompaniment in 6/8 time, featuring a melodic line in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.
- Vocal Solo:** The second system shows the vocal parts (Soprano 1 or Tenor, Soprano 2, and Bajo) with a rest followed by a melodic phrase. The lyrics are "II" for Soprano 1 and "II" for Soprano 2 and Bajo.
- Choeur:** The third system is labeled "CHOEUR" and features the vocal parts with the lyrics: "est un nom plus doux que les chants de vic". The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

Figura 5.11.1.b: Comienzo de la segunda de las partes que componen la obra

Nº 3
LES ADIEUX

Andante

The musical score is divided into three systems. The first system shows the Piano introduction with a tempo marking of 'Andante'. The second system features the Chorus (Soprano 1 or Tenor, Soprano 2, and Bass) with the lyrics 'A- dieu A'. The third system continues the vocal parts with the lyrics 'dieu A - - dieu pour quoi ce mot trou- ble' and includes a Piano accompaniment part.

Figura 5.11.1.c: Comienzo de la tercera de las partes que componen la obra

Tanto los comienzos de estos tres tiempos como sus títulos nos dan una clara muestra del carácter de la obra y de los motivos principales por los que fue compuesta y que pasamos a comentar a continuación. El Nº1 *Distribution de Prix*, tiene un tempo de

interpretación *marcial* indicado en la partitura, el cual le aporta a la misma un carácter enérgico y vivo, con solemnidad. Este motivo hace que tenga sentido el hecho de colocarlo como el tiempo de comienzo de la obra, además de que su música sirve para ensalzar los ánimos de los oyentes quienes en su momento serían básicamente los alumnos del seminario de Airé. Continuando en la misma línea, cabe destacar que encontramos elementos musicales y característicos que nos recuerdan a las canciones francesas con acompañamiento de piano que compuso años más tarde cuando residía en París. El título por su parte simboliza el acto de conmemoración y entrega de galardones a los estudiantes que hayan merecido algún reconocimiento y con ello se convertiría en la banda sonora de un acontecimiento solemne como éste.

Por su parte, el N°2 *La Patrie*, contrasta con el tiempo anterior y muestra un carácter mucho más dulce y melódico determinado tanto por el tempo de interpretación de la obra como por los elementos musicales que contiene. Es un canto a la patria como agradecimiento por haber permitido poder estar presente en ese momento de celebración tan señalado, y por permitir gozar de ese prestigio a quienes forman parte de dicho proyecto. En este tiempo aparecen las voces con un texto que se convierte en el elemento fundamental de la pieza.

Finalmente y como N° 3 encontramos *Les Adieux*, un tiempo que en su comienzo nos recuerda claramente a los primeros compases del *Stabat Mater* del mismo Andreví y que por su título nos da pistas de que se trataba de la pieza de despedida, ocupando el último lugar en la interpretación y que servía para cerrar el acto de entrega de premios o galardones. Es la pieza de mayor elaboración musical de las tres y principalmente destaca el acompañamiento en la parte del piano con unas escalas enérgicas y vibrantes de notas de valor breve y que van en sentido ascendente para dar paso a continuación a otra sección, contrastante y más cantáble, con un ritmo de corchas arpegiadas que acompaña el caminar de las voces las cuales entonan la letra de despedida.

Se trata de una sencilla cantata que compuso Francisco Andreví a modo de homenaje para los actos del seminario en que se encontraba en un momento crítico de su vida y que mediante la utilización de unos recursos básicos pero distribuidos con gran sentido consiguió crear una atmósfera de protagonismo y celebración.

5.12. *Le moment solennel. Le Jour des Prix. Pour habiter dans la cité nouvelle. Chant des travailleurs. Mon étoile. El emigrado. Canción. Francia.*

Dentro de la producción musical de Francisco Andreví nos encontramos con un género de obras poco usual en la mano de un maestro de marcado carácter religioso como lo fue él, pero que vienen a dar un toque de curiosidad a su catálogo. No son una tipología de composiciones que se encuentren habitualmente, pero sí que es cierto que deberían ser comunes en el momento en que él las compuso.

Tienen su origen, aunque no estén fechadas, en su segunda etapa de exilio en Francia, concretamente de su paso por París, y por el momento de su composición no es extraño pensar que el ambiente en el que se desenvolvía en aquella ciudad, en medio de tanta vorágine cultural en un epicentro social como era la capital francesa, le invitaran a romper con su tradición compositiva y lanzarse a satisfacer sus deseos de demostrar sus capacidades y habilidades para contentar y entretener a quienes estuvieran en circunstancias similares a las suyas.

Las que estudiamos a continuación no son el total de las localizadas. Podrían citarse otras, pero estas que se han seleccionado como representativas de esta tipología de composiciones han sido las que llevan por título *Le moment solennel, Le jour des Prix, Pour habiter dans la cité nouvelle, Chant des travailleurs, Mon étoile* y *El emigrado*. Todas tienen letra en francés a excepción de la última que lo es en castellano, lo que prueba que se compusieron para un público diverso.

En torno a 1845 Andreví llega a París. Allí debió descubrir que era típico acudir al “*Café de España*”, un local de encuentro de aquellos exiliados españoles y en el que se intercambiarían anécdotas, se comentarían vivencias y sobre todo se hablaría de la añoranza a la patria perdida. En medio de este ambiente de melancolía y tristeza es donde resonarían con mayor fuerza los acordes y melodías compuestos por Francisco Andreví en estas cancioncillas, con las que pretendía entretener y hacer más llevadera la estancia de tantas y tantas gentes con las que convivía en estos momentos de encuentro.

El café desde finales del siglo XVIII y sobre todo en el XIX se convirtió en el lugar de encuentro de personas cultas y espacio de diálogo, discusión y comentario de todo lo

que afectase a estas, singularmente la política. Conocemos el papel jugado por estos locales en el mundo de la literatura, a través de frases significativas que se deben a la mano de famosos escritores que nos los describen plenamente:

Con el cierre de los cafés yo pienso, conmovido, en todos los literatos que se han quedado son su mesa de trabajo. Ya se sabe que la mayor parte de las obras maestras de la literatura se han escrito en los cafés” (Emilio Carrère); “El Café de Levante ha ejercido más influencia en la literatura y en el arte contemporáneo que dos o tres universidades y academias” (Ramón del Valle-Inclán); “Veámonos en el café, que es un terreno neutral” (Miguel Miura); “El Café es como una gran feria en la cual se cambian infinitos productos del pensamiento humano” (Benito Pérez Galdós) o “En cada Café se resuelven al minuto los más arduos problemas de la gobernación del Estado” (Manuel Ossorio y Bernad).⁷¹² Pero en aquel París de Andreví el café contaba con un salón musical, con un piano, y es ahí donde debieron escucharse estas obras, sin olvidar los salones de las grandes casas y sus fiestas o incluso salones parroquiales.

Análisis musical

Se trata de unas canciones de corta duración que giran en torno a los treinta compases, compuestas para voz solista y piano, cuya finalidad es la de ser interpretadas como disfrute y evocación de la realidad que están viviendo en ese momento dentro de su etapa de exilio. Todas contienen unas frases melódicas breves de ocho compases de duración, repetitivas, de dibujo ondulado y muy pegadizas, con una melodía que va en sentido ascendente a lo largo de su discurso musical pero que acaba buscando un reposo sobre la nota final de cada frase siempre en sentido descendente. Están compuestas por dos temas principales A y B que se suelen ir intercalando a modo de tonada y estribillo en los que se presta la línea melódica a la expresividad de la interpretación.

El ritmo es de tempo moderato cantábile, muy marcado y regulado por el batir de la corchea con puntillo sobre la semicorchea, rompiendo así la rigidez del golpe de negra en cada tiempo y dotándolas de un danzar típico en la música acompañada. Se trata de una rítmica ligera y flexible que da facilidad al uso de valores irregulares como tresillos en la composición.

⁷¹² Estas frases figuraban en los paneles de la exposición permanente de la Biblioteca Nacional de España en el mes de diciembre de 2014.

Del Ga - ro - na en la fer - til o - ri - lla en mi

Voz 1

Voz 2

S. *a volontà*
na - do a per - pe - tuo tor - men - to a mi li ra ol - vi - da - da de - je a mi li - ra ol - vi - da - da de - je.

Figura 5.12.1: Uso de ritmos de corchea con puntillo y semicorchea; y tresillos en *El Emigrado*, *Le moment solemnel*, *Pour habiter dans la cité nouvelle* y *El emigrado de nuevo*, respectivamente

Todas están compuestas en un compás binario y suelen presentar un comienzo anacrúsico para dar impulso a la ejecución de la canción.

Andante

Piano

Piano

Piano

Figura 5.12.2: Comienzo anacrúsico de algunas de las canciones : *Le jour des Prix*, *Mon étoile* y *Pour habiter dans la cité nouvelle*, respectivamente.

En lo que se refiere a la parte armónica de estas obras, hay que destacar que sus sonoridades basadas en unas armaduras en la mayoría de casos con bemoles y en modo menor, transmiten un aire de melancolía y tristeza que resumen la finalidad con la que el Andreví pretendía dirigirse a sus oyentes. En el caso de que utilice un modo mayor y sostenidos es porque la pieza pretende ensalzar los ánimos y alegrar a los espectadores, caso concreto de las obras *Mon étoile* (Mi estrella) y *Pour habiter dans la cité nouvelle* (Para habitar la nueva ciudad). Todas ellas comienzan con unos compases a modo de carácter de introducción, que preparan al oyente con el tipo de canción que van a escuchar, y de igual manera suele utilizar unos compases al final de cada obra para despedirse a modo de coda final con los que concluye la interpretación.

Las letras de las canciones son uno de los aspectos más destacados de las mismas. Procuran transmitir unos sentimientos tanto de tristeza en unos casos como de entusiasmo en otros narrando sentimientos, vivencias y expectativas que todos los exiliados debían tener en esos momentos tan significativos en sus vidas. Se trata de letras silábicas, muy interesantes y por lo general escritas en francés, algo que nos hace sospechar que además de españoles fuera habitual como hemos dicho encontrar habitantes de aquel país entre los asistentes a estos cafés-conciertos que se debían organizar habitualmente, y que serían muy típicos y conocidos en esos momentos en la capital francesa.

Resulta anecdótico y curioso el que nos hemos encontrado dos canciones con distinta música pero con la misma letra. Se trata de *Le moment solennel* (El momento solemne) y *Les jours des prix* (El precio diario), dos obras en cuyas letras se citan las palabras que dan título a cada canción, la primera en el inicio y la otra en el final, pero que como se puede comprobar tienen una composición tanto en la melodía como en el acompañamiento distintos y por supuesto en el ritmo que es en una binario de 4/4 y en la otra ternario de 6/8. Esto representa una maniobra de agilidad y habilidad en la composición por parte de Francisco Andreví, puesto que es capaz de hacer coincidir y demostrar cómo puede crear dos piezas totalmente diferentes en lo que a la rítmica se refiere, y ajustando la acentuación de cada palabra bajo dos melodías distintas.

Las letras y su traducción del francés, por su interés, las recogemos a continuación:

LE MOMENT SOLEMNEIL

*Le moment solennel s'avance.
Mon oeil a un oeil maternel.
Entre la crainte et l'espérance,
timide interroger le ciel.
Oh, Dieu, permet
que la moissonne des fruits.
Par le travail muris
puisse-je obtenir
la couronne du jour des pris.*

EL MOMENTO SOLEMNE

El momento solemne avanza.
Mi ojo tiene un ojo materno.
Entre el temor y la esperanza,
tímido interroga al cielo.
¡Oh!, Dios, permite
que la mies de frutos.
Que por el trabajo madurados
ojala pueda yo obtener
la corona de los premiados.

LE JOUR DES PRIX

*Le moment solennel s'avance.
Mon oeil a un oeil maternel.
Entre la crainte et l'espérance,
timide interroger le ciel.
Oh, Dieu, permet
que la moissonne des fruits.
Par le travail muris
puisse-je obtenir
la couronne du jour des pris.*

EL PRECIO DIARIO

El momento solemne avanza.
Mi ojo tiene un ojo materno.
Entre el temor y la esperanza,
tímido interroga al cielo.
¡Oh!, Dios, permite
que la mies de frutos.
Que por el trabajo madurados
ojala pueda yo obtener
la corona de los premiados.

**POUR HABITER DANS LA CITÉ
NOUVELLE**

*Pour habiter dans la cité nouvelle,
Jésus des ciels a quitte la hanteur-
haine.
Le séraphin a déployé son aile
soyez beni pontife du seigneur soyez.*

**PARA HABITAR LA NUEVA
CIUDAD**

Para habitar la nueva ciudad
Jesús de los cielos ha abandonado la
obsesión-odio.
El serafín ha desplegado su ala
seáis bendito Pontífice del señor, seáis.

CHANT DES TRAVALLEURS

*Allons frères, allons courage!
 C'est du travail que a naît le bien.
 Soyons braves devant l'ouvrage.
 Le fainéant n'est pas chrétien,
 le fainéant n'est pas chrétien.
 Bons citoyens,
 la république ordonne à tous d'avoir du
 cœur
 l'ordre du jour est sans réplique,
 il faut quel faut parant.
 Jà l'ingénieur n'écoutes pas
 notre sons France marchant.
 Tujours avec le buis du Dieu dans ses
 mains,
 prêcha la France si nous savons garder
 la foi.*

MON ÉTOILE

*Si te voir est mon espérance
 S'il faut t'adorer en silence
 ah ! Pour qu'à te voler si tôt
 ah ! Je ne vis que par ta lumière
 mes yeux te suivent sur la terre
 mes yeux te suivent sur les eaux
 je veux m'enfuir o mon étoile
 des fleurs aussi blanchse que toi
 c'est un langage sous un voile
 c'est un langage de la foi.*

CANTO DE LOS TRABAJADORES

¡Vamos hermanos, vamos con coraje!
 Es del trabajo de donde sale el bien.
 Sed bravos ante el trabajo.
 El holgazán no es cristiano,
 el vago no es cristiano.
 Buenos ciudadanos,
 la república ordena a todos tener el
 corazón
 el orden del día no se cuestiona,
 hace falta que se necesite adorno.
 No escuches al ingeniero
 Francia camina a nuestros sonos.
 Siempre con boj de Dios en sus manos,
 Francia si sabemos guardar la fe.

MI ESTRELLA

Si verte es mi esperanza.
 Si hace falta adorarte en silencio
 ¡ah! para qué robarte tan pronto
 ¡ah! Yo sólo vivo para su luz
 mis ojos te siguen sobre la tierra
 mis ojos te siguen sobre las aguas
 yo quiero escaparme a mi estrella
 flores tan blancas como tú
 es un lenguaje sin velo
 es una lengua de la fe.

Todas tienen un ligero acento “*cristiano*”, algo que parece lógico siendo Andreví sacerdote, pero es sin duda la letra en castellano de *El emigrado* aquella que mejor expresa el sentimiento de quien quizá siguió el curso de aquel río cuando llegó a tierras francesas:

EL EMIGRADO

Del Garona en la fértil orilla
en mi patria pensé
con tristeza recordando su antigua grandeza
con mi llanto la tierra regué.
Insensible a mi tierno gemido
ni aun el eco responde a mi acento
condenado a perpetuo tormento
a mi lira olvidada dejé.

Durante los años en que Francisco Andreví residió en Francia se movió por diversos círculos y ambientes culturales de este país que le permitió conocer y convivir con los géneros y estilos musicales que se venían practicando. Esto debió contagiar en parte su mano compositiva y por elló decidió aventurarse en la composición de piezas novedosas y poco habituales para un músico con marcadas condiciones religiosas como era él. Estas canciones para piano y voz que acabamos de comentar, tan generalizadas en los tiempos en que este músico convivió con la sociedad parisina del momento, son una clara muestra de su interés por participar de las tendencias musicales que le rodeaban y en su composición impregnó a la perfección las características de las mismas convirtiéndolas en piezas ligeras, rápidas, rítmicas y silábicas, básicamente en ritmo binario y que cuentan con textos variados que recogen la expresión de sentimientos tanto amorosos como de pena o dolor.

5.13. *La Dulzura de la Virtud. El Juicio Universal. La partida del hijo pródigo.* Oratorio. España

Andreví, a lo largo de su vida musical recibió importantes calificativos con los que se pretendía valorar tanto su obra como su mano compositiva. En numerosas ocasiones hemos leído que los críticos musicales más afamados de la época en que vivió dijeron de él que era un compositor muy prolífico, o que era muy fecundo musicalmente hablando, por no repetir las palabras de Antonio Fargas y Soler en la Gaceta Musical de Madrid donde llama a Francisco Andreví “Genio Musical de España”⁷¹³.

Todo esto se debía a que este compositor como hemos visto se atrevió con un amplio abanico de formas musicales, y de igual manera que componía una misa, un villancico o un salmo, le ponía música a una cantata o escribía a vuela pluma un ejercicio de vocalización. Esta facilidad compositiva y esa adaptación a todo tipo y género de música es la que nos ha llevado a tratar singularmente una tipología de obras que hasta ahora poco se ha escrito sobre ellas, a la vez que nos encontramos ante la necesidad de tratarlas desde una perspectiva diferente a la de los análisis que hasta aquí se han presentado. Nos estamos refiriendo concretamente a los Oratorios, una tipología de obras que rellenaron una parte importante de la vida musical de Francisco Andreví, pero que nunca anteriormente se ha hablado de ellos ni en un análisis musical formal ni tan siquiera se han llegado a citar y concretar todos los oratorios que llegó a componer, algo que quizá se deba a la gran dispersión de su obra en diferentes archivos musicales o que el comentario o alusión siempre ha repetido lo que ya estaba dicho.

Como parte de esta investigación vamos a dar a conocer y tratar en mayor profundidad los oratorios que compuso este maestro, aunque es cierto que dada la importancia que alcanzaron sus composiciones, este estudio tan sólo principia una tarea que permita en el futuro adentrarnos en ellos con mucha más profundidad. Y como aportación totalmente inédita hablamos de uno de ellos hasta hoy totalmente desconocido.

Una definición académica del oratorio como género musical es la que se refiere a estas obras como un amplio drama musical con un texto basado en tema religioso, que fue

⁷¹³ *Gaceta Musical de Madrid* de 28 de octubre de 1855.

concebido para ser interpretado sin decorados, vestuario o acción y es por ello que otorgan un énfasis especial a la narración, la contemplación y se caracterizan por la utilización de un coro. Oratorio significaba en un principio lugar de oración, un edificio ubicado normalmente junto a una iglesia y concebido cuidadosamente como escenario de experiencias comunitarias distintas a la liturgia habitual, aunque comunes a los objetivos de la religión y eso es lo que quiere buscarse a través de la pieza musical⁷¹⁴. Otros lo han definido sencillamente como “*ópera religiosa*”.

Pajares Alonso en su Historia de la música dedica una gran cantidad de páginas para definirlo, con explicaciones complementarias⁷¹⁵. Siguiendo al mismo, sabemos que el espacio arquitectónico que recibe este nombre surge en la cofradía fundada a mediados del siglo XVI por San Felipe Neri en el espíritu de la Contrarreforma, para que se organicen encuentros, se escuchaba un sermón y se cantan los “*laude*”. Más tarde, Enrico Cavalieri conocedor de los ejercicios de esta congregación pero también de las óperas de Peri y Caccini en Florencia, es quien introduce el principio de modernidad monódica en un tipo inédito de celebración musical, sin rechazar el espíritu y la forma de las anteriores laudes. Se trata de una ópera sacra con personajes alegóricos, ofrecida en el oratorio de la Chiesa Nuova, y donde utilizará no sólo el estilo recitativo declamado sino también bailes, madrigales y canciones. Las melodías eran regulares, el ritmo vital, con énfasis en la orquestación y la armonía, todo ello para conquistar a un público popular.

Este género inicial evolucionaría, oscilando entre la forma de espectáculo religioso y una estructura exclusivamente musical y narrativa, que acabó imponiéndose varias décadas más tarde, alcanzando su plenitud y adoptando algunos rasgos de la ópera, como que los personajes de la historia están representados por diferentes cantantes y por el estilo musical donde surge la monodia narrativa, el uso del recitativo, el aria y el bajo continuo. La diferencia entre ambos se puede señalar en que el oratorio se distingue de la ópera por su tema bíblico, a veces con textos en latín, cuya historia está sacada del Antiguo o del Nuevo Testamento pero también son vidas de santos o alegorías espirituales o mortales; por la presencia de un personaje que narra la acción,

⁷¹⁴ RANDEL, Michael: *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial, 2009, pp. 735 y ss.

⁷¹⁵ PAJARES ALONSO, Roberto L.: *Historia de la música en 6 Bloques (Vol. 2): géneros musicales*. Madrid: Aebius, pp. 164 y 207.

normalmente en el recitativo y que recibe el nombre de Evangelista cuando la historia ha sido sacada de los Evangelios; en el uso del coro con fines dramáticos, narrativos y meditativos, sobre todo al final de cada una de las dos partes donde se juntan todos los cantantes solistas y, por último, en que no hay vestuario ni acción.

Con el paso de los años, los oratorios se convirtieron en un género musical que gozó de gran interés y su audición fue cada vez más habitual en actos públicos. De la misma manera, dejaron de ser de uso exclusivo de espacios católicos y se abrieron a su interpretación en otros lugares, como también salieron de Italia y se expandieron por otros países no necesariamente de religión católica pues el género se acogió por iglesias reformadas, singularmente en Inglaterra, o en Alemania donde encontramos este en formas que se definen como “*dramático*” y “*contemplativo*”. Por otro lado, ya en Italia a finales del siglo XVIII se representan a veces con vestuario y se cantan de memoria, como una ópera más. En el siglo XIX la creación de grandes orquestas y sociedades corales estimuló tanto la composición de nuevos oratorios como el resurgimiento de obras corales del siglo XVIII, y en medio de este ambiente el oratorio incluyó números corales masivos similares a los de la gran ópera contemporánea. Incluso ha permanecido hasta el siglo XX, si bien en este caso no alcanza la cantidad de épocas pasadas⁷¹⁶.

Por lo que respecta al oratorio como obra musical en España, José Rafael Carreras y Bulbena escribió a principios del siglo XX un estudio que nos acerca a la evolución del oratorio en torno a los años en que los compuso Francisco Andreví⁷¹⁷. En su publicación Carreras nos dice que España, a pesar de sus íntimas relaciones con Italia, permaneció durante todo el siglo XVII indiferente al movimiento músico-oratoriano, siendo la ciudad de Barcelona la primera en España en que se pudo escuchar este género, prioridad que asimismo gozó en el caso de la ópera, gracias al maestro Luís de Serra, que lo fue en Santa María del Mar. A partir de estos inicios el oratorio experimentó en España un cambio de la mano del maestro José Durán, que llegado de Italia en 1757 ocupó el magisterio barcelonés del Palau. Este compositor dio al oratorio mayor fuerza dramática y realzó las principales situaciones de la obra; pero no fue tan perfeccionista en el desarrollo del plan armónico-musical de sus obras. La influencia de Rossini y su

⁷¹⁶ MARTOS SÁNCHEZ, Emilia: “El oratorio en el siglo XX”, *Espiral. Cuadernos del profesorado*, N° 1, Revista digital del Centro del Profesorado Cuevas-Olula (Almería), 2008.

⁷¹⁷ CARRERAS Y BULBENA, José Rafael: “El oratorio musical: desde su origen hasta nuestros días”. Barcelona: 1906, pp. 135-146.

modelo operístico acabó dañando el oratorio de nuestro país, según Carreras para quien los oratorios españoles de aquella época intentaron imitar al músico italiano introduciendo el “*Aria di bravura*” pero faltos de dramatismo y musicalidad, siendo una mala copia.

Además del estudio de Carreras al que venimos aludiendo otros trabajos nos pueden servir en la comprensión de la forma musical del oratorio⁷¹⁸. Para poder abordar la aportación de Andreu al género de los oratorios hay que partir de la influencia que pudo recibir de maestros catalanes que lo usaron con anterioridad. Es difícil establecer si la hubo de Lluís Vicenç Gargallo, músico de la segunda mitad del siglo XVII⁷¹⁹. Más posibles son los casos de Francesc Queralt o Josep Cau⁷²⁰.

Por lo que se refiere a Francesc Queralt sus oratorios han sido estudiados por Xavier Daufí en su tesis doctoral⁷²¹. El hecho de que Andreu estudiase con este maestro durante su formación en Barcelona invita a pensar que conocería las obras que compuso en este género. Algo similar puede deducirse de Josep Cau, que fue maestro de Capilla en Santa María del Mar, plaza que pocos años después de su muerte ocuparía Andreu, por lo que también pudo conocer los oratorios compuestos por aquel⁷²².

En el mencionado estudio de Xavier Daufí sobre los oratorios de Francesc Queralt se llega a una serie de conclusiones que se fundamentan en que la orquesta que se emplea viene determinada por Haydn y Mozart, los que a su vez se basaban en la escuela de Mannheim. El funcionamiento de la orquesta en la música del clasicismo, lo cual

⁷¹⁸ Otras obras en las que se hace referencia al estudio de los oratorios son las de PEDRELL: *Catalech de la biblioteca musical...*; MITJANA, Rafael: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris: Librairie Delagrave, 1920; SUBIRÁ: *Historia de la música...*; MARTÍN MORENO: *Historia de la música...*, Vol. 4, Siglo XVIII; PAVIA i SIMÓ: Josep: *La música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671-1747)*. Barcelona: CSIC - Institució “Milà i Fontanals”, 1997; Daniel CODINA, Josep DOLCET, Jordi RIFÉ y José M. VILAR: *Història de la música catalana, valenciana i balear*, Vol. 2, Barroc i Classicisme: Barcelona: Edicions 62, 1999 y HOWARD, E. Smither: *A History of the Oratorio*, Vol. 3, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.

⁷¹⁹ BONASTRE, Francesc: *Historia de Joseph. Oratori de L. V. Gargallo*, Barcelona, 1986 y “*Aquí la fe, oratori de Lluís Vicenç Gargallo (c. 1636-1682). Estudi i edició*”, *Recerca Musicològica*, VI-VII (1986-1987) pp. 77-147.

⁷²⁰ BONASTRE, Francesc: “L’oratori a Barcelona en el primer terç del segle XIX”, *Anuario Musical*, 48 (1993) pp. 207-216.

⁷²¹ DAUFÍ RODERGAS, Xavier: *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l’oratori a Catalunya al segle XVIII*, Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.

⁷²² DAUFÍ RODERGAS, Xavier: “*Las dos sillas reales: un oratori de Josep Cau*”, *Recerca Musicològica*, XIII (1998) pp. 77-145.

coincide con lo que aparece en los oratorios de Queralt, se concreta en que desapareció el continuo; la función armónica que hasta entonces había hecho el continuo pasaron a realizarla las trompas y los oboes, los instrumentos de viento, los cuales siempre aparecen de dos en dos, lo que supuso por una parte quitarle importancia a la cuerda y por otra dotar a la composición de una mayor variedad de timbres, y los instrumentos graves adquirieron una importancia más destacada en lo que se refirió al desarrollo de los temas.

María Antonia Virgili⁷²³ y José López-Calo⁷²⁴, en sendos estudios de la paleta orquestal empleada en la segunda mitad del siglo XVIII, llegan a la conclusión de que el violín ya era un instrumento plenamente aceptado en la música religiosa apareciendo junto a otros dos de cuerda como son la viola y el contrabajo; en los instrumentos de viento, el bajo fue sustituido progresivamente por el fagot, el oboe adquirió mayor protagonismo sustituyendo a las chirimías y cornetas; también aparecieron las trompas en sustitución de los clarines y los bajones por los fagotes.

Las conclusiones a las que llega Daufí con el estudio de los elementos y materiales encontrados en las obras de Francesc Queralt, se podría afirmar que los oratorios de este, basándose en el funcionamiento orquestal, hay que enmarcarlos dentro de una estética clasicista⁷²⁵. Pero considerando la plantilla orquestal utilizada por Queralt se concluiría que su lenguaje no fue tan avanzado como el de Mozart o Haydn y su tratamiento instrumental no fue tampoco comparable al de estos dos compositores⁷²⁶. Por ello y como conclusión a los oratorios compuestos por Francesc Queralt, hay que decir que en ellos se observa una evolución en el tratamiento orquestal aunque se fundamenta todavía en sus últimas composiciones en unos pasajes musicales en los que el viento continua dependiendo de la cuerda y aunque con el tiempo vaya asimilando el lenguaje clásico, no fue capaz de llegar a donde llegaron los compositores vieneses. No obstante hay que remarcar que en lo que se refiere a los instrumentos y la orquestación, los oratorios de Francesc Queralt están compuestos claramente dentro de un estilo clásico que con el paso del tiempo trató de aproximarse al de Haydn y Mozart. Tal vez

⁷²³ VIRGILI, María Antonia: “Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII”, *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, Vol. III, núm. 2 (1987) pp. 95-105.

⁷²⁴ LÓPEZ-CALO, José: “Barroco – estilo galante – clasicismo”, *Congreso Internacional España en la música de occidente*, Vol. II, 1987, pp. 3-29.

⁷²⁵ DAUFÍ RODER GAS: *Estudi dels oratoris de...*, p. 156.

⁷²⁶ *Ibidem*, p. 159.

el problema radicó más en la plantilla instrumental con que pudo contar que en sus condiciones estilísticas para incorporar unos u otros instrumentos a su partitura y por tanto no sabemos que habría ocurrido si hubiera tenido a su disposición, además de los que utilizó, clarinetes, trompetas o trombones⁷²⁷.

Las características que definirían al clasicismo al que nos estamos refiriendo, a partir del contexto en el que se estudian los oratorios de Francisco Queralt por Xavier Daufí en sus conclusiones, son que el viento se encarga de la armonía mientras que la cuerda tiene asignado el material musical principal; el tutti orquestal se debe entender como una mezcla perfectamente cohesionada de armonía y melodía; la textura es más armónica que contrapuntística; el viento es utilizado para dar variedad de timbre a la composición y entre ellos, la flauta es la que tiene una mayor independencia; las trompas y los oboes se limitan en la mayor parte de los casos a acompañar, en especial las trompas que han de dar un apoyo armónico; la sección de la cuerda está estructurada en tres partes y por último, el violín será el instrumento que dará movimiento a la composición⁷²⁸.

Por su parte, en el estudio presentado en un artículo también de Xavier Daufí sobre un oratorio de Josep Cau que hemos citado, se advierte que la obra compuesta en 1799 tiene la única peculiaridad de contener un clarinete en su plantilla orquestal lo que hace que en los fragmentos en que interviene sea tratado como un instrumento principal, ya sea como encargado de presentar material musical de importancia o como voz solista. Así mismo se presenta como la obra fechada más antigua compuesta en Cataluña que requiere la intervención de un clarinete⁷²⁹.

Este tema también es tratado por Daufí en el estudio de los oratorios de Francesc Queralt al comparar la orquesta empleada por este compositor con la de Haydn y Mozart, llegando en su caso a la conclusión de que ambos compositores también emplean orquestas diferentes, aun a pesar de pertenecer al mismo periodo musical siendo lo más llamativo el uso del clarinete, que aparece en todas las óperas de Mozart mientras que tan solo en dos de los oratorios de Haydn, algo que nos ayuda a entender

⁷²⁷ Ibidem, p. 161.

⁷²⁸ Ibidem, p. 158.

⁷²⁹ DAUFI: "Las dos sillas reales...".

el uso tan llamativo que hizo en su momento Josep Cau en su oratorio. Sin embargo, la flauta y los trombones son instrumentos muy empleados en las últimas obras dramáticas de estos compositores aunque en realidad, el interés de Haydn y Mozart no solo fue el de dejar entrar estos instrumentos en la orquesta sino que darles también un papel destacado llegando a utilizarse el viento sin la cuerda⁷³⁰.

Hasta aquí hemos recogido referencias que nos puedan ayudar a comprender en qué marco hay que situar los oratorios de Francisco Andreví. Poco se sabe de estas obras compuestas por el músico, al igual que poco se sabía de la musicalidad de este compositor. Repasando las informaciones publicadas sobre este género de obras, en raras ocasiones encontramos referencias que nos puedan aportar algún dato novedoso; es más, podríamos decir que incluso su figura llega a quedar en el olvido, no apareciendo inclusive en algún caso ni tan siquiera en los listados de músicos que han compuesto en algún momento de su producción musical algún oratorio.

Al introducimos ya en concreto en los oratorios que compuso Andreví y aportar los datos más significativos que nos han podido llamar la atención, en sus obras no podemos volver a reiterar que no hemos desarrollado un estudio en profundidad como nos permitiría llevar a cabo este género de obras en este compositor porque ello supondría algo sumamente extenso, tanto que sería en sí mismo una tesis doctoral, otra diferente al objetivo de nuestro proyecto.

Los oratorios que hemos podido localizar de Francisco Andreví al realizar el inventario o precatálogo de su obra han sido *La Dulzura de la Virtud*, compuesto en el año 1819 para la iglesia de San Felipe Neri de Barcelona cuando ocupaba el magisterio de Santa María del Mar; *El Juicio Universal*, compuesto en 1822 y representado en el año 1827 cuando ejercía en la catedral de Valencia y, por último, hemos de hacer referencia a *La partida del hijo pródigo*, del que no tenemos constancia del momento de su composición, y que hemos localizado de forma inesperada durante la investigación.

Las referencias críticas que hemos encontrado a algunas de estas obras son escasas y al mismo tiempo muy escuetas, pero podemos hablar de los comentarios que se citan sobre

⁷³⁰ DAUFÍ: *Estudi dels oratoris de...*, p. 158.

El Juicio Final y La Dulzura de la Virtud por José Rius en su obra sobre una ópera española, donde expresamente escribe que fueron muy celebrados los oratorios compuestos por Francisco Andreví⁷³¹.

Por su parte, Xavier Daufí en su tesis mencionada hace una comparación entre los oratorios *El hijo pródigo* y *El Juicio Universal*, por tratarse de dos obras que componen ambos maestros, Queralt y Andreví, las cuales tienen el mismo título aunque la música y lógicamente el compositor sea distinto. La conclusión a la que hemos llegado es que puesto que Queralt fue maestro de Andreví, este último conociendo las obras del primero trató de imitar a su maestro componiendo oratorios de idéntico título, bien por imitación o bien por cuanto el tema era usual como apropiado para los fines de este repertorio musical. Algo similar a lo que conocemos en el campo de la ópera.

En el periódico *La Vanguardia* también se hace referencia a oratorios compuestos por Francisco Andreví y se dice que “del reputadísimo Andreví” se tiene constancia de la existencia de dos dramas sacro-líricos. Por un lado se escribe sobre *La Dulzura de la Virtud*, compuesto cuando era maestro de la Capilla de Santa María del Mar y cuyo libro fue impreso por Antonio Brusi, obra compuesta para cuatro personajes y coro, con las partes de música Dúo, Coro y Cuarteto. De *El Juicio Universal* se dice que se representó en Valencia en 1827, cuando era maestro de capilla de su Catedral, y que lo imprimió la Viuda de Muñoz y en la portada hay un Trofeo de instrumentos de música. En esta pieza intervienen cuatro personajes y tres coros, siendo las partes de música en la Primera Parte Coro, Aria, Aria coreada (Aria a coros dice el libro), Dúo, Coro, Cuarteto, Coros y Concertante; por su parte la Segunda parte la forman un Terceto, Coro y Coro final. Así mismo se dice que de todos los libros de dramas sacros este es el más extenso, pues cuenta con dieciocho páginas⁷³².

Sobre los libretos de esta última obra hemos visto que hay dos publicaciones en fechas diferentes. Uno es de 1822, año de su composición, editado en Barcelona por la Imprenta de José Torner sita en la calle de Capellans, y otro que correspondería al de la

⁷³¹ RIUS, José: *Juicio a la ópera española “El Belisario”* Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1840, p. 185. En la obra se recalca las ventajas que la lengua española ofrece para el melodrama demostradas con un ejemplo práctico en la traducción de la ópera italiana y en la que se explican varias reglas que rigen la materia.

⁷³² *La Vanguardia*, Barcelona 17 de junio de 1892, p. 4.

crítica que nos presenta *La Vanguardia* en referencia al año de su representación, el cual fue editado en Valencia por la Imprenta de la viuda de Muñoz sita en la Plaza de San Agustín en el año 1827.

Pero si buscamos una mención crítica concreta a algunos de los oratorios de Francisco Andreví, ésta se la debemos a José Rafael Carreras quien en su estudio sobre los oratorios nos transmite la información más directa de las encontradas hasta estos momentos⁷³³. Comienza diciendo que no menos admiradas que las obras de Mariana Martínez⁷³⁴ y de Domingo Terradellas⁷³⁵, que a tal altura supieron colocar el nombre de España en el extranjero, lo fueron, más tarde, las composiciones del sabio maestro de Capilla de la Catedral de Burdeos, “el virtuoso sacerdote Francisco Andreví”, especialmente su *Tratado de Harmonía*, vertido al francés en París el año 1848, y su *Stabat Mater*, estrenado en la propia capital, donde su magisterio radicaba. Y a continuación nos aporta su visión crítica de *La Dulzura de la Virtud* y de *El Juicio Universal*, con comentarios que incluimos en la parte correspondiente de cada uno de los oratorios estudiados.

La Dulzura de la Virtud.

Francisco Andreví compuso este oratorio cuando ejercía sus últimos años en el magisterio en Santa María de Mar. Todavía era una persona joven pero también gozaba de una experiencia y de unos conocimientos musicales que le situaban a la altura de los grandes del momento, hecho que demuestra la solvencia con que superaba las oposiciones y el interés que mostraban en diferentes catedrales catalanas durante estos años por contar con él, ofreciéndole cargos tanto para desarrollar su magisterio como para actuar como organista.

Por su parte, Barcelona le aportó en esos momentos la confianza para poder asentar los cimientos de su futuro profesional. También él era consciente de que para conseguir alcanzar sus retos o ambiciones debía estar al corriente de las principales tendencias compositivas dentro de la música religiosa de nuestro país y, sin lugar a dudas, los

⁷³³ CARRERAS Y BULBENA: *El oratorio musical: desde...*, pp. 147-150.

⁷³⁴ Oriunda de España de donde eran sus padres, nació en Viena el 4 de mayo de 1744 y murió en la misma ciudad el 13 de diciembre de 1812

⁷³⁵ Nació en Barcelona en 1711 y murió en Roma en 1751.

oratorios eran uno de esos géneros musicales en los que se debía iniciar. No podemos dudar que el mejor sitio era Barcelona, donde tenía acceso a la iglesia de San Felipe Neri, espacio con máxima tradición para la interpretación de oratorios no podía encontrar, y seguramente todo esto es lo que el mismo Francisco Andreví se planteó y le incitó a componer su primer oratorio, *La Dulzura de la Virtud*, indicando expresamente que era para la iglesia de San Felipe Neri de Barcelona.

La partitura musical de la obra la hemos localizado en la Biblioteca de Cataluña en Barcelona⁷³⁶, y el epígrafe dice así: “*La dulzura de la Virtud*, drama alegórico-sacro para cantarse en la iglesia del Oratorio de San Felipe Neri de Barcelona”. Lo forman doscientos un bifolios numerados en su vértice superior derecho y se encuentran cosidos en sentido horizontal agrupados por cuadernillos. La pieza musical está dividida en dos partes, la primera llega hasta el bifolio ciento cuarenta y tres y la segunda va del bifolio ciento cuarenta y cuatro al doscientos uno. Está encuadernada con tapa dura y en el lomo está grabada la información tanto del compositor como de la obra y su referencia de archivo.

Dentro de la primera parte hay cinco cuadernillos, correspondientes a cada una de las siguientes partes: Sinfonía; Recitado de Contralto y Tenor; Aria de Tenor; Recitativo de Contralto y Tenor (Joven Virtuoso) (Tenor Mundano); Aria obligada de Violines de Contralto (Joven Mundano); Recitativo de Tenor, Dúo de Contralto y Tenor; Recitativo de Bajo; Aria de Bajo (Demonio) y Recitativo de Bajo y Coro (Tiple – Contralto – Tenor – Bajo).

Por lo que se refiere a la segunda parte, hay que comenzar diciendo que encontramos una referencia a modo de subtítulo que dice “*Plalica*” y está subdividida en tres cuadernillos: Recitativo de Tenor y Tiple donde en la página ciento cuarenta y seis dice: “*Volti a la Aria de Tiple*” (falta era trabajada del Pbro. Mn. Pablo Monsal y a hora es trabajada por el 1er. Oboe Erasi) (sic); Recitativo de Bajo; Aria de Bajo (Demonio) y Recitativo de Tenor y Cuarteto (Ángel [Tiple] – Joven Mundano [Alto] – Joven Virtud [Tenor] – Demonio [Bajo]).

⁷³⁶BC, Música, M306.

El libreto, también se conserva en la Biblioteca de Cataluña en Barcelona. Su título, al igual que sucedía con la partitura musical es muy identificativos y en él se escribe: “*LA DULZURA DE LA VIRTUD, DRAMA ALEGÓRICO-SACRO PARA CANTARSE EN LA IGLESIA DEL ORATORIO DE SAN FELIPE NERI DE BARCELONA PUESTO EN MÚSICA Por Don Francisco Andreví, Presbítero, y Maestro de Capilla de la Parroquial Iglesia de Santa María del Mar de la misma Ciudad; CON LICENCIA, BARCELONA; EN LA OFICINA DE ANTONIO BRUSP*”⁷³⁷. Los personajes que intervienen en la obra, señalados como “interlocutores” en el mismo libreto son: Joven Virtuoso, Joven Mundano, Ángel de la Guarda, Demonio y Coro de Jóvenes Mundanos.

La crítica a esta obra, recogida por Carreras y Bulbena en su publicación, nos dice escuetamente: “Compuso el maestro Andreví, para ser cantado en San Felipe Neri, el oratorio titulado Dulzura de la Virtud, que se halla catalogado en la colección de Juan Carreras y hemos podido examinar detenidamente. Posee este oratorio, aparte de los defectos y caídas propios de la época, melodías notables y armonía tratada con discreta mano, siendo de notar el característico cuarteto que le sirve de remate”⁷³⁸.

El Juicio Universal.

La experiencia de componer un oratorio en Barcelona para la insigne iglesia de San Felipe Neri le debió ser gratificante a Francisco Andreví, y pocos años más tarde, cuando estaba ejerciendo el magisterio de la catedral de Valencia, conocemos datos del que se puede considerar hasta ahora como su segundo oratorio. *El Juicio Universal* lo compuso cuando corría el año 1822, un año que podríamos calificar como de escasez de inspiración compositiva de este maestro debido al reducido número de obras que tiene fechadas en ese momento. De hecho no fue uno de los mejores años en lo que se refiere a la ampliación de su catálogo musical, como tampoco lo fueron el anterior y posterior, dato a tener en cuenta porque la fecha de composición la conocemos por la referencia del libreto, ya que lamentablemente de este oratorio se desconoce la existencia de la partitura musical, o por lo menos cual puede ser su localización, y en ninguno de los archivos musicales donde se halla obra de este músico aparece la misma.

⁷³⁷ BC, Música, M598/3.

⁷³⁸ CARRERAS Y BULBENA: *El oratorio musical: desde...*, pp. 147-150.

Ya hemos señalado que hay dos libretos editados sobre la pieza musical, lo cual nos ha planteado que algo pudo ocurrir en aquel momento que afectara a la interpretación de la obra. A modo de hipótesis señalamos que teniendo editado el libreto, Andreví inmerso en una posible crisis personal viera reducida la creatividad de su mano compositiva y no llegara a terminar de componer la música para el texto hasta el año 1827, en que se nos dice se produjo su representación, lo cual justificaría la existencia de ese segundo libreto de fecha posterior editado en Valencia.

En la portada de los libretos se lee:

“EL JUICIO UNIVERSAL DRAMA SACRO puesto en música en el corriente año de 1822, por Don Francisco Javier Andreví, maestro de Capilla de la Santa Iglesia de la ciudad de Valencia”, en lo que se refiere al editado en Barcelona y *“EL JUICIO UNIVERSAL DRAMA SACRO puesto en música por D. Francisco Javier Andreví, maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia”*, el editado en Valencia el año 1827⁷³⁹.

Como se ve, no coinciden exactamente las dos portadas, pero lo curioso es que los textos de los libretos difieren tanto en palabras como en frases. Esto nos lleva de nuevo a pensar en la posibilidad de que en el transcurso de los años al terminar su composición para ser representado el drama sacro se variara parte del texto.

⁷³⁹ *EL JUICIO UNIVERSAL. Drama Sacro. Puesto en música en el corriente año de 1822, por Don Francisco Javier Andreví, maestro de Capilla de la Santa Iglesia de la Ciudad de Valencia.* Barcelona: Imorenta de José Torner calle de Capellans y *EL JUICIO UNIVERSAL. Drama Sacro. Puesto en música por D. Francisco Javier Andreví, maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia.* Valencia: Imprenta de la Viuda de Muñoz, Plaza de San Agustín, año 1827.

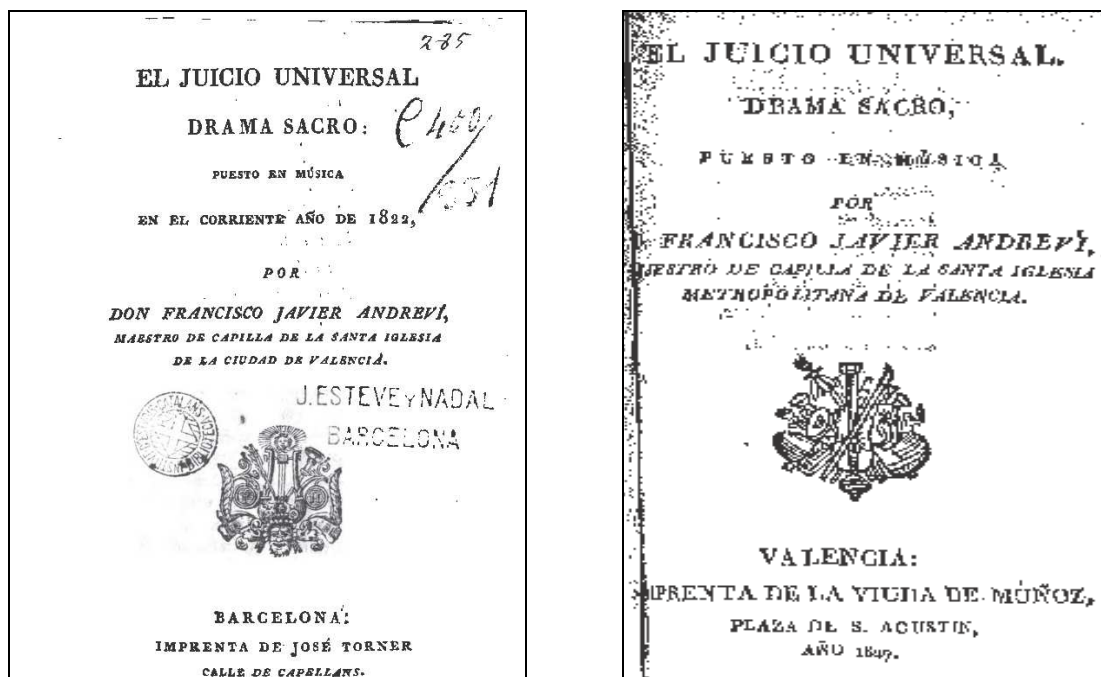


Figura 5.13.1: Portada de las dos ediciones del libreto de *El Juicio Universal*.

La crítica de Carreras y Bulbena sobre este oratorio es más amplia que en el anterior, e incluso llega a hacer un análisis a partir de las palabras escritas antes por Piferrer sobre la obra *El Juicio Universal*, que compuso el propio maestro por los años de 1822, y que no hemos podido localizar. Sabemos era por lo que se ha escrito una obra llena de inspiración y que se le consideraba como el mejor oratorio compuesto en España. No pudiendo dar la crítica de Pablo Piferrer, inserta en el *Diario de Barcelona* en el número correspondiente al 21 de noviembre de 1831, recogemos lo que escribe Carreras y Bulbena atribuyendo el comentario a Piferrer, y que sirve más como descripción del efecto que el oratorio causó en el ánimo del narrador, bajo el punto de vista puramente sensitivo, que como análisis técnico de la obra que nos lleve a contrastar su mérito intrínseco y a señalar su carácter dentro las distintas escuelas y formas del arte musical.

Decía Piferrer, como recoge Carreras y Bulbena en su obra:

Examinemos la composición en cada una de sus partes. En la sinfonía ha sabido el autor, insiguiendo el orden de la composición lírica (se refiere seguramente a la composición poética), epilogar todo el drama, pintando con viveza y energía las escenas de aquel terrible instante. Apenas rompe la orquesta, un moral pavor cubre los ánimos. La imaginación, exaltada al asombro del terremoto, contempla ya oscilando la naturaleza, ya desquiciados los ejes del universo; trozo, por cierto, admirable y lleno de entusiasmo. En medio del general trastorno resuena el estrepitoso eco de la trompeta

que anuncia el Juicio, y a una brillante y ostentosa marcha se presenta toda la majestad de un Dios, que, como a Supremo Juez, pronuncia la terrible sentencia, llamando al seno de la Gloria a los benditos de su Padre, e imponiendo a los infractores de su Ley el castigo de un fuego eterno. Queda sellado el enérgico cuadro de esta pieza con el furor y desesperación de los condenados, descrito todo con tal propiedad, que manifiesta el poco auxilio que necesita la música instrumental de la vocal, cuando se halla regida por una mano hábil y diestra.

En el coro de introducción Día de luto, por medio de un cantábil menor, obligado de un trompón y trompas, se manifiesta la sorpresa unida al espanto. Su extremo Llegó tu fin, queda expresado por voces solas que espiran en un smorzando.

En la primera aria de bajo se ostenta con energía el aparato físico del trastorno que sufre la naturaleza, cubierto de un telón pavoroso el manto de la celeste esfera, chocando en desorden y confundidas las negras y opacas notas. Mugidores elementos azotan las terribles olas. Brama el mar con borrendos gemidos, trueno el cielo lanzando mil rayos, y con fétido aliento siembra la muerte y la desolación. Aterradas huyen las fieras, y al aterrado firmamento dirigen miradas de compasión. Todo en formidable espanto yace, todo en silencio y horror sombrío. Ha sabido el autor figurar esta trágica escena con tan acertada elección de instrumento, que, sin sofocar la voz, le ha dado el mayor realce. La Cabaletta, precedida del cantábil de fagot y flauta en octava, es expresiva.

En el aria de tenor Sí, Dios bondadoso, brilla una continua armonía, a cada paso trocado el corazón por influjo de contrarias pasiones, incierto de la que reportará el triunfo.

El cuarteto es la pieza maestra y principal del drama, en la que ha desplegado el autor sus profundos conocimientos. Después de los solos sigue un Parlante o diálogo lleno de fuego y expresión. En el Nocturno hay variedad y gusto. Los dos coros de justos y pecadores ofrecen un choque singular y admirable.

En la Stretta sobresale la habilidad de la parte instrumental y nada deja que desear. Escrita bajo el método alemán, abunda en extraña combinación de instrumentos y voces, en salidas de tono muy raras, conducidas con la mayor dulzura y suavidad, prueba inequívoca de que Andreví ha bebido en las cristalinas fuentes de Mozart y Haydn (Este fragmento es el único sitio de la crítica donde se señala un tipo o carácter especial de música. Conviene con todo observar que no fue Mozart muy atrevido en la modulación, como tampoco lo fue Haydn y Beethoven, sólo resultó serlo en sus últimos periodos. Si en realidad hay estas salidas de tono tan raras, aunque conducidas con la mayor dulzura, hubiera sido más justo atribuir su paternidad a J. S. Bach, si el estilo de ellas así lo requiere).

“El terceto A la vista del sacro madero tiene su particular mérito, sobresaliendo el andantino por su hermosura y originalidad”.

El coro final, Pecadores marchemos, está compuesto sobre el de la Stretta de la sinfonía. El Horror lanza sus terribles miradas sobre aquellos desnaturalizados, queda en su semblante marcada la desesperación, y una nube de muerte les confunde y precipita en las cavernas del abismo. Tremendos gritos de rabia y desolación resuenan por todas partes, a cuyo objeto se vale el autor de aquellas disonancias que, sin dar grima al oído, son a propósito para expresar tan horrorosos efectos (La falta de explicaciones técnicas en esta crítica nos deja siempre a oscuras. ¿Qué clase de disonancias serán? ¿Serán séptimas de dominante, segundas mayores, quintas disminuidas, o las dulces y agradables séptimas disminuidas, o las novenas, que, según para qué efectos, son irremplazables?⁷⁴⁰

Más allá de estas notas, redundando en el hecho de que el propio Carreras ya en 1906 aducía que no pudo ver la partitura, como hoy nos pasa, nada más podemos decir sobre la pieza musical, a la espera de que algún día aparezca la misma como han ido encontrándose otras obras del músico.

La partida del hijo pródigo.

Esta obra se conserva manuscrita, en versión original y sin fechar, en el Archivo Histórico Comarcal de Cervera⁷⁴¹. En ningún sitio pone que sea mano de Francisco Andreví ni está firmada por él, pero se encuentra entre sus papeles de música, mezclada entre otras obras. La hemos identificado como suya por ciertos rasgos de su grafía tanto ordinaria como musical.

Podemos decir que nos hallamos ante una de las obras inéditas y totalmente, o tal vez, la más desconocida de los oratorios compuestos por Francisco Andreví. Nadie antes ha hecho referencia a la misma, y no aparece ni siquiera mencionada entre las obras catalogadas en alguno de los archivos en que se conserva obra suya, o se alude a su existencia en los estudios escritos sobre el oratorio. Este desconocimiento de su composición es lo que nos ha llevado a transcribir el material musical que nos hemos encontrado, poniéndolo en conocimiento de todos aquellos que algún día puedan

⁷⁴⁰ CARRERAS Y BULBENA: *El oratorio musical: desde...*, pp. 147-150.

⁷⁴¹ AHCC, Música, Caja 40, exp. 3.

instrumentarlo, orquestarlo e incluso llegar a interpretarlo para que pueda ser escuchado.

La versión transcrita se puede considerar el guión para regir, ya que es un borrador manuscrito original de la obra compuesta para piano y en el que se le va añadiendo la letra de cada una de las intervenciones de los personajes que actúan en la pieza del drama musical. Como se podrá suponer, se trata de una versión densa, complicada de entender y seguir en algunos momentos, y además presenta continuos cambios de clave para referirse a los registros de cada una de las voces que suenan, todo ello condensado en algo más de setenta minutos de frases melódicas y dibujos armónicos, que dotan de un carácter pegadizo y atractivo a esta obra musical. Es por ello que hemos decidido mantener la parte musical tal y como nos la hemos encontrado, pero sacar y unificar el texto de la letra en un documento separado para no confundirnos y aclarar lo que cada voz interpreta en cada momento.

Los personajes que intervienen en este oratorio y las claves en que están escritos en la partitura son: ¿CORO?: Clave de Sol; SOPRANO: Do en 1ª; PRUDENCIO: Do en 3ª; LIBERIO: Do en 4ª; CÁNDIDO: Do en 4ª y SERVIO: Fa en 4ª.

Los textos de cada parte de la obra son los que aparecen a continuación, redactados tal y como nos los encontramos en el manuscrito con el que hemos trabajado:

[Sinfonía – Moderato]

(PRUDENCIO): Ah!, Ah! que el amor de padre a todo amor supera.

Ah!, Ah! quien habrá que quiera ver más justo amor?

[Recitado]

(PRUDENCIO): Con que resuelto estás?

No habrá quien pueda tu designio impedir?

Nada le queda a mi amor que esperar, compadecido de tu temeridad, de tu imprudencia, Liberio hijo querido.

Me obliga la experiencia, y de Padre el deber, que hoy a tu ruego, mis reparos pongas.

Insano, ciego, qué pretendes hacer?

(LIBERIO): En caso quieres perturbar mis ideas?

Los placeres llenan mi corazón. Sólo al pensante que será Padre mío, al disfrutarlo del mundo, lograr quiero y que me des prudencia.

Sólo espero la porción de tus bienes, aunque escasa. Mis lágrimas padre de tu casa me apartaré con gusto por no verte jamás.

Si algún disgusto se causa mi experiencia?

Si penosa mi persona te es?

Muy fastidiosa para mí esta vejez de tu indolencia, me quedo con razón.

Con esta ausencia quedarás, y yo contento se que algún sentimiento te ha de causar la entrega apetecida de tu parte de herencia a mí debida, pero preciso es.

Si, Padre, ahora sin la menor demora, por más que se presente algún desvío ha de darme lo que es mío, déme pues lo que es mío, no te puedes negar.

Te he dicho harto, dame pues mi legítima, que me partieras y yo contento se que algún sentimiento te ha de causar la entrega.

[Rondó]

(LIBERIO): Coronada mi frente de flores, gozaré de mi edad los verdores, con aplauso solaz y placer. Coma y beba, y después con los años, conociendo del mundo los daños, sus peligros podré precaver.

[Recitado]

(PRUDENCIO): Si, si, te la daré, pero advertido queda, antes que del mundo reducido, vas a probar los daños que en tus floridos años, hijo del alma incauto no imaginas.

Él siembra flores y produce espinas, ofrece podios y derrama penas, promete libertad y da cadenas.

O necia juventud! Mi hijo ingrato cuan distinto es el trato de Cándido, tu hermano. Él es cuerdo, prudente y muy amado, de su padre el consuelo.

(LIBERIO): Las primicias del paternal amor suele llevarse siempre el hijo mayor.

(PRUDENCIO): Fue las delicias sin que pueda dudarse Benjamín de Jacob. Su padre, anciano, y Jacob de su padre Isaach no en vano logró la bendición. El uno y otro hijo fueron el regocijo de sus progenitores, sin ser en la familia los mayores.

(LIBERIO): Mas no fue sin misterio. Estoy cansado de escuchar tus repulsas.

(PRUDENCIO): *Te he tratado tal vez con desamor? En mi fineza hallaste algún desvío?*

La esperanza ni el rigor cupo en mí. Desde tu infancia, con suma vigilancia, por ti me desvelé, pero con todo no pude encontrar el modo de poderte ablandar.

(LIBERIO): *Tu repugnancia no puedo ya sufrir.*

(PRUDENCIO): *Mi vigilancia, tú dirás mejor en algún día desengañado, ya que tu porfía conocerás con la experiencia, que es hija de mi amor la resistencia.*

[Aria]

(Clave de Sol = ¿CORO?): *Piensa, piensa, piensa que eres mi hijo, piensa que el ser te he dado y con afán prolijo te crié, te he educado y cuanto tú pretendes después de Dios, Liberio, lo debes todo a mí.*

Sí, lo debes, sí, así te desentiendes de este sagrado imperio y con algún delito das rienda al apetito. Ay, Ay, infeliz de ti. Piensa, piensa que eres mi hijo, piensa que el ser te he dado y con afán prolijo te crié, te he educado y cuanto tú pretendes después de Dios, Liberio, lo debes todo a mí.

(LIBERIO): *Criado Dios en vano, no habrá tanta beldad, tanta riqueza. Con qué naturaleza con su benigna mano pródiga nos ofrece? Si el hombre no merece lograr de tantos dones, con qué la enriqueció de perfecciones?*

(PRUDENCIO): *Dios todo lo ha criado con su poder sagrado para el debido uso del mortal, pero no para su abuso.*

(LIBERIO): *De mi libre albedrío me querrás aún privar. O padre mío, es gran temeridad. Yo solo trato de alargar mis sentidos. El ornato de tantos edificios con su aseo de mi vista será digno recreo. Arrastrará a mi oído el suave sonido de la música alegre, los manjares honor de los finos paladares con sus dulces sabores mi gusto donde ocupar con sus olores el ambar gratificante siente el olfato. Siempre plausible y grato, el tacto con lo blando debido ha de quedar del todo complacido.*

[Polaca]

(Clave de Sol = ¿CORO?): *Palacios untuosos, bellisimos jardines, banquetes y festines arrastran mi atención.*

Ricas joyas, vestidos, cánticos y perfumes ocupan mis sentidos con alta admiración.

La trompa ya me llama con su estruendo sollozo.

Sí, sí, ya el clavecín inflama mi noble corazón.

[Recitado]

(PRUDENCIO): *Si así de los sentidos pretendes abusar, con repetidos rectos pasos al cielo se encaminan las potencias del Alma, y te iluminan. Ellas, hijo, te avisan la importancia de su felicidad. Con vigilancia se acuerda la memoria de Dios, los beneficios que a su gloria, que a su bondad, su ser, su omnipotencia, su divina excelencia, con entero causar conocimiento quiero que eleves al entendimiento e insta a tu voluntad a que apetezca, lo lícito y lo ilícito ahorrarás.*

(LIBERIO): *No te canses, Señor, que ninguna mella me causa tu temor. Con buena estrella, el mando me convida a disfrutar alegre de mi vida. Pase con libertad mi Primavera, ya podré arrepentirme antes que muera.*

[Coro]

(SOPRANO): *Cuanta tierra feraz produce,
Cuanto en sí encierra fecundo el mar.
Dios para el uso del hombre cría,
Más sin abuso se ha de gozar.*

[Recitado]

(CÁNDIDO): *O Padre, O mi buen Padre! No afligido el corazón, zozobre prevenido de vuestra autoridad: a un hijo insano, el orgullo oprimió!*

Yo con mi hermano me veré, le hablaré y si él a mi ruego inflexible, tenaz, indócil, ciego no se quiere ablandar, en mi fineza con debida entereza, otro hijo encontrareis, el más amante que obediente y constante no os deje no, jamás, en todo estado, O Padre!

En cualquier suerte a vuestro lado siempre vos me tendréis si vuestro trance quiere el cielo que sea, en aquel lance religioso.

Señor piadoso humano, cerraré vuestros ojos con mi mano y lleno de dolor y de amargura daré a vuestro cadáver sepultura.

(PRUDENCIO): *Si un hijo ingrato os deja otro hijo respetuoso, siempre fiel y amoroso ha de quedar con vos. Seguiros yo prometo constante, firme y fuerte. Sólo podrá la muerte separar a los dos.*

[Recitado]

(PRUDENCIO): *Cándido mío, Cándido dichoso, conozco tu piedad, leo en tu pecho el filial amor. Tú, cuidadoso, mi consuelo procuras con despecho, Liberio.*

Ah! Si, Liberio es imprudente, mas es joven. Tal vez, aunque insolente, se pueda moderar. Quizá los años del mundo le harán ver los graves daños a que se expone hoy, y experimentando que todo es órquel le enseñará el juicio a amar a la virtud, si, a amar a la virtud y odiar el vicio.

[Rondó]

(PRUDENCIO): Cariñoso ama el palomo, a la fiel paloma amante, pero aborrece al rapante, insidioso y vil halcón.

Solamente amar lo justo y aborrecer lo privado, debe el hombre iluminado del juicio y la razón.

[Coro]

(SOPRANO): Cede Liberio al ruego de quien tu bien desea. No quieras, no, tan ciego tu casa abandonar.

1.- No des tantos pesares a tu familia triste, honra los patrios loores, ama el nativo hogar.

2.- Repara que los gustos que te prepara el mundo, en penas y disgustos se suelen cambiar.

3.- Él brinda a sus secuaces, con falsos alicientes. Sus gustos son falaces, seguro es su pesar.

[Recitado]

(SERVIO): Como criado leal de vuestra casa, deciros lo que pasa es preciso. Señor, vuestros dos hijos, con discursos prolijos se afanaron y contienden a porfía.

Y a Cándido, Liberio desafía insolente, orgulloso, pero el otro, pacífico, amoroso, válido del amor, no da la queja, le reprende, le espanta, le aconseja.

Mas sin fruto será porque engreído, Liberio ya de mí se ha despedido.

[Aria]

(SERVIO): Si vierais con qué anhelo quiere Liberio, ingrato, dejar el patrio suelo, lloraríais de dolor.

Pero si reparáis de Cándido el respeto, sin duda le abrazareis con entrañable amor.

[Recitado]

(PRUDENCIO): Qué es lo que ven mis ojos?, los dos llegan aquí.

(SERVIO): Precipitado, sólo respira enojos Liberio. Presuroso, mesurado, Cándido se presenta.

(PRUDENCIO): *O Dios piadoso, ten lástima de un padre que oficioso, el bien de su familia sólo anhela y en su buena crianza se desvela.*

[Quinteto]

(LIBERIO): *Padre, estoy resuelto. Tu indolencia me sofoca. Dame ya porque me toca, de mi herencia la porción.*

(CANDIDO): *No se la deis, Padre amado. Retenerla es muy debido, pues con ella pervertido buscará su perdición.*

(SERVIO): *Repartiros hoy Liberio? No des al Padre un disgusto. A su tiempo como es justo os dará de ella razón.*

(PRUDENCIO): *Llega ya! Llega ya! Ven hijo ingrato, tu legítima te entrego. Pero llorando a Dios ruego que te de su bendición.*

(LIBERIO): *Ya me voy*

(SERVIO): *Detente!*

(CÁNDIDO): *Vete!*

(PRUDENCIO): *Dios te guíe. Eres cariado, que porfía, que cuidado.*

(LIBERIO): *O que dura obstinación.*

(SERVIO, CÁNDIDO y CORO): *Si el placer que el mundo ofrece, debe pasar en tormento, lo hallará con su escarmiento el que prueba su aflicción.*

[Recitado]

(PRUDENCIO): *Ya visteis el estado peligroso en que un joven fogoso se va a precipitar. Él no conoce del Mundo el oropel. Sus resplandores le alucinan, le ciegan. O que errores se expone a cometer!*

No quiera el cielo que mi triste recelo se verifique. O Dios! Rige sus pasos, ilumina su vista. Sí, con que ansia se mirará mi hijo pervertido. Haz que vuelva a mi casa arrepentido.

[Coro]

(SOPRANO): *Al mundo sale Liberio, a sus peligros sujeto.*

Quiera Dios que no sea el objeto de una prodigalidad.

El cielo santo, compasivo de tanto riesgo le exima, su desenfreno reprima y corrija su ceguera.

Si hacemos un estudio de la sucesión de tiempos que aparecen, nos encontramos con una Sinfonía inicial a modo de obertura de la obra con un texto muy breve presentando a Prudencio, el primer personaje que aparece, y donde la paleta instrumental será la

verdadera protagonista. A continuación el Recitado lo inicia Prudencio quien dialoga con Liberio, segundo personaje que se presenta en la pieza. Se trata de una parte con un texto más extenso que cualquiera de las otras partes de la obra. Un Rondó donde interviene Liberio es la siguiente parte que da paso al segundo Recitado donde intervienen Prudencio y Liberio. Tras estas partes de diálogo con carácter de recitado aparece el primer Aria, donde la intervención vocal comienza a cargo del coro para seguidamente dar paso a Liberio y Prudencio. Se trata de una parte más musical y donde la entonación del texto transmite un aire nuevo a la obra. Llegados a este punto hay que llamar la atención sobre la aparición de una parte curiosa en medio de estos tiempos anteriores y que es una Polaca a cargo del Coro. Es algo novedoso y diferente a lo que nos ha venido presentando Andreví hasta aquí y que seguramente lo hace con la intención de romper con la hegemonía de las partes que forman la pieza y así generar ligereza y frescura a la interpretación, recurso que suele emplear él mismo en numerosas obras. De aquí y hasta el final de la obra se suceden los Recitados y los coros con la introducción e intervenciones ya de todos los personajes que forman parte de esta obra y que recordamos son la Soprano, Cándido y Servio. Sólo destacar la aparición en la última parte de la obra del quinteto (Liberio, Cándido, Servio, Prudencio y el Coro) para mostrar la paleta vocal completa en un mismo tiempo y al mismo tiempo alcanzar en este tercer cuarto en que se podría seccionar la obra, el climax de la misma buscando ya a partir de este momento la parte final y conclusión de la misma con un recitado a cargo de Prudencio y el Coro final con la intervención de la Soprano.

Por último hacemos referencia a otros Oratorios que se han localizado de Andreví y que son *Los dolores de María*, del que sólo se conserva el segundo cuadernillo y la letra en el archivo Histórico Comarcal de Cervera, y un *Ave Maris Stella*, definido como oratorio conservado se dice en los fondos musicales de Santa María del Pí, al que no hemos podido tener acceso⁷⁴².

⁷⁴² Las características de ambos se pueden comprobar en las fichas del precatálogo que se ha elaborado como parte de esta investigación si bien están incompletos los datos.



Figura 5.13.2: Imagen con el comienzo del oratorio Los Dolores de María (2ª parte)

5.14. *Stabat Mater*. Secuencia. Burdeos (Francia)⁷⁴³

Nos estemos refiriendo a una de las obras más importantes y significativas de la producción musical de Francisco Andreví, compuesta cuando se hallaba en Francia en su etapa de exilio, y una de las piezas de este músico que más veces se ha interpretado en los últimos tiempos.

El *Stabat Mater* es una secuencia medieval atribuida a varios autores del siglo XIII, que fue incorporada al ritual Cristiano en 1727 como la última de las cinco secuencias oficiales de la Iglesia Católica. En su origen tenía dos textos algo diferentes el uno del otro, conocidos por el nombre de *Dolorosa* y *Speciosa*, siendo este último el que está en uso en la actualidad. La secuencia se canta en la liturgia después del Gradual en la misa y antes del Aleluya a modo de himno. En este caso concreto queda reservada para la importante fiesta de la Virgen de los Dolores, en septiembre, aunque una tradición moderna la vincula con el viernes de Dolores, antepuerta de la Semana Santa e incluso hoy es frecuente escuchar los *Stabat* de diferentes autores en los días de la propia Semana inclusive, identificándola como música de Pasión.

Cuando Andreví escribe la obra, y aunque se haya dicho que compuso dos piezas con el mismo título, sólo hemos localizado esta que estamos comentando, ya habían obras surgidas al entorno de la aprobación litúrgica, todas ellas dentro de la corriente musical del momento en un siglo XVIII que se convirtió en un momento de inflexión y en el que la música española incrementó la tendencia contrapuntística en la música religiosa, a la que llegará incluso la influencia italiana a que tan aficionada era la nueva dinastía borbónica.

Andreví le puso música al *Stabat Mater* en Burdeos, donde probablemente se estrenó⁷⁴⁴. La obra la conocemos a través de la edición impresa hecha en la Casa Canaux de París, compuesta por varios cuadernos en los que está el guión con las voces y el acompañamiento a piano, y se acompaña de otros cuadernos con el instrumental siguiente, según archivos: dos Violines, Viola y Contrabajo / dos Violones, Flauta,

⁷⁴³ Hemos escrito anteriormente sobre esta obra en MARTÍNEZ MOLÉS: *Francisco Andreví Castellá, genio...*, pp. 174-192.

⁷⁴⁴ ARGERICH y otros: *Mn. Francesc Andreví...*

Contrabajo y Violoncello / dos violines, Alto, Violoncello y Contrabajo / dos Violines, Violeta, Flauta, Violoncello y Contrabajo⁷⁴⁵. La primera interpretación en España fue en Barcelona el año 1845, y de ella Pablo Piferrer hizo la crítica en el *Diario de Barcelona* destacando “la pausa, quietud y gravedad de los movimientos, y la intensidad y dominio de la Armonía” haciendo también diversas comparaciones con el Stabat de Haydn y Rossini⁷⁴⁶. En Madrid se hizo la audición en el Palacio del Buen Retiro, el Domingo de Ramos de 1868, con la particularidad de que el tenor solista era el infante Sebastián Gabriel, a quien Andreu había dedicado esta obra, apareciendo en el diario madrileño *El Artista* una crítica, en la que se afirmaba que “el Stabat Mater era una de las composiciones que más enaltecen a su autor, ya que hay versos que son de un gran trabajo artístico, al mismo tiempo que de una novedad y gusto religioso sorprendente y grandioso”⁷⁴⁷.

Hoy, lejos de los conflictos de la época que vivía Francisco Andreu al componerla, podemos apreciar el valor de esta obra, llena de convencimiento y expresividad, y atrevernos a sugerir que el hecho de elegir Andreu esta composición, con este nombre y tema, se debió a una intención suya por hacer alusión a los padecimientos que estaba sufriendo mientras permanecía exiliado fuera de España, su país natal y al que todo se lo debía. El contexto histórico es el que mejor puede explicar el porqué dedicó tanto cariño a esta obra que incluso, como hizo con Sevilla, la ofrecía como un obsequio personal de gran estima.

Análisis de la obra

A la hora de llevar a cabo el análisis musical de esta obra, se ha considerado oportuno hablar en términos generales de cada una de las características que sobresalen del estudio pormenorizado de cada uno de los tiempos, y no hacerlo de forma individualizada en base a la composición interna o propia de ellos. De esta manera podremos subrayar cuales fueron las tendencias generales que siguió Francisco Andreu

⁷⁴⁵ Esta obra la hemos localizado en los archivos de Cervera, Segorbe, Sevilla, Barbastro, Barcelona (Fons Sancho Marraco y Fons del Museu-Arxiu de Santa María de Mataró), Gerona, Guadalupe (Méjico), Madrid (Biblioteca Municipal) y Valencia (Colegio del Corpus Christi). En todos los casos que se ha podido comprobar se trata de edición impresa, a excepción de Barbastro donde es una copia manuscrita pero solo del primer cuaderno o guión.

⁷⁴⁶ *Diario de Barcelona*, 24 de diciembre de 1846.

⁷⁴⁷ *El Artista*, núm. 42, 15 de abril de 1868, p. 237.

en su composición y en qué aspectos destaca la pieza. Así mismo, llevar a cabo un análisis independiente de cada uno de los nueve tiempos supondría una redacción excesivamente estensa y poco clarificante, lo cual no aportaría datos concretos para definir la mano compositiva de este músico, finalidad por la cual se ha llevado a cabo el estudio de su obra.

Stabat Mater (I)

The image shows a musical score for the beginning of 'Stabat Mater (I)'. It consists of several staves: Soprano I, Piano, Soprano II, Tenor, Bass, and Piano. The Soprano I part is marked 'Moderato' and has a 'dol' (dolente) marking. The Piano part has dynamic markings of *f*, *mf*, and *p*. The vocal parts (Soprano II, Tenor, Bass) are marked 'Solo' and have lyrics: 'Sta - bat Ma - ter Ma - ter do - lo - ro - sa Sta - bat Ma - ter do - lo -'. The Piano part at the bottom has a complex rhythmic accompaniment.

Figura 5.14.1: Comienzo del Stabat Mater con la disposición de voces e instrumentos en la partitura de la obra

En líneas generales, hay un claro ahorro del material compositivo principalmente del melódico ya que parte de una serie de células melódicas como base de la composición del discurso melódico que varía, repite y utiliza de manera desenfadada y sutil en cada

uno de los casos. Así mismo, todos los tiempos que componen esta obra muestran una estructura a modo de secuencia tripartita, encajando así en las ideas que anunciaba Charles Rosen acerca de tal estructuración de las obras musicales a partir de la aparición de la Sonata en el ámbito musical.

Musicalmente hablando, el *Stabat Mater* de Francisco Andreví presenta entradas en imitación a modo de fugatos además de jugar con las parejas de voces agudas–graves con imitaciones exactas en la mayoría de los casos. En todos los tiempos de la obra, comienza con una introducción o con una entrada en algún instrumento o voz con carácter de introducción, imitando así la parábola dieciochesca de la aparición de la luz entre las tinieblas, y también utiliza para compensar esta pequeña sección una coda más o menos elaborada al final de cada una de las nueve partes que componen esta obra que incluye a su vez una zona cadencial que descansa sobre una pedal de tónica, confirmando así la tonalidad principal. Se descubre en la composición de esta obra un contraste de entradas en imitación generando horizontalidad con otras zonas homófonas donde prevalece la verticalidad y que generan mayor fuerza y sonoridad, al tiempo que son escasas las indicaciones dinámicas, agógicas e interpretativas y las dinámicas van del piano al fuerte de forma brusca y en terraza, aunque si bien, en algunos casos utiliza disminuendos, crescendos e incluso reguladores.

El ritmo es en todos los tiempos el auténtico motor de la interpretación, gracias a ello hace un despliegue de los acordes mediante un juego rítmico sensacional en la parte del acompañamiento. Igualmente descubrimos la utilización de una célula rítmica característica que aparece en los tiempos 2º, 3º y 8º la cual está elaborada con una corchea con puntillo ligada a tres semicorcheas.

Respecto de la armonía, hay que decir que adquiere mucha mayor riqueza que en otras composiciones más tempranas suyas, así los acordes de 7ª y 9ª son habituales en detrimento de los acordes triada, comunes del clasicismo más puro. Las disonancias por su parte, enriquecen la sonoridad buscando un efecto de tensión–relajación en el espectador y se convierten en elementos habituales de la línea melódica. Emplea con soltura la tonalidad de Do menor, tonalidad tempestuosa y heroica, para obras de inusual intensidad y con gran carga dramática con lo que esta tonalidad le permite generar composiciones de notable belleza e importancia como es el caso de la obra que

estamos analizando. Las progresiones armónicas son constantes y generalmente de V y VI, es decir fuertes dentro del ritmo armónico lento que caracteriza a la composición del Maestro Andreví. También aparecen secciones donde busca ciertas modulaciones hacia tonalidades relativas o cercanas pero sin olvidar en ningún caso la vuelta a la tonalidad principal. En algunos momentos pasa la línea melódica por diferentes centros tonales sin llegar a confirmar ninguno de ellos como recurso para generar variedad sin utilizar elementos nuevos a los que viene utilizando. Los grados tonales que prevalecen son el de I – V – IV – VI – V – I y la cadencia final siempre es V – I Cadencia Perfecta si bien hay que destacar 2 casos en los que aparece una semicadencia en V dejando el discurso musical en suspense para atacar el siguiente tiempo o la 2ª parte de él tal y como sucede en el 3º y 4º.

En cuanto a las indicaciones agógicas, solo se puede hacer referencia en cuanto a aquellas que aparecen al comienzo de la obra o cuando hay un cambio de tempo dentro del mismo tiempo y siempre son en busca de un tempo más rápido, más movido. Una vez más y como siempre suele hacer en sus composiciones musicales, para frenar y detener el ritmo de la interpretación al final de cada una de las partes que la forman retrasa el tempo aumentando los valores de las notas que venía utilizando. El fraseo está claramente definido por medio de los Ictus inicial y final que separan los distintos elementos que forman la frase según sea binaria o ternaria en sus correspondientes semifrases.

De todos los tiempos que la componen queremos destacar y llamar la atención principalmente sobre 3 que son el III, VI y IX por su elaboración, material, composición, juego melódico - rítmico, armonía y textura. Y de estos 3 destacaría uno de ellos por encima de los otros que es el IX. Así pues llegado este punto consideramos interesante hacer un estudio en profundidad de este noveno y último tiempo de la pieza musical.

Con este tiempo está finalizando la obra y para ello Andreví ha buscado en el dotarlo de un carácter especial para transmitir al oyente, al espectador todos aquellos valores que van a quedar en su retina de manera más fresca y que a su vez han de conseguir exaltar al espectador para impregnar en él el deleite y la gratificación.

La Introducción sirve para preparar al oyente para lo que va a escuchar. Lo hace mediante la entrada al mismo tiempo de las cuatro voces en sus correspondientes cuatro tesituras solas, a capella, para transmitir la importancia de las voces en su obra, las cuales llevan el peso del texto que ha de ser muy inteligible y claro. Como se puede observar en el análisis de este tiempo, se basa todo él en el juego de las dos líneas melódicas con un efecto de fugatos, repitiendo las entradas de forma sucesiva e interminable. Se pueden llegar a contar hasta nueve entradas de la línea melódica N° 1 y hasta diecisiete entradas de la línea melódica N° 2; todas ellas en superposición de una frente a la otra.

Parece evidente, que la melodía N° 2 tiene mucho mas peso en el conjunto de la composición que la melodía N° 1; también por el comienzo en el segundo tiempo que ya es un hecho llamativo y por su mayor fluidez melódica que concede al compositor más libertad a la hora de utilizarla. A partir de estas dos líneas melódicas a que nos referimos, es capaz de componer todo un tiempo que por su disposición en último lugar si no es el más importante, que sí que lo es porque con él da por terminada y cerrada la pieza a la vez que dota de contundencia a esta, sí será el más recordado porque aunque la escucha genere en nuestra memoria un esquema de la obra en el que almacenamos la información referente a las distintas estructuras, ritmos y melodías que hemos ido escuchando y desenmascarando, será esta la que más recordaremos por su situación en el espacio y en el tiempo.

En contra de lo que cualquier otro compositor hubiera podido pensar para acabar la obra, Andreví en vez de recurrir a utilizar una estructura o línea melódica compleja, o incluso una disposición de las voces que generasen una textura densa, él busca la claridad y la sencillez, porque pretende que el oyente entienda todo lo que está proponiendo con su música perfectamente y no le suponga dificultad alguna captar y asimilar el carácter, el estilo y la capacidad expresiva de su música.

Hay que hacer referencia a dos hechos muy interesantes: por una parte el juego de voces que hace en este tiempo con las dos líneas melódicas en la Dominante de la tonalidad principal, grado tonal este que dota de gran fuerza a la interpretación y si recordamos la disposición de las entradas en el comienzo de este tiempo era en la voz del Bajo y de la Soprano I, las cuales muestran polaridad, son las voces extremas de las cuatro que

utiliza, pero sin embargo para finalizar la obra donde vuelve a aparecer esa línea melódica a la que hago referencia anteriormente lo hace en las voces de Tenor y Soprano Segunda con lo cual muestra intimidad, interiorismo, está refugiándose en su propio interior para acabar...qué riqueza compositiva y musical nos está mostrando con este juego de voces...y qué función psicológica mas interesante está transmitiendo al oyente...con qué sutileza nos está diciendo que se acaba la pieza y se está refugiando en el interior...lo está haciendo como los grandes compositores del momento... Por otra parte, destacar la Coda Final de este tiempo. Es evidentemente el momento ideal para despedir la interpretación. Para ello, de una forma muy oportuna, Andreví hace de ella dos partes; la primera de ellas es la que he comentado anteriormente del juego de las voces y la segunda es mediante una escritura vertical, homofónica y homorrítmica caminando las cuatro voces juntas buscando alcanzar la cadencia final que confirma varias cosas a la vez. Por otro lado la tonalidad de este tiempo, a su vez tonalidad con la que había comenzado la obra en su primer tiempo y en tercer lugar utiliza una pedal de Do como confirmación de la tónica de ese acorde psicológico de Do menor con 7ª en el que se basa para componer los nueve tiempos de este *Stabat Mater* tan minuciosamente elaborado, con tantos detalles enormemente cuidados y con tanta carga simbólica.

ESTRUCTURAS DE LOS 9 TIEMPOS DEL STABAT MATER**SM - I**

INTROD	A	B	A'	C	CODA
I-----I	I-----I	I-----I	I-----I	I-----I	I-----I
	4 ENTRADAS EN IMITACIÓN: S1 - S2 - T - B (TEMA 1)	2 SECUENCIAS DE 3 ENTRADAS EN IMITACIÓN (TEMA 2)	4 ENTRADAS EN IMITACIÓN T - S2 - S1 - B (TEMA 1)	2 DIALOGOS S1 - B T - S2 (TEMA 3)	MATERIAL T1 - T2 - T3

SM - II

INTROD	A	B	A	CODA
I-----I	I-----I	I-----I	I-----I	I-----I
	TEMA 1 (S1)	TEMA 2 (S2 - T - B - S1)	TEMA 1 (S1)	3 ENTRADAS EN IMITACIÓN T1 - T2

SM - III

INTROD	A	A'	CODA
I-----I	I-----I	I-----I	I-----I
2 PARTES COM 2 CÉLULAS MELÓD CARACTERÍSTICAS	TEMA 1	TEMA 1	MATERIAL DE LA CÉLULA 1 DE LA INTRODUCCIÓN + MATERIAL NUEVO

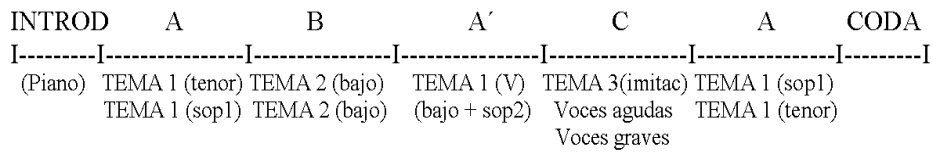
SM - IV

INTROD	A	B	CODA
I-----I	I-----I	I-----I	I-----I
TEMA 1	TEMA 1	TEMA 1 1º SOLO BAJO 2º BAJO + PIANO	MATERIAL T1 PARTE 2 1º EXPOSICIÓN

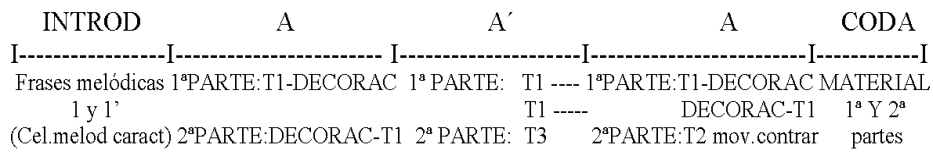
SM - V

A	A'	CODA
I-----I	I-----I	I-----I
TEMA 1 1er ELEM - 2º ELEM - 3er ELEM (V)	TEMA 1 1er ELEM - 2º ELEM - 3er ELEM (T)	MATERIAL TEMA 1

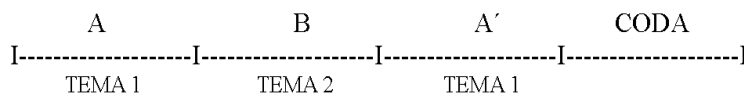
SM – VI



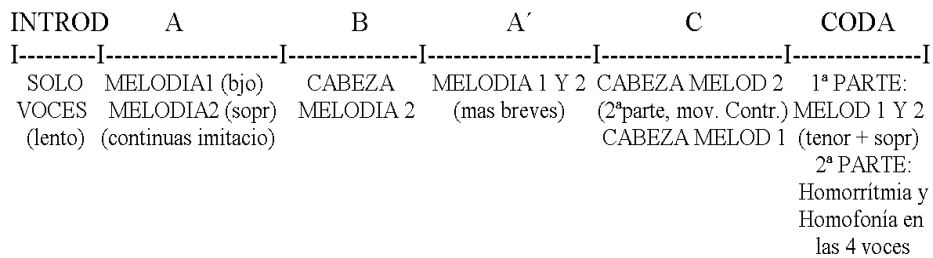
SM – VII



SM – VIII



SM – IX



** TODOS LOS TIEMPOS FINALIZAN CON UNA CADENCIA O ZONA CADENCIAL CON SENTIDO CONCLUSIVO TRAS LA CODA FINAL.

Figura 5.14.2: Estructura de cada uno de los nueve tiempos del *Stabat Mater*

S. M.	TONALIDAD	VOCES	COMIENZO	CADENCIA FINAL	MELODÍA	RITMO	TEXTO	ESTRUCTURA
I	Do Mayor	Soprano I y II Tenor Bajo Solista Bajo	Anacrúsico	V - I Cadencia Perfecta	Fluida y ondulada Imitaciones Saltos intervalicos breves Ambito reducido	Binario 4/4 Larghetto doloroso Ligereza en el acomp.	Latín Silábico Pocos Neumas Sacro	Introducción A - B - A' - C Coda Zona cadencial final
II	Sol menor	Soprano I Soprano II Tenor Bajo	Tético	V - I Cadencia Perfecta	Ondulada, fluida, fraseada, breve y de ámbito reducido Saltos intervalicos breves Hay 2 temas	Ternario 9/8 Larghetto Homorritmia Célula rítmica caracterist.	Latín Silábico Algunos Neumas Carácter religioso	Introducción amplia A - B - A' Coda muy elaborada Zona cadencial final
III	Re menor Re Mayor	Soprano I Soprano II Tenor Solista Tenor Bajo	Anacrúsico	1ª parte: Semicadencia en V 2ª parte: V - I Cadencia Perfecta	Fluida y ondulada Ambito reducido Se mueve por grados cjtos. Frasas de larga duración 2 células melódicas introd.	Ternario 3/4 Larghetto Binario 4/4 Allegro Célula rítmica caracterist.	Latín Silábico Sacro	Introducción (2 partes) A -transic./episodio- A' Coda desarrollada Zona cadencial final
IV	Si b Mayor	Bajo Solista	Anacrúsico	Semicadencia en V	Ondulada y fluida Dulce y cantáble Se mueve por grados cjtos. 1 tema con 3 elementos	Ternario 3/4 Andante sostenuto Caminante Asentado y consistente	Latín Silábico (4 casos de neumas) Sacro	Introducción (tema) A - enlace - A' Coda Zona cadencial final
V	Si b Mayor	Bajo	Tético	V - I Cadencia Perfecta	Ondulada, grados cjtos. Y saltos intervalicos amplios Solo 1 mismo tema, con 3 elementos aparece 2 veces	Binario 4/4 Allegro Alegre Ligero y muy vivo	Latín Silábico Pocos Neumas Sacro	A (tema 1 en V) A' (tema 1 en Tónica) Coda (tema 1) Zona cadencial final
VI	Mi b Mayor	Soprano I Soprano II Tenor Bajo	Anacrúsico	V - I Cadencia Perfecta	Fluida y ondulada, con mvto por grados cjtos y saltos intervalicos amplios Cambio de registro, repite sonidos y sentido descend.	Binario 4/4 Andante Marcato y contrastante Caminante, acompaña y da viveza	Latín Silábico-Neumático Sacro	Introducción A - B - A' - C - A" Coda Zona cadencial final A >T1, B >T2, C >T3
VII	Sol menor Sol Mayor	Tenor I Tenor II	Tético	V - I Cadencia Perfecta	Frasas breves separadas por silencios, ondulada y fluida, contrastes melódicos Ambito reducido Se mueve por grados cjtos.	Binario 4/4 Andante flebile Allegro assai Machacón Muy marcato	Latín Silábico Sacro	Introducción (2 veces línea melódica amplia) A - A' - A Coda Zona cadencial final
VIII	Mi b Mayor	Soprano II	Tético	V - I Cadencia Perfecta	Tema 1: cantabile, dulce, expresiva, ondulada, saltos intervalicos. Tema 2: menos riqueza, poco expresiva, contrastante y descendente	Ternario 6/8 Andante Marcato e interesante Celula rítmica caracterist.	Latín Silábico Pocos Neumas Sacro	A (tema 1) B (tema 2) A' (tema 1) Coda Zona cadencial final
IX	Do menor	Soprano I Soprano II Tenor Bajo	3er. Tiempo (postético)	V - I Cadencia Perfecta	Melodía 1: tética, por grados conjuntos y muy horizontal. Melodía 2: 2º tiempo, fluida y ondulada. Ambas ámbito reducido	Binario 4/4 Larghetto Binario 2/2 Allegro Vivo, breve, claro y ligero	Latín Silábico Pocos Neumas Sacro	Introducción (solovoces) A - B - A' - C (ByC a modo de enlace episodio o transición) Coda Final (2 partes)

Figura 5.14.3: Cuadro resumen con los elementos más característicos del *Stabat Mater*

Simbolismo encontrado en la obra

De la composición de esta obra, se descubren gran cantidad de datos en el análisis que hemos realizado y que llaman cuanto menos la atención los cuales me hacen pensar sobre la fuerza simbólica que transmite esta obra, tanto en su conjunto como en pequeños detalles que en ella se enmascaran.

Hay una cuestión que queremos plantear llegados aquí y es el hecho de pensar si en realidad Andreví tuvo en cuenta todos estos detalles, si pensó en cómo combinarlos, si en realidad era consciente de este simbolismo tan llamativo en ciertos detalles puntuales o si por el contrario, únicamente se dedicó a componer esta obra atendiendo a sus intereses musicales siguiendo la línea creativa que venían desarrollando otros compositores de la época con los cuales tuvo un cierto contacto, y de este tipo de composiciones tan representativas concretamente de un determinado periodo y estilo dentro de la historia de la música religiosa, sin pensar pues en todos estos detalles que se ponen de manifiesto, que nos han llamado tanto la atención y que no podíamos dejar pasar por alto el citarlos, ya que son un eslabón más dentro de la magnífica línea compositiva que ha mostrado Andreví en el transcurso de su vida y no hacen más que engrandecer su creatividad, su flexible estilo musical, su mano compositiva tan rica y peculiar.

Las características en la obra que nos han llamado la atención y hemos querido subrayar de la misma, son en primer lugar el número de tiempos de la obra, nueve, de los cuales cinco de ellos están compuestos en modo Mayor y cuatro en modo menor; también el acorde utilizado, que es un acorde de novena [DO – MI – SOL – SI – RE] el cual surge de las tonalidades que ha empleado en la composición del total de los tiempos; y por último la tonalidad, que es Do menor.

Lo que nos simbolizan todos estos datos o características es que por la tonalidad, Do es el primer grado de la escala de Do menor o Mayor, es decir la Fundamental, el grado más importante de cualquier escala, que a su vez esta es la primera nota de la escala como sucesión de sonidos ya desde tiempos de Guido d'Arezzo quien la creo a partir del Himno de San Juan Bautista. Por tanto de aquí resulta a destacar el N° 1. Por los intervalos que utiliza para la composición de cada uno de los tiempos, partiendo de la

tonalidad de Do menor sigue un proceso de quinta ascendente desde esta tonalidad del último tiempo en sentido contrario al orden numérico y un proceso de tercera descendente en el orden normal de los tiempos que lleva a encontrarse en el que se cruzan ambas series, al cual podríamos llamar tiempo intersección que son del cuarto al quinto tiempo y del sexto al quinto tiempo, es decir que resulta el punto de cruce el quinto tiempo que a su vez es el central de la obra, el que haría de eje subdivisor de la obra completa. De aquí resultan los N° 3, 5 y 9. Por el número de tiempos que tiene la obra, de aquí resultaría el N° 9 y finalmente, por el acorde utilizado resulta el N° 9.

Con todo esto vemos que los números 1 – 3 – 5 – 9 son los números de mayor fuerza dentro de la obra. Pero a su vez de ellos encontramos que el número 9 está tantas veces repetido como aparecen cada uno de los otros números es decir tres veces, pero es que si sumamos $1+3+5+9$ el resultado que obtenemos es 18 del cual la suma de sus dos cifras nos da $1+8=9$.

¿Quizá pensó todo esto Andreví antes de componer su obra? ¿Tuvo en cuenta todas estas combinaciones antes que nada? ¿Era consciente de lo que podía suponer esto en cuanto a la aportación que estaba dando a la música asimilándose a lo que se ha descubierto de otros grandes compositores como puede ser Bach en sus Fugas, Mozart en sus sonatas o Beethoven en sus Sinfonías? Esto deja una ventana abierta difícil de responder pero que cuanto menos deja la sospecha de que quizá, de forma inconsciente, Andreví estaba tejiendo la composición de esta obra a través de un entramado simbólico con gran carga dentro de la obra.

La aportación simbólica que nos transmiten estos números es:

- *El número 1*: que no puede dividirse sin dejar de existir, es el símbolo de Dios Padre. El Absoluto, engendra al Uno, voluntad primera hacia la existencia, impulso activo inicial, representado por el punto en geometría, por la nota Do en música, por el “Hágase la Luz” del Génesis, por el Verbo Cristiano, por el Sol en nuestro sistema planetario.

- *El número 3*: tres es la cifra de la Trinidad, simbolizada en el Antiguo Testamento por los tres Ángeles en la mesa de Abrahán. En la construcción de iglesias, hacen alusión a la Trinidad el triple ábside y las tres portadas de la fachada. También es la cifra de los

Reyes Magos que representan las tres partes del mundo conocidas en tiempos de Cristo. Es fruto liberador de la tensión entre los extremos, elemento estabilizador, principio equilibrante, el elemento nuevo a partir de la materia fecundada. El Tres se yergue como germen de vida nueva, como la materia en estado creado, como el resultado del uno más el dos.

Considerado como la materia fecundada por el espíritu, o el triángulo pitagórico original, o la tríada padre-madre-hijo, el tres es fuente y origen de todas las cosas existentes a través de sus componentes Sustancia – Forma – Movimiento.

- *El número 5*: En música es el pentagrama, sustrato del sonido original que produjo la creación, y la nota Sol. Representa a la Dominante, grado de gran fuerza e importancia en la escala. Viene a ser el vínculo entre el Uno y la diversidad, el puente que une lo corpóreo con lo divino y que le da sentido e inserción en un organismo dado. El Cinco es el éter, la quintaesencia de los alquimistas, magma fundamental del que emerge toda la materia. Él es el mediador entre los elementos y el surgimiento de lo nuevo a través de un acto de creatividad. A él corresponden los cinco libros de Moisés, las cinco llagas de Cristo, las cinco vírgenes necias y prudentes, los cinco sentidos.

- *El número 9*: contiene tres veces el número de la Santísima Trinidad. Corresponde a los coros de los Ángeles. El Nueve es la perfección del tres, es el tres al cuadrado. Nueve son las categorías angélicas. Se ha alcanzado aquí el punto de desarrollo más alto, es el hombre perfecto - nueve son las iniciaciones - el hombre iluminado que prodiga su sabiduría a los demás. También representa al hombre como tal, constituido de una trinidad terrena (cuerpo, emociones, intelecto), una trinidad de su alma y una de su espíritu, el Nueve es Amor y Luz, fundidos en Sabiduría proveniente del conocimiento de la Verdad. De igual forma el Eneagrama, con su estructura nonagónica, constituye una unidad de luz y amor irradiante.

LETRA DEL STABAT MATER

Stabat mater dolorosa juxta Crucem lacrimosa, dum pendebat Filius.	Estaba la Madre dolorosa junto a la Cruz, llorosa, en que pendía su Hijo.
Cuyus animam gementem, contristatam et dolentem, pertransivit gladius.	Su alma gimiente, contristada y doliente atravesó la espada.
O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater Unigeniti.	¡Oh cuán triste y afligida estuvo aquella bendita Madre del Unigénito!
Quae moerebat et dolebat, Pia Mater cum videbat Nati poenas incliti.	Languidecía y se dolía la piadosa Madre que veía las penas de su excelso Hijo.
Quis est homo qui non fleret, Matrem Christi si videret in tanto supplicio?	¿Qué hombre no lloraría si a la madre de Cristo viera en tanto suplicio?
Quis non posset contristari, Christi Matrem contemplari dolentem cum Filio?	¿Quién no se entristecería a la Madre contemplando con su doliente Hijo?
Pro peccatis suae gentis vidit Jesum in tormentis et flagellis subditum.	Por los pecados de su gente vio a Jesús en los tormentos y doblegado por los azotes.
Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum, dum emisit spiritum.	Vio a su dulce Hijo muriendo desolado al entregar su espíritu.
Eia Mater, fons amoris, me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam.	Ea, Madre, fuente de amor, hazme sentir tu dolor, contigo quiero llorar.
Fac ut ardeat cor meum in amando Christum Deum, ut sibi complaceam.	Haz que mi corazón arda en el amor de mi Dios y en cumplir su voluntad.
Sancta mater, istud agas, crucifixi fige plagas cordi meo valide.	Santa Madre, yo te ruego que me traspases las llagas del Crucificado en el corazón.
Tui nati vulnerati, tam dignati pro me pati, poenas mecum divide.	De tu Hijo malherido que por mí tanto sufrió reparte conmigo las penas.
Fac me tecum pie flere, crucifixo condolere, donec ego vixero.	Déjame llorar contigo condolerme por tu Hijo mientras yo esté vivo.

luxta crucem tecum stare, et me tibi sociare in planctu desidero.	Junto a la Cruz contigo estar y contigo asociarme en el llanto es mi deseo.
Virgo virginum praeclara, mihi iam non sis amara: fac me tecum plangere.	Virgen de Vírgenes preclara no te amargues ya conmigo, déjame llorar contigo.
Fac ut portem Christi mortem, passionis fac consortem, et plagas recolare.	Haz que llore la muerte de Cristo, hazme socio de su pasión, haz que me quede con sus llagas.
Fac me plagis vulnerari, fac me cruce inebriari, et cruore Filii.	Haz que me hieran sus llagas, haz que con la Cruz me embriague, y con la Sangre de tu Hijo.
Flammis ne urar succensus per te Virgo, sim defensus in die iudicii	Para que no me quemé en las llamas, defiéndeme tú, Virgen santa, en el día del juicio.
Christe, cum sit hinc exire, da per matrem me venire ad palmam victoriae.	Cuando, Cristo, haya de irme, concédeme que tu Madre me guíe a la palma de la victoria.
Quando corpus morietur, fac ut animae donetur Paradisi gloria. Amen	Y cuando mi cuerpo muera, haz que a mi alma se conceda del Paraíso la gloria. Amén

Figura 5.14.4: Texto de la letra del *Stabat Mater* con su traducción al castellano

Similitudes o diferencias del Stabat Mater de Andreví con otros coetáneos al suyo

El *Stabat Mater* es una secuencia medieval atribuida a varios autores, entre los que se encuentran como más probables Inocencio III (+1216) y el franciscano Jacopone da Todi (1230-1306). La adjudicación a Jacopone se debe a la referencia que hace Georgius Stella, Canciller de Génova en sus “*Annales Genuenses*” sobre un manuscrito del siglo XIV conteniendo poemas de Jacopone adjudicándose la autoría del *Stabat*. Esta secuencia fue incorporada al ritual Cristiano en 1727 como la última de las cinco secuencias oficiales de la Iglesia Católica.

Tiene dos textos algo diferentes el uno del otro. Ellos son conocidos por el nombre de *Dolorosa* y *Speciosa*. El que está en uso en la actualidad es el de *Dolorosa*. Esta pieza, no puede ser comprendida plenamente examinándola solamente como una obra de arte sublime de la historia de la música. La fiesta anual del Dolor de la Virgen, el viernes anterior al Domingo de Ramos, era la ocasión para ejecutar la composición.

El momento histórico

En el siglo XVIII se convirtió en un momento de inflexión y la música española va a incrementar la tendencia contrapuntística en la música religiosa, a la que llegará incluso la influencia italiana a que tan aficionada era la nueva dinastía borbónica.

Algunos Stabat Mater

Stabat Mater son las primeras palabras traducidas de "Estaba la Madre dolorida, llorando junto a la cruz, de la cual su hijo estaba suspendido".

Este poema fue escrito, tal vez, por J. da Todi. Varios compositores lo han musicalizado: Cornysh, Palestrina, D. Scarlatti, Boccherini, Gasparini, Tartini, Haydn, Dvorak o Andreví entre otros, incluso los operísticos Rossini y Verdi.

El crítico Piferrer - citado por Alier, en un texto sobre el autor italiano - llegó a señalar que Rossini era el "Miguel Ángel de la música", por lo que había encontrado en la composición de su *Stabat Mater*, opinión que en ningún caso compartimos ya que no encontramos en esta obra la genialidad fervorosa de aquel escultor, además que se acerca más a una ópera que a una pieza de fe.

Por su parte al *Stabat Verdiano* tan poco difundido, G. Martin autor de una biografía de Verdi de 470 páginas, le dedica sólo tres escasas líneas. Con todo, al leer los datos del autor se deduce que es operístico y estos en general, no saben ni les interesa la música sacra.

El Stabat de A. Scarlatti le fue encargado por una cofradía de la Virgen Dolorosa. Es uno de los preferidos. Es extenso pues consta de 18 partes, sólo dos partes son Allegro y el resto es moderado, con sobrecogedores adagios.

Otro inspirado es el *Stabat de Vivaldi*. Kolneder en una guía sobre el veneciano, consigna que Casella opinó que "este *Stabat Mater* habría sido suficiente para asegurar a su autor un lugar importante en la historia de la música". Consta de 9 partes. Camino lo resume como "especialmente concentrado, profundamente expresivo, grave (...) una verdadera bajada a las tumbas de la aflicción".

El Stabat de Pergolesi obedecería a un encargo de la arriba referida cofradía, a pesar que Música Sacra de Ed. Altaya sitúa su origen en el duque Madolini. Consta de 12 partes. El citado Camino señala entre otras ideas, que tienen "fuerza descriptiva" algunos momentos. Hay quienes afirman que se merece su popularidad.

El Stabat de Poulenc (1950), consta de 12 partes y de ellas, consideramos que sus más logradas son las números II, V y VI. El gran coro y orquesta sinfónica a ratos, llegan a inquietar, en especial la percusión en XI y XII. Buen registro es el de Battle con Ozawa.

El Stabat de Penderecki, de algo más de 7 minutos, (1962) forma parte de la imponente Pasión según San Lucas. Consta de seis números y utiliza parte del poema "Haz que sea custodiado..." y que unos pocos como Palestrina había usado. El intenso juego coral, sin acompañamiento, recurre a diversos efectos que llegan a apabullar en una mezcla de oración y dolor.

6. EL PENSAMIENTO ARMÓNICO-MUSICAL DE FRANCISCO ANDREVÍ: de la formación de infantillos a la formación de músicos.

En la época de Andreví el músico en su profesión, y más si era maestro de Capilla, tenía que desempeñar diversas funciones todas ellas vinculadas al ejercicio de su plaza. Fundamental era el ser compositor, pues se le pedía incrementase el patrimonio musical de la institución tanto aportando nueva obra propia como adaptando o recuperando la de viejos maestros. Pero, además de “*orquestar*”, es decir, formar conjunto de los instrumentistas y voces de la capilla, e incluso en muchos casos hacer de organista o acompañamiento en el bajo continuo, su otra labor fundamental era el enseñar contenido musical a sus alumnos, alguno de los cuales acabaría siendo discípulo y músico como su maestro.

La formación musical transmitida, la enseñanza de la música, ocupaba parte de la vida diaria del maestro. En el caso concreto de Francisco Andreví es algo que debió aprender en su estancia formativa en La Seu d’Urgell, que no ejerció durante su tiempo de organista en los primeros tiempos de Barcelona, al serlo en instituciones conventuales femeninas, pero que desde su primer oficio en Segorbe le acompañaría el resto de sus días.

Sus tareas de formador musical no parece que fueran idénticas en todos los destinos que ocupó. En todos los casos sí que hubo un colectivo al que dedicaría especial atención: los infantillos. Obligaciones comunes tuvo en este apartado en todos los lugares por los que pasó. Así, en Segorbe se responsabilizó de su formación musical, junto al perfeccionamiento de los clérigos catedralicios en lo concerniente al canto llano que debían recibir clases del maestro, pero nada de responsabilidad ejerció en las otras formaciones escolares por cuanto no residían concentrados en casa alguna y eran, además, obligación del maestro de gramática. En Valencia, Sevilla y sobre todo en la Capilla Real fue todo lo contrario y el maestro era el responsable de la formación integral del educando, generalmente reglada por una normativa estricta que debía hacer cumplir, aunque en los casos de Sevilla y Madrid, en las peculiaridades de estos infantes o niños de coro, se viese ayudado por un maestro de danza y por un maestro de canto, respectivamente. Algo similar, compaginando composición, dirección de capilla musical y formación debió hacer en Burdeos. Poco sabemos de su etapa en París, ya que

al ser organista quizá su tarea de formador se desarrolló a través de clases particulares, aunque su regreso a Barcelona lo volvió a introducir en las viejas tareas al frente de una escolanía.

Este curriculum profesional le hizo ser experto en la práctica de las funciones, pero a la vez como maestro nos legó su experiencia en base a dejar escritos que ayudasen a comprender a otros estas enseñanzas, tanto en la selección y formación de voces agudas, como en el aprendizaje de lo que es y cómo se escribe o interpreta el canto religioso, el canto llano, cómo se debe hacer sonar el órgano en las obras de música sacra o cómo se ha de trabajar la obra de música. Sus ejemplos, notas, tratados manuscritos o impresos son la muestra de un profesional preocupado por el arte que ejerce y transmite, donde queda patente su pensamiento armónico-musical a través de abordar las cuestiones vinculadas a la teoría de la música⁷⁴⁸.

6.1 La preocupación por las voces agudas: el trabajo de selección de infantillos.

Junto a la composición musical, otro de los aspectos en los que destacaría Francisco Andreví fue en la enseñanza musical a sus infantillos. En todos aquellos magisterios que fue ocupando, acaba realizando una importante tarea en lo que concierne a la formación y educación de esos jóvenes niños que asistían a la capilla a cantar, sujetos a unas rígidas normas disciplinarias que, unidas al aprendizaje de la teoría musical, el canto, la armonía y la composición impartidas por el maestro de Capilla, el autentico profesor, maestro y fonador de estos niños, buscaba como resultado obtener en ellos unas capacidades musicales extraordinarias y que sus intervenciones en los cantos litúrgicos alcanzaran una alta calidad y perfección.

