

# UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,  
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE



**Título:**

**METODOLOGÍA ANALÍTICA COMPARADA DE PROCEDIMIENTOS  
COMPOSITIVOS Y ESTILÍSTICOS EN EL PERIODO ILUSTRADO HISPÁNICO:  
MÚSICA DE TECLA INÉDITA EN VILLARREAL (CASTELLÓN).  
MANUEL CIURANA, JUAN MORENO Y POLO, JOSÉ FERRER, *ET ALII*.**

**TESIS DOCTORAL  
DE  
ALFREDO PERSONAT REMOLAR**

***Director:* DR. ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN**

**TOMO 1**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN MÚSICA  
(NOVIEMBRE, 2011)**

## Resumen

Las composiciones de la presente tesis, constituyen una colección representativa de obras inéditas, todas ellas de la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX, propias del estilo eclesiástico orgánico español (a excepción de la *Sonata* de Ferrer, de estilo clásico para fortepiano). Los autores aquí estudiados pertenecieron al entorno levantino, por su procedencia, o por el ejercicio de su profesión; propiamente valencianos como Ciurana (Joaquín y Manuel), o Ferrer, o bien autores meramente cercanos al entorno socio-cultural valenciano, como el caso de los hermanos Moreno y Polo, que prestaron sus servicios musicales en la vecina catedral de Tortosa (Tarragona). Mediante una metodología que reúne la hermenéutica histórica, la musicología “comparada”, y la musicología analítica (pormenorizada y “a bisturí”), se pretende establecer un modelo para futuros estudios sobre nuestro patrimonio. El pormenor analítico se completa con el estudio comparativo con los procedimientos de autores coetáneos del resto de Europa; se han cotejado las piezas analizadas con otras composiciones coetáneas relevantes, de los autores más destacados a nivel internacional. En el cotejo realizado, nuevamente alumbran aspectos desconocidos hasta el momento, al considerarlos en paralelo y con la singularidad de la escuela orgánica española. Asimismo, se incorporan al presente estudio los datos referentes a la disposición y características del instrumento en que se interpretaron (y para el que tal vez se concibieron) algunas de las obras aquí presentadas, y también el análisis del fondo documental, tanto eclesiástico como de los documentos civiles pertenecientes al ayuntamiento villarrealse, junto con la disposición y prestaciones del órgano que se usara en Villarreal desde 1724. El estudio biográfico ha permitido, finalmente, la atribución posible de la pieza referenciada únicamente mediante las iniciales D.M.S., a Mariano Sales, organista que prestó servicios en la iglesia de Villarreal, precisamente en la segunda mitad del siglo XVIII y cuyo estilo de escritura organística estaría necesariamente pensado para el órgano de 1724. Con los estudios biográficos y el mundo personal del organista o maestro de capilla, se establecen los componentes de la práctica musical que se llevó a cabo en la iglesia de San Jaime, así como los estudios o formación musical durante el siglo XVIII, las características de las oposiciones a organistías catedralicias, la remuneración económica de los profesionales músicos, etc., que ayudan a entender mejor una música basada en el servicio religioso y en el “oficio” de músico y organista.

## Abstract

The compositions included in the present study constitute a representative collection of unpublished works, belonging to the second half of the eighteenth century and the very first years of the nineteenth, typical of the ecclesiastical style for the organ in Spain (except for the Sonata by Ferrer, in a classic style intended for fortepiano). The composers under study, belonged to the Levantine environment, because of their origins, or the exercise of their professions, as for instance the “Ciurana” (Joaquín and Manuel), and Ferrer. Other cases deals with authors being close to the Valentian geographical environment, as siblings Moreno Polo, who served in the cathedral music of Tortosa (Tarragona). Using a methodology that combines the historical hermeneutic, musicology “compared” and analytical musicology (detailed), seeks to establish a model for future studies on our heritage. The analytical detail is complemented by the comparative study with the procedures of contemporary authors from the rest of Europe have been analyzed specimens collated with other relevant contemporary compositions

of the most outstanding authors internationally. In the comparison made, again illuminate previously unknown aspects, when considered in parallel with the peculiar Spanish organic school. Also incorporated into this study data on the disposition and characteristics of the instrument were interpreted (and which may be conceived) some of the works presented here, and also the analysis of the documentary, both ecclesiastical and of civil documents belonging to the municipality "villarrealense", along with the provision and available possibilities (depending in part of the organ stops display) of the organ that was used in Villarreal since 1724. The biographical study have allowed, finally, the possible allocation of the musical composition referenced only by the initials D.M.S., Mariano Sales, organist who served in the church of Villarreal, precisely in the second half of the eighteenth and organist whose writing style would necessarily intended for organ, 1724. With biographical studies and the personal world of the organist and choirmaster, down the components of musical practice that took place in the church of St. James, as well as education and musical training in the eighteenth century, the characteristics of the competitive examinations to cathedral employments for becoming the organist, the financial remuneration of professional musicians, etc., which help better understand a music based on the religious service and the "job" (the skill as a musical craftsman) of every organist.

### Resum

Les composicions d'aquesta tesi, constitueixen una col·lecció representativa d'obres inèdites, de la segona meitat del segle XVIII i primers anys del XIX, pròpies de l'estil eclesiàstic orgànic espanyol (amb l'excepció de la *Sonata* de Ferrer, d'estil clàssic per a fortepiano). Els autors aquí estudiats van pertànyer a l'entorn llevantí, per la seva procedència, o per l'exercici de la seva professió; valencians com Ciurana (Joaquim i Manel), o Ferrer, i autors propers a l'entorn geogràfic valencià, com el cas dels germans Moreno i Polo, que van prestar els seus serveis musicals a la catedral de Tortosa (Tarragona). Mitjançant una metodologia que reuneix l'hermenèutica històrica, la musicologia "comparada", i la musicologia analítica (detallada i "a bisturí"), es pretén establir un model per a futurs estudis sobre el nostre patrimoni. El detall analític es completa amb l'estudi comparatiu amb els procediments d'autors coetanis de la resta d'Europa; s'han confrontat les peces analitzades amb altres composicions coetànies rellevants dels autors més destacats a nivell internacional. En la confrontació realitzada, novament il·luminen aspectes desconeguts fins al moment, en considerar-los en paral·lel i amb la singularitat d'una escola orgànica espanyola. Així mateix, s'incorporen al present estudi les dades referents a la disposició i característiques del instrument en què es van interpretar (i per al que potser es van concebre) algunes de les obres aquí presentades, i també l'anàlisi del fons documental, tant eclesiàstic com dels documents civils pertanyents a l'ajuntament vila-realenc, juntament amb la disposició i prestacions de l'òrgan que s'usés a Vila-real des de 1724. L'estudi biogràfic ha permès, finalment, l'atribució possible de la peça referenciada únicament mitjançant les inicials D.M.S., a Marià Sales, organista que va prestar serveis a l'església de Vila-real, precisament en la segona meitat del segle XVIII, l'estil d'escriptura organística del qual estaria necessàriament pensat per a l'òrgan de 1724. Amb els estudis biogràfics i el món personal de l'organista o mestre de capella, s'estableixen els components de la pràctica musical que es va dur a terme a l'església de Sant Jaume, així com els estudis o formació musical durant el segle XVIII, les característiques de les oposicions a organista catedralici, la remuneració econòmica dels professionals músics, etc., que ajuden a entendre millor una música basada en el servei religiós i en l'"ofici" de músic i organista.

*Metodología analítica comparada de procedimientos compositivos y estilísticos en el periodo ilustrado hispánico: música de tecla inédita en Villarreal (Castellón). Manuel Ciurana, Juan Moreno y Polo, José Ferrer, et alii.*

## ÍNDICE

<b>Volumen 1:</b>	Pág.
<b>Introducción</b>	
Razones para la elección del tema	1-5
Objetivos del trabajo	5-6
Metodología	6-12
Agradecimientos	13
<i>Contextualización</i>	
Aproximación a <i>Occidente</i> en el Setecientos (marco socio-histórico y político-económico, de pensamiento y literario)	14-24
Contexto artístico	25-39
España	40-45
Contexto musical	
Música galante en Europa y la sonata para tecla	46-57
La música en España	58-65
<i>Villarreal: status quaestionis en la segunda mitad del siglo XVIII</i>	
La ciudad	
Antecedentes.	66-69
Segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX.	70
Del siglo XIX a la actualidad	70-73
Villarreal en la segunda mitad del siglo XVIII	73-87
La iglesia	88-93
La música	94-108
El archivo de música	108-117
El fondo documental de “Clavería” (siglos XIV-XVIII)	117-127
El órgano de la Iglesia Arciprestal de Villarreal	127-134
<i>Los protagonistas de las obras objeto de estudio:</i>	
Manuel Ciurana y Ardiol (fl.19.sc)	135-138
José Ferrer Beltrán (*1744; †1815) o José Ferrer (fl.1783-1791)	138-145
Juan Domingo Moreno y Polo (*1711; †1776)	145-158
D.M.S. [¿Don Mariano Sales?]. Mariano Sales (*1759; †1826)	158-160

*Análisis de las composiciones seleccionadas:*

Las Salmodias y Versos para órgano	161-164
El verso para órgano	165-172
Salmodia de misas, de Manuel Ciurana	173-310
Esquema comparativo de los Modos Eclesiásticos	311-314
Salmodia para misas, de Juan Moreno y Polo [ <i>Primer Juego</i> ]	315-402

**Volumen 2:**

*Análisis de las composiciones seleccionadas:*

Salmodia para misas, de Juan Moreno y Polo [ <i>Segundo Juego</i> ]	404-460
Versos para órgano, de D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]	461-599
Sonata [en Do Mayor], de José Ferrer	600-643

*Análisis comparado con el contexto coetáneo internacional:*

Criterios de selección de materiales para su cotejo	644-646
Ediciones utilizadas de compositores foráneos	646-650
Breves notas biográficas de los compositores foráneos	650-660
El contexto orgánico de Europa	661-763
José Ferrer y el contexto ilustrado europeo	764-784

<i>Conclusiones</i>	785-789
---------------------	---------

<i>Bibliografía</i>	790-798
---------------------	---------

**Volumen 3:**

<i>Criterios de edición</i>	799-808
-----------------------------	---------

*Revisión crítica (fuente y edición)*

Consideraciones generales	808-813
Descripción física de las fuentes objeto de estudio	814-818
Notas críticas	819-827

<i>Ilustraciones</i>	828-835
----------------------	---------

*Edición musical:*

Salmodia de misas para días clásicos, de Manuel Ciurana	839-879
Salmodia para misas, de Juan Moreno [Juego 1º]	881-901
Salmodia para misas, de Juan Moreno [Juego 2º]	903-925
Versos para órgano, de D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]	927-996
Sonata [en Do Mayor], de José Ferrer	999-1019

## Introducción

El presente trabajo de investigación trata sobre la música de tecla en el entorno eclesiástico del Levante ilustrado, concretamente en la música que en dicho período se interpretaba en la Iglesia Arciprestal de San Jaime de Villarreal (Castellón). De manera más focalizada, el presente trabajo presenta la edición crítica de unos manuscritos de tecla de diversos autores del ámbito geográfico cercano a Villarreal de los que apenas se dispone de información contrastada hasta la fecha.

La música de tecla en ámbito hispánico ha merecido una particular atención por parte de diversos investigadores nacionales y en menor medida de los investigadores foráneos. La escasez de fuentes documentales al respecto en comparación, por ejemplo, con la música con participación vocal, ha hecho que intérpretes y estudiosos centraran su atención con especial interés en las escasas fuentes disponibles. A ello ha podido contribuir su fácil rescate mediante un único intérprete, es decir la no necesidad de disponer de gran cantidad de músicos para hacer volver a sonar esta música en comparación con el caso de la polifonía, o la música con participación vocal e instrumental, que necesitan de multitud de participantes en su interpretación.

Por otra parte, en España y desde los tiempos de la Contrarreforma se afianzan los ideales tradicionales del catolicismo frente a la renovación y ruptura de la Reforma<sup>1</sup>. La música se usa como medio de difusión y transmisión del mensaje textual ya sea litúrgico o puramente religioso. No es posible una música formalmente extensa que no lleve texto al que servir como soporte emotivo y enfático. Seguramente este hecho explica la escasa producción de música puramente instrumental en la España del período Ilustrado, e incluso en mayor medida en siglos anteriores. El hecho de que apenas hayan llegado a nuestros días fuentes primarias de música instrumental, todavía se acentúa cuando se trata de música para tecla, y más concretamente, de fortepiano, debido al carácter en cierta manera “seglar” del instrumento y la connotación de música puramente galante en un entorno en el que el “mecenazgo” se llevaba a cabo, en territorio hispánico, fundamentalmente por la Iglesia. La demanda por tanto de este tipo de literatura no se ha visto correspondida adecuadamente con la oferta de ediciones en

---

<sup>1</sup> LUTERO, Martín: *Comentarios de Martín Lutero*. Vol. 6. Terrassa, Clie, 2001.

partitura, dado que no son muchos los ejemplos disponibles. La localización de las fuentes que aquí se ofrecen, intenta responder a esta demanda, con nuevas partituras dispuestas para su ejecución práctica, las cuales hasta la fecha, permanecían inéditas, cuando no, prácticamente desconocidas.

La música vocal del siglo XVII ha dejado abundantes ejemplos de villancicos e incluso música litúrgica conservados en nuestros archivos catedralicios. En el siglo XVIII en cambio, acaso relacionado con el cambio dinástico y la penetración de nuevas ideas, modas y estilos procedentes del exterior (Francia e Italia fundamentalmente), el número de fuentes documentales de música parece disminuir frente a períodos inmediatamente anteriores. Por otro lado, la segunda mitad del siglo XVIII experimentará un nuevo auge en la producción de fuentes documentales de música (cuantitativamente hablando), ayudado por la creciente y mayor penetración de la imprenta musical (en España, la primera imprenta específicamente musical se establece en Madrid en 1700). Por tanto, la escasez porcentual de fuentes documentales de la primera mitad del siglo XVIII ha forzado hasta cierto punto un menor conocimiento de la música de dicho período, que, aparejado a la introducción de las citadas nuevas modas y estilos, hacen particularmente interesante el estudio de la música de tecla de mediados de la centuria.

El tipo de literatura que aquí presento incluye versos y sonatas, concebidos, en el primer caso, para intercalarse en la liturgia, o en otro tipo de funciones religiosas, y en el segundo caso, para ser interpretadas en contextos más relacionados con un ámbito en cierto modo civil (por ejemplo, en las “siestas” o funciones musicales que se daban dentro de las iglesias bajo un cariz de cierta relajación, o en las academias privadas celebradas en los salones de la aristocracia, etc.). La escritura de las obras que aquí presento (tanto en el sentido de su textura como en el de su armazón contrapuntístico, armónico o formal) plantea la simultaneidad (temporal y espacial) de dos concepciones estéticas diferentes: por una parte, una escritura eminentemente de tecla, organística (que utiliza por ejemplo versos para salmodias), destinada a cubrir las necesidades de determinadas funciones religiosas, la cual convive con otro tipo de escritura (por ejemplo, las sonatas), más propia del fortepiano y con una estética cercana al estilo galante, preclásico.

Hasta el momento, los estudios sobre la música española del siglo XVIII parecen haberse fijado con especial atención en el área de la corte madrileña, aunque no tanto en las denominadas “periferias” geográficas. El caso de Valencia, tercera o cuarta ciudad del país por número de habitantes y pujanza social y económica, parece particularmente llamativo, por cuanto en este período vivió un claro auge de las nuevas ideas ilustradas (los novatores), que se plasmaría más tarde en la creación de su Sociedad Económica de Amigos del País y algunas otras instituciones que velaron por el cultivo de la cultura y el pensamiento, en un ambiente de progreso.

El motivo para la elección de este tema, está relacionado, en lo personal, obviamente con mi origen valenciano y con la cercanía (de ánimo e incluso geográfica) a las fuentes conservadas en los archivos de la región. Abonaba mi inclinación a escoger este asunto la oportunidad planteada por el tema, dado que, como va dicho, éste suscita una particular demanda social (de nuevas partituras y de música, en definitiva, que incorporar a programaciones de concierto, grabaciones discográficas, presencia en misceláneas y repertorios de estudio en conservatorios y academias, etc.).

Por otra parte, la selección de un lugar como Villarreal para focalizar el ámbito de estudio, aporta la posibilidad de plantear una perspectiva “local” hacia un panorama más global, de ida y vuelta; es decir, puede ofrecer una visión concreta del mundo “en pequeño”, desde el trabajo cotidiano. Precisamente, pese a que un gran núcleo de producción artística como constituía en la época la ciudad de Valencia, no estaba geográficamente muy lejos —a unos 60 kms.— (sin obviar que los medios de transporte e infraestructuras de la época convertían en poco frecuente el contacto o acceso) sería la moneda común en lo que se refiere a la tarea cotidiana de un maestro de capilla u organista (de una ciudad como Villarreral durante la segunda mitad del siglo XVIII), basar su práctica compositiva en la agudeza del ingenio. La escasez de fuentes musicales de otras latitudes que podían llegar a una ciudad como Villarreal, así como la confianza en las tradiciones heredadas (a través de la práctica musical diaria en la arciprestal y el posible uso de los materiales de su archivo por parte de sus maestros de capilla y organistas), no hacía imprescindible la asunción de lo foráneo a la hora de componer y, de otro lado, favorecía el surgimiento de una estética, que si se dejaba permear por ciertos parámetros no totalmente autóctonos, nunca perdía su impronta y estilo propio.



Elegir de un modo flexible un período histórico para el estudio, que abarcara cronológicamente los años que comprenden, fundamentalmente, la segunda mitad del siglo XVIII, junto a los años inmediatamente anteriores y posteriores, ha estado condicionado —y en cierto modo, obligado— por la propia naturaleza y datación de los materiales objeto de análisis (unos manuscritos de tecla de compositores del ámbito local), los cuales presentan un carácter heterogéneo entre sí, y vienen, en la totalidad de los casos, sin datar expresamente.

Por otra parte, el período cronológico elegido se corresponde, efectivamente, con una etapa de especial relevancia en el contexto del desarrollo artístico y cultural valenciano, como demuestra la proliferación de obras y autores del espectro intelectual más variado (los novatores, personalidades como Gregorio Mayans, Tomás Vicente Tosca, la Academia de San Carlos, músicos como Vicente Martín y Soler...), lo que convierte el lapso temporal elegido en una fase de particular atractivo dentro del contexto general histórico valenciano y español, especialmente si nos fijamos, en este punto, en el paso desde el Antiguo Régimen a una nueva sociedad regida por hitos internacionales de indudable calado, como la independencia de los Estados Unidos, la declaración universal de los derechos del hombre, o la Revolución Francesa (con su célebre lema de “Igualdad, Libertad y Fraternidad”).

En cuanto a la concentración del trabajo en el apartado concreto de la música instrumental, esto se ha debido, como se ha dicho, a la relativa escasez de fuentes conservadas sobre este particular, al tiempo que a la oportunidad de ofrecer unos materiales susceptibles de ser utilizados, en la práctica, casi de inmediato (se trata de composiciones inéditas, para ser interpretadas por solistas, a la vez que relativamente sencillas de recuperar para la práctica una vez solventada la cuestión de su informatización y de algunas cuestiones editoriales menores), con el consiguiente aporte a los repertorios y patrimonio musical de la comunidad valenciana.

Finalmente, la presencia en el archivo musical de Villarreal de un corpus documental (que podríamos casi calificar de colección) de música de tecla de la segunda mitad del siglo XVIII con presencia de algunos compositores conocidos (caso de Juan Moreno y Polo o de José Ferrer), fue el revulsivo que atrajo mi atención, con la idea de

reivindicar la música inédita de dichos autores que ahí se conserva, al tiempo que invitaba al rescate de las composiciones de otros autores posibles e incluso de algunas piezas anónimas, con la intención de poner en valor el repertorio conservado y poderlo cotejar entre sí, y con otras composiciones propias y foráneas, siguiendo un criterio tanto sincrónico como diacrónico.

Las composiciones para tecla que se insertan en el presente trabajo, no han sido editadas hasta hoy. Se conservan manuscritas, en cuadernillos propios del siglo XVIII de manera funcional y sumamente rústica. Ha parecido imprescindible proceder a su edición crítica (anotada) con vistas a facilitar, con su edición, su preservación y difusión. Las páginas editadas a continuación pueden ser objeto tanto de su utilización para el estudio práctico del órgano o el clave, como de su uso en concierto e incluso de su registro en soporte sonoro (CD), para lo cual se van a promover algunas iniciativas.

La edición de estas partituras propicia el acceso a su música sin el acceso directo a los documentos y el deterioro que pudiera comportarles, a la vez que sirve como alerta para otros investigadores de la existencia de estas fuentes primarias en el archivo de Villarreal, lo que, a su vez, puede coadyuvar a una mejor custodia de los manuscritos “in situ”. (Que los responsables aumenten su celo en el cuidado de los materiales, dado que hago público algo que hasta entonces se desconocía).

Con mi edición crítica, pretendo contribuir a la difusión de la música histórica conservada en Valencia, así como a su mejor conocimiento. Con estas composiciones, se ayudará en cierto modo a que las gentes de Villarreal conozcan cómo pudo haber sido la música que sonó en el siglo XVIII, en su propia ciudad, lo que quiere decir que conozcan un poco mejor su propio pasado, su herencia, su “patrimonio”, y que puedan valorar la mayor o menor calidad del mismo, y aun la relevancia que pudo haber tenido, y que podría llegar a tener en la actualidad su “asunción”.

Es por tanto objeto del presente trabajo la difusión de una parte del patrimonio musical que permanece todavía inédito, con el fin de posibilitar su recuperación e interpretación. La edición de la música objeto de este trabajo de investigación, pretende ser una pequeña aportación a la futura historia de la música española del período Ilustrado, la cual se halla todavía pendiente de forma completa. Mediante su edición se

incorpora al acervo cultural en circulación una pequeña parte de música aún desconocida, y se hace posible el análisis y estudio ulterior tanto musicológico como puramente interpretativo.

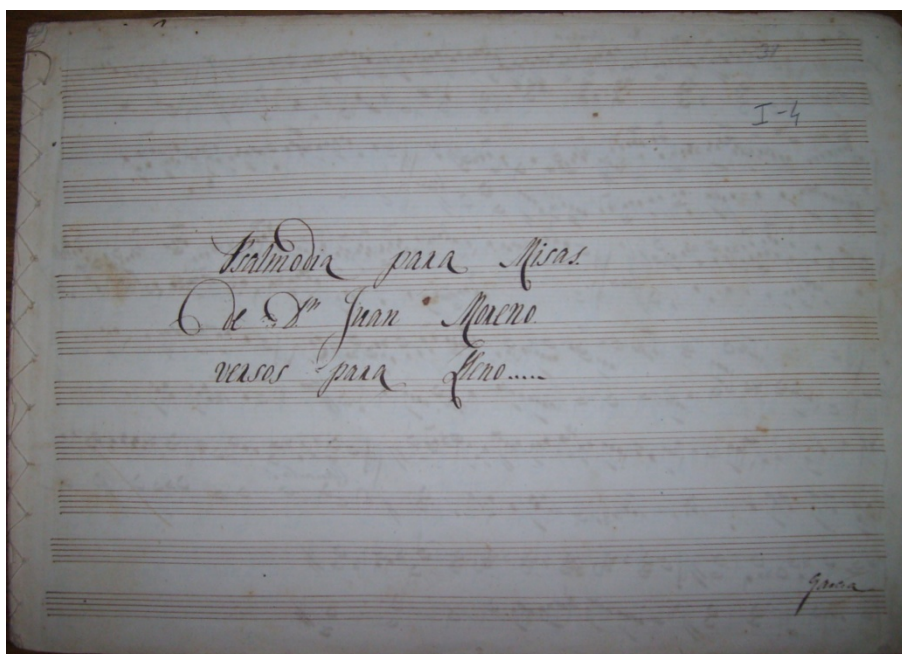
El motivo de este trabajo es el de propiciar, por tanto, un mayor conocimiento del patrimonio musical español y, más concretamente, levantino. Los autores aquí estudiados pertenecieron al entorno levantino, bien por su procedencia, bien por el ejercicio de su profesión. Valencianos como los músicos apellidados Ciurana (Joaquín y Manuel), o también el compositor Ferrer, o autores cercanos al entorno geográfico valenciano, como por ejemplo, el caso de los hermanos Moreno y Polo, que siendo oriundos de Aragón prestaron sus servicios musicales en la catedral de Tortosa (Tarragona) —cuya diócesis, como es sabido, abarcaba buena parte de los territorios que posteriormente pasarían a integrar la provincia de Castellón, ya en la comunidad valenciana—.

Junto con la difusión, es también objetivo de este trabajo la preservación y conservación de las obras. Ciertamente, las composiciones son proclives a su desaparición o destrucción por hallarse en un estado deteriorado debido a su frágil formato y a los avatares históricos que han hecho mella en su estado de conservación. Se trata de cuadernos de papel muy delgado, con multitud de roturas y encuadernados mediante el tradicional cosido.

Hacer una pequeña contribución al conocimiento del patrimonio musical español ha sido una de las razones para iniciar el presente trabajo, a partir de la búsqueda y rastreo de algunos archivos musicales eclesiásticos, procurando evitar una investigación basada fundamentalmente en el manejo de fuentes secundarias (algo en cierto modo más cercano a la historiografía, que a lo propiamente musicológico). El trabajo a partir de música inédita es seguramente la manera de propiciar, a base de las diversas pequeñas aportaciones al respecto, el nacimiento de una historia de la música española global y rigurosa.

Es precisamente del Archivo de Música de la Iglesia Arciprestal de San Jaime de Villarreal de donde procede el fondo músico-documental que ha motivado el presente trabajo de investigación. Son varios los cuadernos del período Ilustrado que constan en

el archivo de música del templo levantino, incluyendo, desde algunas colecciones de pasos para órgano a cargo de autores diversos (como Joaquín Nebra, Joaquín Ciurana, José o Juan Moreno y Polo), a misceláneas o cuadernos monográficos (como en el caso de los atribuidos a compositores como Manuel Ciurana o Juan Moreno y Polo).



**La “Salmodia para Misas” de Juan Moreno y Polo.  
Repárese en la rudimentaria encuadernación realizada mediante un simple cosido**

Establecer la relevancia histórica de los manuscritos ha constituido el desafío más importante del trabajo. La conservación, caligrafía y formato de las fuentes, junto con su notación, fueron en primer término los criterios empleados para poder situar las piezas<sup>2</sup> en la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX. En este sentido, conviene poner de relieve que la notación, pese a ser semejante en lo fundamental a la actual<sup>3</sup>, difiere en múltiples detalles; la dinámica, las alteraciones accidentales o los mordentes y acciaturas, varían respecto a la actual forma de anotarlas. Junto al análisis pormenorizado la notación, indagar la trayectoria vital y compositiva de los autores objeto de estudio<sup>4</sup>, a través de una consulta bibliográfica lo más exhaustiva posible, ha permitido averiguar datos que sin duda ayudarán a completar

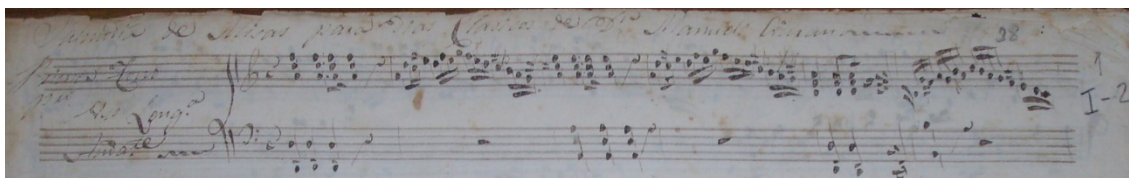
<sup>2</sup> De la segunda mitad del siglo XVIII, si exceptuamos la obra de Manuel Ciurana, y los versos anónimos para órgano, seguramente ya del primer cuarto del siglo XIX.

<sup>3</sup> Si se compara con los períodos anteriores en ámbito hispánico, cuya música de tecla estaba escrita en tablatura. Véase; -APEL, Willi: *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*. Cambridge, Massachussets, The Medieval Academy of America, 1953.

<sup>4</sup> Prestaron servicios como organistas o maestros de capilla en importantes catedrales, tales como Tortosa, la Real Capilla de Madrid, o la metropolitana del Salvador (“La Seo”) de Zaragoza, entre otras.

el proceso de datación histórica de las obras y a conocer con mayor detalle su relevancia musical.

Se procedió seguidamente a la informatización (escaneado) de originales, esencial ante manuscritos que requieren un manejo especialmente cuidadoso debido a su peculiar estado de conservación (muy deteriorado) y fragilidad<sup>5</sup>. Aparte de garantizar la correcta preservación de las fuentes, facilitando su empleo y manipulación durante el proceso de la investigación, otra razón para proceder al escaneado de los originales estribó en la idea de aproximarlos a su resultado final (conectarlos con la transcripción o edición informatizada en partitura y notación actuales), e ilustrar los criterios generales de dicha edición musical<sup>6</sup>. Dichos criterios, permiten por otra parte explicar la toma de decisiones por parte del editor, como por ejemplo la supresión de determinados signos, la incorporación de otros nuevos, o cualquier otra modificación general de la partitura.



**Comienzo de la *Salmódia de Misas para días clásicos*, de Manuel Ciurana.**

En el caso concreto de la iglesia de Villarreal, el fondo documental de “clavería” constituye una fuente imprescindible para situar la actividad musical de la basílica arciprestal en su propio entorno cultural e histórico. El análisis de este fondo permite aproximarse a la realidad social y humana en que se llevaba a cabo el oficio musical, a la gestión musical de la arciprestal, la posición social del músico, las funciones del organista o ministril, o a la relevancia social de la música en su conjunto, entre otras<sup>7</sup>. En la clavería se reflejan también algunas cuestiones que tienen que ver con la realidad crematística del oficio musical o con los avatares profesionales de los maestros de capilla, ministriles u organistas; en este mismo sentido, aparecen asimismo anotadas en la documentación de clavería cuestiones como la remuneración económica de los

---

<sup>5</sup> En general, los legajos objeto de estudio están formados por papeles de escaso gramaje y grosor, ligados mediante cordeles muy finos, que muestran una presentación en tamaño de medio folio (cuartilla) apaisado, con tapa blanda.

<sup>6</sup> Se ha considerado más propio presentar las transcripciones/ediciones de partituras, completándolas con los criterios de edición.

<sup>7</sup> Gracias a los datos consignados en el fondo de clavería, es posible reconstruir la práctica musical que se llevaba a cabo en el ámbito de la arciprestal. Sin su consulta, perderíamos detalles relevantes para comprender la realidad musical y su relación con los medios de producción.

músicos, la inversión en mejoras de los instrumentos o las condiciones laborales del organista o maestro de capilla, así como las características de los instrumentos, la ubicación del órgano, o los procesos selectivos de oposición a plazas de músicos<sup>8</sup>.

Para complementar el contexto musical vivido en el ámbito de la arciprestal, se ha decidido incorporar al presente estudio los datos referentes a la disposición y características del instrumento en que se interpretaron (y para el que tal vez se concibieron) algunas de las obras aquí presentadas. La presencia de ciertos registros, su número, distribución o posibilidad de combinaciones, o la presencia de un órgano complementario de cadereta, entre otros factores, son elementos que permiten entender el uso que se pudo haber dado a las piezas musicales. La diversidad de escritura de las piezas conservadas, algunas cercana a una escritura idiomática para el clave, o incluso para el fortepiano, como en el caso de la *Sonata* de Ferrer, junto con otras composiciones con una escritura más armónica y contrapuntística, acaso más propia del órgano (como en la obra de Juan Moreno y Polo, o en la de Manuel Ciurana), se completan mediante la disposición y prestaciones del órgano que se usara desde 1724<sup>9</sup>.

Una interpretación musical que tuviere como base la lectura directa del original a partir de una edición facsímil, resultaría en muchos casos prácticamente imposible, por cuanto, a menudo, el músico actual podría desconocer muchas formas de anotar la música del período Ilustrado, así como porque la caligrafía de las fuentes conservadas resulta en ocasiones difícilmente legible. Las dinámicas, las alteraciones accidentales, las plicas, los mordentes y acciaturas o los silencios, entre otros signos, son distintos a la forma actual de notación. La elección de signos que resulten usuales para los músicos de hoy ha sido un proceso constante en esta edición. A partir de criterios históricos y musicales, se ha elegido la que se ha considerado la mejor forma de trasladar a la actualidad los signos musicales y, con ellos, la idea estética originaria. Mediante la edición musical aquí presentada se posibilita la difusión de esta música, bien en conciertos o en grabaciones fonográficas en disco, lo que representa la posibilidad de escuchar piezas musicales que no se interpretaban seguramente desde su creación allá

---

<sup>8</sup> Podemos por tanto, mediante el estudio de los contenidos del fondo documental mencionado, hacernos una idea de la acústica y sonoridad que pudieron haber tenido, en su ejecución, las obras analizadas, a partir de algunos pormenores, como por ejemplo la ubicación y características del instrumento.