Andreví, a lo largo de su dilatada vida musical, regentó diversos magisterios en toda la geografía española y en todos ellos, de los que conocemos más detalles frente al periodo francés, mostró un enorme interés tras conseguir la plaza, por conocer y mejorar esas

⁷⁴⁸ Una visión actual del concepto en JOFRE i FRADERA, Josep: *La práctica del lenguaje musical*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2009. Para un ejemplo anterior a Andreví, nos puede servir la obra de Antonio Eximeno, que ha sido analizada por Alberto Hernández en HERNÁNDEZ MATEO, Alberto: *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*. Tesis Doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012. Sobre el tema puede verse el clásico libro de LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid: CSIC, 1962 (reedición 1991) y su otra publicación, *La Teoría española de la Música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC, 1974.

voces que, con su registro atiplado, eran tan primordiales para interpretar aquellos registros más agudos de las obras que se componían en cualquier celebración o festividad litúrgica, pues al tener la mujer vetada su participación en dichas funciones, esas tesituras agudas quedaban destinadas para las gargantas de los infantes, motivo por el que se las consideraba tan importantes y fundamentales en el momento de interpretación de las obras musicales sacras. El proceso de formación musical y educación vocal duraba varios años, consistiendo en un largo, intenso y laborioso camino, que en ciertos casos podía llegar a implicar incluso la muda de la voz en alguno de los niños cantores o infantillos, con el consiguiente desajuste que esto conlleva, motivo por el que el maestro de Capilla tenía que tenerlo previsto y ser un gran conocedor de las voces, de los registros y de las capacidades musicales de los niños cantores y así poder suplir esa voz que había mudado por otra que cumpliera con los requisitos necesarios en el menor espacio de tiempo posible.

En apartados anteriores, donde se describía su estancia y ejercicio de esos magisterios, hemos ido dejando constancia de ese tipo de informaciones. Curiosamente, y es algo que veremos en todos los casos salvo cuando se hace cargo de la Capilla Real, tal y como hiciera al llegar a Segorbe, lo primero que hace es buscar voces de niños. Así lo hizo en aquel destino durante varias veces a lo largo de los años que lo rigió, nada sabemos de su estancia en Santa María del Mar, pero al llegar a Valencia se repite lo sucedido en Segorbe.

La llegada de Andreví a Valencia se produce en un momento de dificultades económicas en esta catedral, lo cual era motivo suficiente para pensar que la capilla musical pudo ser una de las más perjudicadas, tanto por el número de miembros que la componían como por las exigencias a las que se les podían someter, puesto que una rígida normativa podía generar despidos dentro de la misma que fueran difícilmente restituidos, algo que condicionaría enormemente el trabajo diario del maestro a quien le gustaba el compromiso y la disciplina en todo aquello que tuviera que ver con la música y su enseñanza. Poco tiempo antes de aprobar la oposición se había aprobado un reglamento que regulaba la vida catedralicia de los infantillos, y a su cumplimiento se dedicó el nuevo maestro.

Así, entre los años 1822 y 1826 encontramos una continua circulación de infantillos por la capilla catedralicia valenciana, puesto que al tiempo que algunos perdían la voz por el proceso de muda de esta, en ocasiones se permitía la posibilidad de nombrar a un sustituto cuando la situación económica lo permitía, pero de igual forma encontramos momentos en que no se pueden cubrir esas bajas y se reduce el número de infantillos en el coro. No obstante, el cabildo catedralicio trabajó por mantener en todo momento en seis el número de niños cantores y así ajustarse a lo que se consideraba el mínimo suficiente.

La normativa y las informaciones documentales nos hacen saber de obligaciones, al margen de la formación musical, que el maestro Andreví tuvo que ejercer en esos momentos, relacionadas con el aprendizaje de la Doctrina Cristiana, la iniciación en el ritual de los oficios religiosos en los que actuaban como monaguillos o la formación en aspectos de moral católica. En lo que respecta a la música, el reglamento fijaba los momentos de enseñanza tras los oficios matutinos y vísperas, y aunque se marcaban tiempos de asueto a lo largo de la jornada el estudio del canto o cuanto el maestro considerase necesario predominaba en las jornadas diarias de estos infantes, para lograr su mejor ejecución en las funciones litúrgicas y su mayor formación para que saliesen buenos músicos.

A su llegada a Sevilla descubre que a lo cotidiano vivido en los anteriores destinos debe añadir la peculiaridad de la participación de los infantillos, los seises sevillanos, en las danzas que se interpretan en funciones litúrgicas determinadas. No solo hay que preocuparse de la voz y el número, aquí más amplio de lo habitual, sino que al tiempo que bailan mantengan el canto, y si en lo primero le ayuda el maestro de danza que les enseña y acompasa, la segunda faceta es cosa del maestro de Capilla, lo que Andreví ejerció en su breve estancia en la localidad como nos dice el acuerdo capitular que ordena se le abonen los haberes que le corresponden al llevar en persona “*la dirección de los seises*” en todas sus vertientes⁷⁴⁹. En Sevilla también pudo gozar la tenencia de un “*castrati*”, con todo lo que ello significaba para el conjunto de las voces, pues se incorporó como “*niño tiple*” nombrado como seise, el niño José González que ya era colegial en San Isidoro, la escuela catedralicia de niños⁷⁵⁰.

⁷⁴⁹ ACSev, L. 07241, *Libro de Autos Capitulares*, 1830, cabildo de 28 de julio de 1830, ff. 150-150v.

⁷⁵⁰ ACSev, L. 07240, *Libro de Autos Capitulares*, 1829, cabildo de 11 de mayo de 1829, ff. 71-71v.

Cuando ocupa el magisterio de la Capilla Real de Madrid, ante Andreví se le abre un mundo totalmente diferente en lo que respecta a la formación de los infantillos o niños cantores. El magisterio comportaba la dirección o rectorado del Real Colegio de Niños Cantores, una institución con gran tradición y de la que salían grandes músicos de futuro. Es verdad que en este caso contaba con la ayuda de un maestro de canto y otros colaboradores para que esa escuela musical funcionase y rindiese lo esperado de ella. Pero Andreví marcó su estilo personal en la misma. Al incorporarse se le ordenó que estos niños colegiales supliesen la falta de voces tiples de la Capilla, y para conseguirlo además de proceder a los cambios necesarios, exigió materiales nuevos para su formación desde una elemental pizarra hasta el poder contar con métodos modernos en los que fundamentar la enseñanza con autores como Virués, Castilla o Morigi. Pero lo más significativo que aquí hemos encontrado es su vocación de maestro preocupado por sus alumnos, y así cuando el colegio tuvo problemas y hubo de desalojarlo hizo grandes insistencias ante los superiores para que algunos de sus alumnos no se quedasen sin recursos, lo que repetiría ante la reducción posterior de la plantilla de la Capilla.

La conclusión de toda esta labor de formación y educación de voces de niños, no conociendo qué pudo hacer en Burdeos o París, e intuyendo que la continuó el tiempo de su estancia en Ayre, se plasmaría en sus últimos años en Barcelona, cuando tuvo que recuperar la escolanía de la Mercé. Poco sabemos de aquel trabajo, más allá de que para ello fue nombrado y que a los pocos meses, en la octava de Corpus, sus escolanes daban buenas muestras de aprendizaje durante la procesión eucarística en la parroquia de San Miguel, pero fue sin duda un retorno en el que podría todo su saber adquirido y desarrollado en los años anteriores en sus diferentes destinos.

De todo este proceso histórico en la vida profesional de Francisco Andreví, además de las noticias documentales o periodísticas, hemos tenido la suerte de poder localizar una muestra de su hacer, en concreto la partitura breve de un ejercicio de vocalización para enseñar y seleccionar futuros infantillos. No es usual encontrarse con estos ejemplos prácticos de un maestro, y en nuestro caso adquiere un significado peculiar por ser realizado en Segorbe al poco de acceder a su primer magisterio, lo que es muestra de su incipiente preocupación formativa. Se trata de un fragmento musical escrito a vuelapluma en el dorso del papel del Violoncello de un villancico para la Navidad con unas frases breves y repetitivas, muy rítmicas, asincopadas y fáciles de entonar junto a

una letra atractiva por su temática que despertaría a buen seguro el interés de esos niños ante quienes se presentaba la oportunidad de formar parte de la capilla musical de su localidad.

6.2. La formación inicial en la música: *Principios Elementales de Música.*

Una buena formación musical se inicia con el aprendizaje de los rudimentos básicos de esta y a partir de ese conocimiento de términos, definiciones, funciones y significado de los elementos que forman parte del vocabulario técnico musical, podemos decir que cualquier músico se halla capacitado para adentrarse y profundizar en el aprendizaje de otros aspectos sean interpretativos o compositivos. Este debió ser un sentir fundamental de Francisco Andreví a la hora de enfrentarse ante la necesidad de preparar a sus infantillos en el mundo de la música ya que debemos tener en cuenta que la gran mayoría de ellos serían desconocedores de toda esta terminología y del significado de signos que a ella se asocian, algo que dificultaría los primeros pasos de estos niños que accedían al coro de la catedral a formarse para cantar solamente por demostrar que tenían una voz que se adaptaba perfectamente a las exigencias de la plaza pero que quizá nunca habrían tenido un contacto directo con este arte.

Vistas estas dificultades es lo que seguramente motivó a Francisco Andreví a redactar este manual titulado *Principios Elementales de Música*, que aparece rotulado en la portada. Se trata de un documento en tamaño cuartilla, con un total de 106 páginas manuscritas por el autor y con tapas de piel atadas, en las que se puede leer el título antes citado y donde hay pegada una etiqueta en la que indica la referencia de signatura de archivo: “ARXIU MUSICAL C-58 / 10”.⁷⁵¹

Nos llama la atención el hecho de que esté redactado a base de Preguntas y Respuestas, como un manual de referencia, para explicar y definir a sus alumnos aquellos términos que a lo largo del periodo de tiempo en que formen parte de la capilla deberán conocer y aplicar y por este motivo suele poner un ejemplo en pentagrama donde se puede comprobar visualmente a lo que se está refiriendo en cada caso. No indica los tratados musicales que ha empleado o de dónde ha sacado la información, pero seguramente se

⁷⁵¹ AHCC, fondo musical, Caja 58, exp. 10.

basó en aquellos que estaban más en uso en aquellos momentos o que él mismo consideraba más recomendados para el aprendizaje de sus infantillos, algo que le llevó a estructurarlo en dieciocho lecciones algunas de ellas con secciones que la estructuraban.

La estructura de partes que lo forman es la siguiente:

Lección 1ª - Del sonido y de los caracteres de la Música. Lección 2ª – De las figuras y sus pausas, que divide en tres sesiones a modo de clases. Lección tercera – Del punto simple y doble, dividido en dos sesiones. Lección cuarta – De la ligadura, en una sesión. Lección quinta – De las llaves, dividida en tres sesiones. Lección sexta – De los tiempos iguales y desiguales, dividida en cuatro sesiones. Lección séptima – De las síncopas. Lección octava – De las notas superabundantes. Lección novena – De las abreviaturas. Lección décima – De los adornos, dividida en cuatro sesiones. Lección 11 – De los signos de repetición. Lección 12 – Del calderón, de la barra y otros signos. Lección 13 – De los accidentes, dividida en cuatro sesiones. Lección 14 – De los intervalos, dividida en cuatro sesiones. Lección 15 – Del modo, dividida en seis sesiones. Lección 16 – De los acentos musicales, dividida en cuatro sesiones. Lección 17 – De los términos que indican el movimiento. Lección 18 – De los nombres que indican el afecto denominante de la composición.

No podemos dedicarnos al estudio en profundidad de este manual puesto que ello excedería de los límites a los que hemos dirigido esta investigación, al tiempo que abre el campo de estudio a nuevos trabajos en torno a la figura de Francisco Andreví y su pensamiento armónico-musical, pero si consideramos necesario copiar parte del documento para dar una visión real del estilo y forma de su redacción, para lo cual hemos decidido basarnos en la primera lección que es con la que se inicia el documento:

“Lección 1ª Del sonido y de los caracteres de la Música.

Pregunta. Qué es Música?

Respuesta. Es una de las bellas artes, que excita toda clase de sensaciones por medio del sonido.

P. Cómo se produce (forma) el sonido?

R. El sonido nace de la vibración (roce) de dos cuerpos que ponen en movimiento el aire, el cual lo lleva al oído.

P. En cuantas especies se divide el sonido?

R. En dos, esto es en indeterminado, o no musical, y en determinado, o musical.

P. Cual es el sonido indeterminado?

R. Aquel que nace de la voz parlante, de la caída de un cuerpo pesante, del fragor del trueno, etc.

P. Cual es el sonido musical?

R. Aquel que por una determinada elevación resulta de la voz cantante, de un tubo, de una campana, etc.

P. Cuales son los límites del sonido musical del grave al agudo?

R. Aquellos que están dentro de los términos de las voces, y de los instrumentos.

P. La sucesión, y la duración de varios sonidos combinados diversamente entre sí que producen?

R. La Melodía.

P. La unión simultánea de varios sonidos más o menos agradables que producen?

R. La Armonía.

P. De que manera pues se denota el sonido?

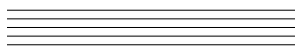
R. Con ciertos caracteres conocidos bajo el nombre de notas.

P. Cuantas y cuales son las notas?

R. Son siete, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.

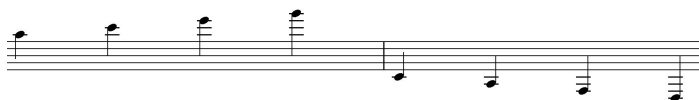
P. Sobre que señal se ponen las notas?

R. En un renglón que contiene cinco líneas, o rayas, y cuatro espacios (comprendidos entre una y otra).



p. Hay otras líneas, y espacios a más de los ordinarios?

R. Sí, los hay encima y debajo de las cinco rayas.



P. Los siete sonidos sobredichos pueden ser repetidos hacia lo agudo, y hacia lo grave?

R. Sí, como por ejemplo Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, etc. hacia lo agudo o bien Do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Sol, etc. hacia lo grave.

P. Como se distinguirá el sonido agudo del grave?

R. Por razón de su colocación en las líneas y sus espacios.

P. De que raya, o espacio se empieza a contar?

R. De la raya o espacio de abajo subiendo hacia arriba”.

La obra de Francisco Andreví cabe enmarcarla en un conjunto de textos que, bajo el epígrafe o título de Tratado Elemental de Música, no solamente se dedican a ofrecer los conocimientos rudimentarios de la materia sino que también se aprovechan para divulgar un método de enseñanza y aprendizaje de un aspecto de la misma. Suelen ser en estos últimos casos textos de una mayor profundidad, con más erudición, y que como manual son utilizados por profesores o maestros para dar clases a sus alumnos. Sirvan de ejemplos obras de autores como Salvatore Berzezen, en la que además de una primera parte a modo de introducción, en la que diserta sobre las materias que forman la música, el resto de la publicación es un método para el conocimiento y enseñanza del canto⁷⁵², o la de Francesco Galeazzi, que presenta lo mismo al inicio, una “grammatica elementare” o definiciones de los principio de música para principiantes, a lo que sigue otra parte específica aunque en este caso su método práctico es llevado a un concreto instrumento como lo es el violín⁷⁵³.

Esa era la literatura musical del momento⁷⁵⁴ y en esa línea la obra de Andreví estaría en lo que es el primer paso o estadio, los conocimientos básicos y elementales de los conceptos generales, algo que cabe esperar en quien por su tarea formativa como maestro de Capilla requiere preparar músicos en sus primeros momentos de carrera, como son los infantillos o voces de tiples para el canto sacro, pero que luego también continuarán una formación y profesionalización en algunos casos para acabar siendo auténticos músicos bien de instrumento bien de voz e, incluso, futuros maestros.

La idea de lo que fueron estos métodos o tratados ha sido investigada por Toro Egea en su tesis doctoral sobre los materiales de enseñanza de la música en España, y aunque su trabajo se centre en la enseñanza escolar nos puede servir para conocer cómo surgen y

⁷⁵² BERTEZEN, Salvatore: *Principi della Musica*. Londres: Enrico Neynell, 1781.

⁷⁵³ GALEAZZI, Francesco: *Elementi teorico-pratici di Musica*. Edizione Seconda. Ascoli: Francesco Cardì, 1817.

⁷⁵⁴ Una aportación al conocimiento de publicaciones sobre enseñanzas musicales la podemos encontrar en JACKSON, Roland: *Perfomance Practice: A Dictionary-Guide for Musiciens*. Nueva York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

evolucionan estos manuales⁷⁵⁵. Aquí, cabe destacar el método expuesto por Joaquín Sánchez, en 1823, en su obra *Juegos Músicos o Método de Enseñanza Mútua para aprender la Ciencia Música en la Parte Teórica*⁷⁵⁶, donde sirviéndose de un juego de cartas explica cómo se enseña a través de éste a los niños, de una manera divertida para estos, lo que puede ser una materia árida, y facilitando un aprendizaje basado en un método de pregunta y respuesta en el que se desgranar los contenidos musicales⁷⁵⁷. En esta misma línea de enseñanza interrogativa, pregunta y respuesta, cabe citar otro método o manual como es el de José Manuel Antequera⁷⁵⁸, que también analiza Toro Egea en su trabajo⁷⁵⁹.

Otras publicaciones relacionadas con el tema aparecidas en España durante el siglo que podemos citar son las de Joaquín Romero⁷⁶⁰, Salvador Reguart⁷⁶¹, la de José Bonet⁷⁶² o la de Santiago Arnal⁷⁶³. Es esta obra de Arnal la que quizá más se ajusta al método de Francisco Andreví, no tanto por el enunciado del título que ya advierte que está dispuesta en forma de diálogo, es decir, pregunta y respuesta, algo que ya hemos señalado en otras obras como es el caso de Sánchez o Antequera, sino por cuanto éste se fundamenta más en un modelo aplicado en los catecismos de la doctrina cristiana, lo que desde los tiempos de Trento constituía el método pedagógico típico de enseñanza eclesiástica para niños, consistente en un aprendizaje memorístico de respuesta “coral”, dada por todos los niños a la pregunta que formula el catequista sacerdote, lo que se ve con total claridad en el tratado de Andreví, donde lo importante no es tanto la comprensión en el momento como la vinculación que se hace de la respuesta al contenido de la pregunta, más apropiado a su vez para una enseñanza a un conjunto de alumnos que a un alumno en clase particular.

⁷⁵⁵ TORO EGEA, Olga M^a: *Documentación de materiales para la enseñanza de la música en España (1823-1932): catalogación, análisis y estudio*. Tesis Doctoral. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2010.

⁷⁵⁶ Cádiz: Imprenta de la Sincera Unión del Ciudadano.

⁷⁵⁷ TORO EGEA: *Documentación...*, pp. 125-140.

⁷⁵⁸ ANTEQUERA, José Manuel: *Biblioteca Completa de la Infancia, o sea Colección de Tratados elementales, escritos expresamente para la enseñanza de los niños*. Madrid: Imprenta de la Ilustración, 1848.

⁷⁵⁹ TORO EGEA: *Documentación...*, pp. 140-145.

⁷⁶⁰ ROMERO, Joaquín: *Tratado Elemental de Música*. Madrid: Lit. de Bachiller, 1841.

⁷⁶¹ REGUART Y MESTRE, Salvador María: *Tratado elemental de Música o sea Nuevo método para aprender la música...* Barcelona: Imprenta librería Juan Olivares, 1848.

⁷⁶² BONET Y TALENS, José R.: *Tratado teórico musical para instrucción de los que se dedican al solfeo...* Madrid: Imprenta de Ángel B. Velasco, 1884.

⁷⁶³ ARNAL Y RAMOS, Santiago: *Tratado elemental de música teórico práctico: dispuesto en forma de diálogo para mayor facilidad*. Pamplona: Imprenta y Librería de Joaquín Lorda, 1874.

6.3. La formación en el canto religioso: *El Tratado de Canto Llano*.

Si importante es la formación de las voces de infantes y la enseñanza a estos de lo básico de la música para iniciarlos en su carrera profesional, al maestro le cabe también la obligación de la enseñanza de todo lo relacionado con la música sacra por excelencia, lo que se conoce como canto llano, y que ocupa en la música eclesiástica un lugar predominante por delante del canto figurado o polifónico.

Esta forma musical se venía transmitiendo desde antiguo y llegó a generar una amplia producción de *manuales* para su enseñanza, tanto manuscritos como a partir del siglo XVI impresos. María Sanhuesa nos ofrece información sobre la aparición de tratados o métodos prácticos de pequeñas dimensiones destinados a explicar de manera concisa algunos aspectos como puede ser el Canto Llano, algo que prolifera en el siglo XVII español en el campo de la teoría musical⁷⁶⁴. Con más amplitud, trata el aspecto de estos breves tratados Ascensión Mazuela-Anguita en el periodo de los siglos XV al XVII⁷⁶⁵.

En esa larga cadena de autores que a este campo dedicaron su atención, nos encontramos también la figura de Francisco Andreví. La información que ofrecemos es totalmente inédita y hasta ahora nunca se había escrito sobre este pequeño *Tratado de Canto Llano* elaborado por el músico y que hemos localizado entre sus papeles conservados en el Archivo Histórico Comarcal de Cervera⁷⁶⁶.

Se trata de un cuaderno manuscrito en cuya portada se lee: “*Tratado de Canto Llano. Sacado de Diferentes Autores. Con una breve noticia del origen, y principio de la Música*”, compuesto además del índice al inicio no numerado en su paginación de un total de 138 páginas, en las que se desarrollan los 25 capítulos de su contenido. La autoría del texto, que como hemos visto no figura en el título, la deducimos no de la letra del manuscrito, que aparentemente no parece suya aunque hay ciertas similitudes

⁷⁶⁴ SANHUESA FONSECA, María: “... Laconice Scribunt: Artes de Canto Llano en las Órdenes Religiosas españolas del siglo XVIII”, *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 4 (1999) pp. 257-278. Pese al título y su alusión a las órdenes religiosas en concreto, el artículo da información sobre este tema en general desde el siglo XVI.

⁷⁶⁵ MAZUELA-ANGUITA, Ascensión: *Artes de canto en el mundo ibérico renacentista: difusión y uso a través del Arte de canto llano (Sevilla, 1530), de Juan Martínez*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2014.

⁷⁶⁶ Manuscrito en AHCC, Música, caja 59.

con la que sí es suya y encontramos en el manuscrito sobre la Capilla Real⁷⁶⁷, sino del nombre que aparece al inicio de la portada “*Francisco Andreví*”, que sí es manuscrito suyo, y sobre todo de una anotación que hay al final, de 1853, donde un discípulo de Andreví escribe: “Este libro de aplicaciones de Canto Llano es propio del Reverendo Don Francisco Andreví y ahora lo está estudiando su discípulo Ramón Pallerés y Benseny”⁷⁶⁸.

El índice de contenido, tal y como figura al inicio del manuscrito, es el siguiente:

Índice de los Capítulos que contiene este Tratado. Abreviadas noticias del origen y principio de la Música; sus inventores, o que pusieron en orden el Canto llano. Según las más ciertas, y comunes opiniones: y así mismo el Canto de Órgano, y la Composición. Capítulo 1º: De la Diferencia de la música, su División en general y explicación de sus Divisiones. Capítulo 2º: Del Canto llano: las voces, signos, propiedades y llaves de que se compone. Capítulo 3º: De las mudanzas, disyuntas y movimientos que usa el canto llano. Capítulo 4º: De las señales que debe tener y usa el canto llano. Capítulo 5º: De las figuras o notas que usa el canto llano, su valor de ellas, y del compás. Capítulo 6º: De los compases y valor de figuras que hay para los Credos, Himnos y Secuencias. Capítulo 7º: De las entonaciones de los Salmos, Cánticos y Versos de los Introitos. Capítulo 8º: Del número de los tonos, división de ellos y sus nombres. De los finales de los ocho tonos (o composiciones de los 8 tonos) sus diapasones, diapentes, diatesarones y cómo les forman. Capítulo 9º: De los intervalos que incluye en si un diapason. Y los que de estos no se deben usar en el Canto llano. Capítulo 10º: De las seis maneras de tonos que hay, o de las seis composiciones de tonos. Notas sobre el tono pluscuamperfecto. Punto de licencia. Y que solamente hay dieciseis signos en canto llano. Y declaracion del tono irregular. Capítulo 11º: De las combinaciones que se pueden hacer con los tonos mixtos y comixtos. Capítulo 12º: De los conjuntos y cuando se ha de fingir bemol en un signo o sostenido, y cuando se cantará por bequadro y cuando por bemol. Capítulo 13º: Con qué llaves se deben regir las composiciones de cada uno de los ocho tonos. Qué es clausula en canto llano, cuales son las verdaderas clausulas, y las clausulas principales y menos principales de cada

⁷⁶⁷ BNE, M-762: *Reales Órdenes y Estatutos de la Real Capilla de S. M.: Colección de documentos en parte, referentes a la Capilla Real.*

⁷⁶⁸ AHCC, Música, Caja 59. Este mismo discípulo o alumno pone otras anotaciones en hojas del manuscrito, en ocasiones en catalán, aunque se ciñe a hacer constar su nombre. Estamos seguros de que el discípulo tuviese el libro en el momento de fallecer Andreví y que luego lo devolviese, lo que explicaría su localización en el fondo de Cervera.

tono. Capítulo 14º: De los principios de los ocho tonos. Capítulo 15º: De las especies de diapasones, diapentes y diatesarones. Cómo se forman y de cuales de estas especies se compone cada tono de por si. Capítulo 16º: Del conocimiento de las composiciones de los ocho tonos por su particular diapasón y final propio. Capítulo 17º: Del punto de licencia, cuándo lo es y cómo se debe usar. Capítulo 18º: De la fortaleza del diapente en compuesto y ligado. Y del efecto que causa para juzgar los tonos. Capítulo 19º: De los tonos privilegiados en canto llano, que son primero y octavo. Capítulo 20º: De algunas composiciones en canto llano de pocos puntos; esto es de poca subida y bajada. Cómo se deben juzgar. Capítulo 21º: De los cantos compuestos por quinta de extremo a extremo. Y que sea diapente mediado, perfecto e inmediato. Capítulo 22º: De las entonaciones o cuerdas de los tonos, para no perder la cuerda de aquel punto en que empieza, así para Salmos como para Cánticos y Versos de Introitos. Capítulo 23º: De la Antífona *Nos qui vivimos* y su Salmo *In exitu* etc. Capítulo 24º: Del neuma usado en canto llano. Capítulo 25º: De la palabra Canto y algunas curiosidades y antiguallas. Y qué se entiende de la palabra tono.⁷⁶⁹

Los capítulos llevan en sus márgenes notas o indicadores del tema que trata el texto, y figuras a modo de ejemplo concreto de lo que está tratando con pentagramas de notación cuadrada. En algunos casos, la nota marginal remite al autor de quien toma la referencia señalando capítulo y folio donde puede encontrarse en este el comentario (por ejemplo: “*Roel cap. 6, Fol. 60*”).

Las fuentes bibliográficas en las que Andreví se basa para realizar este tratado las indica el propio autor en los folios primeros del manuscrito. Allí ya nos dice que estos lo serán Pedro Cerone, fray Pablo Nasarre, Antonio Ventura Roel y Gerónimo Romero, aunque fundamentalmente la obra es un resumen de lo que en su día ya escribiese Cerone⁷⁷⁰:

El que quisiere ver, los Autores que han escrito de Música, lea a Cerone, libro 2, cap. 84, fol. 335.

Este es un resumen de los principios de la música, y una abreviada noticia de su formación.

Continuando con un resumen de Cerone, que trata de Canto llano; Previniendo, que las Autoridades de otros Autores, van citadas al margen.

⁷⁶⁹ AHCC, Música, caja 59.

⁷⁷⁰ Ibidem, Manuscrito, ff. 11-13.

Autores de quienes se a sacado este Tratado.

Los Autores de quienes se a escrito y resumido este tratado, son los siguientes.

1. El Melopeo y Maestro Dn. Pedro Cerone, natural de la Ciudad de Bergamo, (ciudad de Lombardía) y Musíco en la Real Capilla de Napoles. El que vino a España el año 1592, y corrió diversas tierras de estos Reynos, trató, y placticó con muchos Professores del Arte, â fin de componer, y dar â luz su obra; que lo executó dandola â la imprenta en Napoles, el año de 1613. Siendo su edad de 47 años.⁷⁷¹

2. El P^e. fray Pablo Nasarre, organista del Real Convento del Serafico Padre San Francisco de la Ciudad de Zaragoza; Ciego de Nacimiento.-

Cuya obra dividida en dos tomos en folio, se imprimió en dicha Ciudad en el año de 1724.⁷⁷²

3. Don Antonio Ventura Roél del Río, Prebendado, Maestro de Capilla de la misma Santa Iglesia Cathedral de Mondoñedo.-

Un tomo en quarto; que trata de Canto llano, y Canto de organo; impreso en Madrid, en el año de 1748.⁷⁷³

4.- Don Gerónimo Romero, de Ávila; Racionero, y Maestro de Melodía de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas.

Un tomo en quarto, que trata de canto llano, y canto de organo; Impreso en Madrid en el año 1761⁷⁷⁴.

No es este el lugar para realizar un estudio del texto con mayor profundidad, como hemos comentado en otro de sus manuscritos, ya que ello da pie a otro trabajo de investigación que dejamos pendiente, pero es interesante reproducir parte del texto a modo de ejemplos de su contenido, para lo que hemos escogido la introducción inicial y el capítulo 22, que aluden respectivamente al origen de esta música y entonaciones en el canto llano.

⁷⁷¹ *El melopeo y maestro. Tractado de Música Theorica y Práctica.* Nápoles: Por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci Impresores, 1613.

⁷⁷² *Escuela Música según la práctica moderna.* Zaragoza: Por los Herederos de Diego de Zarumbe, 1724. Con anterioridad, Nasarre había publicado otra obra, *Fragmentos Músicos* (Zaragoza, 1683) también con fines didácticos.

⁷⁷³ *Institución harmónica, o Doctrina musical theórica y práctica, que trata del canto llano y de órgano, exactamente y según el moderno estilo explicada, de suerte que escusa casi de Maestro.* Madrid: Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, 1748.

⁷⁷⁴ *Arte de Canto Llano y Órgano o Prontuario Músico: dividido en cuatro partes.* Madrid: Joaquín Ibarra, 1761.

Introducción:

Abreviadas noticias del origen y principio de la Música, sus inventores, o que pusieron en orden el Canto llano. Según las más ciertas y comunes opiniones. Y así mismo el Canto de órgano y la Composición.-

El primer inventor de la Música fue Jubal (no Tubal como dicen algunos) este ya fuese de propio ingenio ya a imitación de las aves, tomando de ellas algunos de los intervalos armónicos que forman, o ya llevado de alguna casual experiencia armónica. Y admitiendo en algún sonido agradable al oído, hubiese formado y dado principio a la fábrica de instrumentos de cuerda y otros, y los enseñase a tañer. Lo cierto es que da testimonio la Historia Sagrada, asegurando fue el maestro o padre de los que la practicaron al son de la cítara y órgano: Jubal fuit Pater canentium cythara et organo. El dicho Jubal fue sexto nieto de nuestro universal padre Adán. El órgano que inventó el dicho Jubal era manual, y no como los de ahora. Después, con el tiempo, se han ido inventando varios instrumentos por diferentes sujetos, y la música se ha ido discurrendo en ella, hasta llegar al perficionado Arte en que se vé en el día. Aunque tanto de los inventores de tantos instrumentos como se han inventado, como de la invención o composición de tonos en su principio y todo lo que contribuye para la entera perfección del Arte, no se halla entera de quienes fueron, porque hay diversidad de opiniones. Solamente en el canto llano convienen todos ser el que lo reformó y perfeccionó, poniéndolo en práctica como hoy día le tenemos, San Gregorio llamado el magno, el cual gobernaba la Iglesia por los años del Señor de 594. Y pareciéndoles muy dificultosas y confusas las señales que los antiguos cantollanistas usaban, determinó a cada cuerda de las quince del sistema máximo, tan celebrado en la antigüedad (que es por donde ellos se guiaban) el que constaba de quince cuerdas. Le puso pues una letra del abecedario latino a cada cuerda, distinguiendo con las letras mayúsculas las cuerdas graves; con las minúsculas las cuerdas agudas; y con las minúsculas dobladas (así: aa) las cuerdas sobreagudas, que por esto se llaman en el canto llano las letras gregorianas. Determinó también el señor San Gregorio, que la F mayúscula y la c minúscula sirviesen de claves generales para el gobierno del canto, y solfeaban en aquel tiempo nombrando letras como nosotros nombrando voces o sílabas. Duró este orden hasta que vino al mundo el siempre grande Guido Arentino, monje benedictino que florecía por los años del Señor 1028, el cual estando en Milán fue a oír las vísperas de San Juan Baptista a la catedral de dicha ciudad, y llegando el hymno que comienza Ut queant laxis etc., advirtió la subida fácil de las sylabas del principio y medio de cada verso. Y habiendo hecho con gran reflexión y viveza su composición de lugar, añadió una cuerda a la parte inferior del referido systema, y no solo halló para cada cuerda su sylaba sino que de thetracordos hizo hexacordos, ordenó signos, dispuso la mano musical, dio

perfecto ser a las propiedades por haberles dado madres conocidas, que son las deducciones, y finalmente fue el que con el orden de las mutanzas amplió tanto género de música que no tiene límite.

Algunos músicos quisieron después añadir otra sílaba o nombre a la música, nombrada bi-si-o ni, con la cual tubiese cumplimiento la progresión de los siete signos, y se excusasen hazer mudanza, pero no a tenido efecto ni se observa.

El canto llano es tan antiguo en las iglesias, que desde el tiempo de los Apóstoles está su usso en ellas. Pues como refiere Durando, en la primitiva Iglesia se juntaban los cristianos y formando coros circularmente delante de los altares, cantaban psalmos alabando al Señor. Y seguidamente los Santos Padres la introducieron en ellas, para que con este canto, se cantasen a Dios las divinas alabanzas. San Ambrosiano escribió sobre este canto, y lo introduxo en las iglesias para que se cantasen los himnos y psalmos, y por esto se llama canto Ambrosiano. Y se llama canto Gregoriano, por que según todos los escritores (y entre ellos Cerone) fue San Gregorio quien los reformó, reduciéndolo al modo que oy le tenemos en práctica, pues de quatro tonos, que solo usavan los antiguos, quiso el santo fuesen ocho y ordenó que se cantasen en todas las iglesias de Roma y de la Christiandad. Y por eso se llama también canto Eclesiástico, por que solo está dedicado para la Iglesia.

Los autores que han escrito sobre la música, y la han Autorizado (por el distinguido carácter de muchos de ellos) son infinitos.

Los órganos en las iglesias (esto es, del modo que se fabrican ahora gobernados por el ayre, y composición de secretos y caños, aunque no con el adelantamiento ni con la diversidad de tantas calidades de voces como se ven en el día, si no con una composición de algunos registros suaves y de poca voz) son introducidos de muchissimos siglos. Vicente Galileu en su dial. de Música a plan. 145. que en la Iglesia Cathedral de Mónaco ay un órgano con los caños de box, todos enteros y de una pieza, redondos a la hechura de los nuestros de metal, el qual se hizo en tiempo del emperados Julián Apístata, en los años de nuestra salvación 363, que vienen a ser 1246 años. De estos órganos, otros más modernos inventaron el nuestro órgano, que es mucho más artificioso, más suave, y en muchas cosas más copioso y más acabado. Que sean más de 453 años que los órganos nuestros se usan en la Iglesia de Dios (contra la opinión de unos que dizen ser poco más de 100 años) se puede ver y conocer de lo que está escrito de Platina en la Historia de la vida de los Pontífices Romanos, digo, en la de Vitaliano, que regía y governava la Iglesia de Dios en los años 654 y en el Rat. Diu. Offic. del Durante en el cap. 1 del 6 lib. a donde dize: Vitalianus cantum romanum instituit, et organo concordavit.

Perficionado ya pues el Canto llano, se siguió también la perfección al Canto de órgano, esto es, en quanto a los signos, voces, etc. pues este tuvo diferentes modos de señales para cantarle desde su principio, y hubo mucha variedad (pues tuvo ya su origen desde Jubal como se a dicho) usando de los señales en las cuerdas del citado sistema máximo, otros en otros tiempos con otras diferentes figuras o señales. De cinco modos diferentes de figuras dize Gafforo en el 2. de su Práctica, que usaron los griegos (de los cuales nosotros tomamos nuestra música) las que mudaron de tiempos a tiempos, para que con mayor facilidad en el modo de sus figuras, se les facilitara la inteligencia. Estas las mudaron y ejercitaron con diferentes formas y nombres y valores. Y últimamente discurrieron para la mayor perfección y facilidad en el cantar poner las ocho figuras que en el día se ussan, con los tiempos y arreglo a todo lo que en el día se ve compuesto el canto de órgano.

La composición desde el origen de la Música, que empezó ya a ejercitarse con algunas consonancias, al modo que podían alcanzar a lo natural en aquellos tiempos, y después fueron adelantando de la misma forma que las demás Artes, poniendo reglas fundamentales, hasta averla perfeccionado tan enteramente para el régimen de los compositores, que se colocó el Arte de la Música por uno de los siete artes liberales.⁷⁷⁵

Capítulo 22.

De las entonaciones o cuerdas de los tonos. Para no perder la cuerda de aquel punto en que empieza, assí para psalmos, como para cánticos y versos de introitos.

Se ve un mal uso en muchos de los sochantres en no guardar la cuerda del tono, causando una insufrible disonancia al oido. La causa es, porque cantan la antífona en un tono de voz, y el salmo en otro tono, o más alto o más baxo, y lo peor es que luego repiten la antífona mismo concluido el salmo en otro diferente tono.

Hase de ver pues y tener en cuenta en que la misma voz con que se entona (pongamos caso) en la posición de Dlasolre, Gsolreut, etc. de la antífona, sea la propia en las mismas posiciones del salmo, guardando la misma orden al repetir la antífona. De manera que la voz que cantamos en el la de Alamirre de la antífona, sea la misma en el la de Alamirre del salmo, y también en el la de Alamirre de la misma antífona será repetida después del salmo.

Nota. La regla que ay para esto es sobre las antífonas de Primero, 5to. y 7mo. tonos, se empieza la entonación del salmo en quinta arriba del final de la antífona. Sobre las antífonas del Segdº y 6º tonos, se empieza la entonación del salmo en tercera. Sobre las antífonas del quarto y 8º se empieza la entonación del salmo en quarta.

⁷⁷⁵ AHCC, caja 59, Manuscrito, ff. 1-10.

Advirtiendo que en dichas entonaciones es muy del caso llevar siempre fixa la que se tomó al principio, aunque sea sobre diferentes tonos de tal suerte que, sin variarle el sonido, se proporcione bien con los finales y entradas de las antífonas que fueren saliendo. Esto es, disponiendo que el la (cuerda del Primero tono) sirva (v.g.) de fa para el segundo, 3rº y 8vº, de la para el cuarto y 6tº, de sol para el quinto y de re para el séptimo, como hazen algunos diestros sochantres quando no se acompaña con el órgano.

La cuerda para los cánticos y versos de introitos se toma: En Primero tono, tercera arriba. En Segundo, un punto baxo. En Tercero, tercera arriba. En Cuarto, en quarta arriba, como la de los psalmos. Y en Quinto, 6tº, 7mº y 8vº en el mismo final. Aunque en el Octavo unas vezes se toma en el final, y otras punto baxo, por empezar dicho cántico en dos diferentes signos.⁷⁷⁶

Hemos escogido este capítulo 22 por sus alusiones a los sochantres y sus maneras de cantar el canto llano, o mejor dicho de no cantar correctamente, lo que ya denunciaba el valenciano Manuel Narro Campos, organista en la colegiata de Játiva, quien en 1766 publicaba una *Adición al compendio del arte de Canto Llano*, de fray Pedro de Villasagra, para combatir la forma ignorante que tenían los sochantres de interpretar el canto⁷⁷⁷.

El pensamiento y teoría musical de Andreví en este tratado sigue la línea de las ideas estéticas conservadoras de Cerone, al igual que el citado Narro, pero que en su momento supusieron un cambio radical y lo que se definió como modernidad en sus críticas a los teóricos hispanos. Es posible que Andreví, aunque no los cite como fuente de referencia en su Tratado conociese obras como las publicadas por Marcos y Navas, salmista en San Isidro de Madrid⁷⁷⁸, o la de Andrés Lorente editada en 1672⁷⁷⁹. Sí parece, aunque no lo menciona, por ciertas similitudes como la introducción al origen de la música que

⁷⁷⁶ AHCC, caja 59, Manuscrito, ff. 128-130.

⁷⁷⁷ NAVARRO CAMPOS, Manuel: *Adición al compendio del arte de canto llano, su autor el R.P.F. Valencia*: en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, 1766. BUENO CAMEJO, Francisco Carlos; MADRID GÓMEZ, Rodrigo: "Manuel Narro y la teoría de la música española del siglo XVIII: *Adición al compendio del arte de canto llano* de Pedro Villagrasa", *Ars Longa*, 9-10 (2000) pp. 101-103.

⁷⁷⁸ MARCOS Y NAVAS, Francisco: *Arte o compendio General del Canto Llano figurado y órgano, en método fácil, ilustrado con algunos documentos o capítulos muy precisos para el aprovechamiento y enseñanza, dividido en cinco tratados....* Madrid: Joseph Doblado, 1777, en su edición original. Hay otra edición posterior, publicada en 1816 en Madrid, en la Oficina de Francisco Martínez Dávila.

⁷⁷⁹ LORENTE, Andrés: *El Porqué de la música: en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición y en cada uno de ellos nuevas reglas, razón abreviada, en útiles preceptos, aún en las cosas más difíciles, tocantes a la harmonía música, numerosos ejemplos....* Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás de Xamares, 1672.

vemos en los dos trabajos al inicio de los mismo, conocería la obra del sochantre valenciano Joaquín Eleuterio García y Castañer, que lo era en los Santos Juanes de Valencia⁷⁸⁰. Y nos llama mucho la atención que no haga mención al libro de fray José Ignacio de Larramendi, obra con la finalidad práctica de su uso en las iglesias, aparecido también en estas primeras décadas del siglo XIX⁷⁸¹.

Francisco Andreví en su Tratado prefirió el saber clásico de Cerone y Nassarre, acompañado por otros dos autores que lo completaban, no apostando por los nuevos postulados del jesuita valenciano Antonio Eximeno, gran amigo del maestro de Capilla de Valencia José Pons, a quien Andreví admiraba, y que se manifestaba abiertamente en su pensamiento musical como enemigo de las teorías de Cerone⁷⁸².

6.4. El conocimiento del instrumento de acompañamiento litúrgico: los ocho tonos del órgano en los distintos géneros de música sacra.

Ya hemos comentado en diferentes apartados que uno de los aspectos en que destacó Francisco Andreví, además de como gran músico y compositor, fue en el uso del órgano. Desde sus comienzos musicales estuvo íntimamente ligado al sonido de este instrumento, y las informaciones que conocemos siempre lo asocian al mismo. Cuando era niño se vería cautivado por el sonido del órgano de la iglesia de su localidad natal, Sanahuja, y de la mano del entonces organista Antoni Guiu vio despertar su gusto por las técnicas compositivas e interpretativas de este instrumento. Prosiguió el tema en La Seu d'Urgell con el organista Antoni Coderch y años más tarde perfeccionó sus estudios musicales en Barcelona de la mano del reputado organista Joan Quintana, quien le enseñaría aquello que le faltaba en su prolífica vida musical, en la que la preocupación o cariño hacia el órgano le rodearía siempre desde sus comienzos musicales.

⁷⁸⁰ GARCÍA y CASTAÑER, Joaquín Eleuterio: *Elementos prácticos de Canto-llano y figurado, con varias noticias históricas relativas al mismo. Obra muy útil para los que quieran dedicarse o instruirse en el canto*. Madrid: Oficina de Francisco Martínez Dávila, 1827.

⁷⁸¹ LARRAMENDI, fray José Ignacio: *Método nuevo para aprender con facilidad el canto-llano y la salmodia, seguido de algunas reglas de canto figurado y melodía, para uso de las iglesias catedrales, parroquias y comunidades religiosas*. Madrid: Hija de Francisco Martínez Dávila, 1828.

⁷⁸² EXIMENO, Antonio: *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michelangelo Barbiellini, 1774. Edición en castellano, en la Imprenta Real, Madrid, 1796. Sobre la figura de Eximeno y sus polémicas HERNANDEZ MATEO: *El pensamiento...* y MORALES VILLAR, María del Coral: *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2008.

Ese aprendizaje relacionado con el órgano, algo habitual en la formación de la mayoría de los músicos eclesiásticos, en el caso de Andreví la podemos constatar tanto en las copias de obras de órgano de músicos que en su día realizara, como las variaciones sobre el tema de algunos de ellos que compuso, pero sobre todo en el ejercicio profesional de músico organista, algo que hizo en sus inicios en Barcelona como ya en plena madurez en París.

También nos consta su preocupación por el instrumento en sí. Lo vemos en el transcurso de su vida en varios momentos, como cuando se preocupa de la reforma del órgano de la catedral de Valencia⁷⁸³, o cuando se interesa, ya estando en Madrid, por recibir informaciones sobre estos instrumentos como nos lo demuestran estos documentos personales:

Día 12 diciembre de 1832. Escribí a don Ramón Palacio pidiéndole una descripción del Órgano Mayor de la Catedral de Santiago, especificando, cuantos teclados tiene, cuantas octavas, desde que tono o punto principia por los bajos y acaba en los altos, qué registros en cada uno de los teclados y cuantos pedales, y cualquier otra particularidad.

Día 14 de diciembre escribía a don Eugenio Gómez para que me dé la descripción del de Sevilla.

El mismo día se encargó Oller del de Toledo.

NOTA: se ha de ver que factor de pianos se quiera dedicar a poner los pedales a los pianos para estudiar. En París mn. Blanchet factor de forte-pianos Rue de la Verrene nº 167 los hace.

Santiago, 11 de enero de 1833

Señor Don Francisco Andreví

Mi dueño y amigo: aunque recibí su apreciable hace algunos correos, no pude contestar a vos por hallarme ocupadísimo con las funciones propias del tiempo que acaba de pasar, que en esta Iglesia además de las generales y comunes a todas las Catedrales hay otras por añadidura, de tal modo que en llegando el 7 de diciembre no dejamos de trabajar continuamente casi hasta el 6 de enero por la tarde.

Pedí al organero afinador el estado adjunto, y solo tengo que advertir que el teclado principal todo corresponde a la fachada que da al coro a excepción de los registros que llevan una, y que están en el interior de la caja. El teclado 2º todo corresponde a la fachada de atrás; y el 3º todo es cadireta pero no todo en eco, sino según va apuntando.

⁷⁸³ ACV, 357: Libros de Actas Capitulares, 1830, ff. 24v-25. Apéndice Documental, documento 11.

Las cartas de voces son excelentes, pero hay algunos registros inútiles por falta de cuidado, pues unos están muy sucios y otros muy desafinados por la misma causa, y que solo serán buenos en desmontándolos y limpiándolos.

Ahora se ha desmontado totalmente el otro órgano que es casi igual al de que hablo solo que la lengüetería es mucho más ingrata y áspera. Se piensa remediar este defecto y dilatar su extensión hasta el Do sobre agudísimo.

Álvarez me escribió por el verano, mas como yo salí de esta una gran temporada, se me extravió la carta y no se cómo dirigirle la contestación, motivos por que estoy en descubierto con él.

Celebraré haya usted descansado de su faena de Responsorios y que haya tenido la satisfacción de que hayan agradado. Manténgase usted bueno, sírvase dar mis explicaciones a Forrellas (si en ello no tiene inconveniente) y disponga lo que guste de su afectísimo servidor y amigo que besa su mano.

Ramón Palacio

P.D. el 7 murió Don Ramón Cuellar organista de esta Iglesia y Maestro que había sido de las Catedrales del Salvador de Zaragoza (en cuya plaza le sucedí yo) y de la de Oviedo. No se si le conocería usted pero regularmente habrá oído hablar de él.

En medio año fallecieron los dos organistas y estamos sin ninguno. Suple un músico que solo se puede llamar medio aficionado en el órgano. Mete bulla y basta, porque hay orejas que en oyéndola quedan satisfechas y contentas.⁷⁸⁴

De ese interés nos han llegado unas notas en las que se recogen sus planteamientos sobre los tonos en el órgano y su uso en la diferente música sacra, que transcribimos a continuación y que hasta hoy eran inéditas. El texto, aunque distinto en lo formal, le aproxima a otros trabajos que conocemos, como es el caso de la “*Consueta per lo Règimen del Organista de la Catedral de Girona*”, realizada por su maestro Antoni Guiu en 1805⁷⁸⁵, o más tardíamente, el trabajo del que será su admirador el segorbino José Perpiñán, con su manuscrito “*Constituciones que deben observarse en el órgano de la catedral de Segorbe por el señor organista*”, escritas en 1880⁷⁸⁶.

La recopilación sobre los tonos del órgano y que notas deben sonar para dar entrada a cada uno de los órganos, dice así:

⁷⁸⁴ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 17.

⁷⁸⁵ Manuscrito en Arxiu Capítular de Girona. GALDON i ARRUE, Montiel: *La música a la Catedral de Girona...*, p. 30.

⁷⁸⁶ El manuscrito en ACS. LÓPEZ-CALO, José: *La música en las catedrales...* pp. 643-645.

TONOS EN EL ÓRGANO PARA VERSOS, SALMOS Y MISAS (En el margen: Nass. Escuela mus. Tom 1 - libro 3 - caja XV. Folio 313)

El primer tono, su término natural en el órgano es [Dlasolre] grave; su diapasón lo tiene de [Dlasolre] grave a [Dlasolre] agudo, y su pasaje es por todas las teclas blancas; su medición el [Alamire]. Los pasos entrarán en [Dlasolre] y en [Alamire], que es en el final y modula por en los puestos más principales del tono. Las cláusulas principales [Dlasolre] y [Alamire]. Las menos principales son en [Gsolreut], en [Elami], en [Csofaut] y en [Cfaut] (En el margen: Lo mismo para misas. Ads misas están escritas que son [Dlasolre], el final del tono). Previendo para este, y los demás tonos, que no hay diferencia de claves, (esto es altas ó bajas), pues para obras de órgano las pone el compositor, según le viene bien. Esto es, si sube o baja, y siempre se toca con aquella llave que pinta. Esto es, si es de [Csofaut] v.g. (v.g. quiere decir: verbi gracia, es decir) en cuarta línea, para el bajo que dicen con llaves altas por allí, se toca y no como para cantar que se transporta 4 puntos bajo. Previendo que si es para acompañar, y está con dicha clave de [Csofaut] en 4ª o de [Cfaut] en 3ª ha de tocar aquel acompañamiento 4 puntos bajo. Advirtiéndolo también que a veces algunos acompañamientos ponen no al principio, si no entre la obra, la llave de [Csofaut] en 4ª porque quieren toque alto, y en este caso se toca por donde pinta, y no cuatro puntos bajo (En el margen Nota: Nótese, en todos los tonos, que los versos que son para misas, sirven para todo lo que no es Salmos, o para Himnos, Secuencias, Trac[tus]).

El segundo tono, su natural es ir por [Elami], para cuando canta el coro Salmos alternativamente con el órgano (En el margen: Véase Nas. Qui 1 - libro 3 - caja XV. Folio 313 y 314). Su diapasón lo tiene de [Elami] a [Elami] y pasa por [Cfaut sostenido], y dice accidentalmente re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la. Su medición es [Gsolreut]. Los pasos entrarán en [Elami] y [Befalami]. Las cláusulas principales [Elami] y [Gsolreut]. Las menos principales [Alamirre], [Ffaut sostenido], [Dlasolre] y [Elami]. Para tocar Versos en las Misas (En el margen: Misas/ Nota: debe haber dos sostenidos en Nas. Part 9 Lib 3 fol. 324/ Se previene que en los Versos para Misas no necesitan de mediación solo para los clarines sirve para salmodia para hacer el canto llano), regularmente se tocan por el mismo término, pues aunque las Misas están escritas en los libros por [Dlasolre], vienen algo bajas para cantarlas el coro. El diapasón y medición es el mismo, solo que hay sostenido el [Ffaut], y en [Csofaut] (Nota: Aunque todos los versos para Misas se encuentran con solo sostenido el [Ffaut], que no debe haber también [Csofaut], y para el diapasón re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol. Los pasos entrarán en los mismos signos. Las cláusulas principales [Elami] y [Gsolreut]. Las menos, la misma que para en canto llano). En algunas iglesias cantan

esta Misa para [Gsolreut] y entonces hay bemol en [Bfabmi] y final en [Gsolreut] dicen semendiAlo.

El tercer tono, para Salmos es por [Elamí], se pone sostenido en [Ffaut]. El diapasón dice, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la. Su medición en [Gsolreut]. Los pasos entrarán en [Elami] y en [Bfabmi]. Las cláusulas principales [Elami] y [Gsolreut]. Las menos principales, en [Dlasolre], [Csofaut], [Bfalami] y [Alamire]. Para Misas (En el margen: Misas/ Las misas están escritas por [Elami]/ Laudate/ Nota) tiene el mismo final, aunque el diapasón es diferente, pues no hay sostenido en [Ffaut], es de [Elami] a [Elami] y su medición es en [Csofaut]. Los Pasos entrarán en [Elami] y [Bfabmi]. Las cláusulas principales en [Elami] y en [Csofaut]. Las menos principales, en [Alamire], [Dlasolre] y [Gsolreut]. Advirtiéndolo que la cláusula de [elamí] en este tono y en el cuarto, cuando el bajo cae en el final bajando, nunca ha de ser de movimiento de quinta, ni subiendo de cuarta.

El cuarto tono para Salmos, tiene su final en [Elami]. El diapasón, de [Elami] a [Elami] y dice mi, fa, re, mi, fa, sol, la. Su medición en [Alamire]. Las cláusulas principales en [Gsolreut], [Ffaut], [Dlasolre] y [Csofaut]. Los Pasos pueden entrar en [Elami], en [Bfabmi] y en [Alamire], solo que si entra la primera voz en [Alamire], no entrará la otra en [Bfabmi], porque sería fuga de segunda, y no paso. Pueden entrar los pasos en este tono, en [Alamire], por ser medición del tono y entrar en cuarta los pasos imitando en las voces, y ser termino que le corre mucho el tono, y le viene muy propio, y entra en la quinta por ser donde le corresponde la entrada por el diapasón (En el margen: Misas/ Nota./ Las Misas entran en estas por [elamí]. Para Misas es todo lo mismo: adviértase lo que se dice en el 3er tono cuando el bajo finaliza cláusula en [elamí], que en este tampoco debe ser bajando de movimiento de 5ª, ni subiendo a 4ª).

El quinto tono, para Salmos, tiene su final en [Elami]. Su diapasón de [Elami] a [Elami sostenido] en [Ffaut]. Su medición es en [Gsolreut]. Las cláusulas principales en [Elami] y [Gsolreut]. Las menos principales, en [Alamire], [Bfabmi], [Csofaut] y [Dlasolre]. Los pasos entrarán en [Elami] y [Bfabni]. Para Misas (En el margen: Misas/ Las misas están escritas por [Ffaut]) tiene su final en [Csofaut] (Nota: El diapasón de [Csofaut] a [Esolfaut], procediendo todo por las teclas blancas. Su medición en [Gsolreut]. Los pasos en [Csofaut] y [Gsolreut]. Las cláusulas principales [Csofaut] y [Gsolreut]. Las menos principales en [Alamire], [Ffaut], [Dlasolre] y [Elamí]. Adviértase que las Misas están escritas por [Ffaut], pero se cantan por [Csofaut], por ser este su diapasón natural, y viene bien a las voces).

El sexto tono, para Salmos tiene su final con [Ffaut], el diapasón de [Ffaut] a [Ffaut] y se pone bemol en [bElami]. La medición está en [Alamire], las cláusulas principales son [Ffaut], y [Alamire]. Las menos principales [Dlasolre], [bElami], [Gsolreut] y

[Csofaut]. Los pasos entrarán en (En el margen: Nota / Nassarre Par. 2 lib 3. Cap. XVII. Fol.356) [Ffaut] y [Csofaut]. Se previene, que este tono se usa poco, y no debe usarse con frecuencia la cláusula de la mediación porque no procede ir al Bajo para cerrar en [Elami] bajando de 5ª, ni subiendo de 4ª por despedirse del signo [Elami]. No tiene quinta perfecta, pues esta es [bElami] y en este tono hay bemol en dicho signo, aunque puede ir en otros puestos como es en [Gsolreut], [Dlasolre], etc. Pero si se usara con frecuencia, habría poca variación y así se usaría más la cláusula en la 5ª, que no en la mediación. Así (En el margen: nota en blanco) mismo se previene, que el canto llano dice La en [Alamire], Sol en [Gsolreut], y La en [Alamire]. El [Gsolreut] no ha de ser sostenido como algunos lo practican, pues (Texto tachado: teniendo la 5ª del final este tono habiendo bemol en [bBmi], para ser su ¿...?) para eso debía ser [Bfabmi] fuerte y no es propio del tono; y también para distinguirse del canto llano de primer tono, que forman fuerte dicho [Gsolreut], y para el sexto se debe formar natural (En el margen: Missas/ Las Misas estarán escritas para [fefaút]. Misas, el final y diapasón lo mismo, también bemol en [Bfabmi]. La mediación en [Csofaut]. Los pasos en [Ffaut] y [Csofaut]. Las cláusulas principales [Ffaut] y [Csofaut]. Las menos principales [Alamire], [Dlasolre], [Bfabmi] y [Gsolreut]. En el margen: Nas. Par. 4 lib. 3. Cap. XV. Fol 314. Texto tachado: El 7º tono, para Salmos, su final propio es [Elami], pero por venir muy alto al coro para salmear, se toca por [Dlasolre], y así su final es [Dlasolre], el diapasón de [Dlasolre] a [Dlasolre], bemol en [Bfabmi]).

El séptimo tono, para Salmos, tiene su final en [Elami]. Su diapasón es de [Elami] a [Elami] y se pone sostenido en [Ffaut]. Tiene la medición en [Alamire]. Las cláusulas principales están en [Elami] y [Alamire]. Las menos principales en [Dlasolre], [Csofaut], [Bfabmi] y [Gsolreut]. Los pasos entrarán en [Elami] y en [Alamire], y entran por [Alamire] que es cuarta del final (En el margen: nota en blanco), y no por [Elami] que es 5ª, porque el diapasón de séptimo tono para componer Salmos para voces es por [Alamire], el cual lo toma del canto llano del tono, y aunque estas composiciones finalizan mucho en [elamí], pero lo más es por [Alamire], y cantan mucho por esa cuerda, por llamar al oído la entonación del canto llano. Y por lo mismo entran también los pasos en [Alamire] y no en [Bfabmi] además de que entrando en 4ª le imita el paso en el nombre de las voces y no parece que hay otro motivo (En el margen: Nota en blanco. Y se previene, que por venir este tono muy alto para cantar el coro, finalizando en [elamí], en casi todas las iglesias, o en todas, se canta punto bajo, que es final en [Dlasolre] y medición en [Gsolreut]. De esta forma hay bemol en [Bfabmi]. Así se ven escritos todos los Versos para Salmos; los pasos en [Dlasolre] y [Gsolreut]. Las cláusulas principales [Dlasolre] y [Gsolreut]. Las menos principales, en [Csofaut], [Bfabmi], [Alamire] y [Ffaut].

En el margen: Misas. Para Misas, es otro el diapasón pues tiene el final en [Dlasolre]. Su diapasón va de [Dlasolre] a [Dlasolre sostenido] en [Ffaut]. La medición en [Alamire]; Las (en el margen: Las Misas están escritas para [Gsolreut]) cláusulas principales en [Dlasolre] y en [Alamire]. Las menos principales en [Elami], [Csolfault] y [Gsolreut]. Los pasos en [Dlasolre] y en [Alamire]. (en el margen: nota) Se previene que este tono, regularmente se (texto tachado: El 8vo tono, para Psalmos tiene su final en) canta por [Csolfault] en todas las iglesias por venir alto, que es punto bajo y se pone bemol en [Bfabmi]. La medición está en [Gsolreut]. Las cláusulas principales [Csolfault] y [Gsolreut]. Las menos principales en [Dlasolre], [Bfabmi bemol] y [Ffaut]. Los pasos en [Csolfault] y en [Gsolreut]).

El octavo tono, para Salmos, tiene su final en [Dlasolre]. Su diapasón va de [Dlasolre] a [Dlasolre] con sostenido en [Ffaut] y su medición está en [Gsolreut]. Las cláusulas principales en [Dlasolre] y en [Gsolreut]. Las menos principales en [Elami], [Csolfault], [Bfabmi] y [Alamire]. Los pasos entrarán en [Dlasolre] y [Csolfault]. Entran por la 4ª del final por la entonación del Salmo, que en su entonación llama a esa cuerda, y siendo 4ª del final imita el paso en la voz (En el margen: Nas. Fragmt músicos cap. 9 foli. 116.) Pueden también entrar los pasos cuando entra en [Dlasolre] la otra voz por [Alamire], por ser su diapente.

En el margen: Misas/ no se pondrán dos sostenidos como se ve practicado, por el diapasón. Para Misas, aunque están escritas por [Gsolreut], se toca también el final en [Dlasolre], sostenido en [Ffaut]. El diapasón va de [Dlasolre] a [Gsolreut]. Las clausulas menos principales en [Alamire], [Elami], [Bfabmi] y [Csolfault]. Los pasos entrarán en [Dlasolre] y [Alamire] y (en el margen: nota) por ser su medición [Gsolreut], y correr este término bastante, y aun finalizar en ese podrán también entrar algunos pasos en [Gsolreut], como se ve practicado, pues imita el [Gsolreut] en la voz. (En el margen: nota) Previniendo que (tachado: aun en algunas iglesias se ven) se ve finalizar al (tachado: algunas cantorías) muchos de los versos en la Gloria, etc. en [Gsolreut] (tachado: mucho), y entonces deberá el organista conformarse con lo que mejor conviniese. En algunas iglesias, los Agnus u otra cosa, también finalizan en [Gsolreut], y en ese caso deberá finalizar en dicho signo. Dicen a esos Versos por la medición. Aunque algunas veces además de las cláusulas expresadas en cada tono, se usan otras. Realmente es menester mirarlo, pues han de salirse del tono, y para cuando alterna el coro con el órgano, es menester para apartarse del tono mucha suavidad porque deja el oído apartado del tono.

En el margen: Nas. Part. 1 lib 3. Cap. XVII fol 324) En todos los tonos regularmente, sea para conclusiones de cláusulas, o para usar aquellos términos en los cuales se hacen cláusulas que sean principales, o no principales, particularmente se usa de 3 sostenidos

y de un bemol, lo que sirve para hacer las terceras fuertes, o blandas. Y dice en cada tono donde se puede usar los sostenidos y el bemol).

En el primer tono, para Salmos y Misas, los sostenidos particulares son en [Ffaut], [Gsolreut] y en [Csolfaut]; el bemol en [Bfabmi].

En el segundo tono (En el margen: Nota. En el segundo tono para Salmos, los fuertes son en [Ela], [Are] y [Alamire]; bemol no hay aunque es [Csolfaut] que para Salmos ya es blando), para Misas, siendo por [Elami], los sostenidos particulares son en [Dlasolre], en [Gsolreut] y en [Alamire]; el bemol en [Csolfaut], quitando el sostenido.

En el tercer tono, para los Versos de Salmos, los sostenidos particulares son en (Tachado: [Gsolreut]) [Dlasolre], [Gsolreut] y [Csolfaut]; el Bemol (Tachado: no le tiene este tono. Sobrepuesto y tachado: ni se le debe hacer. Por debajo y sin tachar: si fuere necesario en [Ffaut]). Para Misas, los sostenidos en [Ffaut], en [Gsolreut] y en [Csolfaut]; el Bemol si fuere necesario el de [Bfabmi].

El cuarto tono, tanto para Salmos como para Misas, los sostenidos que puede usar son en [Ffaut], en [Gsolreut] y en [Csolfaut]. El bemol que hubiere de usar, si fuese necesario, es en [Bfabmi].

El quinto tono, para Salmos, los sostenidos en particular que puede usar son en [Dlasolre], [Gsolreut] y [Csolfaut]. El Bemol si lo hubiese de usar en [Ffaut]. Para Misas, los sostenidos de que puede usar, son en [Ffaut], [Gsolreut] y [Csolfaut]. El Bemol de que se puede usar es en [Bfabmi].

El sexto tono, tanto para Salmos como para Misas, los sostenidos particulares que puede usar, son en [Ffaut], [Bfabmi] (tecla Blanca, por haber bemol en dicho signo) y en [Csolfaut]. El bemol en [Elami].

El séptimo tono, para Salmos, los sostenidos particulares que puede usar teniendo su final en [Dlasolre] son en [Ffaut], [Bfabmi] (tecla blanca por haber bemol) y en [Csolfaut]. El bemol en [Elami]. Para Misas, los sostenidos en [Gsolreut], [Csolfaut] y en [Dlasolre]. El bemol en [Ffaut] (tecla blanca, por haber sostenido en dicho signo).

El octavo tono, tanto para Salmos como para Misas, tiene los sostenidos particulares en [Gsolreut], [Csolfaut] y en [Dlasolre]. El bemol en [Ffaut] (tecla blanca) (En el margen: nota en blanco).

Aunque todos los tonos en el órgano se tocan y transportan por los doce términos, pero no obstante por faltarle a este instrumento algunos puntos perfectos, para los términos accidentales, particularmente terceras las cuales hay una coma más alta. Lo cual nace del repartimiento que se hará en la afinación. Por este motivo, cuando se toca por términos accidentales, es menester saber acomodarse a lo que menos mal parezca, o suene al oído, y no obstante, tocarse como se ha dicho los ocho tonos, por todos los

términos. Pero se debe saber que si cada tono ama de su diapasón o término natural, se puede tocar por cinco términos más sin que a su diapasón le falte punto alguno; esto es sin que se oiga aspereza.

El primer tono, se puede transportar teniendo cumplido su diapasón por [Csolfaut], por [Bfabmi], por [Alamire], por [Gsolreut] y por [Elami]. Previniendo para este y los demás tonos que debe sacar el diapasón propio de natural diapasón poniendo sostenidos o bemoles, de modo que el diapasón de este tono diga como dice por [Dlasolre]: Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa, Sol, que se omite la explicación porque cualquiera, por poco instruido que sea, lo sacará fácilmente.

El segundo tono, es lo mismo que el primero en cuanto a la transportación, pues si se considera por donde tiene su diapasón y final propio, que es [Dlasolre], es ya lo mismo que el primero, y si es por [Elami] como regularmente se toca y queda dicho, por este término (En el margen: nota en blanco) ya es transportado; y aunque para Misas es diferente el diapasón por haber dos sostenidos, pero para transportar los términos entiéndase lo mismo.

El tercer tono, tanto para Salmos como para Misas, se puede transportar teniendo cumplido su diapasón por [Dlasolre], [Bfabmi], [Alamire], [Gesolreut] y por el sostenido de [Ffaut].

El cuarto tono, así para Salmos como para Misas, se puede transportar por [Dlasolre], por el sostenido de [Csolfaut], por [Bfabmi], por [Alamire] y por el sostenido de [Ffaut].

DEL MODO QUE SE PINZAN LOS INTROITOS EN TODOS LOS TONOS EN EL CANTO LLANO

Primer tono. Llave de [Ffaut] en 3ª, empieza [Dlasolre] y finaliza en [Dlasolre]. La entonación del Verso, o Cántico, por [Ffaut] Fa, Sol, La. Concluye [Dlasolre] a [Alamire].

Segundo tono. Llave de [Ffaut] en 3ª, empieza en [Ffaut] y finaliza en [Dlasolre]. Cántico [Csolfaut] Ut, Re, Ut, Fa. Concluye [Dlasolre] y empieza [Ffaut].

Tercer tono. Llave de [Csolfaut] en 4ª, final [Elami]. Cántico [Gsolreut] Ut, Re, Fa. Concluye en [Alamire].

Cuarto tono. Llave de [Ffaut] en 3ª línea, empieza [Elami] y acaba en [Elami]. Cántico [Alamire] Re, Ut, Re. Concluye en [Elami].

Quinto tono. Llave de [Csolfaut], empieza [Ffaut] y acaba en [Ffaut]. Cántico [Ffaut] Fa, Re, Fa. Concluye en [Ffaut].

Sexto tono. Llave de [Ffaut] en 3ª, empieza [Dlasolre] y acaba en [Ffaut]. Cántico [Ffaut] Fa, Sol, Fa, Sol, La. Concluye en [Ffaut].

Séptimo tono. Llave de [Csofaut] en 3ª, final [Gsolreut]. Cántico en [Gsolreut] Ut, Fa, Mi, Fa, Sol. Concluye en [Gsolreut].

Octavo tono. Llave de [Gsolreut] en 4ª, empieza en [Gsolreut] y acaba en [Gsolreut]. Cántico [Ffaut] (o [Gsolreut] Re, Ut, Fa) Fa, Re, Ut, Fa. Concluye en [Gsolreut].

DEL MODO QUE SE PINZAN LOS KYRIES EN TODOS LOS TONOS EN EL CANTO LLANO

Primer tono. Llave de [Ffaut] 1ª. Empieza en [Dlasolre] (también [Elami]) y acaba en [Dlasolre] Re y [Alamire].

Cláusulas: [Alamire], [Ffaut] y [Gsolreut].

Segundo tono. Llave de [Ffaut] 4ª. Empieza [Dlasolre] (también [Csofaut]) y acaba en [Gsolreut] y [Delasolre].

Cláusulas: [Dlasolre], [Csofaut] y [Alamire].

Tercer tono. Llave de [Csofaut] 4ª. Empieza en [Csofaut] y en [Alamire] mucho y acaba en [Elami]

Cláusulas: [Elami], [Csofaut] y [Dlasolre] (empieza mucho en [Dsolre] y [Bfa] y finaliza mucho en [Gsolreut])

Cuarto tono. Llave de [Bfa] 3ª. Empieza en [Csofaut], [Elami], [Ffaut] y [Gsolreut] y acaba en [Elami].

Cláusulas [Elami], [Alamire] principio, [Csofaut], [Ffaut] y [Gsolreut].

Quinto tono. Llave de [Csofaut]. Empieza en [Ffaut] y acaba en [Ffaut].

Cláusulas: [Ffaut] y [Csofaut].

Sexto tono. Llave de [Ffaut]. Empieza en [Ffaut] y acaba en [Ffaut].

Cláusulas: [Ffa], [Gsolreut], [Alamire], [Dlasolre] y [Elami].

Séptimo tono. Llave de [Csofaut] 3º. Empieza en [Gsolreut] y [Csofaut] y acaba en [Gsolreut] y [Dlasolre].

Cláusulas: [Gsolreut], [Dlasolre] y [Csofaut].

Octavo tono. Llave de [Csofaut] 4º. Empieza en [Csofaut] y acaba en [Gsolreut].

Cláusulas: [Gsolreut], [Dlasol], [Ffaut] y [Csofaut].

Se toca Sib 3 compases y Pasacalle en algunos compases de música que sirve en los instrumentos para preparación del tono.

DEL MODO QUE SE PINZAN LAS ANTÍFONAS EN TODOS LOS TONOS EN EL CANTO LLANO⁷⁸⁷

Primer tono. Llave de empieza (sic), finaliza en [Diasolre]. Cláusulas – entonan el Cántico – el Salmo.

Segundo tono. Llave de comienzo, finaliza en [Diasolre]. Cláusulas – entonación del Cántico – el Salmo.

Tercer tono. Llave de comienzo, finaliza en (en blanco). Cláusulas – entonación del Cántico – el Salmo

Cuarto tono. Llave de comienzo, finaliza en (en blanco). Cláusulas – entonación del Cántico – el Salmo⁷⁸⁸

Le siguen otras informaciones de contenido diverso⁷⁸⁹. En las notas marginales cita sus fuentes de referencia, que en este caso son tan solamente las obras del maestro Pablo Nasarre, *Fragmentos Músicos* (1683) y *Escuela Música* (1724), dentro del más puro estilo de la época en cuanto a las citas de autoridad⁷⁹⁰.

6.5. La formación del músico compositor: los tratados de Armonía y Composición.

Todo maestro, y sin duda Andreví lo era, han querido dejar constancia de sus conocimientos musicales para poder transmitirlos a sus alumnos. Como hemos visto en las páginas anteriores, desde los principios elementales de la música, pasando por tratados de canto llano o la forma correcta de usar el órgano en la música sacra, Andreví dejó escrito cual era su pensamiento musical. Pero es sin duda, el concepto de la armonía y la composición, aquello que mejor puede definir este pensamiento en el caso de una categoría que bien se puede definir como de los “grandes”.

⁷⁸⁷ Los ocho tonos aparecen incompletos, llegando solamente hasta el cuarto tono, como se puede ver, faltando información en cada uno de ellos en lo que es un espacio vacío.

⁷⁸⁸ La siguiente página, está tachada y con información diversa no legible. La página 11 tiene una relación de modos griegos, que quedan de la siguiente manera: 1º Dorian. 2º Hipo-Dorian. 3º Phrigien. 4º Hipo-Frigien. 5º Lidien (el primero en Do). 6º Hipo-Lidien. 7º Mixo-Lidien. 8º Hipo Mixo-Lidien.

⁷⁸⁹ Del modo que se pinzan los introitos en todos los tonos en el canto llano / Kyries.... Antífonas. Siguen otras hojas con notas sobre Anífonas con textos tachados. Hay un papel con anotaciones, que en origen es un sobre de correo pues en el dorso se lee: “Al señor don Francisco Andreví, Maestro de Capilla en la Real de Su Majestad en Madrid”. En el verso de la hoja 1 del expediente se lee: “Necesito traducir los 8 tonos de la Yglesia, es decir, las páginas 189, 190 y 191”, no especificando de qué libro se trata. A su vez, en la página 246 capítulo 18, indica que de los preludios se debe traducir y escoger algunos. Así mismo, anota que se traducirán las páginas 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156 y 157, “hasta concluir el Capítulo 4 con todos sus ejemplos”.

⁷⁹⁰ NASARRE, Pablo: *Fragmentos Músicos... y Escuela Música...*

El *método* del maestro trata no tan solo de establecer fundamentos desde la reflexión encaminados a formar sólidamente a los discípulos; es también en su redacción la afloración de una experiencia redactada y elaborada a partir de aquello que es su propia manera de concebir la música tras un largo periodo de ejercicio, y tras el conocimiento de lo que otros ya escribieron o practicaron a la hora de formar músicos en su faceta de creadores de obra musical.

Los tratados teóricos y la enseñanza musical

A lo largo de la historia musical podemos ver cómo los teóricos del pensamiento musical han caminado de la mano de otros creadores, cuya experiencia plasmada en libros o tratado teóricos van fijando las reglas de la composición, de tal manera que el uso repetido de un elemento musical que realiza una determinada función acaba convirtiéndose en norma y esta, en tanto que se admite por más gente, en regla común. Ello permite la evolución teórica, pero lo último siempre es fruto de la aceptación de lo ya plasmado o, en algunos casos, el rechazo y la evolución. La música ha evolucionado y el tratado nos la describe en su momento y cómo el maestro la entiende para el futuro⁷⁹¹.

Muchas son las obras que a lo largo del tiempo se han escrito sobre estos conceptos. Para comprender esta evolución o efervescencia publicatoria en el caso de los métodos de solfeo aparecidos en España en el siglo XIX, contamos con la tesis doctoral de Loras Villalonga, donde nos muestra estudiando estas obras impresas cómo en estos momentos proliferaron gran cantidad de ediciones, sobre todo a partir del surgimiento de los conservatorios musicales constituidos en centros de formación. Así, nos señala que frente a un escaso número con anterioridad a 1831 (Carreras y Lanchares, López Remacha o Gomis), los autores se multiplican tras la fundación del Real Conservatorio de Música de Madrid (Reguart Mestre, Eslava, Sobejano Ayala, Aliaga López, Pérez Gascón, Prellezo, Valero Peris, Romero, Funoll y Alpuente, Calvo i Puig o Manent i Puig, por citar obras de la primera mitad del siglo)⁷⁹².

⁷⁹¹ Sobre este aspecto es muy interesante la obra de FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1992.

⁷⁹² LORAS VILLALONGA, Roberto: *Estudio de los métodos de solfeo españoles en el siglo XIX y principios del XX*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

Si bien en este campo de la teoría contamos con este trabajo de síntesis, no ocurre lo mismo en el caso de los tratados de Armonía y Composición, tema del que no existe aún un estudio que nos acerque a las ediciones aparecidas en los tiempos de Francisco Andreví, aunque conocemos algo del trabajo redactado y no publicado de Julián Bautista con el título *Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía a partir de Jean-Philippe Rameau*⁷⁹³. Desde que Jean-Philippe Rameau, en el primer tercio del siglo XVIII escribiera su tratado sobre armonía⁷⁹⁴, la obra se convirtió en el pilar fundamental de esta enseñanza sobre todo en los centros musicales como el conservatorio parisino, pero fueron apareciendo otras publicaciones tanto en Francia como en Italia o Alemania, los grandes focos de enseñanza musical en la época, de los que podemos citar a modo de ejemplo y sin ser exhaustivos las obras de Georg Joseph Vogler (1802, *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß*), Charles Simon Catel (1802, *Traité de l'harmonie*), Jérôme-Joseph de Momigny (1803-1806, *Cours complet d'harmonie et de composition*) Alexandre-Étienne Choron (1808, *Principes de composition des Écoles d'Italie*), Antonin Reicha (1814, *Traité de Mélodie* y 1816, *Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique*), François-Joseph Fétis (1825, *Traité du contrepoint et de la fugue* y 1844, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*), Daniel Jelenesperger (1830, *L'harmonie au commencement du dix-neuvième siècle et Méthode pour L'étudier*), Luigi Cherubini (1835, *Cours de contrepoint et de fugue*), Siegfried Dehn (1840, *Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbaßbeispielen*), Ernst Friedrich Richter (1853, *Lehrbuch der Harmonie*) o Moritz Hauptmann (1853, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*).

En España, en esos primeros años del siglo XIX aparecieron obras impresas como las de Miguel López Remacha, músico de la Capilla Real, *La Melopea o Instituciones teórico-prácticas del solfeo, del buen gusto, del canto y de la armonía, para perfeccionar un buen músico y cantor*⁷⁹⁵ y *Tratado de harmonia y contrapunto*⁷⁹⁶; Joaquín Montero, organista de San Pedro el Real de Sevilla, *Tratado teórico-práctico sobre el*

⁷⁹³ HEINE, Christiane: “El pensamiento armónico de Julián Bautista en teoría y práctica. Del *Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía* (1934-1935) a *Suite all'antica* y *Barrio de Córdoba*”, *Recerca Musicològica*, XX-XXI (2013-2014) pp. 331-353.

⁷⁹⁴ RAMEAU, Jean-Philippe: *Traité de l'Harmonie reduite á ses principes naturels*. Paris: Ballard, 1722.

⁷⁹⁵ Madrid: En la Imprenta que fue de Fuentenebro, 1815.

⁷⁹⁶ Madrid: 1824.

*contrapunto*⁷⁹⁷; Pedro Almeida y Motta, profesor de los niños de coro de la Capilla Real, *Examen instructivo sobre la música*⁷⁹⁸; Joaquín Sánchez de Madrid *Juegos músicos*⁷⁹⁹ y *Nuevo sistema músico-teórico-físico-matemático*⁸⁰⁰ o Antonio Guijarro y Ripoll *Principios de armonía y modulación*⁸⁰¹. También hemos de citar las obras de Francisco de Asís Gil *Tratado elemental teórico y práctico de armonía*⁸⁰² y la de Hilarión Eslava *Escuela de composición. Tratado primero, De la armonía*⁸⁰³ o su *Breve Tratado de Armonía* donde resume la obra anterior, sin olvidar la de Indalecio Soriano Fuertes *Tratado de Armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto* o Juan Lleys *Tratado teórico práctico de Armonía y Composición musical* de las que hablaremos más adelante.

Los tratados de Francisco Andreví

Hasta ahora se ha venido escribiendo sobre el tratado de Armonía y Composición de Andreví como si fuese una sola obra, si bien algunos autores citan una versión manuscrita y otra impresa que, en la manera de expresarse, parecen referirse al mismo texto. A partir de ahora tendremos que hablar en plural, pues dos son las obras, una manuscrita y otra impresa, y aunque tratan la misma materia son dos textos diferentes como podemos ver a continuación.

Pueden considerarse sin duda alguna sus grandes obras de teoría musical, y de la misma contamos con dos versiones: la manuscrita, concluida en 1834, y la impresa editada en 1848. A fecha de hoy no existe un estudio monográfico sobre cualquiera de ambas obras, de hecho esta diferenciación de textos lo abordamos aquí por primera vez, aunque la que parece ser la primera alusión a este trabajo referido siempre a la publicación en libro la encontramos en 1860, impresa en Francia, donde François-Joseph Fétis, en la biografía que dedica a Andreví en su *Biographie universelle des musiciens...* cita el libro editado en París en su traducción francesa⁸⁰⁴. En España será más tarde, en 1889, cuando en la publicación de Antonio Elías de Molins *Diccionario*

⁷⁹⁷ Madrid: Imprenta Real y Mayor, 1815.

⁷⁹⁸ Madrid: 1818.

⁷⁹⁹ Cádiz: Imprenta de la Sincera Unión del Ciudadano Maza, 1823.

⁸⁰⁰ Madrid: Imprenta de Lázaro Estruch, 1842.

⁸⁰¹ Valencia: Oficina de Manuel López, 1831.

⁸⁰² Madrid: s.f.

⁸⁰³ Madrid: 1861.

⁸⁰⁴ FÉTIS, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris: Firmin Didot Frères, 1860, p. 102.

Biográfico y Bibliográfico..., encontramos la mención a la obra, una referencia en la que además de la descripción del libro impreso y sus diferentes ediciones, cita las partes en que se divide el tratado, la valoración que sobre el mismo hiciese el director del Conservatorio de París y se le atribuye la condición de ser “la primera en su género en España”⁸⁰⁵.

Más recientemente las alusiones al mismo las podemos ver en la biografía de Andreví escrita por Subirá Puig, en la que destaca que antecede en el tema a Eslava⁸⁰⁶; Puig i Ortiz en sus artículos sobre el músico⁸⁰⁷; Bonastre y Bertrán⁸⁰⁸ o Ezquerro Esteban⁸⁰⁹. Son breves descripciones o en el caso de Ezquerro su mención se limita a su cita en el momento de exponer ejemplos concretos en su estudio musical. No es algo novedoso este olvido; si bien en 1920 Rafael Mitjana lo mencionaba en su artículo sobre la música en España publicado en París⁸¹⁰, años más tarde Julián Bautista ya no lo recoge en su estudio comparativo citado en el que figuran autores españoles coetáneos como es el caso de Eslava⁸¹¹. En el año 2012, Cristóbal L. García Gallardo, en su tesis doctoral *El tratamiento de la sintaxis armónica...*, nos ofrecía una descripción más amplia del contenido del Tratado de Andreví, incidiendo en aspectos de sintaxis armónica⁸¹².

Las líneas que siguen a continuación no son un estudio extenso de las obras y tan solamente pretenden un acercamiento mayor a lo escrito hasta el momento sobre el trabajo de Andreví.

⁸⁰⁵ ELÍAS DE MOLINS: *Diccionario Biográfico...*, pp. 83-84.

⁸⁰⁶ SUBIRÁ PUIG, José: “Preteritos músicos hispánicos. Páginas históricas”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 20 (1965) p. 39.

⁸⁰⁷ *Miscel-lània Cerverina*, 10 (1996) p. 87 y *Miscel-lània Cerverina*, 11 (1997) pp. 116 y 130.

⁸⁰⁸ BONASTRE Y BERTRÁN: *Diccionario de la Música...* Vol. I. Madrid: SGAE, 1999, pp. 457-458.

⁸⁰⁹ EZQUERRO EZTEBAN, Antonio: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada. Conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón, con violines y u órgano de El Pilar y la Seo de Zaragoza*. Barcelona: CSIC, 2004, pp. 78-79.

⁸¹⁰ MITJANA, Rafael: “La Musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)”, en LAVIGNAC, A. y LA LAURENCIE, L., *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris: Librairie Delagrave, 1920.

⁸¹¹ HEINE: “El pensamiento armónico...”.

⁸¹² GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L.: *El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados sobre teoría musical (hasta la primera mitad del siglo XX)*, Volumen I. Granada: Universidad de Granada, 2012, pp. 479-485.

El texto manuscrito o “Tratado de Armonía y Composición” (1835)

El ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional de España entre los papeles del legado Barbieri⁸¹³. La descripción bibliográfica o catalogación se puede consultar en los catálogos de la citada biblioteca, aunque en las referencias se menciona que es participante coautor de la obra Mariano Soriano Fuertes, lo cual es un error pues su autor exclusivo lo es Andreví⁸¹⁴. La vinculación de Soriano Fuertes con el manuscrito, lo veremos a continuación, tiene que ver con el hecho de que este lo poseía en su propiedad y se lo donó a Barbieri, lo que viene a confirmar la posibilidad de que los papeles de Andreví que aparecen en el legado Barbieri de la Biblioteca Nacional los tuvo primero Soriano Fuertes, quien posteriormente los hizo llegar a manos de Francisco Asenjo Barbieri⁸¹⁵.

El documento está constituido por un total de 334 folios, más la primera hoja o portada que no tiene numeración, agrupados en hoja suelta (portada; 325-326) o cuadernillos en un total de 41 en este último caso de dispar contenido de hojas, todo ello en tamaño cuartilla, con numeración (1-334) excepto la hoja de portada que carece de ella, si bien en esta numeración de los cuadernillos observamos que hay dos: la primera original numera la paginación de todos los folios a excepción del último cuaderno (1-326), y en este último hay una numeración original (1-6) a la que se le ha añadido otra a lápiz (327-334).

En la primera hoja que hace función de portada, y que tiene un trozo roto en el margen superior izquierdo que hace faltar parte del texto, se puede leer: “[Trat]ado de Armonía y Composición / Borrador / *Autografo de D. Franco. Andrevi* / Concluido en 9 de Julio de 1835”. Todo la anotación es letra de Andreví, a excepción de la que hemos puesto en cursiva que en este caso corresponde a la mano de Soriano Fuertes, la misma letra que nos encontramos en la anotación que hay en la primera hoja del primer cuadernillo, en donde en su parte superior hay escrito: “Autografo de Don Francisco Andreví / Para mi amigo D. Franco. Asenjo Barbieri / M Soriano Fuertes (firma rubricada)”. Es esta dedicatoria de donación lo que, como hemos dicho anteriormente, origina la alusión

⁸¹³ BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14060/3.

⁸¹⁴ <http://datos.bne.es/edicion/FF3361261.html>, consulta de fecha 27 de junio de 2015.

⁸¹⁵ Sobre la posesión por Soriano Fuertes de libros y papeles originariamente en manos de Andreví, BOÏLS: *Cuatro palabras para un...*, pp. 57-58.

confusa en la referencia bibliográfica de la Biblioteca Nacional. En el resto del texto no hay otras anotaciones similares, excepto la que consta en la parte final del folio 326 en donde Andreví, a modo de colofón, anota “día 9 del mes de Julio de 1835”.

Al inicio del manuscrito, a modo de principios que le han hecho preparar este texto dirigido a discípulos, Andreví expone como *Prólogo* los motivos del mismo:

Al comparar la música moderna con las composiciones anteriores al siglo diez ocho, encontramos una diferencia mui notable. En estas últimas no se ven más que combinaciones complicadas y artificiales de la Armonía. Las producciones musicales de este tiempo eran más bien una ciencia abstracta que un arte destinado a conmover el alma y hacer sentir a el corazón.

De este modo el estudio de una composición semejante era bien poco favorable al gusto, a la imaginación, al sentimiento y al genio. Este estudio constituye a sido la base de la mayor parte de los tratados sobre la composición musical publicados hasta el día. Resulta de aquí que estas obras son incompletas y están casi siempre en contradicción con la música moderna, en la que deben evitarse combinaciones frías y por el contrario presentarse solamente ideas, sentimiento, gusto, efecto, melodía, variedad y verdad en los cuadros de la música imitativa etc..

Es cierto que algunas personas de nuestros días que aman apasionadamente su arte, han publicado obras concebidas de una manera diferente de aquellas que las han precedido, pero a pesar de todo lo que estas últimas tienen de bueno, carecen aún de la extensión necesaria. Se hubiera deseado por ejemplo encontrar en los tratados de armonía noticias satisfactorias acerca de los puntos siguientes: 1º la causa principal que hace al bajo defectuoso, 2º una teoría instructiva y completa de las modulaciones, 3º las leyes por las cuales enlaza los varios acordes entre sí, 4º una teoría más estensa de las notas accidentales, o de paso, es decir de aquellas que no entran en la armonía, 5º los medios de crear marchas harmónicas, 6º el principio por el cual se pueden (romper) tratar, o manejar los acordes con exactitud, 7º las fuentes armónicas comprendidas en la misma escala, 8º La posibilidad de duplicar, triplicar, y cuadruplicar la armonía en dos, tres y cuatro partes, 9º las reglas que se han de observar en el enlace de los acordes por escepción, 10º el arte de colocar la armonía en la orquesta.

Por consiguiente yo me he propuesto dar en este método en cuanto mis débiles fuerzas me han permitido, las luces que pueden desearse no solamente acerca de los artículos de que acabo de hablar, sino también acerca de otras materias concernientes a la armonía práctica.

Con el objeto de que esta obra sea generalmente útil me ha parecido conveniente presentar algunas reglas para escribir con exactitud la música libre, y reunir los principios de la música antigua y moderna.

Como en una obra de esta naturaleza, no pueda adquirir el texto la evidencia necesaria sino está apoyado por ejemplos, he tratado de multiplicar estos conforme era imposible por otro lado encontrar aquellos de que tenía necesidad a cada instante, he creído que inventándolos yo mismo se identificarían mejor con el texto.

Ygualmente me ha parecido más ventajoso para los discípulos de no poner cuanto ha sido posible los ejemplos sino en uno o dos por renglones, y no multiplicar las llaves sin necesidad.⁸¹⁶

La respuesta a los planteamientos que se formulan en el prólogo nos la indica el índice del contenido del texto, que divide o agrupa en tres partes:

Prólogo.

Primera Parte. De los sonidos e intervalos. Clasificación de los Yntervalos. De los acordes. De las inversiones de los acordes: I. De los acordes perfectos; II. De la posición de los acordes o distribución de las notas entre las diferentes partes; III. Del movimiento de las partes; IV. De la Preparación y Resolución de los acordes disonantes. De las modulaciones o transiciones en armónicas.

Segunda Parte. De las notas accidentales en la Harmonía. De las notas de Paso: II. De las pequeñas notas o notas de gusto sean Apoyaturas; III. De las Sincopas; IV. De las Prolongaciones o Suspensiones; V. Del Pedal; VI. De las anticipaciones; De los Acordes rotos: I; II; III. De las octavas y quintas prohibidas. Observaciones acerca de la sucesión de las octavas. De la claridad en la armonía. Del modo de indicar la armonía con cifras colocadas encima del Bajo: I. Modo de cifrar los acordes perfectos; II. Del acorde disminuido; III. Del acorde quinta aumentada; IV. Modo de cifrar los acordes de Séptima; V. Modo de cifrar el acorde de Novena mayor; VI. Modo de indicar el acorde de novena menor; VII. Modo de cifrar el acorde sexta aumentada (tiene el epígrafe pero no hay texto); VIII. Modo de cifrar el acorde de 1ª y 6ª aumentadas (tiene el epígrafe pero no hay texto); IX. Modo de cifrar el acorde de 1ª aumentada con 7ª; X. Modo de cifrar las notas accidentales.

Tercera Parte. De la creación de las marchas armónicas. De las imitaciones. De la armonía a dos partes. De la armonía a tres partes. De la armonía a cuatro partes. De

⁸¹⁶ ANDREVÍ, Francisco: *Tratado de Armonía y Composición* (1835). BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14060/3.

la armonía a más de cuatro partes. De la armonía a cinco partes. Imitación de la armonía a más de 5 partes. Del modo de tratar la armonía con su orquesta. Modo de tratar los instrumentos de viento a solo. Modo de tratar los instrumentos de viento en masa. De la armonía a 4 ejecutada por la masa de los instrumentos de viento. De los instrumentos ruidosos. Del uso del unisono en la Orquesta. Del violín. De el Contrabajo. Extensión de los instrumentos de viento. De la flauta. Del oboe. Del clarinete. De la trompa. Del fagot. Del octavin. Del clarín. De los Trombones. Extensión del corno yngles. De algunos instrumentos que están en uso en la música militar (Octavín en Mi bemol; Octavín en fa; Clarinete pequeño en Mi bemol; Serpention o Bulsen). Extensión de las voces en los Coros.

La forma de redacción en apartados se ve acompañada de los ejemplos a los que aludía en el prólogo y que aparecen en el texto, en la parte correspondiente, en ocasiones como continuación del propio texto y a veces como nota al pie de página. Son en todos sus casos explicaciones teóricas, breves unas y otras más amplias ocupando varias páginas, y en ningún caso se acompañan de su plasmación en notación musical.

La manera de escribir es directa en su explicación, pero es fácil encontrarse con textos en los que se dirige directamente a los discípulos haciéndoles recomendaciones, como vemos en estos dos casos tratando sobre la duración de los acordes intermedios y la claridad en la armonía:

Observación importante sobre la duración de los acordes intermedios.

Como los acordes intermedios son el solo medio de unión entre las diferentes escalas, es de una grande importancia el dar al oído suficiente tiempo para hacerse cargo de ellos. Una modulación bien hecha, bajo todos aspectos pudiera sin embargo parecer dura, extravagante (sic), violenta, y aún mala, si los acordes intermedios fuesen de mui corta duración. Se evitará sobre todo este defecto cuando se trate de unir dos escalas heterogéneas, por lo cual nada se aventura en prolongar la duración de los acordes intermedios. Por medio de esta prolongación de acordes Haydn ha hecho las modulaciones más dulces y al mismo tiempo más extraordinarias.

(...)

Por último recomendamos a los discípulos, para ser claros, el no multiplicar los movimientos simultáneos de las partes; de no ahogar las modulaciones pasando con demasiada ligereza sobre los acordes intermedios; de desconfiar de una sucesión de

acordes mui rápida; de evitar el dar un acompañamiento complicado o de pretensión a una melodía predominante, y de no cambiar de tema de golpe.⁸¹⁷

También nos encontramos citas sobre autores en este texto del tratado manuscrito, cosa que no ocurrirá en el tratado impreso, lo que nos sirve para conocer en quién se apoya en su disertación y, en el caso concreto de Haydn, quien es su compositor de referencia o preferido:

Luis Viadana fue el que, en el siglo 17, inventó el cifrar el Bajo, para indicar la Harmonía. Su método fue generalmente adoptado. No hace sino cerca de 18 años que han introducido en Francia diferentes mudanzas que no han sido admitidas en otro país, siendo el método primitivo el más general y el único con el cual pueden acompañarse los bajos cifrados de todos los grandes maestros, hemos creído que debíamos adoptarle.⁸¹⁸

Son muy interesantes sus apreciaciones sobre las diferentes músicas del momento, y a las que tiene que atender el músico compositor. Y aquí nos sorprende el conocimiento que tiene de todas ellas, así como la recomendación que hace de que el músico debe formarse en ese total conocimiento de los géneros imperantes o, significativamente, sus apreciaciones sobre la formación musical que reciben quienes se forman en las escuelas musicales de las iglesias. Así, al tratar sobre la música militar, la música de cámara y la música teatral, además de obras de género mixto como los cuartetos de Haydn y las sinfonías, menciona la religiosa que define como “del antiguo estilo de Yglesia mui rigurosa”. Mientras que en la enseñanza de esta última se sigue usando en las escuelas a Fux y su *Gradus ad Parnasum*⁸¹⁹, Angelo Baradi o Berardi con sus *Documenti armonici*⁸²⁰ y Grosetto Zarlino con sus *Instituzioni armoniche*⁸²¹, ya que “en este tiempo no se conocía apenas otra música que la del antiguo estilo de Yglesia mui rigurosa”, la

⁸¹⁷ ANDREVÍ: *Tratado...* Manuscrito, ff. 80-81 y 187-188, respectivamente.

⁸¹⁸ Andreví: *Tratado...* Manuscrito, f. 186.

Luis Viadana o Luis Grossi de Viadana (1564-1647). Compositor italiano, fraile franciscano y maestro de Capilla en Mantua y otras ciudades. Compuso gran cantidad de obra religiosa y se le atribuye la creación del bajo cifrado (MONPELLIO, Federico: *Lodovico Viadana, musicista fra due secoli (XVI-XVII)*. Florencia: 1967).

Sobre el cifrado del bajo, y el bajo continuo que en música religiosa se confía al órgano y en la teatral al clavicordio, PEDRELL, Felipe: *Diccionario Técnico de la Música...* Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897 (Hay edición reciente, Valladolid: Editorial MAXTOR, 2009). Las voces bajo continuo y cifrado del bajo en las páginas 38-39 y 87, respectivamente.

⁸¹⁹ FUX, Johann Joseph: *Gradus ad Parnasum*. Viena: Johan Peter van Ghelen, 1725.

⁸²⁰ BERARDI, Angelo: *Documenti armonici*. Bolonia: Giacomo Monti, 1687.

⁸²¹ ZARLINO, Grosetto: *Instituzioni armoniche*. Venecia: 1558.

composición musical ha hecho desde entonces grandes progresos, “frutos de las luces adquiridas por ensayos más o menos dichosos” de tal forma que “el gusto ha cambiado en varias ocasiones con mucha frecuencia en beneficio del arte cuyos límites se han ensanchado”, introduciéndose la música dramática, la música instrumental y la de sala o cámara. Sigue indicando que los nuevos géneros han formado aficionados, cantores y “cantatrices” que se vieron obligados a hacer brillar su talento, alejándose del género riguroso aprendido ”en los tratados de composición que estaba en alza en la Música de Yglesia dando origen a la música libre cuyo estilo ha prevalecido”. Esto genera un choque en los músicos formados para ser compositores en las escuelas eclesiásticas, una frustración, y la ruptura entre maestro y discípulo en la aplicación de lo aprendido:

Con razón el enseñando solamente los principios, a los discípulos, los cuales separándose de la dirección de sus maestros, se sorprenden al ver que no entienden la música compuesta en un género casi diametralmente opuesto al que les han enseñado; de lo que resulta que muchos discípulos en que todo está permitido en la música libre, y lo que es aún más peligrosos, que el estudio profundo de la composición viene a ser inútil.⁸²²

Para evitar este efecto, en su tratado manuscrito Andreví se introduce en la explicación de elementos musicales a eso que se empieza a denominar “música libre”, dedicando su tercera parte tanto a la música orquestal como a la militar. Sobre la primera empieza definiendo que es una gran orquesta, contraposición a la orquesta de los templos que es muchísimo más reducida: “La grande orquesta completa, destinada generalmente a un grande local, se compone de: Violines, Violas, Violoncellos, Contrabajos, Flautas, Oboes, Clarinetes, Fagotes, Trompas, Clarines, Trombones y Timbales”, y en este caso “el compositor debe también tener en consideración la calidad de la orquesta para la que escribe, y arreglar la dificultad de su música con el talento de los que la han de egecutar”⁸²³. La forma de aprender la armonía en estas agrupaciones las trata con detalle en esa tercera parte, en lo específico de los instrumentos orquestales o de banda militar, concluyendo con el tratamiento de las voces corales que empiezan a ser masas corales.

Como se puede observar, el texto del tratado manuscrito de Andreví supone un planteamiento formativo vinculado estrechamente con la realidad de la formación de un

⁸²² ANDREVÍ: *Tratado...* Manuscrito, ff. 220-222.

⁸²³ *Ibidem*, ff. 264 y 267.

músico compositor que, se eduque donde se eduque, ya no queda circunscrito a un ámbito compositivo religioso y que ha de atender las nuevas músicas del momento. Nos da la sensación de que al redactarlo, Andreví no estaba pensando en las escuelas musicales eclesiásticas, sino que quizá la experiencia del nuevo Real Conservatorio de Madrid le ofrecía la posibilidad de ofrecer un método o tratado que sirviese para este tipo de alumnado. Andreví se postulaba pues como un posible formador de los nuevos músicos, y se abría con sus conocimientos a las perspectivas del futuro profesional. No era un hombre formado en las viejas reglas que no se había sabido adaptar a la realidad coetánea; todo lo contrario. Pero el manuscrito quedó sin ver la luz y cuando su pensamiento musical sobre la materia aparezca impreso el enfoque lo va a ser distinto y diferente.

La edición impresa o “Tratado teórico-práctico de Armonía y Composición” (1848)

La publicación impresa del Tratado de Andreví aparece en el año 1848, en sendas impresiones en Barcelona, en la imprenta de Pablo Riera, en su texto en español, y en París, en la imprenta de Périsse frères, en su traducción al francés⁸²⁴. Ambas ediciones, son del mismo formato y con idéntico contenido de páginas, 133, que recogen el texto teórico entre las páginas 1 a 80, los 114 ejemplos que cita en el texto y que aparecen como imagen entre las páginas 81 a 131, a lo que sigue en la página 133 “Diapason de los ynstrumentos de viento” y concluye con una página “Fe de erratas”. De la versión en español se hizo una segunda edición en 1885 con las mismas características⁸²⁵. Si bien de la edición en español hay diversos ejemplares consultables, en el caso de la francesa solamente la hemos localizado en los fondos de la Biblioteca Nacional de Francia.

El pensamiento musical de Andreví en su tratado impreso de armonía

Lo primero que podemos destacar con respecto a esta obra es que hay diferencias entre el manuscrito que hemos comentado y la edición impresa de un texto nuevo. No es que sean de gran importancia, y en general mantienen ambos el esquema de lo que espera encontrarse en estos casos, pero la diferencia de años entre la redacción de uno y otro

⁸²⁴ ANDREVÍ, Francisco: *Tratado teórico-práctico de Armonía y Composición*. Barcelona: Imprenta y librería de don Pablo Riera, 1848; ANDREVÍ, Francisco: *Traité théorique et pratique d’harmonie et de composition musicales*. Paris: Périsse frères, 1848.

⁸²⁵ Barcelona: Andrés Vidal y Roger Editor, 1885.

nos lleva a afirmar que el texto impreso está redactado como veremos después de algunas nuevas lecturas del autor. Quizá el manuscrito de 1835 tuviese como finalidad una edición para acceder al Real Conservatorio de Madrid, de donde fue profesor de composición sustituyendo a Carnicer en su momento⁸²⁶, pero la situación política frustró la pretensión, mientras que el texto impreso se maduraría durante el tiempo del exilio y acabó de redactarse en su periodo parisino, donde tendría contactos con las autoridades académicas de aquel conservatorio y de ahí, como recoge Antonio Elías de Molins, la remisión a su director, el señor Auber, quien al acusar recibo del mismo escribiese: “le tributo mi testimonio de satisfacción por lo que me cupo ver que usted apreciaba las doctrinas del Conservatorio, y que había escrito su obra inspirado de las mismas”, por lo que agradecido “su obra queda depositada en la Biblioteca para provecho de todos en general, y más particularmente de nuestros alumnos, a quienes la recomendamos”⁸²⁷.

Cuáles fueron las fuentes en que bebió Andreví para escribir su nuevo tratado es algo que, por su propia información en el texto, constituiría toda una ardua tarea que excede el objetivo de este trabajo de investigación, máxime cuando el propio autor no cita referencia alguna. No obstante, podemos avanzar algo en base a dos informaciones que pueden ofrecernos alguna pista. En primer lugar, nos referimos a los libros que como Tratados de armonía poseyó Francisco Andreví, algunos de los cuales se conservan en los fondos musicales del archivo de Cervera, y que se identifican en su procedencia en la biblioteca del músico. En concreto, nos referimos a los tratados del italiano Asioli de Corregio⁸²⁸ y del francés Charles-Simon Catel⁸²⁹.

A su vez, otra información puede ayudarnos pues se trata de las cartas dirigidas por Andreví a Santiago Masarnau, escritas en 1840. En concreto, la de fecha 19 de febrero de dicho año, en la que le manifiesta el deseo de hacerse con el mejor método de piano que haya salido hasta el momento, igual que con el de Armonía y de Composición, así como con un buen Diccionario de la Música, y al respecto menciona que tiene

⁸²⁶ MONTES, Beatriz: “El Primer Libro de Actas del Real Conservatorio de Música María Cristina”, *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 16-17 (2009-2010) pp. 39-113.

⁸²⁷ ELÍAS DE MOLINS: *Diccionario Biográfico...* p. 84.

⁸²⁸ ASIOLI DE CORREGIO, Bonifacio. *Trattato d'armonia e d'accompagnamento*. Milán: G. Ricordi, 1813. AHCC, fondo musical, caja 71, nº 3.

⁸²⁹ CATEL, Charles-Simon: *Traité d'harmonie*. Paris: L'Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1802. AHCC, Música, al, Caja 71, exp. 4.

información aunque no ha visto ninguno “que el de Aummen⁸³⁰ es bueno, sé que Herv⁸³¹ a hecho otro, de Armonía no me olvido nombrar el de Collet⁸³² y para Composición el de Cherubini⁸³³, pero como no he visto ninguno de ellos, necesito que usted me informe”⁸³⁴.

El 4 de junio vuelve a escribir a Masarnau, y le dice que ha recibido contestación a su anterior escrito, pero que ha “suspendido hasta ahora el comprar el método de Armonía y Composición, esperando que salga el alemán que usted me aconsejó, por lo que espero me avisará cuando esté de venta para hacerme con él; lo quiero para dar lecciones bajo sus reglas”. Unos meses más tarde, en septiembre, vuelve a escribirle sobre el particular, de que tal y como le decía en carta anterior “que el mejor método de Armonía y Composición es de un alemán, que aún no se había publicado en esa [donde residía Masarnau]; yo deseo poseerlo, supuesto que esté traducido al francés, que ya poseo medianamente; espero de usted me dirá el nombre del autor para pedirlo cuando se imprima”⁸³⁵.

Por estas informaciones, podemos deducir que en esos momentos de 1840 Andreví estaba preparando su nuevo trabajo sobre armonía y composición, y que algunos de los autores citados debió leer para su redacción o usar, más en concreto aquellos cuya obra poseyó en su biblioteca.

Al inicio de la publicación, en un breve texto a modo de presentación o introducción, Andreví escribe en primera persona lo que ha pretendido con su obra:

Al dar al público mi Tratado de Armonía y Composición, escrito expresamente para mis discípulos, no he tenido otra mira que la de poner al alcance de todos el conocimiento simplificado de las reglas de este arte. Me lisonjeo de haber allanado las dificultades que su estudio presenta a los aficionados, enseñando la composición correcta de la

⁸³⁰ HUMMEN, Johan Nepomuka: *A complete theoretical and practical Course of instructions on the Art of playing the Piano Forte*, 3 vol. London: F. Boosey, 1827. Curiosamente, Masarnau había publicado en español una versión de esta obra con el título *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte*, también en 3 volúmenes. Madrid: Bartolomé Wirmbs, 1833 y 1835.

⁸³¹ No hemos podido identificar este autor y la obra a que se refiere.

⁸³² Debe tratarse de la obra del profesor del conservatorio musical de París Raymond Hippolyte Colet, *La panharmonie musicale, ou Cours complet de composition théorique et pratique*. Paris: Pacini, 1837.

⁸³³ CHERUBINI, Luigi: *Cours de contrpoint et de la fugue*. Paris: M. Schlesinger, 1835.

⁸³⁴ AHN, ES.28079, cartas de Francisco Andreví a Masarnau.

⁸³⁵ Ibidem. No hemos podido identificar al autor que se refiere, aunque puede tratarse de Siefried Wilhelm Dehn, quien publicó en ese año en alemán *Theoretisch-praktische Harmonie lehre*. Berlín: Verlag von Wilhem Thome, 1840.

música libre, así como de la imitativa y expresiva, refundiendo las reglas de la escuela antigua con las de la moderna.