<sup>9</sup> Del que, hasta la última y más reciente restauración (ya en el siglo XXI) a cargo del taller de organería de Gerhard Grenzing, quedaba únicamente su armazón externo y algunos tubos inservibles en mal estado de conservación.

por la segunda mitad del siglo XVIII. También se fomenta con ello la investigación y el conocimiento de una parte de nuestro patrimonio musical que resulta desconocido aún hoy en día.

Las reseñas biográficas completan el estudio previo. Se pretende con ellas realizar un acercamiento al mundo personal de los creadores (con la finalidad de situar las obras aquí estudiadas en la producción general del autor), así como dar a conocer y propiciar la investigación de un autor nuevo y desconocido: el caso de Manuel Ciurana<sup>10</sup>. El conocimiento del mundo personal del organista o maestro de capilla, permite acercarse a cuestiones más generales como la formación musical en el siglo XVIII, las características de las oposiciones a organistías catedralicias, la remuneración económica, la cuestión de las sagas familiares de músicos en el siglo XVIII (caso por ejemplo de los hermanos apellidados Nebra, o de los Moreno y Polo)<sup>11</sup>, que ayudan a entender una música basada en el servicio religioso y en la competencia profesional.

El contexto histórico del mundo político, económico-social y cultural (este último, en sus facetas artística —por lo que se refiere a las artes plásticas— y literaria —en lo que respecta no sólo a la poesía y el teatro, sino incluso a la novela y el ensayo—), así como una aproximación general al ámbito musical del momento, completan el estudio previo en el que se llevó a cabo la música —de tecla— que aquí se estudia, un mundo caracterizado por el paulatino abandono de una concepción del mundo regida por el Antiguo Régimen, que se encaminaba, vía la Ilustración (y enseguida, una abrupta Revolución Francesa de consecuencias irreversibles) hacia la Edad Moderna.

Para la selección de materiales a estudiar, se ha tenido en cuenta el conjunto de manuscritos con composiciones de música de tecla de los siglos XVIII y XIX conservados en el archivo de la arciprestal de Villarreal. De la notable colección que ha llegado hasta nuestros días (aparte de las obras aquí seleccionadas, se conserva un cuadernillo

---

<sup>10</sup> Hasta el estudio de V. Ros, no se tenía constancia de una posible relación de parentesco familiar entre Manuel, Tomás y Joaquín Ciurana. Véase: -ROS PÉREZ, Vicente: *Obras para tecla de Tomás Ciurana*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 2001.

<sup>11</sup> Sobre estos músicos, véase: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp.113-156. -ID.: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época Ilustrada*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, 69”, 2004.

misceláneo que pretendo editar más adelante<sup>12</sup>, así como un par de estudios ya publicados<sup>13</sup> —cuyo contenido se decidió no incluir intencionadamente en el presente estudio, en aras de su absoluta novedad y carácter inédito—, las piezas elegidas y ahora editadas suponen el repertorio y compositores más significativos del fondo. Con ellas, se pretende ofrecer una buena panorámica, tanto de los autores cuyas obras pudieron sonar en la iglesia villarrealense en la segunda mitad del Setecientos e inicios del Ochocientos, así como de las formas utilizadas con mayor profusión en el principal templo de la ciudad (versos para salmos, sonatas, y salmodia de misas), todas ellas dotadas del carácter funcional que las hacía adecuadas para su ejecución en el templo, tanto en el marco de la liturgia propiamente dicha (en la misa, o la entonación de los salmos), como en otras funciones de diverso carácter (siestas, funciones vespertinas...).

Finalmente, y con vistas a proceder a la preceptiva redacción de conclusiones que den validez al estudio realizado, se ha procedido a comparar las composiciones estudiadas entre sí, así como, puntualmente mediante un procedimiento diacrónico (se han buscado unos pocos ejemplos anteriores y posteriores en el tiempo al ámbito de estudio) y sincrónico (se han cotejado las piezas analizadas con otras composiciones coetáneas relevantes de los autores más destacados a nivel internacional, particularmente del ámbito italiano y germánico).

Complementariamente, se aportan algunos documentos en el apartado de “anexos”, se ilustra el trabajo con algunas imágenes contextualizadas del fenómeno musical en la Villarreal de finales del siglo XVIII, y se ofrece alguna información sobre

---

<sup>12</sup> Se trata de un *Cuaderno de Pasos*, copiado y/o acaso propiedad de un tal “García” que firma en su portada, datado en el año 1837, el cual contiene diversas obra orgánicas (una de ellas sobre el verso “Fac ut ardeat” de Pergolesi), de José Moreno y Polo; dos pasos, de Juan Moreno y Polo; un paso, y una fuga sobre el himno “Verbum supernum”, de Tomás Ciurana; una obra orgánica, más un prelude, de Joaquín Ciurana; y un paso breve, anónimo. Una vez iniciado el trabajo con este cuadernillo, se decidió no incluirlo en el presente estudio, pues su edición y estudio no habría constituido mayor novedad respecto a las composiciones finalmente seleccionadas —de similares características—, aparte de que hubiera significado duplicar el trabajo a realizar.

<sup>13</sup> -Vicente ROS: *Músicos aragoneses en Valencia en el siglo XVIII*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, “Tecla Aragonesa, VII”, 2000. -ID.: “Tomás Ciurana. Una figura del clasicismo valenciano (Peñíscola 1761–Xátiva 1829)”, en *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 63, Benicarló, I-III (2000), pp.50-63. -ID.: *Obras para tecla de Tomás Ciurana (Peñíscola 1761–Xátiva 1829). Estudio y transcripción*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 2001. Se trata, en su conjunto, de un cuadernillo datado en 1821, que incluye obras de Tomás Ciurana, entre las cuales se cuentan 28 sonatas, un tema con variaciones, 7 pasos fugados para órgano, 2 fugas, unos versos sobre el “Ave maris stella”, un “Pange lingua”... Además, se incluyen en estas publicaciones algunas sonatas, pasos y otras piezas para tecla, de José Moreno y Polo; unos pasos, de Joaquín Nebra; una sonata y un *Pange lingua*, de José Nebra; unos pasos, de Joaquín Ciurana; etc.



el órgano y las actividades musicales en el entorno de la arciprestal. Por último, el volumen segundo se dedica íntegramente a la inserción de las composiciones editadas críticamente en partitura (con su correspondiente aparato crítico), con el fin de posibilitar la recuperación sonora de las composiciones estudiadas, fin y objetivo último de la presente tesis doctoral.

\* \*  
\*

## **AGRADECIMIENTOS:**

A la Universidad Politécnica de Valencia por hacer posible una vía de especialización musical en el nivel universitario, y en especial al departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte por su competencia en la gestión doctoral de la música y de la musicología.

A mi director de Tesis y amigo, Dr. Antonio Ezquerro, una de las grandes eminencias de la musicología española e internacional, sin cuyos consejos y estímulos compartidos, no hubiera sido posible el presente estudio.

A Mosén Vicente Gimeno Estornell por su generosidad, amabilidad e inestimable ayuda durante todo el proceso de investigación, llevado a cabo por mí en el archivo de la iglesia arciprestal de Villarreal.

## *Contextualización*

Con la llegada de la dinastía borbónica, se producirá una centralización que emulará (desde la corte asentada en el centro geográfico y ahora político, de Madrid, “villa y corte”) el modelo versallesco, mientras que en lo musical se compartirá la hegemonía italiana con un nuevo fuerte influjo de la cultura francesa. La vida musical religiosa tuvo unos cuantos focos de irradiación de modelos, que serían imitados en el resto del reino, tales como la Real Capilla, los madrileños monasterios de La Encarnación, y de las Descalzas Reales, o el propio monasterio de El Escorial, todos ellos con consideración de capillas reales. Por otro lado, los principales centros productores de música continuarán siendo los de la iglesia (destacando las capillas musicales de catedrales metropolitanas como las de Toledo, Sevilla, Santiago de Compostela, Zaragoza o Valencia), aunque ahora reforzados por un nuevo impulso en la capillas de la corte y la nobleza, así como en los teatros.

Barcelona también vivirá un espectacular ascenso social y cultural, particularmente notable en materia operística (desde el temprano estreno de una ópera como *Il più bel Nome* en 1707, en la corte del archiduque Carlos, obra del compositor italiano Antonio Caldara, hasta el estreno en la ciudad condal del Orfeo de Gluck — cuyo estreno absoluto había tenido lugar en Viena en 1762—, diez años antes que en Madrid —1780, Teatro de la Santa Cruz—).

La música en la corte tendrá gran vitalidad gracias a la enorme afición musical de la monarquía, que se rodea de autores como Domenico Scarlatti (\*1685; †1757) Francesco Corradini (\*1700; †1769), el cantante castrado Carlo Broschi “Farinelli” (\*1705; †1782), el padre Antonio Soler (\*1729; †1783) y Luigi Boccherini (\*1743; †1805).

Autores muy destacados en el entorno madrileño fueron también Sebastián Durón (\*1660; †1716), José de Torres Martínez Bravo (\*1666; †1732), Antonio Literes Carrión (\*1673; †1749), Francisco Courcelle [o Corselli] (\*1702; †1778), José de Nebra (\*1702; †1768), o José Lidón (\*1748; †1834), junto a otros con proyección ultramarina

como los catalanes José Picañol (1769) y José Teixidor (\*1750; †1814), o el aragonés Antonio Ripa (\*1720; †1795), entre otros muchos.

Los espectáculos escénicos con participación musical, al calor de los grandes fastos cortesanos, vivirán ahora un particular esplendor. Autores como Antonio Literes Carrión, José de Nebra y José Peyró musicaron libretos de zarzuela ya conocidos. Ramón de la Cruz, autor de sainetes, aporta una evolución importante con la incorporación de temas de carácter regionalista, en un estilo que produciría obras como “La Griselda” (1768) o “Las segadoras de Vallecas” (1768), imitado por autores como Antonio Palomino (*fl.*1769c), Antonio Rosales (\*1740; †1801), o Antonio Rodríguez de Hita (\*1724; †1787).

La tonadilla tendrá su esplendor hacia fines de 1771. Su forma general era: introducción, copla, y refrán. De un refrán que se intercalaba en una pieza de mayor envergadura se pasó a dúos, tríos con temas populares hasta la intervención de doce personas. La temática castiza autóctona madrileña se impone al estilo italianizante y mitológico. Los autores más importantes serán Pablo Esteve Grimau (\*1734; †1794), José Castel (\*1737; †1807), Pablo del Moral (*fl.*1771-1792), Blas de Laserna (\*1751; †1816), Jacinto Valledor y la Calle (\*1744; †1809). Esta nueva sensibilidad hacia lo popular hará surgir al primer folclorista en la persona de Juan Antonio de Iza Zamácola, “Don Preciso” (\*1756; †1819) que se dedicó a recopilar melodías populares y que destacó así mismo como guitarrista y bailarín.

El oratorio por su parte se desarrolló sobre todo en Valencia, Aragón y Cataluña. Los villancicos forman parte de la música eclesiástica; generalmente contaban con una primera parte a modo de introducción, le seguían las estrofas y las coplas. La encíclica del papa Benedicto XIV “Annus qui” (1749) trataba del abuso de la música en los templos; diferentes tratadistas como el padre Feijoo ya habían alertado previamente acerca de dichos abusos.



**José Herrando.**

En música instrumental destacaron: José Herrando (\*1700; †1765), violinista, autor de sonatas para su instrumento al estilo de Scarlatti y Soler, fue el primer español autor de un tratado de violín (París, 1756). Manuel Canales (\*1747; †1786), violonchelista y contrabajo, fue autor de los primeros cuartetos de cuerda documentados de un músico español (1774). Los hermanos Juan Bautista (\*1720c; †1761) y José Manuel (\*1720; †1766) Pla Ferrusola, que fueron oboístas y compositores, y tocaron en países como Italia, Inglaterra y Francia (fueron admitidos en la orquesta de la corte del gran duque Carlos Alejandro en Stuttgart, dirigida por Nicola Jommelli, \*1714; †1774).

En Valencia se desarrolla una escuela organística hacia finales del siglo XVII con Juan Bautista Cabanilles (\*1644; †1712) autor de más de doscientos tintos, su discípulo, el catalán José Elies (\*1678; †1755), autor de unas 525 composiciones para órgano de las que hay que destacar la colección *Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo* (1749), o Vicente Rodríguez Monllor (\*1690; †1760), organista de la catedral de Valencia y compositor.

En este siglo también se publican tratados teóricos que van desde la tradición a la modernidad, lo que provocará grandes polémicas, y así, la mantenida entre Sebastián Durón (\*1660; †1716) y Juan Bonet de Paredes (†1710) en relación con una nota ligada y las disonancias generadas; la de Francisco Valls (\*1665; †1747) y Joaquín Martínez de la Roca (\*1676; †1756), sobre una novena sin preparación en la obra del primero

*Missa “Scala Aretina”*; el padre Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (\*1676; †1764) el primero en quejarse de la incipiente italianización de la música española en su obra *Música de los Templos*, y Antonio Rodríguez de Hita (\*1724; †1787) autor del tratado *Diapasón Instructivo. Consonancias música y morales. Documentos a los profesores de música. Carta a sus discípulos...sobre un breve y fácil método de estudiar composición y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo* (1757) sobre la defensa o no del nuevo estilo y la condena o no del contrapunto; y la de Antonio Ventura Roel del Río (\*1705; †1767), autor de *Razón natural y científica de la música en muchas de sus más importantes materias* (1760) e *Institución armónica o Doctrina musical teórica y práctica* (1766); o incluso la polémica sobre el uso del tritono Fa-Si, mantenida entre Jaime Casellas (\*1690; †1764) y José Durán (fl.1755-†1802), así como la controversia originada por la obra *Llave de la modulación y antigüedades de la música* del padre Antonio Soler publicada en 1762.

En la tratadística conviene recordar las obras teóricas de José de Torres y Martínez Bravo (\*1670c; †1738), *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa* (1702 y 1736); las *Curiosidades del cantollano, sacadas del Reverendo don Pedro Cerone de Bérnago y de otros autores*, de Jorge Guzmán (1708); el *Resumen de acompañar la parte de guitarra*, de Santiago de Murcia (1714); la *Música Universal o principios Universales de la Música*, de Pedro de Ulloa (1717); la *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la Música*, de Pere Rabassa (\*1683; †1767); o las *Revoluciones del teatro musical italiano desde sus orígenes hasta nuestros días*, de Esteban de Arteaga (1783).



**La Guía para los principiantes, de Pedro Rabassa.**

También hubo una expansión de ediciones musicales gracias a la generalización del grabado calcográfico sobre plancha metálica. El organista y compositor José de Torres y Martínez Bravo, además de ser organista y luego maestro de la Real Capilla, se hizo editor de música: consiguió operar algunas mejoras en el sistema tradicional de impresión siendo el primer caso español de imprenta especializada de la que se conocen unos cuarenta impresos (algunos de gran influencia posterior, como los *Fragmentos Músicos*, 1700, de fray Pablo Nassarre (\*1624; †1724), un libro práctico con las reglas generales para canto llano, canto de órgano, contrapunto o composición). Este último autor, organista ciego del convento de San Francisco de Zaragoza, influyó sobremedera en el mundo musical hispánico gracias a obras como su *Escuela Música según la práctica moderna* (1723-1724), en dos volúmenes (que tratan sobre los sonidos armónicos sus divisiones y sus efectos, y donde expone la doctrina del canto llano, y del canto de órgano, y su uso en la Iglesia), cuyo mérito principal es técnico: abandona la base de experiencia que hasta entonces tenía la música, para fundarla en principios y reglas generales como tenían el resto de las artes mecánicas y liberales.



**La Escuela Música, de fray Pablo Nassarre.**

Muy pronto, el interés por la historia de la música contribuiría al nacimiento de la historiografía, con obras como *Historia y origen de la Música y Canto llano*, de autor anónimo (1755), seguida de otras como *Del origen y reglas de la música con la historia de su progreso, decadencia y restauración* (Roma, 1774), del jesuita expulsado Antonio Eximeno (\*1729; †1808), traducida al castellano en 1796.

En cuanto al oficio de músico en la España ilustrada del Antiguo Régimen, es bien sabido que la Iglesia tuvo un papel fundamental en el cultivo de la disciplina (con una función esencial, contrarreformista, como evangelizadora de la tradición católica). La transmisión del oficio de maestro de capilla o compositor, y organista, se llevaba a cabo en el entorno eclesiástico. La transmisión de los puestos de trabajo (plazas de músico racionero) en una catedral era frecuente dentro del seno familiar, lo que dio lugar a sagas familiares de músicos.

Los ministriles eran habitualmente seculares, pero procuraban que sus hijos estudiaran música también en la catedral como “infanticos” del coro, lo que les aseguraba el aprendizaje de un oficio. Existían también músicos al servicio de casas



aristocráticas o de instituciones municipales, aunque su porcentaje era muy corto al lado de los cargos religiosos.

Las catedrales y monasterios importantes (como Montserrat o la Capilla Real) contaban además, para la formación de sus niños cantores, con colegios en donde residían internos. En época de Carlos III todas las catedrales contaban con niños de coro y muchas, además, con colegios modernos conque formar a los futuros maestros de capilla u organistas<sup>14</sup>. El organista tenía, en esa época, obligación de residir en el coro (cada día cuatro horas, misa mayor, sexta y vísperas), de participar en la función musical todas las veces que existiera polifonía, y de asistir (en el caso de tratarse de un organista suplente) a todas las misas, vísperas y piezas de canto llano que requirieran de órgano, mientras que los ministriles debían acompañar a la capilla cuando se necesitaran, o en conciertos instrumentales en forma de tocatas introductorias.

\*        \*  
\*  
\*

---

<sup>14</sup> Un caso concreto fue el colegio de la catedral de Oviedo, fundado en 1662 por el arcediano de Villaviciosa; sus estatutos se promulgaron en 1695, y a fines del reinado de Carlos III, en 1789, se le dio un nuevo reglamento. Los colegiales previstos eran seis (de donde el nombre de “seises” en muchas catedrales), con el requisito de que tuvieran “buena voz y que den esperanzas de ser a propósito para servir en dicha iglesia, según el parecer del maestro de capilla y sochantre” y su ingreso se realizaba entre los ocho y diez años. La muda de la voz con la adolescencia suponía el abandono de la catedral. Para evitar este hecho, se seleccionaban aquellos niños más dotados, que pasaban a recibir clases de órgano u otro instrumento para encauzarlos como clérigos y músicos profesionales.

*Antecedentes.* En los alrededores del término municipal de Villarreal pueden aún encontrarse algunos restos de poblamientos, que se remontan al período eneolítico, así como a las culturas íbera o romana, entre un sinfín de vestigios de los muchos siglos de colonización musulmana, presentes por ejemplo en multitud de palabras y nombres corrientes en el habla local.



**Archivo Municipal de Villarreal (doc. 10).  
Carta Puebla. Año 1340.**

Villarreal, uno de los pocos pueblos fundados por aquel monarca, fue fundada por el rey Jaime I de Aragón (“el conquistador”) en el año 1274, como resultado de la segregación del municipio vecino de Burriana. Su libro fundacional se data en Valencia, el 20 de febrero del citado año. En 1329, Villarreal cambió ya las leyes que regían el municipio (desde las originales, propias del Reino de Aragón), pasándose así a unas nuevas, del Reino de Valencia. Desde su fundación, Villarreal había tenido representación en las cortes del reino, obteniendo el privilegio de poder usar, para su escudo, la insignia de Jaime I, es decir, las tradicionales cuatro barras verticales de color rojo sobre fondo de oro.

La ciudad fue construida en forma de rectángulo, rodeado de murallas, cortado por cuadrículas y cruzado por dos calles principales (la calle Mayor como eje longitudinal, ahora atravesado perpendicularmente por las calles del Conde de Albay y

el de Ramón y Cajal). En la intersección de estas dos calles, una plaza principal con arcos —soportal cuadrangular—, o plaza “de la ciudad” (que todavía existe, aunque se derribó en 1966 en su ángulo sureste para edificar la actual plaza Mayor). Reforzando los muros exteriores, un foso perimetral, cuatro puertas acorazadas (hacia el norte, el portal de Castelló; hacia poniente, el portal de Onda; hacia mediodía, el portal de Valencia; y hacia levante, el portal de Burriana) y torres armadas en las esquinas (al sur, la de Martorell; al noroeste, la de Alcover; al noreste, la de Folch Miquel; y al sureste, la Torre Mocha, que se ha mantenido hasta hoy, junto a un trozo de la parte oriental de la muralla —“Murà”—, dentro de la “Casa del Aceite”, donde hoy se encuentra el Archivo Histórico Municipal). Más tarde se abrirían otros portales, como el de Enmedio, o el de la Sangre (junto a la vieja judería).

Ya en el siglo XIV, el incremento de la población forzó a construir viviendas fuera de los muros de la ciudad, comenzándose a formar los barrios o arrabales de “Valencia” —o de Santa Lucía— (es decir, al sur, en la zona de entrada y salida hacia dicha capital, conocida como el Raval del Carme) y de “Castellón” (el Raval de San Pascual, al norte). También durante este siglo, se renovaron y aumentaron los privilegios de la ciudad, permaneciendo ésta bajo la protección del rey de Valencia gracias a costosos tributos a las Empresas Reales<sup>15</sup>.

Las inestabilidades económicas y demográficas del Cuatrocientos condujeron, ya a principios del siglo XVI, a frecuentes conflictos con las ciudades vecinas todavía musulmanas, lo que llevó a Villarreal a unirse, breve pero intensamente, a la alianza cristiana de “Germanías”. El siglo XVI fue por tanto una centuria de gran impulso demográfico y económico, que permitió, entre 1556 y 1675, expandir la huerta tradicional regada por canales o acequias, y convertir suelos de secano en cultivos de regadío.

Fuera ya de las cuestiones socio-económicas, en el estricto ámbito cultural de la ciudad conviene mencionar al menos al humanista Juan Francisco Mas, natural de Villarreal (quien fuera director de la Academia de la ciudad y profesor de gramática en la Universidad de Valencia en 1565 y 1572), que publicó varias ediciones de las obras

---

<sup>15</sup> El crecimiento urbano de la villa se concentró, hasta el siglo XIX, hacia poniente, en torno al Arrabal de Onda (siglo XVII), ya que el alto valor agrario de las tierras que había a levante impedía el desarrollo urbano por dicha parte. La ciudad se ordenaba de forma más o menos regular, y en cuadrícula, salvo la zona noroeste, donde el Camino Real rompía en diagonal el plano.

de Erasmo de Rotterdam y de Tomás Moro (*Dialogi Luciani*, Valencia, Juan Mey Flandro, 1551 —sobre Luciano de Samosata—). El Ayuntamiento contrataba en esa misma centuria al pintor renacentista italiano Paolo de San Leocadio (\*1447; †1520c), pagando generosamente los servicios del arquitecto Rafael Martí de Viciano para dibujar los planos de la villa y escribir su crónica.

Durante el siglo XVII, Villarreal tendrá, en el terreno político, una presencia muy activa en las cortes de Valencia, comenzando a evolucionar desde una agricultura de subsistencia hacia explotaciones de tipo comercial. A comienzos del siglo XVIII, y en el marco de la Guerra de Sucesión, la armada borbónica, dirigida por el Conde de las Torres de Alcorrín<sup>16</sup>, asaltó y quemó la villa el 12 de enero de 1706, ordenando el acuchillamiento indiscriminado de la población civil<sup>17</sup>.

Entre 1740 y 1780 la ciudad vivió uno de los períodos más brillantes y expansionistas de su historia, gracias al impulso comercial recibido por la actividad de su industria textil, basada en la seda y el cáñamo. Fueron así posibles algunas mejoras y cambios sociales, reflejados en la construcción de la nueva iglesia “de San Jaime” (1753-1779, 1785), o en la aparición de escritores tales como Manuel Montesinos (que plasmó las leyes locales en sus *Ordinacions i Estatuts*), el erudito Jerónimo Vives (clave para la construcción del eremitorio de la “Mare de Déu de Gràcia”), o el miembro de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, Joaquín Llorens i Chiva (europeísta e impulsor fundamental de las Escuelas Elementales en la ciudad).

Sin embargo, el siglo XVIII no estuvo exento de problemas. A partir de 1786, y durante la primera mitad de la siguiente centuria, Villarreal, como en general la sociedad española, osciló política y socialmente entre las nuevas tendencias de una sociedad liberal, que alternaba con otra conservadora. Como eco de la Revolución Francesa, estallaron algunas revueltas populares (1799, 1801), que tendrían su prolongación en la Guerra de la Independencia contra la invasión de las tropas napoleónicas (1808-1814).

---

<sup>16</sup> Cristóbal de Moscoso y Montemayor (\*1660c), primer duque de Algete y marqués de Cullera.

<sup>17</sup> Como es bien conocido, tras la muerte sin descendencia de Carlos II, los diversos territorios y reinos de la Corona de Aragón habían tomado partido por el pretendiente habsbúrgico al trono (el archiduque Carlos de Austria), que finalmente desistiría de sus pretensiones. Tras la victoria del duque de Anjou, Felipe V, éste se apresuró a derogar las leyes, fueros y privilegios valencianos (1707) que garantizaban autonomía para el viejo reino.



# VIAGE DE ESPAÑA,

EN QUE SE DA NOTICIA

De las cosas mas apreciables, y dignas  
de saberse, que hay en ella.

SU AUTOR

D. ANTONIO PONZ, *Secretario de la Real  
Academia de S. Fernando, Individuo de la  
Real de la Historia, y de la Real Socie-  
dad Bascongada, de la Económica  
de Madrid, &c.*

TOMO QUARTO.

SEGUNDA EDICION.



MADRID. MDCCLXXIX.

Por D. JOACHIN IBAÑRA, Impresor de Cámara de S. M.

*Se hallará con los demas de esta Obra en su Imprenta,*

CON PRIVILEGIO.

Retrato del abate Ponz, y portada de la primera edición de su *Viaje de España*.

En el aspecto más meramente artístico, sobresale la pieza escultórica, también mencionada por Ponz, de San Pedro de Alcántara, verdadera joya de la imaginaria valenciana, que se debe al valenciano José Vergara Gimeno (\*1726; †1799).

Esta imagen —cortada por el hermano del artista citado, el asimismo escultor Ignacio Vergara—, que hoy se expone en un recinto especial en el vestíbulo de la nueva Basílica de San Pascual Bailón, ocupaba originalmente el lugar principal en la capilla que el fundador de la orden alcantarina tenía en la iglesia del antiguo convento del Roser<sup>18</sup>. Tallada en madera y parcialmente policromada, sigue los cánones estéticos de la tradición barroca post-tridentina; mide 195 centímetros de altura y parece evocar la talla de San Pedro de Alcántara que realizara pocos años antes el primo hermano del escultor, Francisco Vergara Bartual “el Romano” (\*1713; †1761), para uno de los nichos de la nave central de la basílica de San Pedro del Vaticano. Se representa aquí, con gran efectismo y expresividad, la exaltación ascética del religioso fundador de la

<sup>18</sup> Era éste un recinto que había promovido el ministro general de la orden (provincial de la orden franciscana), padre Pedro Juan de Molina, buen amigo de los hermanos Vergara. Dispuesto con planta oval y construido entre el 24.05.1764 y el 26.07.1765, su decoración interior (con lienzos laterales y una cúpula pintada al fresco con la glorificación de San Pedro) se acabó en apenas un mes (finalizó el 28.08.1765) y corrió a cargo de José Vergara. La imagen escultórica de San Pedro de Alcántara, y algunos fragmentos de las columnas que la enmarcaban en el retablo de la capilla, fueron de las pocas piezas artísticas que se pudieron rescatar del incendio de la iglesia y del convento del Roser ocurrido en agosto de 1936.

orden, ante una austera cruz, realizada con dos troncos sin desbastar, y con un cráneo a sus pies.

Como artista villarrealense asimismo relevante en el siglo XVIII, se debe mencionar también a Pedro Esteban Bellver y Llop (\*1768; †1826), formado en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde obtuvo muy joven todavía varios premios en los concursos de 1786 (con el dibujo *Fauno*), 1789 (con la escultura *Elías y Acab*) y 1792 (con el bajorrelieve *La resurrección de Lázaro*)<sup>19</sup>.

Y entre los ciudadanos ilustres de la localidad conviene no olvidar a tres sacerdotes: el Dr. Vicente José Font de Ursins y Vives (\*1682; †1771); Jerónimo Vivas de Puertas y Moratón (\*1692; †1771); y José Pascual Zalón y Font de Ursins (\*1736; †1806).

El primero de ellos, emparentado con dos de las familias más notables de Villarreal en los siglos XVII y XVIII, se doctoró en Sacra Teología por la Universidad de Valencia, ejerciendo como párroco beneficiado en la iglesia de San Jaime de Villarreal. Administrador del Hospital municipal, decidió derribar la antigua capilla medieval, para construir una nueva (gracias a la recaudación de limosnas y donativos), con mayor capacidad y según el estilo barroco predominante, dedicando ábside y altar principal a Cristo crucificado. Las obras (1717-1732) finalizaron con solemnes celebraciones, que iniciaron en la comarca la devoción tradicional al Santo Cristo. Más tarde, impulsó la iniciativa del vicario perpetuo de la parroquia (Dr. Francesc Tomeu) de sustituir el templo gótico de San Jaime, que se había quedado pequeño ante el crecimiento demográfico de Villarreal, erigiendo una iglesia de nueva planta sobre el solar de la

---

<sup>19</sup> En 1801 ingresó como monje jerónimo en San Miguel de los Reyes de Valencia, donde profesó diez años después y permaneció hasta su muerte. Se conservan obras suyas en el Museo de Bellas Artes (ahora de San Pio V) y en la Academia de San Carlos, ambos de Valencia. Su hermano Francisco, también artista, prosiguió su formación técnica en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, inaugurando una saga de escultores en la línea del neoclasicismo tardío, con sus hijos, Francisco Bellver y Collazos (\*1812; †1890), Mariano (\*1818; †1876) y José (\*1824; †1869), autores que produjeron una abundante imaginería, así como esculturas monumentales de encargo, y que enlazan ya con el período isabelino, con el hijo de este último Francisco, Ricardo Bellver y Ramón (\*1845; †1924), autor de la famosa escultura romántica *El ángel caído* (1877), del Parque del Retiro de Madrid, con la que recibió el Primer Premio de la Exposición Nacional de Bellas Artes.

antigua feria<sup>20</sup>. A la muerte del Dr. Tomeu en 1766, se hizo cargo del control y administración de las obras, hasta su finalización y bendición solemne, el 30.07.1779. Vicente Font fue también el autor del oficio y misa propios en latín de Nuestra Señora de Gracia. Fue durante muchos años miembro decano del clero parroquial que, sin contar los religiosos de los conventos de la villa, llegó a tener veintiséis sacerdotes..

En cuanto al segundo eclesiástico mencionado, Jerónimo Vivas de Puertas y Moratón<sup>21</sup>, se había formado en el seminario de Tortosa hasta su ordenación sacerdotal. Beneficiado de la parroquia de San Jaime, y representante del clero en su Junta de Fábrica, consta su implicación en la adquisición de un órgano que posteriormente sería instalado en el presbiterio de la nueva iglesia (el recientemente restaurado). Fue también juez en la cámara apostólica de la nunciatura en la corte de Madrid, y comisario del Santo Oficio de la Inquisición en Valencia. En 1741 fue nombrado administrador de la ermita de Nuestra Señora de Gracia, iniciando la redacción de los Libros de Registro municipales (hoy conservados en el archivo parroquial de San Jaime), que constituyen una importante fuente documental para conocer la evolución socio-económica y aun espiritual de la villa<sup>22</sup>. Durante los treinta años que estuvo al cargo del eremitorio, introdujo notables mejoras, entre ellas, el encargo al pintor valenciano Luciano Calado de la pintura de todos los retablos y la decoración del ábside de la capilla.

Por último, el tercer presbítero destacado de la centuria, el teólogo José Pascual Zalón y Font de Ursins<sup>23</sup>, llegó a ser catedrático de Filosofía de la Universidad de Valencia (1763) y canónigo, por concurso de méritos, de la catedral de Segorbe.

---

<sup>20</sup> El padre Vicente Font formó parte de la Junta de Fábrica y, como representante del clero local, fue uno de los encargados de colocar la primera piedra de la nueva obra el 08.12.1752, junto al regidor decano de la ciudad (Josep Nostrort), a Bartolomé Mundina y al agricultor Josep Aragón.

<sup>21</sup> Hijo de un terrateniente y síndico de la ciudad (pro-felipista —como los Mundina y otros notables de la villa— en la Guerra de Sucesión, que sufriera en 1706 el ataque y quema de sus propiedades). Reivindicados los méritos familiares de fidelidad al rey, Carlos III les reconoció en 1764 a él y sus hermanos, nobleza de sangre y solar conocido en calidad de “ciudadanos de inmemorial”, llegando varios de ellos a ocupar cargos en el gobierno local.

<sup>22</sup> Estimuló también la afluencia devota a la ermita, reescribiendo la leyenda tradicional de la supuesta aparición a un labriego o un pastor de la imagen de la Virgen María, adaptándola a las circunstancias locales y creando el mito del “pastorcillo”. En 1757 impulsó el acuerdo municipal de celebrar cada primer domingo de septiembre una fiesta en honor de Nuestra Señora de Gracia trayendo la imagen a la ciudad desde su eremitorio.

<sup>23</sup> Su padre había sido uno de los prohombres locales partidarios de Felipe V en el asalto de la villa en 1706, y su madre formaba parte de una notable familia local. Él, había estudiado Filosofía en la Universidad de Valencia, becado por el Colegio Mayor de Santo Tomás de Villanueva, llegando a bachiller y maestro en Artes (1756) y graduado en Teología (1760).

Sobresalió en oratoria, continuando la tradición barroca (editó, en varios volúmenes, sus discursos solemnes). Hizo el primer discurso para la dedicación del nuevo templo parroquial de San Jaime (31.07.1779), publicado en 1782. El 25.11.1790, redactó y pronunció el sermón de la misa solemne de acción de gracias celebrada a la iglesia parroquial de Villarreal, con motivo de la proclamación como rey de Carlos IV. El 28.07.1791 predicó, ante el obispo Antonio Salinas, durante la misa conmemorativa del primer centenario de la canonización de San Pascual Bailón. Y el 10.08.1795 realizó el sermón (cuyo texto editado se conserva) en la ceremonia de consagración de la renovada catedral de Segorbe, de la cual era canónigo curado, es decir, su rector parroquial.

La iglesia principal —cuya primera fábrica podría datar de 1269— de la localidad, Villarreal “de los Infantes”, fue fundada por Jaime I “el Conquistador” el 22.02.1274, quien le concedió por patrón a los apóstoles Santiago (i.e., Jaime) y Bartolomé, y la dio en beneficio al tío de su propio secretario, Juan Gutiérrez, que ejercería como primer rector del templo.

Cuando aquel primer templo se quedó pequeño, se erigió un segundo, en estilo gótico, comenzado en 1298, que estaba en servicio en 1363 y que sería derribado en junio de 1752, dando así lugar al templo actual, dedicado al apóstol Santiago (o San Jaime), al que se puso la primera piedra en diciembre de ese mismo año. Erigido por tanto entre 1752 y 1779, se le dio planta de cruz latina y se trabajó en el estilo barroco tardío propio de la época, diseñado por el monje carmelita José Alberto Pina. Su proyecto original y la dirección de la primera fase de sus obras se debió al constructor Juan José Nadal.

De grandes dimensiones (75 x 45 mts., x 22 mts. de altura), con muros de mampostería y rematada con ornamentos neoclásicos, la iglesia actual conjuga dos plantas, una centralizada (con tres exedras poligonales) que forma el ábside y brazos del crucero y que se abre al espacio columnario de las tres naves —de igual altura—, y otra planta, de salón.

La nave central es de bóveda de luneta y las laterales (con capillas entre los contrafuertes), de arista o cañón. Sobre el crucero, se dispone una cúpula de tambor



sobre pechinas<sup>24</sup>, siendo su cubierta (a dos aguas en la nave central y de cobertizo en las laterales) de característica teja azul barnizada. En un extremo de la fachada principal (que imita sillares y presenta remate mixtilíneo), se levanta, desde 1682 (como resto de la antigua iglesia medieval), el campanario, con forma de torre octogonal<sup>25</sup>.



**Iglesia Arciprestal de San Jaime, de Villarreal (Castellón).  
Portada Mayor y enrejado (1926), y Puerta de la Capilla de la Comunión.**

Sobre la inauguración de la nueva iglesia en 1752, se cuenta con la información suministrada por el cronista de la villa y organista de la iglesia —durante 38 años—, mosén Benito Traver García (\*1866; †1933), quien transcribe el acta fundacional del nuevo templo, donde se dice que se levantó “ab junta de parroquianos y determinación de todo el pueblo, [y] se resolvió hacer sglesia nueva capás y suntuosa en lo año de 1752”<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Véase: -GIMENO ESTORNELL, Vicent: *L'Església Parroquial Sant Jaume Apòstol de Vila-Real. 225 Anys de la seua Història: 1779-2004*. Villarreal, Impremta Llorens, 2006.

<sup>25</sup> Esta torre del campanario, realizada en piedra tallada y que alberga cuatro habitaciones en su interior (una de ellas para el reloj), se unió a la iglesia a mediados del Ochocientos (rompiendo así lo espigado de la torre, de 42 mts. de altura x 9 mts. de lado en su base), y se debe a Agustín Máiquez. Presenta un primer cuerpo cuadrangular hasta la primera cornisa (y cuatro pirámides en los ángulos de las cantoneras), así como un segundo cuerpo octogonal (con cornisa hasta su coronación).

<sup>26</sup> -TRAVER GARCÍA, Benito: *Historia de Villarreal de los Infantes*. Villarreal, Archivo Municipal, 1909.



**El polígrafo, cronista de la ciudad, fotógrafo pionero, organista y compositor villarealense, mosén Benito Traver García (\*1866; †1933).**

Según el mismo Traver, quien más influyó en el vicario de la diócesis para que se realizara un nuevo espacio de culto, fue el doctor mosén Vicente Font, beneficiado de la propia parroquial, y su primer administrador.

El proceso constructivo iniciado en 1752 concluyó el 30.07.1779 con la bendición de la nueva iglesia, datando la primera visita pastoral que se recibió del año 1783. En aquellos años, la iglesia contaba con 23 capellanes residentes y 38 beneficios, entre los cuales habría que contar seguramente a alguno de los miembros de su capilla de música.



**Iglesia Arciprestal de San Jaime, de Villarreal (Castellón). Interior de las naves. Vista desde los balcones, con el fresco de José Vergara Gimeno (\*Valencia, 02.06.1722; †*Ibíd.*, 09.03.1799), *La conversión de Fileto* (autor que fuera encargado, a fines del siglo XVIII, de ornamentar las cúpulas con el tema del martirio de San Jaime), e imagen parcial.**

Como anécdota de carácter histórico digna de ser reseñada en el devenir histórico de la iglesia de Villarreal conviene hacer mención a la epidemia de “cólera morbo” desatada en 1834, por cuanto se registraron 508 fallecimientos (de ellos, se llegó a alcanzar la fatídica cifra de 38 muertes en un solo día), hasta que se dio por finalizada la epidemia, con la celebración de un solemne *Te Deum* cantado en acción de gracias, en el templo, el 09.11.1834<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Veinte años después (en 1854), habría una nueva epidemia, asimismo de cólera, que se cobraría la vida de 387 personas.



**Iglesia Arciprestal de San Jaime, de Villarreal (Castellón).  
Portada lateral barroca, “de la Peixateria”.**

Sobre la vida cotidiana y actividades de la capilla musical de la localidad, apenas se dispone de noticias, si bien son frecuentes en la documentación de la iglesia, como en otros lugares, la referencia a actividades y funciones rutinarias, procesiones, celebraciones de diversa índole, etc.



**Iglesia Arciprestal de San Jaime, de Villarreal (Castellón).  
 Vista del coro, y órgano romántico tardío (de 1931, obra del taller "Amezúa y Cía",  
 realizado probablemente por los socios del entonces fallecido Aquilino Amezúa,  
 Luciendo Caucal y Leocadio Galdós).**



**Iglesia Arciprestal de San Jaime, de Villarreal (Castellón).  
 Baldosa cerámica con lauda sepulcral de su vicario mayor (1766).**



**Iglesia Arciprestal de San Jaime, de Villarreal (Castellón).  
Lámpara votiva del altar mayor y órgano barroco.**



**Iglesia Arciprestal de San Jaime, de Villarreal (Castellón).  
Escudo de la iglesia (talla en la trona, del Evangelio); y  
escudo de Santiago (San Jaime) en el altar mayor.**

La casa parroquial de la Iglesia Arciprestal de San Jaime de Villarreal es el edificio que alberga en la actualidad el archivo de música de dicha iglesia. El edificio de esta casa parroquial, anexo a la iglesia, hace en la actualidad, por una parte, las funciones de vivienda del arcipreste —en su piso superior—, y sirve asimismo de secretaría parroquial en su planta baja. Como es habitual en este tipo de dependencias parroquiales, allí se acuerdan los actos sacramentales de bautismos, bodas o confirmaciones con los fieles de la ciudad, y se organizan los acontecimientos religiosos que se llevan a cabo durante el año religioso. En la casa parroquial es posible, además, llevar a cabo consultas sobre los fondos documentales del pasado, referentes a partidas de nacimiento o de defunción y también se puede realizar el cotejo documental de los fondos musicales.

Dado que no se cuenta por tanto con una dependencia independiente para archivo de música, sino que éste está emplazado en la secretaría (planta baja) de la misma casa parroquial, los fondos relacionados con la música se ubican hoy en una zona de la sala que hace las veces de despacho correspondiente al cura párroco, mosén Vicente Gimeno Estornell. De hecho, la secretaría de la parroquia cuenta con tres despachos y un vestíbulo de entrada, en el cual, precisamente, se dispone de una mesa amplia para llevar a cabo las labores de consulta documental. Esto comporta un cierto inconveniente, ya que este vestíbulo comunica con los tres despachos mencionados, lo que supone el paso obligado de los fieles que acuden al despacho parroquial y por consiguiente puede dificultar las labores de cotejo o consulta de los fondos.

El pasillo que conduce desde el despacho parroquial o secretaría al patio de la iglesia, sirve también como lugar de ubicación de una de las tres fotocopiadoras con las que cuenta el despacho parroquial, utilizada para la eventual copia de los documentos del archivo.

Para llevar a cabo la consulta de los fondos musicales es recomendable contactar con *mosén Vicente Gimeno Estornell*, cura párroco natural de la ciudad y seguramente quien conoce mejor el patrimonio eclesiástico musical de Villarreal<sup>28</sup>. La particular

---

<sup>28</sup> Formado en el seminario de Tortosa, y con una cierta formación musical (especialmente en lo relacionado con la música religiosa vocal y orgánica), conoció de primera mano buena parte de los fondos

sensibilidad por la música del actual responsable del archivo de la arciprestal, favorece sin duda las labores de consulta del archivo de música, ya que puede servir de orientación y gran ayuda al respecto.



El archivo de música lo constituyen únicamente cuatro archivadores de cartón del tipo “archivo definitivo”, tamaño folio prolongado, que contienen una veintena de subcarpetas (de cartulina marrón), que contienen e individualizan cada documento. Se estructura de la siguiente forma:



-CAJA 1: **Orgue I** (Arxiu Música). Contiene obras inéditas de autores de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX en su mayoría, como las que constituyen la materia de esta tesis doctoral

---

musicales con los que cuenta aquél seminario tarraconense, donde se conserva buena parte de la producción del que fuera su organista Juan Moreno y Polo, objeto de estudio en el presente trabajo. Mosén Gimeno ejerce además, ocasionalmente de organista de la arciprestal villarrealse.



-CAJA 2: *Orgue II* (Arxiu Música). Contiene obras orgánicas impresas de la segunda mitad del siglo XIX y siglo XX.

-CAJA 3: *Música Vocal III* (Arxiu Música). Con música vocal del siglo XX en su mayoría.

-CAJA 4: *Misses Impreses* (Arxiu Musical). Con obras ya editadas de la segunda mitad del siglo XIX y del siglo XX.

Casi la totalidad de las piezas que constituyen el fondo musical del archivo son obras para órgano de los siglos XVIII (la inmensa mayoría), primer tercio del XIX y siglo XX (en menor medida). Este dato lo ratifica además el único manuscrito fechado, que alude al año 1821, así como el hecho de que la mayoría de nombres de compositores que aparecen entre sus fondos musicales, corresponden a autores que desarrollaron su actividad musical en el último cuarto del siglo XVIII y principios del XIX.

Conviene poner de relieve la temprana recepción del repertorio internacional en una localidad como Villarreal, donde pudo haberse escuchado parte de la mejor música para teclado europea de fechas relativamente cercanas. Además de los autores españoles que constituyen la materia de este estudio (un José Ferrer todavía hoy de difícil atribución, ya se tratara del aragonés José Ferrer Beltrán \*1745c; †1815, o del valenciano José Ferrer, *fl.*1783, o del castellanense —natural de Peñíscola— Tomás Ciurana \*1762; †1829), se pueden citar obras, aquí conservadas, de autores extranjeros como el austríaco Franz Joseph Haydn (\*1732; †1809) o Ignaz Joseph Pleyel (\*1757; †1831) —que desarrollara buena parte de su carrera en París—, así como del bohemio Adalbert Gyrowetz (\*1763; †1850) —que residió largo tiempo en Italia—.



Primer movimiento de la *Sonata para teclado*, de Franz Joseph Haydn (Hob. XVI:38).

En cuanto a las piezas del archivo que han sido estudiadas en el presente trabajo y que constituyen un fondo musical inédito hasta la fecha se encuentran, una *Salmodia de Misas para Días Clásicos*, de Manuel Ciurana; una *Sonata* [en Do Mayor], de José Ferrer; una *Salmodia para Misas*, de Juan Moreno (en cuya portada se registra el nombre del probable copista —y/o propietario—, “García”); y unos *Versos para Órgano*, de D.M.S. [¿D. Mariano Sales?], que contienen: 1.- Versos de 8º tono para Tercia y Nona, de D.M.S.; 2.- Versos sobre el Himno “Veni Creator”, de D.M.S.; 3.- Versos sobre el Himno “Ave maris stella”, de D.M.S.; 4.- Versos de 5º tono para Misas, de D.M.S.; 6.- Intermedios (Nº 1 a Nº 4), anónimos; y 7.- Fuga sobre el canto del Himno “Sacris solemnis”, de José Lidón (\*1746; †1827).



Se colocan todas con Requero y qual de lleno de ambas Manos

Hymno Ave maris stella =

Fuga 1.<sup>a</sup> And.<sup>te</sup> Maj.<sup>or</sup> Sigue fuga

Contra =

Comido

*Seis Fugas para Órgano con sus Preludios, de José Lidón.*

Entre las obras musicales más relevantes del archivo, pero que no figuran en el presente estudio, merecen ser citadas las siguientes: *Seis fugas para órgano con sus preludios*, de José Lidón, sobre diversos himnos<sup>29</sup>; un cuaderno misceláneo que

<sup>29</sup> *Ave Maria Stella, Quem terra pontus sidera, Verbum supernum prodiens, O gloriosa virginum, Pange lingua gloriosi, y Sacris solemnibus.* [Esta obra ha sido editada recientemente. Cfr.: GARCÍA FRAILE, Dámaso: *José Lidón (1748-1827): La música para teclado.* 2 vols. Madrid, Sociedad Española de Musicología, col. "Sección E: Cuadernos de Música Antigua, N° 15 y N° 16", 2002 y 2004.

contiene obras de diversos autores<sup>30</sup>; y un cuaderno monográfico de Tomás Ciurana, con obras para tecla de este autor<sup>31</sup>.



**Tema con Variaciones de mosén Tomás Ciurana (1821).**

Se conservan además abundantes composiciones de carácter orgánico, buena parte de ellas anónimas (entre las que sobresalen varias *Salmodias por los ocho tonos*, diversos *Ofertorios para órgano* —varios de ellos copiados de originales franceses—, unos *Versos para la Ascensión del Señor y Pascua de Espíritu Santo*, etc.), así como una *Psalmodia para Misas* de mosén Manuel Martín (para uso de Manuel Fabra, 1836)<sup>32</sup>; una *Salmodia por los ocho tonos* (1865), de Bernardo Calvó Puig (\*1819; †1880); unos *Versos clásicos para órgano* para el uso de Rafael Felip Sanchís (Castellón, 1876); y *Dos Fugas para órgano*, del organista y profesor del Conservatorio de Música de Valencia, José M<sup>a</sup> Úbeda (\*1839; †1909) —en copia de Juan B. López—.

<sup>30</sup> Como un *Rondó*, de Ignaz Pleyel; otro *Rondó*, de Pleyel; un *Adagio*, de Pleyel; *Allegro*, de Pleyel; *Sonata*, de Pleyel; *Sonata*, de Josef Ferrer; *Trio*, de Pleyel; *Roxomale*, de Haydn; *Rondó*, de Gyrowetz —discípulo de Pleyel—; *Sonata*, de Haydn; *Tema con Variaciones*, de Tomás Ciurana —1821—.

<sup>31</sup> Este cuaderno comportó un trabajo doctoral y su posterior publicación. *Vid.*: ROS PÉREZ, Vicente: *Obras para tecla de Tomás Ciurana*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 2001.

<sup>32</sup> Existe un Manuel Martín Gómez, natural de Jérica, que había sido organista de Rubielos (Teruel) y que aparece como organista de la iglesia parroquial de San Juan del Mercado de Valencia desde 1823. *Vid.*: VILLALMANZO, Jesús: *La música en la parroquia de los santos Juanes de Valencia durante el siglo XVIII*. Valencia, Generalitat Valencia, Música '92, 1992, p.38.



*Salmodia para Misas, para órgano, de mosén Manuel Martín (1836).*

En el apartado internacional, destaca la presencia de una obra del célebre compositor y organista francés de origen belga César Franck (\*1822; †1890), profesor del Conservatorio de París: un impreso francés con la primera de sus 6 *Pièces d'Orgue*, —una *Fantaisie*—, todas ellas editadas por A. Durand & Fils en la capital francesa, adquirido en la “Iberia Musical” de la calle Canuda, 45, de Barcelona.

**CÉSAR FRANCK**  
Professeur d'Orgue au Conservatoire de Paris

**6**  
**PIÈCES D'ORGUE**

N <sup>o</sup>	Précis net
1. Fantaisie	32
2. Grande pièce Symphonique	45
3. Prélude, Fugue et Variations	35
4. Rêverie	25
5. Réquiem	35
6. Fugue	35

L'OUVRAGE COMPLET, voir 101

N. 3<sup>o</sup> pour Piano et Orgue Harmonium

Paris, A. DURAND & FILS, Éditeurs  
4, Place de la Madeleine

IBERIA MUSICAL  
Calle de Canuda, 45 - BARCELONA

**FANTASIE.**  
Par CÉSAR FRANCK, Op. 16. Poco Lento.  
A son ami Monsieur A. CHAUVET.

R. Fonds de 8 pieds et Hautbois.  
P. Fonds de 8 pieds.  
GO. Fonds de 8 pieds.  
PED. Fonds de 8 et 16 pieds.  
Claviers accouplés.  
Tiroirs.

*Poco rall.*  
*a Tempo.*

*Fantaisie, para órgano, de César Franck.*

En cuanto al apartado vocal, es preciso mencionar la presencia en el archivo villarealense de la obra del tortosino Felipe Pedrell (\*1841; †1922), con la copia

manuscrita de unas *Visperas* —Domine ad adiuvandum, Dixit Dominus y Magnificat—, a 4 voces con acompañamiento de órgano, además de otras composiciones anónimas de carácter devocional (*Salves dolorosas, Dolores y Gozos a San José, etc.*).



*Visperas, a 4 y órgano, de Felipe Pedrell.*

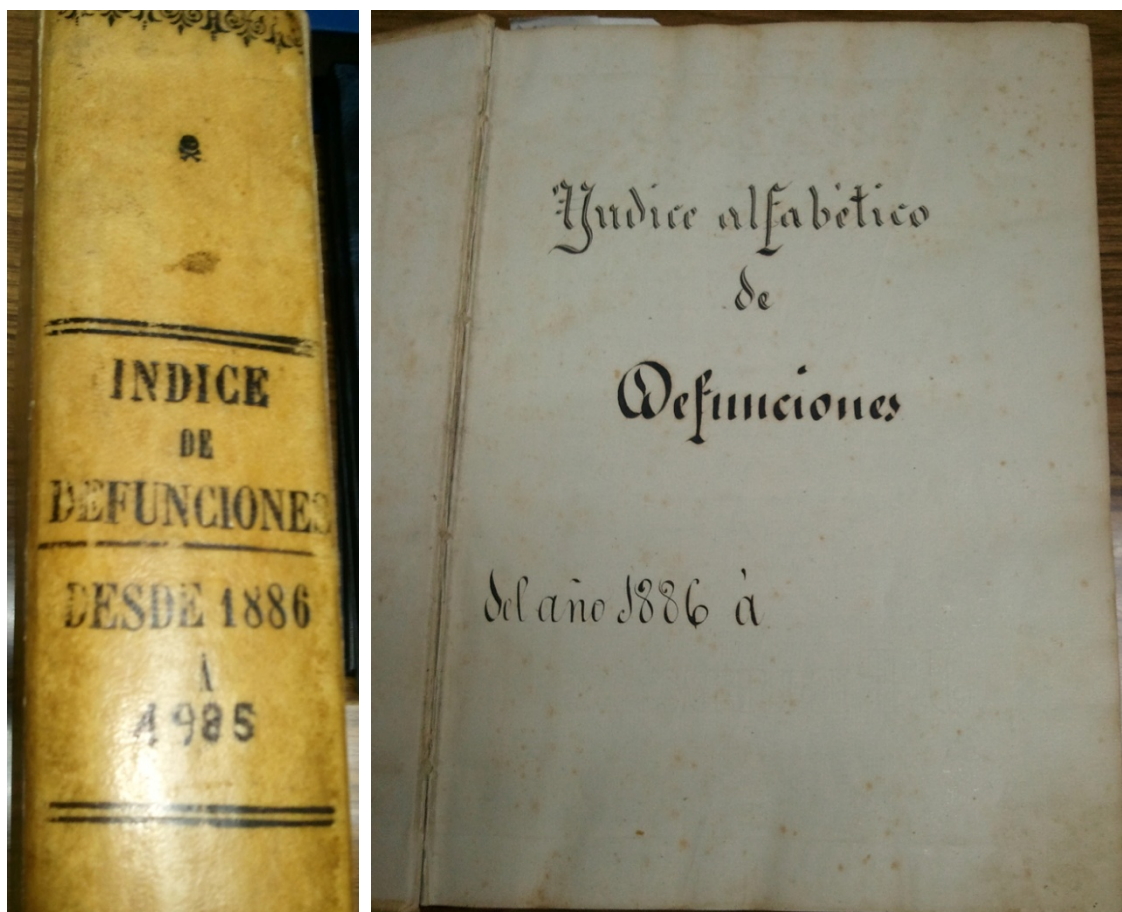
En cuanto a la bibliografía reciente relacionada con los fondos musicales del archivo, hay que citar al menos los siguientes títulos:

- SORRIBES CARCELLER, Serafín; y DOÑATE SEBASTIÁN, José María: *Órgano de Villarreal*. Valencia, Asociación Cabanilles de Amigos del Órgano, col. "Órganos del País Valenciano, VII", 1980.
- ROS PÉREZ, Vicente: *Obras para tecla de Tomás Ciurana*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 2001.

CLIMENT BARBER, José: *Música de la Catedral de Segorbe*. Segorbe, Fundación “La luz de las imágenes”, 2001.

GIMENO ESTORNELL, Vicent: *L'Església Parroquial Sant Jaume Apòstol de Vila-Real. 225 Anys de la seua Història: 1779-2004*. Villarreal, Impremta Llorens, 2006.

Por otro lado, ha de considerarse que la música no constituye el único fondo documental e histórico de la iglesia. La casa parroquial cuenta asimismo con otros fondos documentales antiguos relacionados con cuestiones religiosas y sacramentales que le afectaron a lo largo del tiempo (*Quinque libri*), y así por ejemplo se conserva un volumen que contiene el registro de bautizos desde el año 1670, un libro de matrimonios (desde 1800 hasta la actualidad), otro libro de confirmaciones del mismo período aproximadamente..., y un fondo de biblioteca sobre temas de Teología antigua, que van desde el siglo XVIII hasta la actualidad.



Iglesia Arciprestal de San Jaime, de Villarreal (Castellón). Libros de defunciones.



Iglesia Arciprestal de San Jaime, de Villarreal (Castellón).  
Libros corales (siglo XVII).

**DISPOSICIÓN DE LOS REGISTROS DEL ÓRGANO DEL ALTAR MAYOR  
(TRAS LA ÚLTIMA RESTAURACIÓN), DE 2009**

Bajos (C-c3)		Tiples (c#3-c5)	
Flautado Mayor	8'	Flautado Mayor	8'
Flautado 2º	8'	Flautado 2º	8'
Violón	8'	Violón	8'
Octava	4'	Octava	4'
Tapadillo	4'	Tapadillo	4'
Docena	2'2/3	Lleno en 12ª y 15ª	II
Lleno en 15ª y 19ª	II	Lleno en 15ª y 19ª	II
Lleno	IV	Lleno	IV
Címbala	IV	Címbala	IV
Nasardo en 12ª	2'2/3	Tolosana	III
Nasardo en 15ª	2'	Nasardo en 12ª	2'2/3
Nasardo en 17ª	1'3/5	Nasardo en 15ª	2'
Nasardo en 19ª	1'1/3	Nasardo en 17ª	1'3/5
Pajarillo	1'	Flauta (8' doble)	II
Trompa Real	8'	Corneta	VIII
Bajoncillo	4'	Trompa Magna	16'
Chirimía	2'	Trompa Real	8'
		Clarín claro	8'
		Clarín de campaña	8'
Cadereta interior			
Violón	8'	Violón	8'
		Corneta en Eco	V
		Violines	8'



Cadereta exterior			
Flautado 2°	4'	Flautado 2°	4'
Violón	4'	Violón	4'
Lleno en 15ª y 19ª	II	Lleno en 15ª y 19ª	II
Lleno	IV	Lleno	IV
Címbala	IV	Cascabeles	IV
Nasardo en 19ª	1' 1/3	Nasardo en 19ª	1' 1/3
Voz Humana	8'	Corneta inglesa	V
		Clarín	8'
		Voz Humana	8'
Pedal			
Contras	16' + 8'		

La última intervención en el órgano mayor de la arciprestal, realizada a cargo del taller del maestro organero Gerhard Grenzing y con el apoyo de la Fundación Luz de la Imágenes, ha establecido un diapasón de 390 Hz a una temperatura media de 20°C (el anterior se situaba en torno a los 380 Hz), con temperamento mesotónico de 1/6 de coma, supuesto que éste se ajusta bien al repertorio propio de la época, el cual, curiosamente, coincide asimismo con las obras objeto de estudio en la presente investigación.





**Dos aspectos de los registros del órgano de cadereta en la actualidad, y (abajo) una imagen de conjunto (consola y cadereta), con el órgano del coro al fondo.**

\* \*  
\*

No es el propósito de este apartado ofrecer una investigación de primera mano (con localización de fuentes documentales inéditas), puesto que dicho trabajo excedería los límites autoimpuestos aquí. Se trata, más bien, de establecer un estado de la cuestión (es decir, de realizar una actualización o puesta al día, de recopilar cuanto se conoce, a día de la fecha) sobre estos tres compositores (cuatro, si aceptamos la hipótesis de identificar las siglas D.M.S. de nuestra composición con el organista de la arciprestal villarrealense mosén Mariano Sales), incorporando al mismo tiempo una nueva perspectiva crítica, ordenando las informaciones y enlazando datos, al tiempo que aportando la correspondiente bibliografía e inventario (o breve catálogo de obras) de sus respectivas producciones musicales.

Esto es particularmente así en el caso de músicos como José Ferrer o Juan Moreno y Polo, más o menos conocidos por la investigación musicológica de ámbito hispánico, aunque, ciertamente, poco investigados a fondo, y menos aún, actualizados. En cambio, como se verá, los casos de Manuel Ciurana y Mariano Sales son prácticamente novedosos en su totalidad, tratándose aquí de compositores que apenas han merecido atención alguna por parte de la investigación hasta el día de hoy. Veamos a continuación la semblanza de los músicos que nos ocupan:

***Manuel Ciurana y Ardiol (fl.19.sc)***. Este compositor apenas ha sido atendido por la investigación hasta la fecha, simplemente ignorado, o bien confundido y absorbido, a partir de una notable confusión, por las biografías de otros dos músicos de igual apellido, Joaquín, y Tomás Ciurana, respectivamente. Activo en el siglo XIX y acaso nacido hacia finales del siglo XVIII, se le conoce su faceta como compositor en el área levantina. Fue autor de una *Gran Salmodia de Misas*, datada en 1842, además de la obra que presento como inédita de este compositor: una *Salmodia de Misas para días clásicos*, para órgano.

Una de las escasas referencias que he hallado sobre este músico se encuentra en un catálogo de obras musicales de la parroquia de Vinaroz (Castellón), a cargo del maestro de capilla José Bonau (de 1819), como nos traslada en fecha reciente el

organista valenciano Vicente Ros, en un detenido trabajo que editó a propósito del hermano de nuestro protagonista, Tomás Ciurana<sup>33</sup>.

De hecho, la partida de defunción del compositor Tomás Ciurana (1829), hace referencia a Manuel como sacerdote y organista de la parroquia de San Nicolás de Valencia, en donde, además, se precisa que era hermano de Tomás Ciurana<sup>34</sup>.

“Día cinco de junio de mil ochocientos veinte y nueve se dio sepultura eclesiástica en el cementerio, en el sitio destinado al Ilustre Cabildo y señores beneficiados, pasadas veinte y quatro horas, entierro general, asistencia del ilustre Cabildo y reverendo Clero, a el cadáver de don Tomás Ciurana, presbítero beneficiado, organista de esta Iglesia Colegial, natural de Peñíscola, hijo de Tomás Ciurana y de Margarita Ardiol. Otorgó testamento ante Joaquín Calatayud, escribano, en el anterior día, en el que asignó 50 libras para bien de alma y nombró albaceas a don Fernando Muñoz, canónigo, y a don Manuel Ciurana, presbítero, organista parroquia San Nicolás de Valencia, y entre otros legados legó 12 reales de vellón viudas de los que fallecieron en la guerra. Falleció anterior día. Edad 68. Certifico: don José Francisco Moliner”<sup>35</sup>.

Por otra parte, la explicitación del testamento de Tomás, prescribe como segunda de las obligaciones que encargaba el difunto la de

“Haver de entregar a mi hermano mosen Manuel el relox de faltriquera de plata, las sotanas y manteos buenos y todos los libros y breviarios que quiera, con el roquete bordado”<sup>36</sup>.

Y, de otro lado, conviene señalar que el citado catálogo de José Bonau incluía, en último lugar, una *Sonata por Gsolreut para órgano de Don Manuel Siurana*, síntoma

---

<sup>33</sup> Este autor ha sido el primero, y el único, hasta la fecha, que ha reparado en el parentesco de estos músicos, los hermanos Manuel y Tomás. Véase: ROS PÉREZ, Vicente: *Obras para tecla de Tomás Ciurana*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 2001.

<sup>34</sup> **Tomás Ciurana** (\*Peñíscola —Castellón—, 1762; †Játiva —Valencia—, ?.07.1829). Fue organista de la parroquia de Santo Tomás Apóstol de la ciudad de Valencia (antigua iglesia de la Congregación de San Felipe Neri), desde 01.01.1783 a 31.12.1785, año que pasó con el mismo cargo, a la colegiata de Játiva, donde permaneció hasta su fallecimiento. Como compositor, se distinguió en el género orgánico: tiene publicados tres pasos fugados para órgano en el volumen octavo de la Biblioteca Sacro Musical (1899-1900), aunque, de toda su producción inédita, sólo se conoce una *Sonata en Si bemol*. [*Libro de las Oposiciones*, de la Colegiata de Játiva. RUIZ DE LIHORY, José [Barón de Alcahalí]: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Domenech, 1903, p.215. CLIMENT BARBER, José: “Ciurana, Tomás”, en *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid, Iberautor, 2006, vol.I, p.231].

<sup>35</sup> Citado en: ROS PÉREZ, Vicente: *Obras para tecla de Tomás Ciurana...*, *op. cit.*, p.13. *Vid.* también: ALONSO, Joan; y BOLUDA, Alfred: “La música a Xàtiva (ss. XIV-XIX)”, en *Cendres de Juny*, 2 (1995), pp.9-21. Y Archivo de la Colegiata de Játiva, *Llibre de Difunts* (1813-1833), L-44, fol.222.

<sup>36</sup> Archivo de la Colegiata de Játiva, *Minutarios de Joaquín Calatayud*, Notario (Caja B-4/2).

evidente de que las composiciones para teclado de nuestro protagonista circularon por el área cercana a Villarreal<sup>37</sup>.