El plan de esta obra se divide en siete partes.

La Primera contiene las partes integrantes de la armonía.

La Segunda, el contrapunto.

La Tercera, los acordes disonantes y la modulación.

La Cuarta, las notas principales y accidentales de la armonía.

La Quinta, la melodía é imitación.

La Sexta, el contrapunto doble ó trocado, el canon, la fuga y género fugado.

La Séptima, la instrumentación.⁸³⁶

Si comparamos este texto con el del manuscrito vemos la evidente diferenciación en su redacción y expresiones. En el manuscrito hace una crítica a lo escrito sobre el tema hasta aquel momento, pero ahora con la obra que ha redactado y dado a la luz sus alumnos encontrarán lo que tanta falta hacía. Como ha escrito José Subirá, en esa afirmación de autoestima “Me lisonjeo de haber allanado las dificultades que su estudio presenta á los aficionados” que escribe, se esconde una velada crítica a la *Geneuphonia* de Virués, una obra que el propio Andreví adquirió para la enseñanza en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid y que incluso poseía en su biblioteca, aunque la vendió en abril de 1853 poco antes de su fallecimiento, lo que demuestra el poco aprecio en que ahora la tenía⁸³⁷.

Esquemáticamente la estructura del *Tratado* se divide en las partes generales que, a su vez, contienen otras divisiones en capítulos y dentro de ellos, en algunos casos, artículos singularizados temáticamente, de la siguiente manera:

Primera Parte. Introducción. Artículo I: De las llaves. Artículo II: De la escala. CAPÍTULO I. Artículo I: De los intervalos; Artículo II: Inversión de los intervalos. CAPÍTULO II. Del movimiento de las partes. CAPÍTULO III. De las quintas y octavas prohibidas. CAPÍTULO IV. Artículo I: De los acordes; Artículo II: Acordes consonantes o perfectos; Artículo III: Acorde diminuto. CAPÍTULO V. Inversión de los acordes.- Acordes alterados.- Bajo fundamental.- Bajo continuo y bajo cifrado. Artículo I: Inversión de los acordes; Artículo II: Acordes alterados; Artículo III: Del bajo fundamental; Artículo IV: Movimiento del bajo fundamental. CAPÍTULO VI. De la

⁸³⁶ ANDREVÍ: *Tratado...* Impreso.

⁸³⁷ SUBIRÁ: *Pretéritos músicos...* 1, p. 39.

cuarta justa con referencia al bajo. CAPÍTULO VII. Acompañamiento de la escala. CAPÍTULO VIII. De las cadencias.

Segunda Parte. Contrapuntos. CAPÍTULO I. Contrapunto o armonía a dos partes. Artículo I: Reglas para el contrapunto; Artículo II.I: Contrapunto de primera especie; Artículo II.II: Contrapunto de segunda especie; Artículo II.III: Contrapunto de tercera especie; Artículo II.IV: Contrapunto de cuarta especie; Artículo II.V: Contrapunto de quinta especie, *florido o ilimitado*; Artículo II.VI: Contrapunto sobre tiple. CAPÍTULO II.I: Armonía o contrapunto a tres partes; II.II: Contrapunto de primera especie; II.III: Contrapunto de segunda especie; II.IV: Contrapunto de tercera especie; II.V: Contrapunto de cuarta especie; II.VI: Contrapunto de quinta especie o *florido*; II.VII: Acorde disonante natural de séptima disonante y sus inversiones. CAPÍTULO III. Artículo I: Armonía o contrapunto a cuatro partes; Artículo II: Extensión de las voces; Artículo III.I: Reglas para el cuarteto, octavas y quintas ocultas; Artículo III.II: Contrapuntos de primera, segunda, tercera y cuarta especie y del pedal; Artículo III.III: Contrapunto de quinta especie; Artículo III.IV: Acordes consonantes y sus inversiones con el bajo fundamental.

Tercera parte. Acordes disonantes y modulación. CAPÍTULO I: Acorde disonante natural de séptima dominante a cuatro. CAPÍTULO II.I: Novena mayor y menor de la dominante, o sustitución de la sexta a la dominante; II.II: Acorde de séptima sensible. CAPÍTULO III: Prolongaciones. CAPÍTULO IV: Modulación.- Acordes sensibles.- Acordes enarmónicos y alterados. Artículo I.I.: De la modulación. I.II: Tonos relativos. Artículo II: Acorde sensible. Artículo III: Acordes enarmónicos. Artículo IV: Acordes alterados. CAPÍTULO V: Artículo I.I: Acordes disonantes que solo tienen cabida en la armonía por medio de la preparación. I.II: Marchas o sucesiones. Artículo II: Séptima de segunda especie. Artículo III: Séptima de tercera especie. Artículo IV: Séptima de cuarta especie. Artículo V: Sucesiones de séptimas. Artículo VI: Novena, o retardo de la octava de cualquiera nota que no sea la dominante. CAPÍTULO VI: De los puestos.

Cuarta parte. Notas principales y accidentales de la armonía, y del pedal. CAPÍTULO I. Artículo I: Notas principales y accidentales. Artículo II: Apoyaturas. Artículo III: Síncopes. Artículo IV: Anticipaciones. CAPÍTULO II: Del pedal.

Quinta parte. De la melodía, de la imitación y del corte de la música vocal e instrumental. CAPÍTULO I: Artículo I: De la melodía. Artículo II: Del ritmo. Artículo III: del período. Artículo IV.I: Reglas generales. IV.II: Corte de la obertura. IV.III: Corte de la sinfonía, sexteto, quinteto, cuarteto, trío y duo. IV.IV: Corte de una pieza

dividida en tres partes. IV.V: Corte del andante o adagio. IV.VI: Andante con variaciones. IV.VII: Corte del minuete y *scherzo*. IV.VIII: Corte del rondó. IV.IX: Del preludio o capricho. IV.X: De la música vocal. CAPÍTULO II: Del bajo aplicado al canto. CAPÍTULO III: Artículo I: De la imitación. Artículo II: Imitaciones de bajos para componer a dos y a tres voces.

Sexta parte. Contrapunto doble o trocado, cánon, fuga y género fugado.

CAPÍTULO I: Artículo I; Contrapunto doble o trocado. Artículo II: Contrapunto doble o trocado a la octava. Artículo III: Contrapunto doble o trocado a la décima. Artículo IV: Contrapunto doble o trocado a la duodécima. Artículo V: Trocado triple y cuádruplo. CAPÍTULO II: Del cánon. CAPÍTULO III: Artículo I: De la fuga. Artículo II: Intento o tema de la fuga. Artículo III: Respuesta del intento. Artículo IV: Del contra-intento. Artículo V: De la fuga a dos contra-intentos. Artículo VI: De los episodios o contrapuntos medios. Artículo VII: Del epílogo. Artículo VIII: Orden de la fuga en su principio, medio y fin, con sus ejemplos a dos, a tres y a cuatro con orquesta. CAPÍTULO IV: Del género fugado.

Séptima parte. De la instrumentación.

Artículo I: De la instrumentación en general. Artículo II: De los instrumentos de cuerda y del órgano, con una tabla general de todos ellos. Artículo III: De los instrumentos de viento, con una tabla general de todos ellos, comprendidos los instrumentos de Sax. Artículo IV: Instrumentos de percusión.

Podemos decir que el Tratado en su edición impresa se convierte en la obra culmen de su trayectoria musical en el campo de la formación. De su lectura se deduce un estado de madurez absoluta y una base sólida forjada con todos los conocimientos musicales adquiridos a lo largo de su trayectoria profesional, tanto en la práctica musical como en la creatividad compositiva a lo largo de los diferentes puestos que ha desempeñado. Es esta riqueza de conocimientos logrados a lo largo de unos 50 años de trabajo permanente lo que recoge en su obra, con la idea de transmitirlos a sus discípulos o alumnos, y a través de una simplificación de las reglas de este arte, lo que viene a quedar manifestado en el manual dividido en su estructura con las siete partes y los capítulos y artículos en cada uno de ellas, diferenciando todos los aspectos y evitando en una exposición poco concreta las confusiones.

El momento de la publicación estaba marcado por el auge de la formación musical a través de los conservatorios. Tal vez esa tendencia a disminuir la importancia de las

catedrales y otras iglesias como centros educativos musicales por excelencia, a través de sus capillas musicales y el papel de los maestros de Capilla de las mismas, siendo sustituidos por otros centros donde las visiones y tendencias iban mucho más encaminadas hacia nuevas corrientes musicales más populares y de influencias en muchos casos de maestros extranjeros, algo que en cierta manera señalaba en su tratado manuscrito, es lo que pudo hacer a nuestro personaje abordar la redacción y publicación de esta obra para de alguna manera expresar o manifestar sus ideas y conceptos musicales, al tiempo que buscase hacerlas cercanas a quienes formaba como maestro. Toda esta situación cambiante del momento es lo que él ya señala cuando manifiesta que pretende enseñar la composición correcta de la música libre, la imitativa y la expresiva, refundiendo para ello las reglas de la escuela antigua, aquella en la que se formó, con las de la moderna con la que está coexistiendo en el momento. El planteamiento, como se ve, repite lo que afirmaba en el anterior tratado manuscrito inédito.

Los aspectos didácticos de lo que está manifestando los acompaña con ejemplos, que sitúa en la segunda parte del Tratado, y a los que remite en la parte teórica del texto correspondiente al tema. Junto a ello, cabe señalar otros detalles que nos muestran el interés y el gusto con el que redactó su obra o manual, tales como las comparaciones del lenguaje musical con el lenguaje ordinario, aclaraciones constantes de lo que está diciendo en sus palabras, reflexiones para incentivar al lector a seguir los mismos pasos por él seguidos estudiando obras de célebres músicos o los consejos permanentes sobre aspectos musicales que le han sido de gran utilidad, resaltando tanto el hacer ejercicios como escuchar música. De la misma forma, incluye las reglas básicas que son en su planteamiento el principal cauce por el que ha de fluir la composición, y principalmente observamos como cada una de las partes, capítulos o artículos comienzan con una definición más o menos extensa del término al que va a aludir para facilitar el que sea comprensible toda su explicación.

El texto del Tratado lo inicia con las partes o elementos a tener en cuenta cuando hablamos de la armonía. Trata para ello de aspectos tan básicos como son las claves utilizadas para escribir música, la escala como sucesión de siete sonidos, de los intervalos que se forman entre las diferentes notas y su clasificación para acabar

tratando de los acordes, de su formación y de las posibles variedades y tipos que podemos encontrar, concluyendo con el tema de las cadencias y sus diferentes especies. Al hablar del contrapunto, está comenzando a tratar uno de los aspectos más interesantes de la música y él, que ha sido considerado como uno de los grandes maestros del contrapunto, nos aporta sus ideas respecto de la conducción y movimiento de las distintas voces e instrumentos que forman parte de una determinada composición. Nos ofrece toda una sucesión de reglas que nos vienen a indicar la importancia de mantener vivo el interés y el cuidado a la hora de realizar cualquier movimiento de las voces. Es aquí donde encontramos un apartado dedicado a comentar algo tan interesante como es la extensión de las voces, ya que deberá cuidarse este aspecto evitando entrecruzamiento de las voces y a su vez que no se excedan los límites o extremos de los registros de cada timbre y tipo de voz.

Prosigue en el concepto de la armonía cuando se está refiriendo a los acordes disonantes, y para ello nos hace una relación y definición de aquellos que nos pueden generar algún tipo de molestia en la audición y que por tanto es conveniente evitar. Al hablar de la modulación es cuando manifiesta la permisibilidad de emplear algún acorde que pueda resultar disonante, pero que tal y como nos explica, estaría ejerciendo de acorde puente entre dos tonalidades que están inmersas en un determinado proceso modelante. Es llegado aquí cuando nos aclara cual es la manera de modular, las posibilidades que él contempla para realizar esta modulación y el cambio de tono. Otra de las maneras o posibilidades de generar disonancias será mediante retardos, anticipaciones o apoyaturas entre otras, las que deberán tenerse en cuenta al componer cualquier pieza musical por los problemas que pueden generar dentro del proceso armónico establecido. Concluye el aspecto armónico haciendo una clara explicación de lo que son estas notas accidentales y, en su sentido opuesto, las principales. La diferencia en formar parte o no de un determinado acorde y cada una en sí generará, nos dice, un efecto sobre el oyente que debe cuidarse por su efecto sobre la armonía en general de la obra.

Si importante parece ser el aspecto de la armonía para Andreví, no resulta comparable con la melodía. Ya comienza subrayando esta idea cuando nos dice que la armonía siempre ha de estar al servicio de la melodía, sea cual sea su importancia y relevancia. Todo un capítulo de su trabajo incide en indicar cómo debe trabajarse y profundizar en

la creación, elaboración, desarrollo y conclusión de una idea musical. Ahora bien, todo ello lo supedita a estar encuadrado o dentro de otro aspecto importante para el maestro como es el Ritmo. Trata de manera individualizada cómo se debe componer cualquier tempo de una obra y cómo se debe componer también cualquier forma musical u obra, con un número determinado de partes o tiempos.

Queda relegado a uno de los últimos puntos, pero no por ello menos importantes, lo que sería la fuga, la imitación, el canon o el género fugado. Lo considera algo esencial en la música vocal, y de máxima importancia en concreto para las composiciones religiosas y de carácter sacro, aquello que ha sido y es su vida profesional. Una minuciosa explicación de lo que sería el intento, antecedente, consecuente, episodios o pedal entre otros tantos, que forman el conjunto de elementos a tener en cuenta en la composición de esta forma musical, da muestra de la intención de aclarar bien todos los aspectos que deberán ser utilizados por sus alumnos en sus composiciones, la mayoría de las cuales de marcado carácter sacro que, de alguna manera, se aprovecha bien de esta técnica con carácter fugado y que les transmite con innumerables ejemplos.

El tratado finaliza con una referencia a los instrumentos que forman parte del concepto orquesta. Hace una explicación de las características de los mismos, de su extensión en variedad y de las posibilidades que ofrecen a la hora de la composición, incorporando una tabla que adjunta con el diapason de los instrumentos de viento para ayudar a componer dentro de lo que se considere el registro medio, ya que proporciona la mejor sonoridad y por tanto una mayor comodidad para el músico, que acaba transformándose en una mejor interpretación.

A lo largo del texto Andreví deja escritas una serie de reflexiones, a modo de aclaraciones o ejemplos personales, así como consideraciones que deben tenerse en cuenta por sus discípulos o seguidores, algo que ya hemos visto hacy que transmiten lo que trata de comunicarles en lo que ha de ser la composición musical. De ellos, podemos destacar su consejo de hacer un ejercicio escribiendo uno a uno todos los intervalos que se forman sobre cada uno de los siete sonidos de la escala, tanto con sostenidos como con bemoles y becuadros, porque a él le ha servido esto mucho y lo considera importante. De la misma manera, para Andreví son palabras sinónimas Contrapunto y Armonía, aunque para nosotros hoy en día son dos aspectos totalmente

opuestos, pues contrapunto hace referencia a los principios, reglas, normas y técnicas que rigen la conducción de las voces en una obra, mientras que la armonía se refiere a cualquier simultaneidad sonora, es decir, a la organización vertical de los sonidos generando acordes. También les aclara que todas las voces, excepto el Bajo, se pueden escribir en clave de sol, pero esta simplificación lleva consigo la imperfección de que el Tenor ha de cantar una 8ª baja de lo que está escrito. En lo que se refiere al Tiple y Contralto sería deseable que todos los que componen música adaptasen la clave de sol.

En esos casos de comparación del lenguaje musical con el ordinario, que hemos señalado a modo de aclaración de un término, nos podemos encontrar con ejemplos como el siguiente: “El ritmo corresponde en cierta manera a la coma, al punto y coma, a los dos puntos y al punto final. Un cuarto de cadencia corresponde a la coma; la cadencia imperfecta, al punto y coma y a los dos puntos; y la cadencia perfecta, al punto final”⁸³⁸. Y si ello sirve para entender el ritmo, hay que aplicarlo a la melodía, pues esta según dice Andreví es producida por el impulso instantáneo de la inspiración del compositor y si este carece de ella resulta insignificante. En el momento en que el compositor inventa la melodía, esta desaparece de su imaginación para dar cabida al ritmo que viene por sí mismo.

Al hacer referencia a las reglas generales de la composición escribe:

Toda pieza de música principia por un tono dado. El compositor al principio recorre el círculo de los tonos relativos escogiendo el que más le acomode; enseguida se extiende a los más lejanos, y de estos vuelve al tono por el que principió. Para la exacta observancia de esta regla, el compositor de ingenio debe conocer perfectamente:

1º. La práctica completa de los acordes, ya sea para modificar los efectos de la canturía, ya para fijar el oído en los diversos tonos por donde pasa, o para no detener el rápido desarrollo de la idea, y presentarla al mismo tiempo con orden, limpieza y variedad para no verse en la dura necesidad de abandonarla por no saber dar un giro a los acordes más bien corto que largo, según lo requiere el canto que a imaginación le hubiese sugerido; lo que sucede a los principiantes.

2º. Saber practicar bien por lo menos el contrapunto doble a la octava.

3º. Tener gran facilidad en modular.

4º. Estar muy ejercitado en las sucesiones armónicas.

5º. Así mismo, en desenvolver una idea sacando de ella el partido posible.

⁸³⁸ ANDREVI: *Tratado...* Impreso, p. 46.

6°. Analizar la manera cómo los grandes compositores han desarrollado sus ideas; y con este mismo trabajo ver el corte que se da a las diferentes piezas⁸³⁹.

Prosigue indicando que, por lo general, es la música de imitación la que más deleita, por ser el medio entre la melodía libre y la fuga forzada, siendo a su vez la gracia de la melodía y de la fuga en los episodios. De la misma manera, nos aclara que a la música sagrada le conviene principalmente el género fugado, pero este ha de conservar siempre el carácter majestuoso. Por lo que respecta a la instrumentación, afirma que esta es “absolutamente obra del ingenio y del capricho; por lo que no es posible dar reglas fijas: para esto es muy conveniente el oír mucha música, analizar las composiciones de los grandes maestros y procurar adquirir un conocimiento de cada instrumento en particular”⁸⁴⁰.

El tratado impreso de Andreu en el contexto de obras similares: las publicaciones de Indalecio Soriano Fuertes (1845) y Juan Lleys (1850).

Sin entrar en un amplio estudio comparativo entre obras similares al Tratado de Andreu, si que nos ha parecido interesante el incorporar unas pequeñas aportaciones de sendas obras que aparecieron una antes y otra después de aquel Tratado. En concreto, nos referimos a la publicación de Indalecio Soriano Fuertes *Tratado de Armonía y Normas Generales de todas las especies de contrapunto libre moderno*, aparecida en 1845⁸⁴¹ y de Juan Lleys *Tratado teórico práctico de Armonía y Composición musical*, que se editó en 1850⁸⁴². La elección de ambos trabajos y sus autores no ha sido aleatoria; por una parte, los dos tuvieron que ver con Andreu bien siendo rivales en oposición, caso Soriano Fuertes en las de la Real Capilla, bien siendo discípulo y de gran estima hacia su maestro como lo fue Juan Lleys, quien no solo renunciaría a participar en las oposiciones de Sevilla al conocer que concurría Andreu, sino que es el único autor que cita mencionado con nombre propio en su tratado. También cabe señalar otro hecho significativo, cual es que Mariano Soriano Fuertes, hijo de Indalecio, fue alumno de Andreu en Barcelona.

⁸³⁹ Ibidem, p. 48.

⁸⁴⁰ Ibidem, p. 69.

⁸⁴¹ Madrid: Almacén de música de Lodre, 1845.

⁸⁴² Barcelona: Juan Budó Editor de Música, 1850.

El Tratado de Soriano Fuertes cuando aparece ya se había visto precedido por un pequeño opúsculo que se publicó, en 1843, como método de solfeo y armonía, en la revista *El Anfión Matritense* dentro de los suplementos “De armonía, contrapunto y composición”. El objetivo de su obra lo define en la presentación, un texto que dirige a la juventud española, y que en palabras de un maestro a sus alumnos explica la finalidad de esta:

Penetrado hace tiempo de la notabilísima falta que había de un tratado de Armonía en nuestro propio idioma, y deseoso de que los jóvenes aplicados que se dedicasen a ella tubiesen una guía segura que los condujese por grados hasta la perfección, nos resolvimos a hacer un Método que estuviese al nivel de los adelantos que se han hecho en esta parte sublime de la facultad, a pesar de la desconfianza que teníamos en nuestras propias fuerzas por ser una empresa sumamente basta y empicada, y de lo que tanto y bueno se había ya escrito en otras naciones.

Para ello hemos ecsaminado antes muy detenidamente los autores nacionales y extranjeros, para valernos de ellos cuando fuese necesario. Esperamos que nuestros trabajos serán acogidos con benignidad, al menos por el laudable objeto a que se dirijen, que es intruir (sic) al que lo desee.

No crean los Señores Profesores hallar en nuestra obra un método enteramente orijinal, porque además de ser en el día muy difícil, es nuestro talento muy limitado para ello. Hemos procurado sí establecer reglas positivas, y que desnudas de preocupaciones, no se hallen en contradicción con la práctica jeneralmente recibida por el oido culto y bien organizado, pues siendo el juez supremo en materia de música, creemos que a él solo compete aprobar o reprobar las combinaciones armónicas, y todo lo que no sea partir de este principio (sic) para formular las teorías, es falso y caprichoso, siendo inútiles los raciocinios más sublimes cuando no están acordes con sus decisiones.

Tal es nuestra opinión, y con arreglo a ella hemos dado a luz este método, en el que hemos guardado un medio prudente entre la demasiada rijidez de los preceptos y la inmoderada libertad, por que aquella aprisona el jenio, y esta precipita en absurdos que son contrarios a los verdaderos principios de la Armonía: principios, que si alguna vez han sido traspasados por hombres de talento, se ha debido en nuestro modo de ver, a que su intención era dramática y no armónica: porque para espresar el desorden que reina en las grandes pasiones, no hay a veces otro recurso que el salir de la esfera ordinaria, a que en casos comunes nos debemos reducir. Si fuera de estos se han cometido disparates, los profesores cultos los reprueban y proscriben su imitación.

Hemos descendido a muchas pequeñeces que no han querido descender otros autores, porque estos han escrito jeneralmente para los que saben, y nosotros para los que

quieren aprender, por cuya causa ha salido la obra más larga de lo que hubiésemos deseado, pero la enseñanza de muchos años nos ha hecho conocer, que en conciencia no debíamos omitir lo que críamos necesario. Últimamente, hemos dado una nomenclatura sencilla, con la cual se entiendan los maestros y los discípulos sin confundir una cosa con otras, absteniéndose de introducir nombres extravagantes y ecsóticas. Grande será nuestra satisfacción, si conseguimos hacer un servicio a la juventud que tanta atención nos merece, y a quien con el mejor celo ha dedicado sus tareas, Indalecio Soriano Fuertes.⁸⁴³

Llevado de estos principios, la obra la divide en una primera parte de Nociones Generales a las que sigue el tratado en sí, a su vez dividido en dos partes, con el siguiente índice de contenido:

NOCIONES GENERALES. Del sonido y de los intervalos. De los géneros diatónico y cromático. Tabla de los intervalos y sus inversiones. Modos modernos. Transformación de las distancias. Movimientos armónicos. Marcha de las consonancias. Tiempos fuertes y débiles del compás. Melodía Armonía y Ritmo. De los acordes y su formación. Acordes naturales y alterados. Inversión y formación de los acordes. Armonización.

TRATADO DE ARMONÍA PARTE 1ª. División de los acordes de tres sonidos. Marcha o movimiento de las voces. Tercera o Sesta doblada o duplicada. Posiciones de las voces o melodías. Subir y bajar posiciones. Sucesión de Acordes. Clasificación de los movimientos del bajo fundamental. Cadencias. Modo de indicar los acordes. Tabla de la denominación de los acordes. Marcha de bajo, de un acorde a otro. Para aprender a colocar las voces. Marchas Armónicas. Acordes de cuatro notas. Acordes de cinco notas. De la transformación de los acordes. Acordes alterados. Resoluciones por excepción de los acordes de o con 7ª. De la 7ª de 1ª especie. Excepción de Resolución de la 7ª de 2ª especie. Excepción de Resolución de la 7ª de 3ª especie. Excepción de Resolución de la 7ª de 4ª especie. Resolución por excepción de la 7ª de escala mayor. Idem de la 7ª de escala menor, o acorde de 7ª disminuida. Resolución por excepción del acorde de 6ª aumentada. Explicación de las notas accidentales de todas clases. De la nota accidental llamada Adorno. De la Apoyatura de 1ª clase. De la Apoyatura de 2ª clase. Observaciones sobre las notas de Paso, Adorno y Apoyaturas. Notas de los acordes tocados sucesivamente. Disonancias por Retardo en dos y en tres acordes. Retardo de la 3ª por la 4ª usada en tres acordes. Idem de la 8ª por la 9ª. Retardos

⁸⁴³ SORIANO FUERTES: *Tratado de Armonía...*

ascendentes. Pequeños Retardos arbitrarios. Anticipaciones. De las Sincopas. Pedales. Nociones anteriores a la Modulación. Modulación.

PARTE 2ª. Del Ritmo, de la Melodía, del Fraseo y de los Diseños o Ideas melódicas. Los Diseños o Ideas melódicas. Escalas Diatónica y Cromática, armonizadas de diferentes maneras. Círculo Armónico. Contrapunto libre moderno. Idem trocado a la 8ª entre el bajo y la parte superior, siendo libre las otras dos voces. Trocado a tres a la 8ª. Trocado a cuatro a la 8ª. De la Imitación y Cánones. Del Canto Retrogrado o Cangrizante.

Por lo que respecta al Tratado de Juan Lleys, este sale a la luz un par de años después del de Andreví. En la portada ya se indica que la publicación es un “extracto de lo más útil que contienen las obras últimamente publicadas en Europa; con adiciones y un gran número de ejemplos demostrativos de todas las materias tratadas en esta obra”⁸⁴⁴. En el prólogo nos dice qué le ha movido a su redacción:

Convencido de la inutilidad del sistema de enseñar la composición musical, seguido en España hasta el día, quise proporcionarme algunos de los enseñados en los principales conservatorios de música de Europa, incluyendo en este número al últimamente publicado por el señor don Francisco Andreví. De todos he formado el que presento al público, extractando de cada uno lo que me ha parecido más útil y de comprensión más fácil, para poderse adquirir, sin un grande estudio, los conocimientos indispensables, pero suficientes, para llegar a componer música.

He hecho todavía más: aquellas materias cuya inteligencia ofrecía mayor dificultad, he procurado presentarlas bajo un punto de vista más concebible del que generalmente se presentan, ya sea explicando de un modo claro y preciso su mecanismo, ya sea colocando al lado de las reglas suficiente número de ejemplos que acreditan lo que en aquellas se prescribe. Más he hecho todavía: estos mismos ejemplos, en muchas de las materias de esta obra, los he seguido de unos ejercicios que el discípulo podrá armonizar, cotejando después, y arreglando si fuere necesario, su armonización con la de la obra.

Pareciéndome ya inútil el contrapunto con el plan seguido en esta obra, he omitido tratar de él en ella.

El género fugado y la fuga tampoco se han continuado en esta obra, no porque considere inútiles estas partes de la composición musical; pues por el contrario, estoy convencido de que ellas pueden contribuir mucho a la formación de un compositor

⁸⁴⁴ LLEYS: *Tratado...*

acabado; pero dos razones he tenido para no tratar de estos, digámoslo así, accesorios de la composición música; una de ellas y la más principal es: que puede, sin la predichas dos partes o accesorios llegarse a componer, y componerla muy bien, música de todo género y carácter. La otra razón es: que las mismas dos partes o accesorios se encuentran estensamente tratadas en muchas obras que podrá consultar el que quisiera adquirir conocimientos sobre su mecanismo. Se dice aquí mecanismo, porque, en efecto, estas partes de la composición musical, es más una ciencia de detalles que de reglas.⁸⁴⁵

El índice de la obra nos indica que Lleys la ha dividido en dieciocho capítulos y tres más que denomina adicionales:

CAPÍTULO I: De los acordes de dos sonidos. CAPÍTULO II: De los acordes consonantes de tres y cuatro sonidos. CAPÍTULO III: Del movimiento de las partes. CAPÍTULO IV: De las modulaciones. CAPÍTULO V: De la sustitución de notas. CAPÍTULO VI: De la prolongación de notas en la sucesión de los acordes. CAPÍTULO VII: De la cuarta justa con referencia al bajo. CAPÍTULO VIII: De los acordes disonantes que solo tienen cabida en la armonía por medio de la preparación, y de lo que se entiende por sucesión. Artículo I. Artículo II. Séptima de segunda especie. Artículo III: Séptima de tercera especie. Artículo IV: Séptima de cuarta especie. Artículo V: Sucesiones de séptimas de varias especies. Artículo VI: Novena. CAPÍTULO IX: Exposición de los retardos que algunas veces sufren las resoluciones de los intervalos disonantes de toda especie. CAPÍTULO X: Artículo 1º: Acordes alterados. IDEM. Artículo 2º: Acordes alterados con prolongaciones. CAPÍTULO XI: Del bajo fundamental. CAPÍTULO XII: De los acordes enarmónicos. CAPÍTULO XIII: De las cadencias. CAPÍTULO XIV: De la armonía desde dos hasta ocho partes reales. CAPÍTULO XV: De la armonía artificial o de las notas de paso. Artículo I: Nomenclatura de las notas de paso. Artículo II: De la nota de paso simple. Artículo III: De la apoyatura. Artículo IV: De la anticipación. Artículo V: De la sincopa. Artículo VI: De la pedal. CAPÍTULO XVI: De los tiempos fuertes y débiles en los tres compases simples, compuestos y derivados. CAPÍTULO XVII: Del ritmo musical. Nomenclatura de sus siete diferentes especies aplicadas al acompañamiento de la melodía. CAPÍTULO XVIII: Del bajo en la melodía.

⁸⁴⁵ Ibidem, p. 5.

CAPÍTULOS ADICIONALES. I: Naturaleza y oficios del acorde diminuto. II: Acompañamiento de la escala. III: Movimiento del bajo fundamental.

Al comparar los prólogos de Andreví, Soriano y Lleys, podemos ver que si bien los tres nos indican que su obra es un trabajo que pretende ayudar a los alumnos o discípulos, cada uno de ellos expresa ideas que, sin ser excluyentes, tampoco lo son idénticas. Soriano se queja de la falta de un texto en español que facilite el aprendizaje de la materia y por eso lo hace bastante extenso, con más de trescientas páginas, y plagado de ejemplos intercalados en el propio texto. Andreví no tiene un interés de ámbito nacional e incluso igual desconocía la obra de Soriano; para él lo importante es lo que se estudia en los países europeos pioneros en la formación musical y su preocupación es, con estas influencias, dar a conocer una propuesta sintetizada pero que sirva tanto a la formación en España, edición en Barcelona, como en Francia, edición de París, a modo de popularizarse en ambos territorios donde piensa puede tener influencia. Por último, el caso de Lleys es más singular, pues su trabajo pretende no enmendar a otros, mucho menos a su maestro, aunque desde el lejano lugar que ocupa, el magisterio de Capilla en el recóndito Castelló de Ampurias (Girona), no renuncia a tener discípulos a los que llegar con su texto impreso.

Si tomamos la obra de Andreví como la apertura a las nuevas corrientes europeas, podemos decir, con todos los matices que se quiera, que Soriano Fuertes es la tradición y Lleys la tendencia futura, aunque su propuesta requiera nutrirse previamente de otros autores. En concreto, en este último, su autoexclusión a tratar del contrapunto o del género fugado y la fuga, pese a sus palabras de que hoy se puede escribir buena obra musical sin “las predichas dos partes o accesorios”, son unas palabras que en realidad encierran el consejo de beber para estos temas en el Tratado de Andreví, su maestro, que dedica toda la segunda parte de su obra a escribir sobre el contrapunto o la sexta con temas otra vez de contrapunto, fuga y género fugado, algo que para Andreví era básico en la composición religiosa pero que Lleys parece dejar algo al margen pues los tiempos se inclinan más por otro tipo de géneros musicales.

También, en este sentido, podemos señalar la vinculación de Lleys al modelo de Andreví en lo que a imitación en la publicación se refiere: brevedad y claridad en el tratamiento de los conceptos y división de la obra en dos partes, una primera de texto

conceptual y una segunda de ejemplos musicales de lo que se está explicando, aunque en este caso el planteamiento docente de Lleys se amplía al añadir unas propuestas de ejercicios que ha de realizar el lector por sí mismo.

Finalmente cabe señalar que todos ellos acabarían ensombrecidos y destinados a su marginación por la obra posterior de Eslava y sus métodos, incluido el de armonía y composición, siendo este autor el que se convirtió en la referencia única del mundo de los conservatorios y la enseñanza musical durante largos años, aunque la obra de Andreví se resistió al olvido mucho más que las de Soriano Fuertes y Lleys.

Influencias y vigencia de la obra.

Sería interesante un estudio que nos permitiera detectar en obras posteriores la influencia y vigencia del tratado impreso de Andreví. La peculiaridad de no citar autores en los que se sustenta su teoría, que es presentada de este modo como una aportación personal, algo que hemos visto hasta en el propio Andreví, hace muy dificultosa la tarea pero sin duda la hubo como prueba esa necesidad de hacer una segunda edición de la obra, que viene a demostrar su uso entre los alumnos que se estaban formando o la necesidad de poseerla entre los compositores. En un primer momento, la obra se vendía en las librerías de Manuel Pereda y José Pérez, ambas en Barcelona. Con posterioridad al fallecimiento de Francisco Andreví, en 1866 un anuncio aparecido en un diario nos informa que se puede encontrar en la casa del editor de Barcelona Andrés Vidal:

ANDRÉS VIDAL, editor de música, único representante en España de la casa Bate et Bock, y de otros principales de Alemania, pone en conocimiento del público que puede dar la música mucho más barata que los demás almacenistas y editores. Los que gusten adquirir su catálogo, se expende al precio de un real, en su almacén, calle Ancha, nº 35. Los de fuera de Barcelona que deseen se les remita, podrán dar aviso previa la remisión de sellos por valor de dos reales. Para los suscriptores a este periódico GRATIS.

En el propio establecimiento se hallan en venta entre otras obras, las siguientes:

(...)

TRATADO de armonía, contrapunto, fuga e instrumentación del maestro Andreví: 40 reales.⁸⁴⁶

⁸⁴⁶ *La España Musical*, 4 de enero de 1866.

Unos días más tarde, en la propia publicación se informaba que Andrés Vidal había comprado los derechos sobre la obra a los herederos de Andreví:

El editor de música de esta ciudad don Andrés Vidal, ha adquirido de los herederos del difunto maestro Andreví, el fondo de los ‘Tratados de armonía, contrapunto, fuga e instrumentación, del referido maestro.’⁸⁴⁷

A su vez, a modo de breves ejemplos, señalaremos que en los tiempos coetáneos sabemos de su influencia en el Tratado escrito por su alumno Juan Lleys, pues de una manera explícita así aparece en la obra de este, siendo recordemos el único autor citado como fuente de inspiración de esta. De la misma manera, es reconocible también en la obra de Félix Ponzoa *Tratado de Armonía y Composición aplicadas a la guitarra*, obra manuscrita de la que podemos ver ejemplares en la Biblioteca Nacional de España y en el Palau de la Música de Barcelona. Por lo que respecta a la vigencia, es interesante que a finales del siglo XX, a la hora de redactar el Diccionario Histórico de la Lengua Española, siga tomándose como *autoridad* el trabajo de Andreví, lo que ocurre con la palabra “alterar”, que en la acepción “d” del citado diccionario se define como “Modificar el sonido de una nota o acorde mediante un accidente...”, siendo el autor que fundamenta la acepción Francisco Andreví en su *Tratado teórico-práctico de Armonía y Composición*⁸⁴⁸.

⁸⁴⁷ *La España Musical*, 18 de enero de 1866.

⁸⁴⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario Histórico de la Lengua Española*, Fascículo 15. Madrid: 1981.

7. CONCLUSIONES: LAS APORTACIONES DE FRANCISCO ANDREVÍ CASTELLÁ A LA MÚSICA ESPAÑOLA.

Abordar el estudio de la vida y obra de Francisco Andreví Castellá nos ha permitido situar a este músico dentro de un contexto social y musical que hasta este momento nunca se había realizado. La distancia temporal y la falta de estudios e información en torno a su figura, que la había pero sin ser exhaustiva y en muchos casos lo era discordante, nos supusieron en un principio un inconveniente pues no encontrábamos el camino concreto que nos condujera hasta las fuentes que nos pudieran aportar datos fidedignos para poder llevar a cabo una investigación de estas características. Sin embargo, el tiempo y el desplazamiento de archivo en archivo y otras instituciones visitadas, consultando documentos y estableciendo líneas de trabajo en torno a aquellos aspectos todavía desconocidos que nos iban surgiendo, y que nos podían ayudar a descubrir lo que pudo llegar a ser o conseguir representar este músico en los tiempos en que vivió, ha sido lo que nos ha permitido redactar este trabajo y llegar a las conclusiones que aquí se plasman, y que las hemos agrupado en los apartados de su biografía, sus obras musicales, sus obras teóricas y a modo de síntesis el personaje en el ambiente musical del momento.

Biografía

La información biográfica que hasta ahora se había redactado sobre Francisco Andreví quedaba incompleta en la mayoría de los casos, y además se repetían datos erróneos que no coincidían exactamente con la realidad de este músico. De esta forma, este ha sido el punto de partida que nos hemos planteado a la hora de realizar nuestra investigación y por tanto hemos redactado una biografía extensa, pero concreta y documentada, en base a las informaciones que se han conservado acerca de los pasos que dio a lo largo de su vida.

Ello nos ha permitido en primer lugar concretar su segundo apellido y dejar claro que era “Castellá” y no “Castellar” como en numerosas ocasiones se ha escrito, incluso en nuestro caso al principio, desterrar el origen italiano de sus ancestros por cuanto ya desde generaciones anteriores vemos a su familia asentada en Sanahuja, aunque quizá hay una vinculación a familias de origen sefardí algo que queda como una hipótesis de futuro, así como establecer su inicial formación musical en su localidad natal y de la

mano del organista Antoni Guiu. De la misma manera, hemos podido fijar su tiempo de formación en La Seu d'Urgell con los maestros Pagueras y Coderch, como su posterior salida hacia Barcelona fijando el momento exacto en que ésta se produjo.

En lo que se refiere a sus destinos profesionales y a las plazas a las que optó, había un dato biográfico en relación a una oposición llevada a cabo en Tarifa que hemos aclarado que no llegó a realizar sino que más bien es un error de escritura y se confunde con la que participó en Tafalla, ya que además de que aquel momento de su vida fue muy prolífico en participación de concursar a diferentes plazas, no creemos que tal destino le resultará apetecible y menos hacer un largo desplazamiento cuando estaba pendiente de otras oposiciones, ni tampoco hemos podido localizar ninguna documentación que así lo confirme, más bien lo contrario pues sus “biografías oficiales”, aquellas que testimoniaban su vida profesional y méritos, nunca aluden a ella. Como tampoco a la supuesta participación en Zaragoza o Toledo, que algunos autores señalan.

Dentro de las diversas oposiciones que realizó, de las que ofrecemos toda la información que nos ha sido posible localizar, cabe destacar la de Sevilla de la que siempre se ha dicho que tuvo un paso tan fugaz que ni llegó a tomar posesión de su cargo. La documentación consultada nos permite aclarar la cuestión y podemos afirmar definitivamente que sí tomó posesión, aunque a los pocos meses o mejor dicho semanas, tras haber sido seleccionado para acceder al magisterio de la Real Capilla, dejó el cargo y partió hacia la nueva plaza que había conseguido. De esta manera por muy efímera que fuese su estancia, hay que incluir de forma definitiva a la catedral de Sevilla como uno más de los destinos en que ocupó plaza de magisterio en su trayectoria musical por nuestra geografía.

Los años que abarcan desde que sale precipitadamente del magisterio de la Real Capilla hasta que se le localiza en Burdeos, ejerciendo nuevamente otro cargo como maestro de Capilla, han sido para todos los autores anteriores un periodo de sombras en la vida de Francisco Andreví del cual nadie, incluso su último biógrafo francés Vincent Lacou, mencionaba qué hizo tras sus abrupta salida de Madrid hasta su llegada a Francia, ni antes se había redactado alguna información que nos diera pistas concretas de dónde se podía haber refugiado previamente a la salida de nuestro país en condición de exiliado. Ese escalón o etapa que faltaba para completar su periodo biográfico se ha podido

describir creemos que definitivamente aunque queda pendiente encontrar más documentación que lo complete, y con él ya queda completa toda la información acerca de su biografía en este momento de su vida. Fueron años en los que inicialmente se refugió en su tierra natal a modo de exilio interno, donde se fue buscando una salida que le asegurara poder ampliar sus horizontes musicales, y una vez ya perfiladas las posibilidades y vistas las circunstancias históricas internas lo encontramos en un seminario de Aire, en las Landas francesas, próximo ya a Burdeos, donde debió esperar el momento definitivo para alcanzar el magisterio de esa catedral y comenzar a redactar las nuevas páginas de su etapa de exilio.

Por último, hemos encontrado la información concreta respecto de su retorno a Barcelona, y en ella hemos comprobado que su valía y prestigio favoreció su último destino, el cargo de maestro de Capilla en la parroquia de San Miguel, trasladada al templo de La Merced, con el encargo de hacer posible la formación de la escolanía de la Virgen, una matización que modifica lo que se había redactado hasta ahora que llevaba a la confusión. Esto le permitió a su vez poder formar parte de la Sociedad Filarmónica de Barcelona, tan en auge por aquel entonces y desarrollar su actividad con dedicación y esmero. En este periodo, y previamente a su retorno, aportamos todas sus tentativas y resultados para reincorporarse a la Real Capilla, tratando de hacer olvidar su abandono anterior, lo que finalmente lograría en condición de jubilado.

Obras musicales

Al llevar a cabo este trabajo, otra de las líneas de investigación que nos propusimos fue la localización y precatalogación de su obra. Esto ha supuesto poder hacernos con una base de datos en fichas, que nos aporta la suficiente información como para poder contabilizar las referencias de obra suyas que se conservan en los diferentes archivos e instituciones a los que hemos tenido acceso. Se trata de un trabajo previo o inicial del que podría considerarse como el catálogo final de su obra, pero sin embargo ya nos ofrece una visión de la facilidad de su mano compositiva a juzgar del número de obras identificadas, al tiempo que nos facilita realizar un mapa de la dispersión o localización geográfica que ha tenido hasta nuestros días su obra.

Además de los archivos de Segorbe, Valencia, Sevilla, Palacio Real de Madrid y La Merced (Barcelona), lugares en que ocupó plaza de magisterio y donde se ha

conservado obra suya, hay que añadir los fondos del Archivo Histórico Comarcal de Cervera, archivo personal del músico, como aquellos básicos en los que se ha podido localizar obra compuesta manuscrita de su puño y letra. El último de ellos, el de Cervera, ha sido algo excepcional en este estudio para conocer más a fondo la obra del personaje, junto al archivo del Palau de la Música de Catalunya en Barcelona, en tanto que en ambos hemos encontrado obra primeriza en la segunda de las instituciones citadas, y obra de todo su periodo vital en la primera por el hecho de que, repetimos, este fondo alberga lo que queda de su archivo personal.

A su vez, el estudio nos ha permitido conocer en qué otras instituciones donde no ejerció su actividad profesional, exceptuando los anteriormente citados casos de Cervera y Palau de la Música de Barcelona a los que ya hemos aludido, se localiza documentación musical de piezas de Andreví. Ello nos permite configurar un reparto geográfico de localización de estas piezas, vinculable en algunos casos a músicos que las consideran representativas para que puedan interpretarse en esas iglesias, de la misma manera que se establecen lo que parecen ser unas líneas o corredores a través de las cuales se iba expandiendo la figura del compositor con piezas singulares que pasaban a formar parte del patrimonio musical de la institución en las que se alberga. Llama la atención en este último caso que se pueda hablar de núcleos a partir de los cuales pudo extenderse este conocimiento musical, como es el caso de Santiago de Compostela y los alrededores en Galicia, Sevilla, Granada, Zaragoza, Cuenca, etc. Todo ello, por supuesto, además de la expansión mayoritaria en tierras catalanas y valencianas, cuya explicación es lógica en base a su naturaleza y destinos que ocupó. De la misma forma, resulta curioso que frente a esta localización en tierras catalanas y valencianas, no exista hasta hoy localización alguna de sus obras en las Iglesias de las Baleares. En el caso de las tierras castellanas, las obras encontradas parecen responder a criterios personales de selección. Finalmente, en lo que respecta a este apartado, no podemos olvidarnos de las localizaciones en Francia, no vinculadas a las plazas donde ejerció sino a la función de recuperación de la memoria impresa de la Biblioteca Nacional de Francia, mientras que las obras existentes en América responden a criterios de selección personal, excepto en el caso de la Catedral de Santiago de Chile, donde en su día fueron remitidas por criterio selectivo de Asenjo Barbieri.

Paralelamente, esta recopilación de sus piezas musicales nos ha permitido descubrir composiciones de relevancia pero que con el paso del tiempo han ido quedando en el más profundo de los olvidos, como por ejemplo su *Tota Pulchra* a seis voces, cuya presencia en tierras valencianas donde se compuso aún sigue siendo importante en algunas localidades (Vila-real, La Vall d'Uixó, Llíria...) pero abandonada en las catedrales de Segorbe, donde la hizo, y desde los años 50 del pasado siglo en la de Valencia que la tenía como propia, o la cantata a la Reina que compuso en su paso por Valencia, los seises para la catedral de Sevilla, su misa dedicada al Arzobispo de Burdeos y cómo no las canciones profanas de su etapa en París para voz y piano, en el más puro estilo de la canción francesa del momento, completamente inéditas y nunca citadas hasta esta investigación. Al mismo tiempo, también hemos podido estudiar otras piezas que, aunque eran más nombradas y siempre se las mencionaba en sus informaciones biográficas como obra representativa, carecían hasta el momento de un análisis de elementos musicales que le dieran la conveniente importancia compositiva, como por ejemplo son su *Misa y Oficio de Difuntos*, obras compuestas para las exequias del Rey Fernando VII, o su *Stabat Mater* del que tanto se ha escrito generalizando y muchas veces se ha interpretado, pero que carecían ambas de un estudio en mayor profundidad que aquí aportamos.

Obras teóricas

El *Tratado teórico-práctico de Armonía y Composición* era la gran obra teórica de Francisco Andreví hasta este momento y que se ha mencionado siempre, como si fuese su única obra didáctica, pero sin embargo el estudio que hemos realizado nos ha permitido descubrir otros tres manuales dedicados a la teoría de la música escritos por él pensando en la necesidad de formación de sus discípulos e infantillos, de los que nunca se ha hablado.

Erróneamente, por ejemplo se decía que el manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de España en Madrid, con título parecido a la obra impresa sobre armonía y composición, era el mismo que se editó años más tarde en Barcelona y se tradujo al francés posteriormente en París. Hemos podido descubrir y así se aclara en el texto de este trabajo que, aunque la temática es idéntica, se trata de dos obras completamente distintas, redactadas en momentos diferentes y con una estructura interna e información

que en nada permiten mantener la citada afirmación inicial, lo que las hace dos obras comparables pero diferentes.

También hemos podido localizar un tratado de conocimientos básicos que tituló *Principios Elementales de Música*, del que nadie se había hecho eco anteriormente, el cual está en la línea de los manuales de teoría básicos para la iniciación de los jóvenes en el arte de la música, y por último un *Tratado de Canto Llano* dirigido a la formación vocal de los cantores, Ambos trabajos completaban todas las necesidades que se le podían plantear a la hora de formar a los niños y adultos integrantes de sus capillas musicales.

Todos estos manuscritos a los que hemos aludido están pensados por su autor en la línea de actualizar la metodología a enseñar, dentro de las nuevas corrientes musicales y la pedagogía de su enseñanza, y así poder estar a la altura de las necesidades que exigía la “nueva música” que se empezaba a impartir en los conservatorios.

El personaje en el ambiente musical

Tal vez, llegados a este momento, todavía podríamos plantearnos la duda de preguntarnos si conocemos en profundidad la persona de Francisco Andreví sin llegar más allá que a su vida y obra. La respuesta siempre la tendrán que dar otros, a la vista de lo expuesto en el trabajo de Tesis, pero en las conclusiones a las que hemos llegado con esta investigación, por nuestra parte podemos afirmar que nos encontramos ante un sacerdote que se inició musicalmente hablando desde muy joven en el órgano, instrumento que le atrajo la atención fundamentalmente y que le despertó el gran interés que con el tiempo ha demostrado por la música. Será a partir de ese momento inicial cuando comienza a escribir algunas de las páginas más brillantes de la música religiosa de nuestro país y que aquí hemos pretendido narrar.

Musicalmente hablando, su formación inicial estuvo basada en las nociones de la música barroca que era la que adquirió a través de los conocimientos de sus primeros maestros, y por ello sus iniciales pasos musicales están centrados en la ejecución del órgano cifrado y el contraste de masas sonoras en base a solistas y coros en sus obras, coincidiendo con los fundamentos de esta corriente musical, pero con el tiempo él supo desligarse de esos esquemas rígidos y de melodía poco clara y atractiva para el oído, y a

base de un estudio casi autodidacta de las obras de quienes estaban marcando las nuevas tendencias musicales que imperaban por Europa, supo adaptar su música y su mano compositiva a ellas.

Resulta lógico pensar que pudo caer inicialmente en la tentación del italianismo imperante en nuestro país en ese momento, pero el estudio de su obra compositiva nos dice que esta opción está totalmente alejada de la realidad de su mano como músico compositor, porque aunque sus melodías son dulces y cantábiles y se podrían situar próximas a la ópera italiana, de hecho era un aficionado a ésta y en los inicios y finales de su recorrido vital deja prueba de su aproximación a autores operísticos italianos, su contrapunto, armonía y acompañamiento nos da muestras de estar mucho más en la tendencia de la música centroeuropea que estaban cultivando una estirpe de nuevos músicos, encabezada por Haydn entre otros y autor al que se refiere expresamente en sus trabajos teóricos, la cual se ve reflejada por unos esquemas y estructuras compositivas claras y equilibradas sin líneas recargadas melódicamente que impiden el entendimiento del texto, a la vez que sobresale en ellas un acompañamiento basado en el estilo fugato con entradas sucesivas temporalmente en el espacio compositivo musical que aportan horizontalidad a su obra. Y esto lo engloba plenamente en el mundo del Clasicismo, si bien hay unos incipientes apuntes en sus composiciones finales de lo que luego se definirá como Modernismo.

En su condición de músico de carácter religioso, es evidente que tiene que usar el órgano como base del acompañamiento de sus obras para aquellas ocasiones en las que no cuenta con la capilla musical en su parte instrumental, pero no lo hace como bajo continuo cifrado típico del barroco sino que lo dota de vida y le genera un diseño rítmico basado en corcheas y arpegios que refuerzan la función armónica de cada momento de la obra, y de esa manera este planteamiento se convierte en elemento básico para detectar sus composiciones.

Andreví fue un músico en el que destaca su habilidad compositiva y su facilidad de adaptación a cada circunstancia que se le planteaba, lo cual le permitió ser un músico religioso que incluso llegó a componer música profana con la misma delicadeza y calidad con la que escribía algunas de sus obras más importantes y representativas, algo poco común en músicos de ese momento pero que él bien supo explorar. De la misma

forma, sabemos que sabía apreciar lo que realizaban otros compositores, de ahí que escogía obras del momento como en las *Misas* de autores extranjeros que se copian en su etapa última de Barcelona. Lo mismo cabe decir de su obra religiosa adaptada siempre a la normativa vigente eclesiástica, como por ejemplo en el caso del abandono de los primitivos villancicos sustituidos por posteriores responsorios, como cercano a las devociones locales, las más populares entre la sociedad, a las que ofreció sus *Gozos* con una alta calidad musical y tratamiento similar al de cualquier otro género musical sacro.

Por su personalidad, tal y como lo intuimos en su rastro documental, se podría decir que debió ser una persona seria, fría y con mucho carácter lo cual le permitió afrontar y enfrentarse a todas las dificultades y problemas que la vida misma le generó. También debió ser poco conformista por cuanto no aceptaba que se le condicionara en su trabajo y lo que se le ofrecía se tenía que cumplir, algo que como persona desafiante era capaz de exigir y en caso de no cumplirse no perdía el tiempo abandonando su cargo para salir en busca de algún otro que estuviera a la altura de lo que él mismo consideraba que se merecía. Todo ello podía hacerlo porque se mostraba como una figura del arte musical de interesantes y novedosas ideas, algo típico en alguien de carácter despierto, hábil y que goza de enormes aspiraciones personales y profesionales, las cuales fue forjando poco a poco y con su propio esfuerzo a lo largo de la vida.

Ante la gente que le rodeaba, fue y actuó como una persona leal, fiel y sincera porque cumplía con la mayor exactitud y perfección en el ejercicio de las funciones que tenía encomendadas, y a su vez porque tenía un carácter ingenioso y luchador. No podemos dudar que a la vista del recorrido de su vida Francisco Andreví fue un personaje atrevido, tenaz y honrado, características todas ellas que le llevaron a alcanzar las metas que a lo largo de cada periodo fue consiguiendo.

Estos adjetivos que hemos ido señalando del personaje, a partir de un análisis de los motivos y circunstancias que le pudieron llevar a tener que vivir una vida tan concreta, son los que dibujaron en él una trayectoria en línea recta y ascendente que le condujo a alcanzar unos lugares prácticamente inalcanzables por otros muchos músicos de su momento.

A pesar de todo lo que hemos conseguido deducir de la vida y obra de este músico en el trabajo que aquí presentamos, de forma que nos parece sorprendente nadie hasta este momento se había dedicado a estudiar a Francisco Andreví en profundidad, y descubrir su valía y su importancia a la hora de completar la historia de la música religiosa de finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX en nuestro país. Es curioso, pero significativo, que su nombre no aparezca citado en la magnífica síntesis que sobre la música religiosa en las catedrales españolas ha publicado recientemente el profesor López-Calo. Por este motivo ha sido hasta nuestros días, pese a las referencias bibliográficas existentes, un auténtico desconocido entre los músicos contemporáneos a él, y mientras otros han gozado de una fama durante años este personaje ha carecido de ella, algo que deseamos pueda alcanzarse con esta investigación y por tanto ya se le pueda situar junto a esas figuras destacadas.

Como final en estas conclusiones que presentamos, sólo nos queda plantearnos la duda de qué habría podido ser y lograr este músico si hubiera gozado de la tranquilidad necesaria para trabajar y componer en el seno de una capilla musical que le ofreciera la estabilidad, comodidad y confianza como para dedicarse única y exclusivamente a sus tareas diarias dentro de su trabajo compositivo y didáctico, sin tener que pelear día tras día y destino tras destino con problemas externos al ejercicio profesional en sí. Tal vez ese desasosiego profesional, social y económico, que tanto le condicionó en su vida, es lo que le llevó a crecer más y más hasta hacerlo fuerte y alcanzar esas metas que le permitieron ocupar tan relevantes plazas. Seguramente, la comodidad no le habría ayudado en nada y se habría aferrado a un trabajo sin proyección, y por eso el hecho de llevar una vida tan enérgica y trepidante como la que tuvo es lo que llevó a Francisco Andreví Castellá a llegar a ser lo que fue.

Llegó muy joven a la meta final del profesionalismo en los maestros de Capilla en nuestro país ocupando el magisterio de la Real Capilla, no sin antes perseguir y ocupar otras plazas que lo fueron perfilando en sus pretensiones. Ocupó una pequeña plaza en sus inicios, pero su memoria llevaría años después a contar en quien seguía la lista de sus sucesores un firme propagandista de su figura. Rehuyó amoldarse a aquello que no le gustaba desapareciendo sin mucho ruido de la meta, exiliándose para estar lejano y a la vez aprovechando este tiempo para seguir aprendiendo y demostrando su nivel, y

acabó retornando para volver a empezar en el reto de lo que ha de ser un maestro de Capilla, formando y elevando el nivel de los músicos a los que cuida y atiende.

Fue un jóven nacido en una pequeña localidad, en familia de recursos no generosos, hijo último tras el fallecimiento de la única hermana. Aquella frustración familiar, si la hubo, de ser un niño cuando se pretendía la hija que toda familia sin muchos recursos buscaba para asegurarse la vejez, la cubrió plenamente dedicándose con ahinco y sin regatear esfuerzo a destacar entre los mejores.

Francisco Andreví Castellá fue, sin duda alguna, uno de los personajes musicales más importantes de la historia musical española de la primera mitad del siglo XIX. Si no el más grande, uno de ellos y de los que se merecen un lugar importante en la historia musical de nuestro país. Quizá fue el mejor de todos ellos a nivel de compositor, aunque esto queda a la opinión de los gustos personales, pero no hay duda que por lo que a recorrido profesional se trata nadie puede disputarle este lugar. Su eclipse le llegó tras “despreciar” su continuidad en la Real Capilla exiliándose, y cuando finalmente regresó su figura y su tarea venía con el nubarrón que en cierta forma lo eclipsaba. Resistió en la memoria en lo que se refiere a ciertas obras suyas durante muchas décadas, pese a no contar con un numeroso grupo de discípulos que lo emularan, si bien las nuevas corrientes de la música religiosa en base a la disciplina eclesiástica que imperaba lo arrastraron al olvido, aunque en los primeros momentos aún se le consideraba aceptable con estas formas musicales impuestas. El *motu proprio* de 1903 fue su final en los templos, con excepciones de obras y lugares. Pero en las últimas décadas está volviendo a resurgir aunque sea en sus obras “de siempre”, pues en todo lo otro sigue siendo totalmente desconocido.

Todo esto es verdad, pero en nuestra investigación sobre la persona y su obra quizá lo indudable es que en el panorama musical español de su época, como se le considerase en su día calificándolo en lo que puede ser un epíteto en la búsqueda de redundar en aquello que ya se ha afirmado, fue un “genio musical de España”.

8. APÉNDICE DOCUMENTAL

Al realizar este estudio sobre la figura de Francisco Andreví Castellá hemos consultado y en ocasiones localizado toda una extensa relación de documentos e informaciones, que nos han ido aportando los datos significativos de lo que fue su trayectoria personal y profesional. Se trata en muchos casos de informaciones novedosas, conservadas en fondos de archivos que prácticamente hasta ahora no habían sido consultados a juzgar por lo publicado, o lo fueron de un modo parcial, por lo que su identificación y divulgación los convierten en más importantes todavía. En su conjunto forman el llamado corpus documental de un personaje, que refleja y resume todo aquello que se redactó bien en cartas, informes, solicitudes, certificaciones o noticias a lo largo de toda su vida, y que es lo verdaderamente cierto a modo de una huella o rastro en el tiempo de cuanto, en nuestro caso, significó este personaje en una sociedad como la española y en un momento musical como es el del siglo XIX. Pero nuestro cometido no es reunir, aquí y ahora, toda esa información transcrita, algo que supondría un exceso de páginas en la finalidad que nos hemos propuesto alcanzar con este trabajo, aunque sea un proyecto el de la recopilación y edición íntegra de este material que podríamos abordar en tiempos futuros.

Dentro de este Apéndice Documental recogemos aquellos documentos valorados como más importantes o esenciales, y que por su significación hemos considerado debían darse a conocer en su texto completo. El resto, han quedado reflejados en las páginas del estudio insertos en el mismo o comentados en su contenido, dejando constancia de su referencia en nota a pie para que el interesado en conocerlo con mayor amplitud pueda acudir a la fuente concreta a consultarlo.

Los documentos aquí publicados aparecen ordenados cronológicamente de más antiguo a más reciente, y comienzan con el registro sacramental de su bautismo tras el nacimiento al que siguen el resto. En cada uno de ellos, como es habitual en estos casos, hemos puesto un encabezamiento previo a modo de síntesis o regesta en la que se indica fecha y lugar de redacción del documento, breve resumen de la información que contienen o a la que hacen referencia y, por último, localización en el archivo o fuente bibliográfica correspondiente, a lo que sigue la transcripción del texto documental con

la única modificación respecto al original de haberse desarrollado las abreviaturas que en él aparecen y una actualización de puntuación y acentuación llegado el caso.

1/1786, noviembre 17. La Seu d'Urgell.

Registro sacramental de bautismo de Francisco Andreví Castellá en la Iglesia Parroquial de Santa María de la localidad de Sanahuja.

Arxiu Diocesà d'Urgell, Sanahuja, Llibre Sacramental, 1716-1789, p. 960.

Als diset del mes de novembre del any mil setcents vuitanta sis, a les tres hores de la tarda, lo reverent Pere Huguet prebere, ab expressa llicencia de mi lo doctor Joan Combelles prebere, Vicari Perpétuo de la Iglesia Parroquial de Santa Maria de la Vila de Sanahuja, Bisbat de Urgell, ha batejat segons rito y forma de nostra Santa Mare Iglesia Catòlica Romana en las fonts baptismals de dita vila, a Francisco Antón Pere Andreví y Castellá fill lilegitim y natural dels conjuges Dot Andreví y Boxadera y Maria Andreví y Castellá de dita vila de Sanahuja, nat dit dia mes y any a la una hora de la matinada. Foren padrins Francisco Castellá y Vilamosa, casat de la Parròquia de la vila de Ponts Bisbat de Urgell, y Maria Codina y Caus casada de Sanahuja.

2/1808, abril 28. Tarragona.

Certificación notarial expedida por Pablo Vilar en la que hace constar que Francisco Andreví aprobó el concurso oposición al magisterio de Capilla de la Santa Metropolitana Iglesia de Tarragona, siendo propuesto único y en primer lugar para ocupar este cargo.

Biblioteca Nacional de España (Madrid), Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 1.

Pablo Vilar, notario público y real de la ciudad de Tarragona, sustituto del ilustre Antonio Aloy, notario y secretario del Muy Ilustre Cabildo de señores canónigos de la Santa Primada Iglesia de esta ciudad, y como rigiendo la escribanía y archivo público de dicho Muy Ilustre Cabildo, certifico: Que en el concurso de la oposición al Magisterio de Capilla de la Santa Metropolitana Iglesia de esta ciudad, vacante por promoción de don Melchor Juncá presbítero, su último poseedor, a una comensalía libre de la misma, celebrados desde el veinte y seis de enero último al primero del corriente febrero, fue uno de los que firmaron aquella oposición don Francisco Andreví, natural de Sanahuja,

el cual después de haber practicado los ejercicios que previnieron los edictos expedidos para su provisión (que le fueron aprobados), fue propuesto al Muy Ilustre Cabildo por todos los examinadores nombrados a dicho fin, único en primer lugar; y en el escrutinio celebrado para la elección tuvo cuatro votos. Y para que conste a pedimento del Maestro don Francisco Andreví, doy el presente de ajena mano escrito, signado y firmado de mi mano y sellado con el sello mayor de nuestro Muy Ilustre Cabildo, en Tarragona, a 28 de abril de 1808. En testimonio de verdad, Pablo Vilar, notario y secretario subsiguiente.

Los escribanos del Rey nuestro señor, infrascritos y signados, certificamos y damos fe, que don Pablo Vilar, a quien el testimonio que precede va dado y firmado, es tal como se titula, fiel, leal y de toda confianza, a cuyos autos y escrituras siempre se ha dado y se da entera fe y crédito, en juicio y fuera de él, y asimismo certificamos que el sello con que va autenticado dicho documento es el que se emplea para semejantes objetos por el Ilustrísimo Cabildo de señores canónigos; cuyo secretario y notario ordinario es dicho Vilar, y para que conste lo signamos y firmamos, fecha ut retro. En testimonio verdadero. Johan Busquets. En testimonio verdadero. Francisco Albiñana.

3/1808, junio 10. Segorbe.

Propuesta y designación de Francisco Andrevín para ocupar la capellanía vacante del magisterio de Capilla de la Catedral de Segorbe.

Archivo de la Catedral de Segorbe, Libro de Actas Capitulares, tomo 13 (1804-1808), f. 354.

Al toque de la campanilla entró Josef Pedro pertiguero, que prestó el juramento de haber convocado a todos los Señores y habiéndose leído la convocatoria del tenor siguiente= Sírvanse vuestras Señorías asistir mañana que contaremos 10 de los corrientes a nuestra Aula Capitular concluidos los Divinos Oficios, para proveer la capellanía ministerial de maestro de Capilla vacante en esta Santa Yglesia en vista de la censura de los examinadores del concurso. Dada en nuestra Aula Capitular de Segorbe y junio 9 de 1808 =Lozano Presidente= Y También la censura de los dos examinadores nombrados, mosén Josef Casaña y mosén Rosendo Tortajada, por la qual resultaba que Francisco Andreví excedía notablemente en la composición de mucho trabajo, fundamento, ciencia, gusto y estilo; y también en el buen cantar de las voces y colocación de los instrumentos al otro opositor Ramón Gomis, y habiéndose resuelto también que la

elección y nombramiento fuese público, resultó nemine discrepante elegido Francisco Andreví.

También se acordó que al otro opositor se le diese en el caso de solicitarlo, certificación de sus ejercicios poniéndole en un buen lugar, y que los señores Lozano y Felicín atendidas las circunstancias, estado de rentas y trabajo de la capilla de músicos que han concurrido al examen de la oposición, les gratificasen con aquella porción y cantidad que pareciese.

4/1808, agosto 1. Segorbe.

Posesión por Francisco Andreví de la capellanía del magisterio de Capilla de la Catedral de Segorbe.

Archivo de la Catedral de Segorbe, Libro de Actas Capitulares, tomo 13 (1804-1808), f. 363v.

Se leyó un memorial de mosén Francisco Andreví, maestro de Capilla de esta Santa Yglesia nombrado por el Yllustrísimo Cabildo, en el que hacía presente haver recibido la prima clerical tonsura, y hallarse con disposición de que se le diese la colación y posesión de dicha capellanía ministerial, lo que suplicaba encarecidamente al Cabildo, y enterado este de su pretensión mandó su Presidente tocar la campanilla y que entrase dicho maestro de Capilla en compañía de dos testigos, que lo fueron mosén Mariano Silvestre y mosé Ramón Cid sacristanes menores de esta Santa Ygñesia. Puesto en la presencia del Cabildo mosén Francisco Andreví se le tomó por el señor Presidente juramento por Dios y una Señal de Cruz, en virtud del que se obligaba a cumplir todas las obligaciones anexas a su ministerio que se le leyeron, igualmente obedecer a los preceptos de su Señoría Yllustrísima, señores Provisores y del Yllustrísimo Cabildo, y constituciones de esta Santa Yglesia. Lo qual executado, el mismo señor Presidente en nombre de la autoridad episcopal, y de este Yllustrísimo Cabildo como su presidente, le dio por la imposición de un bonete sobre su cabeza la colación de dicho magisterio de Capilla en presencia de dichos dos testigos, determinándose también por el mismo Cabildo que su Secretario diese al mismo mosén Andreví la posesión de dicha capellanía. En virtud de esta determinación del Cabildo el señor Valero como Secretario Capitular en compañía de mosén Francisco Andreví pasó al Coro de esta Santa Yglesia, y sentándole en su silla le dio posesión de susodicha capellanía ministerial siendo testigos los mismos arriba dichos.

5/1814, febrero 19. Tafalla.

Carta de Rafael de Oralbía a Francisco Andreví en la que le hace constancia de que en su día fue elegido para ser maestro de Capilla y Organista de Tafalla, pero al no haberse presentado a la toma de posesión se le concedió posteriormente la plaza a Nicolás de Ledesma.

Biblioteca Nacional de España (Madrid), Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 6.

Tafalla, febrero 19 del 1814.

Muy Señor mío. Tengo presente la estimada de vuestra merced de 25 de agosto último en que me hace las preguntas, que con esta y en su vista digo que efectivamente se eligió a vuestra merced por Maestro de Capilla y Organista de estas Iglesias Parroquiales el día 1º de Junio de 1808, después de haberse remitido a la censura del maestro de Capilla de la ciudad y Catedral de Pamplona los memoriales y documentos de vuestra merced y de don Ciriaco de Olave pretendientes convenga la pieza citada para que informase lo conveniente para la elección, habiéndosele señalado a vuestra merced, 14 reales de vellón diarios y provechos y emolumentos que habían gozado los anteriores. Se avisó a vuestra merced de esta elección por dos o tres veces y no hubo contestación, que atribuíamos consistía en hallarse cerrada la ciudad de Barcelona con motivo de la guerra o por orígenes a caso inopinados que suceden, y como en un año muy cerca que estuvo la plaza vacante esperando a vuestra merced no parecía ni sabíamos por ninguna parte su paradero, se eligió en 31 de julio de 1809 a don Nicolás de Ledesma, maestro de Capilla y Organista, que residía en la Colegiata de Borja, que habiendo venido a esta ciudad a servir su empleo, está continuando en el día.

Sintió mucho el Patronato no haber tenido el gusto de haber visto a vuestra merced en estas por los buenos informes que tuvo de su persona y suficiencia, y desde luego se deja entender así, pues como digo se estuvo esperando a vuestra merced un año, no obstante que en ese intermedio hubo varios que solicitaban la plaza, con que así el asunto ya no tiene remedio. Ya digo a vuestra merced que la Maestría está dotada de 14 reales de vellón y los provechos. Ledesma es un mozo libre sin familia, con quien estamos muy contentos. Inmediatamente que vuestra merced me dice le remita los documentos presentados con el memorial, lo efectúo así en cumplimiento de la orden que desearé le lleguen con felicidad, y espero me conteste el recibo, pues estaré con cuidado entretanto, por ser fácil en el día el extravío. Queda al mandar de vuestra

merced afectísimamente, su seguro servidor, que besa su mano, Rafael de Oraltia (rúbrica).

6/1814, octubre 21. Barcelona.

Solicitud de colación de la plaza de maestro de Capilla en la Iglesia de Santa María del Mar de Barcelona a favor de Francisco Andreví, presentada por la Ilustre Obra de la parroquia al Vicario General de la Diócesis de Barcelona.

Arxiu Diocesà de Barcelona, Santa María del Mar, Caja 10, Deliberacions 5.26, f. 908.

En nom de Deu amen. Los Il·lustres. Senyors don Rafel de Duran Regidor perpetuo de aquesta Ciutat de Barcelona domiciliat en la mateixa, don Ramon Mareuh comerciant matriculat o mercader, Pau Llors y Rives corredor Real de Cambis y Jaume Capella xocolater ciutadans de dita Ciutat. Los quatre obrers unichs actuals de la Parroquial Yglesia de Santa Maria del Mar de dita Ciutat, trobantse en lo dia vacant la clase de obrer ciudadà per renuncia de don Ignasi Bruguera y Almirall. Y don Esteve Guiltas, tambe comerciant matriculat o mercader ciudadá de Barcelona, Administrador del Plat des pobres vergonyants de la espresada Yglesia Parroquial, que de trobarse elegits y en posició de tals obrers y administrador lo notari escribá y Secretari de ditas Il·lustre Obra y Administració dona fe ab la present. En dits noms. Per quant ab lo capitol disete de la concordia firmada y jurada entre los reverents senyors Procuradors Generals de Herència dels reverents senyors Vicari perpetuo e insigne Comunitat de Preberes beneficiats de la referida Yglesia Parroquial de Santa Maria del Mar de una part, y de la altra los Il·lustres senyors Obrers de la mateixa comisionats de la Parròquia y senyor Admnistrador del Plat de pobres vergonyants de la espresada Yglesia, rebuda en poder del doctor senyor Joan Costa notari publich Real collegiat de número de Barcelona y del doctor senyor Sebastia Prtas quondam notari públich de número de la mateixa estipulant junts y dohuents a solas en 27 juny 1759, decretada y autorisada per lo Il·lustisim Molt Reverent senyor Vicari General y Oficial del Il·lustrisim y Reverendissim senyor don Asensi Salas bisbe de Barcelona a vint y nou del mateix mes de juny, aprobada y confirmada per la Santetat de Clement XIII de bona memoria ab lletras Apostòlicas en forma de Breu dadas en Roma en Santa Maria la major baix lo anell del Pescador a disset de Novembre 1763, registradas en los Registres de Ynstituciones de la Curia del Vicariat Ecclesiàstich de aquella Ciutat a 25 de agost de 1769 de que dona fe en lo dors

de ellas lo Reverent senyor doctor Antón Campillo presbitero quondam notari publich escriba de dita Curia: Consenti dita Ynsigne Comunitat que los Yl-lustres senyors Obrers junt ab lo senyor Administrador del Plat de pobres vergonyants de dita Yglesia, destinaren o presentaren lo Mestre de la Capella Música de ella pera obtenir la primera Capellania vacant o altra de las quatre destinadas per sustentors del cor y veus de la Capella Música de la refereida Yglesia, ab altra concordia firmada y jurada entre lo Reverent senyor Vicari perpetuo, Reverent Clero, Procuradors Generals de Herèncias y Comisonats de dita Ynsigne Comunitat, los Il-lustres senyors Obrers y senyor Administrador del Plat de pobres vergonyants de la referida Yglesia, otorgada en poder dels doctor Bonaventura Galí y Miguel Cabrer quondan notari publich de numero de Barcelona estipulants junts y donents a solas a 24 de janer 1743, autorizada y decretada per lo Il-lustrisim y Reverendisim senyor don Francisco del Castillo y Vintimilla Bisbe de aquesta Ciutat a primer de febrer del mateix any, aprobada y confirmada per la Santetat de Benet XIV ab Bulla Apostòlica espedida en Roma en Santa Maria la Major a set de la Kalenda de abril del propi any mil setcents quaranta tres: Que fou presentada y manada observar per dit Il-lustrisim senyor Bisbe, segons consta en lo procés de la sua execució actual en dita Curia del Vicariat Ecclesiàstic desde 25 de setembre fins a 7 de octubre del referit any 1743, actuant dit Reverent senyor don Antón Campillo prebere notari. Havent vacat una de ditas quatre Capellantias nomenda undècima, baix invocació de Nostra Senyora fundada en lo Altar major de dita Yglesia Parroquial, per mort del Reverent senyor Antón Soler y Folch prebere obtentor que era de ella esdevinguda en tres de juliol de 1769, los I-llustres senyors Obrers y senyor Administrador del Plat de pobres vergonyants que a las horas eran, ab acte rebut en poder del nomenat doctor senyor Sebastiá Prats notari escribá y secretari que era de las dependencias de la I-llustre Obra y Administració de Vergonyants de dita Yglesia a primer de setembre de dit any 1769, presentaren al Il-lustrisim y Reverendisim senyor Bisbe de Barcelona o a son Yl-lustrisim molt Reverent senyor Vicari General, la persona del Reverent senyor Pere Antón Monlleó prebere Mestre que a las horas era de la Capella Música de dita Yglesia, pera obtenir la esperada capellania vacant exonerada del mencionat carrech de sustentor del cor y de ocupar dita Capella mentres dit reverent presentant exercis lo Magisteri. Consegüent a la qual presentació fou feta colació canònica de la espresada capellania al reverent presentant y dada posesió al mateix Reverent senyor Mestre de la Capellania propia, segons consta en dos actes rebuts en la mencionada Curia del Vicariat Ecclesiàstich de aquesta Ciutat en poder del nomenat Reverent don Antón

Campillo prebere notari escribá de ella, en lo dia dinou del mes de janer del any 1771. Lo qual Reverent senyor Mestre la obtinguès fins a catorce Jjliol del any 1792 en que passá a major vida quedant a mes vacant altra vegada la propia capellania undècima, la presentaren novament dits Yl-lustres senyor Obrers y senyor Administrador de Vergonyants al Reverent senyor Juseph Cau prebere Mestre que fou immediatament de dita Capella, segons apar ab acte rebut en poder del doctor senyor Joan Prats y Cabrer quondam notari públich de número de Barcelona, secretari que era de dita Yl-lustre Obra y Administració, a sis agost del mateix any mil set cents noranta dos. Y havent últimament esdevingut lo obit del nomenat Reverent senyor Juseph Cau prebere Mestre últim de dita Capella Música obtentor de la referida capellania, lo dret de Patronat actiu de la qual sempre que esdevinga vacar ab plenitud de dret pertany als Yl-lustres senyor Obrers y senyor Administrador de Vergonyants de la referida Yglesia Parroquial, segons consta en la concordia de 24 janer 1743 sobre calendada, desitjant los nomenats Yl-lustres senyors Obrers y senyor Administrador del Plat de pobres vergonyants providenciar a la vacant de dita capellania, insequant lo convingut y pactat en la referida concordia de 27 juny 1759 també sobre citada y la confirmació de ella ab lo Breu Apostòlich dalt espressat. Per tant, de sa espontànea voluntat y certa ciencia, pera obtenir la mencionada capellania nomenada undècima baix advocació de Nostra Senyora fundada en lo altar major de dita Yglesia Parroquial de Santa Maria del Mar, exonerada del carrech de sustentor del cor y de veu per la Capella Música de la mateixa Yglesia en virtud de las mencionadas lletras apostòlicas de disset novembre 1763, però ab la precisa condició de haver de encarregarse del dit ofici sempre que son obtentor deixi per cualsevol causa de esser Mestre de Capella de dita Yglesia Parroquial, segons lo previngut en la mateixa lletra, presentant al Yl-lustrisim y Reverendisim senyor Bisbe de Barcelona a son Yl-lustre molt Reverent senyor Vicari General y oficial la persona del Reverent don Francisco Andreví prebere. Mestre de Capella actual de la referida Yglesia Parroquial de Santa Maria del Mar, elegit y nomenat per dits Yl-lustres senyors Obrers y senyor Administrador (conseguent a las oposicions que se han practicat per la vacant de dit Magisteri) ab escriptura pública otorgada en poder de mi lo notari Secretari de las ocurrencias de dita Yl-lustre Obra y Administració de Pobres vergonyants de la propia Yglesia baix firmat en lo dia present. Suplicant a dit Yl-lustrisim y Reverendisim senyor Vicari General y oficial se digne admetrer esta presentació encara que no feta en la sua presencia. Y conferir la dita capellania al espressat Reverent senyor don Francisco Andreví, com eo hàbil e idòneo pera obtenirla

ab la plenitud de tots sos drets y pertinencias,; libres (segons queda dit) del explicat de sustentor del cor y de veu en la Capella Música, però ab la obligació indispensable de asumirse dit carrech sempre que per cualsevol motiu deixe de esser Mestre de la Capella Música de dita Yglesia Parroquial, y manar que se li entregue posició corporal real actual o quasi de aquella ab tots sos drets y preeminencias. Contcedintli per lo efecte los edictes y lletras oportunas segons estil. Corroborant ab jurament sas senyorias dits Yl-lustres senyors Obrers y senyor Administrador que en la present presentació no hi has intervingut dolo, frau, simonia, ni altre pacte il·licit. En testimoni de las quals cosas, aixis ho firman en la Ciutat de Barcelona a vint y un dia del mes de octubre any del Naixement del Senyor 1814. Essent presents per testimonis Jaume Rigalt y Alberch practicant la facultat de notari publich y Joan Sentinella andador de dita Yl-lustre Obra, habitants en aquesta Ciutat.-

Don Rafel de Duran = Ramon Maresch = Pau Llord y Rives = Jaume Capella = Estevan Guilla= En poder de mi Jaume Rigalt y Estrada notari que dona fe comisser als Yl-lustres senyors otorgants.

7/1814, octubre 29. Barcelona.

Nombramiento de Francisco Andreví como maestro de Capilla de la Iglesia Parroquial de Santa María del Mar de Barcelona por la Ilustre Obra de la parroquia, especificando las obligaciones y retribuciones vinculadas al cargo.

Biblioteca Nacional de España (Madrid), Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 7.

En nom de Deu, Amén. Los il·lustres Senyors, don Rafael de Durán, regidor perpetuo de aquesta ciutat de Barcelona, domiciliat en la mateixa; don Ramón Maresch, comerciant matriculat o mercader; Pau Llord y Rives, corredor reial de cambis, y Jaume Capella, xocolater, ciutadans de dita ciutat; los quatre obrers unichs actuals de la parroquial iglesia de Santa Maria del Mar de dita ciutat, trobantse en lo dia vacant la clase de obrer ciudadà, per renuncia de don Ignasi Bruguera y Almirall, y de don Esteve Guilla, també comerciant matriculat o mercader ciudadà de Barcelona, administrador del plat de pobres vergonyants de la expresada iglesia parroquial, que de trobarse elegits y en posició de tals obrers y administrador, lo notari escrivà y secretari de dita il·lustre obra y administració, dona fe ab lo present: en dits noms: atenent que per mort del reverent senyor Josep Cau, prevere (esdevinguda en disset de juny de mil vuitcens y

dotse) quedà vacant lo Magisteri de la Capella de Música de la mencionada iglesia parroquial de Santa Maria del Mar, junt ab la capellania undècima, baix invocació de Nostra Senyora, fundada en lo altar major de dita parroquial iglesia, annexa per autoritat apostòlica al magisteri de la precitada capella. Y que desitjant sas senyorias providenciar a la vacant de dita maestria y capellania, expediren en quatre setembre últim com a patrons que son sas señorías en ditas qualitats de obrers y administrador de ditas maestría y capellanía, edictes a oposició a las mateixas, los quals foren fichsats en las portas de la Santa Iglesia Catedral, de las de dita iglesia parroquial de Santa Maria del Mar y de les demás parroquials de Barcelona, remetentse exemplars de aquells en todas las sanctas iglesias catedrals, col-legiatas, Reals monastirs y parroquials iglesias de las villas y llochs més principals de aquest principat, per a que se fichsant així mateix en las portas de sa respective iglesias; com així mateix se practica segons resulta de las contestacions a las carta misivas dirigidas per sas señorías als respectius senyors secretaris, prelats y parrocos de ditas iglesias; convidant ab dits edictes a firmar oposició lo reverent don Francisco Andreví, prevere, natural de la vila de Sanahuja, actual mestre de Capella de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe; lo reverent señor Antón Coderech, prevere organista de la Santa Iglesia Catedral de Urgell, natural de la vila de Olot; lo reverent señor Ramón Aleix, prevere beneficiat de la iglesia parroquial de San Cugat del Rech y capellà perpetuo de la iglesia de Nuestra Señora del Pi, natural de Barcelona, y lo señor Honorat Verdaguer, clergue tonsurat, mestre de Capella del Imperial y Real monastir de la iglesia de Santa Maria de benedictinas clausurals de la vila de Ripoll, natural de Sant Joan de las Abadesas, segons apar de sas comparencias ab quatre distints actes rebuts en poder de mi, lo mateix nortari secretari, en tres y dotze de dit octubre. Atenent finalment que haventse procedit al examen públich dels dits reverents senyors opositors en dita iglesia parroquial de Santa María del Mar desde catorse a vint y sinch del mateix mes; quedà graduat unich en primer lloch per los reverents senyors y examinadors elegits per sas señorias, dit reverent señor Francisco Andreví, prevere. En estas atencions los enunciantes il-lustres senyors obrers y senyor administrador de sa voluntat enpontánea y certa ciencia com a patrons referits, elegeixen y nomenan en mestre de dita Capella Música de la expresada parroquial iglesia de Santa Maria del Mar, al mencionat reverent senyor Francisco Andreví, prevere, ab los carrechs y lucros baix los quals la obtenia lo reverent señor Joseph Cau, son ultim obtentor, y los altres antecessors; los quales son los següents carrechs:

1. Primo, los que se expresan en los capitols vint y hu, vint y tres, vint y quatre, vint y cinch, vint y sis, vint y set, vint y vuyt de la concordia firmada entre los reverents senyors procuradors generals de herèncias, del reverent señor vicari perpetuo e insigne comunitat de preveres beneficiats de dita iglesia parroquial de Santa Maria del Mar, de una part, y de la altra, los il-lustres senyors obrers de la mateixa Iglesia, comisionats de la il-lustre parroquia, lo senyor administrador del mencionat plat de pobres vergonyants, rebuda en poder del doctor senyor Juan Costa y Aparici quondam notari públic de reial, col-legiat de número de Barcelona, y del doctor senyor Sebastià Prats, quondam notari públic de número de aquesta ciutat, estipulants junis y a solas ciohuents a vint y set juny mil setsents cinquanta nou, decretada y autorisada per lo il-lustre molt reverent senyor Doctor don Joseph Nadal, prevere canonge de la Santa Iglesia Catedral de la mateixa ciutat, vicari general y oficial del Il-lustrisim y Reverendisim senyor bisbe de ella, los quail capitols han estós llegits a dit senyor mestre de Capella, per mi lo notari vayx firmat.

2. Item, que ha de cuydar en la deguda forma a la Capella Música de dita iglesia, regintla y gobernanta, del modo més proporcionat a son lluhiment y aument, y que dega compondrer tot lo que conduesca a estos fins, tan per les funcions en la iglesia, com en las otras fora de ella, fent cada any a lo menos una pessa nova per a cantarse en lo dia de la Circoncisió del Señor, o en la festivitad que destinara la ilustre obra.

3. Item, que haze de mantener continuos quatre escolans per lo servey de dita Capella Música, es a dir, dos en la casa de la sua propia habitació, prestant los aliments corresponents, y los altres dos fora de dit domicili ab aquells estipendis que podrá acordar ab las personas que cuiden de dits escolans.

4. Item, que dega observar puntualment las ordinacions fetas en tretse de juliol mil setsens cinquanta nou y las que en avant fassa la il-lustre obra, por las obligaciones y bon regimen de la Capella Música.

5. Item, que en lo cas contingent de inavilitarse lo nomenat reverent senyor mestre de Capella, de modo que no puga exercir los carrechs de las obligaciones injungidas a son ministeri, los il-lustres senyors obrers elegirán persona de la sua satisfació per lo desempeño de ditas obligaciones, contribuint dit senyor mestre a la tal persona la satisfació condigne a sos trevails, sense dany ni gasto algún de la il-lustre obra.

Lucros. 1. La ilustre obra donarà a dit reverent senyor mestre de la Capella Música, cent liuras annuals per son salari pagadores per mitjas añadas pospasadas.

2. La habitació franca en la casa propia de la il-lustre obra cituada en lo fossar nomenat de las Moreras, que los senyores mestres de Capella antecessors han habitat.

3. La porció ab lo doble en la funeraria general tan dins com fora de la iglesia.

4. Las quatre parts dels lucros en la Capella Música corresponents al senyor Mestre y aisis missa quotidiana de la caritat regular, que la insigne comunitat promete donar a disposició de la il-lustre obra, en los capitols setse y divuytè de la citada concordia de vint y set juny mil setcens cinquanta nou.

6. Las franquesas e indivis, conforme la insigne comunitat oferi donarho en lo capitol vintidose de la mateixa concordia.

7. La fruhició y gosse dels honors y prerrogativas convingudas en la propia transacció.

8. La capellania denominada undèima vaix advocació de Nuestra Senyora instituida en lo altar major de dita iglesia parroquial de Santa Maria del Mar, annexa al Magisteri de la Capella Música de ella, per a obtenir la qual capellania, dits il-lustres senyors obrers y senyor administrador, patrons oferits, ab altre pública escritura en poder de mi, lo notari secretari de sas señorias, immediatament después de firmada la actual, farant presentació al I-Ilustrisim y Reverendisim señor bisbe de Barcelona u a son ilustre molt reverent señor Vicari General y oficial de la persona del nomenat reverent señor Francisco Andreví, prevere, Mestre de dita capella, elegit ab lo present acte.

Ab las quals obligacions y utilitats, dits il-lustres senyors obrers y senyor administrador del plat de pobres vergonyants, prometen tenir la present nominació per ferma y agradable, y no contravenirla para alguna cosa o raho. Y present lo nomenat, reverent senyor Francisco Andreví, prevere, acepta la dita nominació de Mestre de Capella Música feta a son favor, ab los carrechs y lucros expresats en ella, aísí quais voluntariament consent, prometent de sa voluntat espontánea y certa sciensia a dits il-lustres senyors obrers y senyor administrador, que cumplirá puntualment las obligacions que se li iniungeixen, vaix obligació de tots sos bens y drets presents y esdevenidors, ab las renunciias de dret y de fet necessarias. En testimoni de las quals cosas així ho firman dits il-lustres senyors obrers, senyor administrador y reverent senyor Mestre, en la ciutat de Barcelona, a vint y nou dias del mes de octubre any del nayxament del Señor mil veintcents y catorce Essent presents per testimonis, Jaume Rigalt y Alberch, practicant la facultat de notaria pública y Joan Sentinella, andador de dita il-lustre obra, habitants en aquesta ciutat. Don Rafael de Durán; Ramón Maresch; Pau Llord y Rives; Jaume Capella; Esteva Guilla; Francisco Andreví, prevere. En poder de mosén Jaume Rigalt y Estrada, notari qui dono fe coneixert als il-lustres senyors otorgants y al reverent senyor

acceptant. Concorda fielment ab son original que obra en mon poder, en lo dia de son atorgament, desque fas fé. En testimoni de veritat, firmado, Jaume Rigalt y Cerrada, per autoritat del reverent nostre senyor, que Deu guarde, notari públic número y collegi de Barcelona.

8/1819, febrero. Valencia.

Edicto de convocatoria de la oposición para cubrir la plaza de maestro de Capilla en la Catedral de Valencia.

Archivo Catedral de Valencia, 346, Libro de Actas Capitulares, f. 85.

NOS EL CABILDO Y CANÓNIGOS DE LA SANTA IGLESIA Metropolitana de Valencia: Por tenor de las presentes hacemos saber a todos en común, y a cada uno en particular, como en dicha Santa Iglesia se halla vacante la Plaza de Maestro de Capilla, que según las Constituciones de la misma se ha de proveer en persona hábil, práctica, diestra, de buena moralidad, de loables costumbres, y que al menos esté tonsurada. Por tanto decimos y exhortamos a los que pretendan tener habilidad y suficiencia para servir y cumplir con las obligaciones de dicha Plaza, que dentro del término de quarenta días, contados desde la data de las presentes, nos dirijan memorial solicitándola, para que al tiempo que se juzgue conveniente podamos remitir a cada uno de los Pretendientes una razón exacta de las obras que deberá componer, a fin de que examinadas por los Examinadores que para el efecto nombraremos, podamos pasar a la elección de la persona más apta, suficiente y útil al servicio de esta Santa Iglesia; a quien pondremos en posesión de la expresada Plaza de Maestro de Capilla, con el uso de las Insignias Doctorales, y goce del salario, distribuciones, limosna de Misa, canturías y demás emolumentos anexos a la misma, que importan trece mil reales de vellón, antes más que menos, con la precisa obligación de componer la Música que se acostumbra, y de educar, enseñar, tener en su casa y costear la comida a seis Infantes destinados al servicio de esta Santa Metropolitana, para cuya manutención se le señalan treinta y seis reales vellón diarios, en los que están comprendidas las distribuciones de Coro y Capilla que lucran dichos Infantes, dándosele igualmente habitación competente para sí y para los mismos; siendo los demás gastos de cuenta del Cabildo: y prevenimos que al memorial deberá acompañar testimonio feaciente de la partida de Bautismo legalizada si no fuese de este Reyno: en la inteligencia que no llenando nuestras medidas ninguno de los Opositores, suspenderemos su provisión. En testimonio de lo qual mandamos despachar

el presente Edicto, sellado con el Sello de dicho Cabildo, y refrendado por nuestro Secretario. Datum en nuestro Cabildo, a (en blanco) del año del Nacimiento de nuestro Señor Jesucristo.

Por mandado de los muy Ilustres Señores Canónigos y Cabildo de la Santa Metropolitana Iglesia de Valencia.

9/1819, mayo 8. Valencia.

Puntuaciones obtenidas por cada uno de los opositores a ocupar la plaza vacante del magisterio de Capilla de la catedral y nombramiento de Francisco Andreví para detentar el cargo.

Archivo Catedral de Valencia, 346, Libro de Actas Capitulares, ff. 97v-98.

Habiéndose repetido la lectura de la Censura de las obras de don Antonio Ybañez maestro de Capilla de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, de don Josef Morata maestro de Capilla de la Santa Yglesia de Segorbe, y de don Francisco Andreví maestro de Capilla de Santa María del Mar de Barcelona, que ba adjunta con la llave de las letras firmada por los señores Roca y Ferraz, con el extracto de los méritos de cada uno, aprobó Su Ylustrísima las obras de todos los opositores, y habiéndose procedido a la elección, por votos secretos, puestos en sacos, hecho el escrutinio resultó que los diez y siete votos, tenía don Francisco Andreví nueve, don José Morata ocho, y don Antonio Ybañez ninguno; en su consecuencia, el Ilustrísimo Cabildo eligió y nombró por maestro de Capilla de esta Santa Yglesia Metropolitana a don Francisco Andreví, maestro de Capilla de Santa María del Mar de Barcelona, con el salario anuo, (en el margen: Nombramiento de maestro de Capilla de don Francisco Andreví y obligaciones) y alimentos de los seis ynfantillos, que se prometió en el Edicto de Oposición, y con todos los demás emolumentos, gracias y prerrogativas que han gozado sus antecesores en dicho Magisterio, y con la obligación y cargo de educar y enseñar a los ynfantillos, bajo las reglas establecidas en las deliberaciones capitulares de 8 de agosto 1796 y 16 de octubre 1797, y de cumplir las demás obligaciones anexas a dicho Magisterio.

10/1819 junio 28. Valencia.

Certificación expedida por el Archivero y Vicesecretario del Cabildo del nombramiento de Francisco Andreví como maestro de Capilla de la Catedral de Valencia.

Biblioteca Nacional de España (Madrid), Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 8.

El Doctor don Antonio García, presbitero Archivero y Vicesecretario del Ilustrísimo Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia, a cuyo cargo se hallan los libros y demás papeles custodiados en el archivo de la misma:

Certifico: Que el Ilustrísimo Cabildo, en el celebrado en ocho de mayo de mil ochocientos diez y nueve, nombró por Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Metropolitana a don Francisco Andreví, con el goce de todos los emolumentos, gracias y prerrogativas que han ganado sus antecesores: según así resulta del Cuaderno tercero de Acuerdos Capitulares de este año, folio noventa y ocho a que me refiero y en que certifico.

Y para que conste donde convenga doy la presente a orden del señor Canónigo Archivero don Onofre Soler, que firmo y sello con el de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia, en su archivo a los veinte y ocho días del mes de junio del año mil ochocientos diez y nueve.

Antonio García, Archivero.

11/1829, noviembre 8. Valencia.

Informe que presenta Francisco Andreví dirigido al canónigo fabriquero don José de Ribero sobre la situación del órgano de la catedral de Valencia y propuesta de reparación.

Archivo Catedral de Valencia, 357, Libro de Actas Capitulares, documento inserto entre ff. 24v-25.

Muy Illustre Señor.

En cumplimiento del ynforme de vuestra señoría se ha servido pedirme, sobre el estado del órgano principal de esta Metropolitana Yglesia, debo hacer presente a vuestra señoría que está enteramente desafinado, tanto si se comparan los registros cada uno de por sí, como en la unión de los unos con los otros, y en especial la cadireta toda está

desigual con el resto del órgano, y la corneta ynglesa que es el registro más a propósito para tocar algún obligado, unido con las voces tiene inservible la octava de los triples que es la más brillante. Todo lo dicho coopera poderosamente en el desentono que se nota en los ynstrumentos cuando acompañan con el órgano, de modo que hai ocasión en que las voces no saben de quien han de tomar el tono para cantar. Esta desigualdad la causa el polvo que con el tiempo se ha recogido en unas flautas más que en otras, y también el aire del secreto que al parecer no está bien ajustado. Por lo que es de parecer que para que quede conforme es necesaria una remonta general. Dios guarde a vuestra señoría muchos años. Y Valencia 8 de noviembre de 1829.

Francisco Andreví (rúbrica)

Mui Yllustre Señor don José Ribero canónigo Fabriquero.

12/1830, abril 20. Valencia.

Inventario de los papeles de música que están al cargo del maestro de Capilla de la catedral de Valencia, realizado por Francisco Andreví.

Archivo Catedral de Valencia, 357, Libro de Actas Capitulares, papel inserto entre ff. 24v-25.

Ynventario de los papeles de Música que existen en los dos almarios que están al cargo del Maestro de Capilla de esta Santa Yglesia Metropolitana, en 19 de Abril de 1830.

Almario nuevo que contiene la (sic) obras que están en uso.

Villancicos de Navidad del Maestro Pons

Primeros } Piedad, Piedad señor Terrible.= El sol hoy apresure.= Piedad, Señor Piedad.= Corro más donde.= Benigno has oído.= Madre piadosa.= Suenen cantos de Alegría.= Levanta larga noche.= Al rayar el Alva veo.= Tierno amor nuestros labios.= Cual destroza el feroz.= Llorad tristes hijuelos.= Pacer mis ovejas.= Cantemos al encumbrado (a este le faltaba el contralto de 1r. Coro)

Segundos } Alta Señora.= Bendito siempre sea.= Al justo, cual rocío.= Dios grande.= Ben Jacob.= Cuanto cuesta tu delito.= De Ysrael y de Siria potentes.= Que Plácido consuelo.= A ti Criador.= De una Virgen pura.= Ya, ya llega el felice momento.= De las altas celestes esferas.= Señor de cielos y tierra.= Mi dolor cual va creciendo.= Lloved o cielos.=

Terceros } Ven grande Rey.= Caros pastores.= Sin luz nos dejas.= Si lanzando tu nube.=
Venid, venid pastores.= Todo eres bello.= Al mirar al caro niño.= Dormid pastores.=
Hoy está.= Dulces, campo abundoso.= Que sublime placer.= Mi belleza, mi tesoro.=
Corred pastorcillas.=

Cuartos } Ved ansias mías.= Vamos pastorcillos.= Por mi sufre el duro invierno.= Decid
caros pastores.= Llegad al más dichoso.= No cabe na en el seno.= Vamos, vamos
pastorcillos.= Los pastores que vigilan.= Pastores dichosos.= Alégrese el Orbe.= Mis
zagalejas.= Volvió la primavera.= Del Dios que a su gente

Villancicos con papeles largos

Gran Dios a nuestro ruego.= Oh Rebeca.= Hijo mío.= Cabaña deliciosa.= Al besar tu
pie nevado.=

Oberturas, 3}

Misas con orquesta

De Aydem..... 1

De Pons..... 1

De Morera..... 1

De Andreví..... 1

Verso Quoniam tu solus, y Cum Sancto Spiritu del mismo... 1

Tedeum de Pons.= Salve Regina.= Rosario y Letanía.=

Villancicos al Santísimo= Ante tus pies, humillados.= De ti el consuelo.= Cantemos
humillados.

Tantum ergo de Andreví.= Villancico de la oposición, Suenen cantos de victoria.=

Villancicos: Sacris solemnibus.= Ángeles del cielo.= Céfiros blandos.= Ya al iferno
Holofernes.=

Semana Santa

Pasio.= O Cruz, a 12.= Misere (sic) de Andreví.= Otro de Fuentes.= Otro de Morera.=
Motete; Cristus.= Lamentaciones de Andreví.= Las tres de Miércoles.= Las tres del
Jueves.= y primera del Viernes.= 2ª del Viernes, de Morera.= Lamentaciones de Pons 2ª
y 3ª que se cantan el miércoles.= 2ª y 3ª del Jueves.= 2ª del del (sic) viernes.= Motete
para el lavatorio del Jueves.= Popule meus, para la adoración de la Cruz.=

Motetes para la mañana de Resurrección, Laudate Dominum y Regina Coeli laetare,
todo de Andreví.=

Motetes: Para la 1ª, 2ª y 4ª Dominicas de Adviento.= Motetes: Para las Dominicas de
Septuagésima, Quincuagésima, Miércoles de Ceniza y Dominicas de Cuaresma.=

Secuencia y Motete de la Pascua de Resurrección de Andreví.= Motetes para el Segundo y Tercero día de Pascua.= Psalmos Eripe me Domine y Voce mea, los dos para la Virgen de los Dolores.= Psalmos de Nona: Mirabilia y Principes.= Psalmos de Tercia: Legem ponem y Bonitatem.=

6 Motetes para la octava del Corpus.0= Secuencia para el mismo día.= 3 Motetes para 1º 2º y 3º día de Pascua del Espíritu Santo.= Secuencia para el mismo día=

Motetes de Andreví: A Santísimo Corazón de Jesús.= El mismo arreglado para la Dedicación de la Yglesia.= Natividad de San Juan Bautista.= Al Santísimo Sacramento, O Memoriale.= Amavid eum Dominus.= Tuum sum Coeli.= Veni sponsa Christi.= Ave Maria.= Euge serve bone.= A la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo Angelus ad pastores.= Tota Pulcra es Maria.=

Motetes de diferentes Maestros.

O Sacramentum pietatis.= Ave Maria.= Tota pulcra.= Salvum me fac.= para MM (mártires) Yste cognovit.= Para CC (confesores) pontífices, Confitemini.= para CC (confesores) no pontífices, Escultate.= San Vicente Ferrer, uno a 12 y otro a 8 para la procesión.= Santo Tomás de Villanueva a 8.= A la SS. Instdat.= A la Dedicación, O quam metuendus.= A San Lorenzo.= Para MM (mártires) Hermanos, Hec est vera fraternitas.= A la Asunción de Nuestra Señora Quae est ista.= San Jayme Apóstol.= San Luis Bertrán.= San Andrés Apóstol.= Para Todos Santos.= Santa Bárbara.= El Nombre de Jesús.= San Vicente Mártir.= Ángel Custodio.= San Miguel.= San Pedro Apóstol.= A la Sangre.= A la Ascensión.= A la Natividad de Nuestra Señora.= A la Asunción de Nuestra Señora.= Al Patriarca San José.=

Responsorios para la noche de Navidad: 2º, 3º, 4º, 5º, 6º y 8º de Pons.

Ynvitatorio Responsorio 1º y dos 7os. con diferente música de Andreví.

Misas de Andreví

A 10 obligada de órgano..... 1

A 6 obligada de órgano..... 1

Tres Misas una a 5º (sic), otra a 6 y otra a 8 voces.

Misa a 8 de Hernández.= A 8 de Pradas.= a 8 de Baylón.= A 6 de Pachés.= A 6 de Ortells.= A 12 Vobis el Hodie nobis.=

Psalmos de Andreví

Domine ad adjubandum me festida.

Cuaderno que contiene 7 Psalmos: Dixid.= Beatus vir.= Laudate.= Magnificat.= Laetatus.= Lauda.= y Credidi.=

Laudatu 2.= Magnificat 2.= Confitebor tibi Domine.= De profundis.= Exaltavote.=

Psalms de diferentes autores

Dixit Dominus 3.= Beatus vir, 3.= Laudate Dominum, 4.= Letatus 1.= Lauda 3.=
Credidi 1.= Domine probasti me 1.= Yn exitu 1.= Mementi 1.= Magnificat 5.=

Hymnos de Andreví

Yste confesor.= San Vicente Ferrer.= San José.= San Vicente Mártir.= Natividad del
Señor.= Epifanía.= Santísimo Nombre de Jesús.= Todos Santos.= Pascua del Espíritu
Santo.= Ave Maris stela.= Para un Santo Mártir.=

de Pons

Corazón de Jesús.= Santo Tomás de Villanueva.= Beato Juan de Ribera.=

de diferentes autores

Pange lingua.= Dedicación de la Yglesia.= San Miguel Arcángel.=

Música para Difuntos

Misa a 8 de Andreví.= Misa a 8 con orquesta de Morera.= Liberame de Pons.= otro
Liberame, de N°

Obras sueltas

De Andreví, Misterios a 4 y Salve a 3.= Trisagio a 3.= Dolores y Gozos a San José a 3.=
Salve a 6.=

De Pons, Dolores a 3.= Trisagio a 3.=

De diferentes autores

De Policarpo Martínez, Salve a 8.= Salve a 8 de Comes.= Domine Jesuchriste.=
Cuadernos de Rosarios.= Letanía a 8 del Santísimo.= Otra a 4.= Dolores a 4 de la
Virgen.= Stabat Mater.= Misterios de Cabo a 4.= Letanía de la Virgen a 4.= Salve a 4.=
Gozos a Nuestra Señora del carmen.= Gozos a San Francisco de Paula.= Letanía a 6 de
Balle.= Gozos a las Almas.= motete para Rogativas de lluvia.=

Almario viejo

De Pons 3 Misereres con orquesta.= 4 sin orquesta.= Lamentación, 1.= De Morera
Misereres 2.= De Fuentes 1.=

Misas con orquesta

De Pons, Kiries y Gloria.= Misa impresa.= De Morera 2.= Nebra.= De Corcelli.= De
don José Gil Llana.= Misa sobre el Pange lingua.= De Fuentes 2.= Misa llana a 9.=

Stabat de Pergolesi.= Vísperas con orquesta de Pons.= Lauda de Morera.= Letatus.=
Lauda, 2.= Laudate 1.= Dixit 2.= Magnificat 11.=

Visperas sin orquesta a 3 coros

De Cuevas, 4 psalmos y Domine.= Domine ad adjuvandum.= Dixit 15.= Beatus vir 15.=
Laudate 11.= Laetatus 10.= Lauda 7.= Credidi 3.= Domine probasti.= Confitebor tibi
Domine 1.= Magnificat 21.=

Segundas vísperas

Dixit 6.= Beatus vir 2.= Laudate 4.= Credidi.= Memento.= Yn exitu.= Magnificat 2.=

Un Lio de Psalmos que no sirven

Completas

Fratres 2.= Cum imbocarem 2.= Nunc Dimitis.= Te lucis 2.=

Otro lio de Misas y responsos de difuntos

Ynvitatorio y 5 responsorios para la noche de Navidad.= Motetes 18.= Hymnos 5.= 3
Lamentaciones, 1ra. de cada día.= Motete y Regina para la mañana de Resurrección.=
Secuencia de ydem.= Villancicos de Pons 11.= 5 Villancicos mas, y 3 Arias.= Tedeum
del mismo.= Misa a 3 coros de Comes 1.= Rabasa 2.= Pradas 1.= Ortells 3.=

Otro lio de Misas y salmos, inútiles.

Valencia 19 de Abril de 1830

Francisco Andreví Pbro. (rúbrica)

En el margen inferior derecho y con otra letra de diferente mano, anotación: En (blanco)
de Mayo 1830 se sacó copia, y se entregó a don Juaquin Gil (rúbrica)

13/1830, abril 21. Valencia.

**Obras de música compuestas por Francisco Andreví durante el tiempo de su
magisterio en la Catedral de Valencia y que ofrece en donación al Cabildo.**

**Aarchivo Catedral Valencia, 357, Libro de Actas Capitulares del año 1830, papel
inserto entre los ff. 25-25v.**

Nota de las obras compuestas por el maestro don Francisco Andreví, con las que ha
aumentado el Archivo de Música de esta Santa Yglesia Metropolitana.

Missa a 10 voces, con órgano obligado.

Ydem a 6 voces, con órgano obligado.

Ydem a 4º (sic) y a 8 voces con acompañamiento llano.

Ydem a 6 voces.

Ydem a 5co (sic) voces de tiple solo al primero coro.

Domine ad adjuvandum a 7 voces.

Cuadernos que contienen siete Salmos a 7 voces, a saber:

Dixit Dominus, Beatus vir, Laudate Dominum, Letatus sum, Lauda Jerusalem, Credidi y Magnificat.

Laudate Dominum, a 6 y a 10 voces.

Otro Ydem.

Magnificat a 6 y 10 voces.

Ydem a 5co (sic), de tiple al 1ro. Coro.

Confitebor tibi Domine de Angelis a 6 voces.

De profundis a 8 voces, para el Corazón de Jesús.

Exaltabo te a 8 voces.

Himno Yste confesor.

Ydem de San Vicente Ferrer.

Ydem de San José, Te Joseph celebren.

Ydem de San Vicente Mártir.

Ydem, Deus tuorum militum, para un mártir.

Ydem de la Natividad del Señor.

Ydem de la Epiphanía.

Himno del Santísimo nombre de Jesús.

Ydem de Todos Santos.

Ydem Ave maris stella.

Motete Tui sunt coeli a 6 voces.

Ydem Amavit eum Dominus.

Ydem Veni sponsa Christi.

Ydem Euge serve bone a 5co (sic), de contralto al primero coro.

Ydem Ave Maria a 7 voces.

Ydem Tota Pulchra es Maria, a 6 voces con órgano obligado.

Ydem a la Natividad de San Juan Bautista, Venite gentes a 7 voces.