La obra que aquí se presenta de Manuel, llamado por V. Ros “el tercer Ciurana” —considerando a sus coetáneos Tomás y Joaquín— (*Salmodia de Misas para días clásicos*), supone un claro ejemplo de escritura para órgano del siglo XIX, con una gran profusión en el empleo de registros partidos y de cadereta, una técnica más armónica que contrapuntística, y con ciertas innovaciones texturales en el ámbito armónico.



Detalle del inicio de la *Salmodia de misas para días clásicos* de Manuel Ciurana.



*Salmodia de misas para días clásicos*, de Manuel Ciurana.  
(Repárese en la profusa anotación de registros para el órgano).

En cualquier caso, de la lectura del testamento y la partida de defunción de Tomás, queda claro que Manuel no era fraile sino sacerdote, organista en la parroquial de San Nicolás de Valencia, y que eran hermanos entre sí. No queda claro todavía hoy, en cambio, cuál pudo haber sido el parentesco de estos dos músicos con el fraile

<sup>37</sup> BOVER PUIG, Juan: “Órgano de Vinaròs”, en *Órganos del País Valenciano*, XXI-XXIII (Julio-Septiembre, 1981), p.57.

franciscano Joaquín Ciurana, otro músico del mismo área y activo en fechas muy cercanas (algo más viejo Joaquín según se desprende de alguna de sus obras conservadas)<sup>38</sup> a los dos hermanos citados.

A pesar de que Joaquín parece preceder en el tiempo a Manuel y Tomás, existen ciertas similitudes estilísticas entre las producciones para órgano del primero y el último, que podrían apuntar a que ambos (Joaquín y Tomás, —y en consecuencia, también Manuel—) hubieran podido ser hermanos, tales como el empleo de pasajes (en los *pasos* para órgano)<sup>39</sup> en los que se utilizan los silencios de manera característica (a manera de hoquetus, con temas intercalados por pausas y ciertas progresiones que acaban en síncope con gran cantidad de silencios intercalados en el tema principal), así como algunas progresiones ascendentes con repetición de notas a modo de redundancia temática.

### ***José Ferrer Beltrán (\*1744; †1815) o José Ferrer (fl.1783)***

---

<sup>38</sup> De *Joaquín Ciurana* se data una salmodia conservada en el Patriarca de Valencia en 1770 (según el catálogo de dicho Real Colegio-Seminario realizado por CLIMENT, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. II. Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, 1984), y otra en Vinaroz, copiada por Joaquín Ortí en 1776 (que se conserva en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona, M 121). Por su parte, según RUIZ DE LIHORY, José [Barón de Alcahalí]: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Domenech, 1903, p.215, Joaquín Ciurana fue un “religioso franciscano y organista representativo de la escuela tradicional valenciana: tuvo otro hermano también fraile y músico”. Esta misma obra, que atribuye a sus composiciones “gran profundidad”, le hace “experto organista que fue de los más fieles guardadores de los prestigios musicales de la escuela valenciana en toda su pureza. Tuvo otro hermano también fraile y músico”. Se conserva de él en la Biblioteca de Catalunya barcelonesa una *Psalmodia para visperas sobre el cántico Magnificat* por los ocho tonos (con siete versos para cada tono) [Vid.: PEDRELL, Felipe: *Catàlech de la Biblioteca de la Diputació de Barcelona*. 2 vols. Barcelona, Palau de la Diputació, 1908-1909, vol.2, p.110; cfr. también: PENA, Joaquín; y ANGLÉS, Higinio: *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona, Labor, 1954: Joaquín Ciurana: Compositor del s. XVIII, desconocido, de quien se conservan varias salmodias para órgano]. Entre sus obras documentadas (algunas en el Colegio de Corpus Christi de Valencia, datadas en 1770) se cuenta una diversa obra para órgano, que comprende *Ocho pasos cortos sobre un mismo tema*; una *Psalmodia en los ocho tonos* y diferentes formas en cada verso (“Patriarca”, 1770); una *Salmodia para la Misa* (catedral metropolitana, 1849); y unas *Sonata en Do Mayor*, *Sonata en Mi bemol*, y *Sonata en Re*, todas ellas en el “Patriarca”. [CLIMENT, José: *Fondos Musicales de la región Valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Insitución “Alfonso el Magnánimo”, 1979. ID.: *Fondos Musicales de la región Valenciana. II. Real Colegio de Corpus Christi “Patriarca”*. Valencia, Diputación, 1984. GARBAYO, Javier: “Ciurana, Joaquín”, en *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid, Iberautor, 2006, vol.I, p.231]. Alguna obra de la catedral metropolitana de Valencia va firmada por el “hermano Joaquín Ciurana” y lleva fecha de 1849 (lo que haría prácticamente imposible que se tratara del mismo músico del que ya se datan obras en 1770; por esta razón, no se descarta la posibilidad de que en realidad existiesen dos músicos homónimos).

<sup>39</sup> Concretamente, en la *Salmodia para visperas* de Joaquín y en el *Paso fugado* de Tomás.

Este músico arroja no pocos interrogantes, habida cuenta de lo común de su nombre y apellidos, que conducen hacia varios compositores homónimos activos en el área de Levante, con repertorios similares, y en la misma época. Acotando su área de producción musical, características estilísticas, etc., de los posibles casos que podrían identificarse con el autor de nuestra sonata<sup>40</sup>, hemos concluido —por eliminación deductiva— en únicamente dos posibles autores, que hipotéticamente, podrían corresponderse con el compositor de nuestro interés. Véamoslos.

**1.- José Ferrer Beltrán (\*1744; †1815)**<sup>41</sup> (\*Mequinenza —Zaragoza—, 1744; †Oviedo —Asturias—, 16.01.1815). Ejerció como organista en la colegiata de Tremp (Lérida), puesto que obtuvo el 05.06.1767. Desde aquí, siendo ya clérigo de tonsura, concursó y obtuvo la plaza de organista de la catedral de Lérida, sucediendo a Mauricio Espona (05.06.1767). Recibió órdenes sagradas en Lérida, ordenándose el 22.09.1770. Permaneció en la capital catalana —cercana a su lugar de nacimiento— en calidad de organista durante diez años. Marchó más tarde como organista a la catedral de Pamplona (21.04.1777)<sup>42</sup>, donde permaneció nueve años, a pesar de que, cuando llegó, iba a cobrar 50 ducados anuales de salario, que eran apenas la mitad del salario que antes había disfrutado su antecesor en la organistía pamplonica, Andrés Gil.

Había opositado junto a otros ocho candidatos a la plaza pamplonica como organista principal. Compusieron el tribunal el maestro de capilla Juan Antonio Múgica, el organista de la colegiata de Tudela (Blas Serrano) y el que anteriormente había sido arpista catedralicio (luego organista en la villa navarra de Larraga y entonces organista de la iglesia de Santiago de Puente la Reina), Miguel Antonio de Iribarren. Entre sus

---

<sup>40</sup> Existe también un José Ferrer Monfort (\*Cañada de Benatanduz —Teruel—, 08.09.1682; †Toledo, 1752), Tenor formado en Valencia (y antes, mozo de coro en su catedral metropolitana), que estudió Filosofía en aquella universidad. Intervino en la controversia de Valls, defendiendo al maestro de capilla barcelonés, en su obra *Escudo Político*. CLIMENT BARBER, José: “Ferrer Monfort, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol.5, p.97.

<sup>41</sup> PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio: *José Ferrer: Sonatas para clave*. Madrid, Real Musical, 1979. ID.: “José Ferrer Beltrán (ca.1745-1815), organista en Tremp, Lérida, Pamplona y Oviedo”, en *Revista de Musicología*, III/1y 2 (1980), pp.77-127. ID.: “¿Escuela aragonesa de clave? Una nueva y valiosa aportación, las sonatas de José Ferrer Beltrán (ca.1745-1815)”, en *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1981, pp.223-236. ID.: *Doce compositores aragoneses de tecla (siglo XVIII)*. Madrid, Editora Nacional, col. “Documenta”, 1983. ID.: “Ferrer Beltrán, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol.5, p.93. GEMBERO USTÁRROZ, María: *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. 2 vols. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995. RIFÉ SANTALÓ, Jordi: “Ferrer i Beltran, Josep”, en *Gran Enciclopèdia de la Música*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2000, vol.3, p.s/n.

<sup>42</sup> HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio: “La música sacra en la historia pamplonense”, en *Príncipe de Viana*, XXII (1946), pp.144-176.

contendientes se contaban: Mariano Cosuenda (procedente de Tarazona, que quedó en segundo lugar), Juan Simón de Saralegui (arpista y organista segundo de la catedral de Pamplona desde 1774), Alfonso Humana (activo en la catedral de Cuenca), Juan de Acuña (organista de San Felipe Neri, de Madrid), Cristóbal de Lapuerta (organista interino en la iglesia navarra de San Andrés, de Villava), Francisco Vigaray (organista de Peralta, Navarra), Joaquín Laseca (organista de la parroquia de El Portillo, de Zaragoza), y Nicolás Domínguez (maestro de capilla de Santa María de Tafalla, Navarra).

Pronto, ese mismo año, se le aumentó su menguado salario hasta 75 ducados. A partir de entonces se le encuentra en la documentación capitular navarra formando parte de diversos tribunales de oposiciones a plazas de la capilla de música. En una de aquellas ocasiones aparece claramente como profesor y paisano del ilerdense, y más tarde maestro de capilla reconocido, Juan Prenafeta. Para entonces, según un memorial suyo presentado al capítulo pamplonés, Ferrer ya era conocido (pues se podían pedir informes al respecto sobre él en dichos lugares) en Lérida, Barcelona, Zaragoza, Madrid y El Escorial. En este último lugar, había tocado el órgano durante tres días para los Sus Altezas Reales los Infantes Don Gabriel y Don Antonio, así como para el Patriarca de las Indias, de lo cual podía informar el padre Antonio Soler.

En Pamplona, hubo de ejercer como maestro de capilla durante los años 1779-1780, por la dimisión de su cargo del titular, Juan Antonio Múgica, lo que le valió una gratificación capitular de 20 pesos. En virtud de su cargo, fue llamado en algunas ocasiones para formar parte de tribunales a plazas musicales en otros lugares, o para redactar informes técnicos, etc., como sucedió por ejemplo en la parroquia navarra de Echarri-Aranaz o en la catedral riojana de Calahorra (1786). Según él mismo señala, conocía algunos de los mejores y más célebres órganos de España, como los del monasterio de Poblet, los de El Escorial, o el nuevo instrumento de la Real Capilla. Se le relacionó por entonces (1782) con la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País —de la que fue admitido en calidad de “socio profesor”—, lo que le sitúa en el ámbito de la Ilustración de la época: allí se interpretó una *Misa* suya, a cargo de la capilla del Real Seminario Patriótico Vascongado de Vergara. Y en Bilbao participó en las Juntas generales de la citada sociedad. Cultivó, por tanto, no sólo la música religiosa, sino también otro tipo de géneros, más relacionados con el ámbito profano y civil.



Por otra parte, para contribuir a la conservación del clave catedralicio (que se destemplaba en los desplazamientos fuera de la catedral), y de acuerdo con el maestro de capilla catedralicio Francisco de la Huerta, Ferrer se obligó en 1785 a tocar también el violón, como consta por memorial del maestro de capilla en que éste señalaba que

“[...] el uso del clave en las funciones de fuera hacía una música displicente, por su delicadeza y multitud de cuerdas que necesariamente se destemplaban con el transporte, y era difícil afinarlas, y que sería mucho mejor sustituir en su lugar el violón, obligándose a tañerlo, como se obligaba, el organista, según práctica de otras santas yglesias, se acordó deferir a su solicitud, mirando al mayor lucimiento de las funciones”<sup>43</sup>.

Durante su estancia pamplonesa trabajó varias sonatas para fortepiano o clave (en un solo movimiento, bipartito, a la manera de las de Scarlatti o el padre Soler), en alguna de las cuales incorpora temas populares<sup>44</sup>.

El 08.06.1785 dio su visto bueno para las obras realizadas (apear y componer el órgano grande y el menor) por el organero logroñés Manuel de San Juan en los órganos catedralicios ovetenses<sup>45</sup>. En 1786, por motivos económicos y familiares (mejor salario y mayor facilidad para atender a sus padres), se despidió del capítulo navarro y se trasladó finalmente desde Pamplona a Oviedo<sup>46</sup> (donde había sido elegido el 17.11.1786), donde residiría como organista de la catedral (veintinueve años) hasta su fallecimiento. Sucedió allí a Juan Andrés de Lombida y Mezquia.

No obstante, poco antes de marchar de tierras navarras, el arpista y segundo organista de la catedral de Pamplona, mosén Felipe Martínez, pidió, en 1787, sustituir el arpa por el fortepiano, que seguramente se usaba ya por entonces en algunas casas particulares de la ciudad, lo que podría explicar la dedicación de Ferrer en la capital navarra a la composición para el fortepiano.

---

<sup>43</sup> *Actas Capitulares de la catedral de Pamplona*, Acuerdos, 6º, fols.129v-130r.

<sup>44</sup> La mayoría son monotemáticas (con alguna excepción, que incorpora un segundo tema que suele aparecer en la segunda parte).

<sup>45</sup> La obra no cumplió los plazos inicialmente previstos, comenzando después de San Fermín. Pero San Juan compuso el órgano principal, el de la capilla mayor y el de Santa Catalina, todo ello a satisfacción del cabildo pamplonés, que le pagó más de lo estipulado y le nombró organero de la catedral. Véase: GEMBERO USTÁRROZ, María: *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Vol.1. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995, pp.52-53.

<sup>46</sup> Véase: BOURLIGUEUX, Guy: “Recherches sur la musique à la cathedrale d’Oviedo. Des origines au début du XIX<sup>e</sup> siècle”, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, III/3 (1967), pp.115-146. QUINTANAL, Inmaculada: *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 1983.

En Asturias ya, Ferrer se hizo amigo del político Gaspar Melchor de Jovellanos, que le menciona varias veces en sus *Diarios*. Ambos compartían paseos y tertulias. Precisamente en homenaje a Jovellanos (por su nombramiento como Ministro de Gracia y Justicia) compuso en Oviedo (1795), junto al maestro de capilla catedralicio, Juan Páez, el drama musical *Premio a la sabiduría*, que se estrenó el 13.05.1798.

Compuso algunas obras que se anunciaron en la prensa madrileña, como por ejemplo sus *Seis sonatas para forte piano que pueden servir para clavicordio* (Op.1) [anunciadas en la *Gaceta de Madrid*, el 04.07.1780]; o sus *Tres sonatas para clave y fortepiano con acompañamiento de un violín* (Op.2) [anunciadas en la *Gaceta de Madrid*, el 23.02.1781)<sup>47</sup>.



Se conocen también de él una *Missa a cuatro voces con violines y clarines*; una *Pastorela, a dúo*; una *Sonata por Gesolreut*; y una *Sonata a Teruel* (pieza de carácter amable, cuyo tema popular aparece variado en sus dos partes). Escribió también (por encargo de G. M. de Jovellanos) unos *Bailetes* para los alumnos del Real Instituto Asturiano, que no se conservan.

---

<sup>47</sup> PEDRELL, Felipe: 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, Imp. de Víctor Berdós y Feliu, 1897, p.675.

Posiblemente se trate del mismo “Ferrer, organista”, del que daba noticia Hilarión Eslava en *La Gaceta Musical*, en 1855, señalando que “de él se citan 12 obras orgánicas en una memoria que los herederos de Manuel Blasco de Nebra publicaron a raíz de la muerte de éste”<sup>48</sup>.

No obstante todo lo anterior, conservo serias dudas sobre la identificación de este músico catalano-aragonés activo en Pamplona y Oviedo, dado que el estilo cultivado por este autor, particularmente en lo que respecta a sus sonatas para teclado (próximas al modelo scarlattiano y del padre Soler, en un solo movimiento bipartito), no se corresponde en absoluto con la composición objeto de estudio en este trabajo (en tres movimientos y, aparentemente al menos, mucho más vinculada al estilo clásico centroeuropeo, de corte mozartiano).

**José Ferrer (fl.1783-1791).** (\*Gandía —Valencia—). Son pocas las referencias disponibles sobre este compositor, al parecer nacido en Gandía (Valencia) y que vivió en el siglo XVIII<sup>49</sup>. Organista segundo de la catedral de Orihuela (Alicante), desde el 31.05.1783<sup>50</sup>, cuando asimismo se ofreció como Tenor de la capilla de música. Opositó junto a José Benito Pérez y José Pacheco<sup>51</sup>. Pasó a ser organista primero en septiembre de 1790.

Se conservan de él en dicha ciudad alicantina dos *Lamentaciones* (*1ª del Miércoles Santo*, a 8 y orquesta, con acompañamiento de clave, de 1785; y *3ª del Miércoles Santo*, a solo de Bajo y orquesta, de 1791), y el villancico de Navidad *Los zagales y zagalas*, a 6 voces, orquesta y acompañamiento, de 1786<sup>52</sup>. En cambio, en cuanto a una *Sonata en Re Mayor* para instrumento de teclado conservada en la catedral

---

<sup>48</sup> *La Gaceta Musical*, 16.09.1855, pp.261-262.

<sup>49</sup> Véase: CLIMENT José: “Ferrer, José”, en *Diccionario de Música Española e Iberoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol.5, p.91.

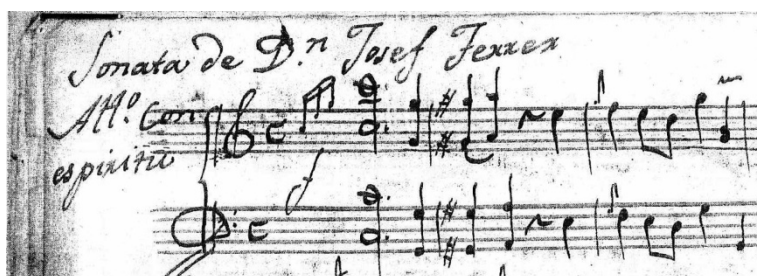
<sup>50</sup> Siendo antecesor en el cargo de Francisco Cabo (\*1768; †1832), quien accedió a la organistía segunda en septiembre de 1790. Precisamente, en un villancico de Navidad a 8 voces con orquesta, , *Si con festivos aplausos* (1791) de F. Cabo, que se conserva en el archivo de música catedralicio oriolano, se anota el nombre de José Ferrer en algunas partichelas. *Vid.*: CLIMENT José. *Fondos musicales de la Región Valenciana. IV. Catedral de Orihuela*. Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1986, p.116. *Cfr.* también: Actas capitulares de la catedral de Orihuela, vol.33.

<sup>51</sup> Actas capitulares de la catedral de Orihuela, vol.31.

<sup>52</sup> CLIMENT José. *Fondos musicales de la Región Valenciana. IV. Catedral de Orihuela*. Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1986, p.130.

de Segorbe simplemente atribuida a “Ferrer”<sup>53</sup>, es difícil asegurar su identificación con éste, y no con José Ferrer Beltrán.

La *Sonata en Do Mayor* que se presenta en este trabajo, y que se conserva en el archivo de música de la iglesia arciprestal de Villarreal, no consta en ningún catálogo consultado. Se dispone en tres movimientos: Allegro con espíritu, Adagio no mucho y Allegro: Polaca, y muestra unas características estilísticas próximas al estilo clásico, con una armonía bastante diáfana, ya plenamente en un contexto mayor-menor y no modal, y una textura sencilla de melodía acompañada.



*Sonata*, de José Ferrer. Iglesia Arciprestal de San Jaime de Villarreal (Castellón).

<sup>53</sup> Véase: PRECIADO, Dionisio: *José Ferrer: Sonatas para clave*. Madrid, Real Musical, 1979. CLIMENT José. *Fondos musicales de la Región Valenciana. III. Catedral de Segorbe*. Segorbe, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984, p.93.

Con los datos recabados, no resulta posible adscribir la sonata objeto de estudio a uno u otro de los dos autores mencionados, ni siquiera a un posible tercero. No obstante, dada la mayor vinculación espacial de este último José Ferrer, de quien se disponen tan escasas referencias, bien podría tratarse de él (?).

**Juan Domingo Moreno y Polo (\*La Hoz de la Vieja —Teruel—, 02.02.1711; †Tortosa —Tarragona—, 02.06.1776)**<sup>54</sup>. La primera fecha que hoy se documenta en relación a este músico aparece en su partida de bautismo, por lo que cabe suponer que habría nacido, como era habitual en la época, apenas uno o días antes<sup>55</sup>. Nacido en una familia de músicos (entre quienes destacaron sus hermanos mayor, José, y menor, Valero), su padrino espiritual fue su tío mosén Pedro Polo (que también lo había sido poco antes de su hermano José), lo que da cuenta de que la familia contaba con algunos contactos eclesiásticos, que sin duda habrían podido facilitar el acceso a que los pequeños ingresaran como infantiles catedralicios en Zaragoza, garantizándoles así una mínima formación cultural (tanto humanística y religiosa como musical), que les granjeara, más adelante, un medio de vida.

“Juan Domingo Moreno. En la iglesia parroquial del lugar de La Hoz de La Vieja, a 2 del mes de febrero de 1711, yo licenciado Pedro Vizainqui, cura de dicha iglesia, bauticé un niño hijo de Juan Moreno y de Inés Polo legítimamente casados, al cual le fue puesto por nombre Juan Domingo”<sup>56</sup>.

A los ocho años, cuando ya se encontraba allí su hermano mayor José en la misma situación, y como así consta su ingreso en las actas capitulares, pasó a la catedral

---

<sup>54</sup> Algunas antiguas referencias historiográficas sobre este compositor pueden localizarse en: LATASSA Y ORTÍN, Félix de: *Biblioteca Nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1500*. Pamplona, 1798-1802, vol.v, pp.222-223 (escribe sobre Juan y sobre José, pero no menciona a Valero); SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1881, vol.IV, pp.218-219. PEDRELL, Felipe: “Notas biográfico-bibliográficas”, en *Antología de organistas clásicos españoles*. Madrid, Ildefonso Alier, 1908, vol.II. SUBIRÁ, José: “Necrologías musicales madrileñas”, en *Anuario Musical*, XIII (1958), pp.201-223.

<sup>55</sup> Vid.: HOWELL, Almonte: “Moreno Polo, Juan”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12. Londres, Macmillan, 1980, p.571; PRECIADO, Dionisio: “Moreno y Polo. 2. Juan”, en *Diccionario de música española e hispanoamericana*, vol. 7, Madrid, SGAE, 2000, pp.809-810; GEMBERO USTÁRROZ, María: “Moreno Polo [Moreno y Polo; Moreno, Polo] (2) Juan (Domingo) Moreno Polo”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, OUP, 2001, vol.17, p.111. Esta misma autora ofrece como su fecha de muerte el día 2 de junio de 1776, en lugar del 2 de julio aportado por la mayoría de fuentes disponible al respecto.

<sup>56</sup> PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio: *Doce compositores aragoneses de tecla (siglo XVIII)*. Madrid, Editora Nacional, col. “Documenta”, 1983.

metropolitana del Salvador (vulgo “La Seo”) de Zaragoza, como infante de coro<sup>57</sup>. Como sin duda habrían hecho con algunas otras composiciones de repertorio obligado local (la salmodia de Melchor Robledo, o los *Magnificat* de Sebastián Aguilera de Heredia), consta, de aquellos años de formación, que los hermanos “Polo” (que a menudo firman en algunos papeles —graffitis de los niños anotados en las propias partituras— y a quienes se les identifica en ocasiones como “Polico”) cantaron como solistas del primer coro, siendo infantiles, el célebre símbolo atanasiano del maestro Urbán de Vargas (\*1606; †1656), *Quicumque*, a 11 voces en tres coros y acompañamiento continuo<sup>58</sup>. Aquellos años debieron ofrecerles una sólida formación a los tres hermanos, que más tarde se vería recompensada con la consiguiente promoción profesional<sup>59</sup>.

Pocos años más tarde, en 1729, el bilbilitano Francisco Javier Nebra, que entonces ocupaba la plaza de organista de la Seo zaragozana, se ve obligado a trasladarse a Cuenca en ayuda de su padre enfermo, que ocupaba aquel magisterio de capilla y organistía. Así, para cubrir su plaza en Zaragoza se decidió elegir a Joaquín Martínez de la Roca (anterior maestro y organista de El Pilar y luego activo en la catedral de Palencia), que por aquel tiempo se encontraba en Toledo. Pero ante la negativa de este último para la plaza, se convocaron edictos de oposiciones, que se realizaron pasados cuarenta días. Los exámenes tuvieron lugar los días del 6, 8, 9 y 10 de marzo de 1730,

---

<sup>57</sup> GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; GIMENO, José Luis; y COSCULLUELA, M<sup>a</sup> Ángeles: “Regesta de noticias referentes a la música en las Actas Capitulares de La Seo de Zaragoza (1688-1700)”, en *Aragonia Sacra*, [Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, Zaragoza] v (1990), pp.161-176. Para el período comprendido entre 1750 y 1811 en las catedrales zaragozanas (vaciado musical de sus actas capitulares), véase también: GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: [*Francisco Javier García Fajer “el Españolito”*]:] *Siete Palabras de Cristo en la Cruz*. Barcelona, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, LXI”, 2000, pp.17-72.

<sup>58</sup> EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*. Tesis doctoral, 5 vols., Universitat Autònoma de Barcelona, 1997.

<sup>59</sup> Los principales cargos musicales catedralicios por aquellos años estuvieron ocupados por el catalán Luis Serra (maestro de capilla de El Pilar, 1715-1758) —que en 1724 daba su censura a la obra teórica titulada *Escuela Música según la práctica moderna*, redactada por otro célebre organista zaragozano, fray Pablo Nassarre—, y por Tomás Soriano, organista de El Pilar (desde 1718, seguía en 1737). Entretanto, Francisco Salas constaba como organista de El Pilar en 1719. Francisco Portería maestro de capilla de La Seo (1709-1727), Juan Mateo (organista segundo en 1715), y más tarde, Juan Gisbert (en 1727, como músico más antiguo), Montanos (en 1727, racionero encargado de los infantes de coro), y José Lanuza (desde 1727). Seguramente, y en función de las fechas, alguno de estos músicos habría sido uno de los profesores iniciadores en la música de Juan Moreno y Polo en Zaragoza. Cfr.: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, ed.: *Antonio Lozano: La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza, desde el siglo XVI hasta nuestros días. (Zaragoza, Julián Sanz y Navarro, 1895)*. 3<sup>a</sup> edn., Zaragoza, Ayuntamiento-Diputación-Gobierno de Aragón, 1994.

de lo que dan cuenta con detalle las actas capitulares<sup>60</sup>. En aquel proceso selectivo, Juan contaba con tan sólo 19 años, llegando a quedar incluso por delante del finalmente agraciado, Joaquín Nebra.

“ Ilmo Señor,

En cumplimiento del encargo que se nos ha hecho por parte de V.I., para asistir y examinar los organistas que han concurrido a la oposicion de la plaza vacante en la S<sup>ta</sup>. Iglesia Metropolitana y S<sup>to</sup>. Templo del Salvador, decimos los abajo firmados que con dictamen y aprobacion de los SS. nombrados por V.I. para esta Junta se hizo en la forma siguiente, dando principio el día 6 de marzo del presente año.

*Día primero.*

Se les pidio a todos y a cada uno que tañesen un lleno de estudio, un partido de mano derecha, otro de mano izquierda, y que tañesen con intento, o sin el sobre las seis voces de la musica, que son ut: re: mi: fa: sol: la: la: sol: fa: mi: re: ut; y que echasen contrapunto sobre canto llano y se les dio una voz de un paso para que lo entrasen con el organo y para escribirlo despues. Y haciendo la mas seria reflexion sobre la ejecución de lo dicho decimos en cumplimiento de nra obligación y en descargo de nuestras conciencias que en lo que tañeron estos dias debe estar en

Primer lugar Ignacio Subías, organista de la Catedral de Bique.

Segundo lugar Joaquín Nebra y en el mismo segundo lugar Manuel Sierra organista en la colegial de Soria y asimismo Juan Moreno y Polo.

Tercero lugar Antonio Marzal organista en la parroquia de San Lorenzo de Huesca, el de Pamplona y el organista de la colegial de Borja.

En el intento que se les dio sobre ut, re, mi, fa, sol, la,

Primer lugar Ignacio Subias

Segundo lugar Polo y Sierra

Tercero lugar Nebra

Cuarto lugar El de Pamplona y Huesca

Quinto lugar El de Borja.

En el paso que entraron y despues escribieron,

Primer lugar Subias, con el defecto de no haber cerrado el paso con clausula final, pero lo entro con más novedad que los otros.

En el mismo primer lugar para el paso el de Pamplona con defecto de haber estado tardísimo en entrarlo y escribirlo.

Segundo lugar Nebra y Sierra.

Tercer lugar Polo y el de Huesca.

Cuarto lugar El de Borja.

En los contrapuntos que se pidieron,

Primer lugar Polo.

Segundo lugar Subias y Sierra.

El de Borja, Huesca y Pamplona no hicieron cosa de provecho y Nebra nada.

Concluyendo este dia se les dio intento para que por tiempo de 24 horas trabajasen una licion, que entregaron el dia 7, y despues de vistas a toda nuestra satisfacci3n,

Primer lugar Subías

Segundo lugar Sierra

Tercer lugar Polo y el de Pamplona

Cuarto lugar Nebra

Quinto lugar El de Huesca y el de Borja nada.

*Día segundo, que fue a 8*

---

<sup>60</sup> *Vid.*: PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio: *Doce compositores aragoneses de tecla (siglo XVIII)*. Madrid, Editora Nacional, 1983. Y más completo y detallado: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp.113-156.

Se comenzo el ejercicio tañendo su licion cada uno y en lo tañido de ella,

Primer lugar Subias  
Segundo lugar Sierra  
Tercer lugar Polo y Nebra  
Cuarto lugar El de Huesca y el de Pamplona  
El de Borja nada.

Despues se pidio tañesen un verso sobre el Ave maris stella.

Primer lugar Subias.  
Segundo lugar Sierra, Polo, Nebra.  
Tercer lugar El de Borja.  
Cuarto lugar El de Pamplona y Huesca.

Pidioselos otro verso sobre el Pange lengua,

Primer lugar Subias  
Segundo lugar Sierra, nebra, polo, y el de Pamplona.  
Tercer lugar El de Borja, y el de Huesca.

[...]

*Resultando*

de la graduacion de los cuatro dias de examen, que

Subias Esta diez y nueve veces en primer lugar y tres en segundo.

Sierra Tres veces en primer lugar, doce en segundo, cinco en tercero, uno en cuarto y en otra sin grado.

Polo Dos veces en primero, Doce en segundo, cuatro en tercero, una en cuarto y otra sin grado.

Nebra Tres veces en primer lugar, siete veces en segundo, seis en tercero, dos en cuarto y en quinto y en cinco cosas sin grado.

Pamplona Dos veces en primer lugar, siete en segundo, nueve en tercero, tres en cuarto.

Huesca Una vez en primero, otra en segundo, siete en 3º, cuatro en cuarto, una en quinto, y en cinco cosas sin grado.

Borja Tres veces en segundo lugar, siete en tercero, una en cuarto, dos en quinto y diez veces sin grado.

*Dictamen*

Habiendose adquirido diez y nueve veces el primer lugar Ignacio Subias por esto y el grande exceso que lleva a todos sus coopositores en la licion de las veinte y cuatro horas y en acompañar, queda en

Primer lugar Ignacio Subias  
Segundo lugar Sierra , Polo, Nebra y el de Pamplona.  
Tercero lugar El de Huesca.  
Cuarto lugar El de Borja.

Asi lo sentimos. Zaragoza y marzo 10 del 730.

Luis Serra maestro de capilla Jph Lanuza maestro de capilla Thomas Soriano org<sup>ta61</sup>.

Al año siguiente, 1731, Juan Moreno y Polo participó nuevamente en el proceso selectivo para cubrir la vacante de la organistía de la catedral de Tortosa (Tarragona), con motivo del fallecimiento de su anterior titular Tomás Lucas Serrano<sup>62</sup>. Formaron el tribunal calificador (nombrado el sábado 28.07.1731) José Escorihuela (maestro de

---

<sup>61</sup> EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra...”, *op. cit.*, pp.131-137.

<sup>62</sup> Tomás Lucas Serrano había sido organista en la seo tortosina desde antes de 1708 (algunas fuentes mencionan, seguramente por error, la fecha de 1669), compartiendo su puesto en primer término con el maestro de capilla aragonés Baltasar Sanz, y sólo más tarde con José Escorihuela. Durante aquellos últimos años, Tomás Lucas Serrano adquirió también ciertos conocimientos de arpa, a petición del maestro Escorihuela, con el fin de poder realizar el bajo continuo.



capilla de la catedral), el presbítero Idelfonso Serrano (organista suplente, y sobrino del organista saliente) y mosén Félix Vicente (maestro de capilla y organista de Morella). Sólo se presentaron dos opositores: Juan Moreno, y el clérigo Juan Mir i Llusà (\*Les Borges Blanques —Lérida—, ?; †Coria —Cáceres—, 1779), maestro de capilla de la colegiata de “la Seu” de Manresa. La elección se decantó a favor del músico aragonés<sup>63</sup>, a pesar de tener apenas veinte años de edad y de no ser todavía tonsurado<sup>64</sup>. Ingresó en la catedral con categoría de “comensal”, es decir, racionero<sup>65</sup>.