Ydem al Corazón de Jesús a 8 voces.

El mismo está arreglado para la Dedicación de la Yglesia.

Ydem al Santísimo Sacramento O memoriale a 9 voces.

2.... Ydem para la mañana de Resurrección Laudate Dominum in Sanctis ejus y Regina Caeli letare a 6 voces.

Ydem, para la Misa de Pascua, Terra tremuit a 8 y a 12 voces, con órgano obligado.

Ydem a la Natividad de Nuestro Señor Jesuchristo Angelus ad pastores ait a 6 voces.

Secuencia para la Pascua de Resurrección a 8.

Verso suelto de la misma secuencia Sepulchrum Christi solo de tiple.

Lamentación Primera del Miércoles Santo a 8 voces.

Ydem 2ª y 3ª. del mismo día, a dúo, con acompañamiento de violoncelo, contrabajo y fuerte piano.

Lamentación Primera para cantarse el Jueves Santo a 8 voces.

Ydem 2ª y 3ª a dúo.

Lamentación Primera para el Viernes Santo a 8.

Miserere, a 6 voces, con acompañamiento de contrabajo, violoncello y fuerte piano.

Ynvitatorio para los Maitines de la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo a 10 voces, con órgano obligado.

Responsorio Primero de Ydem Hodie nobis Coelorum Rex con órgano obligado.

Responsorio Primero de Ydem Beata viscera obligado de órgano.

El mismo Beata viscera con otra música, y acompañamiento de flauta, fagoto, violoncello y contrabajo obligados.

Misa de Requiem a 8 voces, con acompañamiento de contrabajo y violoncello.

Misterios del Rosario a 4 y Salve a 3 voces.

Dolores y Gozos a San Josef, a 3 voces.

Trisagio a la Santísima Trinidad, a 3 voces.

Misa por G, sol, re, ut con toda orquesta.

Quoniam tu solus, de tiple y coros, con orquesta.

Tantum ergo y O admirable Sacramento orquesta.

Villancico Suenen cantos de victoria, orquesta.

14/1830, abril 30. Madrid.

Relación de los méritos, títulos y servicios de Francisco Andreví expedida por la Secretaría de la Cámara de Gracia y Justicia y real Patronato de la Corona de Aragón, con motivo de su presentación a la oposición del magisterio de Canto de la Real Capilla y rectorado del Colegio de Niños Cantores.

BNE, Legado Barbieri, manuscritos 14059/17, documento 45.

RELACIÓN DE LOS MÉRITOS, TÍTULOS Y SERVICIOS DE DON FRANCISCO ANDREVÍ Y CASTELLÁ, presbítero, maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia.

Por testimoniales dadas en diez y seis del corriente consta: que don Francisco Andreví y Castellá es hijo legítimo, natural de la villa de Sanahuja, obispado de Urgel; y de edad de cuarenta y cuatro años que cumplirá en noviembre venidero.

Que dedicado desde su niñez al estudio de la música tuvo su primera educación sirviendo de infantillos nueve años en la iglesia catedral de Urgel.

Que en el mes de febrero de mil ochocientos ocho hizo oposición al magisterio de la catedral de Tarragona, y previos los ejercicios y oposición correspondientes, mereció entre los otros opositores, ser graduado por todos los examinadores, único en primer lugar, y tuvo en el escrutinio cuatro votos.

Que en diez de junio de mil ochocientos ocho hizo también oposición a la plaza de maestro de Capilla de la catedral de Segorve, y habiendo sido puesto único en primer lugar por los examinadores le fue conferida sin discrepancia de votos, la que desempeñó cumplidamente, poniendo el mayor cuidado en el adelanto de los Infantes de la misma iglesia, trabajando varias obras de gusto y estilo para promover el aumento del culto.

Que con este título en veinte y dos de diciembre de mil ochocientos diez fue ordenado de presbítero, y tiene licencias de celebrar durante beneplácito de su Prelado.

Que en veinte y uno de noviembre de mil ochocientos catorce, en virtud de oposición habiendo sido graduado único en primer lugar, tomó colación y posesión de una de las capellanías de la parroquial iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, a la que va unido el magisterio de Capilla, la que le fue conferida *nemine discrepante*.

Que en ocho de mayo de mil ochocientos diez y nueve en virtud de oposición, previos tres rigurosos ejercicios, fue agraciado por el Cabildo de Valencia con la plaza de maestro de Capilla de aquella Santa Iglesia Metropolitana, para cuyo obtento fue propuesto en primer lugar por ser sus composiciones las de más mérito.

Que en mil ochocientos veinte y ocho se opuso a la plaza de maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, y en virtud de haber cumplido con los ejercicios prevenidos para dicho efecto fue agraciado con la misma plaza por el Deán y Cabildo de dicha santa Iglesia en treinta de marzo último.

Que es eclesiástico de buena conducta moral y política, y arreglada a la obligación de su ministerio.

Y finalmente que no se halla excomulgado, suspenso, irregular, entredicho, ligado con censura ni con otro impedimento canónico que se sepa le obste para la obtención de aquella gracia que se digne dispensarle la piedad de su Magestad.

Así resulta de las testimoniales que presentó y se le devolvieron.

Es copia de la original que queda en esta Secretaría de la Cámara de Gracia y Justicia y real Patronato de la Corona de Aragón, de que certifico como Secretario de su Magestad con ejercicio de Decretos y Oficial mayor de ella. Madrid treinta de abril de mil ochocientos treinta.

15/1830, mayo 29. Madrid.

Escrito de Francisco Andreví en el que solicita ser admitido a la oposición que se ha de celebrar para cubrir la plaza del magisterio de Música de la Real Capilla de Madrid.

Archivo General de Palacio, expedientes personales, caja 92, expediente 4, doc.2.

Excmo. Señor:

Francisco Andreví y Castellá presbítero Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia, y electo para igual plaza de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla, a Vuestra Eexcelencia con el debido respeto expone: Que hallándose vacante el Magisterio de Música de la Real Capilla y Cámara del Rey nuestro Señor, y en vista de los Edictos fijados para su provisión.

Por mía atención

A Vuestra Excelencia suplica se digne admitirle a la oposición de dicha Plaza. Dios guarde a Vuestra Excelencia muchos años.

Madrid, 30 de Abril de 1830

Excelentísimo Señor
Francisco Andreví Presbítero (rúbrica)

En el margen izquierdo anotación:

Recibí las testimoniales y licencias que acompañaron a esta instancia.

Madrid 29 de Mayo de 1830

Francisco Andreví (rúbrica)

16/1830, agosto 17. Sevilla.

Letras transitoriales expedidas por el Vicario General de Sevilla a favor de Francisco Andreví, en las que pide a las autoridades eclesíásticas se le facilite su paso hacia Madrid donde ha de tomar posesión de su cargo en la Real Capilla.

Biblioteca Nacional de España (Madrid), Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 13.

Nos el Doctor don Luí́s Gonzaga Colón presbítero Abogado de los Reales Consejos, Dignidad de Tesorero de la Santa Patriarcal y Metropolitana Iglesia de esta ciudad de Sevilla, Provisor Vicario general de ella y su Arzobispado etcétera.

Al Ilustrísimo y Excelentísimo señor Arzobispo de Toledo, y a los demás Excelentísimos e Ilustrísimos señores Arzobispos y Obispos de estos reinos de España, sus discretos Provisores y Vicarios generales de Salud en Nuestro Señor Jesucristo: Hacemos saber que por parte de don Francisco Andreví y Castellá presbítero Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, residente en ella desde principios de junio próximo anterior, se nos ha expuesto que con oficio del Excelentísimo señor Patriarca de la Indias, en fecha dos de este mes, se le ha comunicado que el Rey Nuestro Señor Que Dios Guarde ha tenido a bien nombrarle como Maestro de su Real Capilla, ordenándole que por su desempeño se presente a la mayor brevedad a Jurar dicha plaza, y debiendo emprender viaje, para que no se le ponga en su tránsito embarazo alguno, y acreditar su comportamiento en esta ciudad, concluyó suplicando nos sirviésemos concederle nuestras Letras Transitoriales a que referimos, y en su consecuencia damos las presentes por las cuales de parte de nuestra Santa Madre Iglesia a quien todos debemos obediencia, exhortamos a Vuestra Eminencia el Excelentísimo señor Cardenal Arzobispo de Toledo y a los demás Excelentísimos e Ilustrísimos Señores Arzobispos y Obispos de España, y a sus discretos provisosores y vicarios generales, y de la nuestra por merced pedimos que presentándoseles el referido Maestro don Francisco Andreví y Castellá, no le pongan impedimento en su tránsito con que no va excomulgado, suspenso, irregular, ni en manera alguna entredicho ni procesado criminalmente, antes bien le acudan y hagan acudir con lo necesario para el ejercicio de su Ministerio Sacerdotal, guardándole y haciendo que se le guarden las honras, exenciones, franquezas y preeminencias que le son debidas, asegurando como lo aseguramos que en el tiempo de residencia en esta ciudad, ha observado la más arreglada conducta.

Que en mi Vuestra Eminencia Excelencia y Señorías mandar hacer y cumplir continuarán la buena armonía que siempre han guardado con esta Jurisdicción. Dadas en Sevilla en diez y siete de Agosto de mil ochocientos treinta.

17/1834, agosto 2. Madrid.

Testamento de Francisco Andreví otorgado, estando ejerciendo en Madrid en la Real Capilla, ante el notario Antonio Domínguez Alonso.

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Tomo 23203, ff. 106-107v.

Testamento de don Francisco Andreví presbítero vecino de esta Corte.

Agosto 2 de 1834.

En el nombre de Dios todopoderoso Amen. Yo don Francisco Andreví presbítero maestro de Música de la Real Capilla en esta Corte, natural que soy de la villa de Sanahuja, obispado de Urgel, principado de Cataluña, hijo de legítimo matrimonio de don Odón y doña María Castellá difuntos vecinos que fueron de la misma villa. Hallándome de presente con salud corporal y en el libre uso de mis potencias y sentidos, creyendo como firmemente creo el incomprendible misterio de la Santísima Trinidad Padre Hijo y Espiritusanto, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y en todos los demás artículos, misterios y sacramentos que tiene cree y confiesa nuestra Santa Madre Yglesia Católica Apostólica Romana, en cuya única y verdadera fe quiero vivir y intento morir como Católico Cristiano. Temeroso de la muerte y deseando estar prevenido para ella de disposición testamentaria, paso a formalizarla del modo siguiente.

Encomiendo mi alma a Dios nuestro Señor que la crió y redimió, y el cuerpo a la tierra de que fui formado, el que será sepultado en el Campo santo que corresponda a mi fallecimiento, con arreglo a lo que está acordado en la Concordia entre los individuos de la Real Capilla, y si por cualquiera causa no pudiese tener efecto dejo a elección de mis albaceas el orden y disposición de mi entierro y funeral, que será con proporción y arreglado a los bienes que pueda dejar.

Es mi voluntad se celebren por mi alma doscientas misas rezadas en limosna de seis reales cada una, de las que reservando la cuarta parte de ellas correspondientes al presbítero parroquial se celebrarán las restantes donde dispongan mis albaceas.

Ygualmente es mi voluntad se entreguen dos mil reales vellón en dinero para ayuda de la reedificación y culto de la Yglesia de la Virgen del Castillo vulgo Castell de

Sanahuja, a disposición de mi hermano don Agustín Andreví que cuidará de su puntual cumplimiento.

En las mandas forzosas se las dará a cada una de ellas la limosna señalada por el Gobierno y por una vez.

Prevengo que si dejase alguna memoria escrita o firmada de mi mano concerniente a este testamento, es mi voluntad se observe y cumpla su contenido como parte integral del mismo, con el que se protocolice.

Declaro que al presente no recuerdo tener deudas en contra y sí algunas a favor que resultarán de recibos que existen en mi poder, los cuales se cobrarán por mis herederos y albaceas.

Nombro por mis albaceas y testamentarios a don José Gutiérrez oficial del Tribunal Supremo de Guerra y Marina, a don Juan Capella presbítero Contralto de la Capilla de las Descalzas Reales de esta Corte, y a don Manuel Sánchez de Rueda músico de la de Su Majestad, y en el caso de fallecer alguno de los tres espresados antes que yo nombro en su lugar a don Manuel Lloria, y si faltare otro elijo a don Vicente Marquina ambos músicos de dicha Real Capilla, a todos juntos y a cada uno insolidum para que cumplan y hagan cumplir este mi testamento y memoria si quedase dándoles para ello las facultades y tiempo que necesiten que así es mi voluntad.

En el remanente que quedase de todos mis bienes, muebles y raíces, derechos y acciones, instituyo y nombro por herederos de todos ellos en iguales partes a mis hermanos don Agustín y don Odón Andreví, vecinos el primero de dicha villa de Sanahuja y el segundo de la ciudad de Balaguer en Cataluña, y también a doña Teresa Casanovas de estado viuda de mi hermano don Juan Andreví que al presente tengo en mi casa y compañía, para que los disfruten con la vendición de Dios y la mía, pero con la precisa condición que les impongo de que de la parte de herencia que corresponda a don Agustín han de reservar mis albaceas seis mil reales vellón en metálico, para que sirban de dote a su hija doña María Antonia bien sea en el estado de religiosa o en el de matrimonio, en inteligencia de que si llegase a los veinte y cinco años sin haberlo verificado se la entregaran desde luego para que use de ellos a su voluntad. Y igualmente de la parte correspondiente al don Odón se separarán y entregarán a mis albaceas seis mil reales metálicos, para que con ellos pueda continuar sus estudios su hijo don Celedonio. Últimamente de la otra parte de herencia que corresponda a la doña Teresa Casanovas mi hermana política, se revajarán y quedarán en poder de mis albaceas diez mil reales vellón en metálico, para dote de sus dos hijas doña Francisca y doña María

Andreví a cinco mil reales cada una, y en el caso de que lleguen a los veinte y cinco años sin haber tomado estado se las entregará dicha cantidad para que usen de ella como tengan por conveniente. Y si falleciere alguno de los tres herederos que dejo nombrados antes que yo, es mi voluntad hereden su parte sus hijos e hijas por partes iguales sin perjuicios de las reserbas o mejoras que dejo hechas, y a todos les pido me encomienden a Dios.

Autorizo con plenos poderes y facultades a los espresados mis testamentarios para que inmediatamente que yo fallezca entren en mi casa y se apoderen de mis bienes haciendo extrajudicialmente un inventario y tasación de todos ellos, para que de este modo se sepa los que son y se entregue a cada interesado lo que le corresponda, sin que estos les puedan pedir cuentas, estando y pasando por lo que practiquen y resulte del ynventario haber quedado respeto la confianza que me merecen y a su notoria integridad, que así es mi voluntad.

Y revoco y anulo cualesquiera otros testamentos y últimas disposiciones que antes haya hecho para que no valgan sino solo el presente y memoria citada si quedase, que uno y otros quiero se tenga por mi última y final voluntad en la vía y forma que más haya lugar en derecho. En cuyo testimonio así lo digo y otorgo ante el presente escrivano de Su Majestad vecino y del Colegio de esta Muy Noble Villa y Corte de Madrid, en ella a dos de agosto de mil ochocientos treinta y cuatro, siendo testigos Juan Pérez y Ortega, Juan Díaz de Salas, don Antonio Hernández de Velasco, don Felipe Herrera y don Antonio Hernández de Vallejo vecinos de esta Corte. Y el otorgante a quien yo el escrivano doy fee conozco lo firmó.

Francisco Andreví presbítero (rúbrica)

Ante mí,

Antonio Domínguez (rúbrica)

18/1848, agosto 3. Barcelona.

Carta de la Sociedad Filarmónica de Barcelona a Francisco Andreví, agradeciéndole el regalo de su obra musical la Misa de Réquiem compuesta al fallecimiento del rey Fernando VII, adjuntando el diploma de Socio Artista Corresponsal que le han concedido.

Biblioteca Nacional de España (Madrid), Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17, doc. 25.

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE BARCELONA

La Junta de Gobierno de esta Sociedad ha recibido por conducto de su socio don Francisco Tusquets la Misa de Réquiem a grande orquesta, compuesta por usted. para las honras celebradas por nuestro difunto Monarca don Fernando 7º, y en sesión celebrada el día 27 de pasado próximo julio acordó por unanimidad, no sólo aceptar la indicada composición que de hoy en adelante se considerará como una de las joyas más preciosas del repertorio de la Sociedad, sino que también manifestar a usted lo extraordinariamente agradecida que le queda por la caballerosidad, desprendimiento y fina cortesía, dotes verdaderamente españoles y de un eminente artista con que ha puesto a su disposición la referida partitura.

La Junta, al hacer a usted esta manifestación, está bien persuadida cumple con los deseos de la sociedad y de cada uno de sus individuos; bajo cuyo concepto ruega a usted reciba las seguridades de su agradecimiento como prueba la más inequívoca de lo satisfactorio que le ha sido el donativo de su famosa misa; asegurándole por último que siempre que tenga la bondad de favorecer a esta sociedad con alguna obra de su fecundo ingenio, puede verificarlo con la certeza de que será acogida como un singular obsequio y una demostración evidente de lo mucho que se interesa como buen compatriota, por su prosperidad, lustre y esplendor.

Y con este motivo tengo el gusto de remitir a usted el adjunto Diploma de Socio Artista Corresponsal que a V. M. a S.

Barcelona 3 Agosto de 1848
Magín Mata Ferrer (rúbrica)

19/1849, enero 5 y 6. Paris.

Certificación de las autoridades eclesiásticas de Paris expedida a favor de Francisco Andreví, en la que se acredita su buena conducta y hacer durante su estancia en la parroquia de Saint Pierre de Chaillot.

Biblioteca Nacional de España (Madrid), Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17 doc. 43.

Je subsigné, premier vicaire de Saint Pierre de Chaillot, ai l'honneur de certifier á tous ceux qu'il appartiendra que monsieur Andreví (François), prêtre espagnol a joui pendant tout le temps qu'il a resté dans la susdite paroisse de Chaillot, de l'estime et de la confiance et l'attachement de tous ses confuérés, et qu'il s'est toujours conduit en bon et digne ecclésiastique, en foi de quoi je lui ai délivré le present certificat en l'absence de monsieur Noël, curé, Paris, 5, jannier, 1849. L'abbé de Lagarrigue, premier vicaire.

Vu pour la légalisation de la signature de monsieur l'abbé Lagarrigue, premier vicaire de la paroisse de Saint Pierre de Chaillot, attestons de plus que nous ne pouvons que confirmer le bon témoignage rendu á monsieur Andreví. 6, jannier, 1849. L. Busquets, V. G.

20/1852, febrero 5. Barcelona.

Relación de los méritos, títulos y servicios de Francisco Andreví certificada por el obispo de Barcelona a los efectos de poder tomar posesión de la capellanía en la Parroquia de San Miguel de la ciudad.

BNE, Legado Barbieri, Manuscritos 14059/17, documento 33.

Nos don José Domingo Costa y Borrás, por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica, Obispo de Barcelona, Caballero Gran Cruz de la Real Orden Americana de Isabel la Católica, del Consejo de Su Magestad., etc.

Atestamos y certificamos: que de los documentos fehacientes que ha presentado en nuestra Secretaría de Cámara, y se le han devuelto, don Francisco Andreví, presbítero, maestro de la Capilla de música de la Virgen de la Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de esta capital, resulta que es hijo de legítimo matrimonio, natural de la Villa de Sanahuja, Obispado de Urgel, y de edad de sesenta y cinco años cumplidos en diez y siete de noviembre último; que dedicado desde su niñez al estudio de la música, tuvo su primera educación sirviendo de infantillo nueve años en la Santa Iglesia Catedral de

Urgel; que en el mes de febrero de mil ochocientos ocho hizo oposición al magisterio de la Catedral de Tarragona, y previos los ejercicios y oposición correspondientes, mereció entre los otros opositores ser graduado por todos los examinadores único en primer lugar, y tuvo en el escrutinio cuatro votos; que en diez de junio de mil ochocientos ocho hizo también oposición a la plaza de maestro de Capilla de la Catedral de Segorve, y habiendo sido puesto único en primer lugar por los examinadores le fue conferida sin discrepancia de votos, la que desempeñó cumplidamente, poniendo el mayor cuidado en el adelanto de los infantes de la misma Iglesia, trabajando varias obras de gusto y estilo para promover el aumento del Culto, y en veinte y dos de diciembre de mil ochocientos diez, recibió el sagrado orden del Presbiterado con dicho título; que en veinte y uno de noviembre de mil ochocientos catorce en virtud de oposición, habiendo sido graduado único en primer lugar, tomó posesión de una de las capellanías de la Iglesia parroquial de Santa María del Mar de esta capital, a la que va unido el magisterio de la Capilla, la cual le fue conferida *nemine discrepante*; que en ocho de mayo de mil ochocientos diez y nueve en virtud de oposición, previos tres rigurosos ejercicios, fue agraciado por el Ilustrísimo Cabildo de Valencia con la plaza de maestro de Capilla de aquella Santa Iglesia metropolitana, para cuyo obtento fue propuesto en primer lugar por sus composiciones las de más mérito; que en mil ochocientos veinte y ocho se opuso a la plaza de maestro de Capilla de la Santa Iglesia metropolitana de Sevilla, y en virtud de haber cumplido con los ejercicios prevenidos para dicho efecto fue agraciado con la misma plaza por el Deán y Cabildo de dicha Santa. Iglesia en treinta de marzo de dicho año; que en veinte y nueve de Junio de mil ochocientos treinta, fue nombrado por su Magestad el Rey don. Fernando VII, previos los ejercicios correspondientes, para la plaza de maestro de Música de Su Real Capilla y Rectorado del Real Colegio de niños cantores, cuyo cargo desempeñó bien y cumplidamente hasta el mes de mayo de mil ochocientos treinta y seis; que en veinte y nueve de enero de mil ochocientos cincuenta fue agraciado con el magisterio de Capilla de música de monacillos de la Virgen de la Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de la presente ciudad, cuyo cargo está desempeñando actualmente a satisfacción de todos, y por último que el expresado don. Francisco Andreví y Castellá, presbítero, es Sacerdote de buena vida, fama, y costumbres, no excomulgado, suspenso, entredicho ni ligado con censura alguna que sepamos, si que antes bien tiene expeditas licencias de celebrar el Santo Sacrificio de la Misa durante beneplácito en este Obispado.

En virtud de lo cual mandamos dar y damos las presentes firmadas por Nos, selladas con el de la dignidad Episcopal, y refrendadas por el infrascrito nuestro Secretario de Cámara y Gobierno en Barcelona, a los cinco días del mes de Febrero de mil ochocientos cincuenta y dos.

21/1852, julio 31. Barcelona.

Testamento de Francisco Andreví otorgado, estando residiendo en Barcelona, ante el notario Cecilio López Fabra, revocando su anterior testamento otorgado en Madrid.

Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, 1314/2, año 1852, ff. 149-150.

En el margen: Sacada copia con sello de Ylustres en 25 noviembre 1853 por haber fallecido el señor testador el 23. Doy fe. López (rúbrica)

En el nombre de Dios. Yo don Francisco Andreví presbítero Beneficiado de la Yglesia Parroquial de San Miguel Arcángel sita en la Merced de esta ciudad, natural de la Villa de Sanahuja, Diócesis de Urgel y vecino de la presente, hijo legítimo y natural de los consortes don Odón y doña María Castellá difuntos, hallándose con perfecta salud, cabal juicio y buena memoria y a la edad de sesenta y cinco años hago este testamento del que nombro albaceas y ejecutores a don Pablo Duat presbítero, señor Luciano Pasgués, Doctor don Miguel Guardiola presbítero y a don Francisco Tusquets hacendado, todos de esta vecindad, a los cuales o a la mayoría de ellos doy poder para cumplir lo que paso a ordenar.

Primeramente quiero que mis deudas sean satisfechas con toda brevedad.

El entierro y píos sufragios los dejo a disposición de dichos mis albaceas, a quienes encargo hagan celebrar en sufragio de mi alma y demás de mi obligación doscientas misas, dando el estipendio de ocho reales por cada una de ellas.

Dejo y lego a mi cuñada Teresa Barceló, viuda de mi hermano Juan Andreví, a mis dos sobrinos Jayme y Odón Andreví, y a María Andreví consorte de Salvador Grau, mil reales vellón a cada uno pagaderos por una sola vez.

Si alguno de mis dichos legatarios no contentándose con el legado que sin obligación le hago en este mi último testamento, incomodase o promoviere alguna cuestión o disputa a mi heredera o señores albaceas, quiero absolutamente que se le prive del legado, y que este se reparta entre los otros legatarios pacíficos.

De todos los restantes mis bienes, muebles e inmuebles habidos y por haber, derechos y cuanto pueda pertenecerme instituyo y nombro heredera universal a mi sobrina María Antonia Andreví y Ferrer a sus voluntades.

Revoco cualquier otro testamento y especie de última voluntad hasta aquí hechos, y en especial el que otorgué en Madrid el día dos de agosto de mil ochocientos treinta y cuatro en poder del notario don Antonio Domínguez, queriendo que el presente a todos prevalega.

Hecho fue este mi testamento en la ciudad de Barcelona a treinta y uno de julio de mil ochocientos cincuenta y dos, estando presentes por testigos rogados por mí, don Jayme Soler y don Luis Riera, ambos de esta vecindad.

Y dicho señor testador conocido del ynfascrito notario lo firma.

Francisco Andreví presbítero (rúbrica)

Ante mí,

Cecilio López Fabra notario (rúbrica)

22/1852, septiembre.

Crónica periodística publicada en un diario madrileño de la celebración de la festividad de la Merced en Barcelona, en la que tuvo una gran intervención Francisco Andreví dirigiendo la escolanía y se interpretaron diversas obras suyas en las diferentes funciones.

***La Voz de El Católico*, Madrid, 30 de septiembre de 1852.**

Solemne fiesta de Nuestra Señora de las Mercedes en Barcelona.- Dice un periódico barcelonés del 26:

“Magnífica y con una brillantez nada común, celebróseanteayer en la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes la fiesta de su tutelar.- Era muy justo. Tratábase allí de honrar a una Reina la más piadosa y benéfica; tratábase de ensalzar acá en la tierra y a los ojos de los hombres, a una Señora sublimada ya al más alto grado de gloria a que llegar podía una sencilla criatura. ¡Era María! ¡Era la Virgen y Madre de las Mercedes, aera la Patrona de Barcelona, aquella a quien se tributaban tan solemnes cultos! ¿Qué mucho que siendo los barceloneses los que le rendían un tributo de obsequio y devoción, se esmerasen en hacerlo, ya que no cual se merece nuestra buena Madre, con aquella magnificencia al menos, que es permitido a nuestras débiles fuerzas?

A las siete y tres cuartos de la mañana, la capilla de escolanía que dirige el señor maestro Andreví, saludó a la Santísima Virgen con la Salve Regina; en seguida cantó una misa matutinal obligada de órgano y contrabajo, composición del mismo maestro, y se concluyó con los Gozos.

A las diez, el aparato verdaderamente regio que presentaba la iluminación del templo, sorprendía al que se introducía en él por la puerta principal. Colocadas las luces con estudiada simetría, formaban ante el bello altar de mármol, una fachada de brillantes resplandores. Más de cincuenta arañas de cristal estaban distribuidas en el santuario, formando cuatro columnas que se elevaban frente a las cuatro empotradas que forman el ángulo saliente mas interno, una línea que seguía y se extendía por todo el friso, y un arco que seguía también y estaba frente del ábside del mismo santuario. Delante de la imagen de la Soberana Virgen había una multitud de cirios que figuraban un nombre de María, de elegantes formas. Una línea de cirios sostenidos por mecheros sobre la cornisa del santuario y los doseles de los púlpitos, algunas palmatorias en las columnas de la nave y las arañas de metal que adornan comúnmente el templo frente los intercolumnios, completaban la agradable iluminación del mismo, que estaba cubierto de damasco carmesí. A los dos extremos del presbiterio se elevaban dos enormes jarros, sosteniendo otros tantos ramilletes artificiales de colosales dimensiones y diez y seis macetas con flores naturales colocadas entre los ambleos de la barandilla del mismo.- La capilla de música de la propia iglesia tocó una bellísima misa de nuestro malogrado paisano don Antonio Pasarell. La orquesta dirigida por el entendido maestro don. Francisco Andreví, estuvo acertada en la ejecución, como también los cantantes, que nada dejaron que desear. Entre estos últimos debemos hacer especial mención del conocido tiple el niño Antonio Borri, que como siempre, cantó con el mayor gusto y precisión, luciendo su fuerte y simpática voz, particularmente en el *Gloria*, en el hermoso solo del *Qui tollis*. El orador, Padre José Sayol, trazó con su acostumbrada elocuencia un bello cuadro en el que representó vivamente la desolación de la España en el siglo XIII, y la suma providencia y bondad de Dios y de su Santísima. Madre en dignarse fundar por sí mismos una religión consagrada especialmente al alivio de los infelices cautivos.

Por la tarde, a las cinco y media, cantose por toda la capilla de música un rosario compuesto por don Juan Saurí, y luego una hermosa letanía por don Antonio Pasarell. En seguida se dio principio a la santa novena, y el orador de este día, Padre Pedro Nolasco Tenas, mercedario, manifestó en un brillante discurso la gran dicha que cupo a

Barcelona en haber sido elegida por María entre tantos pueblos para bajar a fundar en ella la ínclita orden de la Merced, y la estrecha obligación que tenemos los barceloneses de estarla íntimamente agradecidos por tan singular beneficio.

Con el canto de los Gozos y la Salve a grande orquesta, composiciones del maestro Andreví, terminó la solemne función de este día, y en seguida se abrió el camarín para que los fieles pasasen a ofrecer sus homenajes y besar la mano a su celestial Reina. En dicho camarín se ve una grande y rica araña de cristal, que una respetable y devota familia de esta capital acaba de regalar a nuestra divina Madre. Las cortinas de tela de plata colocadas delante de la imagen de María, eran también nuevas y costeadas por varios devotos.

En ambas funciones la concurrencia fue más que extraordinaria; la hermosa y capaz iglesia de los Mercedarios se hallaba completamente cuajada de gente.

En los demás días continúa la novena, cantándose por la mañana una misa al órgano; y por la tarde la misma función que en la del primer día, con acompañamiento de órgano, predicando durante toda ella el Padre José Sayol, terminando con los Gozos y Salve cantados por los monacillos, y besamanos a la Madre de las Mercedes”.

23/1853, noviembre 30

Comunicación de la Bailia Geneal del Real Patrimonio de Cataluña al Intendente general de la Real Casa y Patrimonio de la defunción de Francisco Andreví.

AGP, Expedientes Personales, Caja 92, Expediente 4, Documento 53.

BAILIA GENERAL DEL REAL PATRIMONIO DE CATALUÑA

Excmo. Sr.

El día 23 del corriente falleció en esta ciudad el Presbítero D. Francisco Javier Andreví Maestro jubilado de la Real Capilla de S.M., según consta por la adjunta partida de defunción, y a quien por Real Orden de 30 de Marzo de 1852 se mandó abonar por esta Baylía general la Jubilación de 2400 Reales anuales.

Tengo el honor de ponerlo en conocimiento de V.E. con arreglo a lo dispuesto en la ordenanza general de la Real Casa y Patrimonio.

Barcelona, 30 de Noviembre de 1853

Dirigida al Excmo. Sr. Intendente general de la Real Casa y Patrimonio.

24/1855, octubre 28

Biografía de Francisco Andreví publicada por el crítico musical Antonio Fargas.

***Gaceta Musical de Madrid*, N° 39, Madrid 28 de octubre de 1855, pp. 308-310.**

Biografía del reverendo don Francisco Andreví, maestro de capilla.

Pocos son a la verdad los talentos músicos que se han distinguido hasta ahora en nuestra patria, en comparación de los que han florecido en otras naciones; pero también es tristemente cierto que pocas veces han encontrado en España la protección y recompensa debidas y que hallan en otros países. Mas tampoco han faltado en el nuestro especialidades en alguno de los ramos de la música, que lograron alcanzar una posición honorífica, si no brillante, y un nombre celebrado dentro y fuera de España, o por su saber, o por el mérito de sus obras, o por la fuerza de sus talentos. El maestro compositor don Francisco Andreví ha sido una de esas especialidades, con cuya muerte el arte musical ha perdido en España uno de sus más aventajados compositores en el género sagrado. Y pues fue de los que más honor han hecho a su patria, ya que no halló en ella toda la recompensa de que se hiciera digno, creemos justo y oportuno narrar detalladamente su brillante carrera artística, para que los anales del arte lo transmitan a la posteridad.

Nació don Francisco Andreví en la villa de Sanahuja, provincia de Lérida, en 16 de noviembre de 1786. Hijo de padres pobres, pero honrados, a los ocho años empezó el estudio de la música en la Seo de Urgel. Contaba los catorce a quince de su edad, cuando pasó a Barcelona, donde comenzó sus estudios para la carrera eclesiástica, dedicándose al mismo tiempo al órgano, cuyo instrumento le enseñó el R. P. Juan Quintana, acreditado organista que fue del convento del Carmen, y asimismo aprendió la composición con el reverendo don Francisco Queralt, maestro que era a la sazón de la capilla de la catedral.

A los diez y ocho años desempeñaba ya el órgano en la iglesia de religiosas de Santa Teresa primero, y después en la de las Magdalenas. Los referidos maestros del joven Andreví, como descubriesen luego en el oscuro discípulo un talento aventado que se distinguía de sus condiscípulos, no dudaron que se haría un nombre y un lugar honorífico en el arte. Con efecto, no tardó Andreví en justificar aquel pronóstico, pues en 1805, hallándose vacante la maestría de la capilla de la catedral de Tarragona, concurrió a las oposiciones que se hicieron para proveerla, y según aseguran personas fidedignas, el novel compositor venció a sus coopositores; pero no se consideró

conveniente adjudicarle la plaza de maestro, en razón a sus pocos años, pues apenas había cumplido los diez y nueve. Mereciese o no tomarse en consideración esta circunstancia, no dejó de ser una injusticia que se hizo al joven Andreví, afortunadamente la única que experimentó durante su carrera artística, pues que siempre vio atendido su mérito en las demás oposiciones a que concurrió posteriormente. Más lejos de arredrarle este revés, no dejó de perseverar en el estudio de la composición, a que se aplicó con ahínco y fe artística, de cuyas laudables cualidades recogió más tarde el fruto.

Un año después, abiertas oposiciones a la maestría de la catedral de Tarifa, concurrió a ellas el joven Andreví, y habiéndolas ganado, se le adjudicó la plaza que no llegó a desempeñar, porque a causa de la guerra con los franceses, no pudo ir a tomar posesión de ella. Estuvo vacante en 1807 la maestría de la catedral de Segorbe, en cuyas oposiciones tomó también parte Andreví, y en virtud de sus brillantes actos fue nombrado maestro. Había cumplido entonces veintiún años, y a la verdad pocos compositores a tan corta edad habrán alcanzado el título de maestro de capilla, cual él lo obtuvo, si se considera los muchos años de estudios y práctica del contrapunto y de la ciencia armónica que son necesarios para estar familiarizado y poder salir airoso en los contrincados ejercicios que se exigen en las oposiciones a las maestrías. Pero Andreví, merced a su talento musical, a los sólidos conocimientos que había adquirido en la ciencia y a su constante aplicación y estudio, desde entonces no entró en lucha artística que no saliese vencedor.

Viéndose ya en una posición estable y honrosa en su carrera artística, completó en Segorbe la eclesiástica, donde tomó órdenes sagradas y la investidura del sacerdocio. Cinco años después ganó también en rigurosas oposiciones la maestría de Santa María del Mar de Barcelona, la que ocupó durante veinte años, como asimismo obtuvo la de la catedral de Valencia en 1819. Como vacase once años después la de la catedral de Sevilla, considerada de mayor categoría que aquella, Andreví aspiró a ella y fue nombrado maestro, previas oposiciones.

Apenas hacía dos meses que había tomado posesión de esta plaza, cuando se declaró vacante la de la Real Capilla de Madrid, y se abrieron oposiciones para proveerla de nuevo. Era en 1830, y Andreví contaba a la sazón cuarenta y cuatro años.

Viéndose en la flor de la edad, fuerte en saber y vivo en imaginación, acostumbrado a alcanzar uno tras otro los triunfos, resolvió entrar en una nueva lucha, ganoso de obtener el primero y más honorífico magisterio de España. La empresa era de sumo empeño, y

tanto mas honroso había de ser el vencimiento, en cuanto tuvo de luchar con dignos competidores; pues que sus coautores fueron otros compositores no menos distinguidos. Pero también esta vez salió vencedor el maestro Andreví, y fuele adjudicada la maestría de la Real Capilla, la cual desempeñó hasta 1836.

En aquella época azarosa de percances y compromisos políticos, el maestro Andreví viose precisado a salir de la corte y hasta a emigrar de España, y habiendo fijado su residencia en Burdeos, no tardó en ser nombrado maestro de capilla de aquella catedral. Mas en 1845, no conviniéndole continuar en aquella plaza, trasladose a París, y como la fama de su nombre hubiese llegado a la capital de Francia, apreciando en lo que valía el mérito de nuestro compatriota, fue nombrado organista y maestro de música de una de las principales iglesias de la metrópoli.

Llegado a una edad bastante avanzada, aviváronsele al maestro Andreví los deseos de regresar de nuevo a su patria y fijarse en ella; y como se le hubiese ofrecido en Barcelona una colocación honrosa y propia de un estado de sacerdote y de su carrera de maestro compositor, llegó a aquella capital en el mes de septiembre de 1849, y confiósele desde luego la maestría de la iglesia de la Merced, en la doble calidad de maestro de capilla y de la escolanía, y poco tiempo después se le dio un beneficio fundado en la misma parroquia.

La mayor parte de las obras del maestro Andreví son bien conocidas en España de los aficionados a la música sagrada. Entre las muchas que salieron de su pluma, merecen particular mención su grande oratorio del *Juicio Final*; la *Misa de Difuntos* que compuso para las exequias del Rey Fernando VII y el famoso *Stabat Mater* que escribió en Burdeos.

En ocasiones oportunas hicimos un juicio crítico y razonado de estas composiciones, que perteneciendo cada una de ellas a uno de los más difíciles estilos religiosos, bastan y sobran para acreditar el talento de su autor y merecerle el título de compositor aventajado y concienzudo en el género sacro, en el cual pocos le han igualado. A más, durante su permanencia en Francia, el maestro Andreví escribió y publicó un tratado de armonía y composición, en el cual se echa de ver la solidez y claridad de sus doctrinas, no menos que la profundidad de sus conocimientos en la ciencia del arte que profesaba.

Después de haber recorrido tan larga y brillante carrera artística, y de haber legado al arte y a la patria numerosos frutos de su talento, cuatro años hacía que el maestro Andreví pasaba su vida modesta y laboriosa dedicándose a la enseñanza, y digno sucesor del Padre Ferreras se consagraba a hacer retoñar la acreditada escolanía de la

Merced, frondoso plantel en otro tiempo de buenos y apreciados artistas en varios ramos del arte músico.

Sin embargo, no dejaba por esto Andreví de componer de cuando en cuando para aumentar el caudal de su repertorio de música religiosa para el servicio de la capilla de que era maestro. Entre sus últimas composiciones ha dejado dos obras póstumas, de las cuales la una es una misa de Santo y la otra de *Requiem*, y es de esperar que ambas serán oídas y ejecutadas más adelante.

A pesar de su activo trabajo y del peso de los años, gozaba el maestro Andreví de una salud y robustez poco comunes a su edad; mas en la mañana del día 23 de noviembre de 1853 le acometió una pulmonía fulminante a la que sucumbió en pocas horas, dejando de existir por la tarde del mismo día, poco después de haber cumplido los 62 años y cuando estaba en vísperas de ser nombrado canónigo, cuya dignidad se le había prometido en justo premio de sus méritos y servicios.

Nuestra patria ha perdido con la muerte de Andreví un maestro sabio, un compositor y artista eminente, cuyo nombre será imperecedero para el arte, y cuya memoria será respetada por los artistas músicos y por cuantos amantes de la música sagrada conozcan sus obras.

Antonio Fargas y Soler.

9: FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

La relación que figura a continuación no es exhaustiva de toda la consultada a lo largo de la investigación. En aras a evitar un listado simplemente erudito, tan solamente mencionamos aquella que se ha utilizado para la redacción del texto en sí, de tal manera que tampoco aparece en ocasiones otras informaciones documentales o bibliográficas que, aunque se citan en el texto, las mismas son una información de referencias complementaria para ampliar o ver en su caso lo que podemos consultar sobre personajes citados o la cuestión que se está tratando.

9.1. Fuentes manuscritas

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE BARBASTRO (ACBarb)

ACBarb, Música: Caja 22.

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEGORBE (ACS)

ACS, 0595: Cuaderno de deliberaciones Capitulares, 1754-1757.

ACS, 0596: Libro de Actas Capitulares, tomo 13, 1804-1808.

ACS, 0601: Borrador de Actas Capitulares, 1809-1813.

ACS: Inventario del archivo de música de José Perpiñán legado a la Catedral, 1928.

ACS, Música: PM 27/8; 27/21; 58/6; 58/9; 59/5; 59/7; 59/12; 60/2; 75/12.

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA (ACSev)

ACSev, Diversos, 11347, exp. 2, Carpetilla “1828” (exp. 13).

ACSev, L.07240: Libro de Autos Capitulares, 1829.

ACSev, L.07241: Libro de Autos Capitulares, 1830.

ACSev, Signatura 00008 B: Libro de Entradas de Prebendados.

ACSev, Signatura provisional Legajo 121: exp. 8, Año 1829.

ACSev, Música: Signatura 106-4-2 (doc. 288); Signatura 106-4-1 (doc. 289).

ARCHIVO CATEDRAL DE VALENCIA (ACV)

ACV, 323: Libros de Actas Capitulares, 1796.

ACV, 324: Libros de Actas Capitulares, 1797.

ACV, 346: Libros de Actas Capitulares, 1819.

ACV, 347: Libros de Actas Capitulares, 1820.

ACV, 348: Libros de Actas Capitulares, 1821.

ACV, 349: Libros de Actas Capitulares, 1822.

ACV, 350: Libros de Actas Capitulares, 1823.

ACV, 351: Libros de Actas Capitulares, 1824.

ACV, 352: Libros de Actas Capitulares, 1825.

ACV, 353: Libros de Actas Capitulares, 1826.

ACV, 354: Libros de Actas Capitulares, 1827.

ACV, 355: Libros de Actas Capitulares, 1828.

ACV, 356: Libros de Actas Capitulares, 1829.

ACV, 357: Libros de Actas Capitulares, 1830.

ACV, Música: 160/10.

ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE TAFALLA (APT)

Libro de Actas del Patronato, 1808.

Libro de Actas del Patronato, 1809.

ARCHIVES DEPARTEMENTALES DES LANDES (ADL)

Série V. Cultes: 1800-1940.

ARXIU DIOCESÀ DE VALENCIA (ADV)

ADV: 525/4. 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.

ARXIU DIOCESÀ DE BARCELONA (ADB)

ADB, Santa María del Mar, Caja 10: Llibre de Deliberacions nº 14, 1814.

ADB, Santa Maria del Mar, Caja 36: Història, Notes Ceremonial, 1819.

ADB, Santa Maria del Mar, Caja 173: Comunitat de Preveres.

ARXIU DIOCESÀ D'URGELL (ADU)

ADU, Parroquiales, Sanahuja 48: Llibre Sacramental, 1716–1789.

ADU, Sanahuja: Paquete 1505, núm. 13.

ADU: Llibre d'Actes Capitulars, 1820.

ADU, UI-1.283: Llibre de l'Obra de 1801-1819.

ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (AGP). Madrid.

AGP, Expedientes Personales, Caja 92: Expediente 4, documentos 1; 3; 19; 21, 22, 23; 24; 26; 27; 28; 32; 33; 34; 38; 39; 40; 41; 42; 45; 47; 49; 52; 53; 54; 55.

AGP, Expedientes Personales, Caja 7306: Expediente 1.

AGP, Sección Administrativa, legajo 1133: Constituciones de la Real Capilla de los Reyes Católicos, 1757.

Palacio Real. Real Biblioteca, CAJA/FOLL 4/8 (9): *Reglamento de la Sociedad Filarmónica de Barcelona*. Barcelona: Imprenta de J. Rubio de la Librería, 1844.

ARCHIVO HISTÓRICO COMARCAL DE CERVERA/ Arxiu Històric Comarcal de La Segarra (AHCC)

AHCC, Música, Caja 7: Expedientes 3; 4; 8.

AHCC, Música, Caja 10: Expediente 7.

AHCC, Música, Caja 23: Expedientes 13; 14.

AHCC, Música, Caja 25: Expediente 9.

AHCC, Música, Caja 28: Expediente 3.

AHCC, Música, Caja 33: Expediente 33.

AHCC, Música, Caja 40: Expediente 3.

AHCC, Música, Caja 59.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (AHN). Madrid.

AHN, ES.28079, Colección Sanjurjo, Diversos-Colecciones, 8N.722.

ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID (AHPM)
T.23203..

ARXIU HISTÒRIC DE PROTOCOLS DE BARCELONA (AHPB)

AHPB, 1314/2, año 1852.

AHPB, 1314/2, año 1853.

AHPB, 1314/2, año 1854.

ARCHIVO PALAU DE LA MÚSICA DE BARCELONA (APMB)

APMB, Música, CV44, R1; R4; R11; R14; R15; R25.

ARXIU TORELLÓ-Universitat Pompeu Fabra. Barcelona (ATB)

ATB, Paquete 1499, números 39; 43; 48; 66; 76; 82.

ATB, Paquete 1505, números 13; 59; 65.

ATB, Paquete 1834, número 44.

BIBLIOTECA DE CATALUNYA (BC). Barcelona.

BC, Música: M267; M268; M306; M598/3.

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (BNE). Madrid.

BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14020.

BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14059/17: Documentos 2; 7; 8; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 27; 28; 29; 30; 31; 32; 33; 35; 42; 44; 50; 51.

BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14060/3: ANDREVÍ, Francisco: *[Tratado de Armonía y Composición]*. Manuscrito (1835).

BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14073/13: Documentos 1; 3; 4; 5; 6; 7; 7bis; 8; 9; 11; 12; 17; 18; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 38; 39; 40; 41; 42; 43; 45; 46; 47; 48; 51; 59.

BNE, Legado Barbieri, Manuscritos, 14091.

BNE, M-762.

BIBLIOTECA NACIONAL DE FRANCIA (BNF). París.

[Musique imprimée] D- 93.

9.2. Fuentes impresas

AGUILAR SERRAT, Francisco de A.: *Noticias de Segorbe y su Obispado*. Parte Segunda. Segorbe: Imprenta y Librería de F. Romaní y Suay, 1890.

ANDREVÍ, Francisco: *Tratado teórico-práctico de Armonía y Composición*. Barcelona: Imprenta y librería de don Pablo Riera, 1848 ; Barcelona: Andrés Vidal y Roger Editor, 1885.

- *Traité théorique et pratique d'harmonie et de composition musicales*. Paris: Périsse frères, 1848.

ANTEQUERA, José Manuel: *Biblioteca Completa de la Infancia, o sea Colección de Tratados elementales, escritos expresamente para la enseñanza de los niños*. Madrid: Imprenta de la Ilustración, 1848.

ARNAL Y RAMOS, Santiago: *Tratado elemental de música teórico práctico: dispuesto en forma de diálogo para mayor facilidad*. Pamplona: Imprenta y Librería de Joaquín Lorda, 1874.

ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando: *Celebridades musicales o sea Biografías de los hombres más eminentes en la música*. Barcelona: Centro editorial artístico de Torres y Seguí, 1886.

ASIOLI DE CORREGIO, Bonifacio: *Trattato d'armonia e d'accompagnamento*. Milán: G. Ricordi, 1813.

BERARDI, Angelo: *Documenti armonici*. Bologna: Giacomo Monti, 1687.

BERTEZEN, Salvatore: *Principi della Música*. Londres: Enrico Neynell, 1781.

BONET Y TALENS, José R.: *Tratado teórico musical para instrucción de los que se dedican al solfeo...* Madrid: Imprenta de Ángel B. Velasco, 1884.

CATEL, Charles-Simon: *Traité d'harmonie*. Paris: L'Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1802.

CERONE, Pedro: *El Mellopeo y el Maestro. Tratado de Música Theórica y Práctica, El mellopeo y maestro. Tractado de Música Theorica y Práctica*. Nápoles: Por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci Impresores, 1613.

CHERUBINI, Luigi: *Cours de contrpoint et de la fugue*. Paris: M. Schlesinger, 1835.

COLET, Raymond-Hippolyte: *La panharmonie musicale, ou Cours complet de composition théorique et pratique*. Paris: Pacini, 1837.

ESLAVA, Hilarión: *Gran colección de obras de música religiosa en Lira Sacro-Hispana, Siglo XIX, Tomo 2º, Serie 1ª*. Madrid: s.f.

ELÍAS DE MOLINS, Antonio: *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Tomo I. Barcelona: Fidel Giró, 1889.

EXIMENO, Antonio: *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michelangelo Barbiellini, 1774. Edición en castellano, en la Imprenta Real, Madrid, 1796.

FARGAS y SOLER, Antonio: “Biografía del reverendo D. Francisco Andreví, maestro de Capilla”, *Gaceta Musical de Madrid*, nº 39. Madrid, 28 de octubre de 1855, pp. 308-310.

FETIS, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique*, 2ª edición, Volumen 1. París: Firmin Didot Frères, 1860.

FUX, Johann Joseph: *Gradus ad Parnasum*. Viena: Johan Peter van Ghelen, 1725.

GALEAZZI, Francesco: *Elementi teorico-pratici di Música*. Edizione Seconda. Ascoli: Francesco Cardì, 1817.

GARCÍA y CASTAÑER, Joaquín Eleuterio: *Elementos prácticos de Canto-llano y figurado, con varias noticias históricas relativas al mismo. Obra muy útil para los que quieran dedicarse o instruirse en el canto*. Madrid: Oficina de Francisco Martínez Dávila, 1827.

GROVE, George: *Dictionary of music and Musicians*, Vol. 1. Londres: 1879.

HUMMEN, Johan Nepomuka: *A complete theoretical and practical Course of instructions on the Art of playing the Piano Forte*, 3 vol. London: F. Boosey, 1827. (Hay una versión en castellano de la obra editada por Santiago MASARNAU: *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte*, 3 vol. Madrid: Bartolomé Wirmbs, 1833 y 1835).

LARRAMENDI, fray José Ignacio: *Método nuevo para aprender con facilidad el canto-llano y la salmodia, seguido de algunas reglas de canto figurado y melodía, para uso de las iglesias catedrales, parroquias y comunidades religiosas*. Madrid: Hija de Francisco Martínez Dávila, 1828.

LLEYS, Juan: *Tratado Teórico y Práctico de Armonía y Composición Musical*. Barcelona: Juan Budó, s.d., 1850.

LOPES, Hiérosme: *L'église métropolitaine et primatiale Saint André de Bordeaux*. Bordeaux: 1882.

LORENTE, Andrés: *El Porqué de la música: en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición y en cada uno de ellos nuevas reglas, razón abreviada, en útiles preceptos, aún en las cosas más difíciles, tocantes a la harmonía música, numerosos ejemplos....* Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás de Xamares, 1672.

MARCOS Y NAVAS, Francisco: *Arte o compendio General del Canto Llano figurado y órgano, en método fácil, ilustrado con algunos documentos o capítulos muy precisos para el aprovechamiento y enseñanza, dividido en cinco tratados....* Madrid: Joseph Doblado, 1777 en su edición original. Hay otra edición posterior, publicada en 1816 en Madrid, en la Oficina de Francisco Martínez Dávila.

NASARRE, Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna.* Zaragoza: Por los Herederos de Diego de Zarumbe, 1724.

NAVARRO CAMPOS, Manuel: *Adicion al compendio del arte de canto llano, su autor el R.P.F.* Valencia: en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, 1766.

ORTIZ DE ZUÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla.* Sevilla: 1795.

PARADA Y BARRETO, José: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música,* casa editorial de B. Eslava. Madrid: 1868.

PEDRELL, Felip: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos : acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación.* Barcelona: Tip. de Víctor Berdós y Feliu, 1897.

PERPIÑAN ARTÍGUEZ, José: “Cronología de los Maestros de Capilla y Organistas de la Catedral de Segorbe”, artículos publicados en la revista *La música religiosa en España* de los años 1896 a 1898. Reeditado en Conservatorio Superior de Música de Castellón, *Publicaciones*, cuadernos 5 y 6 (Castellón, 2000).

RAMEAU, Jean-Philippe: *Traité de l'Harmonie reduite á ses principes naturels.* Paris: Ballard, 1722.

REGUART Y MESTRE⁴, Salvador María: *Tratado elemental de Música o sea Nuevo método para aprender la música....* Barcelona: Imprenta librería Juan Olivares, 1848.

RIUS, José: *Juicio a la ópera española “El Belisario”.* Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdager, 1840.

ROMERO, Gerónimo: *Arte de Canto Llano y Órgano o Prontuario Músico: dividido en cuatro partes.* Madrid: Joaquín Ibarra, 1761.

ROMERO, Joaquín: *Tratado Elemental de Música.* Madrid: Lit. de Bachiller, 1841.

SALDONÍ, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, Tomo 3º. Madrid: 1868-1881.

SORIANO FUERTES, Indalencio: *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto libre moderno, del trocado o contrapunto doble, triple y cuádruple a la 8ª, de la imitación y cánones, del ritmo, la melodía y el fraseo y del canto retrógrado o cangrizante*. Madrid: Almacén de música Lodre, 1845.

SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, 4 Vols. Madrid: Martín y Salazar-Barcelona: Narciso Ramírez, 1855-1859. Hay edición facsímil, 2 Vols., publicada en Madrid, ICCMU, 2007.

SOUBIES, Albert: *Histoire de la musique: Espagne le XIX siècle*. Paris : 1900

SUAREZ CAPALLEJA, V.: "El Dies Irae", *La Ilustración Española y Americana*, XL (1896), p. 259.

TEIXIDOR Y BARCELÓ, José: *Discurso universal de la música*. Madrid: Imprenta de Villalpando, 1804.

VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Práctico. Breve resumen de las principales Reglas de Música sacado de los más Clásicos Autores Especulativos, y Prácticos, Antiguos y Modernos. Ilustrado con diferentes exemplares, para la más fácil, y segura enseñanza de Muchachos*, Biblioteca Nacional de España, Manuscrito 1.071 [1742]. Hay edición facsímil: *Francesc Valls: Mapa armónico práctico (1742a)*, Barcelona, 2000.

VENTURA ROEL DEL RÍO, Antonio: *Institución harmónica, o Doctrina musical theórica y práctica, que trata del canto llano y de órgano, exactamente y según el moderno estilo explicada, de suerte que escusa casi de Maestro*. Madrid: Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, 1748.

VILLAFRANCA, Luís de: *Breve instrucción de canto llano para aprender brevemente el artificio del canto*. Sevilla: 1565.

ZARLINO, Grosetto: *Instituzioni armoniche*. Venecia: 1558.

Publicaciones periódicas:

ABC de Sevilla, años 1982, 1983, 1996.

Diario de Barcelona, años 1842, 1846, 1853.

El Áncora (Barcelona), años 1850, 1852, 1853.

El Artista (Madrid), año 1868.

El Católico y La España (Madrid), año 1853.

El País (edición de Cataluña), año 1999.

El Siglo Futuro Diario Católico (Madrid), año 1907.

Gaceta de Madrid, años 1830, 1849.

Gaceta Musical de Madrid, año 1855.

La Crónica, año 1900.

La España, año 1848.

La España Musical, año 1866.

La Mensajería, revista donde se recogen los actos de celebración de la Congregación de Hijas de María Inmaculada, Purisímeras de Villarreal.

La Vanguardia (Barcelona), año 1892.

La Vila (Vila-real), año 2003.

La Voz de El Católico (Madrid), año 1852.

La Voz de Ronda, año 2008.

9.3. Bibliografía

ALMANDOZ MENDIZABAL, Norberto: “Los Bailes de Seises en la Catedral de Sevilla”, *ABC de Sevilla*, 12 de diciembre de 1937, p. 26.

-“Andreví y su baile de ‘seises’ de 1854”, *ABC de Sevilla*, 8 de diciembre de 1954, p. 16.

ALONSO SORIANO, Anselmo; MANERO DEL TORO, Bernardino; SANCHO, José Luís: “El órgano de la Real Capilla del Palacio Nuevo de Madrid. Noticias documentales”, *Revista de Musicología*, 12 (1989), pp. 533-536.

ALLO MANERO, M^a Adelaida y ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: “El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana”, *Artigrama*, 19 (2004), pp. 39-94.

ARGERICH, M^a Rosa; CASTANY, Luís; GARGANTE, María: *Mn. Francesc Andreví Castellar, music sanaüjenc, 1786–1853*. Sanaüja: Ajuntament de Sanaüja-Amics de la Música, 2003.

ARROYAS SERRANO, Magín: “La catedral de Segorbe y la guerra del francés (1808-1814)”, *Cabildos*, Boletín de la Confederación Nacional de Cabildos Catedrales y Colegiales de España, 12 (2013).

ARROYAS SERRANO, Magín; MONTOLÍO TORÁN, David; SABORIT BADENES, Pedro: “La Iglesia de Segorbe-Castellón”, *Historia de las Diócesis españolas*, vol. VI. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006.

ARTOLA GALLEGO, Miguel: *La España de Fernando VII*. Barcelona: Espasa libros, 1999.

-*La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid: Alianza Universidad, 2001.

ARZADUN ZABALA, Juan: *Fernando VII y su tiempo*. Madrid: Summa, 1942.

ASENJO BARBIERI, Francisco: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles* (edición de Emilio Casares Rodicio), Vol. I. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.

-*Documentos sobre música española y Epistolario* (edición de Emilio Casares Rodicio), Vol. II. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.

AYARRA JARNE, José Enrique: *La música en la Catedral de Sevilla*. Sevilla: 1976.

-*Hilarión Eslava en Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1979.

-*Francisco Correa de Arauxo, organista sevillano del siglo XVII*. Sevilla: 1986.

BALDELLÓ, Francisco: “Sociedad Filarmónica de Barcelona (1844-1857)”, *Revista Musical Catalana*, 376 (abril 1935) pp. 150-157.

-*La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar (notas históricas)*, Separata del Anuario Musical, Vol. XVII. Barcelona: 1962.

BARBASTRO GIL, Luis: *El clero valenciano en el Trienio liberal (1820-1823): esplendor y ocaso del estamento eclesiástico*. Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1985.

BARRIO MOYA, José Luís: “Notas biográficas sobre el mallorquín Jorge Bosch, maestro organero de los reyes Carlos III y Carlos IV”, *Botlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana. Revista d'estudis històrics*, 58 (2002).

BARRIOS PINTADO, Feliciano: “Exequias y ceremonial: las honras fúnebres del rey en la corte”, en *El rey: Historia de la monarquía*. Madrid, 2008, pp. 389-395.

BECKER, D.: “La vie quotidienne au collage des Jeunes Chanteurs de la Chapelle Royale à Madrid au XVII^e siècle”, *Melanges de la Casa de Velásquez*, XXI (1985).

BENAVENT PEIRÓ, Joan: “Apuntes biográficos del maestro de Capilla de la Seu d’Urgell Bruno Pagueras”, Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos. Porto (Portugal): 2014, pp. 309-313.

-*La música del compositor urgellenc Bruno Pagueras a la Catedral d’Urgell entre els segles XVIII i XIX*. Conferència organitzada per l’Ajuntament de la Seu d’Urgell, l’Espai Ermengol, l’Institut d’Estudis Comarcals de l’Alt Urgell i el Consell Comarcal de l’Alt Urgell, celebrada el 21 de mayo de 2014.

BERGADÀ, Monserrat: “Musiciens espagnols à Paris entre 1820 et 1868: État de la question et perspectives d’études”, en Louis JAMBOU : *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*. Paris : Université de Paris-Sorbone, 2003, pp. 17-38.

BLASCO AGUILAR, José: *Historia y Derecho en la Catedral de Segorbe*. Segorbe: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1973.

BOÏLS, Joan B.: *Cuatro palabras para un libro. La “Historia de la música española” de Mariano Soriano Fuertes, una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX*. La Laguna: Cuadernos de Bellas Artes, 2013.

BONASTRE i BERTRÁN, Francesc: *Historia de Joseph. Oratori de L. V. Gargallo*. Barcelona: Diputació de Barcelona-Biblioteca de Catalunya, 1986.

-“*Aquí la fe*, oratori de Lluís Vicenç Gargallo (c. 1636-1682). Estudi i edició”, *Recerca Musicològica*, VI-VII (1986-1987) pp. 77-147.

-“L’oratori a Barcelona en el primer terç del segle XIX”, *Anuario musical*, 48 (1993) pp. 207-216.

-Voz Francisco Andreví. *Diccionario de la Música...Vol. I*. Madrid: SGAE, 1999, pp. 457-458.

BUENO CAMEJO, Francisco Carlos; MADRID GÓMEZ, Rodrigo: “Manuel Narro y la teoría de la música española del siglo XVIII: *Adición al compendio del arte de canto llano* de Pedro Villagrasa”, *Ars Longa*, 9-10 (2000) pp. 101-103.

BULLÓN DE MENDOZA GÓMEZ DE VALUGERA, Alfonso: *La Primera Guerra Carlista*. Madrid: Actas, 1992.

-“Los últimos meses de Fernando VII a través de la documentación diplomática portuguesa”, *Aportes: Revista de historia contemporánea*, 40 (1999) pp. 9-30.

CALLAHAN, William James: *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*. Madrid: Editorial Nerea, 1989.

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: “La música de la Real Capilla de Madrid (siglo XVIII)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 27 (1989).

-*La música en la Real Capilla de Madrid (siglo XVIII)*. Madrid: 1992.

-“La musicología. Razones para el optimismo”, *Scherzo*, 203 (diciembre 2005).

CARBONELL, Jaume: “La Societat Filharmònica de Barcelona, una entitat peonera i model en l’associacionisme musical a Catalunya”, *Revista de Catalunya*, 87 (1994) pp. 108-118

CARCELLER, Bautista: “Un olvido musical en color azul”, *La Vila (Vila-real)*, 20 de diciembre de 2003.

CARRERAS Y BULBENA, José Rafael: El oratorio musical desde su origen hasta nuestros días. Barcelona: Tip. "L'Avenç, 1906.

CIVIL i CASTELLVÍ, Francesc: *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936* (2ª edició). Girona: Dalmau Carles Pla, 1994.

CLIMENT BARBER, José:

Fondos Musicales de la Región Valenciana, Catedral Metropolitana de Valencia, (Vol. I). Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979.

-“La capilla de música de la catedral de Valencia”, *Anuario Musical*, XXXVII (1982) pp. 55-69.

-*Fondos Musicales de la Región Valenciana, Catedral de Segorbe*, (Vol. III). Segorbe: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Segorbe, 1984.

-*Historia de la Música Valenciana*. Valencia: Rivera Mota, 1989.

-“La música en la sede episcopal de Segorbe”, *La Luz de las Imágenes– Segorbe*. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, 2000, pp. 209-234.

-*Orguens i organistas catedralicis de la Valencia del Segle XIX*”. Valencia: Lo Rat Penat, 2002.

-*La música de la Catedral de Valencia*. Valencia: Ajuntament de València, 2011.

CODINA i GIOL, Daniel: “La música religiosa a la ciutat de Barcelona (ss. XVII-XIX)”, *Anuario Musical*, 57 (2002) pp. 97-111.

-*Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la Biblioteca de Montserrat. Segles XVII-XIX*. Montserrat: Abadía de Montserrat, 2003.

CODINA, Daniel; DOLCET, Josep; RIFÉ, Jordi y VILAR, José M.: *Història de la música catalana, valenciana i balear, Vol. 2, Barroc i Classicisme*. Barcelona: Edicions 62, 1999.

COMELLA GUTIERREZ, Beatriz: “La Jurisdicción Eclesiástica Palatina en los Patronatos Reales del Buen Suceso y de Santa Isabel de Madrid (1753-1931)”, *Hispania sacra*, 58 (2006).

COMELLAS i BARRI, Montserrat: *El Romanticisme musical a Barcelona. Els concerts*. Barcelona: Els llibres de la Frontera, 2000.

COMELLAS GARCÍA-LLERA, José Luís: *Los moderados en el poder, 1844-1854*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970.

CORTS BLAI, Ramón; GALTÉS PUJOL, Joan; MANENT SEGIMON, Albert: *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya*, Vol. 1. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Ed. Claret, 1998.

CUERVO, Laura: “José Nonó (1776-1845) compositor que fundó el primer conservatorio de música en Madrid”, *Anuario musical*, 67 (2012) pp. 133-152.

DAUFÍ RODERGAS, Xavier: “Las dos sillas reales: un oratori de Josep Cau”, *Recerca musicològica*, XIII (1998) pp. 77-145.

-*Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.

-“Els oratoris catalans de finals del segle XVIII i principis del XIX com a elements receptors del classicisme musical”, *Recerca musicològica*, XVI (2006) pp. 65-96.

DEL RÍO BARREDO, MARÍA JOSÉ: *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2000.

DOMÍNGUEZ VALONERO, José: *Biografía de Juan Gualberto González Bravo*. Encinasola, s.a. (hay texto consultable en la web: encinasola-glezbravo.blogspot.com)

EIRE, C.M.: “The King’s dissolving body: Philip II and the royal paradigm of death”, en *From Madrid to Purgatory. The Art and Craft of Dying in Sixteenth-Century Spain*. Cambridge: 1955.

ESLAVA, Hilarión: *Gran colección de obras de música religiosa en Lira Sacro-Hispana, Siglo XIX*. Tomo 2º, Serie 1ª. Madrid: s.f.

ESTER-SALA, María A.; VILAR i TORRENS, Josep María: “Arxius Musicals a Catalunya (XXIX) Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona”, *Catalunya música – Revista Musical Catalana*, 76 (febrero 1991).

EZQUERRO EZTEBAN, Antonio: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada. Conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón, con violines y u órgano de El Pilar y la Seo de Zaragoza*. Barcelona: CSIC, 2004.

FA ECHEVERRIA, Mayra: *Melchor Juncà (1757-1824): biografía i musica litúrgica*. Barcelona: Servici Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

FORTESCUE, William: *France and 1848: The end of monarchy*. New York: Taylor and Francis, 2005.

FRASER, Ronald: *La maldita guerra de España. Historia social de la guerra de la Independencia, 1808-1814*. Barcelona: Editorial Crítica, 2006.

FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1992.

GALDÓN i ARRUÉ, Montiel: *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*. Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona: 2003.

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L.: *El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados sobre teoría musical (hasta la primera mitad del siglo XX)*, Volumen I. Granada: Universidad de Granada, 2012.

GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo (dir.) *Historia de la Iglesia en España*, Vol. 5: *La Iglesia en la España Contemporánea*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.

GARRIDO, Tomás: "Sinfonismo español (en tiempos de Goya)", *Scherzo*, XI n° 107 (1996) pp. 88-90.

"Música Sacra 2008", consultable en: www.Madrid.org

GARSI, Gerard : *La chronologie de l'Historie de la Musique*. Luçon : Editions Jean-Paul Gisserot, 1977.

GASSER, Luis (ed.) *Estudios sobre Fernando Sor*. Madrid: ICCMU, 2003

GIL DELGADO, Francisco: "Los seises más viejos", *ABC de Sevilla*, 9 de junio de 1996, pág. 68.

GIL NOVALES, Alberto: *Diccionario biográfico de España (1808-1833) De los orígenes del liberalismo a la reacción absolutista*, Madrid, 2011.

GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española: Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

GÓMEZ NAVARRO, María Soledad; GONZÁLEZ CRUZ, David y DE LARA RÓDENAS, Manuel José: “Predicación fúnebre y monarquía: materiales para el estudio de la muerte del Rey a través de los sermones (selección de textos)”, en *Monarquía, Imperio y Pueblos en la España Moderna*. Madrid: Asociación Española de Historia Moderna, 1997..

GONZÁLEZ, Luís Antonio: “Música Antigua Aranjuez”, consultable en: www.musicaantiguaaranjuez.net

GONZALEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Los seises de Sevilla*, Sevilla, 1992.

-*Francisco Guerrero (1528-1599) vida y obra: la música en la Catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Sevilla: 2000.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio; AYARRA JARNE, José Enrique; VÁZQUEZ VÁZQUEZ, Manuel: *Catálogo de Libros de polifonía de la Catedral de Sevilla*. Granada: Junta de Andalucía-Centro de documentación musical de Andalucía, 1994.

GREGORI i CIFRÉ, Josep María: *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, Volum 1, Fons de la Catedral-basilica del Sant Esperit de Terrassa*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2007.

-*Inventaris del fons musicals de Catalunya*, Vol. 6. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2012.

-*Inventaris del fons musicals de Catalunya*, Vol. 7. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2012.

GREGORI i CIFRÉ, Josep María; RIFÉ i SANTALÓ, Jordi: “Els fons musicals de Catalunya: estat de la qüestió”, *Recerca musicològica*, XVI (2006) pp. 219-239.

GREGORI i CIFRÉ, Josep María; CABOT i SAGRERA, Neus: *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, Volum 4, Fons del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2010.

HEINE, Christiane: “El pensamiento armónico de Julián Bautista en teoría y práctica. Del *Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía (1934-1935)* a *Suite all'antica y Barrio de Córdoba*”, *Recerca musicològica*, XX-XXI (2013-2014) pp. 331-353.

HERNÁNDEZ BORREGUERO, José Julián: *Catedral de Sevilla: economía y esplendor (siglos XVI y XVII)*. Sevilla: 2011.

HERNÁNDEZ MATEO, Alberto: *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, 2012.

HERR, Richard: *España y la revolución del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar, 1988.

HERRERO MARTÍNEZ, José: “La Capilla de Música del Coro de la Catedral de Segorbe”, *Revista Agua Limpia*, nº 48 (Segorbe, septiembre 1987).

HOBBSAWN, Eric: *La era de la revolución, 1789-1848*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.

HONEGGER, Marc: *Diccionario Biográfico de los grandes compositores de la música*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.

HOWARD, E. Smither: *A History of the Oratorio*, Vol. 3, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.

IBAÑEZ DE LARA, Luís: “Memoria de los trabajos de la Sociedad Económica desde el 14 de Julio de 1876 hasta el 8 de diciembre de 1877”, en *Aspectos importantes de la Fundación de la Caja de Ahorros de Valencia, recogidos en los Anales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País año 1877 (...)*. Valencia: 1878.

INFANZON, Abel: “Notas para un cancionero de los Seises (I)”, *ABC de Sevilla*, 7 de diciembre de 1982, p. 17.

-“Notas para un cancionero de los seises (II)”, *ABC de Sevilla*, 8 de diciembre de 1982, p. 13.

-“Notas para un cancionero de los seises (III)”, *ABC de Sevilla*, 9 de diciembre de 1982, p. 17.

-“Notas para un cancionero de los seises (IV)”, *ABC de Sevilla*, 10 de diciembre de 1982, p. 13.

-“Notas para un cancionero de los seises (V)”, *ABC de Sevilla*, 11 de diciembre de 1982, p. 13.

JACKSON, Roland: *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musiciens*. Nueva York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *La catedral gótica de Sevilla: fundación y fábrica de la obra nueva*. Sevilla: 2006.

JOFRE i FRADERA, Josep: *La práctica del lenguaje musical*. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2009.

JUARRANZ, J.M.: *Las revoluciones de 1848*. Madrid: Akal, 1984.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán: “Música, Poder e Institución: La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)”, *Revista de Musicología*, 26 (2003).

LACOU, Vicent: *L'oeuvre musical de Francisco Andreví composé en France*. Maîtrise, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1991-1992.

LAFOURCADE SEÑORET, Octavio: Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2009

LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid: CSIC, 1962 (reedición 1991)

-*La Teoría española de la Música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC, 1974.

LLOBET LLEÓ, ENRIQUE: “Las relaciones musicales entre Francia y España desde el Barroco hasta mediados del siglo XIX”, *HISPANOGALIA, Revista hispanofrancesa de Pensamiento, Literatura y Arte III (2006-2007)*, Consejería de Educación-Embajada de España en Francia, pp. 151 – 181.

LLORENS HERRERO, Margarita; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *La Inmaculada Concepción en la Historia, la Literatura y el Arte del pueblo valenciano*. Valencia: 2007.

LOLO HERRANZ, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (H. 1670-1738)*. Madrid: Universidad Autónoma, 1990.

-“La música en la Real Capilla después de la guerra de la Independencia: Breve esbozo del reinado de Fernando VII”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995) pp. 157-169.

-“La música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia”, *Cuadernos Dieciochistas*, 8 (2007) pp. 223-246.

-“La recepción del primer barroco en la Real Capilla”, *Recerca musicològica*, 17-18 (2007) pp. 67-81.

LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del archivo de música de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca: 1972.

-“Andreví y Castellar, Francisco”, *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, 1980.

-“Barroco—estilo galante—clasicismo”, *Congreso Internacional España en la música de occidente II*, 1987, pp. 3-29.

-“Andreví y Castellar, Francisco”, *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Standley Sadie, Second Edition, Vol. 1, Reimpresión 2002.

-Nemesio Otaño, S. I. *Medio siglo de música religiosa en España*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2010.

-*La música en las catedrales españolas*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2012.

LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M^a Victoria (coord.): *La España de Fernando VII*. Madrid: 2001.

LÓPEZ LÓPEZ, Begoña: Voz Francisco Andreví Castellá, *Gran enciclopedia de la música*, Vol. 1. Barcelona: Enciclopedia Catalana / Catalunya Música, 1999, s. p.

LORAS VILLALONGA, Roberto: *Estudio de los métodos de solfeo españoles en el siglo XIX y principios del XX*. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María: *La colección de música del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012.

MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música Española, Vol. 4: Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1985 (reimpresión 1996, 2000, 2002).

MARTÍNEZ ALBEROLA, Francisco: *Música a Xàtiva entre dos segles: Josep Morata García, mestre de capella de la Col·legiata de Santa María de Xàtiva (1792-1814)*. Xàtiva : Matéu editors, 2014.

MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: "La música de Francisco Andreví Castellar y la Catedral de Segorbe", *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXIX (2008) pp. 137-144.

-"Francisco Andreví Castellar y su aportación musical a la Catedral de Segorbe", *Boletín del Instituto de Cultura Alto Palancia*, 19 (junio 2009) pp.125-132.

-"Música de Francisco Andreví para unas exequias reales. El oficio y la Misa de Difuntos en la muerte de Fernando VII", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXXVII (2011) pp. 365-396.

-"Música en las danzas de los seises sevillanos: Los villancicos-baile de Francisco Andreví (1853)", *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, VI (2013) pp. 289-328.

-"Enseñando a los infantillos: un ejercicio de vocalización musical de Francisco Andreví [1808]", *Segobricensis. Publicación de la Catedral de Segorbe*, volumen I. ISSN 2171-6285 (consultable en www.catedraldesegorbe.es/proyecto.php).

-Francisco Andreví Castellá, *genio musical de España. Su magisterio de Capilla en Segorbe (1808-1814) y su obra en los fondos musicales del archivo*. La Laguna: Cuadernos de Bellas Artes, 2013.

MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente y otros: "Tota Pulchra", *Segobricensis Musicae*/1, Publicación del archivo de la Catedral del Segorbe. Segorbe: 2010.

MARTÍNEZ MONTIEL, Luís; MORALES MARTÍNEZ, Alfredo I.: *La Catedral de Sevilla*. Londres: 1999.

MARTOS SÁNCHEZ, Emilia: "El oratorio en el siglo XX", Espiral. Cuadernos del profesorado, Nº 1. Revista digital del Centro del Profesorado Cuevas-Olula (Almería), 2008.

MATLUCK BROOKS, Lym: "Los Seises in the Golden Age of Seville", *Dance Chronicle*, 5 (1982) pp. 121-155.

MAZUELA-ANGUITA, Ascensión: *Artes de canto en el mundo ibérico renacentista: difusión y uso a través del Arte de canto llano (Sevilla, 1530)*, de Juan Martínez. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2014.

MICÓ TEROL, Elena: *Amancio Amorós Sirvent (1854-1925) y su proyección en la vida musical valenciana*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, 2012.

MITJANA, Rafael: "La Musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)", en LAVIGNAC, A. y LA LAURENCIE, L., *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris: Librairie Delagrave, 1920.

MODINO, Jean: "Experiéncie et savoir", *Musurgia II*, 4 (1995).

MOLINER PRADA, Antonio: "El anticlericalismo popular durante el bienio 1834-1835", *Hispania sacra*, 49 (1997) pp. 497-541.

MONPELLIO, Federico: *Lodovico Viadana, musicista fra due secoli (XVI-XVII)*. Florencia: 1967)

MONTAÑA CONCHINA, Juan Luís: "Epítetos para una polifonía exequial hispana del siglo XVI", artículo publicado el 18/05/1999 consultable en www.mundoclasico.com

MONTERO GARCÍA, Josefa: *La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en la música española*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.

MONTERO GARCÍA, Josefa y otros: *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca: Catedral de Salamanca, 2011.

MONTERO MUÑOZ, M^a Luisa: "El maestro de Capilla Domingo Arquimbau (1757-1829) impulsor del estilo clásico en la Catedral de Sevilla", *Espacio y Forma*, 28 (2014) pp. 59-70.

- MORAL RONCAL, Antonio Manuel: *Los carlistas*. Madrid: Arco Libros, 2002.
- “Control y depuración política de los gremios madrileños durante la década absolutista: 1823–1833”, *Trienio: Ilustración y liberalismo*, 41 (2003) pp. 113-131.
- “¡Los carlistas en Palacio!: la depuración política en la Capilla Real (1834-1835)”, *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, 16 (2004) pp. 91-104.
- ¡El enemigo en palacio!: afrancesados, liberales y carlistas en la Real Casa y Patrimonio (1814-1843)*. Universidad de Alcalá, 2005.
- MORALES, Nicolás: “El Real Colegio de niños cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII: la castración”, *Revista de Musicología*, 20 (1997) pp. 417-432.
- “El Real Colegio de niños cantores en el siglo XVIII”, en *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional*, 146 (2000).
- Las voces de palacio. El Real Colegio de Niños Cantores de Madrid (siglos XVII-XVIII)*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 2006.
- MORALES VILLAR, María del Coral: *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008.
- MORENO TORROBA, Federico: “La música en la capilla del Palacio Real de Madrid”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, 47 (1978).
- NAGORE, María: “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”, *Músicas al Sur*, 1 (2004).
- NEGREDO DEL CERRO, F.: “La Capilla de Palacio a principios del siglo XVII. Otras formas de poder en el alcázar madrileño”, *Studia Historica. Historia Moderna*, 28 (2006) pp. 63-86.
- NELSON, Bernardette: “Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559-c. 1561”, *Early Music History (Studies in Medieval and Early Modern Music)*, 19 (2000) pp. 105-200.
- NOONE, Michel: “Procesiones a la ‘ciudad de los muertos’: la Capilla Real y un réquiem anónimo de El Escorial”, en *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: “Estudio de la forma lamentación”, *Anuario Musical*, 47 (1992) pp. 81-102.

ORDIÑANA GIL, María: “Francisco Andreví Castellá (1786-1853) y su magisterio en la Real Capilla de Madrid durante los últimos años del absolutismo español (1830-1836)”, *Actas del I encuentro Ibero-Americano de jóvenes musicólogos celebrado en Lisboa*, 2012.

-“La edición musical como recurso para la investigación musicológica: la Misa de Difuntos para las Reales honras del Rey Nuestro Señor Don Fernando VII”, *Academia Musical de Indias*.

-“Música y muerte regia: reales honras fúnebres de Fernando VII (1834)”, VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (SEDEM), Logroño, 2012 (en prensa).

OSUNA LUCENA, María Isabel y otros: “La música en Sevilla durante 1850-1860”, *Laboratorio de Arte*, 10 (Sevilla, 1997),

OTAHÑO, Nemesio (ed): *La música religiosa y la legislación eclesiástica*. Barcelona. Musical Emporium, 1912.

OTERO NIETO, Ignacio: “La Sevilla del novecientos. Estampas de la música religiosa”, *Temas de Estética y Arte*, XXII (Sevilla, 2008) pp. 153-171.

PAJARES ALONSO, Roberto L.: *Historia de la Música en 6 bloques. Bloque 1: Músicos y Contexto*. Madrid: Visión Libros, 2010.

- *Historia de la música en 6 bloques, bloque 2: Géneros Musicales*. Madrid: ed. Aebius, 2013.

PALACIOS GAROZ, José Luís: *El último villancico barroco valenciano*. Castellón: Diputación de Castellón, 1995.

PAVIA i SIMÓ: Josep: *Momentos de la música española, Vol. LIII. La música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671-1747)*. Barcelona: CSIC-Institució “Milà i Fontanals”, 1997.

PEDRELL, Felipe: *Diccionario Técnico de la Música...* Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897 (Hay edición reciente, Valladolid: Editorial MAXTOR, 2009)

- *Catalech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Palau de la Diputació, Vol. I, 1908 y Vol. II, 1909.

PEDRELL, Felip; ANGLÉS, Higinio: *Els Madrigals i la Missa de difunts d'en Brudieu*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1921.

PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio: *Diccionario de la música Labor I (A-G)*. Barcelona: Ed. Labor, 1954.

PÉREZ GARZÓN, Juan Sissinio: "Curas y liberales en la revolución burguesa", *Ayer*, 27, 1997, pp. 67-100.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: *Diccionario de la música y los músicos, Volumen I (A-E)*. Madrid: Ed. Istmo, 2000, p. 57. Hay edición anterior, en Akal, 1985.

PERIS LACASA, José: *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1993.

PIRIS, Bernard: *Fernando Sor: une guitare à l'orée du Romantisme*. París: Editions Aubier, 1992

PORTOLÉS SANZ, Manuel: "De los comienzos de la Caja de Ahorros de Valencia a Bancaja", en *Ilustración y Progreso: La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (1776-2009)*. Valencia: Real Sociedad Económica de Amigos del País-UPV, 2010.

PUIG i ORTIZ, Xavier: "Francisco Andreví i Castellà (Sanahuja 1786- Barcelona 1853), músic segarrenc", *Miscel·lània Cerverina*, 10 (1996), pp. 71-96.

-“L’obra de Francisco Andreví i Castellà (Sanauja 1786-Barcelona 1853), músic segarrenc”, *Miscel·lània Cerverina*, 11 (1997) pp. 123-134.

QUADRADO, José María: *Biografía de D. Santiago Masarnau*. Madrid: Tipografía del Sagrado Corazón., 1905.

RANDEL, Michael: *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario Histórico de la Lengua Española*, Fascículo 15. Madrid: 1981.

REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel: "La Iglesia española ante la crisis del Antiguo Régimen", en GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo (dir.), *Historia de la Iglesia en España, Vol. 5: La Iglesia en la España Contemporánea*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.

-*La Iglesia española en el siglo XIX. Desafíos y respuestas*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2005.

RIFE i SANTALÓ, Jordi: "Les obligacions del mestre de capella: notes per a l'estudi dels mestres de capella de la Seu d'Urgell a la primera meitat del segle XVIII", *Recerca musicològica*, XIII (1998) pp. 41-48.

RIPOLL, José Ramón: "La tradición ibérica de Almeida Mota", *Centro virtual Cervantes. Rinconete*, viernes 2 de diciembre de 2011.

- RODRÍGUEZ, Juana: “Documentos del Expediente de Ramón Carnicer (1830)”, *Recerca Musicològica*, VIII (1988) pp. 193-205.
- RODRIGUEZ-MOÑINO SORIANO, R.: *El exilio carlista en la España del siglo XIX. (Carlistas y “demócratas” Revolucionarios)*. Madrid: Castalia, 1984.
- ROIG i CAPDEVILA, Jordi: “Presencia musical en la catedral de la Seu d’Urgell en la segunda mitad del siglo XVIII a través de sus actas Capitulares”, *Anuario Musical*, 59 (2004) pp. 115-150.
- ROSSELLI, John: *Vida de Bellini*. Madrid: Cambridge University Pres, 1999.
- ROS CABALLAR, Carlos: *Historia de la Iglesia de Sevilla*. Sevilla: 1992.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio: “Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica”, *CODEXXI Revista de la Comunicación Musical*, 1 (1998) pp. 41-105.
- ROSA Y LÓPEZ, Simón de la: *Los seises de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: 1904
- RUIZ JIMENEZ, Juan: “From mozos de coro towards seises. Boys in the musical life of Seville Cathedral in the fifteenth and sixteenth centuries”, *Young Choristers 650-1700*, 2008.
- RUIZ TARAZONA, Andrés: “Masarnau Fernández, Santiago de”, en la web de la Fundación Juan March.
- SAAVEDRA ZAPATER, Juan Carlos: “Evolución de la Capilla Real de Palacio en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003-Anejo II, pp. 241-267.
- SÁNCHEZ BELÉN, J. A.: “La Capilla Real de Palacio a finales del siglo XVII”, en CARRERAS, J. J.-GACÍA GARCÍA, B.J. (eds.), *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Edad Moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001.
- “La Capilla Real de Palacio en la crisis del Antiguo Régimen: 1808-1820”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 27 (2002).
- SÁNCHEZ HERRERO, José: *La música coral del Cabildo Catedral de Sevilla durante el siglo XVII: estudio musicológico y analítico*. Sevilla: 2014.
- SÁNCHEZ MANTERO, Rafael: *Fernando VII: un reinado polémico*. Madrid: 1996.
- Fernando VII*. Madrid: 2001.
- SANCHÍS y SIVERA, José: *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia: Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909.

SANHUESA FONSECA, María: "... *Laconice Scribunt*: Artes de Canto Llano en las Órdenes Religiosas españolas del siglo XVIII", *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 4 (1999) pp. 257-278.

SANZ GARCÍA, José M^a: *Recuerdos portugueses en Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1992.

SAUCH CRUZ, N.: *Guerrillers i bàndols civils entre l'Ebre i El Maestrat: la formació d'un país carlista (1808-1844)*. Barcelona: Abadía de Montserrat, 2004.

SECO SERRANO, CARLOS: *La España de Fernando VII*. Madrid: 1999.

SIGMANN, J.: *1848. Las revoluciones románticas y democráticas de Europa*. Madrid: Siglo XXI, 1985.

SOUBIES, Albert: *Histoire de la musique: Espagne le XIX siècle*. Paris: 1900.

STEVENSON, Robert: *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606: Documentos para su estudio*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985.

SUAREZ MARTOS, Juan María: *Música sacra barroca en la Catedral Hispalense: los maestros del siglo XVII*. Sevilla: 2007.

- "La música en la Catedral de Sevilla durante el s. XVII: apogeo y crisis económicas", *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, 1 (Sevilla, 2008), pp. 349-362.

- *Pedro Rabassa et in Terra Pax: música sacra para la catedral hispalense*. Sevilla: 2014.

SUBIRÁ PUIG, José: "La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX", *Anuario Musical*, 1 (1946) pp. 181-194.

- *El teatro del Real Palacio (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid: 1950.

- *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Salvat Editores, 1953.

- "La música en la Real Capilla madrileña y en el colegio de niños cantorcitos", *Anuario Musical*, 14 (1959).

- "Pretéritos músicos hispánicos. Páginas históricas", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 20 (1965) pp. 37-40.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: 2001.

The Oxford Dictionary of Music. Oxford: 2013.

TORO EGEA, Olga M^a: *Documentación de materiales para la enseñanza de la música en España (1823-1932): catalogación, análisis y estudio*. Tesis Doctoral. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2010.

TORRENT ORRI, Rafael: “La Sociedad Coral Erato en el contexto de la historia de Figueras, Relaciones entre el Teatro Principal y la Erato en el siglo XIX”, *Anuals de l’Institut d’Estudis Empordanesos*, 9 (1972).

TREND, J. B.: ”The Dance of the Seises at Sevilla”, *Music and Letters*, vol. 11 n° 1 (1921), pp. 10-28.

VALLS I PLANES, Ferràn: “La Font de la unió (1916): L’arribada de l’aigua potable a Xilxes”, *ORLEYL, Revista de l’Associació Arqueològica de la Vall d’Uixó*”, 5 (2008).

VARELA, Javier: *La muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*. Madrid: 1990.

VERA AGUILERA, Alejandro: “La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la Catedral de Santiago”, *Anales del Instituto de Chile*, XXII (2013) pp. 75-124.

VILAR RAMIREZ, Juan Bautista: *La España del exilio. Las emigraciones políticas españolas en los siglos XIX y XX*. Madrid: Ed. Síntesis, 2006.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia: “Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII”, *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, Vol. III, núm. 2 (1987) pp. 95-105.

-“La música en la Geuerra de la Independencia: Una nueva fuente documental para su estudio”, *Revista de Musicología*, 14 (1991) pp. 51-62.

-“La Guerra de la Independencia y su repercusión en la música religiosa española”, *Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, pp. 753 y ss.

-“La música religiosa en el siglo XIX español”, *Revista catalana de musicología*, 2 (2004) pp. 181-202.

-“La belleza y lo sagrado en la música”, *Communio, revista católica internacional*, 9 (2008) pp. 133-146.

VOLTES BOU, PEDRO: *Fernando VII: vida y reinado*. Barcelona: Editorial Juventud, 1985

VV.AA.: *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma*. Córdoba: 2004.

ZAYAS, Rodrigo de: “El Siglo de Oro de la música sevillana”, *Sevilla Ciudad de la Música*. Sevilla: 2006.

Consultas en Internet de páginas Web

La fecha que se cita de consulta es la de última búsqueda realizada, lo que hemos hecho a los efectos de comprobar que la página no ha sufrido variación que modifique el contenido.

<http://www.biografiasyvidas.com>

consulta de 20/11/2014

Información sobre Narciso Casanovas (organista y compositor).

www.cvc.cervantes.es/el_rinconete

consulta de 27/07/ 2015

Información sobre Joao Pedro de Almeida Mota (compositor).

<http://datos.bne.es/edicion/FF3361261.html>

consulta de 27/06/2015

Información sobre el manuscrito del Tratado de Armonía y Composición de Francisco Andreví.

<http://encinasola-glezbravo.blogspot.com>

consulta de 27/03/2015

Información sobre Juan González Bravo.

www.escolar.com/Enciclopedia/TomoVII/Tomo-VII-Pag-2680.html

consulta de 30/04/2015

Información sobre Baltasar Dordá (organista y maestro de Capilla).

www.laciesma.com/Ledesma 1.pdf

consulta de 03/07/2015

Información sobre Nicolás Ledesma (organista y compositor).

www.larousse.fr/archives/musique/page/31

consulta de 23/12/2014

Biografía de Francisco Andreví.

www.Madrid.org

consulta de 27/04/2015

Información sobre la Misa y Oficio de Difuntos por Tomás Garrido.

www.mundoclasico.com

consulta de 20/04/2015

Información sobre exequias reales.

www.musicadiz.es

consulta de 27/04/2015

Página donde se hace referencia a Francisco Andreví.

www.musicaantiguaaranjuez.net

consulta de 27/04/2015

Información sobre la Misa y Oficio de Difuntos por Luís Antonio González.

www.myetymology.com/encyclopedia/Francisco_Andrevi.html

consulta de 30/04/2015

Biografía de Francisco Andreví.

www.pessoasenmadrid.blogspot.com.es

consulta de 27/07/2015

Información sobre Joao Pedro de Almeida Mota.

www.trito.es

consulta de 20/11/ 2014

Información sobre Joan Vila (organista).

<http://ca.wikipedia.org>

consulta de 20/11/2014

Información sobre Josep Elies (organista y compositor).

http://ca.wikipedia.org/wiki/Francesc_Andrev%C3%AD_Castellar

consulta de 01/06/2015

Biografía de Francisco Andreví.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cpradini_\(Komponist\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cpradini_(Komponist))

consulta de 27/07/2015

Información sobre Francesco Coradini (compositor).

<http://www.worldcat.org>

consulta de 20/11/2014

Información sobre Antonio Mestres (organista).

www.yolandasarmiento.com

consulta de 20/03/2015

Referencia a una composición musical.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Departament de Filosofia



165 H. ARTE, FILOSOFÍA Y CREATIVIDAD

FRANCISCO ANDREVÍ CASTELLÁ
Y LA MÚSICA ESPAÑOLA DEL CLASICISMO

TESIS DOCTORAL

Tomo II

Presentada por:

Vicente Martínez Molés

Dirigida por:

Dr. Ricard Huerta Ramón

Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo

Valencia, 2015

**ADDENDA 1: TRANSCRIPCIÓN DE OBRAS MUSICALES
SELECCIONADAS**

PARA APRENDER A DELETREAR

Ejercicio de Vocalización

(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 60/2-2)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: Segorbe, Manuscrito. [1808]

Transcripción: Vicente Martínez Molés

Para aprender a deletrear

ejercicio de vocalización

Música: Francisco Andreví Castellar [1808]
Transcripción: Vicente Martínez Molés (2015)

Contrabajo

Solo Coro o Tutti Solo

Las mon - jas en el Co-ro Con-gra-tu-la - mi - ni Las mon - jas en el

6 Coro Solo

Co - ro Con-gra tu - la - mi - ni Di-cen can - tan - do

10 Coro Solo Coro

Di-cen can - tan - do Pa - ra tan-tas her - ma - nas Con-gra-tu

15 Solo Coro Solo

la-mi-ni Pa - ra tan-tas her - ma - nas Con-gra-tu - la-mi-ni No hay un

20 Coro Solo

her-ma-no No hay un her-ma-no No hay un her - ma - no Be a ba oe ne

25 Tutti Tutti Tutti Solo

ban Be e be ne - ben Be ie ne Bin Ben Bin Be oe ne

29 Tutti Solo Coro

bon bin bon Be ne ne bun - ban ben bin bon bun

TOTA PULCHRA

Motete a la Virgen, a 6 voces

(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 58/6)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: Segorbe, Manuscrito. [1809]

Transcripción: Vicente Martínez Molés

TOTA PULCHRA

Obra compuesta para la Catedral de Segorbe

Música: Francisco Andreví Castellá [1809]
 Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Musical score for the first system of 'Tota Pulchra'. The score includes staves for Tiple I, Tiple II, Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo, along with an Organ part. The organ part features a dynamic marking 'f' and a complex melodic line in the right hand with a bass accompaniment.



Musical score for the second system of 'Tota Pulchra', starting at measure 7. The score includes staves for Tpl. I, Tpl. II, Sop., C.Alt., Ten., and Bjo., along with an Organ part. The organ part continues with a complex melodic line in the right hand and a bass accompaniment.

Tota pulchra, F. Andreví

14

p To - ta pul - chra es Ma ri - a *f* *Tutti* To - ta pul - chra es Ma

p To - ta pul - chra es Ma - ri - a *f* To - ta pul - chra es Ma

Sop. *f* To - ta pul - chra es Ma

CAlt. *f* To - ta pul - chra es Ma -

Ten. *f* To - ta pul - chra es Ma

Bjo. *f* To - ta pul - chra es Ma

Org. *p* *f*

22

p ri - a et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non est in te non non est in te *f* et

p ri - a et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non est in te non non est in te *f* et

Sop. *f* et

CAlt. *f* et

Ten. *f* et

Bjo. *f* et

Org. *p* *f*

3

Tota pulchra, F. Andreví

31

ma - cu-la o - ri - gi - na - lis non est in te Tu glo - ri - a Je - ru - sa - lem Tu lae - ti - ti - a

ma - cu-la o - ri - gi - na - lis non est in te *p* glo - ri - a Je - ru - sa - lem *f* Tu lae - ti - ti - a

ma - cu-la o - ri - gi - na - lis non est in te *f* Tu lae - ti - ti - a

ma - cu-la o - ri - gi - na - lis non est in te *f* Tu lae - ti - ti - a

ma - cu-la o - ri - gi - na - lis non est in te *f* Tu lae - ti - ti - a

ma - cu-la o - ri - gi - na - lis non est in te *f* Tu lae - ti - ti - a

ma - cu-la o - ri - gi - na - lis non est in te *f* Tu lae - ti - ti - a

ma - cu-la o - ri - gi - na - lis non est in te *f* Tu lae - ti - ti - a

40

Is - rra - el *p* Tu ho - no - ri - fi - cen - ti - a Tu ho - no - ri - fi - cen - ti - a po - pu - li nos -

Is - rra - el *p* Tu ho - no - ri - fi - cen - ti - a po - pu - li nos -

Is - rra - el

Is - rra - el

Is - rra - el

Is - rra - el

Is - rra - el

Is - rra - el

6 6 5 3 3 6 6 3 3

Tota pulchra, F. Andreví

4

48

Tpl. I
-tri *f* Tu ad-vo-ca-ta pec-ca-to-rum O! Ma-ri-a

Tpl. II
-tri *f* Tu ad-vo-ca-ta pec-ca-to-rum O! Ma-ri-a

Sop.
f Tu ad-vo-ca-ta pec-ca-to-rum

CAlt.
f Tu ad-vo-ca-ta pec-ca-to-rum

Ten.
f Tu ad-vo-ca-ta pec-ca-to-rum

Bjo.
f Tu ad-vo-ca-ta pec-ca-to-rum

Org.
f 5 6 7
4 3 *p*

57

Tpl. I
f O! Ma-ri-a Vir-go pru-den-tis-si-ma Ma-ter cle-men-tis-si-ma

Tpl. II
f O! Ma-ri-a Vir-go pru-den-tis-si-ma Ma-ter cle-men-tis-si-ma

Sop.
f O! Ma-ri-a Ma-ter cle-men-tis-si-ma

CAlt.
f O! Ma-ri-a Ma-ter cle-men-tis-si-ma

Ten.
f O! Ma-ri-a Ma-ter cle-men-tis-si-ma

Bjo.
f O! Ma-ri-a Ma-ter cle-men-tis-si-ma

Org.
f

5

Tota pulchra, F. Andreu

66

Tpl. I
O - ra pro - no - - bis in - ter - ce - de pro - no - bis ad Do - mi - num

Tpl. II
O - ra pro - no - - bis in - ter - ce - de pro - no - bis ad Do - mi - num

Sop.
in - ter - ce - de pro - no - bis ad Do - mi - num

C.Alt.
in - ter - ce - de pro - no - bis ad Do - mi - num

Ten.
in - ter - ce - de pro - no - bis ad Do - mi - num

Bjo.
in - ter - ce - de pro - no - bis ad Do - mi - num

Org.



72

Tpl. I
Je - sum Chris - - - - - tum

Tpl. II
Je - - - sum Chris - - - - - tum

Sop.
Je - sum Chris - - - - - tum

C.Alt.
Je - sum Chris - - - - - tum

Ten.
Je - sum Chris - - - - - tum

Bjo.
Je - - - sum Chris - - - - - tum

Org.

PUES DEL ARMÓNICO ZELO

Gozos a San Blas

(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 59/12)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: Segorbe, Manuscrito. 1809

Transcripción: Vicente Martínez Molés

Pues del armónico zelo - Gozos a San Blas

a duo y a 6 voces

Música: Francisco Andreví Castellar (1809)
 Transcripción: Vicente Martínez Molés (2010)

RESPUESTA todos

The score is arranged in systems. The vocal parts include Tiple I, Tiple II, Tiple, Contralto, Tenor, and Bajo. The instrumental parts include Violin 1, Violin 2, Flauta 1, Flauta 2, Clarinete, Trompa 1 en La, Trompa 2 en La, Fagote, Contrabajo, and Clavicordio. The vocal lines have lyrics: "Pu-es del ar-mó-ni-co ce-lo ar-mó-ni-co ce-lo so-is el mo-vil so-be-ya no Lo-". The instrumental parts include dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The score concludes with a *f* marking.

2

Pues del armónico zelo, F. Andreví

8

Solo todos

Tpl I

Tpl II

Tpl

CAlt

Ten

Bjo

Vln. 1

Vln. 2

Fl. 1

Fl. 2

Clrte

Tpa. 1

Tpa. 2

Figle

Cbjo

Cvtd.

gre - mos por vu - es-tra ma no por vu - es-tra ma no Blas pro-di-gi-o-so con- su e - lo lo - gre - mos por vu es

gre - mos por vu es-tra ma no por vu es-tra ma no con su e - lo lo - gre - mos por vu es

6 3 3 3 3 6 3 3 6 4 4 4

Pues del armónico zelo, F. Andreví

3

14 Solo todos // COPLAS solo

Tpl I

Tpl II

Tpl

CAlt

Ten

Bjo

Vln. 1

Vln. 2

Fl. 1

Fl. 2

Clrte

Tpa. 1

Tpa. 2

Figle

Cbjo

Clvd.

tra ma - no_ El as pro - di - gi o - so El as pro - di - gi o - so con - sue - lo Ni e - vo Eli - as en Se_ bas_ te_ en_ se_ bas_ te_ fu_ js - te co - mo bu - en

tra ma - no El as pro di gi o - so El as pro di - gi o - so con - sue lo

p

4

Pues del armónico zelo, F. Andreví

22

Tpt I

Tpt II

CArt

Ten

Bjo

Vln. 1

Vln. 2

Fl. 1

Fl. 2

Clrte

Tpa. 1

Tpa. 2

Fgle

Cbo

Cbvd

pre - la - do y en es - pi - ri - tu do - bla - do do - bla - do cu - al e - li - se o bri - llas te Pre - di

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Pues del armónico zelo, F. Andreví

5

29

A la RESPUESTA

Tpl I

Tpl II

can do con des ve lo con des ve lo por des men tir lo mun da no

A la RESPUESTA

Tpl

CAlt

Ten

Bjo

Vln. 1

Vln. 2

A la RESPUESTA

Fl. 1

Fl. 2

A la RESPUESTA

Clrte

Tpa. 1

Tpa. 2

Figle

A la RESPUESTA

Cbjo

Clvd.

TE DEUM LAUDAMUS

Himno

(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 59/7)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: Segorbe, Manuscrito. 1808/1812

Transcripción: Vicente Martínez Molés

Te Deum Laudamus

Música: Francisco Andreví Castellar (1808/1812)
 Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Allegro

Violín I
 Violín II
 Oboe
 Oboe
 Trompa
 Acompañam.
 Tiple
 Alto
 Tenor
 Bajo

Te De - - um lau - da - mus Te

Te De - - um lau - da - mus Te

5

Vln. I
 Vln. II
 Ob.
 Ob.
 Trmp.
 Acomp.
 Tpl.
 A.
 T.
 B.

Solo
Solo
Duo
Duo

Te e

do - mi - ni con - fi - te - mur Te - do - mi - ni con - fi - te - mur con - fi - te - mur con - fi - te - mur

do - mi - ni con - fi - te - mur Te - do - mi - ni con - fi - te - mur con - fi - te - mur con - fi - te - mur

12 *Dol.*

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

19

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

Lyrics:

ter - num e - ter - num - Pa - trem e - ter - num - Pa - trem om - nis te - rra - ve - ne - ra - tur

te - rra - ve - ne - ra - tur om - nis te - rra - ve - ne - ra - tur ve - ne - ra - tur

Te Deum Laudamus, F. Andreví

3

26

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Tmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

31

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Tmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

35

Vln. I
Vln. II
Ob.
Ob.
Timp.
Acomp.
Tpl.
A.
T.
B.
Tpl.
A.
T.
B.

41

Vln. I
Vln. II
Ob.
Ob.
Timp.
Acomp.
Tpl.
A.
T.
B.
Tpl.
A.
T.
B.

Te Deum Laudamus, F. Andreví

5

49

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Tmp.

Acomp.

Tpt.

A.

T.

B.

Tpt.

A.

T.

B.

56

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Tmp.

Acomp.

Tpt.

A.

T.

B.

Tpt.

A.

T.

B.

61

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

65

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

Te Deum Laudamus, F. Andreví

7

73

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

80

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

p

Solo

Duo

Duo

38

Vln. I

Vln. II

Ob. *Duo*

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

96

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

Te Deum Laudamus, F. Andreu

9

103

110

116

116

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

123

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

p

fp

Duo

Solo

Te Deum Laudamus, F. Andreví

11

129

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

137

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

145

Vln. I
Vln. II
Ob.
Ob.
Timp.
Acomp.
Tpl.
A.
T.
B.
Tpl.
A.
T.
B.

152

Vln. I
Vln. II
Ob.
Ob.
Timp.
Acomp.
Tpl.
A.
T.
B.
Tpl.
A.
T.
B.

Te Deum Laudamus, F. Andreví

13

157

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Tmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

162

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Tmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

Solo

p

f

168

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

173

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

Te Deum Laudamus, F. Andreví

15

183

Vln. I
Vln. II
Ob.
Ob.
Timp.
Acomp.
Tpl.
A.
T.
B.
Tpl.
A.
T.
B.

191

Vln. I
Vln. II
Ob.
Ob.
Timp.
Acomp.
Tpl.
A.
T.
B.
Tpl.
A.
T.
B.

198 **Largo**

207

Te Deum Laudamus, F. Andreví

17

216 **Allegro**

Vln. I
Vln. II
Ob.
Ob.
Timp.
Acomp.
Tpl.
A.
T.
B.
Tpl.
A.
T.
B.

223

Vln. I
Vln. II
Ob.
Ob.
Timp.
Acomp.
Tpl.
A.
T.
B.
Tpl.
A.
T.
B.

229

Vln. I
Vln. II
Ob.
Ob.
Timp.
Acomp.
Tpl.
A.
T.
B.
Tpl.
A.
T.
B.

238

Vln. I
Vln. II
Ob.
Ob.
Timp.
Acomp.
Tpl.
A.
T.
B.
Tpl.
A.
T.
B.

Te Deum Laudamus, F. Andreví

19

249

239

249

239

Solo

268

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpt.

A.

T.

B.

Tpt.

A.

T.

B.

Media voz

273

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpt.

A.

T.

B.

Tpt.

A.

T.

B.

Solo

Te Deum Laudamus, F. Andreví

21

286

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

293

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

299

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Tmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

303

Vivo

Vivo

Te Deum Laudamus, F. Andreví

23

The image shows a page of a musical score for 'Te Deum Laudamus' by F. Andreví. The score is for a full orchestra and includes parts for Violins I and II, Oboes, Trumpets, Trombones, and Percussion. The page is numbered 23 and contains two systems of music. The first system starts at measure 315 and the second system starts at measure 326. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *ff*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for each instrument.

333

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

342

Vln. I

Vln. II

Ob.

Ob.

Trmp.

Acomp.

Tpl.

A.

T.

B.

Tpl.

A.

T.

B.

LAUDATE DOMINUM

Salmo

(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 58/9)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: Segorbe, Manuscrito. 1811

Transcripción: Vicente Martínez Molés

I - Moderato

Música: Francisco Andreu Castellar (1811)
 Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Moderato

Bajo Solo
 La - u - da - te Lau - da - te Do - mi - num om - nes om - nes gen - tes

Acomp.
p

Trp
 Alt
 Ten
 Bajo

6

Bajo Solo
 La - u - da - te Lau - da - te Lau - da - te Lau - da - te

Acomp.
f *p*

Trp
 La - u - da - te Lau - da - te Do - mi - num om - nes Om - nes gen - tes Lau - da -

Alt
 La - u - da - te Lau - da - te Do - mi - num om - nes om - nes gen - tes Lau - da -

Ten
 La - u - da - te Lau - da - te Do - mi - num om - nes om - nes gen - tes

Bjo
 La - u - da - te Lau - da - te Do - mi - num om - nes om - nes gen - tes

Laudate-I, F. Andreví

12

Bajo Solo

te la - u - da - te lau - da - te lau - da - te lau - da -

Acomp.

f

Tpl

te lau - da - te lau - da - te lau - da - te lau - da -

Alt

- te lau - da - te lau - da - te lau - da - te lau - da -

Ten

lau - da - te lau - da - te

Bjo

lau - da - te lau - da - te

17

Bajo Solo

te lau - da - te e - um om - nes po - pu - li lau -

Acomp.

f *p*

Tpl

te lau - da - te e - um om - nes po - pu - li lau - da -

Alt

- te lau - da - te e - um om - nes po - pu - li

Ten

lau - da - te e - um om - nes po - pu - li

Bjo

lau - da - te e - um om - nes po - pu - li

4

Laudate-I, F. Andrevi

22

Bajo Solo

da - - te e - - um om - nes po - -

Acomp.

f

Tpl

te e - um La - u - da - te om - nes

Alt

La - u - da - te e - um Lau - da - te e - um om - nes

Ten

Lau - da - te Lau - da - te e - um Lau - da - te om - nes

Bajo

Lau - da - te La - u - da - te e - um Lau - da - te e - um om - nes

28

Bajo Solo

- pu - ñi Lau - da - - - - - te Lau - da - te

Acomp.

p *f*

Tpl

po - pu ñi po - pu - ñi Lau - da - te La - u - da - te Lau - da - te Lau - da - te

Alt

po - pu - ñi po - pu - ñi Lau - da - te La - u - da - te Lau - da - te Lau - da - te

Ten

po - pu - ñi po - pu - ñi Lau - da - te Lau - da - te Lau - da - te

Bajo

po - pu - ñi po - pu - ñi La - u - da - te Lau - da - te Lau - da - te

Laudate-I, F. Andreví

33

Bajo Solo

Acomp.

Tpl

Alt

Ten

Ejo

e - um om - nes om - nes po - pu - li quo - ni - am quo - ni - am con - fir -

e - um om - nes om - nes po - pu - li

e - um om - nes om - nes po - pu - li

e - um om - nes om - nes po - pu - li

e - um om - nes om - nes po - pu - li

38

Bajo Solo

Acomp.

Tpl

Alt

Ten

Ejo

ma - ta con - fir - ma - ta est su - per nos con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a

6

Laudate-I, F. Andrei

46

Bajo Solo

Acomp.

Tpl

Aht

Ten

Bjo

e - ius mi-se-ri - cor - di - a e - - ius et

Duo

Et ve - ri-tas Do - mi -

Et ve - ri-tas Do - mi -



51

Bajo Solo

Acomp.

Tpl

Aht

Ten

Bjo

ve - ri-tas Do - mi - ni ma - net in ae - ter - num et ve - ri-tas et ve - ri-tas et ve - ri-tas et

ni ma - net ma - net in ae - ter - num et ve - ri-tas et

ni ma - net ma - net in ae - ter - num et ve - ri - tas et

Laudate-I, F. Andrevi

57

Bajo Solo
ve - ri - tas Do - mi - ni ma - net in ae - ter - num et ve - ri - tas Do - mi - ni

Acomp.

Tpl
ve - ri - tas Do - mi - ni ma - net in ae - ter - num et ve - ri - tas Do - mi - ni

Alt
ve - ri - tas Do - mi - ni ma - net in ae - ter - num et ve - ri - tas Do - mi - ni

Ten
et ve - ri - tas Do - mi - ni

Ejo
et ve - ri - tas Do - mi - ni

63

Bajo Solo
ma - net in ae - ter - num ma - net in ae - ter - num ma - net in ae - ter - num

Acomp.

Tpl
ni ma - net in ae - ter - num

Alt
ma - net ma - net in ae - ter - num ma - net in ae - ter - num ae - ter - num

Ten
ma - net ma - net in ae - ter - num ma - net in ae - ter - num ae - ter - num

Ejo
ma - net ma - net in ae - ter - num ma - net in ae - ter - num ae - ter - num

8

II - Gloria

1 **Largo**

Bajo Solo

Glo - ri - a Pa - tri Pa - tri et Fi - li - o glo - ri - a

Acomp.

7

Bajo Solo

Pa - tri Pa - tri et Fi - li - o glo - ri - a

Acomp.

11

Bajo Solo

Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc - -

Acomp.

16

Bajo Solo

- - - to et Spi - ri - tu - i Sanc - - - - - to

Acomp.

III - Vivo

1 **Vivo**

Bajo Solo
Sí - cut e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et sem - per

Acomp.
p

Tpl
Sí - cut e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et sem -

Alt
Sí - cut e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et sem -

Ten
Sí - cut e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et sem -

Bjo
Sí - cut e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et sem -

13

Bajo Solo
et in sae-cu-lasae-cu-lo-rum A - men A - men et in sae-cu-lasae-cu-lo-rum

Acomp.

Tpl
per et in sae-cu - la sae-cu - lo - rum et in sae-cu - la

Alt
per et in sae-cu - la sae-cu - lo - rum sae-cu-lo-rum et in sae-cu - la

Ten
per et in sae - cu - la et in sae -

Bjo
per et in sae-cu-lasae-cu-lo-rum et in sae-cu - la

10

Laudate-III, F. Andreu

22

Bajo Solo

A - - - men A - - - men A -

Acomp.

Tpl

sae - cula A - - - men A - - - men A -

Alt

sae - cula A - - - men A - - - men A -

Ten

cula A - - - men A - - - men A -

Bjo

sae - cula A - - - men A - - - men A -



27

Bajo Solo

men A - - - men A - - - men A - - - men

Acomp.

Tpl

men A - - - men A - - - men A - - - men

Alt

men A - - - men A - - - men A - - - men

Ten

men A - - - men A - - - men A - - - men

Bjo

men A - - - men A - - - men A - - - men

[COGITAVIT DOMINUS]

Lamentación 1ª de Jueves para Viernes

(Archivo Histórico Comarcal de Cervera, Música, Caja 25 – N° 9)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: Cervera (Lleida), Manuscrito. 1814

Transcripción: Vicente Martínez Molés

Lamentación 1ª del Jueves para el Viernes

Música: Francisco Andreu Castellá (1814)
Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Moderato

De La-men-ta-ti-o-ne Je-re-mi-ae Pro-phe-tae Heth

De La-men-ta-ti-o-ne Je-re-mi-ae Pro-phe-tae Heth

De La-men-ta-ti-o-ne Je-re-mi-ae Pro-phe-tae Heth

De La-men-ta-ti-o-ne Je-re-mi-ae Pro-phe-tae Heth

De La-men-ta-ti-o-ne Je-re-mi-ae Pro-phe-tae Heth

Moderato

De La-men-ta-ti-o-ne Je-re-mi-ae Pro-phe-tae Heth

Contrabajo

10

Co-gi-ta-vit Do-mi-nus dis-si-pa-re mu-rum fi-li-ae Si-on te-ten-dit fu-ni-cu-lum

Co-gi-ta-vit Do-mi-nus dis-si-pa-re mu-rum fi-li-ae Si-on te-ten-dit fu-ni-cu-lum

Co-gi-ta-vit Do-mi-nus dis-si-pa-re mu-rum fi-li-ae Si-on te-ten-dit fu-ni-cu-

Co-gi-ta-vit Do-mi-nus dis-si-pa-re mu-rum fi-li-ae Si-on te-ten-dit fu-ni-cu-lum

Co-gi-ta-vit Do-mi-nus dis-si-pa-re mu-rum fi-li-ae Si-on te-ten-dit fu-ni-cu-lum

Co-gi-ta-vit Do-mi-nus dis-si-pa-re mu-rum fi-li-ae Si-on te-ten-dit fu-ni-cu-lum

Cb.

3

Lamentación 1ª, F. Andreu

20

Tpt. su - um et non a - ver - tit ma - num su - am a per - di - ti - o - ne lux - it que an - te - mura - le et mu - rus pa - ri

Tpt. su - um et non a - ver - tit ma - num su - am a per - di - ti - o - ne lux - it que an - te - mura - le et mu - rus pa - ri

T. su - um et non a - ver - tit ma - num su - am a per - di - ti - o - ne lux - it que an - te - mura - le et mu - rus

B. su - um et non a - ver - tit ma - num su - am a per - di - ti - o - ne lux - it que an - te - mura - le et mu - rus

Tpt. su - um et non a - ver - tit ma - num su - am a per - di - ti - o - ne lux - it que an - te - mura - le et mu - rus pa - ri

T. su - um et non a - ver - tit ma - num su - am a per - di - ti - o - ne lux - it que an - te - mura - le et mu - rus

B. su - um et non a - ver - tit ma - num su - am a per - di - ti - o - ne lux - it que an - te - mura - le et mu - rus

Cb.

31

Tpt. ter dis - si - pa - tus est. Teth. De - fix - ae sunt in ter - ra por - tae e -

Tpt. ter dis - si - pa - tus est. Teth. De - fix - ae sunt in ter - ra por - tae e -

T. pa - ri - ter dis - si - pa - tus est. Teth. De - fix - ae sunt in ter - ra por - tae e -

B. pa - ri - ter dis - si - pa - tus est. Teth. De - fix - ae sunt in ter - ra por - tae e -

Tpt. ter dis - si - pa - tus est. De - fix - ae sunt in ter - ra por - tae e -

T. pa - ri - ter dis - si - pa - tus est. De - fix - ae sunt in ter - ra por - tae e -

B. pa - ri - ter dis - si - pa - tus est. De - fix - ae sunt in ter - ra por - tae e -

Cb.

Lamentación 1ª, F. Andreu

4

42

Tpt. 1. *jus per - di-dit et con-tri - vit vec-tes e - jus re-gem e - jus et prin-ci - pes e jus in gen - ti - dus*
 Tpt. 2. *jus per - di-dit et con-tri - vit vec-tes e - jus re-gem e - jus et prin-ci - pes e jus in gen - ti - dus*
 T. *jus per - di-dit et con-tri - vit vec-tes e - jus re-gem e - jus et prin-ci - pes e jus in gen - ti - dus*
 B. *jus per - di-dit et con-tri - vit vec-tes e - jus re-gem e - jus et prin-ci - pes e jus in gen - ti - dus*
 Cb. *jus per - di-dit et con-tri - vit vec-tes e - jus re-gem e - jus et prin-ci - pes e jus in gen - ti - dus*

53

Tpt. 1. *non est lex et pro - phe - ta - e e - jus non in - ve - ne - runt vi - si -*
 Tpt. 2. *non est lex et pro - phe - ta - e e - jus non in - ve - ne - runt vi - si -*
 T. *non est lex et pro - phe - ta - e e - jus non in - ve - ne - runt vi - si -*
 B. *non est lex et pro - phe - ta - e e - jus non in - ve - ne - runt vi - si -*
 Cb. *non est lex et pro - phe - ta - e et pro - phe - ta - e e - jus non in - ve - ne - runt vi - si -*

5

Lamentación 1ª, F. Andreví

59

Tpt. *o - nem a Do - mi - na. Iod. Se.*
 Tpt. *o - nem a Do - mi - no. Iod. Se.*
 T. *o - nem a Do - mi - no. Iod. Se.*
 B. *o - nem a Do - mi - no. Iod. Se.*

Tpt. *o - nem a Do - mi - no.*
 T. *o - nem a Do - mi - no.*
 B. *o - nem a Do - mi - no.*

Cb.

Verso: Jod

1 **Andante**

Tpt. *de-runt in ter - ra con-ti-cu - e - runt se - nes fi - li - ae Si - on cons - per - se - runt ci - ne - re ca - pi - ta su -*

Tpt. *de-runt in ter - ra con-ti-cu - e - runt se - nes fi - li - ae Si - on*

T. *de-runt in ter - ra con-ti-cu - e - runt se - nes fi - li - ae Si - on cons - per - se - runt ci - ne - re ca - pi - ta su -*

B. *de-runt in ter - ra con-ti-cu - e - runt se - nes fi - li - ae Si - on*

Cb. **Andante**

15

Tpt. *- a ab je - ce - runt in ter - ram ca - pi - ta*

Tpt. *ac - cinc - ti sunt ci - li - ci - is ab je - ce - runt in ter - ram ca - pi - ta*

T. *a ab je - ce - runt in ter - ram ca - pi - ta*

B. *ac - cinc - ti sunt ci - li - ci - is ab je - ce - runt in ter - ram ca - pi - ta*

Cb.

25

Tpt. *su - a vir - gi - nes Je - ru - sa - lem Capk. Capk.*

Tpt. *su - a vir - gi - nes Je - ru - sa - lem Capk.*

T. *su - a vir - gi - nes Je - ru - sa - lem Capk. Capk.*

B. *su - a vir - gi - nes Je - ru - sa - lem. Capk.*

Cb.

7

Tutti: Caph

2

Tpt. *De-fe-ce-runt prae la-cry-mis o-cu-li me-i con-tur-da-ta sunt vis-ce-ra me-a*

Tpt. *De-fe-ce-runt prae la-cry-mis o-cu-li me-i con-tur-da-ta sunt vis-ce-ra me-a*

T. *De-fe-ce-runt prae la-cry-mis o-cu-li me-i con-tur-da-ta sunt vis-ce-ra me-a*

B. *De-fe-ce-runt prae la-cry-mis o-cu-li me-i con-tur-da-ta sunt vis-ce-ra me-a*

Tpt. *De-fe-ce-runt prae la-cry-mis o-cu-li me-i con-tur-da-ta sunt vis-ce-ra me-a*

T. *De-fe-ce-runt prae la-cry-mis o-cu-li me-i con-tur-da-ta sunt vis-ce-ra me-a*

B. *De-fe-ce-runt prae la-cry-mis o-cu-li me-i con-tur-da-ta sunt vis-ce-ra me-a*

Cb. *De-fe-ce-runt prae la-cry-mis o-cu-li me-i con-tur-da-ta sunt vis-ce-ra me-a*

11

Tpt. *ef-fu-sum est in ter-ra je-car-me-um su-per con-ti-tri-o-ne po-pu-li me-i cum de-*

Tpt. *ef-fu-sum est in ter-ra su-per con-ti-tri-o-ne po-pu-li me-i cum de-*

T. *ef-fu-sum est in ter-ra su-per con-ti-tri-o-ne fi-li-ae po-pu-li me-i cum de-*

B. *ef-fu-sum est in ter-ra su-per con-ti-tri-o-ne fi-li-ae po-pu-li me-i cum de-*

Tpt. *ef-fu-sum est in ter-ra su-per con-ti-tri-o-ne fi-li-ae po-pu-li me-i cum de-*

T. *ef-fu-sum est in ter-ra su-per con-ti-tri-o-ne fi-li-ae po-pu-li me-i cum de-*

B. *ef-fu-sum est in ter-ra su-per con-ti-tri-o-ne fi-li-ae po-pu-li me-i cum de-*

Cb. *ef-fu-sum est in ter-ra su-per con-ti-tri-o-ne fi-li-ae po-pu-li me-i cum de-*

20

Tpt. *-fi - ce-ret par-vu-lus et lac - tens in pla-te - is in pla - te - is op - - - pi - di*
 Tpt. *-fi - ce-ret par-vu-lus et lac - tens in pla-te - is in pla - te - is op - - - pi - di*
 T. *fi - ce-ret par-vu-lus et lac-tens in pla-te - is in pla - te - is op - - - pi - di*
 B. *fi - ce-ret par-vu-lus et lac-tens in pla-te - is in pla - te - is op - - - pi - di*

Tpt. *fi - ce-ret par-vu-lus et lac-tens in pla-te - is in pla - te - is op - - - pi - di*
 T. *fi - ce-ret par-vu-lus et lac-tens in pla-te - is in pla - te - is op - - - pi - di*
 B. *fi - ce-ret par-vu-lus et lac-tens in pla-te - is in pla - te - is op - - - pi - di*
 Cb.

9

Lectio secunda: Jerusalem

1

Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem con - ver - te - re ad Do - mi - num De - - um

Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem con - ver - te - re

Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem con - ver - te - re

Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem con - ver - te - re ad Do - mi - num

Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem con - ver - te - re

Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem con - ver - te - re

Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem con - ver - te - re

7

tu - - um ad Do - mi - num De - um tu - - um

De - um De - um tu - um De - um tu - - um

De - um solo De - um tu - um De - um tu - - um

De - - um ad Do - mi - num De - um tu - um De - um tu - - um

De - um De - um tu - um De - um tu - - um

ad Do - mi - num De - um tu - um De - um tu - - um

ad Do - mi - num De - um tu - um De - um tu - - um

VUELA RAUDA CRISTINA

Cantata

(Archivo Histórico Comarcal de Cervera, Música, Caja 10 – N° 7)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: Valencia, Manuscrito. 1829

Transcripción: Vicente Martínez Molés

Vuela rauda Cristina

Cantata

Música: Francisco Andreu Castellá (1829)

Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Marziale

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Violin I:** Treble clef, G major key signature, common time. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Violin II:** Treble clef, G major key signature, common time. Features a supporting melodic line with triplets.
- Viola:** Alto clef, G major key signature, common time. Features a supporting melodic line with triplets.
- Flauta:** Treble clef, G major key signature, common time. Features a melodic line with sixteenth-note patterns.
- Clarinete 1º:** Treble clef, G major key signature, common time. Features a melodic line with eighth notes.
- Clarinete 2º:** Treble clef, G major key signature, common time. Features a melodic line with eighth notes.
- Corni en Re:** Treble clef, G major key signature, common time. Features a rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Clarin en Re:** Treble clef, G major key signature, common time. Features a rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Fagot:** Bass clef, G major key signature, common time. Features a supporting melodic line with eighth notes.
- Trombón:** Bass clef, G major key signature, common time. Features a supporting melodic line with eighth notes.
- Tiples y Tenores 1º:** Bass clef, G major key signature, common time. Features a supporting melodic line with eighth notes.
- Tiples y Tenores 2º:** Bass clef, G major key signature, common time. Features a supporting melodic line with eighth notes.
- Bajos:** Bass clef, G major key signature, common time. Features a supporting melodic line with eighth notes.
- Contrabajo:** Bass clef, G major key signature, common time. Features a supporting melodic line with eighth notes.

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

6 Unite

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Clarin en Re

Fag.

Tbn.

Tpl. y Ten. 1º

Tpl. y Ten. 2º

Bajos

Cb.

12 Unite

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl.1^o
en Sib

Cl.2^o
en Sib

Corni

Clarín
en Re

Fag.

Tbn.

Tpl. y
Ten.1^o

Tpl. y
Ten.2^o

Bajos

Cb.

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Clarín en Re

Fag.

Tbn.

Tpl. y Ten. 1º

Tpl. y Ten. 2º

Bajos

Cb.

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl.1^o
en Sib

Cl.2^o
en Sib

Corn

Clarín
en Re

Fag.

Tbn.

Tpl. y
Ten.1^o

Tpl. y
Ten.2^o

Bajos

Cb.

Vue-la rau - daChris-ti - nacual as - tro que di - fun-de es plen den-te

Vue-la rau - daChris-ti - nacual as - tro que di - fun-de es plen den-te

Vue-la rau - daChris-ti - nacual as - tro que di - fun-de es plen den-te

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

6

28

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Clarin en Re

Fag.

Tbn.

Tpl. y Ten. 1º

Tpl. y Ten. 2º

Bajos

Cb.

fulgor tu be - lle - za y vir - tud _res-plan - dez - can so - bre el tro - no o - pu - len - to _es - pa - ñol

fulgor tu be - lle - za y vir - tud _res-plan - dez - can so - bre el tro - no o - pu - len - to _es - pa - ñol

fulgor tu be - lle za y vir - tud res - plan - dez - can so - bre el tro - no o - pu - len - to _es - pa - ñol

7

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

33

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1^o
en Sib

Cl. 2^o
en Sib

Corn.

Clarín
en Re

Fag.

Tbn.

Tpl. y
Ten. 1^o

Tpl. y
Ten. 2^o

Bajos

Cb.

ff

vue-la
vue-la
vue-la

vue la
vue-la lle - va da en las a__ las__ que_ pro-

vue la
vue-la lle - va da en las a__ las__ que_ pro-

vue la
vue-la lle - va da en las a__ las__ que_ pro-

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

8

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Clarin en Re

Fag.

Tbn.

Tpl. y Ten. 1º

Tpl. y Ten. 2º

Bajos

Cb.

p

-pi - cio te pre - te el a - mor a col - mar los ar - dien - tes de se - os de Fer

pi - cio te pres - te el a - mor a col - mar los ar - dien - tes de se - os de Fer

-pi - cio te pres - te el a - mor De Fer - nan - do y la I - be - ra

44 divisi

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl.1^o
en Sib

Cl.2^o
en Sib

Corn.

Clarín
en Re

Fag.

Tbn.

Tpl. y
Ten.1^o

Tpl. y
Ten.2^o

Bajos

Cb.

nan - do la I - be - ra Na - ción Vue - la rau - da Chris - ti - nacua - as - tro que di - fun - de - es - plen - den - te fil

nan - do la Ibe - ra Na - ción Vue - la rau - da Chris - ti - nacua - as - tro que di - fun - de - es - plen - den - te fil

Na - ción Ibe - ra Na - ción Vue - la rau - da Chris - ti - nacua - as - tro que di - fun - de - es - plen - den - te fil

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

10

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1.^o
en Sib

Cl. 2.^o
en Sib

Comi

Clarín
en Re

Fag.

Tbn.

Tpl. y
Ten. 1.^o

Tpl. y
Ten. 2.^o

Bajos

Cb.

Unite

gor tu be - lle - za y vir - tud _res-plan - dez - can sobre es - te tro - no o - pu - len to es - pa - ñol so - bre

gor tu be - lle - za y vir - tud _res-plan - dez - can sobre es - te tro - no o - pu - len to es - pa - ñol so - bre

gor tu be - lle - za y vir - tud _res-plan - dez - can sobre es - te tro - no o - pu - len to es - pa - ñol so - bre

11

Recitado

Andante

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl.1º en Sib

Cl.2º en Sib

Corni

Fag.

Tiple solista

Cb.

Pianoforte

Con expresión dolorosa

Andante

5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl.1º en Sib

Cl.2º en Sib

Corni

Fag.

Tiple solista

Cb.

Pianoforte

En viu

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

12

10 tempo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Fag.

Tiple solista

Cb.

Pianoforte

dez do - lo - ro - sa llo ro a - cer - bo y de an - he - la - da su - ce - sión pri

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Fag.

Tiple solista

Cb.

Pianoforte

va - do e - ra a mo - nar - ca a - ma - do que la par - ca in - flexi - ble por tres va - ces es - gri - mió su gua

p *fp* *fp* *fp*

p *fp* *fp* *fp*

p *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp*

13

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

27 **Allegro Maestoso**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1^o
en Sib

Cl. 2^o
en Sib

Cornu

Fag.

Tiple solista

Cb.

Pianoforte

da-ña con-tra tres Rey-nas de la tris-ti-te Es-pa-ña

pp

fp

pp

pp

Allegro Maestoso

28

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1^o
en Sib

Cl. 2^o
en Sib

Cornu

Fag.

Tiple solista

Cb.

Pianoforte

p

p

p

Allegro Maestoso

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

14

33 *tempo dolce*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Fag.

Tiple solista

Cb.

Pianoforte

fp

fp *tempo dolce*

fp

La Na-ción a - cu-cio-sa pi-de al Rey u - na es - po-sa

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Fag.

Tiple solista

Cb.

Pianoforte

fp

fp

El en-ton-cesus vo-tos a-ten-dien-do re

15

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

46

Vln. I *fp*

Vln. II *fp*

Vla. *fp*

Fl. *f*

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Fag.

Tiple solista

Cb.

Pianoforte *fp*

co-rre cuan-to en - cie - rra en - tre cris-ta-nos Prin - ci-pes la tie-rra

52

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Fag.

Tiple solista

Cb.

Pianoforte *p*

y tu vir - tud ta-len - to y her-mo-su-ra su co - ra - zón en - cien

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

16

57 **Allegretto**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º
en Sib

Cl. 2º
en Sib

Corní

Fag.

Tiple solista

Cb.

Pianoforte

dep en la lla - ma de a - mor ac - ti - va y pu - ra

Allegretto

Coro

1 Allegretto

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl.1^o
en Sib

Cl.2^o
en Sib

Corn

Trompa
en Sol

Fag.

Tbn.

Tpl. y
Ten.1^o

Tpl. y
Ten.2^o

Bajos

Cb.

cresc.

f

cresc.

f

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

18

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Fag. *dolce*

Tbn. *dolce*

Tpl. y Ten. 1º

Tpl. y Ten. 2º

Bajos

Cb.

19

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

15

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl.1º en Sib

Cl.2º en Sib

Corní

Trompa en Sol

Fag.

Tbn.

Tpl. y Ten.1º

Tpl. y Ten.2º

Bajos

Cb.

pizz.

pizz.

pizz.

dolce

Si la o-be-dien-cia un

dolce

Si la o-be-dien-cia un

dolce

Si la o-be-dien-cia un

pizz.

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

20

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1^o
en Sib

Cl. 2^o
en Sib

Comi

Trompa
en Sol

Fag.

Tbn.

Tpl. y
Ten. 1^o

Tpl. y
Ten. 2^o

Bajos

Cb.

tiem - po o la ra-zón de es - ta - do o el con - se-jo pri - va - do fi - ja - ron su e - lec - ción

tiem - po o la ra-zón de es - ta - do o el con - se-jo pri - va - do fi - ja - ron su e - lec - ción

tiem - po o la ra-zón de es - ta - do o el con - se-jo pri - va - do fi - ja - ron su e - lec - ción

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl.1º en Sib

Cl.2º en Sib

Corní

Trompa en Sol

Fag.

Tbn.

Tpl. y Ten.1º

Tpl. y Ten.2º

Bajos

Cb.

o la ra-zón de es - ta - do o el con - se-jo pri - va - do fi - ja - ron sue - lec - ción A ti oh be - lla Chris

o la ra-zón de es - ta - do o el con - se-jo pri - va - do fi - ja - ron sue - lec - ción

o la ra-zón de es - ta - do o el con - se-jo pri - va - do fi - ja - ron sue - lec - ción

Solo

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

22

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º
en Sib

Cl. 2º
en Sib

Corní

Trompa
en Sol

Fag.

Tbn.

Tpl. y
Ten. 1º

Tpl. y
Ten. 2º

Bajos

Cb.

ti - na so - lo el a - mor te lla - ma que a - mues - tro Rey in - fla - ma y el bien de la Na - ción *A*

A

A

A

Tutti

45

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl.1^o
en Sib

Cl.2^o
en Sib

Corní

Trompa
en Sol

Fag.

Tbn.

Tpl. y
Ten.1^o

Tpl. y
Ten.2^o

Bajos

Cb.

ff

dolce

arco

p

ff

p

ff

ti oh be - lla Chris - ti - na so - lo el a - mor te lla - ma que a nues - tro Rey in -

ti oh be - lla Chris - ti - na so - lo el a - mor te lla - ma que a nues - tro Rey in -

ti oh be - lla Chris - ti - na so - lo el a - mor te lla - ma que a nues - tro Rey in -

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

24

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Fag.

Tbn.

Tpl. y Ten. 1º

ff fla - ma y el bien de la Na - ción y el bien de la Na - ción y el bien de la Na - ción

Tpl. y Ten. 2º

fla - ma y el bien de la Na - ción y el bien de la Na - ción y el bien de la Na - ción

Bajos

fla - ma y el bien de la Na - ción y el bien de la Na - ción y el bien de la Na - ción

Cb.

Solo

25

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

59

Vln. I
pizz.

Vln. II
pizz.

Vla.
pizz.

Fl.

Cl. 1º
en Sib

Cl. 2º
en Sib

Corní

Trompa
en Sol

Fag.

Tbn.

Tpl. y
Ten. 1º
dolce
Si la o - be - dien - cia un tiem - po o la ra - zón de es - ta - do o el con - se - jo pri

Tpl. y
Ten. 2º
dolce
Si la o - be - dien - cia un tiem - po o la ra - zón de es - ta - do o el con - se - jo pri

Bajos
dolce
Si la o - be - dien - cia un tiem - po o la ra - zón de es - ta - do o el con - se - jo pri

Cb.

Vuela rauda Cristina - F. Andreu

26

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º
en Sib

Cl. 2º
en Sib

Corní

Trompa
en Sol

Fag.

Tbn.

Tpl. y
Ten. 1º

Tpl. y
Ten. 2º

Bajos

Cb.

va - do fi - ja - ron su e - lec - ción

o la ra - zón de es - ta - do o el con - se - jo pri

va - do fi - ja - ron su e - lec - ción

o la ra - zón de es - ta - do o el con - se - jo pri

va - do fi - ja - ron su e - lec - ción

o la ra - zón de es - ta - do o el con - se - jo pri

75

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl.1º en Sib

Cl.2º en Sib

Corní

Trompa en Sol

Fag.

Tbn.

Tpl. y Ten.1º

Tpl. y Ten.2º

Bajos

Cb.

va - do fi - ja - ron su e - lec - ción a tí oh be - lla Chris - ti - na so - lo el a - mor te

va - do fi - ja - ron su e - lec - ción a tí oh be - lla Chris - ti - na so - lo el a - mor te

va - do fi - ja - ron su e - lec - ción a tí oh be - lla Chris - ti - na so - lo el a - mor te

cresc. *f* *p* *cresc.*

arco

arco

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

28

81

Vln. I *f*

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Comi

Trompa en Sol

Fag.

Tbn.

Tpl. y Ten. 1º
lla - ma que *anues-tro* Rey in - fla - ma *y* el bien de la Na - ción *y* el

Tpl. y Ten. 2º
lla - ma que *anues-tro* Rey in - fla - ma *y* el bien de la Na - ción *y* el

Bajos
lla - ma que *anues-tro* Rey in - fla - ma *y* el bien de la Na - ción *y* el

Cb.

88

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl.1º en Sib

Cl.2º en Sib

Corní

Trompa en Sol

Fag.

Tbn.

Tpl. y Ten.1º

Tpl. y Ten.2º

Bajos

Cb.

bien de la Na-ción de la Na-ción de la Na-ción de la Na-ción

bien de la Na-ción de la Na-ción de la Na-ción de la Na-ción

bien de la Na-ción de la Na-ción de la Na-ción de la Na-ción

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

30

93

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Comi

Trompa en Sol

Fag.

Tbn.

Tpl. y Ten. 1º

Tpl. y Ten. 2º

Bajos

Cb.

Cavatina

Andante-Maestoso 6

Vln. I

Vln. II *colla parte*

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corní

Trompa en Sol

Clarín en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista
Ve pues al tro-no don-de Fer-nan-do con pom-pa au-gus-ta te es-tá es

Tpl. y Ten. 1º

Bajos

Cb.

Pianoforte *colla parte*

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

32

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Clarin en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista

Tpl. y Ten. 1º

Bajos

Cb.

Piano-forte

tempo

pp

tempo

pe- ran - - do ve y en su tror - no cu-al ca-ra es po - sa la pe-na ahu-yen - te tu faz go-

5

3

5

3

tempo

p

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Clarin en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista
- zo - sa ve pues al tro - no don-de Fer - nan - do con pom - pa - gu - sus - ta te - es - tá - es - pe - ran - do ve y en su

Tpl. y Ten. 1º

Bajos

Cb.

Pianoforte

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

34

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Clarín en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista

Tpl. y Ten. 1º

Bajos

Cb.

Pianoforte

tor - no cual ca-ra es po - sa la pe-na ahu - yen - te tu faz ³ go - zo - sa ve pues al tro - no don-de Fer

solo

p

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Clarin en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista
nan - do con pom - pa gu - gus - ta te es - tá es - pe - ran do ve y en su tor - no cu - al ca - ra es

Tpl. y Ten. 1º

Bajos

Cb.

Pianoforte

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

36

26

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1^o
en Sib

Cl. 2^o
en Sib

Corni

Trompa
en Sol

Clarín
en Re

Fag.

Tbn.

Tiple
solista

Tpl. y
Ten. 1^o

Bajos

Cb.

Pianoforte

po - sa la pe-na ahu-yen - te tu - faz go - zo - sa ve pues al tro - θ no don-de Fer

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Clarin en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista

Tpl. y Ten. 1º

Bajos

Cb.

Pianoforte

colla parte

colla parte

nan do con pom pa au-gus-ta te es-tá es-pe-ran do te está es-pe-ran

34 Allegretto

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Clarín en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista

Tpl. y Ten. 1º

Bajos

Cb.

Pianoforte

p

Allegretto

p

do.

solo

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1^o
en Sib

Cl. 2^o
en Sib

Corni

Trompa
en Sol

Clarín
en Re

Fag.

Tbn.

Tiple
solista

Tpl. y
Ten. 1^o

Bajos

Cb.

Pianoforte

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

Dul-ce coe-or - dia gra-ta ar- mo - ni - a rey ne en I - be - ria des-de a-quel di-a y el dul-ce

46

Vln. I pizz. arco

Vln. II pizz. arco

Vla. pizz. arco

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Clarín en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista
fru - to de tu hi - me - ne - o lle ne y com - ple - tem - es - tro de - se - o pa - ra que a - le - gres y bi - en ha -

Tpl. y Ten. 1º

Bajos

Cb. pizz. arco
p

Pianoforte

51

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Clarin en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista
- da - dos di-ga-mos to - dos al - bo-ro-za - dos fe-li-ces si - glos vi - va Chris - ti - na y el que a la Es

Tpl. y Ten. 1º

Bajos

Cb.

Pianoforte

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Clarin en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista
pa - ña la des - ti - no... el que a la Es - pa - ña la des - ti - no... el que a la Es - pa - ña la des - ti -

Tpl. y Ten. 1º

Bajos

Cb.

Pianoforte

43

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

61

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Fl.

Cl. 1^o
en Sib

Cl. 2^o
en Sib

Corní
f

Trompa
en Sol

Clarín
en Re

Fag.

Tbn.

Tiple
solista
-no

Tpl. y
Ten. 1^o
Coro
Di-ga-mos to-dos fe-li-ces si-glos Vi-va Chris-ti-na Vi-

Bajos
Di-ga-mos to-dos fe-li-ces si-glos Vi-va Chris-ti-na Vi-

Cb.
f

Pianoforte
f

Vuela rauda Cristina - F. Andreu

44

65

Vln. I
p *cresc.*

Vln. II
p *cresc.*

Vla.
cresc.

Fl.

Cl. 1º
en Sib

Cl. 2º
en Sib

Corni

Trompa
en Sol

Clarín
en Re

Fag.

Tbn.

Tiple
solista

Tpl. y
Ten. 1º
va y el que ala Es - pa - ña la des - ti - nó Vi - va

Bajos
va y el que ala Es - pa - ña la des - ti - nó Vi - va

Cb.

Pianoforte

69

Vln. I
p *cresc.*

Vln. II
p *cresc.*

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Clarin en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista
Vi - - - va vi - va Chris - tina Dul - ce - con -

Tpl. y Ten. 1º
Vi - va y el que a la Es pa - ña la des - ti - nó Vi - - va

Bajos
Vi - va y el que a la Es - pa - ña la des - ti - nó Vi - - va

Cb.

Pianoforte

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

46

73

Vln. I *p* pizz.

Vln. II *p* pizz.

Vla. *p* pizz.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Clarín en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista
ten - dia gra - ta ar mo - ni - a rei ne en I - be - ria des - de - a - que - di - a y el dul - ce fru - to de - tu - hi - me

Tpl. y Ten. 1º

Bajos

Cb. *p* pizz.

Pianoforte *p*

78

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corn.

Trompa en Sol

Clarín en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista
ne - o lle-ne y com - ple - te mu-es tro-de - se - o pa-ra que a - le - gres y bi-en ha - da - dos di-ga-mos

Tpl. y Ten. 1º

Bajos

Cb.

Pianoforte

arco

p

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

48

83

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Clarín en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista

Tpl. y Ten. 1º

Bajos

Cb.

Pianoforte

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

to - dos al - bo - ro - za - dos fe - li - ces si - glos vi - va Chris - ti - na y el que a la Es - pa - ña la des - ti -

88

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1^o
en Sib

Cl. 2^o
en Sib

Corni

Trompa
en Sol

Clarín
en Re

Fag.

Tbn.

Tiple
solista

Tpl. y
Ten. 1^o

Bajos

Cb.

Pianoforte

- no al que a la Es pa - ña la des - ti no al que a la Es pa - ña la des - ti

f p

f p

f p

f

f

f

f p

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f p

f

f p

92

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Clarin en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista *no* *si y el que g la Es pa*

Tpl. y Ten. 1º *Di - ga - mos to - dos Vi - va Chris - ti - na la*

Bajos *Di - ga - mos to - dos Vi - va Chris - ti - na la*

Cb.

Pianoforte *p*

51

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

96

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corni

Trompa en Sol

Clarin en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista

Tpl. y Ten. 1º

Bajos

Cb.

Pianoforte

f *p* *f* *p*

- ña la des - ti - no si y el que la Es

des - ti - - nó di - ga - mos to - dos Vi - va Chris - ti - na

des - ti - - nó di - ga - mos to - dos Vi - va Chris - ti - na

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

52

100

Vln. I
Vln. II
Vla.
Fl.
Cl. 1º en Sib
Cl. 2º en Sib
Corni
Trompa en Sol
Clarín en Re
Fag.
Tbn.
Tiple solista
Tpl. y Ten. 1º
Bajos
Cb.
Pianoforte

fp *fp* *fp*
fp *fp* *fp*
fp *fp* *fp*
f *fp* *fp* *f* *fp* *fp*

pa - na la des - ti - nó la des - ti - nó la
la des - ti - nó la des - ti - nó la
la des - ti - nó la des - ti - nó la

53

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

105

Vln. I *fp* *f*

Vln. II *fp* *f*

Vla. *fp* *f*

Fl. *f*

Cl. 1º en Sib *f*

Cl. 2º en Sib *f*

Corni *f*

Trompa en Sol -

Clarin en Re *f*

Fag. *f*

Tbn. *f*

Tiple solista
des - ti - nó la des - ti - nó la des - ti - nó la des - ti - nó

Tpl. y Ten. 1º
des - ti - nó la des - ti - nó la des - ti - nó la des - ti - nó

Bajos
des - ti - nó la des - ti - nó la des - ti - nó la des - ti - nó

Cb. *f*

Pianoforte *f*

Vuela rauda Cristina - F. Andreví

54

110

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Cl. 1º en Sib

Cl. 2º en Sib

Corní

Trompa en Sol

Clarín en Re

Fag.

Tbn.

Tiple solista

Tpl. y Ten. 1º

Bajos

Cb.

Pianoforte

¿POR QUÉ, CIELO, TE ADMIRAS?

Villancico-Baile a la Purísima Concepción

(Archivo de la Catedral de Sevilla, Música, 106-4-1)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: Barcelona, Manuscrito. 1853

Transcripción: Vicente Martínez Molés

1

Por qué, cielo, te admiras

Villancico Bayle a la Purísima Concepción

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1853)

Transcripción y Revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Allegro Moderatto

5

10 15

Por qué, cie - lo te ad - mi - ras por qué, tie - rra, te pas - mas de que soy con - ce - bi - da to - da her - mo - sa y sin man -

Por qué, cie - lo te ad - mi - ras por qué, tie - rra, te pas - mas de que soy con - ce - bi - da to - da her - mo - sa y sin man -

Por - qué, cie - lo te ad - mi - ras por qué, tie - rra te pas - mas de que soy con - ce - bi - da to - da her - mo - sa y sin man -

Por qué, cielo, te admiras - F. Andreví

2

20

Vln. I
Vln. II
Vla.
Fl.
Ob.
Ob.
Fag.
Trmp. en Mi
Tpl.
Tpl.
Tpl.
Cb.

cha si to-da her mo-sa y sin man - cha? sien-do yo de abe
cha si to-da her mo-sa y sin man - cha? sien-do yo
cha si to-da her no-sa y sin man - cha? sien-do yo

25 30

Vln. I
Vln. II
Vla.
Fl.
Ob.
Ob.
Fag.
Trmp. en Mi
Tpl.
Tpl.
Tpl.
Cb.

ter - no pre - vi - ta y des - ti - na - da pa ra Ma - dre del Ver - bo des - ti - na - da pa - ra Ma - dre de - la
de ab - e - ter - no pre - vis - ta y des - ti - na da pa ra Ma - dre del Ver - bo des - ti - na - da pa - ra Ma - dre de - la
de ab - e - ter - no pre - vis - ta y des - ti - na - da pa - ra Ma - dre del Ver - bo des - ti - na - da pa - ra Ma - dre de - la

3

Por qué, cielo, te admiras - F. Andreu

35

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

mis - ma gra - cia pa - ra Ma - dre del Ver - bo y de la mis - ma gra - cia pa - ra
 mis - ma gra - cia pa - ra Ma - dre del Ver - bo y de la mis - ma gra - cia no e - ra
 mis - ma gra - cia pa - ra Ma - dre del Ver - bo y de la mis - ma gra - cia no e - ra

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

ma - dre del ver - bo sin man - cha con - ce - bi - da es la ma - dre del ver - bo sin man - cha con - ce - bi -
 bien que es - tu - vie - se ni un ins - tan - te man - cha - da no e - ra bien que es - tu - vie - se ni un ins - tan - te man - cha -
 bien que es - tu - vie - se ni un ins - tan - te man - cha - da no e - ra bien que es - tu - vie - se ni un ins - tan - te man - cha -

Por qué, cielo, te admiras - F. Andrevi

4

45

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

50

-da no e-ra bien que es-tu-vie - se un ins-tan-te man-cha - da no e-ra bien que es-tu-vie -

-da no e-ra bien que es-tu-vie se un ins-tan-te man-cha - da no e-ra bien que es-tu-vie

no e-ra bien que es-tu-vie - se un ins-tan-te man-cha - da no e-ra bien que es-tu

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

se un ins-tan-te man-cha - da no e-ra bien que es-tu-viese un ins-tan-te man-cha - da

se un ins-tan-te man-cha - da no e-ra bien que es-tu-viese un ins-tan-te man-cha - da

viese un ins-tan-te man-cha - da no e-ra bien que es-tu-viese un ins-tan-te man-cha - da

5

ESTRIBILLO

Allegro

1 5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

Ben - di - to el pri - mer mo - men to de su ser y más la gra

Ben - di - to el pri - mer mo - men to de su ser y más la gra

Allegro

10 15

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

- cia con que en él fue en - ri - que - ci - da su ben - di - ti - si - ma

- cia con que en él fue en - ri - que - ci - da su ben - di - ti - si - ma

- cia con que en él fue en - ri - que - ci - da su ben - di - ti - si - ma

Por qué, cielo, te admiras - F. Andreu

6

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

al - ma con que en él fue en - ri - que - ci - da su ben - di -

al - ma con que en él fue en - ri - que - ci - da su ben - di -

al - ma con que en él fue en - ri - que - ci - da su ben - di -

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

ti - si - ma al - ma Má - qui - na tri - na del mun -

ti - si - ma al - ma Má - qui - na tri - na del mun -

ti - si - ma al - ma

30

7

Por qué, cielo, te admiras - F. Andreví

35 40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp. en Mi

Tpl.

Tpl. *do* su - pre - ma in - ter - me - dia se pos - tra - rá

Tpl. *do* su - pre - ma in - ter - me - dia se pos - tra - rá

Cb. su - pre - ma in - ter - me - dia se pos - tra - rá

45 50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp. en Mi

Tpl.

Tpl. ven y do - bla la ro - di - lla a la que es tu So - be - ra

Tpl. ven y do - bla la ro - di - lla a la que es tu So - be - ra

Cb. ven y do - bla la ro - di - lla a la que es tu So - be - ra

Por qué, cielo, te admiras - F. Andreví

55

Score for measures 55-60. Instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Fl., Ob., Fag., Tmp. en Mi, Tpl., Tpl., Tpl., Cb. Lyrics: -na a la que es tu So - be - ra - na a la que es tu So - be -

60 65

Score for measures 60-65. Instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Fl., Ob., Fag., Tmp. en Mi, Tpl., Tpl., Tpl., Cb. Lyrics: ra na Ben di - to el pri - ra na Ben - di - to el pri -

9

Por qué, cielo, te admiras - F. Andrevi

70 75

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

mer ins - tan te de tu ser y más la gra - cia con que en él fue en - ri - que

mer ins - tan te de tu ser y más la gra - cia con que en él fue en - ri - que

mer ins - tan te de tu ser y más la gra - cia con que en él fue en - ri - que

mer ins - tan te de tu ser y más la gra - cia con que en él fue en - ri - que

70 80 85

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

ci - da su ben - di - ti - si - ma al - ma

ci - da su ben - di - ti - si - ma al - ma

ci - da su ben - di - ti - si - ma al - ma

ci - da su ben - di - ti - si - ma al - ma

Por qué, cielo, te admiras - F. Andreví

10

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Tmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

Án - ge - les y Se - ra - fi - nes su -

Án - ge - les y Se - ra - fi - nes su -

Án - ge - les y Se - ra - fi - nes su -

95

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Tmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

pre - ma in - ter - me - dia ba - ja ven y do - bla

pre - ma in - ter - me - dia ba - ja ven y do - bla

pre - ma in - ter - me - dia ba - ja ver y do - bla

11

Por qué, cielo, te admiras - F. Andreví

100 105

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

la ro - di - lla a la que es tu So - be - ra

110

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

na ven y do - bla la ro - di - lla la ro - di - lla a la que es su so - be - ra - na ven y do - bla la ro - di - lla

Por qué, cielo, te admiras - F. Andreví

12

Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Fl.
 Ob.
 Ob.
 Fag.
 Trmp. en Mi
 Tpl.
 Tpl.
 Tpl.
 Cb.

Castañuelas
 di - lla a la que es tu So - be - ra - na que es tu Sobe - ra - na
 di - lla a la que es tu So - be - ra - ba que es tu Sobe - ra - na
 di - lla a la que es tu So - be - ra - na que es tu Sobe - ra - na

115
 120
 125
 130

13

Por qué, cielo, te admiras - F. Andreví

The image displays a musical score for the piece "Por qué, cielo, te admiras" by F. Andreví. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Vln. I**: Violin I, measures 135-145.
- Vln. II**: Violin II, measures 135-145.
- Vla.**: Viola, measures 135-145.
- Fl.**: Flute, measures 135-145.
- Ob.**: Oboe, measures 135-145.
- Fag.**: Bassoon, measures 135-145.
- Trmp. en Mi**: Trumpet in D, measures 135-145.
- Tpl.**: Three Trombones (I, II, III), measures 135-145.
- Cb.**: Contrabass, measures 135-145.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 135 to 140, and the second system covers measures 140 to 145. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The woodwinds and brasses provide harmonic support, while the strings play a more active role in the texture.

Por qué, cielo, te admiras - F. Andreví

14

Vln. I
Vln. II
Vla.
Fl.
Ob.
Ob.
Fag.
Trmp. en Mi
Tpl.
Tpl.
Tpl.
Cb.

15

COPLAS

0 Andante 5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Andante

Cb.

10 15

Solo

Tpl.

Tan pre - cio - sa te - con - ci - bes y tan San - ta por ex - tre - mo que so - lo se te a - ven - ta - ja el que qui - so y pu - do ha

Tpl.

Tpl.

Cb.

Por qué, cielo, te admiras - F. Andreví

16

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp.
en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

cer - lo que so - lo se te a - ven - ta - ja el que qui - so y pu - do ha - cer - lo el que qui - so y pu - do ha - cer - lo tan pre
que so - lo se te a - ven - ta - ja el que qui - so y pu - do ha - cer - lo el que qui - so y pu - do ha - cer - lo
que so - lo se te a - ven - ta - ja el que qui - so y pu - do ha - cer - lo el que qui - so y pu - do ha - cer - lo

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Trmp.
en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

ci - sa te con - ci - bes y tan San - ta por - ex - tre - mo que so - lo se te a - ven - ta - ja el que qui - so y pu - do ha -
y tan San - ta por - ex - tre - mo que so - lo se te a - ven - ta - ja el que qui - so y pu - do ha -
y tan San - ta por - ex - tre - mo que so - lo se te a - ven - ta - ja el que qui - so y pu - do ha -

17

Por qué, cielo, te admiras - F. Andreví

30 35

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Fag.

Tmp. en Mi

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

cer - lo el que qui - so y pu - do ha cer - - lo el que qui - so y pu - do ha cer - - lo
 cer - lo el que qui - so y pu - do ha cer - - lo el que qui - so y pu - do ha cer - - lo
 cer - lo ha - cer - - lo y pu do ha - cer - - lo

EL DIOS QUE ESCELSO TRONO

Villancico-Baile al Santísimo Sacramento

(Archivo de la Catedral de Sevilla, Música, 106-4-2)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: Barcelona, Manuscrito. 1853

Transcripción: Vicente Martínez Molés

El Dios que escelso trono

Villancico Bayle al Santísimo Sacramento

Compositor: Francisco Andreu Castellá (1853)
 Transcripción y Revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

1

Allegro Moderatto

Musical score for measures 1-7. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Flute, Oboe 1, Oboe 2, Trompas en Sol (Trumpets in C), Fagot (Bassoon), Tiple 1, Tiple 2, Tiple 3 (Timpani), and Contrabajo (Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Musical score for measures 8-15. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Flute, Oboe 1, Oboe 2, Trompas en Sol (Trumpets in C), Fagot (Bassoon), Tiple 1, Tiple 2, Tiple 3 (Timpani), and Cb. (Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics for the timpani part are: "El Dios que es - cel - so tro - no to - dos mu - ves cen - te - lle - a a quien los cie - los a - do - le - ce sus".

El Dios que escelso trono - F. Andreví

2

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Trmps. en Sol

Fag.

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

fes-ti-nes in-sa-nos Hom-bre por a-mor del hom-bre gol-goa-ta mo-rir le

23

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Trmps. en Sol

Fag.

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

vieras ya-nu-ran-do los te-so-ros de su bon-dad y lar-gue-za de su bon-dad ma-ges-tad en al-to

El Dios que escelso trono - F. Andreví

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Trmps. en Sol

Fag.

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

de su bon-dad y lar-gueza cual pe-li-ca-no a - mo - ro - so de si mis - mo nos sus - ten ta cual pe

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Trmps. en Sol

Fag.

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

li - ca - no a - mo - ro - so de si mis - mo nos sus - tenta nos sus - tenta nos sus - tenta

ESTRIBILLO

4

Allegro Moderatto

1

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Trmps. en Sol

Fag.

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

Allegro Moderatto

8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Trmps. en Sol

Fag.

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

Allegro Moderatto

Al re - gio ban - que - te mor - ta - les lle - gue - mos ma -

ná - de - lei - to - so fe - li - ces ³gus - te - mos que un ³Dios - de ter - nu - ra a - man - te nos da que un

y en hos - tia a - bre - via - do de ce - li - co pany en hos - tia a - bre -

5

El Dios que escelso trono - F. Andrevi

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Trmps. en Sol

Fag.

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

Dios ³³ de ter - mi - ra a - man - te ³ nos da al re - gio ban

via - do de ce - li - co ce - li - co pan tu nom - bre di -

23

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Trmps. en Sol

Fag.

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

que - te mor - ta - les lle - gue - mos ma - ná - de - lei - to - so fe - li - ces gus

vi - no Je - sús in - vo - ca - mos y Dios te a - do - ra - mos por nos en - car -

El Dios que escelso trono - F. Andreví

6

30

Vln. I
Vln. II
Vla.
Fl.
Ob.
Ob.
Trmps. en Sol
Fag.
Tpl.
Tpl.
Tpl.
Cb.

te-mos que un Dios de ter-mi-ra a-man-te-nos da a-man-te a-na-do

36

Vln. I
Vln. II
Vla.
Fl.
Ob.
Ob.
Trmps. en Sol
Fag.
Tpl.
Tpl.
Tpl.
Cb.

man-te nos da ma-ná de-lei-to-so fe-li-ces gus temos que un

7

El Dios que escelso trono - F. Andrevi

43

Vln. I
Vln. II
Vla.
Fl.
Ob.
Ob.
Trmps. en Sol
Fag.
Tpl.
Tpl.
Tpl.
Cb.

Dios de ter - nu - ra a - man - te nos da a - man - te nos da a - man - te nos da

52

Vln. I
Vln. II
Vla.
Fl.
Ob.
Ob.
Trmps. en Sol
Fag.
Tpl.
Tpl.
Tpl.
Cb.

al re - gioban que - te mor - ta - les lle - gue - mos ma - ná - de - lei - te - mos por tu nom - bre di - vi - no Je - sus in - vo - ca - mos por nos en - car tu nom - bre di - vi - no Je - sus in - vo - ca - mos por nos en - car

El Dios que escelso trono - F. Andreví

8

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Trmps.
en Sol

Fag.

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

nos en - car - na - do y en hos - tia a - bre - via - do de a - man - ta nos do - que un Dios de ter - nu - ra a - man - ta nos
na - do y en hos - tia a - bre - via - do de ce - li - co pan y en hos - tia a - bre - via - do de ce - li - co
na - do y en hos - tia a - bre - via - do de ce - li - co pan y en hos - tia a - bre - via - do de ce - li - co

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Trmps.
en Sol

Fag.

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

da
pan
pan

9

El Dios que escelso trono - F. Andreví

74

Vln. I
Vln. II
Vla.
Fl.
Ob.
Ob.
Trmps. en Sol
Fag.
Tpl.
Tpl.
Tpl.
Cb.

80

Vln. I
Vln. II
Vla.
Fl.
Ob.
Ob.
Trmps. en Sol
Fag.
Tpl.
Tpl.
Tpl.
Cb.

El Dios que escelso trono - F. Andreví

Musical score for measures 86-91. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Fl., Ob., Ob., Trmps. en Sol, Fag., Tpl., Tpl., Tpl., and Cb. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

Musical score for measures 92-97. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Fl., Ob., Ob., Trmps. en Sol, Fag., Tpl., Tpl., Tpl., and Cb. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and rests.

11

El Dios que escelso trono - F. Andreví

97

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Trmps.
en Sol

Fag.

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

COPLAS

12

Andante

1

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Tmps. en Sol

Fag.

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

Ve la - do en nue - va can - di - da del Pa - dre al u - ni - ge - ni - to des - cien - do sa - cra

10

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Tmps. en Sol

Fag.

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

vic - ti - ma del em - pi - re - o al - al - tar se pos - tra el or - be a to - nito y del - cie - lo - los án - ge - les con ar - pas de o - ro ful - gi - das le

13

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Trmps. en Sol

Fag.

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

vie - neg a a - do - rar le vie - neg a a - do - rar se pos - tra el or - be g - to mi - to y del cie - lo los an

27

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

Ob.

Ob.

Trmps. en Sol

Fag.

Tpl.

Tpl.

Tpl.

Cb.

ge - les con ar - pas de o - ro ful - gi - das le vie - nen a a - do - rar le vie - nen a a - do - rar

OFICIO DE DIFUNTOS A LA MUERTE DEL REY FERNANDO VII

(Archivo del Palacio Real de Madrid, Música, Leg. 1.426 - Cat. 31)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: Madrid, Manuscrito. 1833

Transcripción: Vicente Martínez Molés

Invitatorio

Música: Francisco Andreu Castellá (1834)
 Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Andante Maestoso

Violín 1 *Tremolo*

Violín 2

Violas *Tremolo*

Flauta

Oboes

Cornos Ingleses

Trompas en Mib *Soli*

Clarines en Mib

Fagotes

Oficle

Timbales Mib - Sib

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Violonchelo y Contrabajo *Tremolo*

Re-gem cu-i om-ni-a vi-vunt

Re-gem cu-i om-ni-a vi-vunt

Re-gem cu-i om-ni-a vi-vunt

Re-gem Re-gem

Re-gem Re-gem

Re-gem Re-gem

Re-gem Re-gem

Re-gem Re-gem

Oficio de Difuntos - F. Andreu

9

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Trpas.
en Mib

Cl.
Mib

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
Re - gem cu - i om - ni - a vi - vunt Re - gem cu - i om - ni - a vi - - vunt

C. I
Re - gem cu - i om - ni - a vi - vunt Re - gem cu - i om - ni - a vi - - vunt ve -

T. I
Re - gem Re - gem Re - gem cu - i om - ni - a vi - - vunt ve -

B. I
Re - gem cu - i om - ni - a vi - vunt Re - gem cu - i om - ni - a vi - - vunt

S. II
Re - gem cu - i om - ni - a vi - vunt Re - gem cu - i om - ni - a vi - - vunt

C. II
Re - gem cu - i om - ni - a vi - vunt Re - gem cu - i om - ni - a vi - - vunt

T. II
Re - gem Re - gem Re - gem cu - i om - ni - a vi - - vunt

B. II
Re - gem cu - i om - ni - a vi - vunt Re - gem cu - i om - ni - a vi - - vunt

Ve.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

4

16

Vln. 1

Vln. 2

Fl.

Ob.

Corn Ingl.

Trpas. en Mib

Fag.

S. I
ve - ni - te ve - ni - te a - do - re - mus ve - ni - te a - do - re - mus

C. I
ni - te ve - ni - te a - do - re - mus ve - ni - te a - do - re - mus

T. I
ni - te ve - ni - te a - do - re - mus ve - ni - te a - do - re - mus

B. I
ve - ni - te a - do - re - mus

S. II
ve - ni - te a - do - re - mus

C. II
ve - ni - te a - do - re - mus

T. II
ve - ni - te a - do - re - mus

B. II
ve - ni - te a - do - re - mus

Vc.

Regem cui

Allegro moderato

The musical score is for the piece 'Regem cui' by Vicente Martínez Molés. It is marked 'Allegro moderato' and consists of 11 staves. The first six staves are for instruments: Violin 1 and 2, Viola, Flute, Oboe, Cor Anglais, and Trumpet in B-flat. The next two staves are for Trombone in B-flat and Clarinet in B-flat. The following three staves are for Bassoon, Bassoon in G, and Timpani. The last four staves are for vocal parts: Soprano I, Contralto I, Tenor I, Bass I, Soprano II, Contralto II, Tenor II, Bass II, and Cello/Double Bass. The vocal parts enter in the final measure with the lyrics 'Ve-ni - te ve', 'Ve-ni - te ve', 'Ve-ni - te', 'Ve-ni - te', 'Ve-ni - te', 'Ve-ni - te', 'Ve-ni - te', and 'Ve-ni - te' respectively. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, and articulation marks.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

6

7

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn. Ingl.

Trpas. en Mib

Cl. Mib

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
ni - te ex - ul - te - mus_ Do - mi - no ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri nos - tro

C. I
ni - te ex - ul - te - mus_ Do - mi - no ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri nos - tro

T. I
ve - ni - te ex - ul - te - mus Do - mi - no ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri nos - tro

B. I
ve - ni - te ex - ul - te - mus Do - mi - no ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri nos - tro

S. II
ve - ni - te ex - ul - te - mus Do - mi - no ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri nos - tro

C. II
ve - ni - te ex - ul - te - mus Do - mi - no ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri nos - tro

T. II
ve - ni - te ex - ul - te - mus Do - mi - no ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri nos - tro

B. II
ve - ni - te ex - ul - te - mus Do - mi - no ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri nos - tro

Vc.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

14

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Fag.

S. I
prae - o - cu - pa - - mus fa - ci - em e - - - jus in con-fes-si - o - ne

C. I
prae - o - cu - pa - - mus fa - ci - em e - - - jus in con-fes-si - o - ne

T. I
prae - o - cu - pe - - mus fa - ci - em e - - - jus in con-fes - si - o - - ne

B. I
prae - o - cu - pe - - mus fa - ci - em e - - - jus in con-fes - si - o - - ne

S. II
prae - o - cu - pe - mus fa - ci - em e - jus in con-fes - si - o - - ne

C. II
prae - o - cu - pe - mus fa - ci - em e - jus in con-fes - si - o - - ne

T. II
prae - o - cu - pe - mus fa - ci - em e - jus in con-fes - si - o - - ne

B. II
prae - o - cu - pe - mus fa - ci - em e - jus in con-fes - si - o - - ne

Ve.

Oficio de Difuntos - F. Andreví

8

21

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn. Ingl.

Trpas. en Mi♭

Cl. Mi♭

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
et in psal - mis et in psal - mis et in psal - mis ju - bi - le - mis

C. I
et in psal - mis et in psal - mis et in psal - mis

T. I
et in psal - mis et in psal - mis ju - bi - le - - - mus e - i

B. I
et in psal - mis et in psal - mis ju - bi - le - - - mus et in psal - mis

S. II
et in psal - mis et in psal - - - -

C. II
et in psal - mis et in psal - - - -

T. II
et in psal - mis et in psal - - - -

B. II
et in psal - mis et in psal - mis ju - bi - le - - - -

Vc.

Oficio de Difuntos - F. Andreví

27

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl

Trpas.
en Mib

Cl.
Mib

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
ju - bi - le - mus e - i ju - - - bi - le - - - -

C. I
ju - bi - le - mus e - i ju - - - bi - le - - - -

T. I
ju - bi - le - mus e - i ju - - - bi - le - - - -

B. I
ju - bi - le - mus e - i ju - - - bi - - - -

S. II
mis ju - bi - le - mus e - - i et in psal - mis ju - bi - le - mus

C. II
mis ju - bi - le - mus e - - i et in psal - mis

T. II
mis ju - bi - le - mus e - - i et in psal - mis ju - bi - le - mus

B. II
mus e - - i et in psal - mis

Ve.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

10

37

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn. Ingl.

Trpas. en Mib

Cl. Mib

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
mus ju - bi - le - mus e - - - i

C. I
mus ju - bi - le - mus e - - - i

T. I
mus ju - bi - le - mus e - - - i

B. I
le - - - mus e - - - - i

S. II
ju - bi - le - mus e - - - i

C. II
ju - bi - le - mus e - - - i

T. II
ju - bi - le - mus e - - - i

B. II
ju - bi - le - mus e - - - - i

Vc.

Quoniam Deus magnus

1 Andante

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn
Ingl

Corn
Ingl

Vc.

Andante



7

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn
Ingl

S. I

Vc.

Quo-ni-am De - us mag - nus De - us mag - nus Do - mi-nus et Rex mag - nus su - per om - nes su - per om - nes de -

Oficio de Difuntos - F. Andreu

12

14

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn In G

Corn In F

S. 1

C. 1

Vc.

-os

qui-a in ma - nu e - jus sunt om - nes

Quo-ni-am non re-pe - let Do-mi- nus. ple -bem su - am qui-a in ma - nu e - jus sunt om - nes

21

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn In G

Corn In F

S. 1

C. 1

Vc.

fi - nes - te - rrae om - nes fi - nes ter - rae et al - ti - tu - di - nes mon - ti - um ip - se cons - pi -

fi - nes - te - rrae om - nes fi - nes ter - rae et al - ti - tu - di - nes mon - ti - um ip - se cons - pi -

Oficio de Difuntos - F. Andrei

13

28

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn
Ingl

Corn
Ingl

S. I

C. I

Ve.

cit et al-ti-tu-di-nes mon-ti-um ip-se cons-pi-

32

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn
Ingl

Corn
Ingl

S. I

C. I

Ve.

cit ip-se cons-pi-cit ip-se cons-pi-cit

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

14

tutti
37 Allegro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl

Trpas.
en Mib

Cl.
Mib

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Vc.

Allegro

Oficio de Difuntos - F. Andreu

15

43

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Trpas.
en Mib

Cl.
Mib

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
Quo - ni - am ip - si no est ma - re et ip - se fe - cit

C. I
Quo - ni - am ip - si no est ma - re et ip - se fe - cit

T. I
Quo - ni - am ip - si no est ma - re et ip - se fe - cit

B. I
Quo - ni - am ip - si no est ma - re et ip - se fe - cit

S. II
Quo - ni - am ip - si no est ma - re

C. II
Quo - ni - am ip - si no est ma - re

T. II
Quo - ni - am ip - si no est ma - re

B. II
Quo - ni - am ip - si no est ma - re

Ve.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

16

57

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn. Ingl.

Trpas. en Mib

Cl. Mib

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
il - luc fun - da - ve - runt ma - nus e - jus fun - da - ve - runt ma - nus

C. I
il - luc fun - da - ve - runt ma - nus e - jus fun - da - ve - runt ma - nus

T. I
il - luc fun - da - ve - runt ma - nus e - jus fun - da - ve - runt ma - nus

B. I
il - luc fun - da - ve - runt ma - nus e - jus fun - da - ve - runt ma - nus

S. II
et a - ri - dam fun - da - ve - runt ma - nus e - jus fun - da - ve - runt ma - nus

C. II
et a - ri - dam fun - da - ve - runt ma - nus e - jus fun - da - ve - runt ma - nus

T. II
et a - ri - dam fun - da - ve - runt ma - nus e - jus fun - da - ve - runt ma - nus

B. II
et a - ri - dam fun - da - ve - runt ma - nus e - jus fun - da - ve - runt ma - nus

Vc.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

57

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn. Ingl.

Trpas. en Mib

Cl. Mib

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Ve.

e - - - jus ve ni - te ve - ni - te ve ni -

Oficio de Difuntos - F. Andreví

18

65

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn Ingl.

Tmpas. en Mib

S. I.
ni - te a - do - re - mus et pro - ci - da - mus an - te

C. I.
te a - do - re - mus et pro - ci - da - mus an - te

T. I.
te a - do - re - mus et pro - ci - da - mus an - te

B. I.
et pro - ci - da - - - - mus an - te De - -

Vc.

Oficio de Difuntos - F. Andreví

19

77

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Corn. Ingl.

Fag.

S. I.
De - um plo - re - - mus co - ram Do - mi - no qui fe - cit nos plo -

C. I.
De - um plo - re - - mus co - ram Do - mi - no qui fe - cit nos plo - re -

T. I.
De - um plo - re - mus co - ram Do - mi - no qui fe - cit nos plo - re -

B. I.
um plo - re - mus co - ram Do - mi - no qui fe - cit nos plo -

Vc.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

20

89

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Corn
Ingl.

Fag.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Vc.

re - mus co-ran Do - mi - no qui fe - cit nos qui a ip - se est

mus co-ran Do - mi - no qui fe - cit nos qui a ip - se est

mus co-ran Do - mi - no qui fe - cit nos qui a ip - se est

re - mus co-ran Do - mi - no qui fe - cit nos qui a ip - se est

qui - a ip - se est Do - mi-nus

qui - a ip - se est Do - mi-nus

qui - a ip - se est Do - mi-nus

qui - a ip - se est Do - mi-nus

Oficio de Difuntos - F. Andreu

21

99

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl

Trpas.
en Mib

Cl.
Mib

Fag.

Ofig.

S. I
Do - mi - nus Do - mi - nus De - us nos - ter nos an - tem po - pu - lus

C. I
Do - mi - nus Do - mi - nus De - us nos - ter nos an - tem po - pu - lus

T. I
Do - mi - nus Do - mi - nus De - us nos - ter nos an - tem po - pu - lus

B. I
Do - mi - nus Do - mi - nus De - us nos - ter nos an - tem po - pu - lus

S. II
Do - mi - nus. De - us nos - ter nos an - tem po - pu - lus

C. II
Do - mi - nus De - us nos - ter nos an - tem po - pu - lus

T. II
Do - mi - nus De - us nos - ter nos an - tem po - pu - lus

B. II
Do - mi - nus De - us nos - ter nos an - tem po - pu - lus e - - - -

Ve.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

111

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Trpas.
en Mib

Cl.
Mib

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
res pas - cu-ae e - jus et o - res pas - cu-ae e -

C. I
o - res pas - cu-ae e - - jus et o - res pas - cu-ae e - -

T. I
o - res pas - cu-ae e - - jus et o - res pas - cu-ae e - -

B. I
o - res pas - cu-ae e - jus et o - res pas - cu-ae e - - - -

S. II
res pas - cu-ae e - jus et o - res pas - cu-ae e -

C. II
o - res pas - cu-ae e - - jus et o - res pas - cu-ae e - -

T. II
o - res pas - cu-ae e - - jus et o - res pas - cu-ae e - -

B. II
o - res pas - cu-ae e - jus et o - res pas - cu-ae e - - - -

Ve.

Oficio de Difuntos - F. Andrei

24

118

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Trpas.
en Mib

Cl.
Mib

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
-jus et o - - - res pas - - - cu - ae e - -

C. I
jus et o - - - res pas - - - cu - ae

T. I
jus et o - - - res pas - - - cu - ae

B. I
-jus et o - - - - - res pas - - - - - cu - ae

S. II
-jus et o - - - - - res pas - - - - - cu - ae e - -

C. II
jus et o - - - - - res pas - - - - - cu - ae

T. II
jus et o - - - - - res pas - - - - - cu - ae

B. II
-jus et o - - - - - res pas - - - - - cu - ae

Vc.

Oficio de Difuntos - F. Andreví

121

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Trpas.
en Mib

Cl.
Mib

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Ve.

e - - - - - jus

e - - - - - jus

e - - - - - jus

e - - - - - jus

e - - - - - jus

e - - - - - jus

e - - - - - jus

e - - - - - jus

Hodie si vocem ejus

26

Andante

1

Vln. 1

Vln. 2

Ob.

Vc.

7

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Vc.

11

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Vc.

16

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Trpas.
en Mib

Vc.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

27

20

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Trpas.
en Mi♭

B. I

Vc.

Ho - di - e si vo - cem e - jus au - di - e - ri - tis no - li te no - li te ob - du

26

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Trpas.
en Mi♭

B. I

Vc.

ra - re no - li te ob - du - ra re cor - da ves tra

31

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Trpas.
en Mi♭

B. I

Vc.

sic ut in - ex - a - cer - ba - ti - o - ne se - cun - dum

Oficio de Difuntos - F. Andreu

28

35

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Trpas. en Mib

B. 1

Vc.

di - em ten - ta - ti - o - nis ten - ta - ti - o - nis in - de - ser - to in de - ser -

40

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

B. 1

Vc.

to u - bi ten - ta - ve - runt me u - bi ten - ta - ve - runt

46

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Trpas. en Mib

B. 1

Vc.

me pa - tres ves - tri pro - ba - ve - runt et vi - de runt pro ba -

Oficio de Difuntos - F. Andreu

29

50

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Trpas.
en Mib

B. I
ve - runt et vi - de runt o - pe - ra me

Vc.

53

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Trpas.
en Mib

B. I
a o - pe - ra me - a o - pe - ra me - a

Vc.

Quadraginta annis

30

1

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Trpas.
en Mib
Fag.
Vc.
Cb.



10

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Trpas.
en Mib
Fag.
T. I
Vc.
Cb.

Qua - dra-gin-ta an - nis pro - xi-mus fu - i

Oficio de Difuntos - F. Andreu

31

17

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fag.

T. I

Vc.

Cb.

ge - ne-ra-tio-o - ni hu - ic et di - xi sem - per sem - per hi e - rrant cor - de sem - per hi -

24

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Trpas.
en Mib

Fag.

T. I

Cb.

er - rant sem - per hi er - rant cor - de ip - se si ve - ro non cog - no - ve - runt vi - as

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

32

37

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Trpas. en Mib

Fag.

T. I

Cb.

me - as non cog-no - ve-runt vi - as me - as qui - bus ju - ra - vi in i-ra me - a

37

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Trpas. en Mib

Fag.

T. I

Cb.

si in - tro - i - bunt in re - qui - em me - - - am in

Oficio de Difuntos - F. Andreví

41

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Trpas.
en Mi \flat

Fag.

T. I

Cb.

re - - - qui - em me - - am

Requiem aeternam

34

Larghetto

Ob.

Corn Ingl

Corn Ingl

Trpas. en Mib

Fag.

Ofig.

S. I
Re - qui-em ae - ter-nam do - na e - is Do - mi-ne et lux per - pe-tu-a lu - ce-at

C. I
Re - qui-em ae - ter-nam do - na e - is Do - mi-ne et lux per - pe - tu-a

T. I
Re-qui-em ae - ter-nam do - na e - is Do - mi-ne et lux per - pe - tu-a

B. I
Re - qui-em ae - ter-nam do - na e - is Do - mi-ne et lux per - pe - tu-a

S. II
ae - ter-nam Do - mi-ne et lux per - pe - tu-a

C. II
ae - ter-nam Do - mi-ne et lux per - pe - tu-a

T. II
ae - ter-nam Do - mi-ne et lux per - pe - tu-a

B. II
ae - ter-nam Do - mi-ne et lux per - pe - tu-a

Larghetto

Vc.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

35

10

Ob.

Corn In G

Corn In F

Trpas. en Mib

Fag.

Ofig.

S. I
e - is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is

C. I
lu - ce - at e - is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

T. I
lu - ce - at e - is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

B. I
lu - ce - at e - is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

S. II
lu - ce - at e - is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

C. II
lu - ce - at e - is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

T. II
lu - ce - at e - is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

B. II
lu - ce - at e - is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

Ve.

Oficio de Difuntos - F. Andreví

36

15

Ob.

Corn Ingl

Corn Ingl

Trpas. en Mib

Fag.

Ofig.

S. I
e - - is lu - ce-at e - - is

C. I
e - - is lu - ce-at e - - is

T. I
e - - is lu - ce-at e - - is

B. I
e - - is lu - ce-at e - - is

S. II
e - - is lu - ce-at e - - is

C. II
e - - is lu - ce-at e - - is

T. II
e - - is lu - ce-at e - - is

B. II
e - - is lu - ce-at e - - is

Vc.

Salmo

37

Allegro Moderato

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Trpas.
en Fa

Cl.
Re

Fag.

Ofig.

Timb.

Allegro Moderato

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

38

9

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn Ingl

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Vc.

Cb.

Do - mi - ne Do - mi - ne

Do - mi - ne Do - mi - ne

Do - mi - ne Do - mi - ne

Do - mi - ne Do - mi - ne

Do - mi - ne Do - mi - ne

Do - mi - ne Do - mi - ne

Oficio de Difuntos - F. Andreu

18

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn Ingl.

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
Do - mi - - ne ne in fu - -

C. I
Do - mi - - ne ne in fu - -

T. I
ne ne in fu - ro - - - - -

B. I
Do - mi - - ne ne in fu - -

S. II
Do - mi - - ne ne in fu - -

C. II
Do - mi - - ne ne in fu - -

T. II
ne ne in fu - ro - - - - -

B. II
Do - mi - - ne ne in fu - -

Ve.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

40

21

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Trpas.
en Fa

Cl.
Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
ro - - - re tu - - - o

C. I
ro - - - re tu - - - o

T. I
re tu - - - o

B. I
ro - - - re tu - - - o

S. II
ro - - - re tu - - - o

C. II
ro - - - re tu - - - o

T. II
re tu - - - o

B. II
ro - - - re tu - - - o

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

23

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn Engl.

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Ve.

Cb.

ar - - - - guas me

ar - - - - guas me

ar - - - - guas me

ar - - - - guas me

ar - - - - guas me

ar - - - - guas me

ar - - - - guas me

ar - - - - guas me

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

42

27

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl

Trpas.
en Fa

Cl.
Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
ne - que in i - - ra tu - a ne - que in i - - ra

C. I
ne - que in i - - ra tu - a ne - que in i - - ra

T. I
que in i - - ra

B. I
ne - que in i - - ra tu - a ne - que in i - - ra

S. II
ne - que in i - - ra tu - a ne - que in i - - ra

C. II
ne que in i - - ra tu - a ne - que in i - - ra

T. II
que in i - - ra

B. II
ne - que in i - - ra tu - a ne - que in i - - ra

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

43

30

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn. Ingl.

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
tu - - a in i - - ra tu - - - - a cor -

C. I
tu - - a in i - - ra tu - - - - a cor -

T. I
tu - - - - a cor - ri - - - - - - - - -

B. I
tu - - a in i - - ra tu - - - - a cor -

S. II
tu - - a in i - - ra tu - - - - a cor -

C. II
tu - - a in i - - ra tu - - - - a cor -

T. II
tu - - - - a cor - ri - - - - - - - - -

B. II
tu - - a in i - - ra tu - - - - a cor -

Ve.
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreví

44

32

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn Ingl.

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
ri - - - pi - as me in i - - - - ra

C. I
ri - - - pi - as me in i - - - - ra

T. I
-pi - - - - as me in i - - - - ra

B. I
ri - - - pi - as me in i - - - - ra

S. II
ri - - - pi - as me in i - - - - ra

C. II
ri - - - pi - as me in i - - - - ra

T. II
-pi - - - - as me in i - - - - ra

B. II
ri - - - pi - as me in i - - - - ra

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreví

34

Vln. 1
6 6 6 6 6 6

Vln. 2
6 6 6 6 6 6

Vla.
6 6 6 6 6 6

Fl.
Ob.
Corn
Ingl.

Trpas.
en Fa

Cl.
Re

Fag.
Ofig.

Timb.

S. I
tu - - - a cor - ri - - - pi - as me

C. I
tu - - - a cor - ri - - - pi - as me

T. I
tu - - - a cor - ri - - - pi - as me

B. I
tu - a cor - ri - - - pi - as me

S. II
tu - - - a cor - ri - - - pi - as me

C. II
tu - - - a cor - ri - - - pi - as me

T. II
tu - - - a cor - ri - - - pi - as me

B. II
tu - a cor - ri - - - pi - as me

Ve.
Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

46

39

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Com
Ingl

Trpas.
en Fa

Fag.

Ofig.

C. I.
Mi - se-re - re me - i me - i Do - mi-ne quo - ni-am in - fir - mus sum quo - ni-am in - fir - mus sum

T. I.
Mi - se-re - re me - i me - i Do - mi-ne quo - ni-am in - fir - mus sum quo - ni-am in - fir - mus sum

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreví

47

48

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Corn
Ingl.

C. I.

Vc.

Cb.

sa - na me

53

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Corn
Ingl.

C. I.

T. I.

Vc.

Cb.

Do - mi - ne me Do - mi - ne quo - ni - am con - tur - ba - ta sunt con - tur -
sa - na me Do - mi - ne quo - ni - am con - tur -

Oficio de Difuntos - F. Andreu

48

58

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Cor
Ingl

Fag.

C. I.
ba - ta-sunt con - tur - ba - ta sunt con - tur ba - ta sunt os - sa me - a Et

T. I.
ba - ta sunt con - tur - ba - ta sunt con - tur ba - ta sunt os - sa me - a Et

B. I.
Et a - ni-ma

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

49

66

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Corn
Ingl.

Fag.

C. I.

T. I.

B. I.

Vc.

Cb.

a - ni-ma me - a tur - ba - ta est val - de sed tu Do - mi - ne us - que - quo? sed tu

a - ni-ma me - a tur - ba - ta est val - de sed tu Do - mi - ne us - que - quo? sed tu

me - a tur - ba - ta est val - de sed tu Do - mi - ne us - que - quo?

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

50

73

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Cor
Ingl.

Trpas.
en Fa

Cl.
Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Vc.

Cb.

Do - mi - ne us - que - quo?

sed tu Do - mi - ne us - que - quo?

Con - ver - te - re con -

Con - ver - te - re con -

Con - ver - te - re con -

Con - ver - te - re con -

Con - ver - te - re con -

Con - ver - te - re con -

Con - ver - te - re con -

Con - ver - te - re con -

Oficio de Difuntos - F. Andreu

50

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl

Trpas.
en Fa

Cl.
Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
ver - te - re con - ver - te - re Do - mi - ne et e - ri - pe A - ni - mam me

C. I
ver - te - re con - ver - te - re Do - mi - ne et e - ri - pe A - ni - mam me

T. I
ver - te - re con - ver - te - re Do - mi - ne et e - ri - pe A - ni - mam me

B. I
ver - te - re con - ver - te - re Do - mi - ne et e - ri - pe A - ni - mam me

S. II
ver - te - re con - ver - te - re Do - mi - ne et e - ri - pe A - ni - mam me

C. II
ver - te - re con - ver - te - re Do - mi - ne et e - ri - pe A - ni - mam me

T. II
ver - te - re con - ver - te - re Do - mi - ne et e - ri - pe A - ni - mam me

B. II
ver - te - re con - ver - te - re Do - mi - ne et e - ri - pe A - ni - mam me

Ve.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreví

52

56

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn Ingl.

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
-am A - - ni - mam me - - - - - am Sal - vum me

C. I
-am A - - ni - mam me - - - - - am

T. I
-am A - - ni - mam me - - - - - am

B. I
-am A - - ni - mam me - - - - - am Sal - vum me

S. II
-am A - - ni - mam me - - - - - am

C. II
-am A - - ni - mam me - - - - - am

T. II
-am A - - ni - mam me - - - - - am

B. II
-am A - - ni - mam me - - - - - am

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

53

91

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Fag.

Ofig.

S. I
fac prop-ter mi-se-ri-cor-di-am tu-am prop-ter mi-se-ri-cor-di-am tu-am

C. I
prop-ter mi-se-ri-cor-di-am tu-am

T. I
prop-ter mi-se-ri-cor-di-am tu-am

B. I
fac prop-ter mi-se-ri-cor-di-am tu-am prop-ter mi-se-ri-cor-di-am tu-am

S. II
prop-ter mi-se-ri-cor-di-am tu-am

C. II
prop-ter mi-se-ri-cor-di-am tu-am

T. II
prop-ter mi-se-ri-cor-di-am tu-am

B. II
prop-ter mi-se-ri-cor-di-am tu-am

Ve.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreví

54

101

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fag.

Ofig.

T. I

Vc.

Cb.

Quo - ni - am non est in

106

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Corn Ingl.

Fag.

Ofig.

T. I

Vc.

Cb.

mor - te qui me - mor sit - tu - i: in In-fer - - no

Oficio de Difuntos - F. Andreu

110

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Corn
Ingl.

Fag.

Ofig.

T. I

Ve.

Cb.

au - - - tem quis con - fi - te - bi-tur ti - bi

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

56

115

Vln. 1

Vln. 2

Fl.

Ob.

Corn In G

Fag.

Ofig.

S. I
La - bo - ra - vi in ge - mi - tu in ge - mi - tu me - o la -

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

57

122

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Corn
Ingl.

S. I
va - bo - per - sin - gu - las noc - tes lec - tum me - um. la - chri - mis me - is

Ve.

Cb.

129

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Corn
Ingl.

S. I
stra - tum me - um ri - ga - bo la - chri - mis me is stra - tum me - um ri

Ve.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

58

136

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Corn
Ingl.

Fag.

Ofig.

S. I
ga - - bo

B. I
tu - ba - tus est a fu - ro - re

B. II
tu - ba - tus est a fu - ro - re

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

Musical score for measures 140-143. The score includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Bassoon, Oboe, Bass I, Bass II, Violoncello, and Contrabasso. The vocal parts (Bass I and II) have lyrics: "o - cu-lus me - - - - - us". The woodwinds and strings play rhythmic patterns, with triplets in the cello and double bass.

Musical score for measures 144-147. The score includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Bassoon, Oboe, Bass I, Bass II, Violoncello, and Contrabasso. The vocal parts (Bass I and II) have lyrics: "in - ve - te - ra - - vi in - ter om - nes". The woodwinds and strings play rhythmic patterns, with triplets in the cello and double bass.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

60

147

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fag.

Ofig.

B. I

B. II

Vc.

Cb.

i - - - ni - - - mi - - - cos me - - -

i - - - ni - - - mi - - - cos me - - -

Oficio de Difuntos - F. Andreu

150

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl

Trpas.
en Fa

Fag.

Ofig.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Ve.

Cb.

Dis ce - dite a me om - nes qui o-pe
os Dis - ce - dite a me om - nes qui o-pe

Oficio de Difuntos - F. Andreu

62

155

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn Ingl.

Trpas. en Fa

Fag.

Ofig.

S. I
ra - mi - ni i - ni - qui - ta - tem

C. I
ra - mi - ni i - ni - qui - ta - tem Quo - ni - am ex - au - di - vit

T. I
ra - mi - ni i - ni - qui - ta - tem

B. I
ra - mi - ni i - ni - qui - ta - tem

S. II
ra - mi - ni i - ni - qui - ta - tem

C. II
ra - mi - ni i - ni - qui - ta - tem

T. II
ra - mi - ni i - ni - qui - ta - tem

B. II
ra - mi - ni i - ni - qui - ta - tem

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreví

160

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Cor
Ingl.

Fag.

Ofig.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Vc.

Cb.

Quo - ni - am ex - au - di - vit Do - mi - nus vo - cem fle - tus me - i Quo - ni - am
 Do - mi - nus vo - cem fle - tus me - i Quo - ni - am ex - a - u - di - vit Do - mi - nus
 Quo - ni - am ex - au - di - vit Do - mi - nus vo - cem fle - tus me - i Quo - ni - am
 Quo - ni - am ex - a - u - di - vit Do - mi - nus
 Quo - ni - am ex - a - u - di - vit Do - mi - nus
 Quo - ni - am
 Quo - ni - am ex - au - di - vit Do - mi - nus vo - cem

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

64

166

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Cor
Ingl.

Fag.

Ofig.

S. I
ex - a - u - di - vit Do - mi - nus ex - a - u - di - - vit Do - - mi -

C. I
Quo - ni - am ex - a - u - di - - vit Do - - mi -

T. I
ex - a - u - di - vit Do - mi - nus ex - a - u - di - - vit Do - - mi -

B. I
fle - tus me - - i ex - - au - di - vit Do - mi -

S. II
Quo - ni - am ex - a - u - di - - vit Do - - mi -

C. II
Quo - ni - am ex - a - u - di - - vit Do - - mi -

T. II
ex - a - u - di - vit Do - mi - nus ex - a - u - di - - vit Do - - mi -

B. II
fle - tus me - - i ex - - au - di - vit Do - mi -

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

169

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl

Trpas.
en Fa

Fag.

Ofig.

S. I
nus vo - - - - - cem fle - - - - - tus fle - - - - - tus me - - - - -

C. I
nus vo - - - - - cem fle - - - - - tus me - - - - -

T. I
nus vo - - - - - cem fle - - - - - tus fle - - - - - tus me - - - - -

B. I
nus vo - - - - - cem fle - - - - - tus me - - - - -

S. II
nus vo - - - - - cem fle - - - - - tus fle - - - - - tus me - - - - -

C. II
nus vo - - - - - cem fle - - - - - tus me - - - - -

T. II
nus vo - - - - - cem fle - - - - - tus fle - - - - - tus me - - - - -

B. II
nus vo - - - - - cem fle - - - - - tus me - - - - -

Ve.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andrei

66

171

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Cor
Ingl.

Trpas.
en Fa

Cl.
Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Vc.

Cb.

- i vo - cem fle - tus fle - tus me

- i vo - - - - cem fle - - tus me - - - -

- i vo - - - - cem fle - - tus me - - - -

- i vo - - - - cem fle - - tus me - - - -

Oficio de Difuntos - F. Andreu

173

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn Ingl

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
- i vo - - - - cem fle - tus me - - i

C. I
- i vo - - - - cem fle - tus me - - i

T. I
- i vo - - - - cem fle - tus me - - i

B. I
- i vo - - - - cem fle - tus me - - i

S. II
- i vo - - - - cem fle - tus me - - i

C. II
- i vo - - - - cem fle - tus me - - i

T. II
- i vo - - - - cem fle - tus me - - i

B. II
- i vo - - - - cem fle - tus me - - i

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

68

Andante

180

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl

Trpas.
en Fa

Fag.

Ofig.

S. I

C. I

T. I

B. I

Vc.

Andante

187

Vla.

Corn
Ingl

S. I

C. I

T. I

B. I

Vc.

Ex - au - di - vit Do - mi - nus de - pre - ca - ti - o - nem me - - - am

Ex - au - di - vit Do - mi - nus de - pre - ca - ti - o - nem me - - - am

Ex - au - di - vit Do - mi - nus de - pre - ca - ti - o - nem me - - - am

Ex - au - di - vit Do - mi - nus de - pre - ca - ti - o - nem me - - - am

Do - mi - nus o - ra - ti - o - nem me - - - am sus - ce - - - pit

Do - mi - nus o - ra - ti - o - nem me - - - am sus - ce - - - pit

Do - mi - nus o - ra - ti - o - nem me - - - am sus - ce - - - pit

Do - mi - nus o - ra - ti - o - nem me - - - am sus - ce - - - pit

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

193 **Allegro risoluto**

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Cor
Ingl.

Trpas.
en Fa

Cl.
Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Vc.

Cb.

E - ru - bes - cant et con - tur - ben - tur ve - - he - - men - ter

E - ru - bes - cant et con - tur - ben - tur ve - - he - - men - ter

E - ru - bes - cant et con - tur - ben - tur ve - - he - - men - ter

E - ru - bes - cant et con - tur - ben - tur ve - - he - - men - ter

Allegro risoluto

Oficio de Difuntos - F. Andreu

70

200

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Trpas.
en Fa

Cl.
Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
om - nes i - ni - mi - ci me - - -

C. I
e - ru - bes - cant et con - tur - ben - tur om - nes i - ni -

T. I
e - ru - bes - cant et con - tur - ben - tur om - nes i - ni -

B. I
e - ru - bes - cant et con - tur - ben - tur om - nes i - ni -

S. II
om - nes i - ni - mi - ci me - - -

C. II
e - ru - bes - cant ve - he - men - ter om - nes i - ni - mi - ci

T. II
e - ru - bes - cant ve - he - men - ter om - nes i - ni -

B. II
e - ru - bes - cant ve - he - men - ter om - nes i - ni -

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

205

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Trpas.
en Fa

Cl.
Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Vc.

Cb.

i con - ver - tan - tur et e - ru - bes - cant val - -

- mi - ci - me - i Con-ver tan-tur et e - ru - bes-cant e - ru bes-cant val - de ve

mi - ci me - i Con-ver tan-tur et e - ru - bes-cant e - ru bes-cant val - de ve

mi - ci me - i Con-ver-tan - tur val-de ve

i con - ver - tan - tur et e - ru - bes - cant val - -

me - - - i con-ver tan-tur et e - ru - bes-cant e - ru

mi - ci me - i con-ver tan - tur et e - ru - bes-cant e - ru

mi - ci me - i et e - ru - bes - cant

Oficio de Difuntos - F. Andreu

72

212

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn Ingl.

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
de ve - lo - - ci - ter ve - lo - - ci -

C. I
lo - ci - ter val - de ve - lo - ci - ter val - de - ve - lo - - ci - ter ve - lo - - ci -

T. I
lo - ci - ter val - de ve - lo - ci - ter val - de ve - lo - - ci - ter ve - lo - - ci -

B. I
lo - ci - ter val - de ve - lo - - ci - ter val - de - ve - lo - ci - ter ve - lo - - ci -

S. II
de ve - lo - - ci - ter ve - lo - - ci -

C. II
bes - cant val - de ve - lo - ci - ter val - de ve - lo - ci - ter ve - lo - - ci -

T. II
bes - cant val - de ve - lo - ci - ter val - de ve - lo - ci - ter ve - lo - - ci -

B. II
val - de ve - lo - ci - ter val - de ve - lo - - ci - ter ve - lo - - ci -

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

73

218

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl

Trpas.
en Fa

Cl.
Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
ter ve - lo - - ci - ter ve - lo - - ci - ter

C. I
ter ve - lo - - ci - ter ve - lo - - ci - ter

T. I
ter ve - lo - - ci - ter ve - lo - - ci - ter

B. I
ter ve - lo - - ci - ter ve - lo - - ci - ter

S. II
ter ve - lo - - ci - ter ve - lo - - ci - ter

C. II
ter ve - lo - - ci - ter ve - lo - - ci - ter

T. II
ter ve - lo - - ci - ter ve - lo - - ci - ter

B. II
ter ve - lo - - ci - ter ve - lo - - ci - ter

Vc.

Cb.

Requiem aeternam

74

1 Andante

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Cor
Ingl.

Cor
Ingl.

Trpas.
en Fa

Fag.

Ofig.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Vc.

Andante

Re - qui - em aet - er - nam Re - qui - em aet - er - -

Re - qui - em aet - er - -

Re - qui - em aet - er - nam aet - er - -

Re - qui - em aet - er - nam aet - er - -

Re - qui - em aet - er - nam aet - er - -

Re - qui - em aet - er - nam aet - er - -

Re - qui - em aet - er - nam aet - er - -

Re - qui - em aet - er - nam aet - er - -

Oficio de Difuntos - F. Andreu

8

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Corn Ingl.

Corn Ingl.

Fag.

Ofig.

S. I
nam do - na e - is Do - mi - ne do - na e - is

C. I
nam do - na e - is Do - mi - ne do - na e - is

T. I
nam do - na e - is Do - mi - ne do - na e - is

B. I
nam do - na e - is Do - mi - ne do - na e - is

S. II
nam do - na e - is Do - mi - ne do - na e - is

C. II
nam do - na e - is Do - mi - ne do - na e - is

T. II
nam do - na e - is Do - mi - ne do - na e - is

B. II
nam do - na e - is Do - mi - ne do - na e - is

Ve.

Oficio de Difuntos - F. Andreví

76

16

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Corn
Ingl.

Trpas.
en Fa

Fag.

Ofig.

S. I
Do - mi - ne do - na e - is do - na e - is Do - mi - ne

C. I
mi - ne do - na e - is Do - mi - ne

T. I
Do - mi - ne do - na e - is Do - mi - ne

B. I
do - na e - is Do - mi - ne do - na e - is Do - mi - ne

S. II
Do - mi - ne Do - mi - ne

C. II
e - is Do - mi - ne Do - mi - ne

T. II
e - is Do - mi - ne Do - mi - ne

B. II
e - is Do - mi - ne Do - mi - ne

Vc.

Oficio de Difuntos - F. Andrei

25 **Allegro**

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Fl.
Ob.
Corn Ingl.
Corn Ingl.
Trpas. en Fa
Cl. Re
Fag.
Ofig.
Timb.
S. I
C. I
T. I
B. I
S. II
C. II
T. II
B. II
Ve.
Cb.

et lux per - pe - - tu - a lu - ce - at

Allegro

Oficio de Difuntos - F. Andreví

78

30

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl. ^(8va)

Ob.

Corn. Ingl.

Corn. Ingl.

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Vc.

Cb.

e - - - - is lu - ce - at e - - - -

Oficio de Difuntos - F. Andreví

34

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn Engl.

Corn Engl.

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Ve.

Cb.

is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at lu - ce - at e -

is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at lu - ce - at e -

is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at lu - ce - at e -

is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at lu - ce - at e -

is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at lu - ce - at e -

is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at lu - ce - at e -

is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at lu - ce - at e -

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

80

40

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn Ingl.

Corn Ingl.

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Vc.

Cb.

-is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

-is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

-is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

-is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

-is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

-is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

-is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

-is et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

Oficio de Difuntos - F. Andreví

81

44

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn. Ingl.

Corn. Ingl.

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
lu - ce - at e - is

C. I
lu - ce - at e - is

T. I
lu - ce - at e - is

B. I
lu - ce - at e - is

S. II
lu - ce - at e - is

C. II
lu - ce - at e - is

T. II
lu - ce - at e - is

B. II
lu - ce - at e - is

Ve.

Cb.

Parce mihi Domine

82

Andante

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn
Ingl

Trpas.
en Re

Fag.

Ofig.

Vc.

Cb.

Andante

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Corn
Ingl

Fag.

Ofig.

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

15

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn. Ingl.

Trpas. en Re

Fag.

Ofig.

Vc.

Cb.



20

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn. Ingl.

T. I

Vc.

Cb.

Par - ce

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

84

26

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn. Ingl.

Trpas. en Re

Fag.

Ofig.

T. I.

Vc.

Cb.

mi - hi Do - - - mi - ne ni - hil e - nim sunt ni - hil - sunt di - es me - - i

33

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn. Ingl.

Trpas. en Re

Fag.

Ofig.

T. I.

Vc.

Cb.

Quid est ho - mo quid est ho - mo qui - amag - ni - fi - cas

Oficio de Difuntos - F. Andreví

85

40

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn. Ingl.

Trpas. en Re

Fag.

Ofig.

T. I.
e - um? aut quid ap - po - nis. er - ga_e - um_cor tu - um? Vi - si-tas e - um di

Ve.

Cb.

48

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn. Ingl.

Trpas. en Re

T. I.
lu - 3ci-lo et su - bi-to et su - bi-to pro - bas pro - bas il-lum

Ve.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

86

55

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Trpas. en Re

Fag.

Ofig.

T. I
Us - que-quo non par - cis mi - hi us - que-quo non par - cis mi - hi nec... di - mit - tisme ut glu - ti - am sa

Vc.

Cb.

61

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Com. Ingl.

Trpas. en Re

Fag.

Ofig.

T. I
li - vam me - am? Pec - ca - vi pec-ca-vi quid fa - ci-am

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

87

70

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn
Ingl

T. I

ti - bi o - cus - tos - ho - mi num? Qua - re po - su - is - ti me - con -

Ve.

Cb.

77

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn
Ingl

T. I

- tra - ri - um ti - bi et - tus sum et - tus sum mi - hi - me - tip - si - gra - vis? Cur non

Ve.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

88

84 **Allegro**

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn Ingl

Trpas. en Re

Fag.

Ofig.

T. I
tol - lis pec - ca - tum me - um pec - ca - tum me - um et qua - re non a - u - fers i - ni - qui - ta - tem me -

Vc.

Cb.

92 **Allegro**

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn Ingl

Trpas. en Re

Fag.

Ofig.

T. I
am? cur non tol - lis pec - ca - tum me - um et qua - re et qua - re non

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

89

98

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn. Ingl.

Trpas. en Re

Fag.

Ofig.

T. I.

a - u - fers i - ni - qui - ta - tem me - am?

Vc.

Cb.

104

Andante

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn. Ingl.

Trpas. en Re

Fag.

Ofig.

T. I.

Ec - ce nunc in pul - ve - re dor - mi - am et si ma - ne me quae

Vc.

Cb.

Andante

Oficio de Difuntos - F. Andreví

90

111

Vln. 1

Vln. 2

Corn Ingl

T. I

Vi.

Cb.

si - e - ris non subs - sis - - tam et si ma - ne me quae-



115

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Corn Ingl

T. I

Vi.

Cb.

si - e - ris non sub - sis - - tam

Taedet

1 **Maestoso**

Musical score for measures 1-7. The score includes staves for Vln. 1, Vln. 2, Vla., Ob., Corn Ingl., Cl. Re, Fag., Ofig., Timb., Vc., and Cb. The tempo is marked **Maestoso**. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the Oboe has a melodic line.

8

Musical score for measures 8-11. The score includes staves for Vln. 1, Vln. 2, Vla., Ob., Corn Ingl., Fag., Ofig., B. I., Vc., and Cb. The tempo is marked **Maestoso**. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the Oboe has a melodic line. The Bassoon part includes the lyrics "Tae - - - det_".

Oficio de Difuntos - F. Andreví

92

12

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Ob.
Corn. Ingl.
B. I.
Vc.
Cb.

a - ni - mam me - am vi - tae me - ae di - mit - tam ad - ver - sum

17

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Ob.
Corn. Ingl.
Fag.
Ofig.
B. I.
Vc.
Cb.

me e - lo - qui - um me - um

Oficio de Difuntos - F. Andreu

21

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Engl.

Fag.

Ofig.

S. I
Tae - det a - ni-mam me - am vi-tae me - a tae-det a - ni-mam me - am vi - tae

C. I
Tae-det a - ni-mam me - am tae-det a - ni-mam me - am me - am vi-tae

T. I
Tae-det a - ni-mam me - am tae-det a - ni-mam me - am tae-det a - ni-mam me - am vi - tae

B. I
tae - det a - ni-mam me - am vi-tae me - ae tae - det a - ni-mam me - am vi-tae

S. II
Tae - det a - ni-mam me - am vi-tae me - a tae-det a - ni-mam me - am vi - tae

C. II
Tae-det a - ni-mam me - am tae-det a - ni-mam me - am me - am vi-tae

T. II
Tae-det a - ni-mam me - am tae-det a - ni-mam me - am tae-det a - ni-mam me - am vi - tae

B. II
Tae - det a - ni-mam me - am vi-tae me - ae tae - det a - ni-mam me - am vi-tae

Ve.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

94

28

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn. Ingl.

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
me - ae di - mit - tam ad - ver - sum me di - mit - tam ad - ver - sum me e - lo - qui - tum

C. I
me - ae di - mit - tam ad - ver - sum me di - mit - tam ad - ver - sum me e - lo - qui - tum

T. I
me - ae di - mit - tam ad - ver - sum me di - mit - tam ad - ver - sum me e - lo - qui - tum

B. I
me - ae di - mit - tam ad - ver - sum me di - mit - tam ad - ver - sum me e - lo - qui - tum

S. II
me - ae di - mit - tam ad - ver - sum me di - mit - tam ad - ver - sum me e - lo - qui - tum

C. II
me - ae di - mit - tam ad - ver - sum me di - mit - tam ad - ver - sum me e - lo - qui - tum

T. II
me - ae di - mit - tam ad - ver - sum me di - mit - tam ad - ver - sum me e - lo - qui - tum

B. II
me - ae di - mit - tam ad - ver - sum me di - mit - tam ad - ver - sum me e - lo - qui - tum

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

32

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn Engl.

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
me - um di-mit - tam e lo - qui-um me - - um lo - qu-ar in a - ma - ri tu - di-ne

C. I
me - um di-mit - tam e lo - qui-um me - - um lo - qu-ar in a - ma - ri tu - di-ne

T. I
me - um di-mit - tam e lo - qui-um me - - um lo - qu-ar in a - ma - ri tu - di-ne

B. I
me - um di-mit - tam e lo - qui-um me - - um lo - qu-ar in a - ma - ri tu - di-ne a-ni-mae

S. II
me - um di-mit - tam e lo - qui-um me - - um

C. II
me - um di-mit - tam e lo - qui-um me - - um

T. II
me - um di-mit - tam e lo - qui-um me - - um

B. II
me - um di-mit - tam e lo - qui-um me - - um

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreví

96

38

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Corn
Ingl

Fag.

Ofig.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Vc.

Cb.

a-ni-mae me-a lo-quar in a-ma-ri tu-di-ne a-ni-mae me-ae

a-ni-mae me-a lo-quar in a-ma-ri tu-di-ne a-ni-mae me-ae

a-ni-mae me-a lo-quar in a-ma-ri tu-di-ne a-ni-mae me-ae

me-ae lo-quar in a-ma-ri tu-di-ne a-ni-mae me-ae

a-ni-mae me-a

a-ni-mae me-a

a-ni-mae me-a

a-ni-mae me-a

Oficio de Difuntos - F. Andreu

44

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Corn
Ingl.

Fag.

Ofig.

S. I
a - ni - mae me - - ae

C. I
a - ni - mae me - - ae

T. I
a - ni - mae me - - ae

B. I
a - ni - mae me - - ae Di - cam De - - o no - li me con - dem - na - re; in - di - ca

S. II
a - ni - mae me - - ae

C. II
a - ni - mae me - - ae

T. II
a - ni - mae me - - ae

B. II
a - ni - mae me - - ae

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

98

51

Vln. 1

Vln. 2

B. 1
mi - hi cur - me i - ta ju - di - ces Nim - quid

Vc.

Cb.

55

Vln. 1

Vln. 2

B. 1
bo - num ti - - bi vi - de - tur si ca - lum - ni - e - ris

Vc.

Cb.

59

Vln. 1

Vln. 2

Fag.

B. 1
me et op - pri - mas me O - pus ma - nu - um tu - a - -

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

99

63

Vln. 1

Vln. 2

B. I

rum et con - si - li-um im - pi - o - - rum im - pi - o - rum ad - ju-ves?

Vc.

Cb.

65

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

S. I

B. I

Num - quid o - cu-li car - ne-i ti - bi sunt a - ut si-cut vi-det ho - mo

Num-quid o - cu-li car - ne-i ti - bi sunt a - ut si-cut vi-det

Vc.

Cb.

74

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

S. I

B. I

Num - quid o - cu-li o-cu-li car - ne-i ti - bi sunt a ut si - cut vi - det ho - - mo.

ho - mo o - cu-li car - ne-i ti-bi sunt a - ut si-cut vi-det ho - - - - - mo.

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreví

100

80

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Cor
Ingl.

S. I
et tu vi-de-bis? Num-quid si-cut di-es ho-mi-nis di-es tu-i

T. I
Num - quid si - cut di - es ho - mi - nis di - es tu - i

B. I
et tu vi-de-bis? Num - quid ho - mi - nis di - es tu - i

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

86

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Fag.

S. I
et an - ni tu - i si - cut hu - ma - na sunt tem - po - ra ut quae - ras i -

T. I
et an - ni tu - i si - cut hu - ma - na si - cut hu - ma - na sunt tem - po - ra ut

B. I
et an - ni tu - i hu - ma - na sunt tem - po - ra ut

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreví

102

92

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Fag.

S. I
ni - qui - ta - tem i - ni - qui - ta - tem me - am et pec - ca - tum

T. I
quae - ras i - ni - qui - ta - tem i - ni - qui - ta - tem me - am et pec - ca - tum

B. I
quae - ras ut quae - ras i - ni - qui - ta - tem m - am et pec - ca - tum

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andrei

98

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Cl.
Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I

T. I

B. I

Ve.

Cb.

me - um scru - te - - - ris?

me - um scru - te - - - ris?

me - um scru - te - - - ris?

Oficio de Difuntos - F. Andreví

104

105

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ob.

Corn
Ingl

Fag.

Ofig.

C. I

T. I

B. I

C. II

T. II

B. II

Vc.

Cb.

Et... sci-as et

Et... sci-as et

Et... sci-as qui - a -

Et... sci-as et

Et... sci-as et

Et... sci-as qui - a -

Oficio de Difuntos - F. Andreu

105

111

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Fag.

Ofig.

S. I

C. I

T. I

B. I

S. II

C. II

T. II

B. II

Ve.

Cb.

Et sci-as qui - a ni - hil im-pi-um fe - ce-rim cum_ sit ne-mo qui de ma - nu tu - a

sci - as qui-a ni-hil im-pi-um fe - ce - rim qui de ma - nu tu - a

sci - as qui-a ni-hil im-pi-um fe - ce-rim cum_ sit me-mo sit_ qui de ma - nu tu - a

ni - hil im-pi-um fe - ce-rim cum_ sit ne - mo qui de ma-nu tu - a

Et sci-as qui - a ni - hil im-pi-um fe - ce-rim cum_ sit ne-mo qui de ma - nu tu - a

sci - as qui-a ni-hil im-pi-um fe - ce - rim qui de ma - nu tu - a

sci - as qui-a ni-hil im-pi-um fe - ce-rim cum_ sit me-mo sit_ qui de ma - nu tu - a

ni - hil im-pi-um fe - ce-rim cum_ sit ne - mo qui de ma-nu tu - a

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

106

117

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn Ingl.

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
pos - sit e - ru - e re - re pos - sit pos - sit e - ru - e re qui - a ni - hil

C. I
pos - sit e - ru - e re - re pos - sit pos - sit e - ru - e re qui - a ni - hil

T. I
pos - sit e - ru - e re - re pos - sit pos - sit e - ru - e re qui - a ni - hil

B. I
pos - sit e - ru - e - re pos - sit pos - sit e - ru - e - re qui - a ni - hil im - pi - um

S. II
pos - sit e - ru - e re - re pos - sit pos - sit e - ru - e re qui - a ni - hil

C. II
pos - sit e - ru - e re - re pos - sit pos - sit e - ru - e re qui - a ni - hil

T. II
pos - sit e - ru - e re - re pos - sit pos - sit e - ru - e re qui - a ni - hil

B. II
pos - sit e - ru - e - re pos - sit pos - sit e - ru - e - re qui - a ni - hil

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

121

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl.

Trpas.
en Fa

Cl.
Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
fe - ce-rim im - pi - um qui de-ma-nu tu - a pos-sit e ru - e - re qui - ani - hil

C. I
fe - ce-rim im - pi - um qui de-ma-nu tu - a pos-sit e ru - e - re qui - ani - hil

T. I
fe - ce-rim im - pi - um qui de-ma-nu tu - a pos-sit e ru - e - re qui - ani - hil

B. I
fe - ce - rim ni - hil im - pi - um fe - ce - rim cum sit - ne - - - - - mo qui - a ni - hil im - pi - um

S. II
fe - ce-rim im - pi - um qui de-ma-nu tu - a pos-sit e ru - e - re qui - ani - hil

C. II
fe - ce-rim im - pi - um qui de-ma-nu tu - a pos-sit e ru - e - re qui - ani - hil

T. II
fe - ce-rim im - pi - um qui de-ma-nu tu - a pos-sit e ru - e - re qui - ani - hil

B. II
im - pi - um fe - ce - rim qui de - ma - nu - tu - a pos - sit e - tu - e - re qui - ani - hil

Ve.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andreu

108

127

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn In G

Trpas. en Fa

Cl. Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
im - pi-um fe - ce - rim qui de ma-nu tu - a pos-sit e - ru - e -

C. I
im - pi-um fe - ce - rim qui de ma-nu tu - a pos-sit e - ru - e -

T. I
im - pi-um fe - ce - rim qui de ma-nu tu - a pos-sit e - ru - e -

B. I
fe - ce - rim ni - hil-im-pi-um fe - ce - rim cum. sit - ne - - - - - mo pos-sit e - ru - e -

S. II
im - pi-um fe - ce - rim qui de ma-nu tu - a pos-sit e - ru - e -

C. II
im - pi-um fe - ce - rim qui de ma-nu tu - a pos-sit e - ru - e -

T. II
im - pi-um fe - ce - rim qui de ma-nu tu - a pos-sit e - ru - e -

B. II
im - pi-um fe - ce - rim qui de ma-no tu a pos-sit e - ru - e -

Vc.

Cb.

Oficio de Difuntos - F. Andrevi

109

132

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Fl.