Juan Moreno y Polo iba a ocupar el cargo de organista de la catedral de Tortosa durante cuarenta y cinco años consecutivos (desde 03.08.1731, hasta su muerte en dicha ciudad tarraconense, el 02.06.1776). Allí, coincidió durante doce años, compartiendo atriles con el magisterio de capilla José Escorihuela (\*Morella —Castellón—, bautizado 06.06.1674; †Tortosa —Tarragona—, enterrado 26.08.1743). Y, cuando a la muerte de este último, el cabildo de Tortosa se vio precisado de ocupar la vacante al magisterio de capilla (30.08.1743), se pensó en cubrir la plaza no mediante examen sino atrayendo al hermano de su organista titular (el turolense Juan Moreno y Polo). Para ello, los miembros del cabildo procedieron a informarse de las cualidades musicales del candidato (Valero Moreno y Polo)<sup>66</sup>, recibiendo algunas cartas con referencias (del

---

<sup>63</sup> PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio: *Doce compositores aragoneses de tecla (siglo XVIII)*, Madrid, ed. Nacional, 1983, pp.45-55. *Actas Capitulares de la Catedral de Tortosa* del 18.06.1731. ROSA MONTAGUT, María Amparo: *La composición musical en lengua vernácula en el ámbito eclesiástico hispánico (primera mitad del siglo XVIII): villancicos a la Virgen de la Cinta de Josep Escorihuela en la Catedral de Tortosa*. Trabajo de Investigación Tutelado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

<sup>64</sup> En el derecho canónico antiguo, el fiel se convertía en clérigo al recibir la tonsura, cuya ceremonia se ejecutaba cortando una parte del cabello.

<sup>65</sup> Esto es, el nivel laboral más bajo de los que prestaban servicios a la catedral. Recibían una ración o porción de los ingresos de la catedral, de ahí “portionarius” o racionero.

<sup>66</sup> **Valero Moreno y Polo** (\*La Hoz de la Vieja —Teruel—, 1714; †Tortosa —Tarragona—, 1785p). Ingresó con nueve años (y ya con buena voz y sabiendo leer y escribir) como infántico de La Seo de Zaragoza, el 21.08.1722. Le presentó el maestro de capilla (seguramente Francisco Portería), que le hizo cantar ante el capítulo zaragozano. Allí permaneció hasta que obtuvo el puesto de maestro de capilla en la catedral de Tortosa, que sirvió desde 08.10.1743 en que tomó posesión (se le había pedido que se personara en la ciudad catalana para las fiestas de Ntra. Sra. de la Cinta —principios de septiembre—), hasta su muerte, en dicha ciudad, hacia 1780. Este último dato, aportado por D. Preciado se contradice con el aportado por F. Pedrell, que señala con precisión que se jubiló de su magisterio el 21.06.1785. Al parecer, llegó a Tortosa todavía sin haberse ordenado, y con una gratificación que le concedió el cabildo zaragozano. En la ciudad catalana se le concedió la comensalía de San Miguel, anexa al magisterio de capilla. Según V. Ripollés, fue nombrado, el 02.05.1757, examinador en las oposiciones convocadas por el cabildo de la catedral metropolitana de Valencia para proveer la plaza de maestro de capilla, vacante por jubilación de José Pradas. En el archivo catedralicio tortosino se conservan bastantes composiciones de “Moreno”, aunque no es posible determinar todavía con certeza cuáles son de Valero (maestro de capilla) y cuáles de su hermano Juan (organista), con quien coincidió en la misma capilla musical dertusense. Por lo demás, la producción explícitamente de Valero es poco conocida: en la riojana catedral de Santo Domingo de la Calzada, se conserva suyo un salmo *Lauda Jerusalem*, a 5 voces; en Roncesvalles quedan una secuencia *Summi regis cor*, secuencia *Summi regis cor* y un salmo *Miserere*; y

maestro de capilla de La Seo de Zaragoza, José Lanuza, y del organista de El Pilar, Tomás Soriano), junto a una de sus propias composiciones musicales, que, tras ser examinada, determinó su elección por parte del capítulo dertusense, “nemine discrepante” y sin oposición, el 10.09.1743<sup>67</sup>.

Entre sus tareas habituales, Juan Moreno y Polo asumió, desde su misma toma de posesión de la plaza, la responsabilidad y prioridad de reformar el órgano, como así consta en un acta del año 1737 (en memorial suyo y del maestro José Escorihuela, dirigido al cabildo de la catedral tortosina). Pidió también, el 07.03.1761, una licencia para trasladarse a Valencia para participar (junto al maestro de capilla de la catedral metropolitana de Valencia, mosén Pascual Fuentes) como miembro del tribunal de oposiciones encargado de elegir al sucesor de Vicente Rodríguez. Aquellos exámenes tuvieron lugar el 14.03.1761, y de los doce participantes que concurrieron a las pruebas (entre ellos, el aragonés Mariano Cosuenda), venció Manuel Narro, que sería sustituido a los pocos meses por Rafael Anglés, que había demostrado su superioridad en el estilo moderno”.

Ambos hermanos convivieron en la misma capilla musical durante casi 33 años, siendo Juan el organista y Valero el maestro de capilla. El primogénito de los tres hermanos músicos, José, prestaba servicios por entonces en Zaragoza y Madrid<sup>68</sup>.

---

en Albarracín, el villancico de Navidad *Cómo es el niño que nace*, de 1739. También pudo haber compuesto un grupo de obras que, procedentes de la catedral del Tortosa, se conservan en la Biblioteca de Catalunya, y que F. Pedrell atribuía a alguno de sus hermanos, Juan o José. *Vid.*: PEDRELL SABATÉ, Felipe: *Documentos inéditos para su Diccionario*. (Manuscrito, *E-Bbc,M* 942). RIPOLLÉS, Vicente: *El Villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans – Biblioteca de Catalunya, 1935. PÉREZ, Mariano: “Moreno y Polo, Valero”, en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Madrid, Istmo, 1985, vol.II, pp.357-358. PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio: “Moreno y Polo. 3. Valero”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2000, vol.7, pp.809-810. GEMBERO, María: “Moreno Polo [Moreno y Polo; Moreno, Polo]. (3) Valero Moreno Polo”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, OUP, 2000, vol.17, pp.111-112].

<sup>67</sup> ROSA MONTAGUT, María Amparo: *La composición musical en lengua vernácula en el ámbito eclesiástico hispánico (primera mitad del siglo XVIII): villancicos a la Virgen de la Cinta de Josep Escorihuela en la Catedral de Tortosa*. Trabajo de Investigación Tutelado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

<sup>68</sup> **José Moreno y Polo** (\*La Hoz de la Vieja —Teruel—, 17.07.1708; †Madrid, 23.09.1774). Estudió la música en Zaragoza, como infante de La Seo, según F. Latassa, con notables adelantamientos. Organista segundo de La Seo en 1729, y organista segundo de El Pilar en 1740. Organista de la iglesia de San Pablo, de Zaragoza, 1742-1743 y en 1747 de la Real Capilla. Organista de Ntra. Sra. del Portillo, de Zaragoza, en 1749-1751. Organista primero de la catedral de Albarracín, donde se ordenó de sacerdote. Maestro de capilla de la catedral de Albarracín, 04.05.1751, siendo clérigo de menores. Sirvió dicho cargo probablemente hasta 1752, en cuyo interin pudo haberse ordenado sacerdote. En 1752 opositó sin éxito a la organistía de la catedral de Pamplona, a pesar de que fue valorado el primero en materia de composición. Pasó luego a Madrid como organista cuarto, por oposición, de la Real Capilla en 1754 (vuelta a crear tras su supresión en 1747), donde acompañaba el coro —de dieciocho voces— que

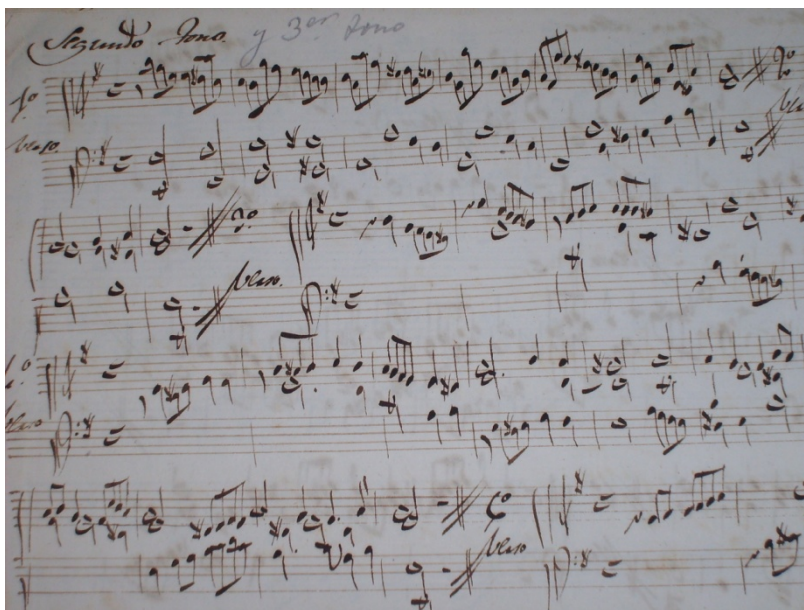
Según parece, los últimos años de su vida, Juan Moreno y Polo padeció una frecuente incapacidad por enfermedad, que le impedía atender las muchas obligaciones de su cargo. Le sustituía entonces (al menos desde 1774) un antiguo alumno suyo, Salvador Aicart, natural de Tortosa, formado en su catedral, y que pretendía convertirse en sacerdote, lo que le valía la confianza del cabildo. Sus achaques le llevaron a testar en Tortosa, ya muy enfermo, el 25.04.1776, dejando como albacea testamentario y heredero universal de sus bienes a su hermano menor, Valero:

“Dn. Juan Moreno presbítero, comenzadle esta santa iglesia catedral. Lunes, día 3 de junio de 1776, yo, D<sup>n</sup> Vicente Aparicio, presbítero, cura párroco de la catedral de Tortosa, di sepultura eclesiástica a D<sup>n</sup>. Juan Moreno, presbítero, comensal de la misma iglesia. Recibió los santos sacramentos; hizo testamento en poder de Juan Bautista Aragonés, escribano, en 25 de mayo de dicho año. De todo lo cual doy fe; dicho día, mes y año. D<sup>n</sup> Vicente Aparicio, cura”<sup>69</sup>.

---

interpretaba el cantollano. Promocionó en 1768 (a la muerte del primer titular, José de Nebra) al puesto de organista tercero de la Real Capilla, que antes ocupaba Miguel Rabassa. “Peritísimo músico”, compuso: 1º Cien sonatas, que no se imprimieron, como tampoco 2º Tres llenos de a cuatro. 3º Tres juegos de versos, y 4º Obras de particular armonía y mérito en la música. Según F. Pedrell, muchas de las sonatas que trabajó podrían ser de Juan. Juan de Sessé y Balaguer, organista segundo de la Real Capilla, hizo memoria muy honorífica de él (ya fallecido hacía años nuestro biografiado) en carta dirigida desde Madrid a Zaragoza (18.08.1781). Su música de tecla conocida reúne tres sonatas de estilo scarlattiano, y un lleno para órgano en el estilo tradicional eclesiástico contrapuntístico. En Albarracín se conservan algunas piezas vocales de su autoría (cuatro villancicos a 4 y 6 voces con acompañamiento de órgano o arpa, y una cantada para voz sola con violines). J. Ricart Matas parece confundir a Juan con su hermano José, cuando dice de Juan que “actuó en el Pilar de Zaragoza, en la catedral de Albarracín (Teruel) y en la Capilla Real, de Madrid. [...] murió en 1773 ó 1774”. Este mismo error se ha propagado a algunas otras publicaciones, que han de leerse con gran espíritu crítico, y así por ejemplo se puede leer lo siguiente: “Moreno Polo (Juan): Presbítero, organista segundo del Pilar de Zaragoza y primero de la catedral de Albarracín (Teruel). En 1754 hizo oposiciones, y ganólas, a la plaza de cuarto organista de la Real Capilla de Madrid. Compuso obras para órgano y clave, que acusan, especialmente las segundas, excepcionales facultades. Encuéntanse en ellas, dijo Pedrell, unos temas atrevidos, los desarrollos llenos de espontaneidad melódica, de sentimiento y de peregrinos hallazgos de modulación” (TORRELLAS, Albert, dir.: *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1952, vol.III, p.277). [Vid. también: LATASSA Y ORTIN, Félix de: *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses*. 6 vols. Pamplona, Joaquín de Domingo, 1798-1802; GÓMEZ URIEL, Miguel: “Josef Moreno y Polo”, en *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses, de Latassa*. Zaragoza, Calixto Ariño, [1885], 1884, vol.II, p.366; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, ed.: *Antonio Lozano: La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza, desde el siglo XVI hasta nuestros días*. (Zaragoza, Julián Sanz y Navarro, 1895). 3ª edn., Zaragoza, Ayuntamiento-Diputación-Gobierno de Aragón, 1994, p.55; RICART MATAS, José: “Moreno (Juan)”, en *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona, Iberia, 1956, p.622; PÉREZ, Mariano: “Moreno y Polo, José”, en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Madrid, Istmo, 1985, vol.II, pp.357-358; HONEGGER, Marc, dir. (MARCO, Tomás, edn. española): *Diccionario de la Música. Los hombres y sus obras*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p.762; PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio: “Moreno y Polo. 1. José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2000, vol.7, pp.808-809; GEMBERO, María: “Moreno Polo [Moreno y Polo; Moreno, Polo]. (1) (Pedro) José Moreno Polo”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, OUP, 2000, vol.17, pp.111-112].

<sup>69</sup> PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio: *Doce compositores aragoneses..., op. cit.*



Detalle de la obra presentada en el trabajo, *Salmodia para misas*, de Juan Moreno y Polo.

Entre sus últimas voluntades, el músico turolense deseaba que sus restos reposaran en la capilla de San Pedro de la catedral tortosina. Se le enterró al día siguiente de su óbito. Y cuatro días después, el capítulo dertusense nombraba ya al citado Salvador Aicart para que se encargara de atender el órgano hasta que se encontrara un nuevo organista titular:

“Sustituto en la vacante del maestro de órgano.  
Otro sí, se hizo presente por el Sr. Montagut, vicario general de gremio que, en atención de hallarse vacante la maestría de órgano de la presente iglesia por muerte de mosén Juan Moreno y Polo y que, en 10 de abril de 1731, vacante entonces se acordó que en el entretanto que se proveía, se cuidase de tocar el órgano mosén Idelfonso Serrano, dándose la ración a 4 panes canonicales, lo que ahora se podría también practicar, y para cuidarse de dicho órgano, hasta tanto se provea la comensalía y maestría de órgano, dándole la porción de pan canónico y cumpliendo las cantorías de la misma forma se efectuó en dicho año 1731”<sup>70</sup>.

El 19.06.1776, el cabildo resolvía expedir edictos para la elección de su sucesor:

“Edictos maestría de órgano.  
[...] el Sr. Capiscol Gil expuso que en el día 3 de junio falleció el comensal Juan Moreno, maestro de órgano de esta santa iglesia; que era ya tiempo de pensar en despachar los edictos para la convocatoria de concurso y exámenes para dicha comensalía y maestría de órgano. Acordaron que se formen los edictos, cometiéndolo los señores canónigos Gatell, Ballet y Aparicio, y que éstos se cuiden de mandarlos imprimir y despachar, y asistir a los exámenes y oposiciones. Y con esto se concluyó el cabildo y lo firmó el sr. Canónigo Gargallo, de que yo, el notario secretario doy fe”.

---

<sup>70</sup> *Idem.*

Y el 01.09.1776 se acordó la publicación de los edictos, siendo encargado de examinar a los candidatos (junto con otros miembros del tribunal) el organista de la catedral de Tarragona, Joaquín Vicente:

“Edictos maestro de órgano.

Acordaron que el domingo 1 de septiembre publiquen los edictos para el concurso de la maestría de órgano de esta santa iglesia, que se haga venir al maestro de órgano de la santa iglesia metropolitana de Tarragona para examinador, y los demás examinadores se dejan a la disposición de los señores canónigos comisionados, Gallet Ballet y Aparicio.”

“[...] Maestría de órgano de Tarragona”.

“Acordaron que Joaquín Vicente, maestro de capilla de la santa metropolitana iglesia de Tarragona que viene a esta ciudad por examinador del concurso de magisterio de órgano de esta santa iglesia, se aposente en casa mosén Manuel Andreu y Feliu, presbítero y beneficiado de esta santa iglesia, haciéndole el gasto a cuenta de este cabildo, y que la gratificación que se le debe dar y todo lo del concurso con lo incidente y dependiente de ello se deja a la disposición de los señores canónigos comisionados. Y con esto se concluyó el cabildo de que yo el notario y secretario doy fe”<sup>71</sup>.

Opositaron nueve candidatos a la plaza de organista<sup>72</sup>, y el agraciado fue otro turoense (natural de Burbáguena): el clérigo de prima tonsura Joaquín Iturralde, elegido el 08.10.1776, a quien se le otorgó la comensalía de San Mateo.

“[...] Habiendo comparecido mosén Joaquín Iturralde clérigo de prima tonsura, y presentado la cartilla de ésta, aceptó la elección, nominación y presentación de la comensalía de San Mateo, unida al magisterio de órgano de esta santa iglesia, que en día de ayer se hizo a su favor y dicho estaba a pronto de jurar que guardaría las constituciones de esta santa iglesia, usos y costumbres de la misma [...] colaron y confirieron al citado mosén Joaquín Iturralde, clérigo, dicha comensalía unida al dicho magisterio de órgano, por imposición del bonete en su cabeza [...]”<sup>73</sup>.

Según parece, tres años después de la muerte de Juan Moreno y Polo, su hermano Valero obtuvo permiso del cabildo dertusense para llevar a su casa el clavicordio que utilizaba su hermano, con la condición de “que por ningún sí lo deje a persona alguna”, muestra inequívoca del celo capitular por sus instrumentos y por que la música quedara estrictamente reservada a profesionales y personas de confianza, vinculadas a la catedral.

---

<sup>71</sup> *Idem.*

<sup>72</sup> El elevado número de aspirantes forzó a que las pruebas debieran empezar a las dos, y no más tarde, para garantizar poder contar con la suficiente iluminación.

<sup>73</sup> *Idem.*

Según Felipe Pedrell, que poseyó manuscritos suyos de obras para órgano y clave, elogiaba su técnica y valía, por considerarla muy avanzada para su tiempo<sup>74</sup>, sus obras contienen un alto grado de invención melódica y cuidado armónico. Más concretamente, su producción para teclado (particularmente en sus salmodias por los ocho tonos, como la que aquí se presenta), sobresale en la práctica del estilo escolástico (pasajes imitativos o pasos), el cual no deja de tener en cuenta algunas características *galantes* propias de la época, partiendo de una concepción armónica que, sin abandonar un contexto modal, apunta ya hacia la fijación o establecimiento de los ejes o pivotes fundamentales de la nueva tonalidad, en un vocabulario híbrido, común a otros compositores de ámbito eclesiástico de su tiempo en España, pero, a la vez, nacional y personal.

Toda su obra se nos ha transmitido en forma manuscrita. Se conservan varias obras suyas en la colegiata de Roncesvalles (Navarra)<sup>75</sup>: el aria *Ven, gran Señor*, a 4 (para S 1, 2, A, T; vl 1, 2; acompañamiento), al Santísimo; aria *Mi fe, mi constancia*, a 3 voces e instrumentos; y el responsorio *Beata es Virgo Maria*, a 4 (para S 1, 2, A, T; vl 1, 2; acompañamiento), a la Asunción (1768), en Sol dórico, así como, el mismo, en otra versión, transportado a Re.

Quedan también: un *Requiem*, a 8 voces e instrumentos, y una *Misa breve*, a 8 voces (1791), en el Monasterio de El Escorial; algunos pasos y sonatas en Montserrat, más algunas sonatas y sonatinas, fugas, himnos, allegros y tocatas manuscritos en la Biblioteca de Catalunya<sup>76</sup>, así como un *Paso*, en el Real Colegio-Seminario de Corpus

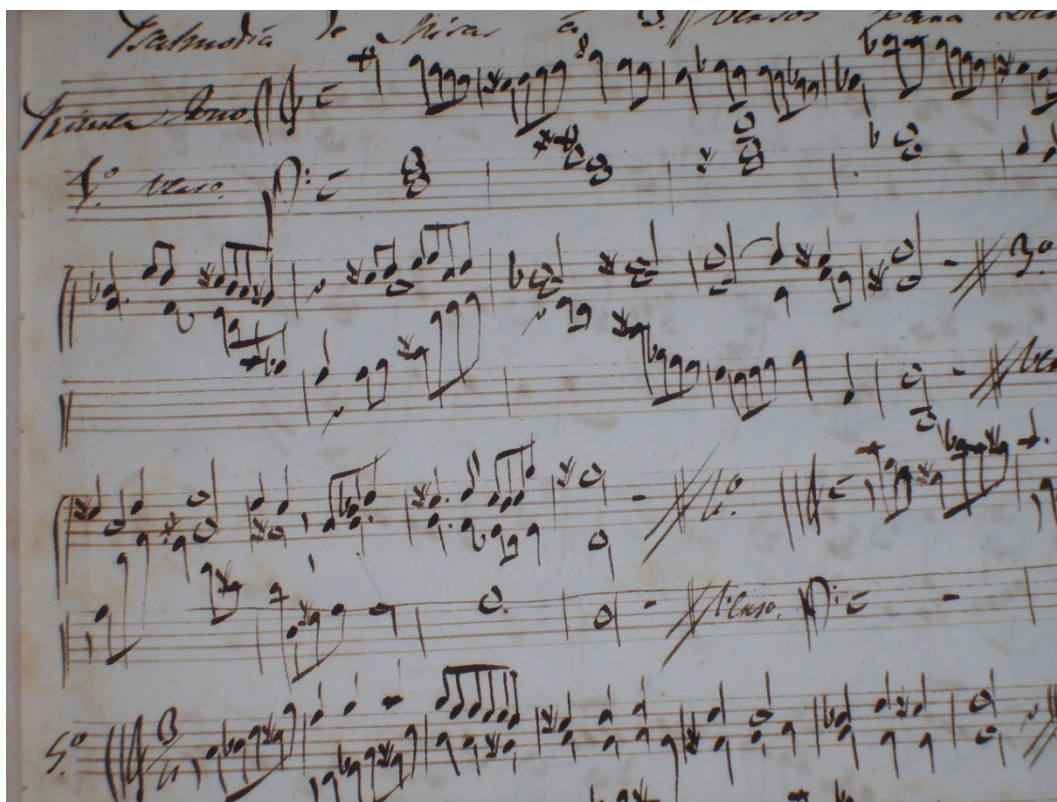
---

<sup>74</sup> Según M. Honegger, que señala que sus obras instrumentales son más avanzadas que las vocales, Pedrell consideraba a Juan Moreno y Polo “un pionero en el estilo clásico de Haydn y Mozart” [Vid.: HONEGGER, Marc, dir.: *Diccionario de la Música. Los hombres y sus obras*. (Tomás Marco, edn. española). Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p.762.

<sup>75</sup> DONOSTIA, José Antonio de: *Música y músicos en el País Vasco*. San Sebastián, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, 1951, p.73. GEMBERO USTÁRROZ, María: *La Música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. 2 vols. Pamplona, Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra, 1995. PEÑAS GARCÍA, M<sup>a</sup> Concepción: *Catálogo de los fondos Musicales de la Real Colegiata de Roncesvalles*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, Gobierno de Navarra, 1995.

<sup>76</sup> PÉREZ, Mariano: “Moreno y Polo, Juan”, en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Madrid, Istmo, 1985, vol.II, pp.357-358. F. Pedrell publicó una docena de dichas obras: PEDRELL, Felipe: *El organista litúrgico español*. Barcelona, Vidal Llimona, 1905; ID., ed.: *Salterio Sacro Hispano*. Madrid, Vidal Llimona y Boceta, 1892-1905; ID.: “Notas biográfico-bibliográficas”, en *Antología de organistas clásicos españoles (ss. XVI, XVII y XVIII)*. Madrid, Ildefonso Alier, 1908, vol.II [reimpreso en 1968 como: *Anthology of Classical Spanish Organists*]; y D. Preciado publicó otras ocho (PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio: *Doce compositores aragoneses de tecla (siglo XVIII)*. Madrid, Editora Nacional, 1983).

Christi (Patriarca) de Valencia y algunos *Salmos*, en el Real Seminario de San Carlos Borromeo, de Zaragoza.



Detalle del inicio de la segunda parte de la *Salmodia para misas*, de Juan Moreno y Polo.

Por otra parte, en el apartado estrictamente para tecla se conocen como de su composición<sup>77</sup>: tres sonatas (conservadas en el archivo parroquial de Valderrobres — Teruel—)<sup>78</sup>; una *Salmodia* a 4 versos para cada uno de los 8 tonos para órgano lleno (en el archivo de música de las catedrales de Zaragoza); cuatro sonatas en el cuaderno v del archivo de música del monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)<sup>79</sup>; y más de una

<sup>77</sup> Cfr.: MORALES, Luisa, ed.: *Juan Moreno y Polo, Sebastián Tomás y anónimos. Obras para tecla del siglo XVIII. Manuscrito del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Tecla Aragonesa, v”, 1997.

<sup>78</sup> Vid. también: ROS, Vicente: *Músicos aragoneses en Valencia en el siglo XVIII*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Tecla Aragonesa, VII”, 2000.

<sup>79</sup> MORALES, Luisa; y KENYON DE PASCUAL, Beryl: “Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)”, en *Nassarre*, 12/2 (1996), pp.283-313 [concretamente, p.298]; y EADEM; y EADEM: “Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del monasterio de San Pedro de las Dueñas (León) (2ª parte)”, en *Nassarre*, 13/1-2 (1997), pp. 123-146 [concretamente, pp.138-139 y 142]. La primera de estas sonatas (una *Sonata de 5 tono de Moreno*) se anota en los fols.28r-29v. y fue publicada por D. Preciado; se trata de la misma obra asimismo atribuida a *mosén Juan Moreno* en el conocido manuscrito musical de Valderrobres nº 2 (MV2, sin datar). Por su parte, la segunda de estas cuatro sonatas leonesas (*Sonata del mismo Autor de 5º tono*), anotada en los fols.29v-31v, se escribe con claves de Do en 1ª y 4ª respectivamente, para cada una de las pautas de cada sistema; la tercera (*Sonata del Sº Moreno 6 tono*), se registra en los fols. 37r-39r; tanto la segunda como la tercera de estas sonatas únicamente se encuentran aquí; y por fin, la última de las cuatro (*Sonata de 5º tono punto bajo del Sº. Moreno*), que fuera asimismo publicada por D. Preciado, se escribe en los fols.

veintena de *Versos*; un *Ofertorio*; *Entrada de procesión*; *Salida o Final*, y una *Fuga para Ofertorio*; varias *Sonatinas*; una decena de *Sonatas*; dos *Allegros*; y una *Toccata*. Y se encuentran, de momento, perdidos, unos *Versos para órgano para el himno del Espíritu Santo*, que cita B. Saldoni, unas *Sonatinas*, que menciona R. Mitjana, y una *Obra llena*, que registra D. Preciado<sup>80</sup>, constando algunas otras composiciones en otros centros, como de autoría atribuible a cualquiera de los hermanos (una *Sonata* de Polo en la catedral de Santiago, algunos villancicos en la Biblioteca del Ayuntamiento de Madrid, etc.). estas obras destacan en general por su capacidad moduladora en los pasajes imitativos.

Por lo que respecta a la significación histórica de la obra de Juan Moreno y Polo, tal y como ha llegado hasta nosotros, es preciso señalar que las primeras ediciones de su producción las llevó a cabo Felipe Pedrell en la revista *Salterio Sacro-Hispano*, publicada en Madrid entre 1892 y 1905, donde aparecieron editados nada menos que dieciséis versos para órgano más un ofertorio, una sonata y una entrada de procesión. Posiblemente influyera en el interés del musicólogo catalán (natural de Tortosa y formado en aquel seminario), el conocimiento previo que hubiera podido tener de la obra del organista de la catedral de Tortosa. Pero llama la atención que el “rescate” de su producción fuera relativamente tardío (sin rastro, por ejemplo, en las monumentales obras de Hilarión Eslava), así como que, precisamente Juan, fuera de los tres hermanos el músico que mereciera desde entonces más atención, por encima incluso de José, que actuó en la Real Capilla.

Fue Felipe Pedrell quien antes que nadie (con la excepción del polígrafo Félix de Latassa, que señalaba de él que fue un autor renombrado en vida y póstumamente)<sup>81</sup>

---

58r-60r y coincide con otra sonata de *Moreno* en el mencionado manuscrito musical de Valderrobres n° 2, que Preciado atribuye a Juan por ser de este autor la siguiente pieza en el manuscrito turolense. No obstante, existen muchas diferencias entre las sonatas concordantes en MV2 y el cuaderno V de San Pedro de las Dueñas. Obviamente, se trata todas ellas, en el caso leonés, de obras atribuidas, dado que no especifican que sean exactamente de Juan, de modo que, como en tantos otros casos posibles, pudieran ser también, acaso, de su hermano José.

<sup>80</sup> SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1881; MITJANA, Rafael: *Histoire de la Musique*. (Vol.IV, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, Première Partie*). París, Delagrave, (LAURENCIE, Lionel de la, ed.), 1920 [traduc. esp.: *La Música en España. Arte religioso y arte profano*. Madrid, Centro de Documentación Musical del INAEM, (MARTÍN MORENO, Antonio; y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, eds.), 1993.

<sup>81</sup> F. de Latassa trata a los hermanos Moreno y Polo en un contexto no exclusivamente musical, junto a otros personajes aragoneses destacados en cualquier otra disciplina. (LATASSA Y ORTÍN, Félix de:



calificó a Juan Moreno y Polo como autor de más entidad que su hermano primogénito, sin lugar a discusión (“el mejor músico de los tres hermanos era D.<sup>n</sup> Juan Moreno Polo”). Y fue también F. Pedrell quien, resaltando su capacidad de fantasía y sorpresa, excepcionales para la época, publicó muchas obras del autor aragonés transcribiéndolas directamente de los autógrafos manuscritos “que obran en nuestro poder” en referencia a obras conservadas en la catedral tortosina. Así, en *El organista litúrgico español* (Barcelona, 1905), Pedrell llegó a recoger hasta cinco versos, una salida o final, y una fuga para órgano (1770 —seis años después de su fallecimiento—), y en la *Antología de organistas clásicos españoles (ss. XVI, XVII y XVIII)* (Madrid, 1908) insertó un paso para ofertorio y una sonatina para órgano o clave.

Las impresiones de F. Pedrell a propósito de las obras de Juan Moreno y Polo, que tan bien conocía, aluden a una música adelantada y, en cierto modo, visionaria, que “honraría hoy mismo a quien las firmase”.

Sin duda, la *Psalmodia para misas* que se presenta en este trabajo, obviando que como dice D. Preciado el organista Juan Moreno y Polo lo fue precisamente de la ciudad natal de musicólogo catalán, está llena de hallazgos cromáticos y muestra un gran dominio de la técnica contrapuntística —especialmente relevante en el trabajo a dos voces—, lo que le permite aunar la elegancia melódica propia del naciente estilo galante, con la novedad tonal —se entiende que para el contexto eclesiástico español—, dinamizada por algunos pequeños rasgos personales de color armónico.

---

*Biblioteca Nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1500.* Pamplona, 1798-1802). Por su parte, B. Saldoni hace referencia a Juan como autor de versos para órgano y de un himno del Espíritu Santo (SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles.* Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1881). Mientras que M. Soriano Fuertes ni siquiera cita a Juan, ofreciendo apenas referencias a José (SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música española, desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850.* 4 vols. Madrid, Martín Salazar, 1855-1859). Finalmente, A. Lozano parece conocer a José y a Juan, pero no así a Valero. De Juan, dice Lozano: “murió con fama de haber trabajado algunas obras de su profesión” y le califica de “gran artista y conocedor muy profundo del género religioso”. (EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, ed.: *Antonio Lozano: La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza, desde el siglo XVI hasta nuestros días. (Zaragoza, Julián Sanz y Navarro, 1895).* 3ª edn., Zaragoza, Ayuntamiento-Diputación-Gobierno de Aragón, 1994).