Ob.

Corn
Ingl

Trpas.
en Fa

Cl.
Re

Fag.

Ofig.

Timb.

S. I
re pos - sit e - ru - e - re

C. I
re pos - sit e - ru - e - re

T. I
re pos - sit e - ru - e - re

B. I
re pos - sit e - ru - e - re

S. II
re pos - sit e - ru - e - re

C. II
re pos - sit e - ru - e - re

T. II
re pos - sit e - ru - e - re

B. II
re pos - sit e - ru - e - re

Ve.

Cb.

MESSE SOLEMNELLE

Misa

(Archivo de la Catedral de Barbastro, Música, Caja 22)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: Burdeos (Francia), Impreso.

Transcripción: Vicente Martínez Molés

KYRIE

Música: Francisco Andreví Castellá
 Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Andante Maestoso
 ♩ = 54

Measures 1-6: Soprano 1, Soprano 2, and Bass sing "Ky-ri-e e-le-i-son" in a solo part. The Piano/Organ accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Measures 7-13: The vocalists enter in a tutti section. Soprano 1 and Soprano 2 sing "Ky-ri-e e-le-i-son" with a forte dynamic. The Bass part continues with "e-le-i-son Ky-ri-e-le-i-son". The Piano/Organ accompaniment is marked with a forte dynamic.

Measures 14-18: A second solo section begins. Soprano 1 and Soprano 2 sing "Chris-te e-le-i-son" in a solo part. The Bass part continues with "Chris-te e-le-i-son". The Piano/Organ accompaniment is marked with a piano dynamic.

Messe Solennelle - F. Andrevi

3

21

S. 1^o *tutti*
e - le - i - son *f* e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

S. 2^o *tutti*
e - - - le - i - son *f* e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

B. *tutti*
- le - - - i - son *f* e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

Piano/
Org. *f*

28

S. 1^o *tutti*
Ky - ri - e - e - le - i - son Ky - ri - e - e - le - i - son Ky - ri - e - e - le - i -

S. 2^o *tutti*
Ky - ri - e - e - le - i - son Ky - ri - e - e - le - i - son Ky - ri - e - e - le - i -

B. *solo* *tutti*
e - le - i - son Ky - ri - e - e - le - i - son Ky - ri - e - e - le - i -

Piano/
Org. *f*

36

S. 1^o *dolce*
son Ky - ri - e - e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

S. 2^o
son Ky - ri - e - e - le - i - son *p* e - le - i - son e - le - i - son

B. *p*
son Ky - ri - e - e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

Piano/
Org. *p*

4

GLORIA

Allegro
♩ = 176

tutti

S.1º
Glo-ri-a in ex-cel-sis in ex-cel-sis De-o

S.2º
Glo-ri-a in ex-cel-sis in ex-cel-sis De-o

B.
Glo-ri-a in ex-cel-sis in ex-cel-sis De-o

Piano/Org.

9

S.1º
Glo-ri-a in ex-cel-sis in ex-cel-sis De-o Et *p* in ter-ra pax ho-

S.2º
Glo-ri-a in ex-cel-sis in ex-cel-sis De-o Et *p* in ter-ra pax ho-

B.
Glo-ri-a in ex-cel-sis in ex-cel-sis De-o Et *p* in ter-ra pax ho-

Piano/Org.

18

S.1º
mi-ni-bus *f* Et *p* in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae bo-nae vo-lun-ta-

S.2º
mi-ni-bus *f* Et *p* in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae bo-nae vo-lun-ta-

B.
mi-ni-bus *f* Et *p* in ter-ra pax ho-mi-ni-bus *craso.* bo-nae vo-lun-ta-tis bo-nae vo-lun-

Piano/Org.

Messe Solennelle - F. Andrevi

5

29

S. 1^o

-tis bo - nae bo-nae vo-lun - ta-tis bo-nae *f* vo - lun - ta - tis bo - nae bo-nae vo-lun - ta-tis bo-nae *f* vo - lun - ta -

S. 2^o

-tis bo - nae bo-nae vo-lun - ta-tis bo-nae *f* vo - lun - ta - tis bo - nae bo-nae vo-lun - ta-tis bo-nae *f* vo - lun - ta -

B.

ta-tis bo - nae bo-nae vo-lun - ta - - - - - tis bo - nae bo-nae vo-lun - ta - - - - -

Piano/ Org.

39

S. 1^o

-tis Glo-ri-a in ex - cel - sis in ex-cel-sis De - o Glo-ri-a in ex - cel - sis in ex - cel-sis

S. 2^o

-tis Glo-ri-a in ex - cel - sis in ex-cel-sis De - o Glo-ri-a in ex - cel - sis in ex - cel-sis

B.

-tis Glo-ri-a in ex - cel - sis in ex-cel-sis De - o Glo-ri-a in ex - cel-sis

Piano/ Org.

47

S. 1^o

De - o Glo-ri-a in ex - cel - sis De - - - - o in ex - cel-sis De-o in ex-cel-sis

S. 2^o

De - o in ex - cel-sis De - o in ex-cel-sis De - o in ex - cel-sis De - o

B.

in ex - cel - sis De - o in ex - cel-sis De - o Glo-ri-a in ex - cel - sis De - - - -

Piano/ Org.

6

Messe Solennelle - F. Andreví

56

S.1^o
Glo-ri-a in ex-cel-sis in ex-cel-sis De-o in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis De-o

S.2^o
Glo-ri-a in ex-cel-sis in ex-cel-sis De-o in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis De-o

B.
-o Glo-ri-a in ex-cel-sis in ex-cel-sis De-o in ex-cel-sis De-o in ex-cel-sis De-o

Piano/
Org.

64

S.1^o
in ex-cel-sis De-o Glo-ri-

S.2^o
in ex-cel-sis De-o Glo-ri-

B.
in ex-cel-sis De-o Glo-ri-

Piano/
Org.

68

S.1^o
a Glo-ri-a

S.2^o
a Glo-ri-a

B.
a Glo-ri-a

Piano/
Org.

LAUDAMUS

Andantino
♩ = 32

1 *solo*
S.1° Lau-da-mus te Lau-da-mus Be-ne
Piano/Org.

8
S.1° di-ci-mus te Be-ne-di-ci-mus te A-do
Piano/Org.

15
S.1° ra-mus A-do-ra-mus Glo-ri-fi-ca-mus Glo-ri-fi-ca-mus te A-do
Piano/Org.

23
S.1° ra-mus Glo-ri-fi-ca-mus Glo-ri-fi-ca-mus te Glo-ri-fi-ca-mus te Glo-ri-fi-
Piano/Org.

30 *tutti*
S.1° -ca-mus te Gra-ti-as
S.2° Gra-ti-as
B. Gra-ti-as a-gi-mus
Piano/Org. *f*

8

Messe Solemelle - F. Andrevi

38

S. 1^o
a - gi-mus ti - bi prop-ter mag - - nam Glo - ri-am Glo - ri-am tu -

S. 2^o
a - gi-mus ti - bi prop-ter mag - - nam Glo - ri-am Glo - ri-am tu -

B.
ti - - - bi prop-ter mag - nam Glo - ri-am tu - - am Glo - ri - am tu -

Piano/
Org.

46

S. 1^o
am prop-ter mag - nam Glo - ri-am Glo - ri-am tu - am Glo - ri-am tu -

S. 2^o
am prop-ter mag - nam Glo - ri-am Glo - ri-am tu - am Glo - ri-am tu -

B.
am prop-ter mag - nam Glo - ri-am tu - - am Glo - ri - am tu - am Glo - ri - am tu -

Piano/
Org.

54

S. 1^o
am *solo*
Do-mi-ne Do - mi-ne De - us

S. 2^o
am *solo*
Do - mi-ne De - us

B.
am

Piano/
Org.

Messe Solennelle - F. Andreví

9

62

S. 1^o
Rex coe - les - tis om - ni - po - tens

S. 2^o
Rex coe - les - tis om - ni - po - tens Do - mi - ne

B.
solo
De - us Pa - ter om - ni - po - tens Do - mi - ne

Piano/
Org.

69

S. 1^o
Do - mi - ne fi - lii u - ni - ge - ni - te Je - su Je - su Chris - te

S. 2^o
fi - lii Do - mi - ne fi - lii u - ni - ge - ni - te Je - su Chris - te Je - su Chris -

B.
fi - lii Do - mi - ne fi - lii u - ni - ge - ni - te Je - su Chris - te Je - su Chris -

Piano/
Org.

77

S. 1^o
Do - mi - ne fi - lii Do - mi - ne fi - lii u - ni - ge - ni - te Je - su Je - su

S. 2^o
- te Do - mi - ne fi - lii Do - mi - ne fi - lii u - ni - ge - ni - te Je - su Je - su

B.
- te Do - mi - ne fi - lii u - ni - ge - ni - te Je - su Je - su Chris - te

Piano/
Org.

10

Messe Solennelle - F. Andrevi

85

S. 1^o
Chris - te Do - mi - ne De - us ag - nus De - i

S. 2^o
Chris - te Do - mi - ne De - us ag - nus De - i

B.
Do - mi - ne De - us Do - mi - ne

Piano/
Org.

92

S. 1^o
Do - mi - ne De - us ag - nus De - i Do - mi - ne De - us ag - nus De - i fi - li - us

S. 2^o
Do - mi - ne De - us ag - nus De - i Do - mi - ne De - us fi - li - us

B.
De - us fi - li - us Pa - tris fi - li - us

Piano/
Org.

99

S. 1^o
Pa - tris fi - li - us Pa - tris ag - nus De - us fi - li - us Pa - tris fi - li - us

S. 2^o
Pa - tris fi - li - us Pa - tris Do - mi - ne De - us fi - li - us Pa - tris

B.
Pa - tris fi - li - us Pa - tris fi - li - us Pa - tris

Piano/
Org.

Messe Solennelle - F. Andreví

106

S. 1^o
Pa - - - tris Do-mi - ne De - us - Do - mi - ne fi - li - us - Pa - tris fi - li -

S. 2^o
fi - li - us Pa - tris Do-mi - ne De - us ag - nus De - i fi - li - us Pa - tris ag - nus De - i

B.
fi - li - us Pa - tris Do-mi - ne De - us ag - nus De - i fi - li - us Pa - tris ag - nus De - i

Piano/
Org.

114

S. 1^o
us fi - li - us Pa - - tris fi - li - us fi - li - us

S. 2^o
fi - - li - us Pa - - tris fi - li - us fi - li - us

B.
fi - li - us Pa - tris ag - - nus - De - i fi - li - us

Piano/
Org.

f

119

S. 1^o
Pa - - - tris

S. 2^o
Pa - - - tris

B.
Pa - - - tris

Piano/
Org.

12

Messe Solennelle - F. Andreví

Andante
♩ = 56

S. 1^o *tutti*
mi - se - re - re mi - se

S. 2^o *tutti*
mi - se - re - re

B. *tutti* *rall.*
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

Piano/Org. *tremolo*
f *p* *pp*

11

S. 1^o *dolce*
re-re no - bis Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di sus - ci-pe sus - ci-pe

S. 2^o *dolce*
no - bis Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di sus - ci-pe sus - ci-pe

B. *dolce*
no - bis sus - ci-pe sus - ci-pe

Piano/Org.

20

S. 1^o
de pre - ca - ti - o - nem de pre - ca - ti - o - nem nos - tram *f* Qui se - des ad dex - te - ram

S. 2^o
de pre - ca - ti - o - nem nos - tram *f* Qui se - des ad dex - te - ram

B.
de pre - ca - ti - o - nem nos - tram *f* Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris Qui se - des ad

Piano/Org. *f*

Messe Solemelle - F. Andreví

28

S.1°
Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris *p* mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis *p* mi - se -

S.2°
Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris *p* mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis *p* mi - se -

B.
dex - te - ram Pa - tris *p* mi - se - re - re no - bis

Piano/
Org.
p *p* *pp*

37

S.1°
- re - re mi - se - re - re no - bis *f* mi - se - re - re no - bis no - bis

S.2°
re - re no - bis no - bis *f* mi - se - re - re no - bis *p* mi - se - re - re no - bis no - bis

B.
p mi - se - re - re no - bis *f* mi - se - re - re no - bis *p* mi - se - re - re no - bis

Piano/
Org.
f *p*

47

Allegretto
♩ = 108

S.1°

Piano/
Org.

Messe Solennelle - F. Andrevi

55 *solo*

S.1º *Quo - ni - am tu so - lus tu so - lus sanc - tus Quo - ni - am tu so - lus tu*

S.2º *tu so - lus sanc - tus Quo - ni - am tu so - lus tu*

Piano/Org *p*

63

S.1º *so - lus Do - mi - nus tu so - lus al - tis - si - mus*

S.2º *so - lus Do - mi - nus tu so - lus al - tis - si - mus*

Piano/Org *3 3*

70

S.1º *tu sol - lus al - tis - si - mus Je - su Chris - te Je - su Chris - te tu so - lus*

S.2º *tu so - lus al - tis - si - mus Je - su Chris - te Je - su Chris - te tu so - lus*

Piano/Org *f p f p*

78

S.1º *Do - mi - nus so - lus al - tis - si - mus Je - su Chris - te tu so - lus Sanc - tus Je - su Chris -*

S.2º *Do - mi - nus tu so - lus al - tis - si - mus Je - su Chris - te tu so - lus Sanc - tus Je - su Chris -*

Piano/Org *f tr*

Messe Solennelle - F. Andreví

15

86

S.1^o
-te Je - su Je - su Chris - te Quo - ni-am tu

S.2^o
-te Je - su Je - su Chris - te

Piano/
Org.

95

S.1^o
so-lus tu so-lus Sanc - tus Quo - ni-am tu so-lus tu so-lus Do - mi - nus

S.2^o
tu so-lus Sanc - tus Quo - ni-am tu so-lus tu so-lus Do - mi - nus

Piano/
Org.

103

S.1^o
tu so - lus al tis - si-mus tu so - lus al tis - si-mus

S.2^o
tu so - lus al tis - si-mus tu so - lus al tis - si-mus

Piano/
Org.

110

S.1^o
Je - su Chris - te Je - su Chris - te tu so - lus al tis - si-mus Je - su Chris -

S.2^o
Je - su Chris - te Je - su Chris - te tu so - lus al tis - si-mus Je - su Chris -

Piano/
Org.

16

Messe Solennelle - F. Andrevi

118

S.1^o
-te tu so - lus al - tis - si - mus Je - su Chris - te tu so - lus al - tis - si - mus

S.2^o
-te so - lus al - tis - si - mus Je - su Chris - te tu so - lus al - tis - si - mus

Piano/
Org.

125

S.1^o
Je - su Chris - te Je - su Chris - te

S.2^o
Je - su Chris - te Je - su Chris - te

Piano/
Org.

Larghetto
♩ = 84

S.1^o
solo
Cum sanc - to spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris cum sanc - to spi - ri

S.2^o
solo
Cum sanc - to spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris cum sanc - to spi - ri

B.
solo
Cum sanc - to spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris cum sanc - to spi - ri

Allegro
♩ = 176

S.1^o
tu in glo - ri - a De - i Pa - tris a - men a - men

S.2^o
tu in glo - ri - a De - i Pa - tris a - men a - men

B.
tu in glo - ri - a De - i Pa - tris a - men a - men

Piano/
Org.
f

Messe Solennelle - F. Andreví

17 *tutti*

S.1° *tutti*
in Glo-ri-a De-i Pa - tris in Glo-ri-a De-i Pa - tris in Glo-ri-a De-i Pa - tris in

S.2° *tutti*
in Glo-ri-a De-i Pa - tris in Glo-ri-a De-i Pa - tris in Glo-ri-a De-i Pa - tris in

B. *tutti*
in Glo-ri-a De-i Pa - tris in Glo-ri-a De-i Pa - tris in Glo-ri-a De - i

Piano/ Org.

25

S.1° *f* cum sanc - to spi - ri - tu cum sanc-to spi - ri - tu *f* cum sanc - to

S.2° *f* cum sanc - to spi - ri - tu cum sanc-to spi - ri - tu *f* cum sanc - to

B. *f* cum sanc - to spi - ri - tu cum sanc to spi - ri - tu *f* cum sanc - to

Piano/ Org. *f* *p*

35 *cresc.*

S.1° *p* spi - ri - tu cum sanc-to spi - ri - tu in Glo-ri-a De-i Pa-tris a - men cum sanc-to spi-ri-tu in

S.2° *p* spi - ri - tu cum sanc-to spi - ri - tu in Glo-ri-a De-i Pa-tris a - men cum sanc-to spi-ri-tu in

B. *cresc.* spi - ri - tu cum sanc-to spi - ri - tu in Glo-ri-a De-i Pa - tris De - i Pa - tris a - men in Glo-ri-

Piano/ Org. *f* *p*

18

Messe Solennelle - F. Andreví

45

S.1º
Glo-ri-a De-i Pa - tris a - men *p* cum sanc-to spi-ri-tu in *f* Glo-ri-a De-i Pa - tris a - men in

S.2º
Glo-ri-a De-i Pa - tris a - men *p* cum sanc-to spi-ri-tu in *f* Glo-ri-a De-i Pa - tris a - men in

B.
f a De - i Pa - tris a - men in Glo-ri - a De - i Pa - tris a - men in

Piano/
Org.
f *p* *f*

54

S.1º
Glo-ri-a De-i Pa - tris in Glo-ri-a De-i Pa - tris in Glo-ri-a De-i Pa - tris in Glo-ri-a De-i

S.2º
Glo-ri-a De-i Pa - tris in Glo-ri-a De-i Pa - tris in Glo-ri-a De-i Pa - tris in Glo-ri-a De-i

B.
Glo-ri-a De-i Pa - tris in Glo-ri-a De-i Pa - tris in Glo-ri-a De-i Pa-tris in

Piano/
Org.

61

S.1º
Pa - tris in Glo-ri-a De-i Pa - tris a - - - men cum sanc-to spi-ri - tu in

S.2º
Pa - tris cum sanc-to spi-ri - tu in Glo-ri-a De-i Pa - tris cum sanc-to

B.
Glo-ri-a De - i Pa - tris cum sanc-to spi - ri - tu in Glo-ri-a De - i Pa - tris a -

Piano/
Org.

Messe Solennelle - F. Andreví

19

69

S.1^o
Glo-ri-a in Glo-ri-a De-i Pa-tris in Glo-ri-a De-i Pa-tris cum sanc-to spi-ri-tu in Glo-ri-a De-i

S.2^o
spi-ri-tu in Glo-ri-a De-i Pa-tris in Glo-ri-a De-i Pa-tris cum sanc-to spi-ri-tu in Glo-ri-a De-i

B.
men in Glo-ri-a De-i Pa-tris Pa-tris a-men cum sanc-to spi-ri-tu in Glo-ri-a De-i

Piano/
Org.

77

S.1^o
Pa-tris in Glo-ri-a De-i Pa-tris

S.2^o
Pa-tris in Glo-ri-a De-i Pa-tris

B.
Pa-tris in Glo-ri-a De-i Pa-tris

Piano/
Org.

81

S.1^o
a - - - men a - - - men

S.2^o
a - - - men a - - - men

B.
a - - - men a - - - men

Piano/
Org.

20

CREDO

Allegro Pomposo
♩ = 152

tutti

S.1º
Pa - trem om-ni-po - ten - tem fac - to - rem coe-li et ter - rae

S.2º
Pa - trem om-ni-po - ten - tem fac - to - rem coe-li et ter - rae

B.
Pa - trem om-ni-po - ten - tem fac-to-rem coe - li coe-li et ter - rae

Piano/
Org.

12

S.1º
vi - si - bi - li-um om - ni - um et in - vi - si - bi - li -

S.2º
vi - si - bi - li-um om - ni - um et in vi - si - bi - li -

B.
vi - si - bi - li-um om - ni - um et in vi - si - bi - li -

Piano/
Org.

19

S.1º
um et in - vi - si - bi - li - um

S.2º
um et in - vi - si - bi - li - um

B.
um et in - vi - si - bi - li - um Et in

Piano/
Org.

solo
p

Messe Solemelle - F. Andrevi

21

27

B.

u - num Do - mi - num Je - sum Chris - tum Fi - li - um De - i u - ni - ge - - ni -

Piano/
Org.

37

S.1^o solo

Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la De - um de

S.2^o solo

an - te om - ni - a sae - cu - la De - um de

B.

tum

Piano/
Org.

47

S.1^o

De - o lu - men de lu - mi - ne De - um ve - rum

S.2^o

De - o lu - men de lu - mi - ne De - um

Piano/
Org.

56

S.1^o

De - um ve - rum de De - o ve - - - ro Ge - ni -

S.2^o

ve - rum ve - rum de De - o ve - - - ro Ge - ni -

B.

Ge - ni - tum non fac - tum

Piano/
Org.

22

Messe Solennelle - F. Andreví

66

S.1^o
tum_ non_ fac - tum per quem om - ni - a fac - - - ta

S.2^o
tum_ non_ fac - tum per quem om ni - a fac - - - ta

B.
Con - subs-tan-ti - a-lem Pa - tris per_ quem om - ni - a fac - - - ta

Piano/
Org.

76 *tutti*

S.1^o
sunt Qui prop - ter prop-ter nos ho - mi - nes et prop - ter nos-tram sa - lu - tem

S.2^o
sunt Qui prop - ter prop-ter nos ho - mi - nes et prop - ter nos-tram sa - lu - tem

B.
sunt Qui prop - ter prop-ter nos ho - mi - nes et prop-ter nos - tram nos-tram sa - lu - tem des -

Piano/
Org.

87

S.1^o
des - - cen - - - dit des - cen -

S.2^o
des - - cen - - - dit des - cen -

B.
cen - - - dit des -

Piano/
Org.

Messe Solennelle - F. Andrevi

91

S.1°
- dit de coe - - - lis

S.2°
- dit de - coe - - - lis

B.
cen - dit de - coe - - - lis

Piano/
Org.
rit. *p*

Larghetto

♩ = 48

1

S.1°
Et in car - na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma - ri - a Vir - gi - ne Vir - gi - ne

S.2°
Et in car - na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

B.
Et in car - na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

Piano/
Org.
p

11

S.1°
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - mo et ho - mo fac - tus est *f* Cru - ci -

S.2°
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - mo fac - tus est *f* Cru - ci -

B.
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne Vir - gi - ne et ho - mo fac - tus est *p* Cru - ci *f* fi -

Piano/
Org.
f *fp* tremolo

24

Messe Solennelle - F. Andrevi

22

S. 1^o
*fi-xus e - ti-am pro - no - bis sub Pon - ti-o Pi - la - to *p* pas - sus et se - pul - - tus*

S. 2^o
*fi-xus e - ti-am pro - no - bis sub Pon - ti-o Pi - la - to *p* pas - sus et se - pul - tus*

B.
xus e - ti-am pro - no - bis sub Pon - ti-o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus

Piano/
Org.

31

Allegro
 ♩ = 152

S. 1^o
*est. *f* Et re-sur - re - xit ter-ti - a di - e se - cum-dum scrip-tu -*

S. 2^o
*est. *f* Et re-sur - re - xit ter-ti - a di - e se - cum-dum scrip-tu -*

B.
*est. *f* Et re-sur - re - xit ter-ti - a di - e se-cum-dum scrip-tu -*

Piano/
Org.

37

S. 1^o
-ras Et re - su - re - xit ter-ti - a di - e se - cum-dum scrip-tu - ras se - cum - dum se -

S. 2^o
-ras Et re - su - re - xit ter-ti - a di - e se - cum-dum scrip-tu - ras se - cum - dum se -

B.
ras Et re - sur - re - xit ter-ti - a di - e se-cum-dum scrip-tu - ras se - cum - dum se -

Piano/
Org.

Messe Solennelle - F. Andreví

42

S. 1^o
cum - dum scrip - tu - - - ras Et as - cen - dit in cae - -

S. 2^o
cum - dum scrip - tu - ras Et as - cen - dit in cae - -

B.
cum - dum scrip - tu - ras Et as - cen - dit in

Piano/
Org.

50

S. 1^o
- lum se - det ad dex - te - ram Pa - tris Et i - te -

S. 2^o
- lum se - det ad dex - te - ram Pa - tris Et i - te -

B.
cae - lum se - det ad dex - te - ram Pa - tris

Piano/
Org. dolce

60

S. 1^o
rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos *p* et mor - tu - os

S. 2^o
rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos *p* et mor - tu - os

B.
ju - di - ca - re vi - vos *p* et mor - tu - os ju - di -

Piano/
Org. *f* *p* *f*

26

Messe Solennelle - F. Andreví

70

S. 1^o
ju - di-ca - re vi-vos *p* *et mor - tu - os* *f* *Cu - jus*

S. 2^o
ju - di-ca - re vi-vos *p* *et mor - tu - os* *f* *Cu - jus*

B.
ca - re vi-vos *p* *et mor - tu - os* *f* *Cu - jus*

Piano/
Org.

79

S. 1^o
reg - ni non e-rit fi - nis non_ e - rit fi - nis *Cu - jus reg - ni non e-rit fi - nis non_*

S. 2^o
reg - ni non e-rit fi - nis non e - rit fi - nis *Cu - jus reg - ni non e-rit fi - nis non*

B.
reg - ni non e-rit fi - nis non e - rit fi - nis *Cu - jus reg - ni* *Cu - jus reg - ni non*

Piano/
Org.

85

S. 1^o
e - rit fi - nis Cu - jus reg - ni non e - rit non

S. 2^o
e - rit fi - nis Cu - jus reg - ni non e - rit non

B.
e - rit fi - nis Cu - jus reg - ni non e - rit non

Piano/
Org.

Messe Solennelle - F. Andrevi

27

88

S.1°
e - - rit fi - - - nis

S.2°
e - - rit fi - - - nis

B.
e - - rit fi - - - nis

Piano/
Org.

Allegro Moderato
♩ = 120

1

S.1°

Piano/
Org.

9 solo

S.1°
Et in Spi - ri - tum Sanc - tum Do - mi - num et vi - vi - fi - cum - tem qui ex Pa - tre

Piano/
Org.
p

10

S.1°
Fi - li - o - que pro - ce - dit

B. solo
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do -

Piano/
Org.

28

Messe Solemnelle - F. Andrevi

29

B. *ra - tur et con - glo ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per pró - phe -*

Piano/ Org.

39

S. 1º *Et u - nam sanc - tam Ca - tho - li - cam*

S. 2º *Et u - nam sanc - tam Ca - tho - li - cam*

B. *- tas Et A - pos - to - li - cam Ec - cle - si -*

Piano/ Org.

48

S. 1º *Con - fi - te - or u - num Bap - tis - ma in re - mi - si - o - nem pec - ca - to - rum pec - ca - to -*

S. 2º *Con - fi - te - or u - num Bap - tis - ma in re - mi - si - o - nem pec - ca - to - rum pec - ca - to -*

B. *um Con - fi - te - or u - num Bap - tis - ma in re - mi - si - o - nem pec - ca - to - rum pec - ca - to -*

Piano/ Org.

30

Messe Solennelle - F. Andrevi

84

S.1^o
men Et vi - tam ven-tu-ri sae - cu - li a - men et vi - tam ven - tu - ri ven - tu - ri sae - cu -

S.2^o
men Et vi - tam ven-tu-ri sae - cu - li a - men et vi - tam ven - tu - ri ven - tu - ri sae - cu -

B.
men ven-tu-ri sae - cu - li ven-tu-ri sae - cu - li a - men et vi - tam ven - tu - ri ven - tu - ri sae - cu -

Piano/
Org.

93

S.1^o
li A - men et vi - tam ven - tu - ri ven - tu - ri sae - cu - li A -

S.2^o
li A - men et vi - tam ven - tu - ri ven - tu - ri sae - cu - li A -

B.
li A - men et vi - tam ven - tu - ri ven - tu - ri sae - cu - li A -

Piano/
Org.

99

S.1^o
men ven - tu - ri sae - cu - li a - men a - men

S.2^o
men ven - tu - ri sae - cu - li a - men a - men

B.
men ven - tu - ri sae - cu - li a - men a - men

Piano/
Org.

SANCTUS

31

Allegro Moderato
♩ = 120

tutti

S. 1^o
Sanc - tus Sanc - - tus Sanc - tus

S. 2^o
Sanc - tus Sanc - - tus Sanc - tus

B.
Sanc - tus Sanc - - tus Sanc - tus

Piano/
Org.
f

7

S. 1^o
Sanc - - tus Do-mi-nus De-us sa - ba oth Do-mi-nus De-us Sa - ba oth Sa - ba

S. 2^o
Sanc - - tus Do-mi-nus De-us sa - ba oth Do-mi-nus De-us Sa - ba oth Sa - ba

B.
Sanc - - tus Do-mi-nus De - us Sa - ba oth Do-mi-nus De - us Sa - ba

Piano/
Org.

14

S. 1^o
oth Ple - ni sunt coe - li et ter - ra Ple - ni sunt

S. 2^o
oth Ple - ni sunt coe - li et ter - ra Ple - ni sunt

B.
oth Ple - ni sunt coe - li et ter - - ra Ple - ni sunt coe - li et

Piano/
Org.

32

Messe Solennelle - F. Andreví

20

S. 1^o
 coe - li et ter - ra glo - ri - a glo - ri - a tu - a ho - san - na ho - san - na in ex -

S. 2^o
 coe - li et ter - ra glo - ri - a glo - ri - a tu - a ho - san - na ho - san - na in ex -

B.
 ter - ra glo - ri - a glo - ri - a tu - a ho - san - na in ex -

Piano/
 Org.

27

S. 1^o
 - cel - sis ho - san - na ho - san - na in ex - cel - sis ho - san - na in ex - cel - sis in ex

S. 2^o
 - cel - sis ho - san - na ho - san - na in ex - cel - sis ho - san - na in ex - cel - sis in ex

B.
 cel - sis ho - san - na in ex - cel - sis ho - san - na in ex - cel - sis in ex -

Piano/
 Org.

33

S. 1^o
 cel - sis ho - san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis ho - san - na in ex - cel -

S. 2^o
 cel - sis ho - san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis ho - san - na in ex - cel -

B.
 cel - sis ho - san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis ho - san - na in ex - cel -

Piano/
 Org.

Messe Solemelle - F. Andrevi

33

40

S.1°
sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis

S.2°
-sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis

B.
-sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis

Piano/
Org.

O SALUTARIS

Larghetto
♩ = 54
solo

S.1º *so*
O Sa-lu-ta - ris hos - ti-a quoe coe-li pan - 3 dis os - ti-um O Sa-lu-ta - 3 ris

S.2º *so*
O Sa-lu-ta - ris

Piano/Org. *pp*

S.1º *hos - ti-a quoe coe-li pan - 3 dis os - ti-um bel - la pre-munt hos - ti - 3 li-a da - ro - bur fer__ au*

S.2º *hos - ti-a quoe coe-li pan - 3 dis os - ti-um bel - la pre-munt hos - ti - 3 li-a da - ro - bur fer__ au*

Piano/Org.

S.1º *xi - 3 li - um O Sa-lu-ta - 3 ris hos - ti - a quos coe-li pan - 3 dis os - ti - um*

S.2º *xi - 3 li - um O Sa-lu-ta - ris hos - ti-a quoe coe-li pan - dis*

Piano/Org.

S.1º *bel-la pre-munt bel-la pre- munt hos - ti - li-a da - ro - bur fer__ au - xi - li - um*
rall.

S.2º *os - ti-um bel-la pre-munt bel-la pre- munt hos - ti - li-a da - ro - bur fer au - xi - li - um*
rall.

Piano/Org. *rall.*

Messe Solennelle - F. Andreví

35

25

S. 1^o
O Sa-lu-ta - ris hos - ti - a quoe coe-li pan - dis os - ti-um bel - la pre-munt hos - ti - li-a da

S. 2^o
O Sa-lu-ta - ris hos - ti - a quoe coe-li pan - dis os - ti-um bel - la pre-munt hos - ti - li-a da

B.
solo
O Sa-lu-ta - ris hos - ti - a quoe coe-li pan - dis os - ti-um da - ro -

Piano/
Org.

31

S. 1^o
ro - bur fer - au - xi - li - um O Sa - lu - ta - ris hos - ti - a

S. 2^o
ro - bur fer - au - xi - li - um O Sa - lu - ta - ris hos - ti - a

B.
bur fer au - xi - li - um O Sa - lu - ta - ris hos - ti - a quoe coe-li pan - dis

Piano/
Org.

36

S. 1^o
quoe coe - li pan - dis os - ti-um O sa-lu - ta - ris hos - ti - a *p*

S. 2^o
quoe coe - li pan - dis os - ti-um O sa-lu - ta - ris hos - ti - a *p*

B.
os - ti-um O Sa-lu - ta - ris hos - ti - a *p*

Piano/
Org.

36

AGNUS DEI

Allegretto
♩ = 116

S. 1^o *solo*
Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun -

S. 2^o *solo*
Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun -

B. *solo*
Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun -

Piano/ Org. *dolce*

14

S. 1^o
di mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no -

S. 2^o
di mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no -

B.
di mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re mi - se - re - re no -

Piano/ Org.

27

S. 1^o *-bis* Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re mi - se - re - re

S. 2^o *-bis* Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re mi - se -

B. *-bis* Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

Piano/ Org.

Messe Solemelle - F. Andreví

39 tutti

S.1° *mi - se - re - re no - - bis Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun -*

S.2° *re - re no - - bis Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun -*

B. *mi - se - re - re no - - bis Ag - nus De - i qui tol - lie pec - ca - ta pec - ca - ta mun -*

Piano/ Org.

52

S.1° *di do - na no - bis pa - cem do - na no - bis do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa -*

S.2° *di do - na no - - bis do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa -*

B. *di do - na no - bis do - na no - bis no - bis pa - cem no - bis pa -*

Piano/ Org.

65 *dolce*

S.1° *cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis*

S.2° *cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - - - cem do - na no - bis*

B. *cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - - - cem do - na*

Piano/ Org. *p*

38

Messe Solennelle - F. Andreví

75

S.1º
pa - cem do - na no - bis do - na no - bis *p* pa - cem

S.2º
pa - cem do - na no - bis pa - cem

B.
no - bis pa - cem *p*

Piano/
Org.
dim. *p* *f*

LE MOMENT SOLEMNEL

Canción

(Archivo Histórico Comarcal de Cervera, Música, Caja 41 - N° 1)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: París (Francia), Manuscrito.

Transcripción: Vicente Martínez Molés

Le moment solennel

Música: Francisco Andreu Castellá
Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Moderato

Piano

Voz 1

Pno.

Voz 1

Pno.

Voz 1

Pno.

Voz 1

Pno.

Voz 1

Pno.

Le mo

ment so-len-nel s'a - van - ce. Mon o-eil a un oeil ma-ter-nel En-tre la crain-te et l'es - pé -

ran - ce, ti - mi - de in-ter-ro ger le ciel. Oh, Di - eu, per - met que la mois - son - ne des -

fruits. Par le tra - vail mu - ris puis-se - je ob - te-nir la cou - ron-ne³ la cou - ro-ne du jo-ur des

Le moment solemnel - F. Andrevi

2

25 **Choeur**

Voz 1
prix la cou-ron-ne du jo-ur des prix Puis-se-je ob-te-nir la couron - ne la cou

Voz 2
Puis-se-je ob-te-nir la couron - ne la cou

Voz 3
Puis-se-je ob-te-nir la couron - ne la cou

Pno.

30 **Allegro**

Voz 1
ron-ne du jo-ur des prix la cou-ron-ne du jo-ur des prix du jo-ur des

Voz 2
ron-ne du jo-ur des prix la cou-ron-ne du jo-ur des prix du jo-ur des

Voz 3
ron - ne du jo - ur des prix la couron - ne du jour des prix du jour des

Pno.

34 **Allegro**

Voz 1
prix du jo-ur des prix du jo-ur des prix

Voz 2
prix du jo-ur des prix du jour des prix

Voz 3
prix du jour des prix du jour des prix

Pno.

LE JOUR DES PRIX

Canción

(Archivo Histórico Comarcal de Cervera, Música, Caja 41 - N° 1)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: París (Francia), Manuscrito.

Transcripción: Vicente Martínez Molés

Le jour des prix

Música: Francisco Andreu Castella
 Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Andante

Piano

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The tempo is marked 'Andante'.

Voz 1

Pno.

7

Lemo-ment so-len-nel s'a- van - ce.Mon-oeil a un o-eil ma-ter

This system contains the first vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins at measure 7 with the lyrics 'Lemo-ment so-len-nel s'a- van - ce.Mon-oeil a un o-eil ma-ter'. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

Voz 1

Pno.

13

nel En-tre la crain-te et l'es - pé-ran-ze, ti-mi - de in-te-rro-ger le ciel. Oh, Dieu, per-met que la mois

This system contains the second vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins at measure 13 with the lyrics 'nel En-tre la crain-te et l'es - pé-ran-ze, ti-mi - de in-te-rro-ger le ciel. Oh, Dieu, per-met que la mois'. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

Voz 1

Pno.

19

son - nedes fruits.Par le tra-vail mu-ris puis-se-je ob-te-nir la cou-ron - ne la cou-ron-ne du jo-ur des

This system contains the third vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins at measure 19 with the lyrics 'son - nedes fruits.Par le tra-vail mu-ris puis-se-je ob-te-nir la cou-ron - ne la cou-ron-ne du jo-ur des'. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

Le jour des prix - F. Andreví

2

25

Choeur

Voz 1
prix la cou-ron-ne du jo - ur des prix. Puis se je dob-te-nir la cou-ron - ne la cou-

Voz 2
Puis se-je dob-te-nir la cou-ron - ne la cou-

Pno.

30

Voz 1
ron-ne du jo - ur des prix la cou-ron-ne du jo - ur des prix du jour des

Voz 2
ron-ne du jour des prix la cou - ron-ne du jour des prix du jour des

Pno.

34

Voz 1
prix du jour des prix la cou-ron-ne du jo - ur des prix.

Voz 2
prix du jour des prix la cou-ron-ne du jo - ur des prix.

Pno.

POUR HABITER DANS LA CITÉ NOUVELLE

Canción

(Archivo Histórico Comarcal de Cervera, Música, Caja 41 - N° 1)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: París (Francia), Manuscrito.

Transcripción: Vicente Martínez Molés

Pour habiter dans la cité nouvelle

Música: Francisco Andreu Castellá
Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Andante

Piano

The piano introduction consists of five measures. The right hand starts with a chord of G4, B4, and D5, followed by a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The left hand plays a bass line: G2 (quarter), B2 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter).

6

Voz 1

Pour ha - bi - ter dans la ci - té nou - ve - lle, Je - sus des ci - els a quit - te la han - te - ur. Le sé - ra

Pno.

The vocal line begins at measure 6 with a rest, then: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line in the left hand.

11

Voz 1

phin a dé - plo - yé son ai - le so - yez be - ni pon - ti - fe du seig - neur. Pour ha - bi - ter dans la ci - té nou

Pno.

The vocal line continues: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

16

Voz 1

ve - lle, Je - sus des ciels a quit - te la han - te - ur. Le sé - ra - phin a dé - plo - yé son ai - le so - yez

Pno.

The vocal line continues: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

Pour habiter dans la cité nouvelle - F. Andreví

2

21 Choeur

Voz 1
be-ni pon-ti-fe de seig-neur so - yez be - ni pon-ti - fe du seig-neur so yez be-ni

Voz 2
Se - rent pour vo - us pon-ti - fe du seig-neur se - rent pour

Voz 3
Cou-lent sur vous pon - ti - fe du se - ig - neur cou-lent sur

Pno.

25

Voz 1
pon-ti - fe pon-ti - fe du seig-neur pon-ti - fe du se - ig - neur

Voz 2
vous pon-ti - fe pon-ti - fe du seig-neur pon-ti - fe du se - ig - neur

Voz 3
vo - us pon-ti - fe pon-ti - fe du seig - neur du se - ig - neur

Pno.

29

Pno.

CHANT DES TRAVAILLEURS

Canción

(Archivo Histórico Comarcal de Cervera, Música, Caja 39 - N° 8)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: París (Francia), Manuscrito.

Transcripción: Vicente Martínez Molés

Chant des travailleurs

Música: Francisco Andreu Castellá
 Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Moderato

Voz 1
 Al-lons frè-res al-lons cou

Voz 2
 Al-lons frè-res al-lons cou

Voz 3
 Al-lons frè-res, al-lons cou

Piano
 Moderato

Voz 1
 ra-ge! C'est du tra-vail que a naît le bien so-yons bra-ves de-vant l'ou-vra-ge Le fai-né-ant n'est pas chré

Voz 2
 ra-ge! C'est du tra-vail que a naît le bien so-yons bra-ves de-vant l'ou-vra-ge Le fai-né-ant n'est pas chré

Voz 3
 ra-ge! C'est du tra-vail que a naît le bien so-yons bra-ves de-vant l'ou-vra-ge. Le fai-né-ant n'est pas chré

Piano
 Phno.

Voz 1
 tien n'est pas chré-tien n'est pas chré-tien n'est pas chré-tien nes pas chré-tien

Voz 2
 tien n'est pas chré-tien n'est pas chré-tien n'est pas chré-tien nes pas chré-tien

Voz 3
 tien le fai-né-ant n'est pas chré-tien n'est pas chré-tien le fai-né-ant n'est pas chré-tien n'est pas chré-tien.

Piano
 Phno.

Chant des travailleurs - F. Andreví

2

Voz 1

17

Bons ci - to - yens, la ré - pu - bli - que or - don - ne a

Pno.

Voz 1

22

tous d'a - vo - ir du co - eur l'or - dre du jour est sans ré - pli - que, il faut quel fa - ut pa - rant. Jà l'in ge

rall.

Pno.

Voz 1

27

neur n'é - cou - tes pas no - tre sons Fran - ce mar - chant. Tu jours a - vec le buis Dieu dans ses

Pno.

Voz 1

32

mains, pré - cha la Fran - ce si nous sa - vons gar - der la

Pno.

Voz 1

35

foi si no - us sa - vons gar - der la foi

rall.

Pno.

MON ÉTOILE

Canción

(Archivo Histórico Comarcal de Cervera, Música, Caja 38 - N° 24)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: París (Francia), Manuscrito.

Transcripción: Vicente Martínez Molés

Mon étoile

Música: Francisco Andreví Castellá
Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Moderato

Piano

S. Si te voir est mon es-pe-ran - ce S'il_

Pno.

Pno.

S. faut t'a-do-rer en si-len - ce ah! Pour qu'à te vo-ler si tôt ah! Je ne vis que par ta lu-mière mes yeux te

Pno.

Pno.

S. sui-vent sur la ter-re mes yeux te sui-vent son les eaux je veux m'en-fuir o mon e-to - i-le des fle-urs

Pno.

Pno.

S. aus - si blanches que toi c'est un lan - ga - ge so - us un

Pno.

Pno.

S. vo - i - le c'est un lan - ga - ge de la foi

Pno.

Pno.

EL EMIGRADO

Canción

(Archivo Histórico Comarcal de Cervera, Música, Caja 38 - N° 24)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: París (Francia), Manuscrito.

Transcripción: Vicente Martínez Molés

El Emigrado

Música: Francisco Andreu Castellá
Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Moderato

Piano

S. 6
Del Ga - ro - na en la fer - til o - ri - lla en mi

Piano

S. 11
pa - tria pen - sé con tris - te - za re - cor - dan - do su an - ti - gua gran - de - za con mi llan - to la tie - rra re

Piano

S. 16
gué In - cen - si - ble a mi ti - er - no ge - mi - do ni aun el e - co res - pon - de a mi a - cen - to con - de

Piano

S. 21
na - do a per - pe - tuo tor - men - to a mi li ra ol - vi - da - da de - je a mi li - ra ol - vi - da - da de - je.

a volunté

Piano

LA PARTIDA DEL HIJO PRÓDIGO

Oratorio

(Archivo Histórico Comarcal de Cervera, Música, Caja 40 - N° 3)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: España, Manuscrito.

Transcripción: Vicente Martínez Molés

SINFONÍA

Música: Francisco Andreivi Castellá
Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Moderato

Piano

9

Allegro Presto

16

24

34

42

51

Detailed description: This is a piano transcription of a symphony movement. It consists of eight systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked 'Moderato' and contains measures 1-8. The second system contains measures 9-15. The third system is marked 'Allegro Presto' and contains measures 16-23. The fourth system contains measures 24-33. The fifth system contains measures 34-41. The sixth system contains measures 42-50. The seventh system contains measures 51-58. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are double bar lines at the end of each system, indicating section breaks.

La partida del hijo pródigo - F. Andrevi

The image displays a piano score for the piece 'La partida del hijo pródigo' by F. Andrevi. The score is written for piano and consists of eight systems of music, each with a treble and bass clef staff. The measures are numbered at the beginning of each system: 62, 70, 80, 89, 99, 108, 115, and 123. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'Piano' and 'pp'. The score is divided into systems by double bar lines with repeat signs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

La partida del hijo pródigo - F. Andrevi

3

Piano

132

Piano

141

Piano

151

Piano

160

Piano

170

Piano

180

Piano

188

Piano

199

La partida del hijo pródigo - F. Andrevi

208
Piano

216
Piano

226
Piano

236
Piano

246
Piano

255
Piano

264
Piano

273
Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andrevi

5

285

Piano

1 Moderato

Piano

9

Piano

17

Piano

26

Piano

34

Piano

41

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andrei

Piano

Piano

Piano

RECITADO

Piano

Moderato

Piano

Piano

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andrevi

7

30

Piano

38

Piano

45

Piano

49

Piano

RONDÓ

Allegretto

Piano

8

Piano

16

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andrei

Piano

24

Piano

31

Piano

40

Piano

50

Piano

59

Piano

66

Piano

75

Piano

84

La partida del hijo pródigo - F. Andreu

9

92

Piano

102

Piano

106

Piano

RECITADO

1 Andante

Piano

9

Piano

17

Piano

25

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andrevi

33

Piano

40

Piano

48

Piano

56

Piano

ARIA

Allegro

Piano

10

Piano

18

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andreu

11

26
Piano

35
Piano

43
Piano

51
Piano

59
Piano

66
Piano

73
Piano

80
Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andrevi

Piano

87

Piano

97

Piano

107

Piano

115

Piano

124

Piano

132

Piano

140

Piano

148

La partida del hijo pródigo - F. Andrei

13

The image displays a piano accompaniment score for the piece 'La partida del hijo pródigo' by F. Andrei. The score is presented in a single system with eight systems of music, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and the word 'Piano' written to the left. The measures are numbered at the beginning of each system: 157, 164, 172, 180, 189, 198, 207, and 215. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several double bar lines with repeat signs (two slanted lines) indicating the end of sections. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The notation includes various ornaments and articulation marks.

La partida del hijo pródigo - F. Andrei

The image displays a piano score for the piece 'La partida del hijo pródigo' by F. Andrei. The score is organized into eight systems, each beginning with a double bar line and a measure number. The first system starts at measure 222. The second system, starting at measure 231, includes the tempo marking 'Allegro'. The remaining systems start at measures 239, 245, 251, 257, 263, and 269. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'Piano' and 'Allegro'. The score concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

15

POLACA

Allegro

Piano

Piano

Piano

Piano

Piano

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andrei

16

66

Piano

78

Piano

90

Piano

102

Piano

110

Piano

114

Piano

17

RECITADO

1

Piano

8

Piano

15

Piano

22

Piano

28

Piano

CORO

1

Andante Largo

Piano

6

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andrei

10

Piano

8

Detailed description: This system contains measures 10 through 17. The music is written for piano in a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef provides a steady accompaniment with eighth notes. Measure 17 ends with a fermata.

18

Piano

Detailed description: This system contains measures 18 through 25. The musical texture continues with similar rhythmic patterns. Measure 25 concludes with a fermata.

26

Piano

Detailed description: This system contains measures 26 through 32. The melody becomes more active with sixteenth-note runs. Measure 32 ends with a fermata.

33

Piano

Detailed description: This system contains measures 33 through 37. The piece continues with a consistent piano accompaniment. Measure 37 ends with a fermata.

38

Piano

Detailed description: This system contains measures 38 through 44. The music maintains its melodic and harmonic structure. Measure 44 ends with a fermata.

RECITADO

1 Moderato

Piano

Detailed description: This system contains measures 1 through 6 of the 'RECITADO' section. The tempo is marked 'Moderato'. The music is written in a treble and bass clef with a key signature of two sharps. The melody is characterized by wide intervals and a slower, more spacious feel. Measure 6 ends with a fermata.

8

Piano

Detailed description: This system contains measures 7 through 12 of the 'RECITADO' section. The melodic lines continue with large intervals and a steady accompaniment. Measure 12 ends with a fermata.

La partida del hijo pródigo - F. Andrevi

19

15

Piano

22

Piano

27

Piano

Andante comodo

Piano

7

Piano

12

Piano

18

Piano

22

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andreu

The image displays a musical score for the piece 'La partida del hijo pródigo' by F. Andreu. The score is arranged in five systems, each consisting of a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Piano). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The systems are marked with measure numbers 26, 33, 39, 46, and 52. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is written in a soprano or alto clef. The score is separated into systems by double bar lines with repeat signs. The final system ends with a double bar line and repeat signs.

La partida del hijo pródigo - F. Andrevi

21

66

Voz

Piano

74

Voz

Piano

79

Voz

Piano

86

Voz

Piano

93

Voz

Piano

101

Voz

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andreu

106

Voz

Piano

Allegro

Voz

Piano

119

Voz

Piano

125

Voz

Piano

132

Voz

Piano

140

Voz

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andreu

23

146

Voz

Piano

155

Voz

Piano

160

Voz

Piano

167

Voz

Piano

175

Voz

Piano

179

Voz

Piano

RECITADO

Lento

Piano

9

Piano

16

Piano

RONDO

Larghetto

Voz

Piano

9

Voz

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andrevi

25

17

Voz

Piano

23

Voz

Piano

29

Voz

Piano

37

Voz

Piano

44

Voz

Piano

51

Voz

Piano

Moderato

La partida del hijo pródigo - F. Andrei

58

Voz

Piano

65

Voz

Piano

73

Voz

Piano

80

Voz

Piano

88

Voz

Piano

D.C. hasta ♯

96

Voz

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andreu

27

103

Voz

Piano

107

Voz

Piano

112

Voz

Piano

117

Voz

Piano

123

Voz

Piano

132

Voz

Piano

CORO

1 Allegro

Voz

Piano

9

Voz

Piano

17

Voz

Piano

25

Voz

Piano

32

Voz

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andreu

29

40

Voz

Piano

50

Voz

Piano

55

Voz

Piano

RECITADO

1 Moderato

Piano

8

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andreu

30

13

Piano

==

ARIA

==

Larghetto

1

Piano

10

Piano

19

Piano

28

Piano

37

Piano

46 Moderato

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andrevi

31

54

Piano

62

Piano

69

Piano

78

Piano

86

Piano

92

Piano

100

Piano

107

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andreu

115

Piano

Musical score for Piano, measures 115-122. The score is in 3/4 time and G major. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

RECITADO

1 Moderato

Piano

Musical score for Piano, measures 1-8. The tempo is Moderato. The score is in 3/4 time and G major. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

9

Piano

Musical score for Piano, measures 9-12. The score is in 3/4 time and G major. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

13

Piano

Musical score for Piano, measures 13-16. The score is in 3/4 time and G major. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

QUINTETO

1 Allegro

Voz

Piano

Musical score for Voice and Piano, measures 1-8. The tempo is Allegro. The score is in 3/4 time and G major. It features a vocal line and a piano accompaniment.

9

Voz

Piano

Musical score for Voice and Piano, measures 9-16. The score is in 3/4 time and G major. It features a vocal line and a piano accompaniment.

La partida del hijo pródigo - F. Andrevi

33

17

Voz

Piano

25

Voz

Piano

34

Voz

Piano

41

Voz

Piano

49

Voz

Piano

57

Voz

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andrevi

64

Voz

Piano

72

Larghetto

Voz

Piano

81

Voz

Piano

89

Voz

Piano

96

Voz

Piano

105

Voz

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andreu

35

114

Voz

Piano

124

Voz

Piano

131

Voz

Piano

140

Voz

Piano

147

Voz

Piano

154

Voz

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andrevi

162

Voz

Piano

172

Voz

Piano

181

Voz

Piano

189

Voz

Piano

198

Voz

Piano

205

Voz

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andrevi

37

210

Voz

Piano

216

Voz

Piano

220

Voz

Piano

RECITADO

1 Moderato

Piano

9

Piano

13

Piano

CORO

1 *Andante*

Voz

Piano

7

Voz

Piano

13

Voz

Piano

22 *Larghetto*

Voz

Piano

27

Voz

Piano

La partida del hijo pródigo - F. Andreví

39

31

Voz

Piano

37

Voz

Piano

STABAT MATER

Secuencia

(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 59 / 1)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786 – 1853)

Edición: Burdeos, Manuscrito.

Transcripción: Vicente Martínez Molés

Stabat Mater (I)

Música: Francisco Andreu Castellá [1840-1845]
 Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2015)

Piano

Moderato *f* *mf* *f* *mf* *p* *dol*



6 *Solo*

Sopr I
 Sta - bat Ma - ter Ma - ter do - lo - ro - sa Sta - bat Ma - ter do - lo -

Sopr II
Solo
 Sta - bat Ma - ter Ma - ter do - lo - ro - sa Sta - bat

Tenor I
Solo
 Sta - bat Ma - ter

Bajo
Solo
 Sta - - - bat

Pno.

Stabat Mater, I - F. Andreu

11

Sopr I
ro - - - sa do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem jux - ta

Sopr II
Ma - - ter do - lo ro - sa do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem jux - ta

Tenor I
Ma - ter do - lo ro - sa do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem

Bajo
Ma - - ter Ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem jux - ta

Pno.
pp

15

Sopr I
p cru - cem la - cri - mo - sa dum pen - de - bat

Sopr II
p cru - cem la - cri - mo - sa dum pen de - bat

Tenor I
p la cri - mo - sa dum pen - de - bat dum pen -

Bajo
p cru - cem la - cri - mo - sa dum pen - de - bat fi - li - us pen -

Pno.

Stabat Mater, I - F. Andreví

19

Sopr I
dum pen - de - bat fi - li - us dum pen - de - bat dum pen

Sopr II
dum pen - de - bat dum pen - de - bat fi - li - us dum pen - de - bat dum pen

Tenor I
de - bat dum pen - de - bat fi - li - us dum pen

Bajo
de - bat fi - li - us fi - li - us dum pen - de - bat dum pen

Pno.



23

Sopr I
de - bat fi - li - us do - lo

Sopr II
de - bat fi - li - us Sta - bat

Tenor I
de - bat fi - li - us Sta - bat Ma - ter

Bajo
de - bat fi - li - us Sta - bat Ma - ter

Pno.

Stabat Mater, I - F. Andreví

28

Sopr I
ro - sa jux - ta cru - cem jux - ta cru - cem la - cri -

Sopr II
Ma - ter jux - ta cru - cem la - cri - mo -

Tenor I
Ma - ter do - lo - ro - sa la - cri - mo - sa

Bajo
Ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem dum pen -

Pno.

32

Sopr I
mo - sa dum pen - de - bat fi - li - us dum pen - de - bat fi - li -

Sopr II
sa dum pen - de - bat fi - li - us dum pen - de - bat fi - li -

Tenor I
dum pen - de - bat dum pen - de - bat

Bajo solista
us fi - li -

Bajo
de - bat fi - li - us dum pen - de - bat fi - li - us fi - li -

Pno.

Stabat Mater, I - F. Andreó

36

Sopr I Solo Tutti *f* dum-pen-de - bat

Sopr II Solo Tutti *f* dum pen-de - bat

Tenor I Solo Tutti *f* dum pen-de - bat

Bajo solista Solo Tutti *f* dum pen-de - bat

Bajo Solo Tutti *f* dum pen-de - bat

Pno. *f* *p* *f* *p*

40

Sopr I Solo *p* fi - - - - - li - us dum pen - de - - - bat dum - pen -

Sopr II Solo *p* fi - - - - - li - us dum pen - de - bat

Tenor I Solo *p* fi - - - - - li - us dum pen - de - bat dum pen

Bajo solista Solo *p* fi - - - - - li - us dum pen - de -

Bajo Solo *p* fi - - - - - li - us

Pno. *p*

Stabat Mater, I - F. Andreví

43

Sopr I
de - - bat

Sopr II
dum pen - de - bat

Tenor I
pen - de - bat

Bajo solista
bat

Bajo
bat

Pno.

Tutti

f dum pen-de - bat

f pen - de - bat

f dum pen-de - bat

f dum pen-de - bat

f dum pen-de - bat

fi - *p* li - us

fi - *p* li - us

fi - *p* li - us

fi - *p* li - us

fi - *p* li - us

f *p* *f* *p* *p*

47

Pno.

Stabat Mater (II)

1 *Larghetto* $\text{♩} = 40$

Pno. *f p f p f p*

Sopr I

Cu - jus a - ni-mam ge-

Pno. *p*

Sopr I

men - tern con - tris - ta - ta-met - do-len - tern per - tran

Pno. *p p*

Sopr I

si - vit per tran - si - vit gla - di - us

Sopr II

Solo O quam

Tenor I

Solo O quam

Bajo

Solo O quam

Pno. *f p*

Stabat Mater, II - F. Andreví

18

Sopr II
 tris - tis et af - flic - ta fu - it il - la be - ne - dic - ta Ma - ter

Tenor I
 tris - tis et af - flic - ta fu - it il - la be - ne - dic - ta Ma - ter

Bajo
 tris - tis et af - flic - ta fu - it il - la be - ne - dic - ta Ma -

Pno.

22

Sopr I
 Ma - ter Ma - ter u - ni - ge - - - ni - ti

Sopr II
 Ma - ter Ma - ter Ma - ter u - ni - ge - - - ni - ti

Tenor I
 Ma - ter Ma - ter Ma - ter u - ni - ge - - - ni - ti

Bajo
 ter Ma - ter u - ni - ge - ni - ti u - ni - ge - - - ni - ti

Pno.

26

Sopr I
 Que - re - mae re - - - bat et do - le - - - bat et tre -

Pno.
f tremolo *p*

Stabat Mater, II - F. Andrevi

29

Sopr I
me - - bat cum - vi - de - - - bat na - ti -

Sopr II
na - ti poe - nas

Tenor I
na - ti poe - nas

Bajo
na - ti poe - nas

Pno.
tremolo

32

Sopr I
poe - nas na - ti - poe - nas in - cly - ti na - ti - poe -

Sopr II
p na - ti poe - nas na - ti poe - nas in - cly - ti *f* na - ti poe - nas na - ti

Tenor I
p na - ti - poe - nas na - ti poe - nas in - cly - ti *f* na - ti poe - nas

Bajo
p na - ti poe - nas na - ti poe - nas in - cly - ti *f* na - ti poe - nas na - ti

Pno.
f *p*

Stabat Mater, II - F. Andreví

36

Sopr I
-nas na - ti - poe - nas in - - cly - ti

Sopr II
poe - nas in - cly - ti na - ti

Tenor I
na - ti poe - nas na - ti

Bajo
poe - nas in - cly - ti

Pno.



39

Sopr II
poe - nas in - - cly - ti

Tenor I
poe - nas in - - cly - ti

Bajo
in - - cly - ti

Pno.

Stabat Mater (III)

Larghetto $\text{♩} = 44$

Sopr I

Tenor solista

Quis est ho - mo qui non fle - ret Chris - ti Ma - trem si - vi -

Larghetto $\text{♩} = 44$

Pno.

de - ret in tan - to in tan - to in tan - to su -

6

10

Tutti Solo dolce Tutti

Sopr I *f* Quis non pos - set con - tris - ta - ri con - tris - ta - ri *f* pi - am

Sopr II Quis non pos - set con - tris - ta - ri con - tris - ta - ri pi - am

Tenor solista pli - ci - o

Tenor I Quis non pos - set con - tris - ta - ri pi - am

Bajo Quis non pos - set con - tris - ta - ri con - tris - ta - ri pi - am

Pno. *p* *f*

Stabat Mater, III - F. Andrei

16

Sopr I *Solo dolce* *Tutti*
Ma - trem con-tem - pla - ri con-tem - pla - ri *f* do - len - - tem do -

Sopr II
Ma - trem con-tem - pla - ri con-tem - pla - ri do - len - - tem do -

Tenor solista
do - len - - tem

Tenor I
Ma - trem con - tem - pla - ri do - len - - tem do -

Bajo
Ma - trem con-tem - pla - ri con-tem - pla - ri do - len - - tem do -

Pno.
p *f* *p*

20

Sopr I
len - tem do - len - tem cum fi - li - o do -

Sopr II
len - tem do - len - tem cum fi - li - o do -

Tenor solista
do - len - tem do - len - tem cum fi - li - o

Tenor I
len - tem do - len - tem cum fi - li - o do -

Bajo
len - tem do - len - tem cum fi - li - o do -

Pno.

Stabat Mater, III - F. Andreví

23

Sopr I
len - - tem do - len - - tem do -

Sopr II
len - - tem do - len - - tem do -

Tenor solista
do - len - - tem do - len - - tem

Tenor I
len - - tem do - len - - tem do -

Bajo
len - - tem do - len - - tem do -

Pno

25

Sopr I
len - tem cum fi - li - o qui pos-set non Con - tris - ta - ri non

Sopr II
len - tem cum fi - li - o qui pos-set non Con-tris - ta - ri non

Tenor solista
cum fi - - - li - o

Tenor I
len - tem cum fi - li - o non

Bajo
len - tem cum fi - li - o con-tris - ta - ri non

Pno

Tutti

p

Stabat Mater, III - F. Andrei

29 **Allegro** $\text{♩} = 144$

Sopr I

Tenor solista

p Pro pec - ca - tis_ si ae - gen - tis vi - dit Je - sum in_ tor - men - tis pro pec

Allegro $\text{♩} = 144$

Pno.

34

Tenor solista

ca - tis_ su ae - gen - tis vi - dit Je - sum in tor - men - tis et fla -

Pno.

38

Tenor solista

ge - lis_ sut - di - tum pro pec - ca - tis_ su ae - gen - tis vi - dit

Pno.

f *p*

43

Tenor solista

Je - sum in tor - men - tis et fla - ge - lis_ sub - di -

Pno.

Stabat Mater, III - F. Andrevi

47

Tenor solista

tum in tor - men - - tis et fla - gel - lis sub - di -

Pno.

f

50

Tenor solista

tum et fla - gel - lis sub - di - tum et fla -

Pno.

53

Sopr I

Tutti

p Pro pec - ca - tis

Sopr II

Tutti

p Pro pec - ca - tis

Tenor solista

gel - lis sub - di - tum

Tenor I

Tutti

p Pro pec - ca - tis

Bajo

Tutti

p Pro pec - ca - tis

Pno.

Tutti

Stabat Mater, III - F. Andrevi

58

Sopr I
su ae - gen - tis *f* vi - dit Je - sum in tor -

Sopr II
su ae - gen - tis *f* vi - dit Je - sum in tor -

Tenor I
su ae - gen - tis *f* vi - dit Je - sum in tor -

Bajo
su ae - gen - tis *f* vi - dit Je - sum in tor -

Pno.

61

Sopr I
men - tis pro pec - ca - tis su ae - gen - tis vi - dit

Sopr II
men - tis pro pec - ca - tis su ae - gen - tis vi - dit

Tenor I
men - tis pro pec - ca - tis su ae - gen - tis vi - dit

Bajo
men - tis pro pec - ca - tis su ae - gen - tis vi - dit

Pno.
p *f* *p* *f*

Stabat Mater, III - F. Andreví

64

Sopr I
Je - sum in tor - men - - tis et fla - gel - lis et fla - gel - lis

Sopr II
vi - dit Je - sum in tor men - tis et fla - gel - lis et fla - gel - lis

Tenor I
Je - sum in tor - men - - tis et fla - gel - lis et fla - gel - lis

Bajo
Je - sum in tor - men - - tis et fla - gel - lis

Pno.



68

Sopr I
sub - - - di - tu - met fla - gel - lis fla - gel - lis

Sopr II
sub - di - - - tum et fla - gel - lis fla - gel - lis

Tenor I
sub - - - di - tum et fla - gel - lis fla - gel - lis

Bajo
sub - - - di - tum et fla - gel - lis fla - gel - lis

Pno.

Stabat Mater, III - F. Andreví

71

Sopr I
sub - - - di - tum fla - gel - lis sub - di - tum

Sopr II
sub - - - di - tum fla - gel - lis sub - di - tum Solo

Tenor solista
Vi - dit Je - sum in tor

Tenor I
sub - - - di - tum fla - gel - lis sub - di - tum

Bajo
sub - - - di - tum fla - gel - lis sub - di - tum

Pno.

76

Tenor solista
men - 6 - - tis Pro pec - ca - tis su ae - gen - tis vi - dit Je - sum in - tor -

Pno.

81

Tenor solista
men - tis Pro pec - ca - tis su ae - gen - tis vi - dit Je - sum in tor -

Pno.

Stabat Mater, III - F. Andreví

85

Sopr I Pro pec ca - tis su ae -

Sopr II Pro pec ca - tis su ae -

Tenor solista men - tis et fla - gel - lis sub - di - tum Pro pec - ca - tis su ae - gen - tis

Tenor I Pro pec ca - tis su ae -

Bajo Pro pec - ca - tis su ae -

Pno. *f* *p*

90

Tutti

Sopr I gen - tis vi - dit Je - sum in tor - men - tis

Sopr II gen - tis vi - dit Je - sum in tor - men - tis

Tenor solista vi - dit Je - sum in tor - men - tis et fla - gel - lis sub - di -

Tenor I gen - tis vi - dit Je - sum in tor - men - tis

Bajo gen - tis vi - dit Je - sum in tor - men - tis

Pno. *f*

Stabat Mater, III - F. Andreví

95

Sopr I
et fla - gel - - lis fla - gel - lis sub - di - tum et fla -

Sopr II
et fla - gel - - lis sub - di - tum et fla -

Tenor solista
-tum in tor - - men - - tis et fla - gel - lis sub - di -

Tenor I
et fla - gel - - lis sub - di - tum et fla -

Bajo
et fla - gel - - lis sub - di - tum et fla -

Pno.

98

Sopr I
- gel - lis fla-gel - lis sub - - - di - tum pro pec-ca -

Sopr II
gel - lis fla-gel - lis sub - - - di - tum pro pec-ca -

Tenor solista
tum et fla - gel - lis sub - di - tum pro pec - ca - tis

Tenor I
gel - lis fla-gel - lis sub - - - di - - - tum

Bajo
gel - lis fla-gel - lis sub - - - di - tum pro pec-ca -

Pno.

Stabat Mater, III - F. Andreví

101 *Tutti*

Sopr I *tis pro - pec - ca - - - tis su__ ae - gen - -* *Solo* *tis vi - dit Je -*

Sopr II *- tis pro - pec - ca - - - tis su__ ae - gen - -* *Solo* *tis vi - dit Je -*

Tenor solista *su__ ae - gen - - -* *tis* *vi - dit Je - sum*

Tenor I *pro__ pec - ca - - -* *tis su__ ae - gen - -* *tis*

Bajo *- tis pro__ pec - ca - - -* *tis su__ ae - gen - -* *tis vi - dit Je -*

Pno.

104 *Tutti*

Sopr I *-sum vi - dit Je - - - sum in__ tor - men - -* *tis et__ fla -*

Sopr II *- sum vi - dit Je - - - sum in__ tor - men - -* *tis et__ fla -*

Tenor solista *in__ tor - men - -* *tis* *et__ fla - gel - lis*

Tenor I *vi - dit Je - - - sum in__ tor - men - -* *tis sum et fla -*

Bajo *-sum vi - dit Je - - - sum in__ tor - men - -* *tis et__ fla -*

Pno.

Stabat Mater, III - F. Andreví

115

Pno.

cresc.

cresc.

f



118

Pno.

pp

f

p

p

f

Stabat Mater (IV)

Andante sostenuto $\text{♩} = 45$

Bajo solista

Pno.

dolce

Vi - dit su - um dul - cem

6

Bajo solista

Pno.

pp

na - tum mo - ri - en - tem de - so - la - tum dum e mi sit spi - ri - tum

13

Bajo solista

Pno.

E ya Ma - ter fons a - mo - ris me sen - ti - re - vim do - lo - ris

19

Bajo solista

Pno.

me sen - ti - re - vim do - lo - ris me sen - ti - re - vim do

cresc.

Stabat Mater, IV - F. Andrei

23

Bajo solista

lo - ris fac ut te - cum lu - - ge - am fac ut

Pno.

28

Bajo solista

te - cum lu - ge - am

Pno.

pp

Stabat Mater (V)

1 **Allegro** $\text{♩} = 168$

Bajo

Fac ut ar - de at cor - me - - um in a -

Pno.

Allegro $\text{♩} = 168$

p

6

Bajo

man - do Chris - tum De - - um ut si - bi

Pno.

11

Bajo

ut si - bi com - pla - - ce - am ut si - bi

Pno.

16

Bajo

com - pla - ce - am ut si - bi com - pla - - - - - ce -

Pno.

Stabat Mater, V - F. Andrevi

22

Bajo

am fac - ut ar - de at cor - me - um in a - man - do - Chris - tum De - um

Pno.

f *dim.*

27

Bajo

ut si - bi com - pla - ce - am fac ut_

a placer

Pno.

33

Bajo

ar - de at cor - me - - - - um in a - man - do Chris - tum

Pno.

38

Bajo

De - - - um ut si - bi ut

Pno.

Stabat Mater, V - F. Andreví

43

Bajo

si - bi com - pla - - ce - am ut si - bi com -

Pno.

48

Bajo

pla - ce-am ut si - bi com - pla - - - - - ce - am fac - ut

Pno.

53

Bajo

ar - de-at cor - me - um in a - man - do Chris - tum De - um

Pno.

58

Bajo

ut si - bi com - pla - - - - - ce -

Pno.

Stabat Mater, V - F. Andreó

62

Bajo

am

fac - ut ar - de at cor - me - urn in a -

Pno.

66

Bajo

man - do Chris - tum De - um ut si - bi com - pla - - ce - am ut si -

Pno.

71

Bajo

bi com - pla - ce - am ut si - bi com - pla - - ce -

Pno.

77

Bajo

am

Pno.

p

80

Pno.

f

Stabat Mater (VI)

Andante, $\text{♩} = 66$

Sopr I

Pno.

Andante $\text{♩} = 66$

f *p* *f* *p* *dol.*

Tenor I

Solo

Sanc - ta Ma - ter is tu da - gas

Pno.

6

3 3

Tenor I

12

cru - ci - fi - xi fi - ge pla - gas car - di me - o

Pno.

Tenor I

18

va - li - da cru - ci - fi - xi fi - ge pla - - gas

rall

Pno.

Colla Parte

Tenor I

24

cor - di cor - - di me - - o va - li de cor - di

Pno.

p

Stabat Mater, VI - F. Andreví

29

Sopr I

Tenor I

Pno.

me - - o va - li - de

Tu i -

rall.

3 3

p

35

Sopr I

Tenor I

Pno.

-na - ti vul - ne - ra - ti

Tu i - na - ti vul - ne - ra - ti

tam - dig - na - ti pro - me - ra - ti

tan dig

41

Sopr I

Tenor I

Pno.

poe - nas me - cum di - vi - de

na - ti pro - me - ra - ti

poe - nas me - cum di - vi - de

tam - dig -

Stabat Mater, VI - F. Andreví

47

Sopr I
na - ti pro - me pa - - ti poe - nas poe - - nas me - cum

Tenor I
pro - me - pa - - ti ti poe - nas me - cum

Pno.
Colla Parte

53

Sopr I
di - vi - de poe - nas me - cum di - vi - de

Tenor I
di - vi - de poe - nas me - cum di - vi - de

Pno.

59

Bajo
Solo
Fac me

Pno.

61

Bajo
ve - - - - - re

Pno.

Stabat Mater, VI - F. Andreví

62 solo

Sopr II Fac me

Bajo te cum fle - - - re

Pno.

64

Sopr II ve - re te - - cum fle - - - re

Bajo cru - - - - - ci -

Pno.

67

Bajo fi - - - - - xo

Pno.

68

Sopr II cru - - - - - ci -

Bajo con - - - - - do - - - - - le - - - - - re

Pno.

Stabat Mater, VI - F. Andrei

70

Sopr II

Bajo

Pno.

75

Sopr II

Bajo

Pno.

79

Sopr II

Bajo

Pno.

82

Sopr II

Bajo

Pno.

fi - xo con - do - le - re do - nec e - go

do - nec e - go do - nec e - go

f vi - xe - ro do - nec *dol.*

e - go vi - xe - ro Jux - ta cru - cem te - cum

Jux - ta cru - cem te - cum sta - re

Stabat Mater, VI - F. Andreví

38

Sopr II
sta - re te li - ben - ter so - ci - a - re

Bajo
te li - ben - ter so - ci - a - rie in plac - tu in - plac - tu de -

Pno.

94

Sopr II
Jux - ta cru - cem te cum sta - re

Bajo
si - de-ro te cum sta -

Pno. *rall*
Colla Parte

100

Sopr II
te li - ben - ter te li - ben - ter so - ci - a - re

Bajo
re so - ci - a - re in - plac -

Pno.

105

Sopr II
de - si - de - ro *rall* in plac - tu in - plac - tu de si - de -

Bajo
- tu de - i - de - ro

Pno.

Stabat Mater, VI - F. Andreví

111

Sopr II
ro

Bajo
in - planc - tu in - planc - tu de - si - - de - ro

Pno.

116

Sopr I
Vir - go vir - gi-num prae cla - - - ra

Sopr II
Vir - go vir - gi-num prae cla - - - ra

Pno.

122

Sopr I
fac me te-cum

Sopr II
fac me te-cum fac me

Tenor I
mi hi - jam non si a - ma - - - ra fac me te cum

Bajo
mi hi - jam non si a - ma - - - ra fac me te-cum fac me

Pno.

Stabat Mater, VI - F. Andrei

129

Sopr I
fac me te-cum plan-ge - re

Sopr II
te-cum te-cum plan - ge - re

Tenor I
fac me te - cum plan - ge - re

Bajo
te-cum te-cum plan - ge - re plan - - - ge-re fac - me te-cum

Pno.

136

Sopr I
te-cum fac me te-cum plan-ge - re Vir - go vir - gi-num prae cla - ra

Sopr II
fac me te-cum plan-ge - re

Tenor I
te cum fac me te cum plan-ge - re

Bajo
fac me te-cum plan-ge - re

Pno.

143

Sopr I
fac me

Sopr II
vir - gi - num prae cla - ra mi hi-jam non sis a - ma - ra

Tenor I
mi - - - hi - jam non sis a - ma - ra

Bajo
vir - gi nun prae - cla - ra mi hi-jam non sis a - ma - ra

Pno.

Stabat Mater, VI - F. Andrevi

149

Sopr I
te - cum plan - ge-re

Sopr II
fac me te - cum plan - ge-re non sis a-

Tenor I
mi - hi - jam non sis a - ma -

Bajo
fac me te - cum plan - ge-re a -

Pno.



155

Sopr I
fac me te - cum fac me te - cum plan - ge - re fac me

Sopr II
rall
ma - ra *f* fac me te - cum plan - ge - re fac me

Tenor I
-ra *f* fac me te - cum plan - ge - re fac - me

Bajo
rall
ma - ra *f* fac me te - cum plan - ge - re fac me

Pno.
a tempo
Colla Parte

Stabat Mater, VI - F. Andreu

161

Sopr I
te - cum plan - ge - re *p* fac me te - cum plan - ge -

Sopr II
te - cum te - cum plan - ge - re *p* fac me te - cum plan - ge -

Tenor I
te - cum plan - ge - re fac me te - cum plan - ge -

Bajo
te - cum plan - ge - re *p* fac me te - cum plan - ge -

Pno.

167

Sopr I
re fac me te - cum plan - ge - re fac me te - cum plan - ge -

Sopr II
re fac me te - cum plan - ge - re fac me te - cum plan - ge -

Tenor I
re fac me te - cum plan - ge - re fac me te - cum plan - ge -

Bajo
re fac me te - cum plan - ge - re fac me te - cum plan - ge -

Pno.

Stabat Mater, VI - F. Andreví

174

Sopr I
re fac me te - - cum

Sopr II
re fac me te - - cum

Tenor I
re fac me te - - cum

Bajo
re te - - cum

Pno.
p



179

Sopr I
plan - ge - re

Sopr II
plan - ge - re

Tenor I
plan - ge - re

Bajo
plan - ge - re

Pno.

Stabat Mater (VII)

Andante flexible ♩=56

Tenor I

Pno.

Andante flexible ♩=56

f *p* *f* *p*

Tenor II

Pno.

Solo

Fac - ut por - tem Chris - ti

Tenor II

Pno.

mor - tem pas - si - o - nis e jus sor - tem et pla - gas et

Tenor I

Tenor II

Pno.

pla - - - gas re - - - co - - - le - re

f

Stabat Mater, VII - F. Andreví

17

Tenor I
pla - gis vul - ne - ra - ri cru - ce hac i - ne - bri - a - ri cru - ce hac i - ne - bri - a - ri ob

Tenor II
vul - ne - ra - ri cru - ce hac i - ne - bri - a - ri cru - ce hac i - ne - bri - a - ri ob a -

Pno.

23

Tenor I
a - mo - rem fi - li vul - ne - ra - ri i - ne - bri -

Tenor II
mo - rem fi - li i fae - me pla - gris cru - ce hac

Pno.

28

Tenor I
a - ri cru - ce hac i - ne - bri - a - ri ob a - mo - rem fi - li i ob a - mo - rem

Tenor II
cru - ce hac i - ne - bri - a - ri ob a - mo - rem fi - li - i ob a -

Pno.

34

Tenor I
rall. ob a - mo - rem mo - rem fi - li - i ob a - mo - rem fi - li -

Tenor II
rall. mo - rem ob a - mo - rem fi - li - i ob a - mo - rem fi - li -

Pno.

Stabat Mater, VII - F. Andreví

40 **Allegro assai** $\text{♩} = 160$

Sopr I
Tenor I
Tenor II
Pno.

p *cresc.* *f* *p*

45

Tenor I
Tenor II
Pno.

ma - tus et ac - cen - sus et ac - cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus
in flam - ma - tus et as - cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus

f *p* *cresc.*

50

Tenor I
Tenor II
Pno.

in - flam - ma - tus et ac - cen - sus per - te
in - flam - ma - tus et as - cen - sus et ax - xen - sus per - te

p

Stabat Mater, VII - F. Andreó

55

Tenor I
vir - go - sim de - fen - sus in - flam - ma - tus

Tenor II
vir - go - sim de - fen - sus in - flam - ma - tus et ac -

Pno.

59

Tenor I
et ac - cen - sus in - flam - ma - tus et ac - cen - sus per - te

Tenor II
cen - sus in - flam - ma - tus et ac - cen - sus per - te

Pno.

63

Tenor I
vir - go - sim de - fen - sus in di - e ju - di - ci - i in -

Tenor II
vir - go - sim de - fen - sus in di - e ju -

Pno.

67

Tenor I
di - e ju - di - ci - i in - flam -

Tenor II
di - ci - i ju - di - ci - i in - flam -

Pno.

Stabat Mater, VII - F. Andrei

71

Tenor I
ma - tus per - te vir - go - sim de - fen - sus in

Tenor II
ma - tus per - te vir - go - sim de - fen - sus in di - e ju -

Pno. *cresc.*

75

Tenor I
di - - e ju - di - - ci - i ju - di - - - ci -

Tenor II
di - ci - i in di - - e ju - di - - - - ci -

Pno.

78

Tenor I
i in flam - ma - tus est ac - cen - sus et ac -

Tenor II
i in - flam - ma - tus et ac -

Pno. *p* *f* *p*

83

Tenor I
cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus

Tenor II
cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus in - flam -

Pno. *cresc.* *f* *p*

Stabat Mater, VII - F. Andreó

38

Tenor I
in - flam - ma - tus et as - cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus

Tenor II
ma - tus et as - cen - sus et as - cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus in - fla -

Pno.

93

Tenor I
in - - flam - ma - tus et ac - cen - sus in - flam -

Tenor II
ma - tus et ac - cen - sus in - flam -

Pno.

97

Tenor I
ma - tus et ac - cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus in

Tenor II
ma - tus et ac - cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus

Pno.

101

Tenor I
di - e ju - di - ci - i in di - e ju - di - ci -

Tenor II
in di - e ju - di - ci - i ju - di - ci -

Pno.

f p f p

cresc.

Stabat Mater, VII - F. Andreví

105

Tenor I
i in - flam - ma - tus per te vir - go - sim de -

Tenor II
i in - flam - ma - tus per te vir - go - sim de -

Pno.

109

Tenor I
fen - sus in di - e ju di - ci - i ju -

Tenor II
fen - sus in - di - e ju - di - ci - i in di - e ju -

Pno.
cresc. *f*

113

Tenor I
di - ci - i in di - e ju - di -

Tenor II
di - ci - i in di - e ju - di -

Pno.

117

Tenor I
- ci - i

Tenor II
- ci - i

Pno.
p cresc. *f*

Stabat Mater (VIII)

1 *Andante* $\text{♩} = 76$

Sopr II *Solo*
Fac-me cru - ce cus - to - di - ri mor-te Chris - ti prae - mu - ni - ri con

Pno. *f* *p*

6 *morendo*

Sopr II
fo - ve - ri gra - ti - a con - - fo - ve - ri gra - - ti -

Pno.

11 *sotto voce*

Sopr II
a fac - me cru - ce cus - to - di - rae mor - te

Pno.

16

Sopr II
Chris - tie prae - mu - ni - ri con - - fo - ve - ri con - fo - ve - ri gra - ti -

Pno.

21

Sopr II
a fac-me cru - ce cus - to - di - re mor-te Chris - ti pra-e - mu - ni - ri con

Pno. *p*

Stabat Mater, VIII - F. Andrei

27

Sopr II

fo - ve - ri gra - ti - a con - fo - ve - ri gra - ti -

Pno.

morendo

32

Sopr II

f a con - fo - ve - ri

Pno.

f

34

Sopr II

gra - ti - a

Pno.

p

Stabat Mater (IX)

Larghetto $\text{♩} = 50$

Sopr I
Sopr II
Tenor I
Bajo

1
Solo
p Quan-do cor - pus mo - ri - e - - tur
Solo
p Quan-do cor - pus mo - ri - e - - tur
Solo
p Quan-do cor - pus mo - ri - e - - tur

7
-tur
fac ut a - ni-mae do - re - tur *p* pa -
fac ut a - ni-mae do - ne - - tur *p* pa -
fac ut a - ni-mae do - ne - - tur pa - ra -
fac ut a - ni-mae do - ne - - tur *p* pa -

14
ra - di - si glo - ri - a pa - ra - di - si glo - ri - a
ra - di - si glo - ri - a pa - ra - di - si glo - ri - a
di - si glo - ri - a pa - ra - di - si glo - ri - a
ra - di - si glo - ri - a pa - ra - di - si glo - ri - a

Allegro $\text{♩} = 144$

20
Tutti
Fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -
Tutti
Fac ut a - ni - mae do - ne - - - - tur pa - ra - di - si

Pno.
Allegro $\text{♩} = 144$

Stabat Mater, IX - F. Andrei

28

Sopr I di - si glo - ri - a a - men fac ut a - ni - mae ut a - ni -

Sopr II - - - - - fac ut a - ni -

Tenor I - - - - - Tutti fac ut a - ni - mae do - ne -

Bajo glo - ri - a a - - men pa - ra - di - - si

Pno.



36

Sopr I mae do - ne - tur a - - men fac

Sopr II mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri - a a - men a -

Tenor I - - - - - tur pa - ra - di - si glo - ri - a a - - - - men

Bajo glo - ri - a pa - ra - di - si glo - ri - a a - - - - men fac

Pno.

Stabat Mater, IX - F. Andreví

43

Sopr I
ut a - ni - mae do - ne - - - tur pa - ra - di - si -

Sopr II
- - men fac ut a - ni - mae do - ne - -

Tenor I
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

Bajo
- ut a - ni - mae do - ne - - - - tur pa - ra - di - si -

Pno.

50

Sopr I
glo - ri - a a - - men fac ut a - ni - mae do - ne -

Sopr II
- tur fac ut a - ni - mae do - ne -

Tenor I
di - si glo - ri - a a - men fac ut a - ni - mae do - ne - tur

Bajo
glo - ri - a a - men a - men fac ut a - ni -

Pno.

58

Sopr I
- - tur pa - ra - di - si glo - ri - a a - - - men a -

Sopr II
- - tur pa - ra - di - si glo - ri - a a - - - men

Tenor I
a - - - - men fac

Bajo
a - ni - mae do pa - ra - di - si glo - ri - a a - men

Pno.

Stabat Mater, IX - F. Andreó

65

Sopr I
Sopr II
Tenor I
Bajo

fac ut a - ni - mae do - ne - tur fac

fac ut a - ni - mae do - ne - tur

ut a - ni - mae do - ne - tur a - - men pa -

fac ut a - ni - mae do - ne - - tur a -

Pno.

73

Sopr I
Sopr II
Tenor I
Bajo

ut a - ni - mae do - ne - tur a - - men pa -

fac ut a - ni - mae do - ne - - tur a -

- ra - di - si fac ut a - ni - mae do - ne - tur fac

men fac ut a - ni - mae do - ne - tur

Pno.

81

Sopr I
Sopr II
Tenor I
Bajo

- ra - di - si fac ut a - ni - mae do - ne - tur

men fac ut a - ni - mae do - ne - tur

ut a - ni - mae do - ne - tur a - men fac

fac ut a - ni - mae do - ne - - - tur

Pno.

Stabat Mater, IX - F. Andreví

89

Sopr I
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

Sopr II
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

Tenor I
ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si

Bajo
fac ut a - ni - mae do - ne - tur

Pno.



96

Sopr I
di - si glo - ri - a a - men fac ut a - ni -

Sopr II
di - si glo - ri - a a - men fac

Tenor I
glo - ri - a a - men fac ut a - ni -

Bajo
fac ut a - ni -

Pno.

Stabat Mater, IX - F. Andrei

102

Sopr I
mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri - a a -

Sopr II
ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri -

Tenor I
mae do - ne - tur a - - men pa - ra - di - si glo - ri - a

Bajo
mae do - ne - - - tur pa - ra - di - si glo - ri - a a -

Pno.



109

Sopr I
men pa - ra - di - si glo - ri - a a - men pa -

Sopr II
a a - men a - - - men pa - ra - di - si

Tenor I
a - men a - - - men pa - ra - di - si

Bajo
- men a - - - men pa -

Pno.

Stabat Mater, IX - F. Andreó

117

Sopr I
- ra - di - si glo - ri - a

Sopr II
glo - ri - a fac ut

Tenor I
glo - ri - a fac ut a - ni -

Bajo
- ra - di - si glo - ri - a

Pno.



125

Sopr I
fac ut a - ni - mae do - ne - - - tur pa - ra -

Sopr II
a - ni - mae do - ne - - - tur pa - ra -

Tenor I
mae do - ne - - tur pa - ra - di - si glo - ri - a

Bajo
fac ut a - ni - mae do - ne - tur

Pno.

Stabat Mater, IX - F. Andrei

132

Sopr I
di - si glo - ri - a a - - - - men fac - ut

Sopr II
di - si glo - ri - a a - - - - men fac - ut

Tenor I
fac - ut a - ni - mae do - ne - tur

Bajo
pa - ra - di - si glo - ri - a a - - - - men a - -

Pno.

139

Sopr I
a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri - a

Sopr II
a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri - a pa - ra

Tenor I
fac - ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di -

Bajo

Pno.

146

Sopr I
a - - - - - men

Sopr II
di - si glo - ri - a a - - - - - men

Tenor I
- si glo - ri - a a - - - - - men pa - ra -

Bajo
- - - - - men fac ut

Pno.

Stabat Mater, IX - F. Andrei

152

Sopr I
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si

Sopr II
fac ut

Tenor I
- di - si glo - ri - a fac ut a - ni - mae do -

Bajo
a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri -

Pno.

159

Sopr I
glo - ri - a a - - men a - - -

Sopr II
a - ni - mae do - ne - tur pa - ra di - si si glo - ri - a a -

Tenor I
ne - tur pa - ra - di - si glo - ri - a a - -

Bajo
a a - - men pa - ra - di - si glo - ri - a a - men a - -

Pno.

166

Sopr I
men fac ut a - ni - mae do - ne - tur a - - - men a -

Sopr II
men fac ut a - ni - mae do - ne - tur a - - - men a -

Tenor I
men pa - ra - di - si glo - ri - a a -

Bajo
men pa - ra - di - si glo - ri - a a -

Pno.

Stabat Mater, IX - F. Andreu

172

Sopr I
men fac ut a - ni - mae do - ne - tur *f* a - - - men a - - - men

Sopr II
men fac ut a - ni - mae do - ne - tur *f* a - - - men a - - - men

Tenor I
men pa - ra - di - si *f* glo - ri - a a - - - men

Bajo
men pa - ra - di - si *f* glo - ri - a a - - - men

Pno.
p *f*

179 Plus animé

Sopr I
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri -

Sopr II
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri -

Tenor I
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri -

Bajo
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri -

Pno.

Stabat Mater, IX - F. Andreví

187 Plus animé

Sopr I
- a a - men a - - -

Sopr II
- a a - men a - - -

Tenor I
- a a - men a - - -

Bajo
a a - men a - - -

Pno.



192

Sopr I
men

Sopr II
men

Tenor I
men

Bajo
men

Pno.

ADDENDA 2: FICHAS DEL PRECATÁLOGO MUSICAL

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/001

Título obra	LOS DOLORES DE MARÍA						
Año	1819	Tonalidad	-	Signatura	Caja 7 - Nº 1	Catalogación	VMM/CER/01
Estado del Material					Forma Musical	ORATORIO	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	3 Violines 2 Clarinetes 2 Trompas Bajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 181						

INCIPITS:



¡Ya Je-sus es-pi - ról! ¡Ya fi-nal-men-te su es-pi-ni-ta en-tre - go en ma-nos del Pa-dre el u-ni

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/002

Título obra	LA DULZURA DE LA VIRTUD						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 7 - Nº 7	Catalogación	VMM/CER/02
Estado del Material					Forma Musical	ORATORIO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 183 (2 pliegos) Es la 1ª parte (excepto la Sinfonía, Recitativo, Aria y 2º Recitativo, del inicio del Oratorio que faltan) Caja 7 – Nº 10 es la 2ª parte de esta obra						

INCIPITS:

Violín Principal

Solo

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/003

Título obra	LA DULZURA DE LA VIRTUD						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 7 – Nº 10	Catalogación	VMM/CER/03
Estado del Material					Forma Musical	ORATORIO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Caja 7 – Nº 7 es la 1ª parte de esta obra						

INCIPITS:

Tar-de mi Dios co - noz-co que es-tas e-ran mis má-xi-mas an-ti-guas! Co - noz-co aun-que tar-de que tan tor-ci-dos y sen-de-ros

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/004

Título obra	O SALUTARIS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - N° 1	Catalogación	VMM/CER/04
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] N° 361						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/005

Título obra	AVE MARÍA						
Año	1828	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - Nº 3	Catalogación	VMM/CER/05
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces masculinas						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 360						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/006

Título obra	REGINA COELI						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - Nº 4	Catalogación	VMM/CER/06
Estado del Material					Forma Musical	ANTIFONA	
Partituras							
Particellas Voces	3 voces						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 367						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/007

Título obra	O SALUTARIS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - Nº 6	Catalogación	VMM/CER/07
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	3 Voces						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 365						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/008

Título obra	O SALUTARIS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - N° 8	Catalogación	VMM/CER/08
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	Tenor						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] N° 361 Se corresponde con la composición N° 1						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/009

Título obra	O SALUTARIS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - Nº 9	Catalogación	VMM/CER/09
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	3 Voces						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 363						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/010

Título obra	TO DIE MARIA						
Año	1830	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - Nº 15	Catalogación	VMM/CER/10
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	Coro de 5 Voces						
Particellas Instrumentos	Orquesta						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 359						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/011

Título obra	O SALUTARIS HOSTIA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - Nº 16	Catalogación	VMM/CER/11
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	Triple Coro						
Particellas Instrumentos	Orquesta						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 373						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)
Referencia de Catálogo: VMM/012

Título obra	O SALUTARIS HOSTIA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - Nº 17	Catalogación	VMM/CER/12
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	3 Voces Coro						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 372						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/013

Título obra	BENEDICTUS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - Nº 18	Catalogación	VMM/CER/13
Estado del Material					Forma Musical	CANTICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 406						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/014

Título obra	TUI SUNT CAELI						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - Nº 19	Catalogación	VMM/CER/14
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	6 Voces						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 361						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/015

Título obra	VENI SPONA CHRISTI						
Año	1824	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - Nº 20	Catalogación	VMM/CER/15
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	6 Voces						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 358						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/016

Título obra	AVE MARÍA						
Año	1826	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - Nº 21	Catalogación	VMM/CER/16
Estado del Material					Forma Musical	ORACIÓN	
Partituras							
Particellas Voces	7 Voces						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 362						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/017

Título obra	ASSUMSIT JESUS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - N° 22	Catalogación	VMM/CER/17
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	Bajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] N° 375						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/018

Título obra	MARÍA VIRGO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - Nº 24	Catalogación	VMM/CER/18
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/019

Título obra	MOTETE A LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA, <i>a solo y coros a toda orquesta</i>						
Año	1830	Tonalidad	-	Signatura	Caja 8 - N°26	Catalogación	VMM/CER/19
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	Solo Coros						
Particellas Instrumentos	Orquesta						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/020

Título obra	CHANTON LES VACANCES CE TEMPS À L'ENFANCE						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 10 - Nº 2	Catalogación	VMM/CER/20
Estado del Material					Forma Musical	PAPEL DE MÚSICA	
Partituras	Manuscrita. Para 4 Voces, 2 Violines, Flauta y Violoncello						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

Flauta
Allegretto

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/021

Título obra	SALID HIJAS DE SIÓN, <i>a 4 voces y Orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 10 - Nº 4	Catalogación	VMM/CER/21
Estado del Material					Forma Musical	CANTATA	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	Orquesta						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

28 ♩ 6 *tutti* 5

Sa-lid hi - jas de_ Si - òn_ sa-lid y ved_ Y - sa - bel_

The image shows a musical score snippet in 6/8 time, starting at measure 28. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature of 6/8. The music begins with a repeat sign and a first ending bracket over measures 28 and 29. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The lyrics 'Sa-lid hi - jas de_ Si - òn_ sa-lid y ved_ Y - sa - bel_' are written below the notes. The word 'tutti' is written above the staff. The snippet ends with a double bar line and a measure rest for 5 measures.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/022

Título obra	LOS ÁNGELES DEL CIELO ALABEN AL SEÑOR						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 10 – Nº 6	Catalogación	VMM/CER/22
Estado del Material					Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	Manuscrita. Para Coros y Violines, Viola, Flauta, Clarinetes, Fagot y Trompas						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 202						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/023

Título obra	CANTATA QUE A LA REYNA N. SEÑORA MARÍA CRISTINA DE BORBÓN, en su tránsito por la ciudad de Valencia, dedicó el Excmo. Ayuntamiento de la misma, el día 29 de noviembre de 1829						
Año	1829	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	Caja 10 - N° 7	Catalogación	VMM/CER/23
Estado del Material					Forma Musical	CANTATA	
Partituras	Manuscrita, Completa						
Particellas Voces	Coro						
Particellas Instrumentos	Orquesta						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/024

Título obra	COLECCIÓN DE DANZAS FRANCESAS: PASTORELLA, MINUÉ DE LA CORTE, GAVOTA, CONTRADANZA FRANCESA 1ª, 2ª, 3ª largo – Dúo – Andante						
Año	1832	Tonalidad	-	Signatura	Caja 11 – Nº 3	Catalogación	VMM/CER/24
Estado del Material					Forma Musical	DANZAS	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

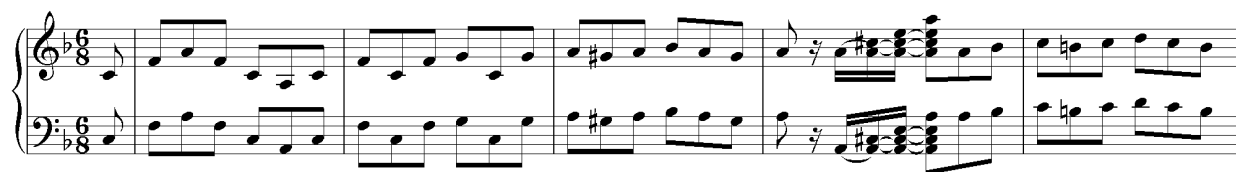


CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/025

Título obra	PASODOBLE PARA PIANO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 11 - Nº 13	Catalogación	VMM/CER/25
Estado del Material					Forma Musical	PASODOBLE	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	Piano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/026

Título obra	JOTA NAVARRA y JOTA ARAGONESA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 11 – Nº 14	Catalogación	VMM/CER/26
Estado del Material					Forma Musical	JOTA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	Piano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/027

Título obra	PASTORELLAS PARA ÓRGANO						
Año	1833-1835	Tonalidad	-	Signatura	Caja 11 – N° 15	Catalogación	VMM/CER/27
Estado del Material					Forma Musical	PASTORELLA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

Año 1833 **Allegro Vivo**

Musical score for 'Allegro Vivo' (1833). The score is written for organ in 6/8 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Año 1834 **Ad libitum**

Musical score for 'Ad libitum' (1834). The score is written for organ in common time (C). The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a simple accompaniment with chords and single notes.

Año 1835 **Allegretto**

Musical score for 'Allegretto' (1835). The score is written for organ in 6/8 time. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/028

Título obra	O QUEL BONEUR EXTREME						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 11 - N° 16	Catalogación	VMM/CER/28
Estado del Material					Forma Musical	CANCIÓN	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	2 Violines Flauta Bajo Piano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

Allegretto

trill

3 3

trill

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/029

Título obra	OH LE BEAU JOUR						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 11 - Nº 17	Catalogación	VMM/CER/29
Estado del Material					Forma Musical	CANCIÓN	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Partitura de felicitación a Monseñor de Burdeos						

INCIPITS:

Oh le beau jour que la plus be - lle an - ta - re a fait bri - ller à no - tre ar - dent de

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/030

Título obra	ANDANTE PARA PIANO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 11 - Nº 21	Catalogación	VMM/CER/30
Estado del Material					Forma Musical	PAPEL DE MÚSICA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	Piano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

Andante

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/031

Título obra	VALS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 11 - Nº 27	Catalogación	VMM/CER/31
Estado del Material					Forma Musical	VALS	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/032

Título obra	GLORIA PATRI						
Año	1832	Tonalidad	-	Signatura	Caja 13 - Nº 32	Catalogación	VMM/CER/32
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	Contralto Tenor						
Particellas Instrumentos	Viola Violoncello						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 225 Para la oposición de viola Fecha: 21/XI/1832						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/033

Título obra	CÁNTICOS PARA EL MES DE MARÍA						
Año	1837	Tonalidad	-	Signatura	Caja 16 - Nº 8	Catalogación	VMM/CER/33
Estado del Material					Forma Musical	CÁNTICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

Flauta *Allegretto*

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/034

Título obra	GOZOS A LOS SAGRADOS CORAZONES DE JESÚS Y MARÍA						
Año	1837	Tonalidad	-	Signatura	Caja 16 - Nº 9	Catalogación	VMM/CER/34
Estado del Material					Forma Musical	GOZOS	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

Violines
Andantino

The image shows the beginning of a musical score for Violins. The tempo is marked 'Andantino'. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first few notes are G4, A4, B4, C5, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/035

Título obra	GOZOS AL SANTO CRISTO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 17 - Nº 1	Catalogación	VMM/CER/35
Estado del Material					Forma Musical	GOZOS	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	Clarinete 1º, Clarinete 2º Fiscorno, Cornetín en Si b, Trompas en Mi b						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/036

Título obra	MISA, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 17 - N° 14	Catalogación	VMM/CER/36
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] N° 129						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/037

Título obra	CHRISTUS NATUS, <i>Invitatorio para los Maitines de Navidad</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 18 - Nº 3	Catalogación	VMM/CER/37
Estado del Material					Forma Musical	INVITATORIO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	6 Voces						
Particellas Instrumentos	2 Violines 2 Oboes 2 Trompas Acompañamiento						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 168						

INCIPITS:

Chris - tus na - tus est no - bis Chris - tus

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/038

Título obra	GOZOS AL SANTO MISTERIO Y A NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 18 – Nº 16	Catalogación	VMM/CER/38
Estado del Material					Forma Musical	GOZOS	
Partituras							
Particellas Voces	8 Voces						
Particellas Instrumentos	Violines, Viola Flauta, Clarinetes, Fagot Trompas Violoncello Acompañamiento						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Transportado punto bajo						

INCIPITS:

21

Di - vi - na pren - da y tre - sor____ Sant Mis - te - ri de Cer - ve - ra
Am - pa - rad____ Rey-na y Se - ño - ra a los hu - mil - des pos - tra - dos

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/039

Título obra	LAUDATE DOMINUM. <i>Himno de Maitines y Salmo</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 19 – Nº 13	Catalogación	VMM/CER/39
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces	8 Voces						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 924						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/040

Título obra	MISA DE DIFUNTOS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 21A - N° 5	Catalogación	VMM/CER/40
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	3 Voces						
Particellas Instrumentos	Coro						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Sección B, N° 14						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/041

Título obra	GOZOS EN HONOR DEL SANTO CRISTO DE CERVERA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 22 – Nº 2	Catalogación	VMM/CER/41
Estado del Material					Forma Musical	GOZOS	
Partituras	Varias partituras manuscritas en Do M y Re M						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] En ningún momento hace mención a Cervera en las letras y se trata de dos obras con la misma música aunque diferente letra: “Afectes a Cristo crucificat” y “Gozos a 4 a los Sagrados corazones de Jesús y de María”.						