**D.M.S. [¿Don Mariano Sales?]. Mariano Sales (\*Burriana, 1759; †Villarreal, 15.03.1826).** Desconocemos datos sobre este músico relativos a su etapa de formación y primeros años. Según parece, podría haber nacido en Burriana en 1759, o en sus alrededores, pues, como dice J. Ruiz de Lihory, “si no era hijo de la misma población [de Villarreal], debió de serlo de alguna de las comarcas, quizá Onda ó Burriana”<sup>82</sup>.

La primera vez que se le documenta aparece en Villarreal, en 1784, al presentarse para cubrir el magisterio de la capilla de música y el órgano de la arciprestal, siendo clérigo de menores. Al parecer, habría ejercido con anterioridad iguales cargos en la iglesia parroquial de San Miguel de los Reyes, de Valencia. Tomó posesión del cargo de beneficiado organista —por renuncia de su antecesor— en la parroquia de Villarreal, el 19.08.1784, ordenándose sacerdote en 1786, cuando contaría con veintisiete años de edad<sup>83</sup>. Permaneció en la iglesia de Villarreal hasta su muerte.

Como ya vimos, en la *Lista de Beneficiados que componen en el día* [año 1804] *el clero de esta Parroquial Iglesia de S. Jaime de Villarreal*, mosén Sales se encuentra referenciado bajo el epígrafe o número 12:

“D. Mariano Sales, organista, edad 57 años [¡pero tendría 45 años!], residencia como Beneficiado 20 y como agregado 11, tiene licencias de celebrar y las ha tenido desde que es sacerdote que son 18 años”.

Y en el volumen titulado *Llibre de Contes de atrassos de Bens de Benifets y de subsidis que no han pagat los Beneficiats que no resideixen*, vuelve a aparecer, al poco de posesionarse de su beneficio, con motivo de anotar la obligación que tenía, como el resto de los beneficiados, de contribuir a las cargas de su prebenda:

“Mosen Mariano Sales, organista presentado y habilitado para el Beneficio de Guillermo Lloreta y admitido a las distribuciones del Clero con la aprobación del señor Obispo, como también a la subvención del Monte Pío, con tal que éste contribuya como todos los demás beneficiados, a cuya admisión convino en 19 de Agosto de 1784 [...]”.

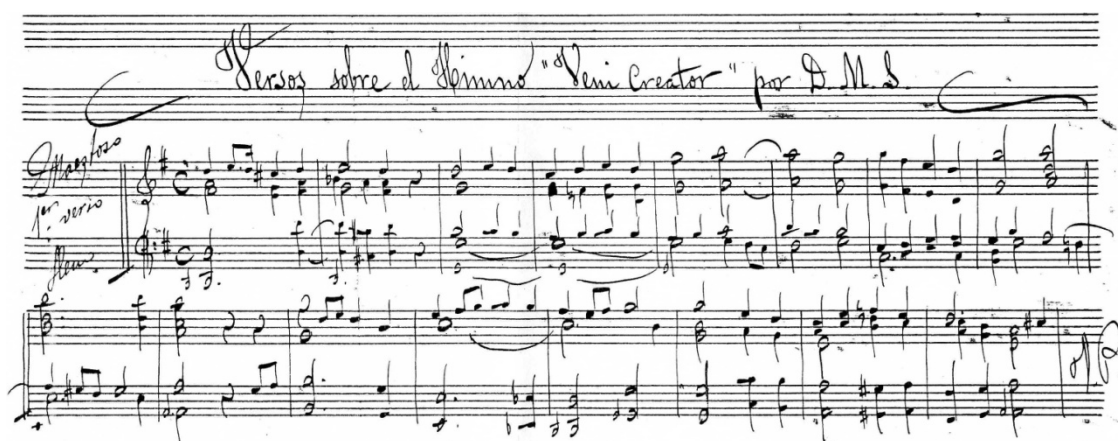
En el archivo musical de la arciprestal villarrealense se conservan algunas partituras que muy probablemente habrían sido de su propiedad, algunas de ellas

---

<sup>82</sup> RUIZ DE LIHORY, José [Barón de Alcahalí]: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Domenech, 1903, p.395.

<sup>83</sup> GALBIS LÓPEZ, Vicente: “Sales, Mariano”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2002, vol.9, p.591.

originales e inéditas, como una *Colección de Sonatas para órgano, de Thomas Ciurana*<sup>84</sup>, una de ellas explícitamente “para Piano”, en una de las primera referencias específicas a este instrumento documentadas en la comunidad valenciana. También se incluyen algunas otras sonatas de Manuel Ciurana (autor del que aquí se incluye también su *Salmodia de misas para días clásicos*, para órgano). Por otra parte, no es extraño que esta colección se encuentre en el archivo musical de la iglesia arciprestal de San Jaime de Villarreal, puesto que Mariano Sales, antes de tomar posesión de su beneficio en la capital del Mijares, era organista en San Miguel de Valencia, precisamente, la parroquia donde también residía Tomás Ciurana. (Y si coincidieron en el tiempo o no, no es obstáculo para que Mariano Sales, organista, tuviera y tocara las sonatas de Ciurana y se las llevara consigo a Villarreal).



Además de aquella colección, mosén Benet Traver enumera<sup>85</sup>, como propiedad del padre Sales presentes en el archivo villarrealse, diversas composiciones, que, complementadas por las ofrecidas por V. Galbis<sup>86</sup>, y las que yo mismo he podido cotejar en el archivo de Villarreal, arrojaría el siguiente inventario:

*Misa*, a 4 voces y órgano (Villarreal); *Misa*, a dúo, de 6° tono (T, B; acompañamiento) (Colegio de Corpus Christi de Valencia); *Misa de Réquiem*, a 4 voces (Villarreal; y catedral de Segorbe); *Salmodia para Vísperas* (Villarreal); Salmo *Miserere*, a 4 voces; Himno *Tantum ergo*, a 4 voces, pequeña orquesta y órgano; *Rosario*, a 4 voces y pequeña orquesta; *Rosario*, a 4 voces y órgano; Dolores y Gozos a San José, a 2 voces y órgano; *Misa de segundillo* (1824), para órgano (Colegio de Corpus Christi de Valencia); *Sacris Solemnis*,

<sup>84</sup> Vid.: ROS PÉREZ, Vicente: *Obras para tecla de Tomás Ciurana*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 2001.

<sup>85</sup> TRAVER GARCÍA, Benito: *Los Músicos de la Provincia de Castellón*. Castellón, Imprenta de J. Barberà, 1918, p.141.

<sup>86</sup> GALBIS LÓPEZ, Vicente: “Sales, Mariano”, en *Diccionario de la Música Española...*, op. cit. ID.: “Sales, Mariano”, en *Diccionario de la Música Valenciana*. Vol.II. Madrid, Iberautor, 2006, p.388.

para órgano (Villarreal); y una colección de *Sonatas*, para órgano. Además, atribuidas (D.M.S.): *Versos para órgano* (Villarreal).

Su obra se conserva en la iglesia arciprestal de Villarreal, así como en la catedral de Segorbe y el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi (el “Patriarca”) de Valencia. Mosén Mariano Sales murió el 15.03.1826, como constaba en su partida de defunción:

“En la Villa de Villarreal, día quince de marzo de mil ochocientos veinte y seis, se dio sepultura eclesiástica en el cementerio común a Mn. Mariano Sales, de sesenta y siete años, entierro general, misa de cuerpo presente, asistencia de las dos comunidades, de que hoy doy fe. Fr. Pedro Bort, subvicario.”

La obra anónima que se incluye en el presente estudio, conservada en el archivo de Villarreal, únicamente identifica su autoría mediante las iniciales D.M.S. Dadas las características de la composición, para órgano, y su datación, dichas iniciales bien podrían corresponderse con las de “Don Mariano Sales”.

The image shows a handwritten musical score for organ. At the top, there are two blank staves. Below them, the title "Versos de 5.º tono para Misas, por D.M.S." is written in cursive. The score itself consists of three staves. The first staff is labeled "Korgias" and "Andte." (Andante). The second staff is labeled "Piano". The music is written in a style typical of 18th or 19th-century manuscript notation, with various notes, rests, and ornaments. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

\* \*  
\*

## Análisis de las composiciones seleccionadas

Nos encontramos aquí (en el caso de las salmodias y juegos de versos de Manuel Ciurana, Juan Moreno y Polo, y D.M.S. —¿Mariano Sales?—), ante lo que parece ser, para cada caso, un “ciclo” ordenado modalmente, según los modos gregorianos (incorporo a continuación esquema simplificado de los mismos)<sup>87</sup>.

		Modo	Finalis	Repercusio
PROTUS	Auténtico	I		
	Plagal	II	F	R
DEUTERUS	Auténtico	III	F	R
	Plagal	IV	F	R
TRITUS	Auténtico	V	F	R
	Plagal	VI	F	R
TETRARDUS	Auténtico	VII	F	R
	Plagal	VIII	F	R

Como es bien sabido, la práctica de componer versos para órgano por los ocho tonos salmódicos era de uso corriente en el contexto eclesiástico de la España del siglo XVIII y XIX que nos afecta, con la intención de acompañar el cantollano y la recitación de los salmos —de texto habitualmente extenso—, con vistas a dinamizar la liturgia y dotarla de la variedad e interés necesarios para animar una escucha atenta, así como para excitar la propia devoción de fieles y audiencia en general.

<sup>87</sup> Como se podrá comprobar, se encuentran muchos elementos en común, por ejemplo, entre la *Salmodia de misas para días clásicos*, de Manuel Ciurana y la *Psalmodia para misas* de Juan Moreno y Polo, con la cual estableceré al final del apartado correspondiente una analogía a propósito de su respectivo empleo de los modos.

De esta manera, con la plasmación escrita de la música para “acompañar” la liturgia, se contribuía a la creación de un clima propicio a los oficios, en el que era posible la práctica musical “alternatim”, que entreveraba algunos versos (ejecutados en canto de órgano o polifonía, o bien al órgano), con el discurso principal, realizado en cantollano.

Es así como, la “necesidad” de muchas iglesias de contar con juegos de versos por los ocho tonos para interpretar la salmodia de forma amena, acabó convirtiéndose en un ejercicio casi escolástico de composición para muchos músicos y ejecutantes al teclado, acostumbrados habitualmente a improvisar a partir de los citados tonos, de manera que, a partir de su ejercicio escrito, podían experimentar con determinados recursos armónicos y contrapuntísticos, así como, muy poco a poco, y en función de sus capacidades, experiencia y aptitudes musicales, experimentar con algunos efectos y pequeños rasgos estilísticos distintivos (asumidos con carácter de escuela, o incluso en ocasiones de manera personal e individualizada), más o menos innovadores.

En este sentido, conviene tener presente que el hecho de escribir series de versos por los ocho tonos, planteaba múltiples ventajas (a músicos y no músicos) y evidentes utilidades: en el caso de los *músicos principiantes*, escribir series o juegos de versos les servía como ejercicio escolar que les permitía poner en práctica aquello que habían podido aprender de una manera visual (viendo y oyendo los oficios mientras éstos se desarrollaban) u oral (a partir de las indicaciones y ejemplo de su profesor en el teclado); de este modo, aprendían fácilmente la técnica de la composición, mediante ejercicios frecuentemente cortos, pues cada uno de los versos de cada tono no iba más allá de un número más bien corto de compases. En segundo lugar, en el caso de los *músicos tañedores y/o compositores más avezados* y consumados o veteranos, este ejercicio escrito les servía también como ejercicio de reflexión teórica a propósito del contrapunto, así como vía de transmisión (hacia sus alumnos y colegas) de su experiencia y saber acumulados, de manera que podían incluso plasmar, de un modo sencillo, la práctica “coordinada” que habían llevado a cabo durante muchos años, según la cual, ajustaban o adecuaban la propia práctica sonora a cuanto sucedía, en el momento, en la acción protagonista de la función litúrgica (que podía ser más o menos dilatada según las características jerárquicas de la festividad, quienes celebraban el oficio, las costumbres heredadas, etc. etc.). De ahí, la enorme variedad de sensibilidades

al respecto: cada compositor, sin salirse del canon o esquema general constructivo o arquitectónico de los ocho tonos, canalizaba, de manera personal, el modo de ajustar, mediante su oficio, los procedimientos que demandaba el uso litúrgico en el contexto específico e intransferible para el cual servía su música. Así, el organista compositor se ajustaba al contexto en el que estaba inserto: solucionaba, con su pericia e intuición, un contexto concreto e intransferible (local, en un momento y situación concretos), materializando, con material sonoro —frente a lo escrito—, su particular modo de entender los tonos salmódicos (distinto, a cada compositor, en función de su bagaje y formación personal). En tercer lugar, practicar la escritura de los versos salmódicos por los ocho tonos, reportaba asimismo una utilidad evidente de cara a que los músicos (compositores y tañedores de instrumentos de teclado) pudieran preparar sus propios ejercicios de oposiciones para conseguir algún puesto de trabajo que mejorara su condición profesional y personal, desde el punto de vista laboral, dado que no era infrecuente que, en los exámenes, para demostrar la habilidad y pericia técnica de los candidatos opositores, se hubiera de realizar algún ejercicio práctico (por escrito o directamente al teclado) sobre este particular. Con ello, otros profesionales (los miembros o jueces del tribunal que habían de puntuar los ejercicios) podían valorar la capacidad de inventiva de los aspirantes, su “oficio”, virtuosismo, recursos para causar asombro o sorpresa en su audiencia, versatilidad en el desarrollo de las diferencias o variaciones, novedad... Es decir, que la realización escrita de series o juegos de versos de este tipo, ejercitaba al músico en la práctica del acompañamiento al teclado, desarrollaba —de manera ordenada o incluso sistemática— la técnica de la variación, ofrecía la posibilidad de jugar con variedad de texturas (diversificaba el tratamiento —contrapuntístico— de las entradas), aportaba riqueza en el trabajo más canónico o “de escuela” (practicaba las imitaciones, algo fundamental para el entramado polifónico), y servía para conseguir una alternancia de caracteres, muy diferente, en muy poco espacio: en apenas ocho compases —como consiguiera también por ejemplo Francisco de Goya en su pintura, con apenas cuatro trazos—, se conseguía sintetizar la expresión de la obra en todo su conjunto, lo que forzaba al músico a demostrar su ingenio y a desarrollar hasta extremos insospechados una enorme capacidad de síntesis, que devendría, a la larga, en una característica típicamente de la música española en general.

Todas estas razones aducidas en beneficio de la escritura de juegos de versos para el teclado, constituyen sin duda (además de otras que no viene al caso pormenorizar

ahora) algunas de las razones por las cuales, frente a la enorme cantidad documental que se nos ha conservado de música vocal (o vocal pero con participación instrumental añadida), solamente nos ha llegado —porcentualmente hablando— una producción escrita muy escasa para órgano. Y sin embargo, dentro de esa música exclusivamente instrumental —para órgano—, que hemos recibido, sí que abundan los ejemplos de juegos de versos (de los que precisamente, los presentados en este trabajo pretenden ser una buena muestra).

Por último, y aunque no menos importante, conviene también señalar que es precisamente en estas piezas donde el compositor, a partir del empleo de minúsculas células personales, privativas (el empleo esporádico por ejemplo de segundas aumentadas, de la cuarta “deficiens” o cadencia frigia o andaluza, etc.), podía lograr, tal vez mejor (independientemente, naturalmente, de otros factores)<sup>88</sup>, el lícito objetivo de su obra de arte: “trascender”, pues, de ese modo, si esos pequeños “dejes”, “giros” o “guiños” característicos de su música, conseguían popularizarse entre su audiencia (es decir, si eran del agrado de su cabildo, o de los fieles del templo en el que servía), tal vez, con suerte, podrían pasar a ser escuchados en otros ámbitos (otros templos, otras ciudades, otros foros).

En esa misma línea apuntada del “trascender” perseguido por todo músico, artista o creador, se conjuga, precisamente, para el caso de los compositores organistas que nos ocupan, un efecto espiritual, por un lado, de carácter personal, pero, por otro, destinado “ad maiorem Dei gloriam”, de donde las no pocas colecciones de versos anónimas que se nos han conservado, apenas concebidas y destinadas —por un compositor que se consideraba a sí mismo un simple pecador—, para el mayor servicio y gloria de Dios.

El *verso para órgano* (como los *versetti* italianos, el *organ verset*, *organ hymn* o los versos que caracterizan la *organ mass* británicos), constituye una genuina forma

---

<sup>88</sup> Obviamente, la calidad de una composición es difícil de cuantificar u objetivar de manera generalizada, aunque podríamos decir que dicha calidad suele medirse en términos de “elegancia” (en el tratamiento contrapuntístico, en el de los modos, etc.), frente a los considerado (desde un punto de vista estético y por consiguiente, coyuntural o cambiante con el paso del tiempo y las modas) como “cursi”, banal, o incluso extravagante. Finalmente, podríamos convenir —obviamente, de un modo muy laxo—, que, en términos ilustrados, o de clasicismo musical, “mala música” sería aquella que fuera fácilmente previsible, frente a la “buena música”, que sería aquella que aportara elegancia, novedad y una cierta dosis de sorpresa. Precisamente, en esa pequeña dosis de innovación y sorpresa estribaría la maestría o el genio.



organística, concebida al servicio del canto, que cuenta con un dilatado recorrido histórico<sup>89</sup> e innumerables posibilidades formales, si bien puede decirse que suele caracterizarse por su austeridad y la brevedad de sus ejemplos, a menudo equilibrados y ponderados por su conexión directa con la práctica del cantollano, de carácter sosegado.

Generalmente, los versos para órgano, pensados para alternarse con la lectura entonada (semitonada o declamada en gregoriano) de los extensos salmos bíblicos, se organizan, a manera de improvisaciones breves, en series por los ocho tonos eclesiásticos, de modo que su articulación suele estar perfectamente organizada: se escriben ocho versos (también denominados, por su carácter breve, *versillos*) para cada uno de los ocho tonos, de modo que una colección completa de versos constaría de sesenta y cuatro pequeñas piezas, cada una de ellas, a menudo, de pocos compases de duración<sup>90</sup>.

La razón de ser de los juegos o series de versos para el órgano, radica por tanto en los *versillos* de que se componen los salmos, entendidos dichos versillos, según F. Pedrell, como

“cada una de las subdivisiones de los salmos que encierran, ordinariamente, una cláusula completa. El versillo para los fines de la recitación salmódica consta de cuatro miembros, el *comienzo*, la *flexión*, la *mediante* y la *terminación*. Se divide en dos partes proporcionales y separadas por un asterisco. Cuando el versillo es largo, la *flexión*, si no es la del asterisco, representa una especie de descanso ó apoyo. En caso contrario no se hace cadencia alguna hasta el asterisco, suprimiéndose, entonces, la *flexión*, que no es indispensable fuera del caso referido, siéndolo, sin embargo, en toda ocasión, las otras tres partes expresadas”<sup>91</sup>.

Existen, además, toda una serie de posibilidades respecto a la composición de versos para la salmodia (ya se realice en estilo homofónico sencillo, ya de manera ornamentada), pues no sólo pueden anotarse para órgano, sino también para diversas

---

<sup>89</sup> Se documentan desde la primera mitad del siglo XV en Alemania, apareciendo documentados por primera vez en España (aunque se sabe de su práctica desde mucho tiempo atrás) en el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1557) y en las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Antonio de Cabezón (Madrid, Francisco Sánchez, 1578). Cfr.: - JAMBOU, Louis: “Verso [juego de versos, versillo]”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2002, vol.10, pp.835-836.

<sup>90</sup> Esto no implica que el compositor de versos de órgano haya de escribir necesariamente 64 versos, sino que, en ocasiones, es relativamente normal que se deje de escribir alguno de los tonos, o que se anoten menos de ocho versos para cada tono que se componga, en un sinfín de posibilidades, que vienen determinadas por los requerimientos de la liturgia en cada caso, momento y lugar.

<sup>91</sup> -PEDRELL SABATÉ, Felipe: “Versillos”, en *Diccionario Técnico de la Música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1894, p.489.

agrupaciones instrumentales, que, a su vez, pueden combinarse con la voz (la *schola* gregoriana, o el coro polifónico de capilla), el órgano, etc., en un complejo entramado de sonoridades que, en cualquier caso, siempre buscan la variedad, dentro de un contexto litúrgico que, debido a su larga extensión, de otro modo, podría devenir en una práctica del rezo monótona o conducente a indeseados estadios de tedio<sup>92</sup>.

Estos versos cuentan con una concepción libre, asentada en una base monódica fundamental (el diseño melódico del tono salmódico correspondiente), a partir de la cual (frecuentemente siguiendo la melodía del “saeculorum” de cada tono), se desgranará un denso contrapunto (una densa polifonía), a menudo después de haberse entonado en cantollano la “mediación” o segunda parte del verso<sup>93</sup>.

De este modo, es habitual que en el corto espacio de unos pocos compases pueda aparecer en reiteradas ocasiones el tema, como alusión constante al “ambiente” descrito por cada uno de los tonos salmódicos. En el desarrollo de estos versos interviene de manera destacada la inestimable ayuda que proporciona la registración, que brinda colorido y variedad al conjunto, según sea la selección tímbrica que se haga de las diversas posibilidades y combinaciones de registros, que, además, pueden contribuir a potenciar e incluso multiplicar los efectos dialogantes de las voces, de acuerdo con los diversos teclados o manuales disponibles, registros partidos, empleo de los principales<sup>94</sup>, de las contras<sup>95</sup>, juegos de fondo (que arrojan la partitura, aportando un

---

<sup>92</sup> Sobre el verso instrumental, véase: -EZQUERRO ESTEBAN, 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 La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, LXIX”, 2004 (especialmente, pp.85-89).

<sup>93</sup> Frecuentemente se disponen a partir de una exposición fugada, un contrapunto sobre un cantollano, o un breve período repetido en progresión, organizando el material según secciones contrastantes delimitadas por cláusulas (es habitual dividir el verso en dos partes separadas por una cláusula en la mediación), y yuxtaponiendo distintas células melódicas y recursos en la misma pieza, que a menudo se repiten en progresión. *Vid.*: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas..., op. cit., p.86)*.

<sup>94</sup> Por “principales” se entiende “la constitución del juego de base del órgano que determina en gran medida el carácter del instrumento y es el fundamento y soporte de todo su edificio armónico. Su nombre ha perdurado hasta hoy en el órgano europeo, sea en dimensiones de 32’, 16’ y 8’ (también el «Prestant» francés de 4’). En España aparecen con otros nombres como, muy especialmente, el de «Flautados»”. - SAURA BUIL, Joaquín: “Principales”, en *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. Barcelona, CSIC, col. “Textos Universitarios, 34”, 2001, p.383. A su vez, los *flautados*, también llamados “registros labiales”, se dividen, según el carácter o timbre del sonido, en diversas familias, que se distinguen entre sí por su sonido, y también por su estructura, forma y material: 1) Principales; 2) Gambas o Mordentes (imitación de los instrumentos de cuerda); 3) Flautas; 4) Bordones o Tapados; y 5) Juegos compuestos o de mutación. *Vid.*: -MERKLIN, Alberto: *Organología. Exposición científica y gráfica del*

carácter discreto, ya sea de apoyo o enlace según las circunstancias requeridas al conjunto de la serie o juego de versos de cada tono)<sup>96</sup>, e incluso de la cadereta, con su peculiar efecto estereofónico respecto al órgano mayor. Todo ello se combina de manera eficaz para resaltar las diversas intervenciones temáticas de las voces.

En otros casos, todo esto se produce ya desde la primera parte del verso, antes de su “mediación”, convirtiéndose de este modo el “saeculorum” en el tema principal, o incluso en ocasiones, en el único para todo el verso, dando así a los cantores la mayor seguridad y apoyo de cara a su próxima intervención (entradas sucesivas) en la salmodia.

Algunos compositores incorporan en este tipo de obras la melodía gregoriana completa (su entonación inicial, aunque generalmente sin la “flexa”, ya que ésta podría reclamar la extensión del texto de algún verso). En tales casos, el “cantus firmus” se convierte en la base o fundamento (a menudo en valores largos) para propiciar que otros temas musicales desarrollen y completen el edificio sonoro.

Por otra parte, la filiación temática de algunos versos puede estar relacionada en ocasiones con otras melodías gregorianas, a las que se puede aludir, con las evidentes modificaciones rítmicas que propicia la música figurada. E incluso se pueden evocar otro tipo de composiciones más complejas, de entramado polifónico, e incluso dotadas de alusiones de carácter popular o con referencias a composiciones de moda, ya sea dentro del propio ámbito de tecla (música coetánea para pianoforte, por ejemplo), o ya sea en otros contextos más alejados (ópera, música civil, de cámara...).

Todas estas amplias posibilidades conforman un amplísimo repertorio organístico de versos, siempre variado, que fue caldo de cultivo para que buena parte de los compositores para el teclado, dentro del ámbito eclesiástico español, experimentaran

---

*órgano en todos sus elementos y recursos antiguos y modernos*. Madrid, imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1924, pp.31-32.

<sup>95</sup> “Contras”: “la octava más grave del teclado y los tubos mayores en ella situados”, que normalmente se accionan con un teclado para los pies. *Vid.*: -SAURA BUIL, Joaquín: “Contra/s”, en *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España...*, *op. cit.*, p.138; *cfr.* también “Pisa/s”, *ibid.*, p.372.

<sup>96</sup> Se entiende por “fondo” los tubos que dan los sonidos fundamentales, siendo la base sonora del órgano (Principales de 16’ y 8’, bordones de la misma medida, flautas de 16’ y 8’, bordones de la misma medida, flautas de 16’, 8’, más el “prestant” de 4’. -SAURA BUIL, Joaquín: “Fondo/s”, en *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España...* *op. cit.*, p.234.

con sus propias capacidades formativas (aplicaran sus aprendizajes y experiencias a la técnica de la composición), capacidades formales (probaran y ensayaran diseños, temas, estructuras, agrupaciones...), y muy particularmente, con lo mejor de su originalidad y creación (explotando todos los recursos del contrapunto imitativo y de la glosa).

La literatura organística hispánica cuenta aquí, por tanto, con un tipo de composición formal que proporcionaba múltiples elementos para que el compositor pudiera explayarse, y demostrar tanto su capacidad de adaptación al medio (en un alarde de saber ajustarse a las necesidades y exigencias de la liturgia, de manera funcional y eficaz a la vez), como sus habilidades técnicas y artísticas, en el sentido más creativo del término, todo ello dentro de los cauces de una pura atmósfera religiosa, que requiere un comedimiento y contención (con la consiguiente formalidad técnica y armónica) a los que los músicos españoles, no sólo se adecuaban de grado, gustosamente, sino que, aún más, consideraban como prueba fehaciente de su supremacía sobre el resto de compositores, no españoles y/o del ámbito estrictamente católico.

En los casos de juegos de versos que nos ocupan, ya de época avanzada (finales del siglo XVIII y comienzos del XIX), nos hallamos ya ante una tipología compositiva que recibirá un tratamiento peculiar,

“pues se concibe ya, ya no tanto —aunque también, lógicamente— en función de la salmodia gregoriana que se semitonaba en el marco del Oficio canónico de las horas [...], cuanto como composición de mayor extensión, liberada ya del cantus firmus gregoriano y de ciertas tiranías del contrapunto imitativo, y a la manera ya de la para entonces nueva sonata pre- y clásica”<sup>97</sup>.

Pero no hay que olvidar tampoco la intencionalidad a menudo didáctica en la composición que podían tener estas series de *versillos*, a menudo empleados como ejercicio para practicar la técnica de la composición, o incluso como prueba en los exámenes de oposiciones para la obtención de puestos de trabajo como organista profesional. Es así como sus autores a menudo trabajaban este tipo de colecciones de obras “en miniatura”, atomizadas, para el teclado, con vistas a facilitar el mejor aprovechamiento de sus discípulos y el mejor conocimiento de los ocho tonos, sus pasos

---

<sup>97</sup> -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas..., op. cit., p.85.*

y cláusulas más característicos, las excepciones armónicas existentes o posibles al respecto, los enlaces entre las voces, etc.

La composición de este tipo de obras responde por otra parte a una amplia “tradición” organística española, en la que se englobó a lo largo del tiempo toda una legión de autores (la práctica totalidad compositores para dicho instrumento), tales como Luis Venegas de Henestrosa (\*1510c; †1570), Antonio de Cabezón (\*1510; †1566), Pablo Bruna (\*1611; †1679), Jusepe Ximénez (\*1600c; †1672), Andrés de Sola (\*1634; †1696), Bartolomé de Olagüe (*fl.*1644-†1658), Juan Bautista Cabanilles (\*1644; †1712), fray Martín García de Olagüe (*fl.*17.2d-†1711), Jerónimo Latorre (\*17.me; †18.1t), fray Antonio Martín y Coll (\*1680c; †1734p), José Elías (\*1687c; †1755c), José de Nebra (\*1702; †1768), el padre Antonio Soler (\*1729; †1783), Anselmo Viola (\*1738; †1798), Narciso Casanovas (\*1747; †1799), Félix Máximo López (\*1742; †1821), José Lidón (\*1746; †1827), Gaspar Schmidt (\*1767; †1819), Ramón Ferreñac (\*1763; †1832), el valenciano Francisco Javier Cabo (\*1768; †1832) o Pedro Carrera Lanchares (*fl.*1783-†1815), entre otros muchos<sup>98</sup>. Incluso su práctica dio lugar a prescripciones bien precisas por parte de la tratadística, como indicaba el organista de la Real Capilla, José de Torres y Martínez Bravo (\*1670c; †1738):

Pero su carácter libre e improvisado fue seguramente su característica principal a lo largo del tiempo. En realidad, las composiciones para órgano que aquí nos atañen responden a cuanto refiere también José V. González Valle para algunas composiciones organísticas coetáneas de las presentes:

\*       \*  
\*  
\*

Debido al contexto eclesiástico y la época “de transición” en este sentido en que nos hallamos hacia finales del siglo XVIII en España, se evitarán las referencias a una

---

<sup>98</sup> -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos..., op. cit., pp.85-86.*

armonía funcional, obviamente anacrónica, así como a una terminología ya plenamente tonal y basada en el sistema modal mayor-menor. No obstante, conviene señalar que, para la época que nos afecta, se conocían y manejaban ya en nuestro país, desde hacía algún tiempo, las maneras de explicar el nuevo sistema armónico mayor-menor, con las consiguientes interrelaciones de jerarquía entre las diferentes notas de la escala, como demuestran fehacientemente algunos trabajos que obviaré en mi estudio. Véase si no, no obstante, un ejemplo extraído de la tratadística española para instrumentos de tecla de la época:

“Cada nota, además de su nombre particular, lleva otro que espresa la distancia á que está de la primera nota de la escala que se considera. Por egemplo, la primera nota *ut* de la octava diatónica de *ut*, se llama *tónica*. La segunda *re* se llama segunda. La tercera *mi*, tercera ó *mediante*. La cuarta *fa*, cuarta ó *subdominante*. La quinta *sol*, quinta ó *dominante*. La sexta *la*, sexta. La séptima *si*, séptima ó *sensible*. La octava *ut*, octava”<sup>99</sup>.

\* \*  
\*

Por otra parte, hay que considerar, respecto a estos juegos de versos por los ocho tonos para acompañar la salmodia, misas etc., que este tipo de práctica compositiva no atendía, en principio, a los principios de la modulación que se estaban manejando coetáneamente en toda Europa desde hacía ya largo tiempo, sino, más bien, a la concepción heredada del cantollano según la cual una composición debía anotarse en un modo y, en principio, mantenerse o, al menos, no salirse de él (es decir, que no debía “modular”, sino, a lo sumo, realizar pequeñas flexiones a alguna de las tonalidades cercanas, para, enseguida, regresar a su tono principal, de suerte que ofreciera al oyente el “afecto” correspondiente a cada colorido o ambiente sugerido por la tonalidad elegida, con vistas a no inducir a ambigüedades de ningún tipo). Naturalmente, los compositores españoles de ámbito eclesiástico en la época objeto de estudio, ya no podían sustraerse al enorme peso e influencia de las prácticas modulatorias, que les rodeaban a cada paso, y en todo tipo de géneros musicales, por doquier. Y fruto de ello

---

<sup>99</sup> -BAILS, Benito: *Lecciones de Clave, y Principios de Harmonia*. Madrid, Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S.M., 1775, pp.6-7.

son las manifestaciones de algunos músicos y tratadistas destacados, que dan cuenta del período en que vivían, en el que se solapaban tradición y modernidad o progreso (dicho en los términos en que entonces se entendía). Así por ejemplo, el padre fray Antonio Soler, señalaba en su tratado que

“en todas Epocas ha havido Maestros de ingenios sublimes, que han producido en sus composiciones primores singulares, Modulaciones exquisitas, y extrañas. Los que han existido en nuestra Era, y hoy florecen en esta Corte, las han manejado, y tratan con tanta facilidad, y destreza, que con dificultad hallarás un periodo de su Musica, que carezca de este primor, de este artificio, y de esta novedad. [...] escribo, para que el que las ignora las aprenda, y à estos les doy las reglas, que me ha hecho conocer mi pobre estudio, (y yo ignoraba) para que los tránsitos de un termino à otro (aunque sean los mas opuestos, ò mas distantes) se logren con una suavidad, que el oído los acepte, y el entendimiento los apruebe”<sup>100</sup>.

Como veremos a continuación, las series de versos conservadas en el área villarrealense, y que pudieron escucharse en la época en la capital del Mijares, muestran su apego a la tradición compositiva eclesiástico-modal, pero, en ocasiones, no dejan de sorprender por su peculiar manera de concebir ya la modalidad, a partir de tonos irregulares y/o transportados, que no son ya, en puridad, más que trasuntos de la ya no tan nueva tonalidad mayor-menor, los cuales nos arrojan interrogantes y nos ofrecen algunas explicaciones de un mundo en constante proceso de cambio, que trataba de adaptarse, con mayor o menor éxito, a un contexto arraigado desde muchos siglos atrás, y cuyos condicionantes intrínsecos (la liturgia), a pesar de la evolución del mundo exterior (de la sociedad y cultura civil), no se habían modificado en lo fundamental.

Este primer verso, se anota, como corresponde al primer tono, por natura (sin alteraciones propias en la armadura) y con *finalis* en Re.

Estructuralmente, este verso, únicamente de nueve compases, se organiza en dos secciones:

- Del c.1 al c.5: exposición, y repetición de los dos compases “modelo”, hasta llegar a un “reposo” sobre el acorde triada del I grado<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> -SOLER RAMOS, Antonio: *Llave de la Modulacion y Antigüedades de la Musica, en que se trata del fundamento necesario para saber Modular: Theorica, y Práctica para el mas claro conocimiento de qualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Canones Enigmaticos, y sus Resoluciones*. Madrid, Oficina de Joachin Ibarra, 1762, “Al Lector”.

<sup>101</sup> Terminológicamente, para nuestro caso concreto español, todavía en esta época resulta complicado utilizar la nomenclatura tonal mayor-menor propia de la armonía funcional. En este sentido, trataré de evitar, en la medida de lo posible, la referencia a conceptos como por ejemplo “tónica”, “dominante”,

- Del c.6 hasta el final: repetición del c.2 y c.4 a la 5ª inferior; sigue otra parte libre (nueva, diferente), como preparación y resolución de la cláusula final v-I (finalizando con la preceptiva tercera de Picardie).

La textura se corresponde con la propia o habitual en pasajes imitativos, aunque incorporando algunos compases que recuerdan la técnica compositiva propia de las variaciones o diferencias de carácter improvisado (con glosa a partir del tono eclesiástico).

Escritura: la parte “improvisada” se encuentra siempre en la mano derecha, que alterna figuraciones rápidas con compases en acordes tríadas completos; mientras, la mano izquierda realiza unas octavas de apoyo y otros intervalos. Sólo en el penúltimo compás encontramos una pequeña muestra de lo que podría ser un “eco imitativo” en la mano izquierda consistente en tres semicorcheas.

Tratamiento de la disonancia: las partes libres de la mano derecha no llevan ningún tipo de acompañamiento, por lo que no originan disonancias. Las únicas disonancias directas se encuentran en el c.8, mano derecha, tercer tiempo (Mi-Re) y cuarto tiempo (Sol-La), originadas por los acordes cuatreadas que se forman en los respectivos tiempos. También aparecen tres disonancias indirectas en estos mismos compases, aunque muy breves, en valores de semicorchea. Y un intervalo recurrente de 5ª aumentada (Sib-Fa#) en el c.6 y c.7<sup>102</sup>:

---

subdominante”, etc., si bien, para no haber de estar constantemente refiriéndome a “finalis”/unisonus, “repercursio”/diapente, “mediación”, diatésaron, emplearé las expresiones “I grado”, “II grado”, “III grado”, etc., sin que éstas impliquen “función” ni jerarquía alguna, sino simplemente orden en la escala o modo eclesiástico correspondiente. Al contrario, utilizaré cuando sea necesario el término “acorde”, ya que la expresión del mismo aparece reflejada ya en la teoría musical de la época, a nivel europeo desde Jean Philippe Rameau, y dentro del ámbito hispánico ya al menos desde la edición del tratado de José de Torres. Si bien soy consciente de las discusiones a que esto puede dar lugar, es evidente que en las obras para teclado objeto de mi estudio aparecen ya claramente superposiciones de sonidos no sólo tríadas, sino incluso cuatríadas, lo que, en cierto modo, implica una tensión que precisa de una obligada resolución, si bien en ningún caso vamos a percibir un procedimiento compositivo dialéctico, como el que se refiere al ámbito centroeuropeo, tensional o conclusivo. Herencia seguramente de la tradición modal española, la música que presento, a pesar de la posición de séptimas o cuatríadas que se puedan encontrar, no persigue necesariamente la creación de una tensión conclusiva precisada de resolución, sino que, más bien, como en el caso de la modalidad, su carácter puede ser puntualmente de reposo, e incluso, en algunas ocasiones, conclusivo pero dentro de un marco o entorno modal suspensivo.

<sup>102</sup> En los ejemplos que inserto a continuación, se verá que en ocasiones faltan las claves correspondientes; esto es debido a que han sido escaneados directamente de mi edición. Sobreentiéndase que, a menos que se ofrezca una indicación expresa en otro sentido, la pauta superior del sistema (generalmente, para la mano derecha) se corresponderá con clave de Sol en 2ª línea, y la pauta inferior (mano izquierda), con clave de Fa en 4ª línea. Si, en cualquier caso, se suscitara alguna duda, estos mismo ejemplos pueden consultarse fácilmente en el tomo 2 de la presente tesis doctoral.



Indicación de tempo: *Andante*. Indicación de compás: C. Indicaciones específicas para el órgano (registración): “Para Lengüetería”. De estos parámetros se puede deducir que el carácter que se pretende dar a la pieza es una suerte de introito, introducción a cuanto va a venir a continuación, e incluso fanfarria (dado que las lengüetas producen un sonido de reclamo de atención, —contrario, por ejemplo a los más suaves flautados o nasardos—), con una escritura típica de los instrumentos “naturales” (basados en la explotación de armónicos, como por ejemplo los clarines o trompetas). En cambio, no se prescribe una registración específica para tales clarines, o, ni siquiera, un Lleno, de modo que da la impresión de que se busca un efecto intermedio: de llamada o toque de atención a la audiencia, pero sin llegar al límite sonoro por ejemplo propio de las batallas para órgano, en un carácter intermedio (y masculino, gracias a una acentuación tética), acorde con la solemnidad requerida por el tempo (*Andante*) e incluso por la figuración (sostenida por acordes en el bajo). Por otra parte, la obra se inicia con el recurso típico de apertura de muchas óperas (los acordes de telón o *Akkorden der Vorhang öffnet*), que asientan la tonalidad, al tiempo que avisan del inicio de la obra (como en los teatros, con los toques de llamada típicos, en el momento justo antes de descorrer el telón).

En cuanto a la ornamentación, no aparecen signos de articulación, ni dinámicas, aunque sí se utilizan *acciacaturas* (en los compases 2, 4, 7 y 8). Por lo tanto, de la carencia de matices y signos propios del fortepiano —en una escritura que podríamos calificar en tal sentido como plana—, así como de la concreción de registración, se trasluce un vocabulario específicamente para el órgano (y no intercambiable para otros posibles instrumentos de teclado —dado que tampoco parece estar pensado para un clave o un clavicordio—).

Este segundo verso, se anota, como corresponde también al primer tono, por natura (sin alteraciones propias en la armadura) y con *finalis* en Re.

Estructuralmente, este verso, de doce compases, se organiza en tres secciones:

- Del c.1 al c.4: exposición del compás modelo (c.1), repetición del mismo (c.2), y preparación de una cláusula en el v grado del tono.
- Del c.5 al c.8: exposición del “modelo imitativo”, ahora formado por dos compases y repetición del mismo.

- Del c.9 hasta el final: se recupera el modelo imitativo de un compás de la primera sección; luego, repetición del mismo; y preparación y resolución de la cláusula final, en el 1 grado de la tonalidad.

La textura es de tipo imitativo (contrapuntístico), con carácter de pregunta-respuesta, alternando en la ejecución ambas manos, pero en ningún caso con simultaneidad de voces, lo que aporta un cierto carácter juguetón a la pieza (avanzado para el entorno eclesiástico de la época en el sentido de que se aproxima a la variación moderna —y quasi romántica—, “scherzando”). En la escritura, utiliza sólo dos voces, que únicamente se encuentran al herir el segundo y tercer tiempos del c.3, y en el primer tiempo (fuerte) del c.4.

Esto denota la realización de un trabajo a partir de pequeñas células, que más tarde se irán aprovechando como material temático susceptible de ser reutilizado, ya sea mediante un procedimiento variado, ya de copia, ya de transporte a diferentes alturas, en diferentes planos físicos sonoros (manos), añadiéndole notas de paso, suprimiendo partes del modelo original, etc. Esta recurrencia y procedimiento compositivo de la variación constante del material temático, fundamentado en un pequeño motivo con carácter diferenciando (*Satz*), constituye una concepción de la música, que alejada del trabajo contrapuntístico de nota contra nota de la “prima prattica”, será el germen constructivo de la forma musical desarrollada; es decir, a partir de ahora, empieza a atisbarse un paso desde la mera yuxtaposición de materiales, generalmente breves (pocos compases), hacia una organización de los materiales mucho más estructurada, que devendrá, a partir de ahí, a organizar arquitectónicamente toda la composición, generada por motivos muy simples, a los que ahora se dotará de intervenciones cíclicas.

Tratamiento de la disonancia: hay una disonancia indirecta en el tercer tiempo del c.3: Sol#-Fa, que, puesto que resuelve por salto a la nota Re, podríamos considerar como un acorde de séptima disminuida desarrollado.

No hay Indicación de *tempo*. Indicación de compás: cambia a 3/4, con lo que obtiene un interesante cambio de acentuación respecto al discurso general de la ejecución.

Como en el verso anterior, la indicación específica para órgano dice “Para Lengüetería”, y tampoco hay signos de articulación, ni dinámicas, lo que mantiene el ambiente general de la obra, aportando la continuidad necesaria, al tiempo que en cuestión de ornamentación, sigue utilizando las *acciacaturas* (que contribuyen a ese carácter “scherzando” ya comentado, ofreciendo un valor añadido de mayor dificultad técnica o de ejecución).

Este tercer verso, de primer tono por natura (sin alteraciones propias en la armadura) y con *finalis* en Re, se dispone estructuralmente en doce compases, de acuerdo con la siguiente articulación, en tres secciones:

- Del c.1 al c.4: exposición del material (patrón rítmico-imitativo de un compás de duración) sobre el que se basará el verso, con cláusula en el V grado del tono.
- Del c.5 al c.10: variación del material rítmico-imitativo expuesto en la sección anterior, con reposo final sobre el VII grado alterado.
- Cc.11-12: ulterior variación del material temático inicial, preparación y resolución de la cláusula final, v-i.

La textura es la propia de una composición basada en un recurso imitativo a 2 voces (contrapuntístico, dialogado a manera de preguntas y respuestas), con mayor glosa en la mano derecha, sirviendo la pauta inferior (mano izquierda, con función de bajo) simplemente de jalón rítmico sobre el que se apoya la armonía. El patrón rítmico que sirve como modelo sobre el que se basa el verso, se presenta en ambas manos y se concreta en las siguientes figuraciones:

Resulta significativo observar que en la mano derecha de los cc.2-3 y 10-11 (dos parejas de compases con una interesante coincidencia rítmica), se incluye una característica figuración a base de cuatro grupos de cuatro semicorcheas (es decir, dieciséis semicorcheas), que desarrollan el motivo (el cual se inicia con un suspiro — pausa o silencio rápido o breve, de carácter expresivo— seguido de tres semicorcheas, que reposan sobre una corchea por salto ascendente). Dicho motivo se había presentado en los compases anteriores de una forma abierta, siendo cerrado por las 16 semicorcheas finales, que ofrecen así un marco general a todo el verso.

Tratamiento de la disonancia: se encuentra una disonancia directa —sin preparación— en el tercer tiempo del c.2 (Sol-Fa), con resolución regular descendente

(de la 6ª por la 7ª). En cuanto a las disonancias indirectas, éstas se sitúan en los pasajes en los que la mano derecha ejecuta figuraciones a base de semicorcheas (por tanto, casi inapreciables por el oído). Se podrían remarcar la sucesión de tres de ellas en el c.10:

Indicación de *tempo*: “Andante”. Indicación de compás: C. Indicación específica para órgano (registración): “Para Corneta y Nasardos”. No hay signos de articulación, ni dinámicas. Nuevamente, se sugiere un ambiente tranquilo, que, mediante el empleo de unos registros muy sonoros (de tesitura aguda, pero agradables o melódicos para el oído), pretende priorizar la voz superior, que lleva la voz cantante, frente a un bajo simplemente esquematizado o reducido a su mínima expresión, con objeto de marcar rítmica y armónicamente el pulso de la composición.

La extensión ahora es de 16 compases. Estructuralmente, el verso se puede organizar en diversas secciones, bien por parejas de dos en dos compases, de cuatro en cuatro, o incluso de ocho en ocho, de suerte que se preludia ya en cierto modo una construcción formal, si no simétrica, sí al menos organizada de manera coherente a partir de múltiplos y divisores binarios. Repárese en la primera sección, ya de 8 compases, con conclusión al inicio del octavo compás; pueden localizarse otros lugares significativos al final del cuarto compás (con una evidente cesura marcada por el reposo sobre el v grado y un silencio de negra o semínima), igualmente al final del compás 10, etc.

Sin embargo, véase cómo el bajo marca un claro esquema tonal<sup>103</sup> en los cuatro primeros compases (que procede por saltos de tercera, muestra evidente de la

---

<sup>103</sup> Repárese en las alteraciones accidentales que afectan (particularmente en el bajo, que es el que genera precisamente la base armónica) a los grados VII, VI, y IV en tan sólo cuatro compases —síntesis de todo un nuevo mundo sonoro mayor/menor, que se imponía inexorablemente—, pero que constituyen una visión de la escala a partir del I grado, que da cabida a las notas no-naturales de la escala modal, si bien tampoco representan un alejamiento o modulación, sino que, bien al contrario, van a comportar el establecimiento de la estructura armónica tal y como será a partir del siglo XVIII; esto es: un cierto carácter ambiguo, intratonal (no-modulatorio), con la finalidad de crear una tensión pasajera y en muchas ocasiones, incluso únicamente de coloración armónica. (Sobre este asunto, véase: -SOLER Y RAMOS, Antonio: *Llave de la modulación, y antigüedades de la música, en que se trata del fundamento necesario para saber modular: theórica, y práctica para el más claro conocimiento de qualquier especie de figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos cánones enigmáticos y sus resoluciones, su autor el P. Fr. Antonio Soler, monge del orden de San Geronymo, organista, y maestro de capilla en su real monasterio de San Lorenze (vulgò) del Escorial*. Madrid, Joachin Ibarra, 1762). En definitiva, con la condensación conceptual que aquí se ofrece, en apenas unos compases (sin desarrollo), se trata de eliminar todo el material accesorio (en una especie de minimalismo), dejando únicamente el armazón de la composición, su esqueleto, en un procedimiento muy acorde con el tradicional espíritu musical

concepción triádica de una armonía ya organizada a partir de acordes —desplegados—, y no buscando la progresión por grados conjuntos, más frecuente del contrapunto), esquema tonal que se repite de nuevo, aunque ahora comprimido o sintetizado en sólo tres compases, en los cc.8-10.

La textura, es nuevamente para 2 voces y de carácter imitativo, aunque utiliza diseños rítmicos más cortos, respecto a los vistos en el caso del Tercer Verso de este mismo Primer Tono.

Las negras o semínimas en síncope que realiza la mano derecha, en realidad, producen un efecto de corcheas, ya que van alternadas con las negras que realiza la mano izquierda, en un procedimiento típico de la tradición barroca hispana de las hemiolas.

Sólo en los cc.6, 7, 8 y 9, se encuentra también una corchea más en el inicio del compás de la mano derecha, que confirma el efecto de síncope en todo el compás.

El verso se basa en valores de negras o semínimas y corcheas; tan sólo aparecen dos grupos de 3 semicorcheas en todo el verso (cc.4 y 10), que corresponden con momentos significativos (de reposo) dentro de la arquitectura global de la pieza.

Tratamiento de la disonancia: las disonancias directas coinciden en los tiempos fuertes de los cc.6, 7, 8, 9, con lo cual, se aumenta la “tensión” de estos compases, concentrada en esta sección intermedia de desarrollo. No obstante, hay que decir que el abuso reiterado de este efecto sonoro, no parece una buena solución, de donde podemos aventurar que, en este caso concreto, el compositor no ha optado por la mejor vía compositiva que parece requerir el pasaje: un desarrollo de la primera sección mediante una cierta progresión (dentro del propio tono), provocando la disonancia directa en el primer tiempo de cada compás. En definitiva, hay que decir que este pasaje, en cuanto al tratamiento que hace el compositor de la disonancia, no está particularmente conseguido.

---

hispanico (como, por ejemplo, puede apreciarse en los tientos, desprovistos de cualquier glosa u ornamentación), y con un clima general de austeridad, rayana en lo místico.

Se anota, además, otra disonancia (preparada) en el último compás: Mi-Re (con resolución irregular), con carácter de apoyatura. En cuanto a disonancias indirectas, sólo hay una en todo el verso, situada en el c.15, que coincide con la 7ª del acorde de v grado (La-Sol).

Indicación de *tempo*: “Andante”. Indicación de compás: cambia a 3/4. Indicación específica para órgano (registración): “Para Lleno de ambas manos”. No hay signos de articulación, ni dinámicas. El ambiente es más o menos el mismo del verso anterior, aunque aquí únicamente incorporando una mayor grandilocuencia sonora a través de la registración (con un Lleno), con la idea seguramente de aportar variedad al discurso, al tiempo que de hacerlo más intenso en la parte central de toda la serie de Versos por el Primer Tono (ya que nos encontramos aquí en el cuarto verso, es decir, justo en el centro o a mitad de desgranar toda la composición)<sup>104</sup>.

Se extiende a lo largo de 19 compases, y se estructura en torno a 3 secciones principales:

- Del c.1 al c.4: los compases se organizan dos más dos, de acuerdo con una presentación del material imitativo del verso (patrón rítmico de un compás de duración), que se repite a la 2ª inferior (c.2), y material libre (cc.3-4), hasta la cláusula sobre el v grado de la tonalidad.
- Del c.5 al c.10: el modelo imitativo de tres compases (del c.5 al c.7) se repite a la 2ª inferior (cc.8-10); finaliza en una cláusula a Fa (la mediación del tono). En realidad, podría considerarse que estas dos primeras partes del verso se subsumen en una sola primera sección de diez compases, frente a la segunda y última, de nueve.
- Del c.11 hasta el final: repetición del diseño rítmico del primer compás (con intervalos por modo contrario en la mano izquierda —diseños de dos corcheas que proceden por terceras y completan, en relación al acorde en octavas de la mano superior, un acorde tríada

---

<sup>104</sup> En el órgano (un instrumento sin la capacidad de explotar posibilidades dinámicas como por ejemplo el clavicordio o el fortepiano), la idea que ha de animar a un buen ejecutante, con el objetivo de ofrecer interés y variedad a su discurso, es la de organizar su recital modulando las enormes posibilidades que le permite su instrumento en cuanto a volumen sonoro y timbre. En este sentido, si comenzara extrayendo todas sus posibilidades (con un Lleno), le quedaría poco que demostrar/exhibir más adelante, con lo que menguaría el posible efecto de sorpresa sobre la audiencia. En cambio, si el ejecutante sabe graduar la distinta potencia y volumen sonoro, combinándolos adecuada e imaginativamente con una registración variada que aporte diferentes timbres y coloridos o calidades sonoras, podrá mantener el interés, zarandeando al oyente y conduciéndole a diferentes estados anímicos, mediante sus novedosos efectos y paulatinas graduaciones de masas sonoras, capaces de sorprender e incluso de abrumar o apabullar a la audiencia en los momentos oportunos. Así, es relativamente frecuente comenzar con un Lleno (los Principales), para, progresivamente, perder en potencia y colorido hasta la mínima suavidad e intimismo aportados por ejemplo por los flautados y, a partir de ahí, crecer nuevamente poco a poco hasta regresar a la plena potencia sonora del instrumento (con participación de la trompetería de batalla y cuantos registros pudieran contribuir a conseguir el clímax buscado). Y de ese modo, no se agotan los recursos del instrumento —que, de otro modo, pueden llegar a ser especialmente variados y numerosos—, ni se cansa al público con soluciones de volumen y timbre reiteradas, que podrían conducir a programas de concierto tediosos, poco aconsejables.

desplegado—, e introduciendo intervalos diferentes, a la 8ª, en la mano derecha). Esta repetición se ve alterada en el penúltimo compás, en el que se introduce una corchea más en la mano derecha (preparación de la cadencia final).

Interesa asimismo fijarse en el empleo “lingüístico” o retórico de los silencios, ubicados en lugares estratégicos de la pieza, que sirven para articular bien el discurso, pues enmarcan, o subrayan a manera de paréntesis o inciso, la repetición central, de tres compases de duración (cc.8-10, que, como se ha dicho, repiten a la 2ª los cc.5-7). De ese modo, los silencios de corchea colocados simultáneamente en ambas pautas (al final de los cc.7 y 10 respectivamente), sirven como comas, o como paréntesis, dentro del marco general o discurso de la composición.

La textura de la pieza se concibe nuevamente para 2 voces. El diseño que sirve de primer “modelo” o patrón rítmico de cara a ser imitado, consta de un compás y se presenta ya desde el inicio (c.1):

Este diseño será reutilizado y variado a lo largo de toda la pieza (cc.2, y 11-19). Pero, además, se incluye un segundo diseño en los cc.5-7 (que será imitado acto seguido en los cc.8-10).

Tratamiento de la disonancia: no hay disonancias directas, sólo se detecta alguna indirecta, cuando utiliza las semicorcheas en la mano derecha (aunque, debido a que se trata de valores breves, resultan casi imperceptibles para el oído). Esta falta de disonancias hace que el ambiente general de la pieza resulte clásico, amable, y en cierto modo, esperable. No hay indicación específica de tempo. El compás elegido es el de 3/8 (con lo cual, el paso de una unidad de medida —en el contexto general de la ejecución sucesiva de todo el juego de versos de Primer Tono—, previamente desde la negra o semínima (en el Verso 4º), a la corchea actual (Verso 5º), podría tal vez sugerir el deseo por parte del compositor de imprimir un cierto movimiento más rápido al desarrollo del discurso general del recital).

Indicación específica para el órgano (registración): “Para violón y octava a la izquierda”. Este requerimiento plantea en cierto modo el deseo de aplicar un refuerzo a los graves que sustentan armónicamente la obra, posiblemente para contrarrestar el mayor protagonismo de la mano derecha (particularmente, cuando ésta desgrana

asimismo algunas octavas); el empleo además del violón en los graves sugiere una cierta concepción camerística de la pieza, según la cual la mano derecha haría el papel habitualmente encomendado a los violines, mientras el bajo realizaría una función de acompañamiento (a la manera de continuo); de ese modo, el órgano se convertiría en un sustitutivo de la orquesta, imitando los diferentes timbres e incluso planos sonoros.

Igual que en los versos anteriores, no hay indicación de signos de articulación ni dinámicas, y la ornamentación utilizada se centra en el empleo frecuente de *acciacaturas* (siempre emplazadas al herir del compás, para aportar siquiera sea brevemente las disonancias de las que carece en general la pieza), y algún mordente aislado (de hecho, sólo uno, ubicado estratégicamente al final del c.10, casi como único “adorno” de la composición, el cual previene la cesura intermedia de toda la obra —una cláusula intermedia con bastante entidad—, y justo al finalizar la repetición variada a la 2ª de que hemos hablado.

Consta de 17 compases, y se articula estructuralmente en torno a dos secciones principales, casi de la misma extensión:

- Del c.1 al inicio del c.9; y
- del final del c.9 al c.17.

En el caso de la primera sección, los cc.1-2 forman el patrón o diseño modélico que se repite a continuación (cc.3-4, y de nuevo, en los cc.8-9, 11-12, y con diferente interválica, en los cc.15-16).

A continuación, se inserta otro “modelo” rítmico, esta vez más corto (de solo un compás: c.5), que se repite acto seguido (c.6, aunque con diferentes intervalos) y de nuevo más adelante (cc.10 y 13). En este c.6 se incorpora el VII grado alterado de la tonalidad, que resuelve en la repercusa o V grado de Re en el c.7 (con el Do natural, propio del Primer Tono)<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Este proceso, de hecho, resulta ya, en cierto modo, más que modal, tonal (en el sentido de tonalidad mayor/menor), pues no deja de ser cierto que ese VII grado de Re (el Do, que se altera ascendentemente con un sostenido) está ejerciendo funciones de lo que, analizado a posteriori, y si se nos permite el anacronismo para un contexto eclesiástico hispano de finales del siglo XVIII, podríamos considerar como una sensible... Y desde ese punto de vista, más que en Re dórico, en un Primer Tono, estaríamos aquí ya en un ambiente del “nuevo” Re menor.



Ejemplo (c.6: conducente a una cláusula en el v al inicio del c.7 —en realidad, se trata de una 6ª Aumentada Sib-Sol#<sup>106</sup>, que va a la 8ª—):

En cierto modo, los diseños expuestos con anterioridad se solapan en la segunda sección, pues ahí pueden identificarse también algunas agrupaciones de tres compases que se repiten en imitación rítmica e interválica (cc.8-10 y cc.11-13) hasta alcanzar el primer tiempo del c.14. Ejemplo (cc.8-10):

En el c.14 se sigue un recurso que sirve para tomar impulso: se da lugar a una cierta “parada” suspensiva (intensificada enfáticamente por el mordente, usado, como se ha visto en casos anteriores, para producir la tensión previa e inmediata al reposo cadencial que se avecina), preparatoria para abordar la cláusula final del verso.

Desde ahí, y hasta el final, se retoman los ritmos escuchados en compases anteriores, tanto en la mano derecha (fusa-semicorchea con puntillo) como en la izquierda (semicorcheas a modo de arpegio), hasta llegar a la preparación y resolución de la cláusula final auténtica, v-I.

Para conformar su textura rítmico-imitativa final, a 2 voces, Manuel Ciurana emplea aquí valores mucho más cortos que en los versos anteriores, utilizando de manera repetida figuras de fusa, que, alternando con semicorcheas con puntillo en la mano derecha, proporcionan un carácter de cierta “inquietud” y tensión (cc.1, 3, 8, 11 y 15), especialmente si se compara con la estabilidad rítmica de la mano izquierda, donde se anota una sucesión de semicorcheas, a modo de arpegios.

En el ejemplo anterior podemos apreciar asimismo el empleo enfático (retórico) de los silencios, que suelen agruparse, en ambas manos, en grupos de dos pausas de corchea (mano izda.: cc.1, 3, 8, 10, 11, 13, 15 y 17; y mano dcha.: cc.2, 4, 7, 9, 12, 14 y 16). [A menudo, estos dos silencios de corchea van seguidos por otro silencio de semicorchea en la misma voz]. La repetición de este esquema sirve para organizar el diálogo (es decir, para dar un respiro a la voz que acaba y servir de pie a la que ha de

---

<sup>106</sup> Esta 6ª aumentada, disonante, no justificada según las normas de la semitonía subintelecta, nos muestra aquí (para el contexto eclesiástico hispano de que estamos tratando) un empleo “moderno” del IV grado alterado ascendentemente.

entrar) en relación con las intervenciones de cada una de las dos voces —de las dos manos—.

En cuanto al tratamiento de la disonancia, es evidente que aquí la alternancia de las dos manos supone una característica bastante notable, habiendo sólo dos compases (cc.5-6) en los que se escuchan, y de manera muy breve, las dos voces juntas (tercer tiempo del compás). Así pues, las únicas disonancias que se aprecian son indirectas: en el primer tiempo del c.4, y en el c.12 (entre la corchea de la mano derecha y la primera semicorchea de la mano izquierda). Y no obstante, se halla un intervalo de 5ª aumentada en el c.5 (único, y prácticamente irrelevante en el conjunto de la pieza, pues de hecho se trata de una simple bordadura de la voz superior):

Por lo demás, no hay indicación de tempo. Indicación de compás: 3/8. Indicación específica para el órgano (registración): “Para corneta y clarín en 15ª y bajón a la izquierda”. Coincidiendo con el carácter animado (valiente, decidido —*deciso*—) e incluso algo marcial de la pieza —sugerido por su compás y figuración rápidos, así como por su carácter tético, ternario y por el empleo de puntillos—, se quiere fortalecer dicho ambiente mediante el empleo de unos timbres asociados a los grupos de ministriles propios de las capillas musicales eclesiásticas y civiles del período barroco: instrumentos de viento, a base de boquillas —el clarín, de metal, y la corneta, de madera—<sup>107</sup>, y de lengüetas —el bajón, asimismo de madera—; como es bien sabido, las agrupaciones o coplas de estos instrumentos amenizaban y daban esplendor a los diferentes festejos de la época, con su sonoridad penetrante, propia de entradas solemnes y actos que requerían de cierta pompa. Así, vemos aquí cómo, nuevamente, el empleo y la sugerencia de una registración variada a lo largo del discurso, contribuyen a proporcionar la variedad necesaria a la programación concertística, entendiendo por ésta la ejecución sucesiva de los versos que componen este Primer Tono —siendo el presente ya el 6º de la serie—.

Ahora, frente a los versos previos (4º y 5º), que empleaban por un lado el *Lleno* (potente o pleno en su sonoridad como corresponde a los Principales, pero algo dulzón —en un colorido típicamente hispano—, carente por ejemplo de la sugerencia a los instrumentos de metal), y por otro lado el *Violón y Octava* conjuntamente (que sugieren

---

<sup>107</sup> Reforzados por la 15ª (es decir, por la duplicación de la octava).

una cuerda reforzada en los graves), se incorporan ya unos timbres mucho más penetrantes (*Clarín, Corneta y Bajón*), con el consiguiente incremento de volumen y una calidad algo más hiriente del sonido, que, sin duda, conseguiría no sólo mantener la atención, sino, lo que es más importante, atraerla.

No hay signos de articulación ni de dinámicas. Signos de ornamentación: ya no hay *acciaturas*, sino, únicamente, un mordente —ya comentado— en el c.14.

Anotado en Primer Tono por natura (Re dórico, sin alteraciones propias en la armadura), previene su obligada finalización con la tercera mayor “picarda” al introducir poco antes del final un Fa# (c.15), que es, en realidad, una bordadura. Consta de 16 compases.

Por lo que respecta a la estructura de la pieza, ésta se puede organizar en 2 ó en 3 secciones:

- Del c.1 al c.8; y
- del c.9 al 16.

Estas dos secciones principales se disponen, no obstante, con una peculiaridad, dado que los cc.9-10 (una especie de episodio, variado) plantean una variación respecto al material anterior y posterior.

Sea como sea, la obra se organiza por parejas de compases: 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11-12, 13-14 y 15-16. Pero, en realidad, únicamente existen cuatro modelos o patrones rítmicos —y en menor medida, también interválicos— (reducibles a dos), que se repiten o imitan en alguna de las restantes parejas. Así, tenemos los siguientes modelos:

En realidad, *c* es una sencilla variante de *b* (cambiando apenas los dos grupos de cuatro semicorcheas en los tiempos segundo y tercero del compás en *b*, por dos grupos de dos corcheas en *c*, y con pequeños cambios en la mano izquierda). Y *d*, en condiciones similares, es una variante tanto de *a* (mano dcha.)<sup>108</sup>, como de *b* (mano izda.).

---

<sup>108</sup> *a* (cc.1 y 4) y *d* (cc.11 y 14) establecen el acorde, desplegado, de Re.

Curiosamente, el momento episódico de los cc.9-10 (que introducen nuevo material, a partir de una simple variación del anterior), supone una nueva repetición, ya que el ritmo del c.8 se escucha de nuevo en el c.9, con una nueva pequeña variante de dicho ritmo en el c.10, precisamente, lugar de la cláusula sobre el v grado de Re.