INCIPITS:

10

Fu - es pre - da tan es - ti - ma - da nos la do - nat bos - tre__ a - mor

10

Can - te - mos con me - lo - di - a San_____

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/042

Título obra	CÁNTICO EN ALABANZA A SAN ROQUE						
Año	1837	Tonalidad	-	Signatura	Caja 23 – Nº 13	Catalogación	VMM/CER/42
Estado del Material					Forma Musical	CÁNTICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	Violines Flauta, Clarinete Trompas Contrabajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/043

Título obra	GOZOS A SANTA EULALIA, <i>patrona de la villa de Berga</i>						
Año	1837	Tonalidad	-	Signatura	Caja 23 – Nº 14	Catalogación	VMM/CER/43
Estado del Material					Forma Musical	GOZOS	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	Violines Flauta, Clarinete, Fagot Trompas Contrabajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/044

Título obra	MISA, <i>a 8 voces y acompañamiento</i>						
Año	1820	Tonalidad	-	Signatura	Caja 24 - Nº 2	Catalogación	VMM/CER/44
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	8 Voces						
Particellas Instrumentos	Acompañamiento						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/045

Título obra	HEI MIHI DOMINE						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 24 - Nº 9	Catalogación	VMM/CER/45
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	3 Voces						
Particellas Instrumentos	Acompañamiento						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/046

Título obra	MOTETE DE DIFUNTOS						
Año	1829	Tonalidad	-	Signatura	Caja 24 - Nº 11	Catalogación	VMM/CER/46
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	8 Voces						
Particellas Instrumentos	Violines, Viola Flauta, Clarinetes, Fagot Trompas, Trombón Acompañamiento						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 320						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/047

Título obra	MOTETE DE DIFUNTOS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 24 - Nº 12	Catalogación	VMM/CER/47
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	Flautas, Fagot Trompas Bajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 853						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/048

Título obra	MISERERE						
Año	1837	Tonalidad	-	Signatura	Caja 24 - Nº 15	Catalogación	VMM/CER/48
Estado del Material					Forma Musical	MISERERE	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 903						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/049

Título obra	IN DOMINE DEI AMEN						
Año	1825	Tonalidad	-	Signatura	Caja 24 - Nº 16	Catalogación	VMM/CER/49
Estado del Material					Forma Musical	MISERERE	
Partituras							
Particellas Voces	6 Voces						
Particellas Instrumentos	Contrabajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/050

Título obra	LAMENTACIONES: Del Miércoles para el Jueves, del Jueves para el Viernes y la 1ª del Viernes para el Sábado						
Año	1813-1814	Tonalidad	-	Signatura	Caja 25 – N° 9	Catalogación	VMM/CER/50
Estado del Material					Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Son toda una serie de muchos tiempos cuyos números van del nº 1000 al nº 1012 Indica que son de Baban y Monchiu, pero son de Andreví						

INCIPITS:

Lamentación 1ª del miércoles para jueves

Lamentación 2ª del miércoles para jueves

Lamentación 3ª del miércoles para jueves

Lamentación 1ª del jueves para viernes

Lamentación 2ª del jueves para viernes

Lamentación 3ª del jueves para viernes

Lamentación del viernes para el sábado

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/051

Título obra	Partituras sobre la PASIÓN DE CRISTO						
Año	1852	Tonalidad	-	Signatura	Caja 25 – Nº 12	Catalogación	VMM/CER/51
Estado del Material					Forma Musical	PASIO	
Partituras	Varias, Manuscritas						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

Pa - si - o Do - mi - ni - nos - - - tri Je - sus

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/052

Título obra	SINFONÍA, <i>a toda orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 26 - Nº 9	Catalogación	VMM/CER/52
Estado del Material					Forma Musical	SINFONÍA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	Orquesta						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 235						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/053

Título obra	MESSE SOLENNELLE						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	Caja 28 – N° 1	Catalogación	VMM/CER/53
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	Violoncello y Contrabajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Publicada por Canaux (repetidas)						

INCIPITS:

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e -
 Glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex
 Lau - da - mus te Lau - da - mus Be - ne di - ci - mus te
 Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem coe - li et ter - rae
 Sanc - tus Sanc - tus Sanc - tus Sanc - tus Do - mi - nus De - us sa - ba - oth
 O - sa - lu - ta - ris hos - ti - a quae cae - li pan - dis os - ti - um
 Ag - mus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/054

Título obra	STABAT MATER						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 28 - Nº 2	Catalogación	VMM/CER/54
Estado del Material					Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	Piano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] También 4 voces, 2 violines, viola y contrabajo (repetido)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/055

Título obra	RECUEIL DE CANTIQUES ET DE MOTETS RELIGIEUX						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 28 – Nº 3	Catalogación	VMM/CER/55
Estado del Material					Forma Musical	MOTETES	
Partituras							
Particellas Voces	3 Voces						
Particellas Instrumentos	Piano y/o Órgano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

Invocation au saint-esprit

Ve - nez Cre - a - teur de nox ò - mes Es - prit saint qui nous a - ni

O salutaris

O sa - lu - ta - ris hos - ti - a quoe - coe - li pan - di

Imitation du Salve Regina

Sal - ve Re - gi - na Ma - ter mi - se - ri - cor - di - e vi - ta dul - ce do et spes

Hymne a la Sainte Vierge

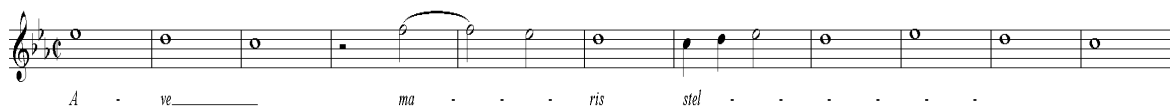
O glo - ri - o - sa Do - mi - na ex - cel - sa su - per si - de - ra

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/056

Título obra	AVE MARIS STELLA						
Año	1820	Tonalidad	-	Signatura	Caja 29 - Nº 12	Catalogación	VMM/CER/56
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	Coros						
Particellas Instrumentos	Cuerda						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 412						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/057

Título obra	HIMNO PARA UN MÁRTIR						
Año	1828	Tonalidad	-	Signatura	Caja 29 - Nº 13	Catalogación	VMM/CER/57
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	Órgano y Contrabajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 364						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/058

Título obra	HIMNO A LA NATIVIDAD DE N.S.J.C.						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 29 – Nº 14	Catalogación	VMM/CER/58
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	Órgano y Contrabajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 363						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/059

Título obra	SECUENCIA AL SANTÍSIMO SACRAMENTO						
Año	1816	Tonalidad	Re menor	Signatura	Caja 29 – Nº 15	Catalogación	VMM/CER/59
Estado del Material					Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	Violines Harmonium						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/060

Título obra	Partitura a 2 voces						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 32 - Nº 17	Catalogación	VMM/CER/60
Estado del Material					Forma Musical	PAPEL DE MÚSICA	
Partituras	Manuscrita para Violines, Viola, Oboe, Corno Inglés y Bajo						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/061

Título obra	Cuaderno de obras para órgano						
Año	1803	Tonalidad	-	Signatura	Caja 33 - Nº 5	Catalogación	VMM/CER/61
Estado del Material					Forma Musical	PAPEL DE MÚSICA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Joan Vila, organista de la Iglesia de Santa María del Pi. Cuaderno de Francisco Andreví						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/062

Título obra	Cuaderno de obras para órgano						
Año	1805	Tonalidad	-	Signatura	Caja 33 - Nº 6	Catalogación	VMM/CER/62
Estado del Material					Forma Musical	PAPEL DE MÚSICA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] “Obra Chromatica 1º Thono Punto Alto”, Joan Vila (Presbítero) “Tiento Partido de Mano Derecha 1º Thono”, Elias “Partido de Mano Izquierda del Mismo” Cuaderno de Francisco Andreví						

INCIPITS:

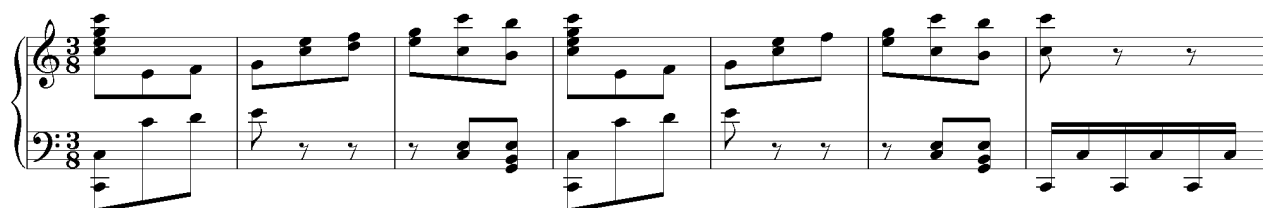


CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/063

Título obra	Cuaderno de obras para órgano						
Año	1806	Tonalidad	-	Signatura	Caja 33 – Nº 7	Catalogación	VMM/CER/63
Estado del Material					Forma Musical	PAPEL DE MÚSICA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Sonata (Padre Soler), Sonata (Padre Soler), Sonata (Josep Fort), Minuet (Ferrer), Sonata (Mateu Farré) y Sonata (Narcís Casanovas) Pliego de Francisco Andreví						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/064

Título obra	Cuaderno de obras para órgano						
Año	1802	Tonalidad	-	Signatura	Caja 33 - Nº 8	Catalogación	VMM/CER/64
Estado del Material					Forma Musical	PAPEL DE MÚSICA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Antoni Coderch (Presbítero) Partituras para uso de Francisco Andreví						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/065

Título obra	Cuaderno de obras para órgano: SALMODIA, <i>para todos los tonos</i>						
Año	1803	Tonalidad	-	Signatura	Caja 33 - Nº 9	Catalogación	VMM/CER/65
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Antoni Coderech (Presbítero) Libreta de Francisco Andreví						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/066

Título obra	Cuaderno de Sonatas para órgano						
Año	1804	Tonalidad	-	Signatura	Caja 33 - Nº 10	Catalogación	VMM/CER/66
Estado del Material					Forma Musical	SONATA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Antoni Coderech (Presbítero) Para uso de Francisco Andreví						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/067

Título obra	Cuaderno de obras para órgano: Obra llana en Tercer Tono						
Año	1803	Tonalidad	-	Signatura	Caja 33 - Nº 11	Catalogación	VMM/CER/67
Estado del Material					Forma Musical	PAPEL DE MUSICA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Antoni Mestres (Presbítero) Cuaderno de Francisco Andreví						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/068

Título obra	Cuaderno de obras para órgano: SALMODIA, <i>para todos los tonos</i>						
Año	1804 Ó 1814	Tonalidad	-	Signatura	Caja 33 – Nº 12	Catalogación	VMM/CER/68
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 242						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/069

Título obra	MARCHA PARA INSTRUMENTOS DE VIENTO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 33 – Nº 15	Catalogación	VMM/CER/69
Estado del Material					Forma Musical	MARCHA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 213						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/070

Título obra	ACTO 2º DE OPOSICIÓN. <i>“Villancico que han de poner en música los s.s. opositores al Magisterio de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla...”</i>						
Año	1829	Tonalidad	-	Signatura	Caja 33 – Nº 33	Catalogación	VMM/CER/70
Estado del Material					Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/071

Título obra	MAGNIFICAT						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 34 - Nº 6	Catalogación	VMM/CER/71
Estado del Material					Forma Musical	MAGNIFICAT	
Partituras							
Particellas Voces	2 Coros						
Particellas Instrumentos	Violines, Violas Flauta, Oboes, Clarinetes, Fagotes Trompas, Trombón Acompañamiento						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 972						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/072

Título obra	DIXIT DOMINUS						
Año	1831	Tonalidad	-	Signatura	Caja 34 - Nº 7	Catalogación	VMM/CER/72
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces	2 Coros						
Particellas Instrumentos	Violines, Viola Flauta, Oboe, Corno Bajo y Contrabajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/073

Título obra	IN CREITU ISRAEL						
Año	1840	Tonalidad	-	Signatura	Caja 34 - Nº 8	Catalogación	VMM/CER/73
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces	Coro						
Particellas Instrumentos	Orquesta						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/074

Título obra	LAETATUS SUM						
Año	1872	Tonalidad	-	Signatura	Caja 34 - Nº 9	Catalogación	VMM/CER/74
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces	2 Coros						
Particellas Instrumentos	Orquesta						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/075

Título obra	LAUDA JERUSALEM						
Año	1879	Tonalidad	-	Signatura	Caja 34 - Nº 10	Catalogación	VMM/CER/75
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces	2 Coros						
Particellas Instrumentos	Orquesta						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/076

Título obra	Particella a 4 voces						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 34 - N° 11	Catalogación	VMM/CER/76
Estado del Material					Forma Musical	PAPEL DE MÚSICA	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	Violines Flauta, Clarinete, Fagot, Corno Trompeta, Trombón Contrabajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/077

Título obra	LAUDA JERUSALEM DOMINUM						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 34 - Nº 12	Catalogación	VMM/CER/77
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces	Coro						
Particellas Instrumentos	Orquesta						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/078

Título obra	MAGNIFICAT						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 34 - Nº 13	Catalogación	VMM/CER/78
Estado del Material					Forma Musical	MAGNIFICAT	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	8 Violines Oboe Trompas Bajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 793						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/079

Título obra	Particella a 5 voces						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 34 - Nº 15	Catalogación	VMM/CER/79
Estado del Material					Forma Musical	PAPEL DE MÚSICA	
Partituras							
Particellas Voces	5 Voces						
Particellas Instrumentos	Violines, Violoncello Clarinetes Trombones Contrabajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/080

Título obra	SALMO, <i>a 6 voces</i>						
Año	1825	Tonalidad	-	Signatura	Caja 34 - Nº 16	Catalogación	VMM/CER/80
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/081

Título obra	BENEDICTI						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 34 - Nº 17	Catalogación	VMM/CER/81
Estado del Material					Forma Musical	CÁNTICO	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	Piano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 940 También 6 voces y bajo						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/082

Título obra	Particella a 4 voces y acompañamiento						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 34 - N° 19	Catalogación	VMM/CER/82
Estado del Material					Forma Musical	PAPEL DE MÚSICA	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	Acompañamiento						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] N° 932						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/083

Título obra	COMPLETAS						
Año	1809	Tonalidad	-	Signatura	Caja 34 - Nº 20	Catalogación	VMM/CER/83
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces	7 Voces						
Particellas Instrumentos	Acompañamiento						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 137						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/084

Título obra	MIRABILIA						
Año	1813	Tonalidad	-	Signatura	Caja 34 - Nº 22	Catalogación	VMM/CER/84
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces	9 Voces						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 941						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/085

Título obra	SALMO PARA LA NONA						
Año	1813	Tonalidad	-	Signatura	Caja 34 - Nº 23	Catalogación	VMM/CER/85
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces	9 Voces						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 942						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/086

Título obra	LOS ÁNGELES DEL CIELO, <i>Villancico al S.S. Sacramento</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 35 – Nº 5	Catalogación	VMM/CER/86
Estado del Material					Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces	2 Coros						
Particellas Instrumentos	Violines, Viola Flauta, Clarinetes, Fagot Bajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 202						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/087

Título obra	CÁNTICO DEL GRAN VILLANCICO DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 35 – Nº 6	Catalogación	VMM/CER/87
Estado del Material					Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	Orquesta						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/088

Título obra	CORIOLANO, <i>Aria y Scena</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 37 - Nº 1	Catalogación	VMM/CER/88
Estado del Material					Forma Musical	OBERTURA	
Partituras							
Particellas Voces	Coro						
Particellas Instrumentos	Piano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 267						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/089

Título obra	Varias obras						
Año	1808	Tonalidad	-	Signatura	Caja 37 – Nº 4	Catalogación	VMM/CER/89
Estado del Material					Forma Musical	PAPEL DE MÚSICA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 245 Tercetto a 3 voces y acompañamiento (Vicenzo Martin), Cavatina de la ópera “Los enemigos generosos” a 2 voces, cornos, oboes, violines, viola y fagot (Cimarosa), Aria (Duplesis) Propiedad de Francisco Andreví						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/090

Título obra	COM É SERENO IL CIELO						
Año	1852	Tonalidad	-	Signatura	Caja 37 - Nº 10	Catalogación	VMM/CER/90
Estado del Material					Forma Musical	ARIA	
Partituras							
Particellas Voces	Tenor						
Particellas Instrumentos	Piano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 428						

INCIPITS:

Com é se - re - no il ere - - - lo com é tran quil - lo il mar non ve - di su - llo

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/091

Título obra	COM É SERENO IL CIELO, <i>Aria obligada de trompa</i>						
Año	1852	Tonalidad	-	Signatura	Caja 37 – Nº 11	Catalogación	VMM/CER/91
Estado del Material					Forma Musical	ARIA	
Partituras							
Particellas Voces	Soprano						
Particellas Instrumentos	Violines, Viola Flauta, Clarinete, Oboes, Fagotes Trompa en Fa (obligada), Cornetín, Trombón Violoncello, Contrabajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 256						

INCIPITS:

Com è se - re - no il ere - - - lo com è tran - qui - lo il mar non ve - di su - llo

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/092

Título obra	Cavatina de la ópera "L'INGANNO FELICE"						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 38 - Nº 2	Catalogación	VMM/CER/92
Estado del Material					Forma Musical	CAVATINA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 258						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/093

Título obra	CAVATINA						
Año	1807	Tonalidad	-	Signatura	Caja 38 - Nº 8	Catalogación	VMM/CER/93
Estado del Material					Forma Musical	CAVATINA	
Partituras							
Particellas Voces	1 Voz						
Particellas Instrumentos	Violines, Viola Flauta, Clarinete, Oboe, Corno, Fagot Bajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/094

Título obra	Canción para piano						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 38 - Nº 18	Catalogación	VMM/CER/94
Estado del Material					Forma Musical	CANCIÓN	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	Piano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/095

Título obra	HIMNO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 38 - Nº 23	Catalogación	VMM/CER/95
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	Violines, Viola Flauta, Clarinetes, Fagot Trompa, Trombón Bajo Piano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/096

Título obra	MON ÈTOILE y EL EMIGRADO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 38 - N° 24	Catalogación	VMM/CER/96
Estado del Material					Forma Musical	CANCIÓN	
Partituras	Manuscrita, Completa. Para Voz y Piano						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/097

Título obra	LA PRIERE DES VOYAYEURS					
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 39 - Nº 4	Catalogación VMM/CER/97
Estado del Material				Forma Musical	CANCIÓN	
Partituras	Manuscrita. Para 3 Voces y Piano					
Particellas Voces						
Particellas Instrumentos						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]					

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/098

Título obra	HIMNO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 39 - Nº 5	Catalogación	VMM/CER/98
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Manuscrita. Voz y Piano						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/099

Título obra	AU CIEL JE L'AIMERAI					
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 39 - Nº 6	Catalogación VMM/CER/99
Estado del Material				Forma Musical	CANCIÓN	
Partituras	Manuscrita. Para Voz y Piano					
Particellas Voces						
Particellas Instrumentos						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]					

INCIPITS:

Je me con - ten - te sur la te - rre de te vo - ir de pri - er po - ur

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/100

Título obra	LES RIVES DEL EBRO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 39 - Nº 7	Catalogación	VMM/CER/100
Estado del Material					Forma Musical	ROMANCE	
Partituras	Manuscrita. Para 2 Voces y Piano						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

Par - tons — par - tins, la nuit sa - van - - - - - ce

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/101

Título obra	CHANT DES TRAVAILLEURS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 39 - Nº 8	Catalogación	VMM/CER/101
Estado del Material					Forma Musical	CANCIÓN	
Partituras	Manuscrita. Para 3 Voces y Piano						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

Al - lons fre - res al-lons con - ra - ge c'est du tra - vaill que naît le bien soy ons

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/102

Título obra	LE PELERIN A NOTRE DAME DE TALANCE						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 39 - Nº 9	Catalogación	VMM/CER/102
Estado del Material					Forma Musical	CANCIÓN	
Partituras	Manuscrita. Para Voz y Piano						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

Sa - lut O Ver - ge de Ta - len - ce Sa - lut toi que de nos a veu - x l'a

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/103

Título obra	VENI CREATOR SPIRITO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 39 - Nº 14	Catalogación	VMM/CER/103
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	Piano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/104

Título obra	LA PARTIDA DEL HIJO PRÓDIGO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 40 - Nº 3	Catalogación	VMM/CER/104
Estado del Material					Forma Musical	ORATORIO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	Piano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/105

Título obra	Canciones en francés para coro y piano						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 41 - N° 1	Catalogación	VMM/CER/105
Estado del Material					Forma Musical	PAPEL DE MÚSICA	
Partituras							
Particellas Voces	Coro						
Particellas Instrumentos	Piano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Volumen de canciones en francés.						

INCIPITS:

Le jour des prix

Le mo - ment so - len - nel s'a - van - ce men - ceil a un l'a - eil ma - ter - nel _____ en - tre

Pour habiter

Pour ha - bi - ter dans la ci - te non ve - lle Je - sus des - ci - ens a quit - te la han - te - ur Le se - ra

Le moment solennel

Le mo - ment so - lem - nel s'a - van - - ce mon oeil a un l'oeil ma - ter - nel _____ en - tre

Comme un triste vent

Com - me un tris - te vent de mal - heur la pa - re - sse flet - tat _____ la vie et son

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/106

Título obra	LE BON ...SOIR						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 41 - Nº 2	Catalogación	VMM/CER/106
Estado del Material					Forma Musical	CANCIÓN	
Partituras							
Particellas Voces	2 Voces Coro						
Particellas Instrumentos	Violines Flauta Contrabajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

Bon soir bon - ne nuit

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/107

Título obra	TERRA TREMUIT <i>Motete para el día de Pascua de Resurrección</i>					
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 41 – Nº 6	Catalogación VMM/CER/107
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE
Partituras						
Particellas Voces	8 y 12 Voces					
Particellas Instrumentos	Órgano Bajo					
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]					

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/108

Título obra	AVE MARIS STELLA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 41 - Nº 9	Catalogación	VMM/CER/108
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/109

Título obra	SECUENCIA PARA LA PASCUA DE RESURRECCIÓN						
Año	1827	Tonalidad	-	Signatura	Caja 41 – Nº 12	Catalogación	VMM/CER/109
Estado del Material					Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras							
Particellas Voces	8 Voces						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

Vic - ti - me Pas - cha - li lau - des im - mo - lent Chris - ti

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/110

Título obra	ALEGRES FESTIVOS QUATRO MONAGUILLOS						
Año	1816	Tonalidad	-	Signatura	Caja 41 – Nº 14	Catalogación	VMM/CER/110
Estado del Material					Forma Musical	CÁNTICO	
Partituras	Manuscrita. Para 4 Voces, Violines, Flauta, Oboe, Corno y Bajo						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/111

Título obra	MOTETE PARA CONFESORES						
Año	1827	Tonalidad	-	Signatura	Caja 41 – Nº 15	Catalogación	VMM/CER/111
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Manuscrita. Para Voz a solo y Coros						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

En - - - ge ser - - - ve bo - - - ne et - - - fi

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/112

Título obra	TUS LÁGRIMAS Y SUSPIROS, <i>a la Virgen de los Dolores</i>						
Año	1832	Tonalidad	-	Signatura	Caja 41 – Nº 16	Catalogación	VMM/CER/112
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Manuscrita. Para Voz y Piano						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

The image shows the first line of a musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a final quarter rest. The lyrics are written below the notes: 'Tus la - gri - mas y sus - pi - ros an - gus - tia - di - si - ma Ma - dre'.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/113

Título obra	OH! CLEMENS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 41 - Nº 21	Catalogación	VMM/CER/113
Estado del Material					Forma Musical	CÁNTICO	
Partituras	Manuscrita. Para 3 Voces masculinas y Órgano						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/114

Título obra	SALVE						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 41 - N° 24	Catalogación	VMM/CER/114
Estado del Material					Forma Musical	SALVE	
Partituras	Manuscrita. Para 4 Voces, Violines, Viola, Flauta, Violoncello y Contrabajo						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] N° 728						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/115

Título obra	SALVE						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 41 - Nº 25	Catalogación	VMM/CER/115
Estado del Material					Forma Musical	SALVE	
Partituras	Manuscrita. Para 4 Voces y Órgano						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/116

Título obra	SALVE REGINA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 41 - N° 28	Catalogación	VMM/CER/116
Estado del Material				Forma Musical	SALVE		
Partituras	Manuscrita. Para Dúo de voces y acompañamiento de Órgano						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

Sal - ve re - gi - na re - gi - na

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/117

Título obra	SALVE						
Año	1810	Tonalidad	-	Signatura	Caja 41 – Nº 29	Catalogación	VMM/CER/117
Estado del Material					Forma Musical	SALVE	
Partituras							
Particellas Voces	7 Voces						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Corresponde a un pliego con Salves y Motetes al Santísimo Sacramento. Contiene algunos papeles de su etapa en Francia.						

INCIPITS:

Salve

Sal-ve re - gi - na rex mi se - ni ar - - - - - die nos - - - - -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/118

Título obra	ROSARIO						
Año	1851	Tonalidad	-	Signatura	Caja 42A – Nº 16	Catalogación	VMM/CER/118
Estado del Material					Forma Musical	ROSARIO	
Partituras	Manuscrita. Para 3 Voces y Órgano						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/119

Título obra	MISA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 45A - Nº 5	Catalogación	VMM/CER/119
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	Orquesta						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/120

Título obra	MISA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 45B - N° 1	Catalogación	VMM/CER/120
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	Orquesta						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/121

Título obra	CORO DE ÁNGELES						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 46 - Nº 20	Catalogación	VMM/CER/121
Estado del Material					Forma Musical	CÁNTICO	
Partituras							
Particellas Voces	8 Voces						
Particellas Instrumentos	Violines Flauta, Clarinete, Oboe, Fagot Corneta de pistones, Trombones Bajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 247						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/122

Título obra	GOZOS AL SANTO CRISTO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 49 - Nº 1	Catalogación	VMM/CER/122
Estado del Material					Forma Musical	GOZO	
Partituras							
Particellas Voces	3 Voces						
Particellas Instrumentos	Orquesta						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/123

Título obra	MISA						
Año	1882	Tonalidad	-	Signatura	Caja 49 – Nº 19	Catalogación	VMM/CER/123
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	Dúo de Tenor y Bajo Coro						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/124

Título obra	POLACA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 51 - N° 10	Catalogación	VMM/CER/124
Estado del Material					Forma Musical	CANCIÓN	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	Violines, Viola Flauta, Clarinete, Oboe, Fagot Trompas Violoncello, Contrabajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] N° 216						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/125

Título obra	GOZOS AL SANTO CRISTO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 52 - Nº 3	Catalogación	VMM/CER/125
Estado del Material					Forma Musical	GOZOS	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/126

Título obra	O SALUTARIS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 52 - Nº 13	Catalogación	VMM/CER/126
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/127

Título obra	MOTETE AL SANTO SACRAMENTO					
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 52 – Nº 18	Catalogación VMM/CER/127
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE
Partituras						
Particellas Voces						
Particellas Instrumentos						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]					

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/128

Título obra	BENEDICTUS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 52 - N° 22	Catalogación	VMM/CER/128
Estado del Material					Forma Musical	CÁNTICO	
Partituras							
Particellas Voces	Dúo						
Particellas Instrumentos	Violines, Viola Flauta, Oboe Trompas Bajo						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/129

Título obra	MISA						
Año	1824	Tonalidad	-	Signatura	Caja 52 – Nº 33	Catalogación	VMM/CER/129
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	6 Voces						
Particellas Instrumentos	Órgano (Obligado)						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/130

Título obra	TE DEUM						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 52 - Nº 38	Catalogación	VMM/CER/130
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/131

Título obra	TRISAGIO A LA SIEMPRE VIRGEN MARÍA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 53 - Nº 4	Catalogación	VMM/CER/131
Estado del Material					Forma Musical	TRISAGIO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/132

Título obra	ANTÍFONAS DE VÍSPERAS DE SAN FERNANDO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 53 – Nº 10	Catalogación	VMM/CER/132
Estado del Material					Forma Musical	ANTÍFONA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/133

Título obra	VILLANCICO AL NACIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO						
Año	1819	Tonalidad	-	Signatura	Caja 54 – Nº 4	Catalogación	VMM/CER/133
Estado del Material					Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces	3 Voces						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 38, Nº 368						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/134

Título obra	VILLANCICO PRIMERO PARA LA CALENDAS						
Año	1813	Tonalidad	-	Signatura	Caja 54 – Nº 8	Catalogación	VMM/CER/134
Estado del Material					Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/135

Título obra	VILLANCICO PRIMERO DE NAVIDAD PARA LA CALENDAS						
Año	1808	Tonalidad	-	Signatura	Caja 54 – Nº 9	Catalogación	VMM/CER/135
Estado del Material					Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/136

Título obra	VILLANCICO SEGUNDO, PRIMERO DE LA NOCHE						
Año	1808	Tonalidad	-	Signatura	Caja 54 – Nº 10	Catalogación	VMM/CER/136
Estado del Material					Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/137

Título obra	VILLANCICO AL SANTÍSIMO						
Año	1809	Tonalidad	-	Signatura	Caja 54 – Nº 10	Catalogación	VMM/CER/137
Estado del Material					Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces	4 y 8 Voces						
Particellas Instrumentos	Violines Oboes Trompetas						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/138

Título obra	VILLANCICO TERCERO, SEGUNDO DE LA NOCHE						
Año	1808	Tonalidad	-	Signatura	Caja 54 – Nº 12	Catalogación	VMM/CER/138
Estado del Material					Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/139

Título obra	REGINA COELI						
Año	1841	Tonalidad	-	Signatura	Caja 55 - Nº 2	Catalogación	VMM/CER/139
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	3 Voces						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/140

Título obra	AVE REGINA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 55 - Nº 3	Catalogación	VMM/CER/140
Estado del Material					Forma Musical	SALUTACIÓN	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 181, Nº 754						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/141

Título obra	REGINA COELI						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 55 - Nº 4	Catalogación	VMM/CER/141
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 748						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/142

Título obra	MOTETE AL SANTO SACRAMENTO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 55 - Nº 5	Catalogación	VMM/CER/142
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 417, Nº 359						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/143

Título obra	ALMA REDEMPTORIS Y TRISAGIO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 55 – Nº 10	Catalogación	VMM/CER/143
Estado del Material					Forma Musical	ANTÍFONA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 757						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/144

Título obra	REGINA COELI						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 55 - Nº 13	Catalogación	VMM/CER/144
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	3 Voces						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 745						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/145

Título obra	ROSARIO						
Año	1816	Tonalidad	-	Signatura	Caja 55 – Nº 18	Catalogación	VMM/CER/145
Estado del Material					Forma Musical	ROSARIO	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces: Tiple, Contralto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	Violines Flauta Clarinete, Corno						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 3, Nº 405						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/146

Título obra	REGINA COELI						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 55 - Nº 20	Catalogación	VMM/CER/146
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 184, Nº 744						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/147

Título obra	ROSARIO						
Año	1817?	Tonalidad	-	Signatura	Caja 55 – Nº 31	Catalogación	VMM/CER/147
Estado del Material					Forma Musical	ROSARIO	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces: Tiple, Contralto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	Violines Flauta, Fagot, Corno						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/148

Título obra	ROSARIO PASTORAL						
Año	1816	Tonalidad	-	Signatura	Caja 55 – Nº 33	Catalogación	VMM/CER/148
Estado del Material					Forma Musical	ROSARIO	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos	Violines Flauta, Flautín, Corno (en Sol)						
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 11, Nº 412						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/149

Título obra	GOZOS A SAN FÉLIX						
Año	1817	Tonalidad	-	Signatura	Caja 56 – Nº 16	Catalogación	VMM/CER/149
Estado del Material					Forma Musical	GOZOS	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/150

Título obra	COPLAS						
Año	1822	Tonalidad	-	Signatura	Caja 56 – Nº 17	Catalogación	VMM/CER/150
Estado del Material					Forma Musical	COPLA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera -AHCC [Archivo Personal] Nº 254, Nº 1364						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/151

Título obra	DOLORES DE MARÍA SANTÍSIMA						
Año	1821	Tonalidad	-	Signatura	Caja 56 – Nº 27	Catalogación	VMM/CER/151
Estado del Material					Forma Musical	DOLORES	
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/152

Título obra	DOLORES						
Año	1828	Tonalidad	-	Signatura	Caja 56 – Nº 28	Catalogación	VMM/CER/152
Estado del Material				Forma Musical	DOLORES		
Partituras							
Particellas Voces	4 Voces						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/153

Título obra	GOZOS A NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED						
Año	1824	Tonalidad	-	Signatura	Caja 56 – Nº 33	Catalogación	VMM/CER/153
Estado del Material					Forma Musical	GOZOS	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/154

Título obra	GOZOS A LA GLORIOSA ASUNCIÓN DE MARÍA SANTÍSIMA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 56 – Nº 47	Catalogación	VMM/CER/154
Estado del Material					Forma Musical	GOZOS	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 355						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/155

Título obra	STABAT MATER						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 56 - Nº 2	Catalogación	VMM/CER/155
Estado del Material					Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/156

Título obra	STABAT MATER						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 57 – Nº 7	Catalogación	VMM/CER/156
Estado del Material					Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/157

Título obra	ROSARIO						
Año	1841	Tonalidad	-	Signatura	Caja 58 – Nº 2	Catalogación	VMM/CER/157
Estado del Material					Forma Musical	ROSARIO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] Nº 401						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/158

Título obra	TE DEUM						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 58 – Nº 3	Catalogación	VMM/CER/158
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/159

Título obra	TE DEUM						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 58 – Nº 21	Catalogación	VMM/CER/159
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal]						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/160

Título obra	MESSE SOLENNELLE FACILE, A TROIS VOIX ET CHOEUR... AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORGUE OU PIANO, OU VIOLONCELLE ET CONTREBASSE						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 61 – N° 1	Catalogación	VMM/CER/160
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita. Para 3 Voces y Coro						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Histórico Comarcal de Cervera-AHCC [Archivo Personal] "Francisco Andreví, Maestro de música de la Catedral de Bourdeaux"						

INCIPITS:

Andante Maestoso

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e -


CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/161

Título obra	MISA SOLEMNE, <i>a 3 voces y coro,</i> <i>con acompañamiento de órgano, piano o violonchelo y contrabajo [impreso]</i> <i>con acompañamiento de instrumentos [manuscrito]</i>						
Año	1888	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	57 / 1	Catalogación	VMM/SGB/01
Estado del Material	Impresa – Manuscrita Completa				Forma Musical	MISA	
Partituras	- Impresa. Burdeos, Vidal, Grabados de Laborde, S.F. - Manuscrita. Segorbe, S.A., S.F. [1888], encuadernada						
Particellas Voces	- Tiple 1, Tiple 2, Bajo [manuscritas]						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Clarinete en Do, Clarinete 2º en Do, Fagot [manuscritas] - Cornetín en Sol, Trompa, Trombón y Fígle [manuscritas] - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violón y Contrabajo [manuscritas] Violoncello [impresa] - Órgano [manuscrita]						
Observaciones	- En la partitura impresa anotación: Dedicada a Monseñor Donet, Archiduque de Burdeos por Francisco Andreví maestro de Capilla Real de España con Fernando VII y actualmente Maestro de música de la Catedral de Burdeos. - En la partitura manuscrita, anotación: “Se estrenó en la Santa Iglesia Catedral para la fiesta de Ntra. Sra. de la Cueva Santa (año 1888)”						

INCIPITS:

Andante Maestoso



Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/162

Título obra	MISA EN SOL MAYOR, <i>a 3 y 7 voces SSB – SATB</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	5 / 2	Catalogación	VMM/SGB/02
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones							

INCIPITS

Allegro



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/163

Título obra	MISA EN DO MAYOR, <i>a 4 y 8 voces</i>						
Año	1819	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	57 / 3	Catalogación	VMM/SGB/03
Estado del Material	Encuadernado – Manuscrito todo Incompleto (9 particellas)				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Alto - 2º Coro: Tiple y Tenor						
Particellas Instrumentos	- Fagot y Basso - Trombón - Violín 2º y Violas - Timbales						
Observaciones	- En la partitura impresa anotación: “Misa a 4 y a 8. Instrumental. Compuesta por Dn. Francisco Andreví Presbítero Maestro de Capilla de la Sta. Metropolitana Iglesia de Valencia. Año 1819” - La encuadernación de la particella de los timbales es diferente, lo cual hace pensar que sea de una etapa posterior.						

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/164

Título obra	MISA EN SOL MAYOR, <i>a 5 voces S – SATB y acompañamiento de órgano</i>						
Año	1810	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	57 / 4	Catalogación	VMM/SGB/04
Estado del Material	Manuscrito En cuadernillos y Completo				Forma Musical	MISA	
Partituras	- Manuscrita, en cuadernillo cosido. - Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor y Bajo - Bajo 2º coro (punto bajo) de una etapa posterior						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento de órgano cifrado - Acompañamiento de órgano (punto bajo) de una etapa posterior						
Observaciones	- Se observa según el material, 3 etapas en la obra; la original con las 5 particellas de las voces y el acompañamiento del órgano; una etapa posterior es a la que pertenecerían la particella del bajo del 2º coro y el acompañamiento punto bajo y la etapa final es en la que se situaría la elaboración de la partitura a partir de las particellas.						

INCIPITS

Musical notation for the beginning of the Mass, showing a vocal line in G major with lyrics:

Ki - ri - e - e - le - y - son e - - - le - y

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/165

Título obra	MESSA A OTTO VOCI, DUE VIOLINI, DUE OBOI, DUE CORNI, VIOLONCELLO, TIMPANI ED ORGANO O ACCOMPAGNAMENTO GENERALE						
Año	S.F.	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	57 / 5	Catalogación	VMM/SGB/05
Estado del Material	Impreso En cuadernillos y completo (17 particellas) sin partitura de regir				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	Impresas. De l'IMPRIMERIE MUSICALE, rue deuve des Petits-Champs, N° 4 – París [S. F.] [S. A.] - 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso - 2° Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso						
Particellas Instrumentos	Impresas. De l'IMPRIMERIE MUSICALE, rue deuve des Petits-Champs, N° 4 – París [S. F.] [S. A.] - Oboe 1°, Oboe 2° - Corno 1°, Corno 2° - Órgano o Accompagnamento Generale - Timpani						
Observaciones	S. A. FRANCISCO ANDREVÍ - Atribución de J. Climent pp. 17 - En ningún papel hace referencia al año de composición - No se reseña ni se firma por su compositor - Hay escritos en algunas particellas en las que se puede leer: 1825 – Segorbe / Valeriano Lacruz / Miguel / Salvador / Morata Mario Sales sobre 14 años de Geldo - La portada de la obra está en italiano. El texto es Latín						

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/166

Título obra	MISA, a 6 voces y obligada de órgano. ST-SATB						
Año	1824	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	58 / 1	Catalogación	VMM/SGB/06
Estado del Material	Manuscrito Completo (Borrador y 9 Particellas)				Forma Musical	MISA	
Partituras	- Borrador manuscrito y encuadernado - Completo						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple y Tenor [manuscritas] - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor y Bajo [manuscritas]						
Particellas Instrumentos	- Contrabajo [Anotación: para regir] - Contrabajo y Violonsuelo [mismo papel que el del Contrabajo, de una etapa posterior] - Órgano Obligado (registro corneta)						
Observaciones							

INCIPITS

Maestoso

Ki - ri - e e - le - y - son... Ki - ri - e e - ley - son Ki - ri - e - - - -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/167

Título obra	MISA, <i>a 10 voces</i>						
Año	1819	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	58 / 2	Catalogación	VMM/SGB/07
Estado del Material	Manuscrito Incompleto (solo 1 partícula)				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	- 2º Coro: Tenor [manuscrito]						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- La portada del cuadernillo de la voz de Tenor 2º coro dice: "Missa a 10 voces – 1819- Franco. Andreví Pbro."						

INCIPITS

Larghetto



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/168

Título obra	MISA, <i>a 3 voces y órgano (T-T-B)</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	58 / 3	Catalogación	VMM/SGB/08
Estado del Material	Completo Manuscrito el Borrador y 3 Particellas Impresa la Partitura				Forma Musical	MISA	
Partituras	- Borrador [manuscrito], completo (no original), año 1877, 5 de febrero - Jérica - Partitura [impresa], completa. Almacén de música y fábrica de pianos de B. Eslava – Madrid. Gravado						
Particellas Voces	- Tiple 1º y Tiple 2º [manuscritas] por José Lidón y Pérez - Bajo [manuscrita] - Particella en tamaño cuartilla de las voces de Tiple 1º - Tiple 2º - Bajo [manuscrita – incompleta] del Kirie y comienzo del Gloria						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- La partitura impresa, tiene una introducción instrumental a cargo del Órgano de 11 compases que da paso al Kirie en las voces de Tiple 1º - Tiple 2º - Bajo - Aparece un cuño de “José Lidón – Presbítero” en la partitura impresa y en las particellas de las voces - El Borrador manuscrito utiliza la clave de Do en 1ª y la impresa la de Sol en 2ª para las voces de Tiple 1º y Tiple 2º						

INCIPITS

Andantino

Musical notation for the beginning of the Kirie, featuring a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff with lyrics underneath: "Ki - ri - e e - ley - son Ki - ri - e e - ley - son Ki - ri".

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/169

Título obra	MISA, <i>a 4 voces</i> (T-T-A-B-Acomp.)						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	58 / 4	Catalogación	VMM/SGB/09
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MISA	
Partituras	- Borrador de la obra [manuscrita] en un cuadernillo tipo cuartilla						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- El acompañamiento aparece escrito en clave de Fa en 4ª, lo cual puede ser que este pensado para el violoncello. Después aparece escrito en un pentagrama adjunto (dentro del mismo sistema de pentagramas) la parte correspondiente a la mano derecha del Órgano en clave de Sol						

INCIPITS

Moderato

Musical notation for the beginning of the Mass, showing a vocal line with lyrics: *Ki - ri - e e - - - - - le y - son Ki - ri - e e - - -*

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/170

Título obra	AMAVIT EUM DOMINOS. <i>Responsorio para Confesiones, Maitines y Dedicación de la Iglesia a 6</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	58 / 5	Catalogación	VMM/SGB/10
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	- Manuscrita. Completa, en cuadernillo						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento de Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Andante

A - ma - vit e um Do - mi-num a - ma - vit e um Do - mi - ne

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/171

Título obra	TOTA PULCHRA, <i>Motete a 6 voces y Acomp. de órgano</i>						
Año	1809	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	58 / 6	Catalogación	VMM/SGB/11
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	- Borrador de la Partitura. Manuscrita. Completa. En cuadernillo - Partitura de regir. Manuscrita, Completa. En cuadernillo						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Tiple, Contralto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Clarinete 2º - Cornetín 2º - Violín 1º, Violín 2º						
Observaciones	- Hay adaptaciones posteriores del material en diferentes épocas y año para - Trombón1º, Trombón 2º - Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo - Tiple 2º - Flautas - Violín - Tiple 1º de Solo, Tiple 2º de Solo, Tiple 3º y Acompañamiento						

INCIPITS

13

p To - ta pul - chra es Ma ri - a To - ta pul - chra es Ma -

Tutti

The image shows a musical score snippet for the beginning of the motet. It is in 2/4 time and G major. The first measure is marked with a fermata and the number 13. The melody starts with a quarter note G, followed by eighth notes A, B, C, D, E, F, G. The lyrics are 'To - ta pul - chra es Ma ri - a To - ta pul - chra es Ma -'. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic, and the second measure is marked with a *Tutti* dynamic.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/172

Título obra	SALVE, VIRGEN DOLOROSA, <i>Salve Dolorosa a 3 voces y acompañamiento de órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol menor	Signatura	58 / 7	Catalogación	VMM/SGB/12
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	SALVE	
Partituras							
Particellas Voces	- Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento de Órgano						
Observaciones	- Se trata de una transcripción o copia del material de Andreví y que viene firmado (en las 4 particellas) por Francisco Gilabert. Es de una etapa posterior a la de Andreví en la Catedral de Segorbe						

INCIPITS

Andante

8

Sal - ve Vir - gen do - lo - ro - sa Sal - ve de mar - ti - res Rey - na Ma - dre

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/173

Título obra	REGINA COELI, <i>Antífona a 3 voces y acompañamiento de órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	58 / 8	Catalogación	VMM/SGB/13
Estado del Material	Manuscrito Completo (15 particellas en total)				Forma Musical	ANTÍFONA	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple 1º, Tiple 2º, Tenor - 2º Coro: Triples 1º, Triples 2º, Tenores, Bajos (2 particellas)						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento de Viola, Cello y Órgano						
Observaciones	- En la portada de la obra que es el anverso de la particella del acompañamiento de cello indica: "Archivo – Catedral Segorbe" y una fecha con la indicación: "estrenada en 1891" (Eda 1891) - Hay copias y adaptaciones de una etapa posterior de 1er Coro: Tiple 2º / 2º Coro: Bajos (2 particellas)						

INCIPITS

Maestoso

Re - gi - na coe - li Re - gi - na coe - li la - ta - - re

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/174

Título obra	LAUDATE, <i>Salmo a 5 voces y acompañamiento</i>						
Año	1811	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	58 / 9	Catalogación	VMM/SGB/14
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	SALMO	
Partituras	- Borrador original. Manuscrito. Completo						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Bajo a Solo y a 5 - 2º Coro: Tiple a 5, Alto a 5, Tenor a 5, Bajo a 5						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento de órgano (cifrado) a 5						
Observaciones	- Hay copia de etapa posterior del 1er Coro: Bajo a Solo y a 5, Acompañamiento (cifrado) de órgano (2 copias) - En la portada de la obra (escrito sobre el anverso del papel del Acompañamiento dice: “Laudate Dominus a 5 de Baxo. Se hizo para las oposiciones de Sochantre año 1811 Mtro Andreví Pbro. Sirvió este mismo Salmo para las oposiciones a Salmista y Sochantre en Marzo de 1886, que fueron dirigidas por el Mtro de Capilla de Valencia D. Juan Bautista Guzman, Beneficiado de aquella Metropolitana”.						

INCIPITS

La - u - da - te Lau - da - te Do - mi - num om - nes om - nes gen - tes

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/175

Título obra	BENEDICTUS QUI VENIT, <i>Verso a dúo con Violines, Oboes y Trompas y Acomp. cifrado</i>						
Año	1809	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	58 / 10	Catalogación	VMM/SGB/15
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	VERSO	
Partituras							
Particellas Voces	- Tiple a dúo - Tenor a dúo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Oboe 1º, Oboe 2º - Trompa 1ª (en Do), Trompa 2ª (en Do) - Acompañamiento al dúo						
Observaciones							

INCIPITS

10

The image shows a musical score for the beginning of the piece. It is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/4. The score starts with a measure of rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes: "Be - ne - dic - tus qui ve - nit qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni".

Be - ne - dic - tus qui ve - nit qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/176

Título obra	MAGNIFICAT, <i>a 7 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	58 / 11	Catalogación	VMM/SGB/16
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MAGNIFICAT	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Alto, Tenor - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento (cifrado) continuo al Órgano						
Observaciones	- Hay copias manuscritas posteriores de 1er Coro: Tiple, Alto, Tenor / 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - Hay copias manuscritas posteriores de Acompañamiento continuo de Contrabajo y Acompañamiento continuo (cifrado) de Órgano. - En la particella para continuo de Órgano original indica: "Para Regir"						

INCIPITS



Mag - ni - fi - cat Mag - ni - fi - cat mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/177

Título obra	DE PROFUNDIS y EXALTABO TE DEUS, <i>Salmos para las Vísperas del Corazón de Jesús a 8 voces</i>						
Año	1820	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	58 / 12	Catalogación	VMM/SGB/17
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	SALMO	
Partituras	- Borrador original. Manuscrito. Completo						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Alto, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento (cifrado)						
Observaciones	- Hay copia de una etapa posterior de 1er Coro: Bajo - Hay copia de una etapa posterior del Órgano - En la particella original del Acompañamiento cifrado dice: "Para Regir"						

INCIPITS

De pro - fun - dis cla - ma - vi cla

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/178

Título obra	DOMINE AD AJUVANDUM ME, <i>a 4 y 8 voces</i>						
Año	1812	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	58 / 13	Catalogación	VMM/SGB/18
Estado del Material	Manuscrito en mal estado de conservación Completo				Forma Musical	VISPERAS	
Partituras	- Incompleta. Manuscrita de una etapa posterior						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Oboe 1º, Oboe 2º - Trompa 1ª (en Do), Trompa 2ª (en Do) - Violín 1º, Violín 2º - Acompañamiento para el Violoncello						
Observaciones	- Hay copia de una etapa posterior de 1er Coro: Alto / 2º Coro: Tiple, Bajo - Hay copia de una etapa posterior del Acompañamiento (2 copias manuscritas) - Aparece una particella de Clarín de una etapa posterior (adaptación) que no aparece en la partitura						

INCIPITS

Do - mi - ne ad - ju - vand - ti me - jes

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/179

Título obra	MAGNIFICAT, <i>a 8 con toda orquesta</i>						
Año	1812	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	58 / 14	Catalogación	VMM/SGB/19
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MAGNIFICAT	
Partituras	Borrador original. Manuscrito. Completo						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento						
Observaciones							

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/180

Título obra	DIXIT DOMINUS, <i>a 8 voces y orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	58 / 15	Catalogación	VMM/SGB/20
Estado del Material	Manuscrito. Mal estado de conservación Completo				Forma Musical	SALMO	
Partituras	Manuscrita. Incompleta (es de una etapa posterior)						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Oboe 1º, Oboe 2º - Trompa 1ª (en Re), Trompa 2ª (en Re) - Contrabajo, Violón - Órgano						
Observaciones	- Hay copia de una etapa posterior de 2º Coro: Tiple (2 copias, siendo 1 adaptación), Bajo - En la particella de Acompañamiento dice: "Para Regir"						

INCIPITS

Allegretto

Di - xit Do - mi - nus Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/181

Título obra	MISERERE, <i>a 9</i> (TTATAB – TATB)						
Año	1811	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	58 / 16	Catalogación	VMM/SGB/21
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MISERERE	
Partituras	- Borrador Original. Manuscrito. Completo - Partitura Manuscrita. Completa						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta 2ª (escrita punto bajo) - Violín 2º - Bucson						
Observaciones							

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/182

Título obra	ANGELUS AD PASTORES AIT, <i>Villancico para la Natividad del Señor, a 6 voces</i>						
Año	1890?	Tonalidad	La Mayor	Signatura	58 / 17	Catalogación	VMM/SGB/22
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	- Manuscrita. Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Tiples, Altos, Tenores, Bajos						
Particellas Instrumentos	- Órgano (cifrado) - Órgano punto abajo (cifrado)						
Observaciones	- En la particella del Acompañamiento dice: "Estrenado en la noche de Navidad de 1890) - Hay copia de las particellas de 2º Coro: Tiples, Tenores, Bajos - Hay copia de la particella del Acompañamiento (punto abajo)						

INCIPITS

An - ge - lus An - ge - lus ad pas - to - res ad Pas - to - res ad Pas - to - res a - it An - ge -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/183

Título obra	HODIE NOBIS / QUEM VIDISTIS / O MAGNUM MYSTERIUM / BEATA VISCERA, <i>Responsorios para los Maitines de la Navidad de N.S.J.C., a 12 voces</i>						
Año	1813	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	58 / 18A	Catalogación	VMM/SGB/23
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	RESPONSORIO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 3er Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento cifrado						
Observaciones							

INCIPITS
a 12 voces

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature (C). The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. There is a whole rest for the next measure. The melody then continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The lyrics are: Ho - di - e no - bis Ho - di - e no - bis coe - lo - rum rex coe - lo - rum rex.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/184

Título obra	HODIE NOBIS / QUEM VIDISTIS / O MAGNUM MYSTERIUM / BEATA VISCERA, <i>Responsorios para los Maitines de la Navidad de N.S.J.C., a 9 voces</i>						
Año	1813	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	58 / 18B	Catalogación	VMM/SGB/24
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	RESPONSORIO	
Partituras	- Manuscrita. Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento						
Observaciones							

INCIPITS

a 9 voces

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature (C). The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff, the lyrics are written: "Ho - di - e no - bis Ho - di - e no - bis coe - lo - rum_ rex Ho - di - e no - bis coe - lo - rum rex". The first two phrases are separated by a full bar line, and the third phrase starts after a half bar line.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/185

Título obra	HODIE NOBIS / QUEM VIDISTIS / O MAGNUM MYSTERIUM / BEATA VISCERA, <i>Responsorios para los Maitines de la Navidad de N.S.J.C., a 12 voces</i>						
Año	1813?	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	58 / 18C	Catalogación	VMM/SGB/25
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	RESPONSORIO	
Partituras							
Particellas Voces	- Tiples de Coro						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Parece ser una reducción de una etapa posterior a modo de adaptación o variación del material original.						

INCIPITS

a 3 voces

The image shows a musical staff in G major (one sharp) and common time (C). The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables across notes. The lyrics are: Ho - di - e no - bis coe - lo - rum_ rex coe - lo - rum_ rex de

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/186

Título obra	STABAT MATER, <i>a 4 voces y coro. Acompañado de piano o sexteto de cuerda</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do menor	Signatura	59 / 1	Catalogación	VMM/SGB/26
Estado del Material	Impreso (Burdeos) Libro con 9 tiempos para coros y piano. Particellas instrumentos. Incompleto				Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras	- Completa. Impresa						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	- 1er. Violon, 2º Violón, Contrabajo, Flauta, Violoncello						
Observaciones	<p>- En la partitura, última página, aparecen unos "GOZOS AL PATRIARCA S. JOSÉ" a dúo con acompañamiento de Órgano por D. Antonio Merced. Llevan una firma en estampilla en la 1ª página del mismo autor y en la parte superior de esta 1ª página dice escrito a mano: "Pequeño obsequio".</p> <p>- Falta la particella de Alto para completar el cuerpo instrumental del sexteto de cuerda.</p>						

INCIPITS

Moderato

Solo



Sta - bat Ma - ter Ma - ter do - lo - ro - sa Sta - bat Ma - ter do - lo -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/188

Título obra	CREDIDI, <i>a 4 y 8 con toda orquesta</i>						
Año	1813	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	59 / 3	Catalogación	VMM/SGB/28
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	SALMO	
Partituras	- Borrador Original. Manuscrito. Completo						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	- Órgano Obligado (cifrado)						
Observaciones							

INCIPITS

Allegretto

10

Cre - di - di Cre - di - di Cre - di - di prop - ter quod prop - ter quo - lo - cu - tus

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/189

Título obra	CUM INVOCAREM						
Año	1810	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	59 / 4	Catalogación	VMM/SGB/29
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento (cifrado) órgano						
Observaciones							

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/190

Título obra	LAUDATE DOMINUM, <i>a 6 voces</i>						
Año	1809	Tonalidad	La Mayor	Signatura	59 / 5	Catalogación	VMM/SGB/30
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	SALMO	
Partituras	- Borrador Original						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento (cifrado) órgano						
Observaciones	- Hay copia de la particella de Acompañamiento de órgano (2 copias) - Hay copia de la particella de 2º Coro: Bajo						

INCIPITS

Lau - da - te Lau - da - te Do - - mi - num Om - nes gen -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/191

Título obra	MAGNIFICAT, <i>a 7 voces</i>						
Año	1808	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	59 / 6	Catalogación	VMM/SGB/31
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MAGNIFICAT	
Partituras	- Manuscrita. Completa (es de una etapa posterior)						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Alto, Tenor - 2º Coro: Tiple, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento (cifrado) Órgano.						
Observaciones	- La particella del Acompañamiento está en mal estado de conservación, sólo se conserva la mitad de ella. - Falta la particella de Alto de 2º Coro - Hay copia de una etapa posterior del Acompañamiento (cifrado) Órgano (3 copias)						

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/192

Título obra	TE DEUM LAUDAMUS, <i>a 4 y 8 con toda orquesta</i>						
Año	1808	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	59 / 7	Catalogación	VMM/SGB/32
Estado del Material	Manuscrito Completo (por las adaptaciones de etapas posteriores)				Forma Musical	HIMNO	
Partituras	- Borrador Original. Manuscrito. Completo						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Tenor, Bajo - 2º Coro: Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Oboe 1º, Oboe 2º - Acompañamiento						
Observaciones	- Hay copias de una etapa posterior de Órgano obligado, Violín 1º, Violín 2º - Hay copias de una 2ª etapa posterior de Bajo (2º Coro), Flauta 1ª, Flauta 2ª, Oboe 2º o Clarinete 2º, Trompa 2ª, Trombón 2º, Violín 1º, Baxon, Contrabajo, Acompañamiento para Fígle						

INCIPITS

Allegro



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/193

Título obra	TERRA TREMUIT, Motete para el Día de Pascua de Resurrección a 12 voces, reducido a 8 por D. Francisco <i>Andreví</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Re menor	Signatura	59 / 8	Catalogación	VMM/SGB/33
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	- Partitura Manuscrita Completa (de una etapa posterior)						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones							

INCIPITS

Andante Maestoso

Te-rra tre - mu-it Te - rra tre - mu - it tre-mu-it et qui - e - - vit Te-rra tre - mu-it te-rra tre-mu-it

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/194

Título obra	O! SALUTARIS HOSTIA, <i>a 3 y 7 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	59 / 9	Catalogación	VMM/SGB/34
Estado del Material	Manuscrito Incompleto			Forma Musical	HIMNO		
Partituras	- Borrador original. Manuscrito. Completo						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones							

INCIPITS

O sa - lu - ta - ris hos - ti - a qua cae - li pan - dis os - ti - um

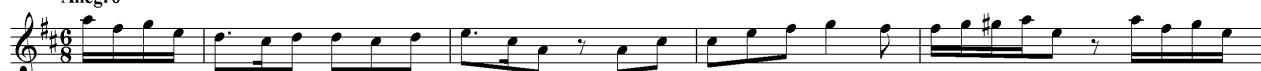
CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/195

Título obra	LAUDA SION, <i>Secuencia a 4 y 8 para Corpus</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	59 / 10	Catalogación	VMM/SGB/35
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras	Borrador Original. Manuscrito. Completo						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor. Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Flauta 1ª, Flauta 2ª - Trompa 1ª (en Re), Trompa 2ª (en Re) - Contrabajo, Órgano, Baxon						
Observaciones							

INCIPITS

Allegro



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/196

Título obra	ALEPH EGO VIR, <i>Lamentación 3ª del Jueves a Solo de Tenor</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do menor	Signatura	59 / 11	Catalogación	VMM/SGB/36
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	- Bucsén - Fige						
Observaciones							

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/197

Título obra	PUES EL ARMONICO CELO, <i>Gozos al Glorioso San Blas a dúo y a 6 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	59 / 12	Catalogación	VMM/SGB/37
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	GOZO	
Partituras	- Borrador Original. Manuscrito. Completo - Partitura Manuscrita Completa (es de una etapa posterior aunque dice Borrador y no es igual)						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	- Órgano (tono bajo) cifrado						
Observaciones	- Hay particellas de una etapa posterior 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - Hay particellas de una etapa posterior de Violín 1º, Violín2º, Flauta 1ª, Flauta 2ª, Trompa 1ª (en La), Fígle y Búcsen, Contrabajo, Clavicordio - Está la letra de los Gozos escrita en un papel aparte dentro de la Partitura						

INCIPITS

Pu - es del ar - mó - ni - co ce - lo ar - mó - ni - co ce - lo so - is el mo - vil so - be - ra no Lo

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/198

Título obra	CIRCUNCIDAN Y OFRECEN, <i>Dolores de la Virgen a 4 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do menor	Signatura	59 / 13	Catalogación	VMM/SGB/38
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	DOLORES	
Partituras	- Manuscrita. Completa (es de una etapa posterior)						
Particellas Voces	- Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Hay copia de una etapa posterior de: Tiples 1º, Tiples 2º, Tenores 2º, Bajos 2º - Hay copia de una etapa posterior de: Fagot, Violón, Órgano						

INCIPITS

Cir - cum - ci - dan y o - fre - ce la - ma - dre

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/199

Título obra	SI ERES HERMOSA LUZ, <i>Villancico a 4 y a 8. Para las festividades de la Virgen y de N.</i>						
Año	1810	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	59 / 14	Catalogación	VMM/SGB/39
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento						
Observaciones	- Hay 2 copias posteriores de la particella del Acompañamiento						

INCIPITS

Si e-res her-mo-sa_ luz o Vir-gen_ be-lla si e-res her-mo-sa_ luz o Vir-gen_ be-lla cu yo es-plen-dor al or-be_

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/200

Título obra	AL ORBE DIOS CLEMENTE, <i>Villancico 1º para la Calenda</i>						
Año	1812	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	59 / 15	Catalogación	VMM/SGB/40
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Oboe 1º, Oboe 2º - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Baxon obligado, Acompañamiento, Órgano Obligado						
Observaciones							

INCIPITS

Moderato



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/201

Título obra	EL PRIMER PADRE LANZADO, <i>Villancico 2º, 1º de la noche</i>						
Año	1812	Tonalidad	Re menor	Signatura	59 / 16	Catalogación	VMM/SGB/41
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Oboe 1º, Oboe 2º - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Órgano, Acompañamiento						
Observaciones							

INCIPITS

4

El pri - mer__ pa - dre - lan - za - do del__ a - me - no del__ a

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/202

Título obra	OH! NUNCIO DE VENTURA, <i>Aria de Tenor con coros</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Re menor	Signatura	60 / 1	Catalogación	VMM/SGB/42
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	ARIA	
Partituras							
Particellas Voces	- Tiple, Contralto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento de Órgano						
Observaciones	- En la portada de la particella del Órgano indica: “de José Lleonart” (será el propietario de la obra en su archivo) y “Feliciano Salgot” (posible copista de la obra)						

INCIPITS

O mun - cio de ven - tu - ra O

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/203

Título obra	GLORIA SEA AL ETERNO						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	60 / 2	Catalogación	VMM/SGB/43
Estado del Material	Manuscrito Completo			Forma Musical	VILLANCICO		
Partituras	Borrador, Original, Manuscrito, Completo						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Tiple, Alto, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º, Viola - Clarinete 1º (en Do), Clarinete 2º (en Do), Fagot, Flauta - Trompa 1ª (en Fa), Trompa 2ª en Fa), Cornetines (en Si b) - Basso e Violón, Acompañamiento, Órgano obligado						
Observaciones	- Hay particellas de una etapa posterior de 1er Coro: Alto, Tenor, Bajo						

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/204

Título obra	INOCENTES PASTORCILLOS, <i>Villancico para Navidad</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	60 / 3-A	Catalogación	VMM/SGB/44
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces	- Tiple 1º, Tiple 2º, Tiple 3º						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	<p>- Hay junto a esta obra una copia posterior de las particellas de Tiple 1º, Tiple 2º, Tiple 3º pero con letra diferente y no indica que sean de Andreví. Les he otorgado la misma signatura pero B (60/3-B) si bien pueden pertenecer a un Maestro de Capilla de una etapa posterior. El título también cambia y dice Villancico de Pascuas al Sr. Obispo</p> <p>- También hay particellas de los instrumentos Violín 2º, Flauta y Clarinete 1º (en Do) que son de Andreví pero no pertenecen a ninguno de estos Villancicos y que los Catalogo con la signatura C (60/3-C)</p>						

INCIPITS

Y - no - cen - tes pas - tor - ci - llos por la sel - va mon - te y pra - do va - mos tras nu - es - tro ga - na - do con -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/205

Título obra	CON SENCILLOS HOMENAGES, <i>Villancico de Pascuas al Sr. Obispo</i>						
Año	1922 ¿?	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	60 / 3-B	Catalogación	VMM/SGB/45
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces	- Tiple 1º, Tiple 2º, Tiple 3º						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Idem 60/3-A						

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/206

Título obra	Villancico de Noche Buena						
Año	S.F.	Tonalidad	Mi <i>b</i> Mayor	Signatura	60 / 3-C	Catalogación	VMM/SGB/46
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	- Violín 2º - Flauta, Clarinete 1º						
Observaciones	- Idem 60/3-A						

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/207

Título obra	EN UN CIRCULO PEQUEÑO, <i>Villancico al Santísimo Sacramento, a 4 y a 8</i>						
Año	1813	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	60 / 4	Catalogación	VMM/SGB/47
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	- Borrador, Original, Manuscrito, Completo						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	<ul style="list-style-type: none"> - Falta la particella del Baxo 1º a Dúo - Faltan las particellas de los instrumentos: Trompas, Oboes, Violines - Hay una copia posterior de la particella de Baxo de 2º Coro - Hay una adaptación de la obra, de una etapa posterior, para Piano - Está el Borrador original completo de la obra lo que permite conocer la parte que interpreta cada voz e instrumento y se pueden completar las particellas que no están. 						

INCIPITS

Andante

En un cir - cu-lo pe - que - ño su gran - de - za es tre - chan-do-se por - dar-se to - do al al hom-bre por

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/208

Título obra	FELICES NACIONES, <i>Villancico Quarto y Tercero de la Noche</i>						
Año	1810	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	60 / 5	Catalogación	VMM/SGB/48
Estado del Material	Manuscrito. En mal estado algunos papeles Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor, Baxo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Baxo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Oboe 1º, Oboe 2º, Flauta - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Órgano obligado, Baxon, Contrabajo, Acompañamiento						
Observaciones							

INCIPITS

Recitado

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/210

Título obra	PUES ERES DE HORROR ESPANTO, <i>Gozos al Glorioso San Antonio de Padua</i>						
Año	1809	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	60 / 7	Catalogación	VMM/SGB/50
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	GOZOS	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º, Contralto, Tenor, Baxo - 2º Coro: Tiple, Baxo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Oboe 1º, Oboe 2º - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Acompañamiento						
Observaciones							

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/211

Título obra	MAGNIFICAT, <i>A 8 voces, con Violines, Oboes y Trompas</i>						
Año	1812	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	60 / 8	Catalogación	VMM/SGB/51
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MAGNIFICAT	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Alto						
Particellas Instrumentos							
Observaciones							

INCIPITS

37

Mag - ni - fi - cat Mag - ni - fi - cat a - na - ma me - a

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/212

Título obra	HIJO MIO, <i>Villancico a 4 voces e instrumentos</i>						
Año	1810	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	60 / 9	Catalogación	VMM/SGB/52
Estado del Material	Manuscrito. Encuadernado. Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	- Borrador. Original. Manuscrito. Completo (solo la sección donde entran las voces. El Recitado y Aria no está)						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín, 1º, Violín 2º, Viola - Flauta, Clarinete, Fagot - Trompa (en Sol) - Bajo continuo, Bajo para regir						
Observaciones	- Se detecta la falta de la particella de 1er Coro: Alto, pero las tapas que encuadernan a cada una de las particellas están numeradas y siguen un orden correlativo de la 1 a la 16.						

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/213

Título obra	PANIS ANGELICUS, <i>a 3 al Santísimo Sacramento</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	60 / 10	Catalogación	VMM/SGB/53
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	- Manuscrita. Completa a 3 voces y órgano						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones							

INCIPITS

Pa - nis an - ge - li - cus fit pa - nis ho - mi - num dat pa - nis ce - li - cus fi

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/214

Título obra	O VOS OMNES, <i>Motete a 8 para la Virgen de los Dolores</i>						
Año	1810	Tonalidad	Sol menor	Signatura	60 / 11	Catalogación	VMM/SGB/54
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	- Manuscrito, Completo en papel cosido tamaño cuartilla						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento para el Violón, Acompañamiento al Órgano, Acompañamiento para regir						
Observaciones	- La partitura es de una etapa posterior, elaborada a partir de las particellas de voces e instrumentos.						

INCIPITS

The image shows the beginning of a musical score for a motet. It is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody starts with a half note G4, followed by a half note A4, and a whole note B4. There are several rests and further notes, including a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a final whole note B4. The lyrics are written below the staff: "O vos m - nes O vos Om - nes qui tran - si - tis por".

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/215

Título obra	SALVE REGINA, <i>a 3 y acompañamiento de órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	La menor	Signatura	77 / 10	Catalogación	VMM/SGB/55
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	ANTIFONA	
Partituras	- Manuscrita, Completa						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Está en un pliego junto con otras 3 Salves de los Maestros: Mandanici – Anónima – Hipólito Escorihuela						

INCIPITS

Sal - - ve Sal - ve Re - gi - na Sal - ve Re - gi - - na Ma - ter mi - se - ri

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/216

Título obra	PARA APRENDER A DELETREAR						
Año	S.F.	Tonalidad	La menor	Signatura	60 / 2-2	Catalogación	VMM/SGB/56
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	EJERCICIO DE CANTO	
Partituras							
Particellas Voces	- Es una melodía escrita para ser interpretada con cualquier tono de voz						
Particellas Instrumentos	- Está escrito en la particella de Contrabajo (acompañamiento)						
Observaciones	- Este ejercicio aparece en el reverso de la particella de Contrabajo del Villancico de Navidad Gloria sea al Eterno (60/2) y fue utilizado por Andreví para buscar infantillos para la Capilla Musical en un momento determinado que pierde algunos de sus miembros.						

INCIPITS

Solo Coro o Tutti Solo Coro Solo
 Las mon - jas en el Co-roCon-gra-tu - la - mi - ni Las mon - jas en el Co-roCon-gra-tu - la - mi - ni Di-cen can

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/217

Título obra	CUM INVOCAREM, <i>a 8 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	095/008	Catalogación	VMM/SGB/57
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Es una atribución surgida a partir de la ordenación del Archivo						

INCIPITS

Acompañamiento

3 5 7 5 6 5
4 3 4 3 4 3 5 4 3 3 4

p *f* *p* *f*

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/219

Título obra	LAUDA JERUSALEM, <i>a 7 voces y acompañamiento</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	095/027	Catalogación	VMM/SGB/59
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Es una atribución surgida a partir de la ordenación del Archivo						

INCIPITS

La - u - da Je - ru - sa - lem Do - mi - num Lau - da De - um tu - um Lau - da De - um tu

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/220

Título obra	OH QUE ESTRELLA PUES						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	096/033	Catalogación	VMM/SGB/60
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Es una atribución surgida a partir de la ordenación del Archivo						

INCIPITS

Violín 1º



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/221

Título obra	QUE DÍA DE TANTO PLACER						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	097/014	Catalogación	VMM/SGB/61
Estado del Material	Manuscrito			Forma Musical	VILLANCICO		
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Es una atribución surgida a partir de la ordenación del Archivo						

INCIPITS

31

Que dí - a que dí - a de tan - to pla - cer que glo - ria que glo - ria hoy

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/222

Título obra	YA LLEGA EL FELICE MOMENTO						
Año	1808	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	098/001	Catalogación	VMM/SGB/62
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	Manuscrita Completa						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Es una atribución surgida a partir de la ordenación del Archivo Este Villancico fue compuesto para su oposición al magisterio de Capilla en la Catedral de Segorbe.						

INCIPITS

Allegretto no mucho
22

Ya ya lle-ga el fe-li - ce mo-men - to en que el Dios de Is-ra-el so-be-ra - no a - pia - da - do del mi - se - ro

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/223

Título obra	VEN PUES DICHA MÍA						
Año	S.F.	Tonalidad	Mi <i>b</i> Mayor	Signatura	098/007	Catalogación	VMM/SGB/63
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Es una atribución surgida a partir de la ordenación del Archivo						

INCIPITS

Allegro 9

solo

Ven pues di - cha mí - a y tru - e - ca la no - che en a - le - gre di - a ven

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/224

Título obra	CELESTIALES PARANINFOS, <i>a 6 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	098/011	Catalogación	VMM/SGB/64
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Es una atribución surgida a partir de la ordenación del Archivo						

INCIPITS

Andante 8

Ce - les - ti - a - les pa - ra - nin - fos mo - ra - do - res de ___ Si - on pu - bli

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/225

Título obra	QUAL ANDE HOREB						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	098/013	Catalogación	VMM/SGB/65
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Es una atribución surgida a partir de la ordenación del Archivo						

INCIPITS

Qual an - de Ho - reb! A - y Dios! en la co - li - na igual va cre - cien - do

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/226

Título obra	BELLA LA AURORA						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	098/014	Catalogación	VMM/SGB/66
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Es una atribución surgida a partir de la ordenación del Archivo						

INCIPITS

35

Be - lla la au - ro - ra ma - ti - za - - el ci - e - lo ya - le - gra el su - e - lo - - de

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/227

Título obra	ADMITE TIERNO INFANTE						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	098/015	Catalogación	VMM/SGB/67
Estado del Material	Manuscrito			Forma Musical	VILLANCICO		
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Es una atribución surgida a partir de la ordenación del Archivo						

INCIPITS

Ad - mi - - te ad - mi - te ti - er - no In - fan - - te mi hu

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/228

Título obra	VILLANCICO 3° DE LA NOCHE						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	098/021	Catalogación	VMM/SGB/68
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Es una atribución surgida a partir de la ordenación del Archivo						

INCIPITS

Violín 1°

Allegro Moderato



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/229

Título obra	VILLANCICOS PARA LA KALENDA Y MAYTINES						
Año	1810	Tonalidad	-	Signatura	Palau, 367683 - 4	Catalogación	VMM/SGB/69
Estado del Material	Solo se conserva la letra, a dos columnas				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	<p>Archivo de la Universitat de València (UV) – Sección Histórica. Procede del Convento de la Sangre de Cristo de Valencia (Caputxins) Se trata de la letra de los Villancicos que se tenían que cantar en la Kalenda y en los solemnes Maytines de la Natividad de Nuestro Señor, en la Santa Iglesia Catedral de Segorbe.</p>						

INCIPITS

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/230

Título obra	MISA, <i>a 7 voces</i>						
Año	1823	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	155/1	Catalogación	VMM/VLC-Cat/01
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Soprano 2 y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	Violín 1, Violín 2º, Viola Flauta, Clarinete, Fagot Trompa 1, Trompa 2 Contrabajo						
Observaciones							

INCIPITS

Allegro 31 Larghetto

Ki - ri - e e - - lei - son e - lei - son e - - -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/231

Título obra	CONFITEBOR TIBI, <i>Salmo 7º tono a 6 voces</i>						
Año	1825	Tonalidad	-	Signatura	155 / 2	Catalogación	VMM/VLC-Cat/02
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1 y Soprano 2 - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	Bajo Continuo de Órgano						
Observaciones							

INCIPITS



BEATUS VIR



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/232

Título obra	MAGNIFICAT, <i>Cántico 3er tono a 5 voces</i>						
Año	1822	Tonalidad	-	Signatura	155 / 3	Catalogación	VMM/VLC-Cat/03
Estado del Material				Forma Musical	MAGNIFICAT		
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo de Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Et e - xil - ta - vit spi - ri - tus me - us in De - o Sa - lu - ta - ri Sa - lu

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/233

Título obra	TANTUM ERGO y OH ADMIRABLE						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	155 / 4	Catalogación	VMM/VLC-Cat/04
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1, Violín 2, Viola - Flauta, Clarinete 1, Clarinete 2 - Trompa - Contrabajo						
Observaciones							

INCIPITS

Allegro Moderatto

9

Media voz *f* - *a* - *n* - *t* - *u* - *m* - *e* - *r* - *g* - *o* - *s* - *a* - *c* - *r* - *a* - *m* - *e* - *n* - *t* - *u*

4

Sostenuto *o* - *h* - *a* - *d* - *m* - *i* - *r* - *a* - *b* - *l* - *e* - *s* - *a* - *c* - *r* - *a* - *m* - *e* - *n* - *t* - *o* - *d* - *e* - *l* - *a* - *g* - *l* - *o* - *r* - *i* - *a* - *d* - *i* - *l* - *c* - *e* - *p* - *r* - *e* - *n* - *d* - *a* - *t* - *u*

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/234

Título obra	AVE MARIS STELLA, <i>Himno a 4 voces</i>						
Año	1825	Tonalidad	-	Signatura	155 / 5	Catalogación	VMM/VLC-Cat/05
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	- Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	Son 3 estrofas						

INCIPITS

Andantino
12

A - - - - - ve ma - - - ris stel -

Largo

Su - mens id lud - a - vae Ga - bri - e - lis_ o - re o - re fun - da - nos_ in_

Larghetto

Vi - tam pres - ta pu - ram i - ter pa - ra_ tu - tum ut vi - den - tes_ Je - sum

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/235

Título obra	HODIE MOBIS COELORUM REX, <i>Responsorio 1º de Navidad a 11 voces</i>						
Año	1829	Tonalidad	-	Signatura	155 / 6	Catalogación	VMM/VLC-Cat/06
Estado del Material					Forma Musical	RESPONSORIO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Soprano 2 y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo - 3er Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano obligado - Contrabajo y Violoncello						
Observaciones	10 folios de Partitura, de Juan Bautista Guzmán, Leg. 184						

INCIPITS

Maestoso

The image shows a musical score snippet for the beginning of the responsory. It features a vocal line on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Maestoso'. The score includes a fermata over the first measure and a measure rest for 7 measures. The lyrics are: 'Ho - di - e - no - bis cae - lo - - - rum Rex de Vir - gi - na -'. The notation includes various note values, rests, and a fermata.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/236

Título obra	BEATA VISCERA, <i>Responsorio 7º de Navidad a 13 voces</i>						
Año	1820	Tonalidad	-	Signatura	159 / 8	Catalogación	VMM/VLC-Cat/07
Estado del Material					Forma Musical	RESPONSORIO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Soprano 2, Alto, Bajo y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo - 3er Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Allegro

13 Solo

The musical notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The music begins with a rest for 13 measures, followed by a 'Solo' section. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: 'Be - a - ta vis - ce - ra Ma - ri - e vir - gi - nis Ma - ri - e vir - gi - nis'.

Be - a - ta vis - ce - ra Ma - ri - e vir - gi - nis Ma - ri - e vir - gi - nis

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/237

Título obra	MISA, <i>a 10 voces</i>						
Año	1819	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	156 / 1	Catalogación	VMM/VLC- Cat/08
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita. Hay otra más moderna de 42 folios.						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano y Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo - 3er Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano obligado - Violoncello y Contrabajo						
Observaciones							

INCIPITS

Larghetto



Musical notation for the beginning of the Mass, featuring a vocal line with lyrics: *Ki - ri - e Ki - ri - e e - le - y - son e - le - y - son Ky - ri - e e -*

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/238

Título obra	MISA						
Año	1828	Tonalidad	Si <i>b</i> Mayor	Signatura	156 / 2	Catalogación	VMM/VLC- Cat/09
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Soprano 2, Alto y Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Contrabajo - Bajo Continuo de Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Musical notation for the beginning of the Mass, showing a vocal line with lyrics. The notation is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a vocal line with lyrics: Ky - ri - e e - ley-son Ky - ri - e e - ley-son Ky - ri - e e - ley - son Chris - te e - le - y-son.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/239

Título obra	MISA						
Año	1824	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	156 / 3	Catalogación	VMM/VLC-Cat/10
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita, de 15 folios.						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano y Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos							
Observaciones							

INCIPITS

Musical notation for the beginning of the Mass, showing the Kyrie eleison text. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are: Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e e - - - le - y - son

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/240

Título obra	MISA, <i>a 6 voces</i>						
Año	1828	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	156 / 4	Catalogación	VMM/VLC-Cat/11
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1 y Soprano 2 - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo de Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Maestoso

Musical notation for the beginning of the Mass, showing a bass clef, a key signature of one flat (F major), and a common time signature (C). The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: *Ki - ri - e e - le - y - son Chris - te e - le - y - son e - le - y - son e - le -*

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/241

Título obra	MISA, <i>a 5 voces</i>						
Año	1825	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	157 / 1	Catalogación	VMM/VLC-Cat/12
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo de Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Musical notation for the beginning of the Mass, showing the Kyrie eleison text. The notation is in G major (one sharp) and common time (C). The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Ky - ri - e e - le - y - son Ky - ri - e e - le - y - son e - le - y - son e - le - y - son

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/242

Título obra	MISA, <i>a 3 voces</i>						
Año	1829	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	157 / 2	Catalogación	VMM/VLC-Cat/13
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita. Hay 2: una escrita a 3 con instrumentos y la otra a 7 con Órgano.						
Particellas Voces	- Soprano, Soprano y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Instrumentos ad libitum						
Observaciones							

INCIPITS

Moderato

Musical notation for the beginning of the Mass, showing a vocal line with lyrics: Ky - ri - e e - - - ley-son Ky - ri - e e - - - ley-son Ky - ri - e e - - -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/243

Título obra	MISA DE REQUIEM						
Año	1828	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	157 / 3	Catalogación	VMM/VLC-Cat/14
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo de Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Andante Maestoso

p Re - qui - em - ae - ter - nam ae - ter - nam do - na - e - is Do - mi - num

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/244

Título obra	DIXIT DOMINUS, 1er Tono – BEATUS VIR, 4º Tono LAUDATE, en La menor – MAGNIFICAT, 8º Tono LAETATUS SUM, 5º Tono – LAUDA JERUSALEM, 3er Tono CREDIDI, 2º Tono						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	157 / 4	Catalogación	VMM/VLC-Cat/15
Estado del Material					Forma Musical	SALMOS DE VÍSPERAS	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano, Alto y Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo de Órgano						
Observaciones	Hay otra partitura de estos salmos en el Leg. 201-8, si bien al Dixit Dominus se le ha añadido la orquesta.						

INCIPITS

Nº1 Dixit



Nº2 Beatus Vir



Nº3 Laudate



Nº4 Magnificat



Nº5 Laetatus sum



Nº6 Lauda Jerusalem



Nº7 Credidi



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/245

Título obra	LAUDATE, <i>Salmo 6º tono a 6 voces</i>						
Año	1821	Tonalidad	-	Signatura	158 / 1	Catalogación	VMM/VLC-Cat/16
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1 y Soprano 2 - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo de Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Andantino

Lau - da - te Lau - da - te Lau - da - te Do - mi-num om - nes - gen - tes Lau

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/246

Título obra	LAUDATE, <i>Salmo 5º tono a 6 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	158 / 2	Catalogación	VMM/VLC-Cat/17
Estado del Material				Forma Musical	SALMO		
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1 y Soprano 2 - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo de Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Andantino

Lau - da - te - La - u - da - te - La - u - da - te - Do - mi - num om - nes om - nes gen - tes

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/247

Título obra	MAGNIFICAT, <i>Cántico 3er tono a 5 voces</i>					
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	158 / 3	Catalogación VMM/VLC-Cat/18
Estado del Material					Forma Musical	MAGNIFICAT
Partituras	Manuscrita					
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo					
Particellas Instrumentos						
Observaciones						

INCIPITS

9

Et ex-ul - ta - vit spi-ri-tus me - us in - De - o sa - lu - ta - ri - Sa - lu - ta - ri - me - ù

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/248

Título obra	MAGNIFICAT, <i>Cántico 5º tono a 6 voces</i>						
Año	1825	Tonalidad	-	Signatura	158 / 4	Catalogación	VMM/VLC-Cat/19
Estado del Material					Forma Musical	MAGNIFICAT	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1 y Soprano 2 - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo						
Observaciones							

INCIPITS

Musical notation for the beginning of the Magnificat. The notation is in G major (one sharp) and common time (C). The lyrics are: Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a a - ni - ma me - a Do - mi - num et ex - ul. The word 'Solo' is written above the final measure of the notation.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/249

Título obra	DE PROFUNDIS y EXALTABO TE, <i>Salmos de 3º y 5º tono, a 8 voces</i>						
Año	1820	Tonalidad	-	Signatura	158 / 5	Catalogación	VMM/VLC-Cat/20
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo						
Observaciones							

INCIPITS

De profundis



Exaltabo



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/250

Título obra	DOMINE AD ADJUVADUM, <i>Verso a 7 voces</i>						
Año	1824	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	158 / 6	Catalogación	VMM/VLC-Cat/21
Estado del Material					Forma Musical	VERSO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano, Alto y Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo						
Observaciones							

INCIPITS

Do - mi-ne ad ad-ju-van-dum me fes - ti-na ad ad-ju-van-dum me ad ad-ju-van-dum me me fes - ti - na

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/251

Título obra	BEATE MARTYR, <i>Himno de Vísperas a San Vicente Mártir a 4 voces</i>						
Año	1828	Tonalidad	-	Signatura	158 / 7	Catalogación	VMM/VLC-Cat/22
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	Está escrito sobre la melodía del canto llano. Hay 12 particellas con letra de un mártir Deus tuorum militum. 15 particellas y Partitura de 2 folios con letra a San Luís Beltrán, arreglo de Juan Bautista Pastor.						

INCIPITS

Moderato



De - us tu - o - - - rum mi - li - tum sors et co - ro -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/252

Título obra	JESU REDEMPTOR OMNIUM, <i>Himno de las vísperas de Navidad a 4 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	158 / 8	Catalogación	VMM/VLC- Cat/23
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	Hay 15 particellas con la letra del himno de vísperas de la Epifanía: Crudelis Herodes. También hay 15 particellas con letra de la festividad del Dulce Nombre de Jesús: Jesu dulces memoria. Otras 15 particellas tienen la letra para la Fiesta de Todos los Santos: Placere Christe servulis.						

INCIPITS

10

Je - su Re - den - tor om - ni - um queru - lu - cis an - tes ri - gi - em

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/253

Título obra	VENI CREATOR SPIRITUS, <i>Himno de Pentecostés a 4 y 8 voces</i>						
Año	1828	Tonalidad	-	Signatura	158 / 9	Catalogación	VMM/VLC-Cat/24
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Soprano 2, Alto y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos							
Observaciones							

INCIPITS

Ve - ni cre - a - tor spi - ri - tus men - tes tu - o - rum vi - si

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/254

Título obra	VICTIMAE PASCHALI LAUDES, <i>Secuencia del día de Pascua de Resurrección, a 8 voces</i>						
Año	1827	Tonalidad	-	Signatura	158 / 10	Catalogación	VMM/VLC-Cat/25
Estado del Material					Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Soprano 2, Alto y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos							
Observaciones							

INCIPITS

Moderato

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff, the lyrics are written in Spanish: "Vic - ti-mae pas - cha - li lau - des in - mo-lent chris-ti - a - ni ag - nus re - de - mi - to -".

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/255

Título obra	SEPULCHRUM CHRISTI, <i>Motete para el día de Pascua a solo</i>						
Año	1827	Tonalidad	-	Signatura	158 / 11	Catalogación	VMM/VLC-Cat/26
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	- Soprano						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo de Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Moderato



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/256

Título obra	TOTA PULCHRA, <i>Motete para la Inmaculada a dúo y coro popular</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	158 / 12	Catalogación	VMM/VLC-Cat/27
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Soprano 2 - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo o Coro Popular						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Esta obra fue muy cantada en toda la Diócesis. Dejó de cantarse en la Catedral de Valencia a la muerte del Deán Montañana. En la actualidad en el expediente se encuentra una publicación de la Catedral de Segorbe con título " <i>Segobricensis Musicae-1</i> " en la que se hace un estudio profundo de la obra al tiempo en que está transcrita informáticamente.						

INCIPITS

13

p To - ta pul - chra es Ma ri - a To - ta pul - chra es Ma

Tutti

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/257

Título obra	O MEMORIALE MORTIS DOMINI, <i>Motete al Stmo. a 9 voces</i>						
Año	1827	Tonalidad	-	Signatura	158 / 13	Catalogación	VMM/VLC-Cat/28
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Alto, Tenor, Bajo 1 y Bajo 2 - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo de Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

O me-mo-ri-a-le mor

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/258

Título obra	AMAVIT EUM DOMINUS y VENI SPONSA CHRISTI, <i>Motete para confesores a 6</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	159 / 1	Catalogación	VMM/VLC-Cat/29
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1 y Soprano 2 - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo de Órgano						
Observaciones	Hay 10 particellas con letra para una Virgen						

INCIPITS

Andante

A - ma - vit e - um Do - mi-nus a - ma - vit_ e - um_ Do - mi-nus et or - na - vit_

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/259

Título obra	TUI SUNT COELI, <i>Motete a 6 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	159 / 1 bis	Catalogación	VMM/VLC-Cat/30
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1 y Soprano 2 - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo de Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Andante



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/260

Título obra	DOMINE DEUS, <i>Motete al Sagrado Corazón a 8 voces</i>						
Año	SS XIX	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	159 / 2	Catalogación	VMM/VLC- Cat/31
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Alto, Tenor y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo de Órgano						
Observaciones	Sirve para la fiesta de la Dedicación de la Iglesia						

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/261

Título obra	REGINA COELI LAETARE y LAUDA DOMINUM IN SANCTIS EJUS, <i>Motetes para la mañana de Resurrección a 6 voces</i>						
Año	1826	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	159 / 3	Catalogación	VMM/VLC-Cat/32
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1 y Soprano 2 - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	Hay 2 partituras, una de 4 folios y otra de 6, más modernas. Están dispuestos así por la ceremonia que tenía lugar el día de Pascua. Se cantaban los maitines solemnes, temprano, antes de la salida del sol. Luego había misa solemne con claustral, con el Stmo. Sacramento, y al final de la misma se cantaban estos dos motetes. Esta ceremonia duró hasta que la iglesia introdujo, recientemente, el oficio nocturno de Pascua de Resurrección.						

INCIPITS

Moderato

Re - gi - na coe - - li la - e - ta - re al - le - lu - ia

Moderato

Lau - da - te Do - mi - num La - u - da - te in sanc - tis e - jus La - u - da - te Lau - da - te

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/262

Título obra	EUGE SERVE BONE, <i>Motete para confesores a 8 voces</i>						
Año	1827	Tonalidad	La menor	Signatura	159 / 4	Catalogación	VMM/VLC-Cat/33
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Alto - 2º Coro: Soprano 1, Soprano 2 y Bajo - 3er. Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo de Órgano						
Observaciones	Sirve para oposiciones de Alto.						

INCIPITS

Eu - ge ser - ve bo - ne et _____ fi - de - - - - lis

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/263

Título obra	VENITE GENTES, <i>Motete para la fiesta de San Juan Bautista a 7 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	159 / 5	Catalogación	VMM/VLC-Cat/34
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras	2 Partituras manuscritas						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Soprano 2 y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo						
Observaciones							

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/264

Título obra	ANGELUS AD PASTORES AIT, <i>Motete a la Natividad de Ntro. Señor a 6 voces</i>						
Año	1825	Tonalidad	La Mayor	Signatura	159 / 6	Catalogación	VMM/VLC-Cat/35
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Manuscrita, con la orquesta. Hay otra partitura, manuscrita, pero sin la orquesta						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1 y Soprano 2 - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1, Violín 2, Viola - Flauta, Clarinete, Fagot - Trompa 1, Trompa 2 - Bajo Continuo						
Observaciones							

INCIPITS

Maestoso

10

An-nun-tis vo-bis gan-do-um mag-num

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/265

Título obra	TERRA TREMUIT, <i>Motete para el ofertorio del día de Pascua, a 8 voces</i>						
Año	1801	Tonalidad	Re menor	Signatura	159 / 7	Catalogación	VMM/VLC-Cat/36
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Soprano 2, Alto y Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano - Contrabajo						
Observaciones							

INCIPITS

Te - rra tre - mu - it Te - rra__ tre - mu - it tre - mu - it et__ qui³ - e - vit

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/266

Título obra	BEATA VISCERA, <i>Responsorio 7º de Navidad a 13 voces</i>						
Año	1820	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	159 / 8	Catalogación	VMM/VLC-Cat/37
Estado del Material					Forma Musical	RESPONSORIO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Soprano 2, Alto, Bajo y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo - 3er Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

12



Be - a - - ta vis - ce - ra Ma - ri - a Vir - gi - ni quae

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/267

Título obra	AVE MARÍA, <i>Motete a la Stma. Virgen a 7 voces</i>						
Año	SS. XIX	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	159 / 9	Catalogación	VMM/VLC- Cat/38
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Soprano 2 y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo						
Observaciones							

INCIPITS

A - ve A - ve Ma - ri - a gra - - ti - a ple - na A - ve

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/268

Título obra	INCIPIT LAMENTATIO... QUOMODO SEDET, <i>Lamentación 1ª del Jueves Santo a 8 voces</i>						
Año	1825	Tonalidad	Re menor	Signatura	159 / 10	Catalogación	VMM/VLC-Cat/39
Estado del Material					Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Soprano 2, Alto y Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos							
Observaciones							

INCIPITS

In - ci - pit La - men - ta - ti - o La - men - ta - ti - o La - men - ta - ti - o Je - re

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/269

Título obra	VAU. ET EGRESSUS, <i>Lamentación 2ª del Jueves Santo a dúo</i>						
Año	1825	Tonalidad	Re menor	Signatura	159 / 11	Catalogación	VMM/VLC-Cat/40
Estado del Material					Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- Tenor y Soprano						
Particellas Instrumentos	- Pianoforte						
Observaciones							

INCIPITS

Maestoso

Vau.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/270

Título obra	JOD. MANUM SUAM MISIT HOSTIS, <i>Lamentación 3ª del Jueves Santo a dúo</i>						
Año	1825	Tonalidad	Mi menor	Signatura	159 / 12	Catalogación	VMM/VLC-Cat/41
Estado del Material					Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- Soprano y Tenor						
Particellas Instrumentos	- Pianoforte						
Observaciones							

INCIPITS

Musical notation for the beginning of the piece. The notation shows a vocal line with lyrics: *Jod. Manum suam misit hostis*. The lyrics are written below the notes: *Jod.* *Manum* *suam* *misit* *hostis* *Ma-num*. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. There are also some triplets and slurs in the notation.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/271

Título obra	MISERERE, <i>Salmo a 6 voces</i>						
Año	1825	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	159 / 13	Catalogación	VMM/VLC-Cat/42
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1 y Soprano 2 - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Pianoforte - Contrabajo						
Observaciones	Están musicados los versos impares.						

INCIPITS

Mi - se - re - re me - i Mi - se - re - re me - i De-us

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/272

Título obra	DE LAMENTATIONE... COGITAVIT DOMINUS, <i>Lamentación 1ª del Viernes Santo a 8 voces</i>						
Año	1825	Tonalidad	Re menor	Signatura	160 / 1	Catalogación	VMM/VLC-Cat/43
Estado del Material					Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Soprano 2, Tenor y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Pianoforte						
Observaciones							

INCIPITS

De La-men-ta-ti-o-ne Je-re-mi-e pro-fe-ta Heth

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/273

Título obra	LAMETH. MATRIBUS SUIS, <i>Lamentación 2ª de Viernes Santo a dúo</i>						
Año	1825	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	160 / 2	Catalogación	VMM/VLC-Cat/44
Estado del Material					Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras							
Particellas Voces	- Soprano y Tenor						
Particellas Instrumentos	- Pianoforte						
Observaciones							

INCIPITS

6

La - meth La - - - - - meth

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/274

Título obra	ALEPH. EGO VIR VIDENS, <i>Lamentación 3ª de Viernes Santo a dúo</i>						
Año	1825	Tonalidad	Mi <i>b</i> Mayor	Signatura	160 / 3	Catalogación	VMM/VLC- Cat/45
Estado del Material					Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- Soprano y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Pianoforte						
Observaciones							

INCIPITS

$\text{A} - - \text{leph} \text{A} - - - - - \text{leph} \text{E} - \text{go} - \text{vir}$

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/275

Título obra	DE LAMENTATIONE... MISERICORDIAE DOMINI, <i>Lamentación 1ª del Sábado Santo a 8 voces</i>						
Año	1825	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	160 / 4	Catalogación	VMM/VLC-Cat/46
Estado del Material					Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Soprano 2, Tenor y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo Continuo						
Observaciones							

INCIPITS

De la-men-ta-ti-o - ne Je-re-mi-e Pro-fi-ta

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/276

Título obra	LIBERA ME, DOMINE, <i>Responso a 8 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol menor	Signatura	160 / 5	Catalogación	VMM/VLC-Cat/47
Estado del Material					Forma Musical	RESPONSO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1, Violín 2, Viola - Flauta 1, Clarinete 1, Clarinete 2, Fagot 1, Fagot 2 - Trompa 1, Trompa 2, Clarín 1, Clarín 2, Trombón - Contrabajo - Timpani - Bajo Continuo						
Observaciones							

INCIPITS

Sostenuto

Li - be - ra - me Do - mi - ne de mor -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/277

Título obra	GLORIA PATRIS, <i>Verso a dúo de Tiples</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	160 / 6	Catalogación	VMM/VLC-Cat/48
Estado del Material					Forma Musical	VERSO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones							

INCIPITS

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/278

Título obra	CHRISTUS NATUS EST NOBIS, <i>Invitatorio de Navidad a 10 voces</i>						
Año	1825	Tonalidad	-	Signatura	160 / 7	Catalogación	VMM/VLC-Cat/49
Estado del Material					Forma Musical	INVITATORIO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1 y Soprano 2 - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo - 3er Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano obligado						
Observaciones	Hay 12 particellas más modernas con la letra del invitatorio del común de confesores.						

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/279

Título obra	ISTE CONFESSOR, <i>Himno del común de confesores a 8 voces</i>						
Año	1825	Tonalidad	Re menor	Signatura	160 / 8	Catalogación	VMM/VLC-Cat/50
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano 1, Soprano 2, Alto y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano con Clarines						
Observaciones	Hay 10 particellas con letra a San José de Calasanz: Plebis ignare. Hay 15 particellas con letra a San Vicente Ferrer: ALme Vincenti. Hay 15 particellas a Santo Tomás de Villanueva: Pauperum Patri (arreglo de Pastor). Hay 14 particellas con letra a San José. Hay 15 particellas con letra al Beato Juan de Ribera: Hunc diem Laeti.						

INCIPITS

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody consists of a series of quarter and half notes, some with slurs. Below the staff, the lyrics are written: "Hunc di - - em lae - - ti ce - le - bra - mus om_____".

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/280

Título obra	SUENEN CANTOS DE VICTORIA, <i>Villancico a 8 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Si <i>b</i> Mayor	Signatura	160 / 9	Catalogación	VMM/VLC- Cat/51
Estado del Material					Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1, Violín 2, Viola - Oboe 1, Oboe 2, Fagot - Trompa 1, Trompa 2, Trombón						
Observaciones							

INCIPITS

Allegro Molto

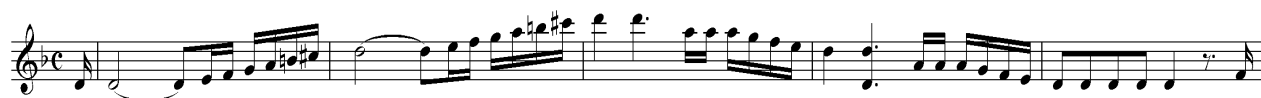


CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/281

Título obra	QUICUMQUE CHRISTUM QUAERITIS, <i>a 8 voces</i>						
Año	1819	Tonalidad	Re menor	Signatura	160 / 10	Catalogación	VMM/VLC-Cat/52
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano , Alto, Tenor y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1, Violín 2 - Oboe 1, Oboe 2, Flauta - Trompa - Contrabajo						
Observaciones	Ejercicio 2º de las oposiciones al Magisterio de Valencia trabajado por Andreví el año 1819. En la portada se indican las condiciones en que debía ser compuesto dicho himno.						

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/283

Título obra	OH ADMIRABLE, <i>Vide Tantum Ergo</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/VLC- Cat/54
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Este expediente debe ser duplicado del que tiene como referencia 155/4 y que tiene dos obras con título: "Tantum ergo. Oh admirable".						

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/284

Título obra	VILLANCICOS DEL SACRO MISTERIO DE LA EUCARISTÍA						
Año	1821	Tonalidad	-	Signatura	S. XVIII /1703 (31)	Catalogación	VMM/VLC- Cat/55
Estado del Material	Solo se conserva el texto. Impreso. Imprenta de Oliveres (Valencia)				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Se trata del texto de los Villancicos puestos en música por el Sr. D. Francisco Xavier Andreví, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia, para la solemne reserva de Cuarenta Horas de la Parroquial Iglesia de San Pedro Mártir y San Nicolás Obispo, en el día 10 de Diciembre de 1821.						

INCIPITS

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/285

Título obra	VILLANCICO Y BAYLE AL SANTÍSIMO SACRAMENTO						
Año	1853	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	106-4-2	Catalogación	VMM/SEV/01
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	Si						
Particellas Voces	- Tiple 1º, Tiple 2º, Tiple 3º						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Fagot 1º, Fagot, Fgle - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Violín 1º, Violín 2º, Violonchelo, Contrabajo						
Observaciones							

INCIPITS

8

El Dios que en ex - cel - so Tro - no

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/286

Título obra	VILLANCICO Y BAYLE A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE MARÍA SANTÍSIMA						
Año	1853	Tonalidad	La Mayor	Signatura	106-4-1	Catalogación	VMM/SEV/02
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	Si						
Particellas Voces	- Tiple 1º, Tiple 2º						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Fagot 1º, Fagot 2º - Trompa 1ª, Trompa 2ª, Trombón - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violonchelo, Contrabajo						
Observaciones							

INCIPITS

8

Quien es la que del Cie - lo

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/287

Título obra	DIXIT DOMINUS, <i>a 4 y 8 voces</i>						
Año	1830	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	2-1-4	Catalogación	VMM/SEV/03
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	SALMO	
Partituras	No consta						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano, Contralto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Contralto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe, corno, Fagot - Violín, Viola, Violonchelo, Contrabajo - Bajones						
Observaciones							

INCIPITS

10

Di - - - xit Do - mi - nus

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/288

Título obra	LAETATUS SUM y LAUDA JERUSALEM						
Año	1831	Tonalidad	Si <i>b</i> Mayor	Signatura	2-1-5	Catalogación	VMM/SEV/04
Estado del Material	Manuscrito			Forma Musical	SALMO		
Partituras	Si						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano, Contralto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Contralto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Fagot - Trompas - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violón, Contrabajo - Bajón						
Observaciones	SALMOS DEDICADOS AL CABILDO						

INCIPITS

La - e - ta - tus sum -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/289

Título obra	MAGNIFICAT, <i>a 4 y 8 voces con instrumentos</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	2-1-1	Catalogación	VMM/SEV/05
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	MAGNIFICAT	
Partituras	No Consta						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Contralto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Contralto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Fajot - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violonchelo, Contrabajo - Bajones						
Observaciones							

INCIPITS



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/290

Título obra	MAGNIFICAT, <i>a 5 voces con acompañamiento</i>						
Año	1830	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	2-1-3	Catalogación	VMM/SEV/06
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	MAGNIFICAT	
Partituras	No Consta						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano - 2º Coro: Soprano, Contralto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violón, Bajones - Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

9

Et ex - ul - - ta - vit -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/291

Titulo obra	MAGNIFICAT, <i>a 6 voces con acompañamiento a 6 voces</i>						
Año	1830	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	2-1-1	Catalogación	VMM/SEV/07
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	MAGNIFICAT	
Partituras	No Consta						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano 1º, Soprano 2º - 2º Coro: Soprano, Contralto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajones, Violón - Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Mag - - ni - - - fi - - - - - cat

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/292

Título obra	MISA, <i>a 4 y 8 voces con instrumentos</i>						
Año	1830	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	1-4-1	Catalogación	VMM/SEV/08
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	MISA	
Partituras	Si						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Contralto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Contralto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Fagot - Cornetín 1º, Cornetín 2º, Trompa 1º, Trompa 2ª, Trombón - Violín Obligado, Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violonchelo, Contrabajo - Bajones						
Observaciones							

INCIPITS

34
Ky - ri - e

19
Glo - ri - a in ex - cel - sis

2
Cum Sanc - to Spi - ri - tu

2
Sanc - tus

Ag - nus De - i

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/293

Título obra	MISA, <i>a 4 y 8 voces con instrumentos</i>						
Año	1830	Tonalidad	Si <i>b</i> Mayor	Signatura	1-4-2	Catalogación	VMM/SEV/09
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	MISA	
Partituras	No Consta						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Soprano, Contralto, Bajo - 2º Coro: Soprano, Contralto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violonchelo, Violón - Bajones - Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Ky - ri - e
 Et in - te - rra pax
 Pa - trem om - ni - po - ten - tem
 Sanc - tus
 Ag - nus - De - i

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/294

Título obra	MOTETE A LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA						
Año	1830	Tonalidad	Mi <i>b</i> Mayor	Signatura	2-1-6	Catalogación	VMM/SEV/10
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	No Consta						
Particellas Voces	- 1er. Coro: soprano, Contralto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Contralto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Corno 1º, Corno 2º, Fagot - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violonchelo, Contrabajo - Bajones						
Observaciones							

INCIPITS

Ho - di - e

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/295

Título obra	STABAT MATER, <i>a 4 voces, coro y acompañamiento</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do menor	Signatura	1-4-3	Catalogación	VMM/SEV/11
Estado del Material	Impreso				Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras	Impresa en Burdeos						
Particellas Voces	Soprano, Soprano, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	Piano ó Sexteto (Flauta, Violín 1º, Violín2º, Violonchelo, Alto, Contrabajo)						
Observaciones	Editado en París por Mme. Vº Canaux, Editor de Música						

INCIPITS

Solo



Sta - bat Ma - ter Ma - ter do - lo ro - sa Sta - bat Ma - ter do - lo -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/296

Título obra	VISPERAS DE LA VIRGEN, <i>a 8 Voces con toda Orquesta</i>						
Año	1831	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	Leg. 1.423 Cat. 21 Op.	Catalogación	VMM/MAD- PR/01
Estado del Material	Papel pautado. Manuscrito. 34 partes conservadas				Forma Musical	VISPERAS	
Partituras	- Manuscrita. 1 f. + 89 ff. numerados						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª, Clarín 1º, Clarín 2º - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violón, Contrabajo - Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Allegro moderato

10

Di - xit Do - mi - no Do - mi - no

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/297

Título obra	MISA, <i>con toda orquesta</i>						
Año	1831	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	Leg. 1.424 Cat. 22 Op. 04	Catalogación	VMM/MAD-PR/02
Estado del Material	Manuscrito. Pergamino. Recuadro. 42 partes conservadas				Forma Musical	MISA	
Partituras	-Manuscrita. 88 páginas						
Particellas Voces	1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª, Clarín 1º, Clarín 2º, - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violón, Contrabajo						
Observaciones	- Todas las partes de voz están duplicadas y atadas aparte con una nota borrador: "papeles viejos". - Constan además dos partes, Órgano (reducción) y Harm. (reducción)						

INCIPITS

Adagio non troppo

3
 4
Ki - - ri - e e - lei - - son

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/298

Título obra	LIBERA ME DOMINE						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol menor	Signatura	Leg. 1.424 Cat. 23 Op.	Catalogación	VMM/MAD-PR/03
Estado del Material	Manuscrito 37 partes conservadas, apaisado				Forma Musical	RESPONSORIO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot 1º, Fagot 2º - Trompa 1ª, Trompa 2ª, Clarín 1º, Clarín 2º, Bucsén - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violonchelo, Contrabajo - Timbales						
Observaciones	- Partes recogidas en tapas de pergamino.						

INCIPITS

Andante Sostenuuto

The musical notation shows the beginning of the piece. It is in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Andante Sostenuuto'. The first measure contains a whole note G2 with a fermata. The second measure contains a whole rest. The third measure contains a half note G2. The fourth measure contains a half note A2. The fifth measure contains a half note B2. The sixth measure contains a whole rest. The seventh measure contains a whole note C3. The eighth measure contains a whole note D3. The lyrics 'Li - be - ra - me Do - mi' are written below the notes.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/299

Título obra	MISA, <i>a 4 y a 8</i>						
Año	1832	Tonalidad	Si <i>b</i> Mayor	Signatura	Leg. 1.424 Cat. 24 Op. 12	Catalogación	VMM/MAD- PR/04
Estado del Material	Manuscrito. Pergamino. Recuadro. 34 partes conservadas				Forma Musical	MISA	
Partituras	- Manuscrita 68 páginas, apaisadas						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º obligado o Clarinete en su defecto, Oboe 2º, Clarinete 1º obligado o Oboe 2º en su defecto, Clarinete 2º, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª, Clarín 1º, Clarín 2º, - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violón, Contrabajo - Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Andante Sostenuto

Ki - ri - e e - ley - son e

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/300

Título obra	MISA PRIMERA, <i>a 4 con acompañamiento de Bajones</i>						
Año	1835	Tonalidad	Mi <i>b</i> Mayor	Signatura	Leg. 1.425 Cat. 25 Op. 18	Catalogación	VMM/MAD- PR/05
Estado del Material	Manuscrito. Papel. Original. 15 Partes conservadas				Forma Musical	MISA	
Partituras	- Manuscrita 13 páginas						
Particellas Voces	- 1er. Coro: SOPRANO, ALTO, TENOR, BAJO - 2º Coro: SOPRANO, ALTO, TENOR, BAJO						
Particellas Instrumentos	- Bajo continuo de Bajón						
Observaciones	- No consta "Gloria" - Consta además, una partitura y partes en otra versión para Violonchelo, Contrabajo y Harmonio. - El cuaderno de la partitura contiene además la "Misa Segunda" - Todo recogido en carpeta de pergamino						

INCIPITS

Andante

Tutti sotto voce

Ki - - ri - e - - - e - lei - - - son

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/301

Título obra	MISA SEGUNDA, <i>a 4 con acompañamiento de Bajones</i>						
Año	1835	Tonalidad	Si <i>b</i> Mayor	Signatura	Leg. 1.425 Cat. 26 Op. 19	Catalogación	VMM/MAD- PR/06
Estado del Material	Manuscrito. Papel. Original. 15 Partes conservadas				Forma Musical	MISA	
Partituras	- Manuscrita 11 páginas						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajo continuo de Bajón						
Observaciones	- No consta "Gloria" - El cuaderno de la partitura contiene además la "Misa Primera" - Todo recogido en carpeta de pergamino						

INCIPITS

Tutti

Ki - - - ri - - - e e - lei - - son

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/302

Título obra	O! ADMIRABLE, <i>a 4</i>						
Año	1836	Tonalidad	Re menor	Signatura	Leg. 1.425 Cat. 27 Op.	Catalogación	VMM/MAD-PR/07
Estado del Material	Manuscrito. Original. 5 Partes conservadas				Forma Musical	HIMNO	
Partituras	- Manuscrita. 1 página + 2 páginas						
Particellas Voces	- Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violón						
Observaciones							

INCIPITS

Larghetto

O! ad - mi - ra - ble

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/303

Título obra	TE DEUM, <i>a 4 y 8 voces con todo ynstrumental</i>						
Año	1830	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	Leg. 1.425 Cat. 28 Op. 1	Catalogación	VMM/MAD-PR/08
Estado del Material	Manuscrito. Pergamino. 44 Partes conservadas				Forma Musical	HIMNO	
Partituras	- Manuscrita 41 páginas						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fgot - Trompa 1ª, Trompa 2ª, Clarín 1º, Clarín 2º - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violonchelo, Violón, Contrabajo - Órgano						
Observaciones	- Consta además una parte de Órgano (reducción)						

INCIPITS

Allegro

Te Do - mi - num con - fi - te - mur

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/304

Título obra	MISA IMPERIAL, <i>a 4 voces con acompañamiento de Bajones</i>						
Año	1833	Tonalidad	Sol menor	Signatura	Leg. 1.425 Cat. 29 Op. 13	Catalogación	VMM/MAD-PR/09
Estado del Material	Manuscrito. 18 Partes conservadas				Forma Musical	MISA	
Partituras	- Manuscrita 1 página + 20 páginas						
Particellas Voces	- 1er: Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Bajones						
Observaciones	- No consta "Gloria" - Consta además una partitura y partes en otra versión para Violonchelo, Contrabajo y Harmonio. - Todo recogido en carpeta de pergamino						

INCIPITS

Andante

Ki - - ri - e

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/305

Título obra	LETANIA PARA LAS QUARENTA HORAS, <i>a 8</i>						
Año	1836	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	Leg. 1.425 Cat. 30 Op.	Catalogación	VMM/MAD- PR/10
Estado del Material	Manuscrito. Original. 12 Partes conservadas				Forma Musical	LETANIA	
Partituras	- Manuscrita 1 página + 38 páginas						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violón, Contrabajo - Órgano						
Observaciones							

INCIPITS

Allegro Moderatto

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The lyrics 'Ky - ri - e e - lei - son' are written below the notes. The staff ends with a double bar line.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/306

Título obra	OFICIO DE DIFUNTOS PARA LAS HONRAS DEL REY N° Sr. D. FERNANDO SEPTIMO						
Año	1834	Tonalidad	Mi <i>b</i> Mayor	Signatura	Leg. 1.426 Cat. 31 Op.	Catalogación	VMM/MAD- PR/11
Estado del Material	Manuscrito. 65 Partes conservadas				Forma Musical	OFICIO DIFUNTOS	
Partituras	- Manuscrita 1 página + 163 páginas						
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta 1ª, Flauta 2ª, Oboe 1º, Oboe 2º, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Corno Ingles 1º, Corno Ingles 2º, Fagot 1º, Fagot 2º, Bajón - Trompa 1ª de ripº, Trompa 1ª, Trompa 2ª de ripº, Trompa 2ª, Clarín 1º, Clarín 2º, Oficle, Bucsén - Violín 1º de ripº, Violín 1º, Violín 2º de ripº, Violín 2º, Viola, Violón y Contrabajo de ripº, Violón y Contrabajo - Timbales						
Observaciones							

INCIPITS

Andante Maestoso

Re - gem - cu - i Om - ni - a vi - vunt

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/307

Título obra	LETANIA Y SALVE, <i>a duo y coros</i>						
Año	1831	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	Leg. 1.426 Cat. 32 A Op. 9	Catalogación	VMM/MAD-PR/12
Estado del Material	Pergamino. Recuadro. Manuscrito. 36 Partes conservadas				Forma Musical	LETANÍA	
Partituras	-Manuscrita 43 páginas						
Particellas Voces	- Dúo: Soprano 1ª, Soprano 2ª - 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª, Clarín 1º, Clarín 2º - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violonchelo, Violón y Contrabajo						
Observaciones	- El volumen de la partitura contiene además una Salve						

INCIPITS

Allegretto

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature (C). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The lyrics 'Ki - ri - e e - lei - - son' are written below the staff, with hyphens indicating syllables across notes. The staff ends with a double bar line.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/308

Título obra	LETANIA Y SALVE, <i>a duo y coros</i>						
Año	1831	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	Leg. 1.426 Cat. 32 B Op. 9	Catalogación	VMM/MAD- PR/13
Estado del Material	Pergamino. Recuadro. Manuscrito. 37 Partes conservadas				Forma Musical	SALVE	
Partituras	-Manuscrita 22 páginas						
Particellas Voces	- Dúo: Soprano 1ª, Soprano 2ª - 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª, Clarín 1º, Clarín 2º - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violonchelo, Violón y Contrabajo - Órgano (reducción)						
Observaciones	- El Órgano (reducción) no consta en partitura. - El volumen de la partitura contiene además una Letanía						

INCIPITS

Andante

dol

Sal - ve Re - gi - na mi

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/309

Título obra	CUATRO MOTETES AL SANTÍSIMO – MOTETE N° 1						
Año	1832	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	Leg. 1.426 Cat. 33 Op. 11	Catalogación	VMM/MAD-PR/14
Estado del Material	Manuscrito. 25 Partes conservadas				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	- Manuscrita. Apaisada. 3 páginas						
Particellas Voces	- Soprano, Alto, Tenor obligado, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Oboe, Clarinete, Clarinete 1º, Clarinete 2º - Violin 1º, Violin 2º, Viola, Violoncello						
Observaciones	- Forma parte de una colección de cuatro Motetes al Santísimo. - Todo recogido en una carpeta de pergamino						

INCIPITS

Andantino

O quam mi - ra - bi - li - ter

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/310

Título obra	CUATRO MOTETES AL SANTÍSIMO – MOTETE Nº 2						
Año	1832	Tonalidad	Si <i>b</i> Mayor	Signatura	Leg. 1.426 Cat. 34 Op. 11	Catalogación	VMM/MAD- PR/15
Estado del Material	Manuscrito. 25 Partes conservadas				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	- Manuscrita. Apaisada. 3 páginas						
Particellas Voces	- Soprano, Alto, Tenor obligado, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Oboe, Clarinete, Clarinete 1º, Clarinete 2º - Violin 1º, Violin 2º, Viola, Violoncello						
Observaciones	- Forma parte de una colección de cuatro Motetes al Santísimo. - Todo recogido en una carpeta de pergamino						

INCIPITS

Andantino

p *O* pre - - ti *f* *O* sum et

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/311

Título obra	CUATRO MOTETES AL SANTÍSIMO – MOTETE N° 3						
Año	1832	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	Leg. 1.426 Cat. 35 Op. 11	Catalogación	VMM/MAD-PR/16
Estado del Material	Manuscrito. 25 Partes conservadas				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	- Manuscrita. Apaisada. 3 páginas						
Particellas Voces	- Soprano, Alto, Tenor obligado, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Oboe, Clarinete, Clarinete 1°, Clarinete 2° - Violin 1°, Violin 2°, Viola, Violoncello						
Observaciones	- Forma parte de una colección de cuatro Motetes al Santísimo. - Todo recogido en una carpeta de pergamino						

INCIPITS

Andantino con motto

Lan - do - te et e xal - - - to

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/313

Título obra	COMPLETAS, a 4						
Año	1835	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	Leg. 1.427 Cat. 37 Op.	Catalogación	VMM/MAD- PR/18
Estado del Material	Papel. Manuscrito. Original. 33 Partes conservadas				Forma Musical	COMPLETAS	
Partituras	- Manuscrita. Apaisada. 52 folios						
Particellas Voces	- Soprano, Alto, Tenor, Bajo - Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violonchelo, Violón y Contrabajo, Contrabajo - Órgano						
Observaciones	- Consta además de una parte de Órgano (reducción)						

INCIPITS

Allegro

Musical score snippet showing the beginning of a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score starts with a measure number '13'. The lyrics are: 'Cum in - vo - ca - rem e - xau - di - -'. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a slur over the final two notes.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/314

Título obra	ADMIRABLES, <i>a 4 con acompañamiento de Violoncello</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do menor	Signatura	Leg. 1.427 Cat. 38 Op.	Catalogación	VMM/MAD- PR/19
Estado del Material	Manuscrito. 6 Partes conservadas				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	- Manuscrita. Apaisada. 1 página + 4 páginas						
Particellas Voces	- Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Fagot o Violonchelo						
Observaciones							

INCIPITS

Andante

p *O!* ad - mi - *f* ra - ble sa - - - - - cra

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/315

Título obra	MAYTINES DE LA NAVIDAD DE N.S.J.C.						
Año	1831-1832	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	Leg. 1.428 Cat. 39 Op. 3	Catalogación	VMM/MAD-PR/20
Estado del Material	Manuscrito. Pergamino. Recuadro. 35 Partes conservadas				Forma Musical	MAITINES	
Partituras	- Manuscrita. 229 páginas + 82 páginas						
Particellas Voces	- Dúo: Soprano 1º, Soprano 2º - 1er Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª, Clarín 1º, Clarín 2º - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violonchelo, Violón y Contrabajo						
Observaciones	- Constan además nueve partes sobrantes de voces e instrumentos. - Partitura en 2 volúmenes - En las últimas páginas de música de la partitura: Dúo de S.1º y S.2º “para suplir la falta del Tiple 1er. Coro” - Consta la fecha de 1830 en la portada de la partitura (Vol. I), la de 1831 en la cubierta del Vol. I y la de 1832 en la cubierta del Vol. II						

INCIPITS

Allegro maestoso

Et os - me - um an - nun - ti - a - bit

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/316

Título obra	HIMNO A LA NATIVIDAD DE N.S.J. Y DE LA EPIPHANIA CON TODA ORQUESTA						
Año	1830	Tonalidad	Re menor	Signatura	Leg. 1.429 Cat. 40 Op.	Catalogación	VMM/MAD- PR/21
Estado del Material	Pergamino. Recuadro. Manuscrito. 50 Partes conservadas				Forma Musical	HIMNO	
Partituras	- Manuscrita. 1 folio + 43 páginas						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo – 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo [Himno a la Natividad] - 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo – 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo [Himno de la Epifanía]						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª, Clarín 1º, Clarín 2º - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violón y Contrabajo - Órgano (reducción)						
Observaciones	- Idéntica música para los dos Himnos. - Consta además una parte de Clarinete 2º que contiene los obligados de la flauta. - El Órgano no consta en partitura. - En una parte de Violón y Contrabajo cubierta con escudo real y octógono ornamentado a plumilla y a la aguada.						