Finalmente, el c.15 supone una repetición rítmica del c.14 (que a su vez lo era del c.12 y del 2, 4, 6 y 8), y en él se escucha la 9ª menor del v grado de Re (Si bemol, alteración accidental frecuentísima en Re dórico, e incluso obligada en Re menor), para, enseguida, introducir el VII grado alterado de la tonalidad (como tercera mayor del acorde del v grado), con una clara nueva función tonal de sensible, que resuelve no directamente (síntoma de su timidez al respecto todavía y del carácter aún modal de la pieza), sino veladamente, mediante el Mi de la mano derecha (que completa la triada del v grado, junto al bajo en La y el mencionado Do#), en el último compás, que retoma la *finalis* de la tonalidad (Re), como corresponde al Primer Tono (en cuya ejecución práctica debería sonar la tercera mayor, picarda, que aquí se elude o evita —a pesar de que acaba de sonar en el c.15, de manera que todavía “flota” en el ambiente—, con la consiguiente (¿intencionada?) ambigüedad modal/tonal.

La textura de la obra es nuevamente de carácter rítmico-imitativo, a 2 voces, con una alternancia constante entre las mismas, que sólo coinciden juntas en el primer tiempo de los compases pares, y con la particularidad de mostrar el mismo diseño rítmico en ambas manos.

En cuanto al tratamiento de la disonancia, una vez más, la alternancia de voces hace que no se produzcan casi “choques” disonantes. No hay disonancias directas, y las únicas indirectas están situadas en el primer tiempo del c.1 (Re-Do#) y en el primer tiempo del c.11 (Re-Do), siendo tan cortas que el oído casi no dispone de tiempo para apreciarlas.

Indicación de tempo: se retoma el “Andante” del Verso 1º. Indicación de compás: cambia a 3/4. Indicación específica para el órgano (registración): “Para Corneta, Trompa Magna, Clarín en 15ª, Trompa Real a la Izquierda”.

No hay signos de articulación ni dinámicas. Signos de ornamentación: únicamente se contabilizan hasta cinco *acciacaturas*, aunque las tres primeras concentradas en los tres primeros compases (a razón de una para cada compás).

Se detectan algunos saltos interválicos amplios y disonantes (o “*saltus duriusculus*”): en el c.9 (Fa-Sol#); y en el c.15 (Si bemol-Do#).

Consta de 18 compases. Estructuralmente, se organiza en dos secciones:

- Del c 1 al c.6: presentación de un material temático sobre el que se desarrollará todo el verso, con cláusula sobre el v grado de Re y pausa de corchea en las dos voces (que delimita claramente la primera sección, expositiva, del resto.

La voz inferior (mano izquierda) realiza un acompañamiento de 6 semicorcheas (+ 1 corchea), diseño rítmico que después aumenta (acompañamiento de 6 corcheas):

- del c.7 hasta el final: del c.7 al c.10 juega con los ritmos y figuraciones anteriormente expuestos; a partir del c.11 hay un modelo rítmico que se repite a modo de progresión hasta el inicio del c.14:

A partir del c.14 retoma las figuraciones rítmicas iniciales, pero con una variante, ya que omite la repetición del c.2, quedando de la siguiente manera: c.1 corresponde al c.14; c. 2 se omite; c.3 corresponde al c.15; c.4 corresponde al c.16; c.5 corresponde al c.17. De esta manera se crea una especie de “reexposición” de la primera sección, llegando a la preparación y resolución de la cláusula final del Primer Tono.

En realidad, el trabajo compositivo se organiza nuevamente a partir de pequeñas células (pares, o grupos de cuatro compases), a las que se alude constantemente con posterioridad, de modo que se pueden identificar las siguientes agrupaciones:

a) cc.1-4 (compuestos por dos grupos de dos compases, 1-2 y 3-4, que plantean sendos esquemas o diseños rítmicos e interválicos que se retomarán más tarde); más los cc.5-6 (episódicos, que nuevamente serán aludidos más adelante); los cc.7-10 se organizan según idéntico esquema al de los cc.1-4, de dos en dos y prácticamente con el mismo patrón rítmico;

b) cc.11-14 (agrupados igualmente de dos en dos compases, 11-12 y 13-14, pero ahora a partir de nuevo material —nos encontramos en la parte central de la pieza—, que será tratado, más que de forma imitativa, en progresión —una 3ª descendente a cada compás—);

c) cc.15-18 (nuevamente, agrupados de dos en dos compases, 15-16 y 17-18, que no suponen sino meras repeticiones de los esquemas planteados en los cc.3-4 y 5-6, respectivamente).

Se distingue de los versos anteriores por tener una textura de “melodía acompañada” a 2 voces, ya que la mano izquierda parece realizar una especie de “bajo albertino”.

Es el verso en el que más “coincidencias” hay entre las 2 voces, es decir, que ya no se oyen de manera alternada como venía sucediendo en los versos anteriores, posiblemente siendo provocada esta mayor “densidad” sonora de manera intencionada por parte de Manuel Ciurana, dado que con este verso se acaba todo el juego o serie de versos por el Primer Tono, de manera que no sería extraño que se hubiera concebido a manera de “cierre” o broche final de la ejecución, con vistas a aportar una mayor grandilocuencia y solemnidad.

Por otra parte, volvemos a encontrar aquí un empleo meditado de las pausas, que ayudan a articular el discurso, a organizar las entradas y salidas de las voces (las imitaciones, el contrapunto) y, en fin, a ordenar el material de una manera retórica. Así, se dispone un silencio en ambas voces al finalizar el c.6, que marca una clara separación o frontera entre lo sucedido anteriormente (exposición) y cuanto viene a continuación (desarrollo, imitaciones...). Igualmente, las características agrupaciones de dos silencios de corchea (significativamente en los cc.2, 4 —en sentido inverso—, 8 y final), dividen la enunciación de diferentes diseños o motivos, mientras que, el único caso en que aparece un silencio aislado (de corchea, c.10), éste sirve para finalizar el primer apartado de la pieza ya mencionado (*a*) e impulsar o dar pie al inicio del siguiente (una progresión, *b*), sirviendo de ese modo de bisagra, hacia la parte central de la composición.

Por lo que respecta al tratamiento de la disonancia, se pueden apreciar algunas disonancias directas, en el c.1 (Fa-Sol, en el tercer tiempo, con resolución regular) y en el c.16 (en el primer tiempo, fruto del acorde de 7ª sobre el v grado), siendo las disonancias indirectas detectables inapreciables para el oído. Sí resulta en cambio más interesante el cromatismo que utiliza en el c.5, formado por 6 semicorcheas (sobre una voz inferior en la mano izquierda, asimismo descendente, pero no por cromatismo, de

manera que el cromatismo de la voz superior puede entenderse como una simple o rudimentaria ornamentación).

No hay indicación de tempo. Indicación de compás: 3/8. Ornamentación: no aparecen *acciaccaturas*, y únicamente utiliza cuatro mordentes (concentrados todos ellos en el pasaje central, para amenizar un poco la breve progresión de los cc.11-14). No hay signos de articulación ni dinámicas. Es decir, que aquí el compositor se muestra bastante contenido y casi podríamos decir, escueto en el tipo de escritura que desarrolla.

Por lo demás, y como indicación específica para el órgano (registración), anota que ésta sea “Para nasardos y flautados”. Esta última indicación implica una sonoridad no plena, sino más bien suave, tranquila y relajada, de modo que se finalizaría la audición de todo el Primer Verso, tras varios minutos de ejecución, en un ambiente relativamente sosegado, propio del carácter o “afecto” habitualmente asociado al Primer Tono, y acaso, con la intención de enlazar la práctica de los versos salmódicos con nuevas lecturas u otros aspectos de la liturgia en que se enmarcara esta composición (una Misa, en “días clásicos”, es decir, para cualquier ocasión ferial, y no necesariamente para una festividad señalada, de donde su carácter plenamente “funcional”, e intencionadamente sin una explotación de recursos particularmente llamativos, que habrían de reservarse, por parte del compositor, para otras solemnidades del calendario litúrgico, de mayor significación).

**ESQUEMA COMPARATIVO DEL  
TRATAMIENTO DE LOS MODOS ECLESIAÍSTICOS  
(VERSOS PARA ÓRGANO)<sup>109</sup>.**

**TONO 1º: JUAN MORENO Y POLO:** Re, por natura; **MANUEL CIURANA:** Re, por natura.

**TONO 2º: JUAN MORENO Y POLO:** Mi, transportado, con 1 sostenido; **MANUEL CIURANA:** Mi, transportado, con 1 sostenido.

**TONO 3º: JUAN MORENO Y POLO:** [Salmodia 1ª (Juego 1º):] No se ha compuesto; [Salmodia 2ª (Juego 2º):] Re, transportado, con 2 bemoles; **MANUEL CIURANA:** Re, transportado, con 2 bemoles.

**TONO 4º: JUAN MORENO Y POLO:** Mi, por natura; **MANUEL CIURANA:** Mi, por natura.

**TONO 5º: JUAN MORENO Y POLO:** Do, por natura; **MANUEL CIURANA:** Do, por natura.

**TONO 6º: JUAN MORENO Y POLO:** Fa, transportado, con 1 bemol; **MANUEL CIURANA:** Fa, transportado, con 1 bemol.

**TONO 7º: JUAN MORENO Y POLO:** [Salmodia 1ª (Juego 1º):] tratamiento irregular: Sol mixolidio, transportado [semejante al cronológicamente posterior Sol menor], anotado, bien con 1 bemol, bien con 2 bemoles en su armadura (y con frecuentes cláusulas sobre su v grado, Re). [Salmodia 2ª (Juego 2º):] No se ha compuesto; **MANUEL CIURANA:** No se ha compuesto.

**TONO 8º: JUAN MORENO Y POLO:** [Salmodia 1ª (Juego 1º):] tratamiento irregular: Sol hipomixolidio, transportado [semejante al cronológicamente posterior Sol Mayor], anotado, con 1 sostenido en la armadura (y con frecuentes cláusulas sobre su v grado,

---

<sup>109</sup> Como se puede comprobar, se editan y estudian dos salmodias para misas de Juan Moreno y Polo, que aquí diferenciaré como “Juego 1º” y “Juego 2º”, respectivamente. En la presente comparativa, en el caso de que no se haga mención expresa a las dos por separado, entiéndase que ambas coinciden en lo relativo a su manera de concebir la tonalidad correspondiente



Re). [Salmodia 2ª (Juego 2º):] (8º Tono o “Quinto, punto alto”) Re, transportado, con 2 sostenidos; **MANUEL CIURANA**: Re, transportado, con 2 sostenidos.

Se trata, tanto el caso de la salmodia de misas para días clásicos de Manuel Ciurana, como en el de los dos juegos de salmodia para misas de Juan Moreno y Polo, de “ciclos” completo de *Versos para órgano*, ordenados modalmente.

El esquema tonal que siguen ambos autores es casi el mismo, si se exceptúan los tonos que no se han compuesto: falta el Tono 3º en la Salmodia 1ª (Juego 1º) y el Tono 7º en la Salmodia 2ª (Juego 2º), ambos de Juan Moreno y Polo, así como también, en este último caso (Tono 7º), en la Salmodia de Manuel Ciurana.

De este modo, ninguno de los tres ciclos mencionados cuenta con los 64 versos (ocho versos, por los ocho tonos), sino que, todos ellos, carecen de algún tono, o incluso dentro de algún tono, no llegan a componer ocho versos, sino alguno menos. En cualquier caso, se trata de excepciones, probablemente debidas a que se trata de tonos que habían perdido uso y vigencia en la época a favor de otros más trabajados, acaso por sus mayores posibilidades de ensamblarse con el sistema tonal mayor-menor (lo que es particularmente apreciable en el caso del Tercer Tono y en cierta menor medida, en el caso del Séptimo Tono). [Nótese también como al Tono 8º se le llama ya “Tono 5º punto alto”, que se identifica plena y claramente con Re Mayor, aunque se evita dicha terminología seguramente para amoldarse al contexto eclesiástico modal propio de los versos para acompañar la salmodia].

En este sentido, y a pesar de su posible descontextualización eclesiástica, estos ocho tonos van a sonar ya, para un oyente actual (sin entrar aquí en pormenores o mayores disquisiciones conceptuales o teóricas) de la manera siguiente:

- Tono 1º = Re dórico ≈ *Re menor* (sin bemol en la armadura, aunque el VI grado se altere accidentalmente con relativa frecuencia)
- Tono 2º = Mi (hipo)dórico transportado ≈ *Mi menor* (con un sostenido en la armadura)
- Tono 3º = Re frigio transportado
- Tono 4º = Mi (hipo)frigio
- Tono 5º = Do lidio = [Tono 11º = Do jonio] ≈ *Do Mayor* (por natura)
- Tono 6º = Fa (hipo)lidio transportado = [Tono 11º transportado = Fa jonio] ≈ *Fa Mayor*
- Tono 7º = Sol mixolidio = Sol menor (con un solo bemol en la armadura teniendo el segundo bemol alterado accidentalmente)-*Re menor* (con un bemol en la armadura)
- Tono 8º = Re (hipo)mixolidio transportado ≈ *Re Mayor*

\*        \*  
\*  
\*

En el caso concreto de las dos salmodias de Juan Moreno y Polo, analizado ya el modo de entender cada uno de los tonos previamente, para el caso de Manuel Ciurana, y sus equivalencias y divergencias respecto al organista de la catedral de Tortosa, únicamente resta explicar cómo este último ha concebido el Séptimo Tono, dado que dicha tonalidad no aparecía en el caso de Ciurana.

Juan Moreno y Polo anota este Séptimo Tono de la manera siguiente:

-Primer verso con dos bemoles en la armadura comienzo en Sol y final en Re (una suerte de Sol menor, que clausula sobre el v grado);

-Segundo verso con un bemol en la armadura y Sol al comienzo y final en Re (en un caso más cercano al tradicional Sol mixolidio —por natura—, que, algo evolucionado ya hacia el sistema tonal mayor/menor, ha adoptado ya un primer bemol en la armadura, pero todavía no ha asumido ese segundo bemol que sería más propio del “tonal” Sol menor).

-Tercer, cuarto y sexto versos, con un bemol en la armadura (aunque se altera accidentalmente el Mi bemol durante todo el versillo), comienzo en Sol y final en Re (nuevamente, en una escala próxima a Sol menor, con su segunda alteración anotada no en la armadura, sino accidentalmente, y clausulando sobre su v grado).

-Quinto verso, con un bemol en la armadura (alteración con Mi bemol durante toda la pieza) comienzo en Re y final en Re (como corresponde a la parte estructuralmente álgida —poco después de su centro— de los siete versos en este mismo tono, manteniendo a lo largo de todo el versillo el v grado de ese peculiar Sol menor con un único bemol anotado en la armadura y que únicamente altera el segundo bemol sobre el Mi accidentalmente).

-Séptimo verso un bemol armadura comienzo en Sol y final en Sol (alterando el Mi bemol, de manera que se regresa, desde el anterior v grado de la escala —aparecido desde la finalización del primer versillo y mantenido con posterioridad— hasta su I grado nuevamente, en un peculiar Sol menor que solamente anota accidentalmente su

segunda alteración), para acabar ahí toda la serie de este séptimo tono (sin incorporar un 8º versillo al juego). De esta manera, Juan Moreno y Polo construye aquí un tono intencionadamente “defectivo”, por faltarle un versillo, así como por no anotar sobre la armadura algunas alteraciones que hubieran sido de precepto en un contexto tonal mayor/menor, de manera que el compositor se atiene, así, por un lado, a la tradición eclesiástico-modal para la que han sido concebidas todas estas pequeñas piezas, con una intencionalidad plenamente funcional, litúrgica, etc., al tiempo que demuestra, por otro lado, su clara vinculación a un nuevo ambiente (tonal mayor/menor) que inundaba ya, no sólo los templos —y desde hacía largo tiempo—, de forma que el autor patentiza a la vez, más allá de convencionalismos y estereotipos formales en este tipo de composiciones “modélicas”, un cierto espíritu “moderno”, o “a la moda”.

El presente Tono 1º se anota como corresponde a su estado “por natura”, esto es; sin alteraciones en la armadura, con *finalis* en la nota Re y *repercussa* en la nota La. En el caso de este Verso 1º, el ámbito de extensión de las notas de la melodía se sitúa entre el La3 y el La4 (sólo aparecen notas más extremas de manera ocasional y en condición de cláusula, anotadas entre Sol3 y el Sol#3).

El verso consta de 6 compases que se articulan, a nivel estructural, en tres partes diferenciadas, como se indica a continuación:

-cc.1-2: se expone un primer motivo, que sugiere un cierto carácter improvisado (mano derecha), y un proceso cromático en progresión ascendente (mano izquierda) que conduce a un segundo motivo en el compás siguiente, mediante una cláusula sobre la *repercussa* con tercera mayor; se establecen tres figuraciones o ritmos diferentes: cuatro semicorcheas, corchea-dos semicorcheas, y dos corcheas

-c.3-4: emula y desarrolla el primer motivo de la mano derecha; repite exactamente la mano derecha del c.1 pero a una cuarta descendente, variando su modelo a partir del tercer tiempo, puesto que procede por salto ascendente de quinta (mientras que su modelo lo hacía por cuarta descendente).

Ejemplo (c.1, con salto de cuarta descendente; y c.3, con salto de quinta ascendente):

El c.4 emula al c.2, aunque presenta figuraciones ligeramente diferentes en las *acciacaturas* y en el hecho de sustituir las dos corcheas por corchea y dos semicorcheas; -cc.4-5: la nota Re (*finalis*) aparece de forma reiterada en la voz superior (como una forma de anticipar y mostrar auditivamente la proximidad del final del verso). Se repiten los tres ritmos establecidos en los cc.1-2. (uno de ellos en la mano izquierda).

La textura sugiere un cierto aire improvisado a modo de variaciones o *diferencias*; una de las dos manos realiza “florituras” con un carácter melódico en constante desarrollo a partir del modelo inicial, mientras que la otra procede a modo de sostén armónico.

La escritura basada en el ritmo armónico favorece el estilo improvisado de la pieza; la mano izquierda realiza una serie de intervalos que establecen una armonía cada dos tiempos del compás que, poco a poco, se intensifica (c.4) a partir de una especie de coincidencia armónica (acorde) de tres notas en cada tiempo del compás, que se desenvuelve hasta el final (c.6).

En cuanto al tratamiento de la disonancia: no aparecen choques directos de disonancias. En los cc.4 y 5 se anota una sucesión de séptimas en la mano izquierda (en intervalo de 2ª, que resuelven de manera regular y descendente, que sugiere una cierta acumulación de tensión que resuelve en la cláusula final.

Indicación de compás: C. En cuanto a la articulación: ausencia de ligaduras de fraseo y de indicaciones dinámicas. No hay indicación para el órgano (registración).

La pieza sugiere cierto aire improvisado al modo de lo que constituyen las *diferencias* en la música de tecla del ámbito hispánico, esto es; soporte y armazón armónico en la voz inferior (de carácter cromático) al que se opone un primer plano motivico (en figuración de semicorchea y reposo en corchea) que procede a modo de progresión en desarrollo con cláusula final sobre su I grado.

Es preciso remarcar también el tratamiento cerrado del motivo principal y su desarrollo posterior, transmitiendo un mensaje musical coherente y organizado en apenas seis compases de duración. Se podría colegir que constituye, en pureza, más

una cláusula que un verso propiamente, dado que en realidad únicamente persigue la presentación auditiva del tono primero mediante las cláusulas preceptivas, a partir de una sencillez constructiva extrema, casi minimalista, que plantea en un increíble esfuerzo de síntesis. Asimismo, e igual que sucedía con la salmodia de Manuel Ciurana (pero con la mitad de compases que aquél), Juan Moreno y Polo presenta el Primer Tono con una textura de carácter libre, que bien podría requerir una registración a base de lengüeterías, en paralelo a las indicaciones de registración de Manuel Ciurana para sus primeros versos.

El verso consta, como el precedente, de 6 compases, Desde el punto de vista de la estructura se pueden establecer tres pequeñas secciones:

- c.1-2: el c.1 expone el primer motivo, y en el c.2 se presenta su imitación idéntica en la voz inferior, y se construye el primer contrapunto (con 2ª Aumentada) en la voz superior.
- c.3-5: confluyen ahora tres voces; una voz imita a la quinta superior el modelo principal, la otra varía el motivo principal, y aparece una voz nueva. La separación entre el verso y su “cláusula final” se produce en el tercer tiempo del c. 5, donde se suspende el movimiento de las voces (ritmo de negra).
- Del tercer tiempo c.5 al c.6: preparación y resolución de la cláusula final v-I grados de Re.

La textura, es de estilo imitativo y contrapuntístico (a modo de pasos o de estilo fugado), mientras la mano derecha realiza un motivo libre (3ª voz) con un intervalo de 2ª Aumentada

En el c.4 se anota en la 2ª voz, otro intervalo de 2ª aumentada igual al anterior; la imitación que se produce ocurre esta vez entre la 1ª voz y la 3ª voz, acortando la distancia, que es de tan sólo medio tiempo; y utiliza los mismos ritmos en cada tiempo del compás, lo que da lugar a dos motivos, a distancia de tercera y sexta.

Tratamiento de la disonancia:

Choques directos:

-c.3, tiempo 4º: choque directo entre Fa-Sol#; el Fa resuelve a Mi, y el Sol# a La, resuelve la disonancia, por tanto, de forma regular.

Choques indirectos:

-c.5, tiempo 4º: las notas Mi y Sol (de la 3ª voz) son disonantes con el Fa de la 1ª voz (que se mantiene). El Mi resuelve en Fa (disonancia irregular), el Sol resuelve en La (disonancia regular) y el Fa (1ª voz) resuelve en Mi (disonancia regular); el mismo Mi es disonante con el Re de la 1ª voz, que resuelve regularmente subiendo a Fa.

-c.6, tiempo 1º: el Re mantenido del compás anterior choca contra el Mi (1ª voz). El Re resuelve en Do (disonancia regular). Esta disonancia representa un punto de tensión antes de la resolución final.

-c.6, tiempo 2º: La-Sol, donde el Sol resuelve en el Fa. (disonancia regular).

Choques melódicos:

-c.2 y 4: 2ª Aumentada:

Indicación de compás: C<sup>110</sup>. El verso se construye a modo de paso fugado, con un giro melódico en la segunda voz, con segunda aumentada. Como es preceptivo en Re dórico, la tercera de Picardía se reserva para el último compás, tras un escueto verso de sonoridad menor.

El número de compases es de 6, igual que el 1º y 2º Verso. Desde el punto de vista de la estructura podríamos establecer dos pequeñas secciones:

-c.1-4(segundo tiempo): presentación de las 3 voces y separación y “reposo” en cláusula.

-c.4 (tercer tiempo)-6: la 1ª y 2ª voz realizan la parte final de los elementos temáticos *a* y *b* que enlazan con la cláusula final, que viene también marcada por las semínimas de la 3ª voz (Re-La-La-Re).

Igual que el segundo, presenta una textura de estilo imitativo y contrapuntístico, a modo de paso fugado pero con más elaboración, puesto que podemos distinguir dos “elementos motivicos” sobre los cuales se construye este proceso imitativo, en el que participan, también, 3 voces.

En realidad, los dos elementos podrían considerarse como el mismo, pero he preferido diferenciarlos por la siguiente razón:

La línea melódica del primer compás (1ª voz), desde el c.1 hasta el Re mínima, del 2º compás, establece el elemento *a*. La línea motivica del segundo compás (2ª voz, que entra en la voz inferior), hasta la mínima del 3º compás, establece el elemento *b*:

En el c.3, entra la voz 3ª en la mano izquierda, que repite casi igual el elemento *a*, al que he llamado *a'* (la variación consiste en que cambia el grupo de 4 semicorcheas por una semínima).

---

<sup>110</sup> En lo sucesivo se omitirán las referencias a la ausencia de indicaciones dinámicas, agógicas o de expresión, a menos que se indique expresamente en la partitura, y de la misma manera con la registración para el órgano.

En el c.4, la 3ª voz, repite casi igual el elemento *b*, que he llamado *b'* (realiza por aumentación las dos últimas corcheas del elemento temático, convirtiéndolas en semínimas).

Tanto el elemento *a* como el *b*, presentan 5 figuraciones variadas: semínima / corchea –2 semicorcheas / 2 corcheas / 4 semicorcheas / mínima.

#### Tratamiento de la disonancia:

##### Choques directos:

-c.3, tiempo 3º: choque directo entre Sol-La, donde el Sol resuelve en Fa, por tanto, se trata de una disonancia regular.

-c.5, tiempo 3º: choque directo entre Sol-La, donde el Sol resuelve en Fa, así que se trata, de nuevo, de una disonancia regular

##### Choques indirectos:

-c.2, tiempo 3º: Do-Re, donde el Do resuelve en Si (disonancia regular).

-c.3, tiempo 3º: Sol-La, donde el Sol resuelve a Fa (disonancia regular).

-c.4, tiempo 3º: Do-Re, donde el Do resuelve a Si (disonancia regular).

-c.5, tiempo 1º: Fa-Sol, donde el Sol resuelve a Fa (disonancia irregular).

-c.5, tiempo 2º y 3º, 2 disonancias seguidas: Sol-Fa, La-Sol, miramos sólo cómo resuelve el último Sol, que va a Fa (disonancia regular).

-c.6, tiempo 1º: Mi-Re: el Re resuelve en Do# (disonancia regular).

-c.6, tiempo 2º: La-Sol, donde el Sol resuelve en Fa (disonancia regular).

Choques melódicos: c.2, 2º tiempo 2ª, Aumentada.

Indicación de compás: C. El versillo usa una escritura de estilo fugado y contrapuntística y por tanto constituye una técnica compositiva diferente a la usada por Manuel Ciurana; a base de alternancia y diálogo entre las voces y raramente con un tratamiento contrapuntístico entre las voces al estilo de Juan Moreno.

El versillo consta de 7 compases. Desde el punto de vista de la estructura se observan tres pequeñas secciones:

-cc.1-3 (tiempo 1º): presentación e imitación del elemento *a*.

-cc.3-5 (tiempo 1º): presentación e imitación del elemento *b* con partes libres en las otras voces.

-cc.5-8: no hay imitaciones de los elementos *a* y *b*; si bien aparece una imitación de corcheas descendentes que no pertenece a ninguno de los elementos hasta ahora citados, que dura sólo dos tiempos, y aparece también en la 3ª voz de la mano izquierda. Todo desemboca en la cláusula que, como en los versos anteriores, se inicia en el tiempo 4º del penúltimo compás.

Igual que el segundo y el tercer verso presenta una textura de estilo imitativo/contrapuntístico, y se pueden distinguir dos “elementos motivicos” (aunque parecidos) sobre los cuales se basa este proceso imitativo, en el que participan, también, 3 voces.

La línea motivica del primer compás (1ª voz), hasta el 1º tiempo del c.2, establece el elemento *a*, que repite, exactamente igual, la 3ª voz que entra (c.2), en la mano izquierda:

En el c.3, aparece la 2ª (en la voz inferior) y que se extiende hasta el 1º tiempo del c.4, que establece el elemento *b*:

En el c.4, la voz 3ª en la mano izquierda, repite casi igual el elemento *b*, al que he llamado *b'* (porque omite dos corcheas). Tanto el elemento *a* como el *b*, presentan 3 ritmos diferenciados: semínima / corchea–2 semicorcheas / 2 corcheas.

#### Tratamiento de la disonancia:

##### Choques directos:

-c.2, tiempo 2º: choque directo entre Mi-Re, donde el Mi resuelve a Re, así que se trata de una disonancia irregular.

##### Choques indirectos:

-c.3, tiempo 2º: La-Si, donde el La resuelve a Si (disonancia irregular).

-c.3, tiempo 3º: Sol-La, donde el Sol resuelve a Fa (disonancia regular).

-c.4, tiempo 1º: 2 disonancias simultáneas: Si-La, donde el Si resuelve a Do (disonancia regular); y Si-Do, donde el Si resuelve a Do (disonancia irregular).

-c.5, tiempo 1º: Sib-Do#, (2ª Aumentada), donde el Sib resuelve a La (disonancia regular).

-c.5, tiempo 3º, Fa#-Mib (2ª Aumentada), donde el Mib resuelve a Rr (disonancia regular).

-c.6, tiempo 1º: Sol-Fa: el Fa resuelve en Mi (disonancia regular).

-c.7, tiempo 2º: La-Sol: el Sol resuelve en Fa# (disonancia regular).

#### Indicación de compás: C

El verso consta de 7 compases. Desde el punto de vista de la estructura, se pueden establecer tres pequeñas secciones:

-c.1-3 (tiempo 1º): presentación e imitación del elemento *a* y su contrapunto a tres voces.

-c.3-6 (tiempo 1º): variantes del elemento *a* con partes libres de las otras voces.

-c.6-7: reaparición del elemento original *a*; unión de dos “tetracordos” (extensión La-La), y realización de la cláusula final V-I de Re.



Presenta una textura de estilo imitativo/contrapuntístico, aunque esta vez, los elementos imitativos, son más cortos que los de los anteriores versos, puesto que no llegan a ocupar un compás entero; se ha diferenciado sólo un elemento, al que he llamado *a*. Este proceso imitativo se anota a 3 voces.

A diferencia de todos los versos anteriores, la línea melódica empieza en la mano izquierda del c.1 (voz 3ª), estableciendo el elemento imitativo *a* (a modo del tetracordo principal de la tonalidad, La-Si-Do#-Re):

En el c.2, aparece la voz 1ª que repite exactamente igual el elemento *a*. Este elemento *a*, solo se repetirá otra vez exactamente igual en todo el verso (c.6, 3ª voz), siendo imitado con variantes en los cc.2, 3, y 4, hasta llegar al c.5, donde enlaza dos tetracordos que conducen al c.6, y realizar la cadencia final.

Tratamiento de la disonancia:

No hay choques directos.

Choques indirectos:

- c.2, tiempo 2º: Do#-Si, donde el Si resuelve a Do# (disonancia irregular).
- c.2, tiempo 4º: Mi-Re, donde el Mi resuelve a Fa (disonancia regular).
- c.4, tiempo 2º: Fa-Mi, donde el Mi resuelve a Fa (disonancia irregular).
- c.5, tiempo 2º: Mi-Re, donde el Mi resuelve a Fa (disonancia regular).
- c.5, tiempo 3º, Fa#-Mib (2ª Aumentada), donde el Mib resuelve a Re (disonancia regular).
- c.6, tiempo 4º: Sol-Fa: el Fa resuelve en Mi, y el Sol a La (disonancia regular).
- c.7, tiempo 1º: Mi-Re: donde el Mi resuelve a Fa (disonancia regular)
- c.7, tiempo 2º: La-Sol: el Sol resuelve en Fa# (disonancia regular).

Choques melódicos:

- c.2, voz 3ª: segunda aumentada Sib-Do#.

Indicación de compás: C.

El número de compases del verso es de 9 (el más largo hasta el momento). Desde el punto de vista de la estructura podemos diferenciar dos partes:

- c.1-4(caída del tiempo 3º) con cláusula o reposo sobre Fa); y
- c.4 hasta el final con cláusula final sobre el I grado, Re.

La textura es cercana a una melodía con acompañamiento, con un motivo en la mano derecha y un acompañamiento a base de acordes desplegados o “bajo de Alberti” en la mano izquierda (constituye la primera vez que aparece una melodía acompañada en los versos de este Tono de Juan Moreno y Polo):

El ámbito de extensión de la voz superior, se sitúa de La3 a La4 (como sucedía en el primer verso).

Tratamiento de la disonancia:

Choques directos:

- c.1, tiempo 3º: La-Sol, donde el Sol resuelve en Fa (disonancia regular).
- c.1, tiempo 4º: Mi-Fa, donde el Fa resuelve en Mi (disonancia irregular).
- c.3, tiempo 4º: Do – Si b, donde Si b resuelve en La (disonancia regular).
- c.4, tiempo 4º: Fa-Mi, donde el Mi resuelve en Fa (disonancia irregular).
- c.8, tiempo 4º, Sol-La (2ª Aumentada), donde el Sol resuelve en Fa# (disonancia regular).

Choques indirectos:

- c.3, tiempo 1º: Sol-Fa#, donde el Fa# resuelve a Sol (disonancia irregular).
- c.4, tiempo 1º: Do-Sib, donde Sib resuelve sobre La a modo de apoyatura (disonancia regular).

- c.6, tiempo 4º: Sol#-Fa, donde el Fa resuelve en Mi.
- c.8, tiempo 1º: Re-Mi, donde el Mi resuelve en Fa.
- c.9, tiempo 1º: La-Sol, donde el Sol resuelve en Fa#.
- c.9, tiempo 2º: Re-Mi, donde el Mi resuelve en Fa.

Indicación de compás: C. Indicación específica para órgano (registración): se anota “Corneta” (constituye la primera indicación expresa en relación con la registración hasta este momento de la salmodia); se acentúa así la diferenciación jerárquica de las voces que, como vimos, ha sido usada también por Manuel Ciurana para los momentos de carácter lírico o melódico. La textura ya no se anota en estilo contrapuntístico o fugado (como había sido la norma de todos los versos precedentes