INCIPITS

Allegretto

12
13

Je - su Re - demp - tor om - ni - um Cru - de - lis He - ro - des - De - um

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/318

Título obra	MISA DE DIFUNTOS PARA LAS REALES HONRAS DEL REY Ntro. Sor. Dn. FERNANDO 7mo. <i>1er. Pliego</i>						
Año	1834	Tonalidad	Do menor	Signatura	Leg. 1.429 Cat. 42 Op.	Catalogación	VMM/MAD-PR/23
Estado del Material	Manuscrito. 66 Partes conservadas				Forma Musical	MISA - REQUIEM	
Partituras	- Manuscrita. Apaisada. 1 página + 155 páginas						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta 1ª, Flauta 2ª, Oboe 1º, Oboe 2º, Corno ingles 1º, Corno ingles 2º, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot 1º, Fagot 2º, Bajones - Trompa 1ª de ripº, Trompa 1ª, Trompa 2ª de ripº, Trompa 2ª, Clarín 1º, Clarín 2º, Oficle, Trombón, Búsen - Violín 1º, Violín 1º de ripº, Violín 2º, Violín 2º de ripº, Viola, Violón y Contrabajo, Violón y Contrabajo de ripº						
Observaciones	- No consta Gradual, Tracto y Comuni3n. - Constan adem3s 6 p3ginas sueltas de partitura borrador en mal estado de conservaci3n.						

INCIPITS

Maestoso Despacio

Re - qui - em ae - ter - - - nam

Sotto voce

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/319

Título obra	SECUENCIA DE CORPUS, <i>a 4 y a 8 con toda orquesta</i>						
Año	1831	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	Leg. 1.430 Cat. 43 Op.	Catalogación	VMM/MAD- PR/24
Estado del Material	Manuscrito. Pergamino. Recuadro. 33 Partes conservadas				Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras	- Manuscrita. 66 páginas						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª, Clarín 1º, Clarín 2º - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violón y Contrabajo						
Observaciones							

INCIPITS

Allegro Moderato

16

Lau - da Si - on Sal - va - to - rem

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/320

Título obra	LAMENTACION 1ª DEL MIERCOLES SANTO, <i>a solo de Bajo</i>						
Año	1831	Tonalidad	Fa menor	Signatura	Leg. 1.430 Cat. 45 Op.	Catalogación	VMM/MAD- PR/25
Estado del Material	Pergamino. Recuadro. Manuscrito. 17 Partes conservadas				Forma Musical	LAMENTACION	
Partituras	- Manuscrita. Apaisada. 18 folios numerados						
Particellas Voces	- Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot obligado - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violón y Contrabajo						
Observaciones	- El volumen de la partitura contiene tres Lamentaciones del Miércoles Santo. - Constan además dos reducciones de la partitura para Órgano y para piano y otra reducción para "Órgano y Piano" arreglo de Salvador Setiz Bustamante. - Constan además dos partes de voz para de Bajo que difieren del de la partitura; un fragmento de Violón y una parte de Corno Inglés, que no figuran en partitura.						

INCIPITS

Andante

In - ci - pit La - - men - ta - ti - o

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/321

Título obra	LAMENTACIÓN 2ª DEL MIERCOLES SANTO, <i>a solo de Tiple</i>						
Año	1831	Tonalidad	Mi <i>b</i> Mayor	Signatura	Leg. 1.430 Cat. 46 Op.	Catalogación	VMM/MAD- PR/26
Estado del Material	Pergamino. Recuadro. Manuscrito. 15 Partes conservadas				Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	- Manuscrita. Apaisada. 8 folios numerados						
Particellas Voces	- Soprano						
Particellas Instrumentos	- Corno inglés, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Violin 1º, Violin 2º, Viola. Violoncello						
Observaciones	- Consta además una parte de Flauta que no figura en partitura. - El volumen de la partitura contiene tres Lamentaciones del Miércoles Santo.						

INCIPITS

Andante

12

Va - - - - - u

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/322

Título obra	LAMENTACION 3ª DEL MIERCOLES SANTO, <i>a solo de Tenor</i>						
Año	1831	Tonalidad	Do menor	Signatura	Leg. 1.430 Cat. 47 Op.	Catalogación	VMM/MAD- PR/27
Estado del Material	Manuscrito. Original. 22 Partes conservadas				Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	- Manuscrita. Apaisada. 16 folios numerados						
Particellas Voces	- Tenor						
Particellas Instrumentos	- Flauta, Clarinete obligado, Clarinete, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Violín 1º pral., Violín 1º, Violín 2º pral., Violín 2º, Viola, Violón, Violón y Contrabajo.						
Observaciones	- El volumen de la partitura contiene tres Lamentaciones del Miércoles Santo.						

INCIPITS

Andante *piacer*

p *Jod* - - - - - *Ma - num*

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/324

Título obra	LAMENTACION 2ª DEL JUEVES SANTO, <i>a solo de Contralto</i>						
Año	1832	Tonalidad	Si menor	Signatura	Leg. 1.430 Cat. 50 Op.	Catalogación	VMM/MAD- PR/29
Estado del Material	Pergamino. Recuadro. Manuscrito. 15 Partes conservadas				Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	- Manuscrita. Apaisada. 25 páginas (24 a 48)						
Particellas Voces	- Alto						
Particellas Instrumentos	- Clarinete obligado, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violón y Contrabajo						
Observaciones	- El volumen de la partitura contiene tres Lamentaciones del Jueves Santo.						

INCIPITS

Andante sostenuto

13

La - - - - - med

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/325

Título obra	LAMENTACIÓN 3ª DEL JUEVES SANTO, <i>a solo de Tiple</i>						
Año	1831	Tonalidad	Si <i>b</i> Mayor	Signatura	Leg. 1.430 Cat. 51 Op.	Catalogación	VMM/MAD- PR/30
Estado del Material	Pergamino. Recuadro. Manuscrito. 17 Partes conservadas				Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	- Manuscrita. Apaisada 12 folios numerados (49 a 70)						
Particellas Voces	- Soprano						
Particellas Instrumentos	- Oboe, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violón y Contrabajo						
Observaciones	- Constan además 7 partes de voces e instrumentos que no figuran en partitura: Tenor, Flauta, Fagot, Piano, Órgano expresivo. - El volumen de la partitura contiene tres Lamentaciones del Jueves Santo.						

INCIPITS

Andantino

A - - - - - leph

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/326

Título obra	LAMENTACION 1ª DEL VIERNES SANTO, <i>a solo de Contralto</i>						
Año	1833	Tonalidad	Re menor	Signatura	Leg. 1.430 Cat. 53 Op.	Catalogación	VMM/MAD- PR/31
Estado del Material	Pergamino. Recuadro. Manuscrito. Original. 17 Partes conservadas				Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	- Manuscrita. Apaisada. 22 páginas (1 a 22)						
Particellas Voces	- Alto						
Particellas Instrumentos	- Oboe, Clarinete, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violón obligado, Contrabajo						
Observaciones	- El volumen de la partitura contiene tres Lamentaciones del Viernes Santo.						

INCIPITS

Andante

11

De la - men - ta - tio - - - - ne

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/327

Título obra	LAMENTACION 2ª DEL VIERNES SANTO, <i>a solo de Bajo</i>						
Año	1833	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	Leg. 1.430 Cat. 54 Op.	Catalogación	VMM/MAD- PR/32
Estado del Material	Pergamino. Recuadro. Manuscrito. Original. 16 Partes conservadas				Forma Musical	LAMENTACION	
Partituras	- Manuscrita. Apaisada. 32 páginas (23 a 53)						
Particellas Voces	- Bajo						
Particellas Instrumentos	- Oboe, Clarinete, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violón y Contrabajo						
Observaciones	- Al volumen de la partitura contiene tres Lamentaciones del Viernes Santo.						

INCIPITS

Andante



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/328

Título obra	ORACIÓN DE JEREMIAS 3ª DEL VIERNES SANTO, <i>a solo de Tenor</i>						
Año	1833	Tonalidad	Si <i>b</i> Mayor	Signatura	Leg. 1.430 Cat. 55 Op.	Catalogación	VMM/MAD- PR/33
Estado del Material	Manuscrito. 16 Partes conservadas				Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	- Manuscrita. Apaisada. 26 páginas (54 a 79)						
Particellas Voces	- Tenor						
Particellas Instrumentos	- Oboe, Clarinete, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violón y Contrabajo						
Observaciones	- El volumen de la partitura contiene tres Lamentaciones del Viernes Santo.						

INCIPITS

Andante maestoso

6

In - - - ci - pit o - - ra -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/329

Título obra	MISA, <i>a 3 voces</i>						
Año	SS XIX	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	Carp. 10 / 7	Catalogación	VMM/ALB/01
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo						
Particellas Instrumentos	Fgile Contrabajo y Órgano						
Observaciones	Archivo Musical Catedral de Albarracín.						

INCIPITS

Musical notation for the beginning of the Mass, showing a vocal line in 3/4 time with lyrics "Ki - ri e - - - - - ley - son". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of a series of quarter and eighth notes, with a fermata over the final note.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/330

Título obra	MISA, <i>a 3 voces</i>						
Año	1871	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	SA 31-F-676/6	Catalogación	VMM/ALB/02
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Musical Catedral de Albarracín.						

INCIPITS:

Musical notation for the beginning of the Mass, showing a vocal line in G major, 2/4 time. The lyrics are:

Ki - ri - e e - ley - son Ki - ri - e e - ley - son

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/331

Título obra	INOCENTES PASTORCILLOS						
Año	SS XIX	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	Carp. 1 / 15	Catalogación	VMM/ALB/03
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple 1º, Tiple 2º						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Cuadernillo anterior, fls. 5/6, 8/9, 12/13 Archivo Musical Catedral de Albarraçín.						

INCIPITS:

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics "I - no - cen - tes pas - tor - ci - llos por la sel - va mon - te y pra - do" are written below the staff, with hyphens under the syllables.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/332

Titulo obra	TOTA PULCHRA, <i>a 6 voces</i>						
Año	SS XIX	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	Carp. 6 / 5	Catalogación	VMM/ALB/04
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	Contrabajo y Órgano obligado						
Observaciones	18 fls. Los duplicados son copias modernas. Archivo Musical Catedral de Albarracín.						

INCIPITS:

3
 To - ta pul - cra es Ma - ri - a

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/333

Título obra	MISTERIOS GLORIOSOS						
Año	SS XIX	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	Carp. 7 / 12	Catalogación	VMM/ALB/05
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	ROSARIO	
Partituras							
Particellas Voces	- Tiple 1º, Bajo						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Musical Catedral de Albarracín.						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/334

Título obra	DOLORES A LA VIRGEN, <i>a 4 voces y órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/ALC/01
Estado del Material					Forma Musical	DOLORES	
Partituras	Manuscrita (11)						
Particellas Voces	- 1 particella voz y 4 de solista						
Particellas Instrumentos	- 16 particellas de instrumentos						
Observaciones	Centro instructivo musical "APOLO" (Alcoy) - <i>LLISTAT D'INVENTARI: 14-Mayo-07</i>						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/335

Título obra	TANTUM ERGO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/ALC/02
Estado del Material				Forma Musical	HIMNO		
Partituras	Manuscrita (11)						
Particellas Voces	- 1 particella voz y 3 de solista						
Particellas Instrumentos	- 12 particellas de instrumentos						
Observaciones	Centro instructivo musical "APOLO" (Alcoy) - <i>LLISTAT D'INVENTARI: 14-Mayo-07</i>						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/336

Título obra	TANTUM ERGO, <i>a toda orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	--/--	Catalogación	VMM/ALC/03
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Manuscrita (2)						
Particellas Voces	- 5 particellas voz y 3 de solista						
Particellas Instrumentos	- 1 particella de instrumento						
Observaciones	Centro instructivo musical "APOLO" (Alcoy) - <i>LLISTAT D'INVENTARI: 14-Mayo-07</i>						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/337

Título obra	TOTA PULCHRA					
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	-- / --	Catalogación VMM/ALC/04
Estado del Material				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Manuscrita (10)					
Particellas Voces	- 1 particella voz y 3 de solista					
Particellas Instrumentos	- 17 particellas de instrumentos					
Observaciones	Centro instructivo musical "APOLO" (Alcoy) - <i>LLISTAT D'INVENTARI: 14-Mayo-07</i>					

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/338

Título obra	TOTA PULCHRA						
Año	1933	Tonalidad	-	Signatura	Nº 107	Catalogación	VMM/AMF/01
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Ayelo de Malferit Aparecen citadas en la Tesis de M ^a Elvira Juan Llovet “Músioa Religiosa en los pueblos del Valle de Albaida”, año 2009 y es una autoría que hace José Climent a Andreví. Fechada en 29/08/1933 Tiene una firma de Juan Bautista Requena Juan, aunque no como autor.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/339

Título obra	ANONIMA						
Año	1936	Tonalidad	-	Signatura	Nº 107	Catalogación	VMM/AMF/02
Estado del Material					Forma Musical		
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Ayelo de Malferit Aparecen citadas en la Tesis de M ^a Elvira Juan Llovet “Músioa Religiosa en los pueblos del Valle de Albaida”, año 2009 y es una autoría que hace José Climent a Andreví. Fechada en 28/08/1936 Tiene una firma de Juan Bautista Requena Juan, aunque no como autor.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/340

Título obra	MISA SOLEMNE, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	Caja 22	Catalogación	VMM/BAB/01
Estado del Material	Impreso				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	Soprano 1º, Soprano, 2º, Bajo						
Particellas Instrumentos	Piano u Órgano						
Observaciones	<p>- Anotación manuscrita en 1ª hoja: "Regalo a la Iglesia catedral de Barbastro por el Sor. Canónigo Isidro Clavesin".</p> <p>- En la portada: "La lira del Santuario. Repertorio de Música Sacra. Barcelona. Centro de Publicaciones Musicales. Faustino Bernareggi. Editor. Vigatans 7 (Platería) Barcelona".</p> <p>- Pie: "faustino Bernareggi, Editor: Vigatans 7 Barcelona. F.4.B. LA LIRA DEL SANTUARIO Gran Publicación de Música Sacra".</p> <p>Archivo de la Catedral de Barbastro</p>						

INCIPITS:

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

Glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex - cel - sis

Lau - da - mus te Lau - da - mus Be - ne di - ci - mus te

Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem coe - li et ter - rae

Sanc - tus Sanc - tus Sanc - tus Do - mi - nus De - us sa - ba - oth

O - sa - lu - ta - ris hos - ti - a quae cae - li pan - dis os - ti - um

Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/341

Título obra	MESSE SOLENNELLE.... <i>A trois vox et choeur</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	Caja 22	Catalogación	VMM/BAB/02
Estado del Material	Impreso. Burdeos				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	- 3 Voces y Coro						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	<p>- En portada: "Messe solennelle... a trois voix et choeur... dedicé á mousigneur DONNET... F. ANDREVI... Gravé par Laborde Imprimé par Vidal".</p> <p>- Grabados estampados en tamaño folio. Impreso: "gravé par Laborde. Bordeaux".</p> <p>- 48 Folios hasta el final de la Misa + 1-2 ("Réponses de la Messe") y 3 ("Prière pour le roi" - Plegaria u Oración por el rey-) Fotografías 1-52.</p> <p>Archivo de la Catedral de Barbastro</p>						

INCIPITS:

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e -
 Glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex
 Lau - da - mus te Lau - da - mus Be - ne di - ci - mus te
 Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem coe - li et ter - rae
 Sanc - tus Sanc - tus Sanc - tus Sanc - tus Do - mi - nus De - us sa - ba - oth
 O - sa - lu - ta - ris hos - ti - a quae cae - li pan - dis os - ti - um
 Ag - mus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/342

Título obra	MISA, <i>a 3 voces y orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	Caja 22	Catalogación	VMM/BAB/03
Estado del Material	Manuscrito			Forma Musical	MISA		
Partituras							
Particellas Voces	- Contralto (tachado) Tenor 1º “solo a media voz”/ “Misa a 4 (sic) voces y orquesta Andreví. -- - Tenor/ Misa a 3 voces de F. Andreví Bajo/ Misa bajo/ Misa Bajo/ Bajo 1º/ Bajo/ Misa de D. Francisco Andreví						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º (tachado: Para un –ilegible-) Violín 2º, Violín 2º, Violín 3º - Flauta, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Clarinete(Si b) - Cornetín = in Si b (Cornetín en Si b), Bombardino - Contrabajo						
Observaciones	- Anotación: “Dos copias – de Ynstrumentos y Voces”/ Misa Contrabajo/ Misa Contrabajo Archivo de la Catedral de Barbastro						

INCIPITS:

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son
 Glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex
 Lau - da - mus te Lau - da - mus Be - ne di - ci - mus te
 Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem coe - li et ter - rae
 Sanc - tus Sanc - tus Sanc - tus Sanc - tus Do - mi - nus De - us sa - ba - oth
 O sa - lu - ta - ris hos - ti - a quae cae - li pan - dis os - ti - um
 Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/343

Título obra	MISA, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	Caja 22	Catalogación	VMM/BAB/04
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - Contralto - Tiple (tachado) - Contralto - Tiple (tachado) - Tenor 1º - Tiple 						
Particellas Instrumento	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º - Flauta, Flauta (en La), Clarinete 1º, Clarinete 2º, - Cornetín, Cornetín 2º (en La), Bucsen Bombardino (a lápiz), Trompas 						
Observaciones	Archivo de la Catedral de Barbastro						

INCIPITS:

Musical notation for the beginning of the Mass, showing a vocal line in G major (one sharp) with lyrics: *Ki - ri - e Ki - ri - e Ki - ri - e e - ley - son*

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/344

Título obra	MISA, <i>a 3 voces y orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	Caja 22	Catalogación	VMM/BAB/05
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	- Tenor 2º						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo de la Catedral de Barbastro						

INCIPITS:

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son
 Glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex
 Lau - da - mus te Lau - da - mus Be - ne di - ci - mus te
 Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem coe - li et ter - rae
 Sanc - tus Sanc - tus Sanc - tus Do - mi - nus De - us sa - ba - oth
 O - sa - lu - ta - ris hos - ti - a quae cae - li pan - dis os - ti - um
 Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/345

Título obra	MISA						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	Caja 22	Catalogación	VMM/BAB/06
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita Cuaderno de partitura (Tiple 1º/ Tiple 2º/ Bajo/ Órgano/ Violín 1º/ Ydem [violín] 2º/ Clarinetes 1º/ [clarinete] 2º/ En si b Cornetín/ Bombardino/ Violoncelo/ Contrabajo.						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	<ul style="list-style-type: none"> - Falta la hoja final. Está la notación, de mano diferente – lo que puede indicar que el extravío es antiguo- en otra hoja. - En la primera cara, en el margen, está la paleta musical o incipit de otra obra. - Foliado: 1-36, en anverso. Archivo de la Catedral de Barbastro						

INCIPITS:

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e -
 Glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex
 Lau - da - mus te Lau - da - mus Be - ne di - ci - mus te
 Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem coe - li et ter - rae
 Sanc - tus Sanc - tus Sanc - tus Sanc - tus Do - mi - nus De - us sa - ba - oth
 O - sa - lu - ta - ris hos - ti - a quae cae - li pan - dis os - ti - um
 Ag - mus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/346

Título obra	STABAT MATER						
Año	S.F.	Tonalidad	Do menor	Signatura	Caja 22	Catalogación	VMM/BAB/07
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras	Manuscrita Cuaderno de Partitura (Tiple 1º/ Ydm 2º/ Tenor/ Bajo/ Piano).						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Anotación en portada: "Stabat Mater/ Por/ Dn. F. Andreví". Tejuelo en portada: "F/ nº 38". - Foliado: 1-41, en anverso Archivo de la Catedral de Barbastro						

INCIPITS:

Sta - bat Ma - ter Ma - ter do - lo - ro - sa Sta - bat Ma - ter do - lo - ro

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/347

Título obra	MISA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja 22	Catalogación	VMM/BAB/08
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita Hoja suelta que contiene la paleta musical: Violín 1º/ 2º/ Flauta/ Clarinete 1º/ 2º/ Trompas en Re/ Contralto/ Tiple 1º/ 2º/ bajo/ Buccen/ Acompto.						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Hoja suelta Archivo de la Catedral de Barbastro						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/348

Título obra	MISA						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	Caja 22	Catalogación	VMM/BAB/09
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Parece ser de Francisco Andreví, pero no lo indica en ningún sitio. Archivo de la Catedral de Barbastro.						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/349

Título obra	OBRA PARA ÓRGANO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	CV 44 / R1	Catalogación	VMM/BCM-PM/01
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	Papel de Música	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo musical del Palau de la Música de Barcelona Cuaderno de Francisco Andreví						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/350

Título obra	OBRA PARA ÓRGANO						
Año	1803-1804	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	CV 44 / R11	Catalogación	VMM/ BCM-PM/02
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	Papel de Música	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo musical del Palau de la Música de Barcelona Para el uso de Francisco Andreví						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/351

Título obra	AVE MARI STELLA						
Año	S.F.	Tonalidad	La menor	Signatura	CV 44 / R14	Catalogación	VMM/ BCM-PM/03
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo musical del Palau de la Música de Barcelona De Joan Vila, copiado por Francisco Andreví						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/352

Título obra	COLECCIÓN DE PASOS FUGADOS PARA EL ÓRGANO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	CV 44 / R15	Catalogación	VMM/ BCM- PM/04
Estado del Material					Forma Musical	PAPEL DE MÚSICA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo musical del Palau de la Música de Barcelona						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/353

Título obra	MISA CORTA, a 3 voces						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	CV 44 / R25	Catalogación	VMM/ BCM- PM/05
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Volín 1º, Violín 2º - Clarinetes, Flauta - Acompañamiento 						
Observaciones	Archivo musical del Palau de la Música de Barcelona Instrumentada por Nin						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/354

Título obra	AVE MARIS STELLA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Mss. 1423	Catalogación	VMM/BCN-SMP/01
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	ORATORIO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Parroquial de Santa María del Pi.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/355

Título obra	CREDO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Mss. 702	Catalogación	VMM/BCM-SMP/02
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Parroquial de Santa María del Pi.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/356

Título obra	MISA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Mss. 451	Catalogación	VMM/BCM-SMP/03
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Parroquial de Santa María del Pi.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/357

Título obra	MISA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Mss. 719	Catalogación	VMM/BCM-SMP/04
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Parroquial de Santa María del Pi.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/358

Título obra	MISA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Mss. 1332	Catalogación	VMM/BCM-SMP/05
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Parroquial de Santa María del Pi.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/359

Título obra	MISA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Mss. 1181	Catalogación	VMM/BCM-SMP/06
Estado del Material	Incompleto.				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Es un fragmento de la misa Archivo Parroquial de Santa María del Pi.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/360

Título obra	MISA, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Mss. 729	Catalogación	VMM/BCM-SMP/07
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Parroquial de Santa María del Pi.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/361

Título obra	MISA, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Mss. 934	Catalogación	VMM/BCM-SMP/08
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Parroquial de Santa María del Pi.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/362

Título obra	MISA, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Mss. 1376	Catalogación	VMM/BCM-SMP/09
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Parroquial de Santa María del Pi.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/363

Título obra	TUI SUNT COELI, <i>a 6 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Mss. 1126	Catalogación	VMM/BCM-SMP/10
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo Parroquial de Santa María del Pi.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/364

Título obra	SALVE, <i>a 3 voces</i>						
Año	1903	Tonalidad	-	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/BCN- Sem/01
Estado del Material					Forma Musical	SALVE	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Fons María Ester-Sala. Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/365

Título obra	SALVE REGINA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/BCN-Sem/02
Estado del Material					Forma Musical	SALVE	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Fons María Ester-Sala. Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/366

Título obra	TE DEUM						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/BCM-Sem/03
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Fons María Ester-Sala. Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/367

Título obra	MOTETES, varios						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M1682/44	Catalogación	VMM/BCN-Cat/01
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Forman parte de un volumen de Motetes que se encuentran junto a otros Motetes y Graduales de autor anónimo Fons Catedral de Barcelona.						

INCIPITS:

Co - me - de - tis Car - nes ex Sa - tu - ras bi - mi-ni

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/368

Título obra	YA LLEGÓ EL FELIZ DIA, <i>a 4 y orquesta</i>						
Año	1814	Tonalidad	-	Signatura	M266 A	Catalogación	VMM/BCN- BC/01
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Para la oposición del magisterio de Santa María del Mar, 1814 Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/369

Título obra	NOLI EMULARE IN MALIGNANTIBUS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M266 B	Catalogación	VMM/BCN-BC/02
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Para la oposición de Segorbe, 1808 Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/370

Título obra	NOLI ME TANGERE, <i>a 12</i>						
Año	1808	Tonalidad	-	Signatura	M267 A	Catalogación	VMM/BCN- BC/03
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Para la oposición de Segorbe, 1808 Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/371

Título obra	SUENEN CANTOS DE VICTORIA, <i>a 4 y orquesta</i>						
Año	1808	Tonalidad	-	Signatura	M267 B	Catalogación	VMM/BCN- BC/04
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Para la oposición de Segorbe, 1808 Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/372

Título obra	HOY LA SOLFA BIEN COMPUESTA, <i>a 8 y orquesta</i>						
Año	1808	Tonalidad	-	Signatura	M267 C	Catalogación	VMM/BCN- BC/05
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Para la oposición de Segorbe, 1808 Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/373

Título obra	FESTIVO APLAUSO Y BENDICIÓN, <i>a 8</i>						
Año	1829	Tonalidad	-	Signatura	M267 D	Catalogación	VMM/BCN- BC/06
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Para la oposición al magisterio de Sevilla, febrero de 1829 Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/374

Título obra	SUENEN CANTOS DE VICTORIA						
Año	1819	Tonalidad	-	Signatura	M268 A	Catalogación	VMM/BCN- BC/07
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Para la oposición al magisterio de Valencia, febrero de 1819 Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/375

Título obra	SEIS VERSOS Y GLORIA PATRI DEL SALMO "BENEDIC ANIMA MEA DOMINUM"						
Año	1819	Tonalidad	-	Signatura	M268 B	Catalogación	VMM/BCN-BC/08
Estado del Material	Manuscrito Completo			Forma Musical	SALMO		
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Compuesto en Valencia, 1819 Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/376

Título obra	LA DULZURA DE LA VIRTUD						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M306	Catalogación	VMM/BCN-BC/09
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	ORATORIO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	<p>- Drama alegórico-sacro para cantarse en la iglesia del Oratorio de San Felipe Neri de Barcelona.</p> <p>- El Libreto de esta obra se conserva en la referencia M598/3 Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)</p>						

INCIPITS:

Violín



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/377

Título obra	DEUS TUORUM MILITUM, <i>a 8 voces y orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M351 A	Catalogación	VMM/BCN- BC/10
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/378

Título obra	LAUDATE DOMINUM, <i>a 8 voces y orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M351 B	Catalogación	VMM/BCN- BC/11
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/379

Título obra	EL JUICIO UNIVERSAL						
Año	1827	Tonalidad	-	Signatura	M598/2 y 2bis	Catalogación	VMM/BCN- BC/12
Estado del Material					Forma Musical	ORATORIO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell) Solo se conservan varios libretos de este oratorio. No existe la música en esta referencia.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/380

Título obra	MISA, <i>a 10 voces con acompañamiento de órgano</i>						
Año	1810	Tonalidad	-	Signatura	M687/1	Catalogación	VMM/BCN- BC/13
Estado del Material	Manuscrita Incompleta (sólo hay un cuaderno)				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/381

Título obra	MISA, <i>a dúo y órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M688/5	Catalogación	VMM/BCN- BC/14
Estado del Material	Manuscrito Incompleto (sólo un cuaderno)				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/382

Título obra	MISA PÓSTUMA, <i>a 4 y orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M688/6	Catalogación	VMM/BCN- BC/15
Estado del Material	Manuscrito Incompleto (sólo un cuaderno)				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Contiene los Kyries y parte del Gloria, hasta el Quoniam tu solus Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/383

Título obra	MISA, <i>a 8 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M688/7	Catalogación	VMM/BCN- BC/16
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Comenzada el día 15 de marzo del año 1806 Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/384

Título obra	QUI TOLIS, <i>a solo de tenor, coro y orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M693/13	Catalogación	VMM/BCN- BC/17
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/385

Título obra	TANTUM ERGO, <i>a 4 y a 8 con orquesta</i>						
Año	1820	Tonalidad	-	Signatura	M695/14	Catalogación	VMM/BCN- BC/18
Estado del Material					Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/386

Título obra	ECCE NUNC, <i>a 8</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M777/19 A	Catalogación	VMM/BCN- BC/19
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/387

Título obra	LAUDATE DOMINUM, <i>a 8</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M777/19 B	Catalogación	VMM/BCN- BC/20
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/388

Título obra	AD TE LEVAVI OCULOS MEOS, <i>a 8</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M777/19 C	Catalogación	VMM/BCN- BC/21
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/389

Título obra	LAUDATE PUERI, <i>a 8</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M777/19 D	Catalogación	VMM/BCN- BC/22
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/390

Título obra	JUBILATE DEO, <i>a 8</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M777/19 E	Catalogación	VMM/BCN- BC/23
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/391

Título obra	NUNC DIMITIS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M781/31 A	Catalogación	VMM/BCN-BC/24
Estado del Material					Forma Musical	CANTICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/392

Título obra	LAUDA JERUSALEM						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M781/31 B	Catalogación	VMM/BCN- BC/25
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/393

Título obra	DIXIT DOMINUS, <i>a 8 y orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M781/31 C	Catalogación	VMM/BCN- BC/26
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/394

Título obra	IN EXITU ISRAEL, <i>a 4 y orquesta</i>						
Año	1840	Tonalidad	-	Signatura	M781/31 D	Catalogación	VMM/BCN- BC/27
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/395

Título obra	QUI HABITAT y CUM INVOCAREM, <i>a 8 y orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M783/26 A	Catalogación	VMM/BCN- BC/28
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/396

Título obra	LAETATUS SUM, <i>a 8 y orquesta</i>						
Año	1807	Tonalidad	-	Signatura	M783/26 B	Catalogación	VMM/BCN- BC/29
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/397

Título obra	MISA, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M1511/1	Catalogación	VMM/BCN- BC/30
Estado del Material	Incompleto (Sólo 4 particellas)				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/398

Título obra	MISA, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M1515/1	Catalogación	VMM/BCN- BC/31
Estado del Material	Incompleto (Sólo 3 particellas)				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/399

Título obra	MISA, <i>a 5 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M845	Catalogación	VMM/BCN- BC/32
Estado del Material	Incompleto (8 folios)				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

Musical notation for the beginning of a Mass, showing two vocal lines in G major, 4/4 time. The lyrics are:

Ki - - rie e - le - y - son

Ki - ri - e e - le - y - son e -

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/400

Título obra	MISSA SOLEMNE, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M4332/7	Catalogación	VMM/BCN- BC/33
Estado del Material	Impreso				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Impresa y editada por Faustino Bernareggi (Barcelona) Biblioteca de Cataluña; Catálogo de la Biblioteca musical de la Diputación de Barcelona (Felipe Pedrell)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/401

Título obra	TOTA PULCHRA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M4554/2	Catalogación	VMM/BCN- BC-JC/01
Estado del Material	Manuscrito Incompleto			Forma Musical	MOTETE		
Partituras							
Particellas Voces	Tiple 2ª						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Fons Joaquim Cassadó						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/402

Título obra	MISA A LA VIRGEN, <i>a 3 voces sobre el Himno</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M845	Catalogación	VMM/BCN- BC-FP/01
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- También contiene este fondo un varios volúmenes de obras (2, 3, 5 y 6) que contienen obras de Andreví y otros autores Fons Felip Pedrell						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/403

Título obra	MISA, <i>a 5 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M1812	Catalogación	VMM/BCN- BC-CD/01
Estado del Material	Incompleto (Sólo 8 folios)			Forma Musical	MISA		
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Fons Carreras Dagas						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/404

Título obra	STABAT MATER						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M4723/22	Catalogación	VMM/BCN- BC-SM/01
Estado del Material	Manuscrito. Incompleto (Sólo 6 particellas y una partitura para órgano)				Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras	Manuscrita para órgano con 1 bifolio						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Es una reducción de las voces a 2 Tiples, Tenor y Bajo únicamente Fons Sancho Marraco						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/405

Título obra	MISA, <i>a 3 voces con órgano obligado</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	M4723/23	Catalogación	VMM/BCN- BC-SM/02
Estado del Material	Manuscrito Incompleto			Forma Musical	MISA		
Partituras	Manuscrita de órgano (11 páginas)						
Particellas Voces	4 particellas						
Particellas Instrumentos	Una copia manuscrita para órgano						
Observaciones	Fons Sancho Marraco						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/406

Título obra	ROSARIO, <i>a 3 voces con acompañamiento de órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Nº 9	Catalogación	VMM/BCN- BC-NP/01
Estado del Material	Manuscrito			Forma Musical	ROSARIO		
Partituras	Manuscrita (11 folios)						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	<ul style="list-style-type: none"> - Lo forman 5 Ave Marías y 5 Santas. - Texto en catalán Fons Nadal Puig						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/407

Título obra	SALVE DOLOROSA, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	<i>Sib</i> Mayor	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/CCX/01
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	SALVE	
Partituras							
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - Tiple 1º - Tiple 2º - Bajo 						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	- Es una transcripción firmada por G. Ripoll. Archivo parroquial de Carcaixent						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/408

Título obra	MISA, <i>a 3 voces con acompañamiento</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	1 / 3	Catalogación	VMM/CEM/01
Estado del Material	Manuscrito Incompleto			Forma Musical	MISA		
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	Fons de la Basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/409

Título obra	MISA, <i>a 5</i>					
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	27.02	Catalogación VMM/COR/01
Estado del Material	Manuscrito			Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita					
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano - 2º Coro: Soprano, Tenor, Bajo					
Particellas Instrumentos	- Órgano					
Observaciones	Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Coria (Cáceres)					

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/410

Título obra	MISA <i>A 4 voces</i>						
Año	1880	Tonalidad	-	Signatura	A 1 / N° 82	Catalogación	VMM/CUB/01
Estado del Material	Manuscrito Completo			Forma Musical	MISA		
Partituras	Manuscrita (Tiple – Alto – Tenor – Bajo)						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo de Música de la Iglesia Habanera de la Merced de Cuba. Copista F. de la Rosa, 1880. Propiedad de José Rosario Pacheco						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/411

Título obra	SALVE <i>A 4 voces</i>						
Año	1864	Tonalidad	-	Signatura	A 5 / N° 83	Catalogación	VMM/CUB/02
Estado del Material	Manuscrito Completo			Forma Musical	SALVE		
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - Tiple 1º, - Tiple 2º - Tenor - Bajo 						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º, Contrabajo - Clarinete 1º, Clarinete 2º - Corneta, Trompeta 1º, Trompeta 2º, Trombón 1º y Trombón 2º 						
Observaciones	<p>Archivo de Música de la Iglesia Habanera de la Merced de Cuba. Copistas: Miguel Jiménez, 1864 y Evaristo Quirós y Pacheco. Lleva un cuño de la Iglesia de la Merced</p>						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/412

Título obra	TOTA PULCHRA, <i>a dúo y Coro</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/CUE/01
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Órgano						
Observaciones	- Copia del Siglo XIX en 10 folios apaisados de 32 x 22 cm. Catálogo musical de la Catedral de Cuenca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/413

Título obra	DESPEDIDA A LA SANTÍSIMA VIRGEN, <i>a solo y Coro</i>					
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	-- / --	Catalogación VMM/CUE/02
Estado del Material				Forma Musical	CANTICO	
Partituras						
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - Tiple 1º - Tiple 2º - Tenor - Bajo 					
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Violón - Órgano 					
Observaciones	<ul style="list-style-type: none"> - Copia del Siglo XIX en 13 folios apaisados de 31 x 22 cm. Catálogo musical de la Catedral de Cuenca 					

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/414

Título obra	STABAT MATER, A 4 y 8 v con coro y orquesta					
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caip XV / 19 a.m.	Catalogación VMM/GIR/01
Estado del Material	Manuscrito			Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras	- Manuscrita - Completa Escrita a 2 coros: 1º Coro: Tiple I y II, Tenor y Bajo 2º Coro: Tiple I y II y Bajo Con Coro General: Tiple I y II, Tenor y Bajo Con orquesta					
Particellas Voces						
Particellas Instrumentos						
Observaciones	Lo forman 170 páginas. Medida: 310 x 237 mm. Biblioteca Catedralicia de Gerona					

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/415

Título obra	MISA DE GLORIA, a 10 voces						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caip XV / 18 a.m.	Catalogación	VMM/GIR/02
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Escrita a 3 coros: 1º Coro: Tiple y Tenor 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor y Bajo 3º Coro: Tiple, Alto, Tenor y Bajo Con Contrabajo y Violoncello						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Lo forman 128 páginas. Medida: 320 x 220 mm. Biblioteca Catedralicia de Gerona						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/416

Título obra	OH, VIRGEN SIN MANCHA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caip LXV / 19 Varios	Catalogación	VMM/GIR/03
Estado del Material	Manuscrito			Forma Musical	SALVE		
Partituras	Manuscrita Escrita a 1 voz y órgano						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Cuaderno de ocho cantos Lo forman 2 páginas. Medida: 315 x 215 mm. Biblioteca Catedralicia de Gerona						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/417

Título obra	MISA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja A3 - 61	Catalogación	VMM/GUM/01
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo musical de la Basílica de Guadalupe (Méjico)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/418

Título obra	STABAT MATER						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Caja A3 - 62	Catalogación	VMM/GUM/02
Estado del Material					Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo musical de la Basílica de Guadalupe (Méjico)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/419

Título obra	SALVE REGINA, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do menor	Signatura	E-HUc.: 1-10	Catalogación	VMM/HSC/01
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	SALVE	
Partituras							
Particellas Voces	- Tiple 1° - Tiple 2° - Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	- Las particellas manuscritas y apaisadas, por C. Vila Archivo de Música de la Catedral de Huesca						

INCIPITS:

Sal - ve Sal - ve Re - gi - - - na

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/420

Título obra	MISA, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	E-HUc.: 2-1	Catalogación	VMM/HSC/02
Estado del Material	Manuscrito Completo (sólo partitura)				Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita. Para Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo y Violín 1º, Violín 2º, Clarinete 1º (en Do), Clarinete 2º (en Do), Cornetín (en Si b), Bombardino, Violoncello, Contrabajo y Órgano						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo de Música de la Catedral de Huesca						

INCIPITS:

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/421

Título obra	O SALUTARIS HOSTIA						
Año	S.F.	Tonalidad	La <i>b</i> Mayor	Signatura	E-HUc.: 2-2	Catalogación	VMM/HSC/03
Estado del Material	Manuscrito.				Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Alto, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Flauta, Clarinete 1º (en Do), Clarinete 2º (en Do) - Cornetín (en Si b), Bombardino - Violoncello y Contrabajo						
Observaciones	- Partes: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus. Archivo de Música de la Catedral de Huesca						

INCIPITS:

Musical notation for the beginning of the piece, showing the first few notes and lyrics: O sa - lu - ta - - ris Hos - - ti - a. The notation is in bass clef, 3/4 time, and includes a fermata over the first note and a triplet over the last three notes.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/422

Título obra	MISA, <i>a 6 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	Carpeta 2/ Nº 11 3/1	Catalogación	VMM/JAE/01
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano – Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Flauta, Clarinete, Fígle - Trompa 1ª, Trompa 2ª, Trombón - Contrabajo						
Observaciones	94 Fol. Sólo particellas manuscritas. Archivo Musical de la Catedral de Jaén						

INCIPITS:

The image shows the beginning of a musical score for a Mass, consisting of five staves. The first staff is a vocal line with lyrics: Ky - ri - e e - - - - - ley - son e - - - - - ley. The second staff is a vocal line with lyrics: Glo - ri - a in ex - cel - sis Glo - ri - a in ex. The third staff is a vocal line with lyrics: Pa - trem om - ni - po - ten - - - - - tem fac - to - rem. The fourth staff is a vocal line with lyrics: Sanc - tus Sanc - tus Sanc - tus Do - mi - nus De - us Sa - ba. The fifth staff is a vocal line with lyrics: Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/423

Título obra	MISA SOLEMNE, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/LLE/01
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Catálogo musical de la Catedral de Lérida						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/424

Título obra	TOTA PULCHRA, <i>Motete a 6 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/LLI/01
Estado del Material	Original y 2 versiones (para banda y orquesta) [Completo]				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Manuscritas						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Tiple, Contralto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Viento para banda - Cuerda para orquesta						
Observaciones	- Se trata de una misma obra de la que se conserva un "papel viejo" en la Parroquia de San Francisco y posteriormente se han hecho 2 versiones una para banda y coro y otra para orquesta y coro. Archivo de la Primitiva de LLiria (Valencia)						

INCIPITS:

13

p To - ta pul - chra es Ma ri - a To - ta pul - chra es Ma -

Tutti

The image shows a musical score snippet for the motet 'Tota Pulchra es Maria'. It is written in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are 'To - ta pul - chra es Ma ri - a To - ta pul - chra es Ma -'. The snippet ends with a double bar line. The word 'Tutti' is written above the final measure.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/425

Título obra	MISA, <i>a 3 voces con coro y órgano, piano o pequeña orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Nº 20	Catalogación	VMM/MAD- BM/01
Estado del Material	Impreso Manuscrito Completo				Forma Musical	MISA	
Partituras	Partitura impresa. Dos reducciones para órgano manuscritas						
Particellas Voces	- Seis partes de canto, duplicadas las de Tiple 1ª y Tiple 2ª						
Particellas Instrumentos	- Cornetín y Contrabajo (manuscritas) - Violoncello y Bajo (impresas)						
Observaciones	- Dedicada a Mr. Donnet, Arzobispo de Burdeos. Biblioteca Municipal de Madrid						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/426

Título obra	MISA, <i>a 3 voces con acompañamiento</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Nº 21	Catalogación	VMM/MAD- BM/02
Estado del Material	Manuscrito Incompleto			Forma Musical	MISA		
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	- 23 papeles de acompañamiento, completos.						
Observaciones	- No hay ni partitura ni particellas de voz. Biblioteca Municipal de Madrid						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/427

Título obra	MISA, <i>para 3 voces y órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Nº 22	Catalogación	VMM/MAD- BM/03
Estado del Material	Completo				Forma Musical	MISA	
Partituras	Partitura completa, 24 páginas.						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca Municipal de Madrid						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/428

Título obra	SALVE, <i>para 3 voces y orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Nº 23	Catalogación	VMM/MAD- BM/04
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	SALVE	
Partituras							
Particellas Voces	- 5 particellas de voz, primero y segundo coro						
Particellas Instrumentos	- 10 particellas de instrumentos						
Observaciones	Biblioteca Municipal de Madrid						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/429

Título obra	STABAT MATER, <i>a quatre voix et choeur ad libitum avec acompagn de piano ou bien un sextuour</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Nº 24	Catalogación	VMM/MAD- BM/05
Estado del Material	Impreso Manuscrito Completo				Forma Musical	ORATORIO	
Partituras	Partitura impresa, duplicada, 37 páginas. Copia manuscrita						
Particellas Voces	- 8 partes de canto para los dos coros (manuscritas)						
Particellas Instrumentos	- 6 partes de instrumentos (impresas)						
Observaciones	- Dedicuè 'a S. A. R. l'Enfant D. Sebastian Gabriel Biblioteca Municipal de Madrid						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/430

Título obra	TANTUM ERGO, <i>para 4 voces y órgano obligado o pequeña orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Nº 25	Catalogación	VMM/MAD- BM/06
Estado del Material	Manuscrito.				Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Partes de canto y 8 instrumentos						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Biblioteca Municipal de Madrid						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/431

Título obra	REGINA CAELI, <i>a 6</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	218 – 3, 7	Catalogación	VMM/MLG/01
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	ANTÍFONA	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta 1, Oboe 2 - Trompa 2 - Violín 2 - Contrabajo - Acompañamiento						
Observaciones	Colección de originales, tomo 35 Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Moderato

Re - - gi - na cae - - li le - ta - re

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The tempo marking is 'Moderato'. The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. The lyrics 'Re - - gi - na cae - - li le - ta - re' are written below the staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/432

Título obra	MAGNIFICAT, <i>a 5</i>						
Año	1828	Tonalidad	Mi menor	Signatura	1 - 7	Catalogación	VMM/MLG/02
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MAGNIFICAT	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Copiado por "De Alberola" Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Solo

Et ex - sul - ta - - - vit spi - ri - tus

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/433

Título obra	AVE MARIS STELLA, <i>Entrada de orquesta del Himno Ave Maris Stella</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Re menor	Signatura	219 - 2, 6	Catalogación	VMM/MLG/03
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- Tiple, Tiple, Tenor						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	Colección de originales, tomo sin nº. "Originales de música vocal con instrumentos, por los Maestros Pons, Cuevas y otros" Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Moderato 25

A - - - - - ve

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/434

Título obra	IESU REDEMPTOR OMNIUM						
Año	S.F.	Tonalidad	Re menor	Signatura	217 - 3, 12	Catalogación	VMM/MLG/04
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- Tiple, Tiple, Alto						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento - Órgano						
Observaciones	- Himno que sirve para Navidad, Circuncisión, Epifanía y Nombre de Jesús - Colección de originales, tomo 32 Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Maestoso

Re - - demp - tor - - om - - ni - um

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/435

Título obra	ISTE CONFESOR DOMINI, <i>Himno para Confesores</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Re menor	Signatura	219 - 2, 7	Catalogación	VMM/MLG/05
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- Tiple, Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento (cifrado) Órgano						
Observaciones	- “Esta música sirve para la 1ª, 3ª y 5ª estrofas, agregando Amen en la última” - Colección de originales, tomo sin nº. “Originales de música vocal con instrumentos, por los Maestros Pons, Cuevas y otros” Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Is - - - - - te confe - - sor

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/436

Título obra	LAUDATE DOMINUM, <i>a 6 y a 10 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	La Mayor	Signatura	1 - 6	Catalogación	VMM/MLG/06
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Manuscrito. Completo. Bien						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 3er Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	- Copiado por "De Alberola" Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Andno.

Lau - da - te Lau - da - te Lau - da - te Do - mi - num

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/437

Título obra	QUICUMQUE CERTUM						
Año	1819	Tonalidad	Re menor	Signatura	216 - 1, 1	Catalogación	VMM/MLG/07
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta 2, Oboe 2 - Trompa 2 - Violin 2						
Observaciones	- Himno de Vísperas trabajado por D. Fcº Andreví en la oposición del Magisterio de Valencia en Febrero de 1819 - Contiene las condiciones obligadas para la composición - Colección de originales, tomo 25 Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Qui cum - que cer - - - - - tum

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/438

Título obra	TANTUM ERGO y O! ADMIRABLE, <i>a 4 y a 8</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	216 - 1, 2	Catalogación	VMM/MLG/08
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	HIMNO	
Partituras	Manuscrito. Completo. Bien						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta 1, Oboe 2, Clarinete 2, Fagot 1 - Trompa 2 - Violín 2, Viola 1 - Violoncello, Contrabajo - Acompañamiento						
Observaciones	Colección de originales, tomo 25 Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Allegro Moderato

Tan - - tum er - - - go

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/439

Título obra	CHRISTUS NATUS EST NOBIS, <i>Invitatorio a los Maytines de la Natividad de NSP a 6 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Re menor	Signatura	211 - 4, 1	Catalogación	VMM/MLG/09
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	INVITATORIO	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 3er Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Clarinete 2 - Acompañamiento Órgano 1						
Observaciones	Aunque la obra indica a 6 voces, en realidad es a 8 y 10 voces Colección de originales, tomo 9 Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Allegretto 2

Chris - tus na - tus est no - bis

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/440

Título obra	ALEPH. EGO VIR VIDENS, <i>Lamentación tercera que se canta el Jueves</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Mi <i>b</i> Mayor	Signatura	217 - 3, 17	Catalogación	VMM/MLG/10
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Contrabajo - Violoncello - Piano (Forte-piano)						
Observaciones	- La parte del Forte-piano es muy pianística - Colección de originales, tomo 32 Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Andante Sostenuto

A - - - leph. A - - - - - - - - - leph

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/441

Título obra	DE LAMENTATIONE JEREMIE, <i>Lamentación que se canta el Jueves</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	217 - 3, 16	Catalogación	VMM/MLG/11
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento						
Observaciones	- Colección de originales, tomo 32 Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Moderato

De la - men - ta - ti - o - ne Je - re - mi - ae

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/442

Título obra	DE LAMENTATIONE JEREMIE, <i>Lamentación 1ª que se canta el Viernes</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	217 - 3, 19	Catalogación	VMM/MLG/12
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

De la - men - ta - ti - o - - - - ne

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/443

Título obra	IOD. MANUM SUAM MISIT HOSTES, <i>Lamentación tercera que se canta el Miércoles</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	217 - 3, 15	Catalogación	VMM/MLG/13
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- Tiple - Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violoncello - Contrabajo - Piano (Forte-piano)						
Observaciones	- La parte de Forte-piano es muy pianística y la del bajo está pensada para tocarla con el contrabajo y el violoncello. - Colección de originales, tomo 32 Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Maestoso

dolce

Jod

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/444

Título obra	LAMED. MATRIBUS SUIS DIXERUNT, <i>Lamentación 2ª del Jueves</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	217 - 3, 18	Catalogación	VMM/MLG/14
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- Tiple, - Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violoncello - Contrabajo - Piano (Piano-forte)						
Observaciones	- Colección de originales, tomo 32 Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Larghetto

6

La - med. La - - - - - med

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/445

Título obra	MISA, <i>a 3 voces con acompañamiento de órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	1 - 8	Catalogación	VMM/MLG/15
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- Tiple - Alto - Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	Hay copia de Órgano transportado a Fa Mayor. Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Agnus Dei Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Andno.

Ky - ri - e e - ley - - son Ky - ri - e e - ley - - son

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/446

Título obra	MISA, <i>a 3 y a 7 con todo instrumental</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	216 - 1, 3	Catalogación	VMM/MLG/16
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- Solistas: Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo - Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta 1, Clarinete 2, Fagot 1 - Trompa 2 - Violín 2, Viola 1 - Violoncello, Contrabajo, Acompañamiento						
Observaciones	- Indica en la obra: "Francisco Andreví, Presbítero, Maestro de la Santa Iglesia de Valencia - Colección de originales, tomo 25 Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Allegro 31 Larghetto

Ki - ri - e e - - - - - le - i - son

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/447

Título obra	MISA DE REQUIEM CON SECUENCIA, <i>a 8, llana</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	217 - 3, 11	Catalogación	VMM/MLG/17
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento						
Observaciones	- Colección de originales, tomo 32 Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Introito **Andante Maestoso**

Re - qui - em ae - ter - nam ae - ter - nam

Kyrie **Andantino**

Ky - ri - e e - le - i - son

Secuencia **Andantino**

Di - es i - rae di - es i - la

Ofertorio **Andantino**

Do - mi - ne Je - su

Sanctus **Andante**

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus Do - mi - mus

Agnus **Andante**

Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Comunión **Andante**

Lux ae - ter - na

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/448

Título obra	ANGELUS AD PASTORES, <i>Motete a 6 para Natividad de N.S.J.</i>						
Año	1825	Tonalidad	La Mayor	Signatura	1 - 10	Catalogación	VMM/MLG/18
Estado del Material	Manuscrito Completo			Forma Musical	MOTETE		
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento						
Observaciones	- La partitura de esta obra está encuadrada en el tomo 32 de la "Colección de originales" Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Maestoso

10

ad libitum

An - num - tio vo - - - - bis

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/449

Título obra	ANGELUS AD PASTORES, <i>Motete a 6 que se canta la gloria de Navidad después de Completas</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	La Mayor	Signatura	217 - 3, 13	Catalogación	VMM/MLG/19
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento						
Observaciones	- Papeles de esta obra están en el legajo 1. Colección de originales, tomo 32 Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/450

Título obra	TOTA PULCHRA, <i>Motete a 6, a la Purísima Concepción de María</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	217 - 3, 14	Catalogación	VMM/MLG/20
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Colección de originales, tomo 32 Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

13

To - - - - ta pul - - - - cra

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/451

Título obra	VENITE GENTES, <i>Motete a siete voces a la Natividad de S. Juan Bautista</i>						
Año	1826	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	1 - 9	Catalogación	VMM/MLG/21
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Manuscrito. Bien						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento de Órgano						
Observaciones	- Copiado por "De Alberola" Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/452

Título obra	LIBERAME DOMINE, <i>Para el Oficio solemne de Difuntos a 4 duplicados</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol menor	Signatura	212 - 4, 11	Catalogación	VMM/MLG/22
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	OFICIO	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta 1, Fagot 2 - Trompa 2, Trompeta 1, Trombón 1 - Violín 2, Viola 1 - Violoncello, Contrabajo, Acompañamiento						
Observaciones	- Al principio de la obra se dan las siguientes instrucciones al copista: “consta la copia de 32 papeles, sin la cubierta, de la forma siguiente: 4 voces del coro 1º, 2 Tiples del coro 2º, 2 Contraltos, 2 Tenores, 4 Bajos, 6 Violines 1º, 3 violines 2º, 1 Viola, 1 Flauta, 2 Fagotes, 2 Clarinetes, 2 Trompas, 2 Bajos, 1 Trombe, 1 Trombón, 3 papeles duplicados además de los 32. - Colección de originales, tomo 13 Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Sostenutto 4

Li - be - ra - me Do - mi - ne de - mor - te

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/453

Título obra	GLORIA SEA AL ETERNO, <i>Villancico al Santísimo Sacramento</i>						
Año	1821	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	215 - 1, 10	Catalogación	VMM/MLG/23
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	Manuscrita. Completa. Bien						
Particellas Voces	-1er Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Flauta 1, Clarinete 2, Fagot 1 - Trompa 2 - Violín 2, Viola 1 - Violoncello, Contrabajo, Acompañamiento						
Observaciones	- Colección de originales, tomo 22 Catálogo de la Junta de Andalucía – Catedral de Málaga						

INCIPITS:

Allegro Maestoso 27

Glo - ria se a al e - ter - no en los cie - los

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/454

Título obra	MISA, <i>a 3 voces y coro ad libitum</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	1 / 2	Catalogación	VMM/MAT/01
Estado del Material	Manuscrito Completo			Forma Musical	MISA		
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano 1º, Soprano 2º y Bajo - 2º Coro: Soprano 1º, Soprano 2º y Bajo						
Particellas Instrumentos	Violoncello y Órgano						
Observaciones	Fons del Museu-Arxiu de Santa María de Mataró (Barcelona) La Misa contiene el Motete O Salutaris del Maestro Andreví						

INCIPITS:

Solo corda voz

Mi - se - re - re - re - re - re

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/455

Título obra	MISA, <i>a 3 voces y órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	1 / 3	Catalogación	VMM/MAT/02
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple 1º, Tiple 2º y Bajo						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Fons del Museu-Arxiu de Santa María de Mataró (Barcelona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/456

Título obra	MISA, <i>a 3 voces y órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol menor	Signatura	1 / 4	Catalogación	VMM/MAT/03
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tenor y Bajo - 2º Coro: Bajo						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Fons del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró (Barcelona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/457

Título obra	OCULI OMNIUM, <i>a 6 voces y orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Mi b Mayor	Signatura	1 / 5	Catalogación	VMM/MAT/04
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple y Bajo - 2º Coro: Tiple, Contralto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Vioín 1º, Violín 2º, Viola - Flauta, Clarinete 1º (Do), Fagot - Ctí (Si b), Trompa 1ª y Trompa 2ª (Mi b) - Acompañamiento						
Observaciones	Fons del Museu-Arxiu de Santa María de Mataró (Barcelona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/458

Título obra	SALVE REGINA, <i>a 3 voces</i>						
Año	1854	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	1 / 6	Catalogación	VMM/MAT/05
Estado del Material	Manuscrito Completo			Forma Musical	SALVE		
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo - 2º Coro: Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Fons del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró (Barcelona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/459

Título obra	SALVE REGINA, <i>a 3 voces</i>						
Año	1850	Tonalidad	Mi b Mayor	Signatura	1 / 7	Catalogación	VMM/MAT/06
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	SALVE	
Partituras							
Particellas Voces	1er. Coro: Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo 2º Coro: Tiple 1º, Tiple 2º						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Fons del Museu-Arxiu de Santa María de Mataró (Barcelona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/461

Título obra	SIN TITULO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/MEN/01
Estado del Material	Manuscrito Copias				Forma Musical		
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Sólo se indica la existencia de una obra de este músico en el catálogo consultado, pero no se dan más datos al respecto. Archivo Musical de la Basílica de San Francisco Mendoza (Argentina)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/462

Título obra	SALVE DOLOROSA						
Año	S.F.	Tonalidad	La <i>b</i> Mayor	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/MON/01
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	SALVE	
Partituras							
Particellas Voces	- Tiple 1º, Tiple 1º, Tiple/Flauta,						
Particellas Instrumentos	- Flauta/Tiple, Flauta, Clarinete 1º Sib - Órgano, Contrabajo						
Observaciones	Archivo parroquial de Montesa						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/463

Título obra	LAMENTACIONES SEGUNDAS PARA EL MIÉRCOLES, a solo de Contralto y Orquesta						
Año	S.F.	Tonalidad	Mi <i>b</i> Mayor	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/MUR/01
Estado del Material	Manuscrito				Forma Musical	LAMENTACIÓN	
Partituras	- Manuscrita - Completa Escrita para Contralto y Orquesta: Trompa, Flauta 1 y Flauta 2, Violín 1 y Violín 2 y Contrabajo						
Particellas Voces	- Tiple 1º, Tiple 1º, Tiple/Flauta,						
Particellas Instrumentos	- Flauta/Tiple, Flauta, Clarinete 1º Sib - Órgano, Contrabajo						
Observaciones	Archivo musical de la Catedral de Murcia						

INCIPITS:

Largo

9

La - u La - - u - La - - - - - - - u

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/465

Título obra	GRACIAS AL CIELO, AL REY INMORTAL, <i>dos coros a 4 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	La Mayor	Signatura	105 / M9	Catalogación	VMM/GTX/02
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple, Tenor 1º, Tenor 2º, Bajo - 2º Coro: Tiple, Tenor 1º, Tenor 2º, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Flauta 1ª, Flauta 2ª, Fagot - Corno 1º, Corno 2º - Acompañamiento						
Observaciones	Esglesia parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa (Gerona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/466

Título obra	MISA, <i>a 3 y a 4 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	11 / 3	Catalogación	VMM/GTX/03
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	- Tiple 1º, Tiple 2º y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Clarinete 1º, Clarinete 2º - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Acompañamiento						
Observaciones	Esglesia parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa (Gerona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/467

Título obra	SALVE, <i>a 4 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Si b Mayor	Signatura	11 / 4	Catalogación	VMM/GTX/04
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	SALVE	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	- Cti 1º y Cti 2º						
Observaciones	Esglesia parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa (Gerona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/468

Título obra	MISA EN SI BEMOL, <i>a 4 y 8</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Si <i>b</i> Mayor	Signatura	28/6	Catalogación	VMM/ORH/01
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento de órgano cifrado						
Observaciones	- 15 particellas en total Catedral de Orihuela						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/469

Título obra	MISA EN SOL MAYOR, <i>a 3 y 7</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	17 / 1	Catalogación	VMM/ORH/02
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - 1er. Coro: Soprano 1º, Soprano 2º, Alto - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo 						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º, Viola - Flauta 1ª, Flauta 2ª, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Acompañamiento de órgano y acompañamiento 						
Observaciones	Catedral de Orihuela						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/470

Título obra	MISA, <i>a 6 obligada de órgano</i>						
Año	1836	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	13 / 5	Catalogación	VMM/ORH/03
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Completa, 13 folios						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Hay 11 particellas						
Observaciones	Catedral de Orihuela						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/471

Título obra	MISA EN SOL MAYOR, <i>a 3</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	Carp. 2	Catalogación	VMM/ORH/04
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Moderna						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano 1º, Soprano 2º, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	Catedral de Orihuela						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/472

Título obra	SALVE REGINA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	33/3	Catalogación	VMM/ORH/05
Estado del Material					Forma Musical	ANTÍFONA	
Partituras							
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - Soprano 1º - Soprano 2º - Bajo 						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º - Flauta, Clarinete 1º, Clarinete 2º - Contrabajo y acompañamiento de Órgano 						
Observaciones	<ul style="list-style-type: none"> - Hay 14 particellas en total Catedral de Orihuela 						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/473

Título obra	GLORIA SEA AL ETERNO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	40/15	Catalogación	VMM/ORH/06
Estado del Material					Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo 						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º - Flauta 1ª, Flauta 2ª, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Violoncello y Acompañamiento 						
Observaciones	<ul style="list-style-type: none"> - Hay 28 particellas en total Catedral de Orihuela 						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/474

Título obra	DIXIT DOMINUS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/OUR/01
Estado del Material					Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Catedral de Ourense						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/475

Título obra	REGINA MATER						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/OUR/02
Estado del Material					Forma Musical	SALVE	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Catedral de Ourense						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/476

Título obra	CUATRO MOTETES AL SANTÍSIMO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/OUR/03
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Catedral de Ourense						

INCIPITS

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/477

Título obra	DISTRIBUTION DES PRIX, <i>Cantate</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	D-93	Catalogación	VMM/PAR/01
Estado del Material	Impreso. Completo				Forma Musical	CANTATA	
Partituras	Partitura para piano y voz.						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Paroles de Mr l' abbé Justin Etcheverry,... París - Biblioteca Nacional de Francia						

INCIPITS:

Nº 1: Distribution des Prix

Musical score for 'Distribution des Prix' (Nº 1). The score is for Piano and Voice. It is in G major (one sharp) and common time (C). The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The voice part has a melodic line with some triplets and rests.

Nº 2: La Patrie

Musical score for 'La Patrie' (Nº 2). The score is for Piano and Voice. It is in G major (one sharp) and 6/8 time. The piano part consists of a steady accompaniment with chords and eighth notes. The voice part has a melodic line with some rests.

Nº 3: Les Adieux

Musical score for 'Les Adieux' (Nº 3). The score is for Piano and Voice. It is in G major (one sharp) and 6/8 time. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The voice part has a melodic line with some rests and a fermata.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/478

Título obra	MISA, <i>a 3 y a 7 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	131 / 2	Catalogación	VMM/STC-Cat/01
Estado del Material	Manuscrito. Incompleto				Forma Musical	MISA	
Partituras	Sólo las partituras de copista. Para SSB, SATB, dos Violines, Viola, Flauta, dos Clarinetes, dos Trompas, Fagot, Contrabajo y Órgano.						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- "Prohibida. El V. P. Santiago Tafall". Archivo de la S.I. Catedral de Santiago de Compostela						

INCIPITS:

31

Ky - ri - e e - lei - son

Glo - ri - a in ex - cel - sis

Pa - trem om - ni - po - ten - tem

Sanc - tus Sanc - tus Sanc - tus

Ag - mus De - i qui tol - lis pec - ca - ta

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/479

Título obra	MISA SEGUNDA, <i>a 3 y 7 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	131 / 3	Catalogación	VMM/STC- Cat/02
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Está publicada como “Misa a 3 voces y órgano” en B. Eslava, Madrid, en Sol, y transcrita como “Misa 2ª a 3 y 7 voces”, con Órgano, Fagot y Contrabajo, en tonalidad de Fa, en las particellas manuscritas de la catedral. Archivo de la S.I. Catedral de Santiago de Compostela						

INCIPITS:

Ky - - ri - e e - le - - i - son
 Et in te - - rra pax ho - - mi - ni - bus
 Pa - - - trem om - ni - po - ten - - tem
 Sanc - - tus Sanc - - tus Sanc - - - - tus
 Ag - - - - mus De - - - - i

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/480

Título obra	DIXIT DOMINUS, <i>a 4 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	131 / 4	Catalogación	VMM/STC-Cat/03
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - Soprano - Alto - Tenor - Bajo 						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º, Viola - Flauta, Clarinete en Si b, Clarinete en Do, Oboe, Fagot - Trompa 1ª en Sol, Trompa 2ª en Sol - Bajo y Contrabajo 						
Observaciones	<ul style="list-style-type: none"> - Sólo las particellas, de copista. - "Prohibido. El V. P. Santiago Tafall" Archivo de la S.I. Catedral de Santiago de Compostela						

INCIPITS:

The image shows the beginning of a musical score for 'Dixit Dominus'. It features a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The notation starts with a whole rest, followed by a quarter rest, then a dotted quarter note on G4, an eighth note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. The lyrics 'Di - - - - - xit Do - mi - nus' are written below the staff, with the first syllable 'Di' aligned under the first note and 'xit' under the last note.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/481

Título obra	ANGELUS AD PASTORES, <i>a 8 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	La Mayor	Signatura	131 / 5	Catalogación	VMM/STC-Cat/04
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	RESPONSORIO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Flauta, Clarinete - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Bajo y Contrabajo						
Observaciones	- Sólo las particellas, de copista. Archivo de la S.I. Catedral de Santiago de Compostela						

INCIPITS:

An - ge - lus An - ge - lus ad pas - to - res

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/482

Título obra	TOTA PULCHRA, <i>a dúo y coro</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	131 / 6	Catalogación	VMM/STC-Cat/05
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Flauta - Trompa 1ª en Sol, Trompa 2ª en Sol - Contrabajo y Órgano obligado						
Observaciones	- Sólo las particellas, de copista. Archivo de la S.I. Catedral de Santiago de Compostela						

INCIPITS:

To - - - - ta Pul - - - chra

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/483

Título obra	MISA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/STC-MB/01
Estado del Material	Manuscrito.				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	<p>- La información en Lorena LÓPEZ COBAS, "La música en el archivo histórico de San Paio de Antealtares", Estudos em lembranza da profesora María José Portela Silva, (ed. de Raquel Casal, José Miguel Andrade y Roberto J. López), Universidad de Santiago de Compostela, 2009, p. 441.</p> <p>Esta Misa se conserva en el Monasterio de Benedictinas de Santiago de Compostela.</p>						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/484

Título obra	INOCENTES PASTORCILLOS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	SMI_04	Catalogación	VMM/CLD/01
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	Incompleta						
Particellas Voces	Tiple 1°, Tiple 2°, Tiple 3°						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/485

Título obra	MESSE SOLENNELLE, FACILE						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	1 / 8	Catalogación	VMM/SCZ/01
Estado del Material	Manuscrito Impreso Completo			Forma Musical	MISA		
Partituras	Impresa.						
Particellas Voces	- Soprano 1º - Soprano 2º - Bajo (manuscritas)						
Particellas Instrumentos	- Violoncello, Contrabajo (impresas) - Órgano – Piano (manuscritas)						
Observaciones	- “Dediee a Monseigneur Donnet, archeveque de Bourdeaux, par Mr. L’Abbe F. Andreví, maitre de la Chapelle Rle. D’Espagne sous Ferdinand VII et actuellement maitre de musique de la cathedrale de Bourdeaux”. - Lleva la siguiente nota: “L’Auteur a placé à la fin les Réponses de la Mese et le Domine salvum en faux bourdon”. Catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)						

INCIPITS:

Ky - ri - e e - le - i - son
 Glo - ri - a in ex - cel - sis
 Pa - trem om - ni - po - ten - tem
 Sanc - tus Sanc - tus
 Ag - nus De - i qui - tol - lis

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/486

Título obra	2ª MISA, <i>a 3 voces, con órgano obligado</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	2 / 17	Catalogación	VMM/SCZ/02
Estado del Material	Impreso Sólo partitura				Forma Musical	MISA	
Partituras	Impresa. [Tiple 1º o Tenor, Tiple 2º, Bajo y Piano u Órgano]						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- B. Eslava, 2394 Catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)						

INCIPITS:

Ky - ri - e - - - lei - son
 Et in - - - terra pax
 Pa - - - trem om - ni - po - ten - - - tem
 Sanc - - - - - tus Sanc - - - - - tus
 Ag - - - - - nus De - - - - - i

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/487

Título obra	VÍSPERAS, <i>a 3 y a 7 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Re menor	Signatura	140 / 1	Catalogación	VMM/SGV/01
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	VÍSPERAS	
Partituras	Manuscrita. Incompleta (falta un cuadernillo)						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	- Falta el cuadernillo de los salmos "Dixit Dominus" y "Beatus Vir" y los del "Magnificat" Catedral de Segovia						

INCIPITS:

Di - xit Do - mi - - nus Do - mi - no

Be - - a - tus vir qui ti - met Do - - -

Mag - ni - fi - - cat mag - ni - - - fi - cat

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/488

Título obra	O MES AMIS						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	Caja 11	Catalogación	VMM/SEU/01
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	CANCIÓN	
Partituras	Manuscrita. Completa con texto en francés						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	<p>Archivo musical del Arxiu Capitular d'Urgell - La Seu d'Urgell (Lleida)</p> <p>Este archivo no tiene un catálogo de la obra, sólo un inventario que está realizando un musicólogo. La referencia a esta obra es Caja 11, Salas, Exercicis de Cp/instr, Torres Soriano/ Baixet/ Andreví</p>						

INCIPITS:

The image shows a single line of musical notation on a five-line staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. This is followed by a quarter rest, a quarter note C5, an eighth note D5, and a quarter note E5. The next measure contains a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The fourth measure has a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fifth measure consists of a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter note G6. The sixth measure has a quarter note A6, a quarter note B6, and a quarter note C7. The seventh measure contains a quarter note D7, a quarter note E7, and a quarter note F#7. The eighth measure has a quarter note G7, a quarter note A7, and a quarter note B7. The ninth measure consists of a quarter note C8, a quarter note D8, and a quarter note E8. The tenth measure has a quarter note F#8, a quarter note G8, and a quarter note A8. The eleventh measure contains a quarter note B8, a quarter note C9, and a quarter note D9. The twelfth measure has a quarter note E9, a quarter note F#9, and a quarter note G9. The thirteenth measure consists of a quarter note A9, a quarter note B9, and a quarter note C10. The fourteenth measure has a quarter note D10, a quarter note E10, and a quarter note F#10. The fifteenth measure contains a quarter note G10, a quarter note A10, and a quarter note B10. The sixteenth measure has a quarter note C11, a quarter note D11, and a quarter note E11. The piece ends with a double bar line.

O mes a - mis que ce ban-quet m'en-chan - te O mes a - mis que ce ban - quet me

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/489

Título obra	MISA DE REQUIEM, <i>a 8 voces</i>						
Año	1820	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	Caja 11	Catalogación	VMM/SEU/02
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MISA DE REQUIEM	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tenor, Tenor, Bajo - 2º Coro: Tiple						
Particellas Instrumentos	Acompañamiento						
Observaciones	<p>Archivo musical del Arxiu Capitular d'Urgell - La Seu d'Urgell (Lleida)</p> <p>Este archivo no tiene un catálogo de la obra, sólo un inventario que está realizando un musicólogo. La referencia a esta obra es Caja 11, Salas, Exercicis de Cp/instr, Torres Soriano/ Baixet/ Andreví</p> <p>Indica: "Misa de Requiem a 8 voces (sic) por Dn. Francº Andreví Maestro de Capilla de la Sta Yglesia de Valencia y Monacillo que fue dela de Urgel. / año 1820"</p>						

INCIPITS:

Re - qui-em e - ter - - - nam Do - na e - is

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/490

Título obra	MISA, <i>a 3 voces y órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	1/1 - B2141E	Catalogación	VMM/SOR/01
Estado del Material	Impresa, Madrid: Unión Musical Española				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Concatedral de San Pedro Apóstol de Soria						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/491

Título obra	MISA, a 3 voces						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/TZN/01
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple 1º y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Contrabajo, Órgano						
Observaciones	Archivo de Tarazona (Zaragoza)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/492

Título obra	MISA, a 3 voces y órgano						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/TZN/02
Estado del Material	Completo Impreso				Forma Musical	MISA	
Partituras	Impresa Completa: Tiple 1º o Tenor, Tiple 2º y Bajo con acompañamiento de órgano						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo de Tarazona (Zaragoza)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/493

Título obra	TOTA PULCHRA						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	Nº 28	Catalogación	VMM/TZN/03
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Archivo de Tarazona (Zaragoza)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/494

Título obra	IN SOLEMNITATE CORPORIS CHRISTI-SEQUENTIA						
Año	S.F.	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	Unid.Catalog.2 Caja 1	Catalogación	VMM/TAR/01
Estado del Material					Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple, Alto, Tenor y Bajo - 2º Coro: Tiple, Alto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 1º, Violín 2º, Violín 2º - Flauta 1ª, Flauta 2ª - Corno 1º, Corno 2º - Bajo y Órgano						
Observaciones	Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/495

Título obra	TOTA PULCHRA						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	Unid. Catalog.3 Caja 1	Catalogación	VMM/TAR/02
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Partitura general y reducción para Órgano						
Particellas Voces	- 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Contralto, Tenor, Bajo 1º, Bajo 2º						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Flauta, Clarinete - Trompa 1ª, Trompa 2ª, Trombón - Violoncello y Contrabajo						
Observaciones	Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/496

Título obra	SALID HIJAS DE SIÓN						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor y Do Mayor	Signatura	Unid. Catalog.4 Caja 1	Catalogación	VMM/TAR/03
Estado del Material					Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	Guión de Orquesta y Voces						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple, Contralto, Tenor y Bajo - 2º Coro: Tiple, Contralto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º - Flauta 1ª, Flauta 2ª, Corno 1º, Corno 2º, Oficle, Fagot - Bajo						
Observaciones	Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/497

Título obra	CANTEMOS LOS CUATRO ACORDES						
Año	S.F.	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	Unid. Catalog.5 Caja 1	Catalogación	VMM/TAR/04
Estado del Material					Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - 1er Coro: Tiple 1º, Tiple 2º - 2º Coro: Contralto, Tenor, Bajo 1º, Bajo 2º 						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Bajo continuo 						
Observaciones	<ul style="list-style-type: none"> - Texto en Castellano Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona 						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/498

Título obra	ROSARIO						
Año	S.F.	Tonalidad	Si <i>b</i> Mayor	Signatura	Unid. Catalog.6 Caja 1	Catalogación	VMM/TAR/05
Estado del Material					Forma Musical	ROSARIO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple, Contralto, Tenor y Bajo - 2º Coro: Tiple, Contralto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	Violín 1º, Violín 2º Flauta, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot, Oficle Trompa 1ª, Trompa 2ª						
Observaciones	- Texto en Català Archivo Histórico Archidocesano de Tarragona						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/499

Título obra	ROSARIO						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	Unid. Catalog. 7 Caja 1	Catalogación	VMM/TAR/06
Estado del Material					Forma Musical	ROSARIO	
Partituras							
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - 1er. Coro: Tiple, Contralto, Tenor y Bajo - 2º Coro: Tiple, Contralto, Tenor y Bajo 						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º - Flauta obligada, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Oficle - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Bajo continuo 						
Observaciones	<ul style="list-style-type: none"> - Texto en Català Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/500

Título obra	ARIA DE BAJO CON TODA ORQUESTA						
Año	S.F.	Tonalidad	Mi b Mayor	Signatura	1 / 14	Catalogación	VMM/TER/01
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	ARIA	
Partituras							
Particellas Voces	Bajo						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º, Viola - Flauta, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot - Trompa 1ª, Trompa 2ª - Fsc - Basso 						
Observaciones	Fons de la catedral-basilica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/501

Título obra	BENEDICTUS QUI VENIT						
Año	S.F.	Tonalidad	Mi b Mayor	Signatura	39 / 1	Catalogación	VMM/TER/02
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	BENEDICTUS	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple 1º y Tiple 2º						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º, Viola - Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Bussen - Corno 1º y Corno 2º en Mi b - Basso 						
Observaciones	Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona) Su música coincide con la del VMM/BVF/13						

INCIPITS:

Solo

Be - ne - dic - tus qui ve - nit in

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The lyrics 'Be - ne - dic - tus qui ve - nit in' are written below the staff, with hyphens under the syllables.

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/502

Título obra	BENEDICTUS QUI VENIT						
Año	S.F.	Tonalidad	Mi b Mayor	Signatura	1 / 15	Catalogación	VMM/TER/03
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	BENEDICTUS	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple 1º y Tiple 2º						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º, Viola - Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Bussen - Corno 1º y Corno 2º en Mi b - Basso 						
Observaciones	Fons de la catedral-basilica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona) Su música coincide con la del VMM/BVF/12						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/503

Título obra	DE LAS MANOS DEL SEÑOR, <i>Canto espiritual a la Virgen</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	31 / 8	Catalogación	VMM/TER/04
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	CÁNTICO	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple 1º, Tiple 2º						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/504

Título obra	EN ESTA TRISTE CORONA, <i>Dueto de tenor y Bajo con orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Mi b Mayor	Signatura	1 / 16	Catalogación	VMM/TER/05
Estado del Material					Forma Musical	CANTO	
Partituras							
Particellas Voces	Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º, Bajo - Flauta, Clarinete 1º, Clarinete 2º - Fsc, Trompas puestas por Cornetines 1ª y 2ª en La b - Basso 						
Observaciones	Fons de la catedral-basilica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/505

Título obra	MISA, <i>a 2 voces y órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol menor	Signatura	1 / 17	Catalogación	VMM/TER/06
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	- Tiple 1º, Tiple 2º - Tiple, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/506

Título obra	MISA, <i>a 3 y 6 voces con acompañamiento</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	2 / 1	Catalogación	VMM/TER/07
Estado del Material	Manuscrito Completo			Forma Musical	MISA		
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo - 2º Coro: Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo						
Particellas Instrumentos	Órgano, Violoncello y Contrabajo						
Observaciones	Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona) Su música coincide con la del VMM/BVF/18						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/507

Título obra	MISA, <i>a 3 y 6 voces con acompañamiento</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	40 / 2	Catalogación	VMM/TER/08
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona) Su música coincide con la del VMM/BVF/17						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/508

Título obra	TOTA PULCHRA						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor / Fa Mayor	Signatura	2 / 2	Catalogación	VMM/TER/09
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple 1º, Tiple 2º						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/509

Título obra	ECCE PANIS ANGELORUM - MOTETE, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	2 / 3	Catalogación	VMM/TER/10
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo						
Particellas Instrumentos	Acompañamiento						
Observaciones	Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/510

Título obra	O SALUTARIS – MOTETE, <i>a solo de tiple</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Mi b Mayor	Signatura	2 / 4	Catalogación	VMM/TER/11
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Fons de la catedral-basilica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/511

Título obra	SALVE REGINA, <i>a 3 voces y coro</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	2 / 5	Catalogación	VMM/TER/12
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	SALVE	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo - 2º Coro: Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona) Su música coincide con la del VMM/BVF/23						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/512

Título obra	SALVE REGINA, <i>a 3 voces y coro</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	40 / 2	Catalogación	VMM/TER/13
Estado del Material	Manuscrito Completo			Forma Musical	SALVE		
Partituras							
Particellas Voces	Tiple, Contralto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona) Su música coincide con la del VMM/BVF/22						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/513

Título obra	LAUDA SION SALVATOREM, <i>a 4 voces y orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	2 / 6	Catalogación	VMM/TER/14
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple, Contralto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º - Flauta, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Bussen - Cti, Corno 1º, Corno 2º - Basso 						
Observaciones	Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona) Su música coincide con la del VMM/BVF/25						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/514

Título obra	LAUDA SION SALVATOREM, <i>a 4 voces y orquesta</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	40 / 1	Catalogación	VMM/TER/15
Estado del Material	Manuscrito Completo			Forma Musical	SECUENCIA		
Partituras							
Particellas Voces	Tiple, Contralto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º - Flauta, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Bussen - Cti (Si b), Corno 1º, Corno 2º (Fa) - Basso 						
Observaciones	Fons de la catedral-basilica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona) Su música coincide con la del VMM/BVF/24						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/515

Título obra	TE DEUM LAUDAMUS, a 4 voces y orquesta						
Año	S.F.	Tonalidad	Re Mayor	Signatura	39 / 1	Catalogación	VMM/TER/16
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple, Contralto, Tenor y Bajo						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º - Flauta, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Bussen - Cti (Fa), Corno 1º, Corno 2º (Re) - Basso y Violón 						
Observaciones	Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona) Su música coincide con la del VMM/BVF/27						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/516

Título obra	TE DEUM LAUDAMUS, a 4 voces y orquesta						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	2 / 7	Catalogación	VMM/TER/17
Estado del Material	Manuscrito Incompleto			Forma Musical	HIMNO		
Partituras							
Particellas Voces	Contralto						
Particellas Instrumentos	Corno 1º y Corno 2º (en Do)						
Observaciones	Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona) Su música coincide con la del VMM/BVF/26						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/517

Título obra	SANTO SEÑOR DIOS, <i>a 3 voces y órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	38 / 1	Catalogación	VMM/TER/18
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	TRISAGIO	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple 1º, Tiple 2º, Bajo						
Particellas Instrumentos	Órgano						
Observaciones	Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/518

Título obra	MISA, <i>a 2 voces y órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Menor	Signatura	3 / 1	Catalogación	VMM/TER/19
Estado del Material	Manuscrito Completo				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	Tiple 1º y Tiple 2º						
Particellas Instrumentos	Órgano y Basso						
Observaciones	Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa (Barcelona)						

INCIPITS:



CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/519

Título obra	ANGELUS AD PASTORES, <i>Responsorio a seis voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	17 / 3	Catalogación	VMM/TOR/01
Estado del Material	Incompleto 10 papeles				Forma Musical	RESPONSORIO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo de Música de la Catedral de Tortosa						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/520

Título obra	BENEDICTUS DOMINUS DEUS ISRAEL, <i>a seis voces, 8º tono</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	17 / 4	Catalogación	VMM/TOR/02
Estado del Material					Forma Musical	CÁNTICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Compuesto por el Maestro D. Juan Antonio Nin (Pbro.) Archivo de Música de la Catedral de Tortosa						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/521

Título obra	MISA SEGUNDA, <i>a 3 voces y órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	22 / 15	Catalogación	VMM/TOR/03
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo de Música de la Catedral de Tortosa						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/522

Título obra	ANGELUS AD PASTORES, <i>a solo de Tiple, 2º Coro y Acompañamiento</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	29 / 7	Catalogación	VMM/TOR/04
Estado del Material					Forma Musical	RESPONSORIO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo de Música de la Catedral de Tortosa						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/523

Título obra	MISA, <i>a seis voces y Órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	49 / 1	Catalogación	VMM/TOR/05
Estado del Material	Incompleta Solo la carátula de la obra				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo de Música de la Catedral de Tortosa						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/524

Título obra	MISA SEGUNDA, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	49 / 2	Catalogación	VMM/TOR/06
Estado del Material	Las voces están mal encuadernadas				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo de Música de la Catedral de Tortosa						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/525

Título obra	MISA, <i>a 10 voces, reducida a 6, a 2 coros e instrumentos</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	49 / 3	Catalogación	VMM/TOR/07
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- ¿Puede ser la 49/2? Archivo de Música de la Catedral de Tortosa						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/526

Título obra	REGINA COELI LAETARE						
Año	SS XIX	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	Caja 04 - 0141	Catalogación	VMM/TUD/01
Estado del Material					Forma Musical	ANTIFONA	
Partituras							
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - Tiple 1º - Tiple 1º - Tiple 2º - Bajo 						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	- Encabezamiento particella Tiple: "Regina celi Nº 2 Mtro. Andreví" Archivo Musical Catedral de Tudela						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/527

Título obra	MISA EN DO MAYOR, <i>a 5 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	26 / 6	Catalogación	VMM/TUI/01
Estado del Material	Manuscrito Incompleto				Forma Musical	MISA	
Partituras	Manuscrita						
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - Soprano 1º(falta) - Soprano 2º - Tenor 1º - Tenor 2º - Bajo 						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín2º - Flauta 1ª, Flauta 2ª, Clarinete 1º, Clarinete 2º - Corneta 1ª, Corneta 2ª, Trombón, Tuba - Violoncello, Contrabajo, Órgano obligado continuo 						
Observaciones	<ul style="list-style-type: none"> - Orquestación de Martínez Posse Catedral de Santa María de Tui (Pontevedra) 						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/528

Título obra	MISA EN SOL MAYOR, <i>a 4 y 8 voces</i>						
Año	1847	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	26 / 7	Catalogación	VMM/TUI/02
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano obligado						
Observaciones	Catedral de Santa María de Tui (Pontevedra)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/529

Título obra	MISA EN SOL MAYOR, <i>a 5 voces</i>						
Año	1849	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	26 / 8	Catalogación	VMM/TUI/03
Estado del Material	Incompleto				Forma Musical	MISA	
Partituras	Incompleta						
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - Soprano 1º - Soprano 2º - Alto - Tenor - Bajo 						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º - Flauta 1ª, Flauta 2ª, Clarinete 1º, Clarinete 2º - Corneta 1ª, Corneta 2ª, Tuba 1ª, Tuba 2ª - Órgano continuo 						
Observaciones	- Con partitura que llega sólo hasta el final del Credo Catedral de Santa María de Tui (Pontevedra)						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/530

Título obra	MISA EN FA MAYOR, <i>a 3 voces</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	34 / 4	Catalogación	VMM/TUI/04
Estado del Material	Arreglo				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - Soprano - Tenor - Bajo 						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º - Flauta, Clarinete, Fagot - Órgano continuo 						
Observaciones	<ul style="list-style-type: none"> - Arreglo de Martínez Posse “de voces e instrumentación”, con el “Credo de Andreví” (Cfr nº 906) Catedral de Santa María de Tui (Pontevedra) 						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/531

Título obra	MISA, <i>a 10</i>						
Año	1829	Tonalidad	-	Signatura	A 2/1	Catalogación	VMM/VLC- CCP/01
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - 1er. Coro: Soprano, Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 3er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo 						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Órgano obligado - Contrabajo - Violoncello 						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/532

Título obra	MISA, <i>a 6 voces, reducida de la de a 10</i>						
Año	1896	Tonalidad	-	Signatura	A 2/3	Catalogación	VMM/VLC- CCP/02
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano 1º, Soprano 2º - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano obligado - Violoncello - Contrabajo						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/533

Título obra	MISA BREVE, <i>a 4 y a 8</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	A 2/2	Catalogación	VMM/VLC- CCP/03
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento cifrado						
Observaciones	- Hay otra copia solo a 4 voces. Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/534

Título obra	MISA, <i>a 6 obligada de órgano</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	A 2/4	Catalogación	VMM/VLC- CCP/04
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/535

Título obra	MISA, <i>a 4 con acompañamiento de Clarín y Fígle</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	A 2/5	Catalogación	VMM/VLC- CCP/05
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras	Completa (SSAB, Clarín y Fígle)						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/536

Título obra	MISA EN FA MAYOR, <i>a 3</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	A 1/22	Catalogación	VMM/VLC- CCP/06
Estado del Material	Particellas en colección Completa en A 2/6				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- Soprano 1º, soprano 2º, Bajo. Falta el acompañamiento Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/537

Título obra	MISA EN SOL MAYOR, <i>a 3</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	Carp. 7	Catalogación	VMM/VLC- CCP/07
Estado del Material	Sólo particellas de Soprano 1º, Soprano 2º y Bajo				Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/538

Título obra	AMAVIT EUM DOMINUS						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	A 3/10	Catalogación	VMM/VLC- CCP/08
Estado del Material	Completo				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano 1º, Soprano 2º - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano cifrado - Contrabajo						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/539

Título obra	ANGELUS AD PASTORES						
Año	1889	Tonalidad	-	Signatura	A 1/16	Catalogación	VMM/VLC- CCP/09
Estado del Material	Completo			Forma Musical	RESPONSORIO		
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano 1º, Soprano 2º - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano con clarines						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/540

Título obra	BEATUS VIR						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol menor	Signatura	III / 10	Catalogación	VMM/VLC- CCP/10
Estado del Material	Completo				Forma Musical	SALMO	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento cifrado						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/541

Título obra	CREDIDI						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	A 3/5	Catalogación	VMM/VLC-CCP/11
Estado del Material	Completo				Forma Musical	SALMO	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano cifrado - Contrabajo						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/542

Título obra	CUM INVOCAREM						
Año	1829	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	A 3/9	Catalogación	VMM/VLC- CCP/12
Estado del Material	Partituras y particellas modernas en colección				Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano cifrado - Contrabajo						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/543

Título obra	DIXIT DOMINUS						
Año	S.F.	Tonalidad	Re menor	Signatura	A 3/6	Catalogación	VMM/VLC- CCP/13
Estado del Material	Completo				Forma Musical	SALMO	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano cifrado - Contrabajo						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/544

Título obra	ISTE CONFESSOR						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	A 1/18	Catalogación	VMM/VLC- CCP/14
Estado del Material	Completo				Forma Musical	HIMNO DE CONFESORES	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/545

Título obra	KYRIE ELEISON, <i>Letanía a Ntra. Sra., a 3</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	A 1/17 Carp. 33	Catalogación	VMM/VLC- CCP/15
Estado del Material	Completo				Forma Musical	LETANÍA	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- Soprano 1º - Soprano 2º - Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/546

Título obra	LAETATUS SUM						
Año	1851	Tonalidad	-	Signatura	A 3/3	Catalogación	VMM/VLC- CCP/16
Estado del Material	Completo				Forma Musical	SALMO	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, alto, Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano cifrado - Contrabajo						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/547

Título obra	LAUDA JERUSALEM						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	A 3/2	Catalogación	VMM/VLC-CCP/17
Estado del Material	Completo				Forma Musical	SALMO	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano - Órgano cifrado						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/548

Título obra	LAUDATE DOMINUM						
Año	S.F.	Tonalidad	La Mayor	Signatura	A 3/4	Catalogación	VMM/VLC-CCP/18
Estado del Material	Completo				Forma Musical	SALMO	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano 1º, Soprano 2º - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano - Contrabajo						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/549

Título obra	LAUDATE DOMINUM						
Año	S.F.	Tonalidad	La menor	Signatura	A 3/7	Catalogación	VMM/VLC-CCP/19
Estado del Material	Completo				Forma Musical	SALMO	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano - Órgano cifrado						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/550

Título obra	MAGNIFICAT, <i>Cántico de 8º tono</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	A 3/1	Catalogación	VMM/VLC- CCP/20
Estado del Material	Completo				Forma Musical	CÁNTICO	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano - Órgano cifrado						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/551

Título obra	NUNC DIMITTIS, <i>Salmo de completas</i>						
Año	SS XIX	Tonalidad	-	Signatura	Tomo II, Serie 1ª, pág. 60	Catalogación	VMM/VLC- CCP/21
Estado del Material	Completo Impreso				Forma Musical	SALMO	
Partituras	Partitura impresa en Lira Sacro Hispana, s XIX, en colección Partitura impresa en Madrid en A 3/8						
Particellas Voces	- Soprano - Alto - Tenor - Bajo						
Particellas Instrumentos	- Violín 1º, Violín 2º, Viola - Flauta, Clarinete en Do, Oboe, Fagot - Trompas en Sol - Violón y Contrabajo						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/552

Título obra	NUNC DIMITTIS						
Año	1829	Tonalidad	Sol menor	Signatura	A 3/9	Catalogación	VMM/VLC-CCP/22
Estado del Material	Completo Partitura y particellas modernas en colección.				Forma Musical	CANTICO	
Partituras	Completa						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano cifrado - Contrabajo						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/553

Título obra	O MEMORIALE						
Año	1829	Tonalidad	-	Signatura	A 1 /13	Catalogación	VMM/VLC- CCP/23
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Acompañamiento para regir						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano 1º, Soprano 2º, Alto, Tenor, Bajo - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano - Contrabajo						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/554

Título obra	QUI HABITAT, <i>Salmo de Completas</i>						
Año	1809	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	A 3/9	Catalogación	VMM/VLC- CCP/24
Estado del Material	Partitura y particellas modernas, en colección				Forma Musical	SALMO	
Partituras							
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano, Alto, Tenor - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano cifrado - Contrabajo						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/555

Título obra	SALVE REGINA						
Año	SS XIX	Tonalidad	-	Signatura	Tomo II, Serie 1ª, pág. 83	Catalogación	VMM/VLC-CCP/25
Estado del Material	Completo Impreso				Forma Musical	ANTÍFONA	
Partituras	Partitura impresa en Lira Sacro Hispana, s XIX, en colección						
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - 1er. Coro: Soprano 1º, soprano 2º - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo 						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º, Viola - Flauta, Clarinetes en Do, Oboes, Fagot - Clarines en Do, Trompas en Fa - Violón y Contrabajo 						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/556

Título obra	SALVE REGINA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Carp. 32	Catalogación	VMM/VLC- CCP/26
Estado del Material	Incompleto Sólo particellas				Forma Musical	ANTÍFONA	
Partituras							
Particellas Voces	Soprano 1º, Soprano 2º, Bajo						
Particellas Instrumentos	Acompañamiento cifrado						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/557

Título obra	STABAT MATER, <i>a 4 "avec accomp. de piano ou bien un sextuor"</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	A 4/7	Catalogación	VMM/VLC- CCP/27
Estado del Material	Impreso				Forma Musical	SECUENCIA	
Partituras	Partitura impresa, Chez Canaux						
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/558

Título obra	TANTUM ERGO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	A 1/15	Catalogación	VMM/VLC- CCP/28
Estado del Material	Incompleto. Falta una voz del 1er Coro y otra del 2º				Forma Musical	HIMNO	
Partituras							
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - 1er. Coro: Soprano, Tenor, Bajo - 2º Coro: Alto, Tenor, Bajo 						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violín 1º, Violín 2º, Viola - Flauta - Trompa 1ª en Re, Trompa 2ª en Re - Contrabajo y Órgano 						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/559

Título obra	TOTA PULCHRA, <i>Motete a la Stma. Virgen</i>						
Año	1855	Tonalidad	-	Signatura	A 1/14	Catalogación	VMM/VLC- CCP/29
Estado del Material	Completo. Partitura y Particellas en la Carp. 25				Forma Musical	MOTETE	
Partituras	Partitura para orquesta.						
Particellas Voces	- 1er. Coro: Soprano 1º, Soprano 2º - 2º Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/560

Título obra	A TI, CREADOR, <i>Villancico a 8</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	A 1/22	Catalogación	VMM/VLC- CCP/30
Estado del Material	Incompleto. Sólo hay 3 particellas de voces; en colección				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/561

Título obra	CIRCUNCIDAN Y OFRECE LA MADRE AL HIJO, <i>Dolores a la Stma. Virgen</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	A 1/19 Carp. 40	Catalogación	VMM/VLC- CCP/31
Estado del Material	Incompleto				Forma Musical	DOLORES	
Partituras							
Particellas Voces	Soprano 1º, Soprano 2º, Tenor, Bajo						
Particellas Instrumentos	Órgano obligado						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/562

Título obra	DECID CAROS PASOTORES						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	A 1/22	Catalogación	VMM/VLC- CCP/32
Estado del Material	Incompleto. Sólo hay 3 particellas de voces; en colección				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/563

Título obra	INOCENTES PASTORCILLOS						
Año	1844	Tonalidad	-	Signatura	A 1/21 Carp. 44	Catalogación	VMM/VLC- CCP/33
Estado del Material	Manuscrito Impreso Completo				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras	Partitura impresa en Biblioteca Sacro Musical, pág.9						
Particellas Voces	- Soprano 1° - Soprano 2° - Soprano 3°						
Particellas Instrumentos	- Acompañamiento						
Observaciones	- Lleva recitado y a continuación un dúo con “tiempo de bolero” Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/564

Título obra	OH, QUE HUMILDE ESCUCHASTE y GRANDE FUE LA AGONÍA, <i>Misterios gozosos y dolorosos</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Carp. 33	Catalogación	VMM/VLC- CCP/34
Estado del Material	Incompleto				Forma Musical	MISTERIOS	
Partituras							
Particellas Voces	- Soprano 1º - Soprano 2º - Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/565

Título obra	POR MI SUFRE EL DURO INVIERNO						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	A 1/22	Catalogación	VMM/VLC- CCP/35
Estado del Material	Incompleto. Sólo hay 3 particellas de voces; en colección				Forma Musical	VILLANCICO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/566

Título obra	SALVE, VIRGEN DOLOROSA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	Carp. 40	Catalogación	VMM/VLC- CCP/36
Estado del Material	Incompleto.				Forma Musical	SALVE DOLOROSA	
Partituras							
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - Soprano 1º - Soprano 2º - Tenor - Bajo 						
Particellas Instrumentos	- Órgano						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/567

Título obra	SANTA, SANTA, <i>Trisagio a la Virgen Santísima</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	P 17/75	Catalogación	VMM/VLC- CCP/37
Estado del Material	Completo				Forma Musical	TRISAGIO	
Partituras	Partitura en colección						
Particellas Voces	- Soprano - Tenor - Bajo						
Particellas Instrumentos	- Órgano cifrado						
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/568

Título obra	VIENDO ENCINTA A SU ESPOSA, <i>Dolores y gozos al Patriarca San José</i>						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	A 1/20	Catalogación	VMM/VLC- CCP /38
Estado del Material	Incompleto				Forma Musical	DOLORES Y GOZOS	
Partituras							
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - Soprano 1º - Soprano 2º - Bajo 						
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/569

Título obra	SALVE REGINA						
Año	S.F.	Tonalidad	-	Signatura	215 / 1750	Catalogación	VMM/ZGZ/01
Estado del Material					Forma Musical	SALVE	
Partituras	Guión de Órgano						
Particellas Voces	<ul style="list-style-type: none"> - Soprano - Alto - Tenor - Bajo 						
Particellas Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Violines, viola - Flauta, oboes, Fígle, Buecsen, Fagot - Clarines, Trompas - Contrabajo - Órgano 						
Observaciones	<ul style="list-style-type: none"> - Se nombra un instrumento llamado Buecsen que canta con el Fígle. Aparecen las iniciales "A.L." Referencia del Archivo Musical de Cataluña, papeles referentes al archivo de la Catedral de Zaragoza. 						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/570

Título obra	MISA - Kyrie						
Año	S.F.	Tonalidad	La Mayor	Signatura	218 / 1796	Catalogación	VMM/ZGZ/02
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Referencia del Archivo Musical de Cataluña, papeles referentes al archivo de la Catedral de Zaragoza.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/571

Título obra	MISA - Kyrie						
Año	S.F.	Tonalidad	Si <i>b</i> Mayor	Signatura	218 / 1797	Catalogación	VMM/ZGZ/03
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Referencia del Archivo Musical de Cataluña, papeles referentes al archivo de la Catedral de Zaragoza.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/572

Título obra	OH JESUS HERMOSO / AMOR TE TRAJÓ PARA SALVARNOS						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	222 / 1879	Catalogación	VMM/ZGZ/04
Estado del Material					Forma Musical	VILLANCICO al Santisimo	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	- En portada: "Coplas para la fiesta de la Santa Ynfancia". "Letra al Smo. para después de la Epístola." Referencia del Archivo Musical de Cataluña, papeles referentes al archivo de la Catedral de Zaragoza.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/573

Título obra	MISA - Kyrie						
Año	1832	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	265 / 2354	Catalogación	VMM/ZGZ/05
Estado del Material					Forma Musical	MISA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos	- Contrabajo						
Observaciones	<p>- En la portada dentro de una decoración a modo de marco: "Acompañamiento. para el Contrabajo./ Misa. a 3. Voces. Con toda Orquesta. Por el / Mtro. Dn. Fran.co Andrevi. / y de la. R.1 Capilla de S.M.C./ año de 1832".</p> <p>- "Sólo aparecen las partes instrumentales."</p> <p>Referencia del Archivo Musical de Cataluña, papeles referentes al archivo de la Catedral de Zaragoza.</p>						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/574

Título obra	GRANDE FUE LA AGONÍA						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	265 / 2354	Catalogación	VMM/ZGZ/06
Estado del Material					Forma Musical	MISTERIOS DOLOROSOS	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Referencia del Archivo Musical de Cataluña, papeles referentes al archivo de la Catedral de Zaragoza.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/575

Título obra	CIRCUNCIDAN Y OFRECE LA MADRE AL HIJO						
Año	S.F.	Tonalidad	Do menor	Signatura	272 / 2483	Catalogación	VMM/ZGZ/07
Estado del Material					Forma Musical	DOLORES A LA VIRGEN	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Referencia del Archivo Musical de Cataluña, papeles referentes al archivo de la Catedral de Zaragoza.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/576

Título obra	GRANDE FUE LA AGONÍA						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	282 / 2608	Catalogación	VMM/ZGZ/08
Estado del Material					Forma Musical	MISTERIOS DOLOROSOS	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Referencia del Archivo Musical de Cataluña, papeles referentes al archivo de la Catedral de Zaragoza.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/577

Título obra	O SALUTARIS HOSTIA						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	304 / 2980	Catalogación	VMM/ZGZ/09
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Referencia del Archivo Musical de Cataluña, papeles referentes al archivo de la Catedral de Zaragoza.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/578

Título obra	KYRIE / SANCTA MARIA SANCTA DEI GENITRIX						
Año	S.F.	Tonalidad	Do Mayor	Signatura	-- / --	Catalogación	VMM/ZGZ/10
Estado del Material					Forma Musical	LETANIAS A LA VIRGEN	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Referencia del Archivo Musical de Cataluña, papeles referentes al archivo de la Catedral de Zaragoza.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/579

Título obra	O SALUTARIS HOSTIA						
Año	S.F.	Tonalidad	La <i>b</i> Mayor	Signatura	323 / 3084	Catalogación	VMM/ZGZ/11
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE AL SANTISIMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	<ul style="list-style-type: none"> - A lápiz: "Nº43" - Nota: "Han sido sobrepuestos el fagot, / figle, viola y tenor". - Al final: "Francisco Agüeras" [rubricado]. Referencia del Archivo Musical de Cataluña, papeles referentes al archivo de la Catedral de Zaragoza.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/580

Título obra	QUEM TERRA PONTUS						
Año	S.F.	Tonalidad	La <i>b</i> Mayor	Signatura	325 / 3461	Catalogación	VMM/ZGZ/12
Estado del Material					Forma Musical	MOTETE AL SANTISIMO	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Referencia del Archivo Musical de Cataluña, papeles referentes al archivo de la Catedral de Zaragoza.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/581

Título obra	BEATA ES VIRGO MARIA						
Año	S.F.	Tonalidad	Sol Mayor	Signatura	331 / 3611	Catalogación	VMM/ZGZ/13
Estado del Material					Forma Musical	ANTIFONA	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Papeles de Gregorio Arciniega Referencia del Archivo Musical de Cataluña, papeles referentes al archivo de la Catedral de Zaragoza.						

INCIPITS:

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE FRANCISCO ANDREVÍ (1786-1853)

Referencia de Catálogo: VMM/582

Título obra	SALVE CANTABAN MARÍA						
Año	S.F.	Tonalidad	Fa Mayor	Signatura	401 / 5098	Catalogación	VMM/ZGZ/14
Estado del Material					Forma Musical	LETRILLAS A LA VIRGEN	
Partituras							
Particellas Voces							
Particellas Instrumentos							
Observaciones	Referencia del Archivo Musical de Cataluña, papeles referentes al archivo de la Catedral de Zaragoza.						

INCIPITS: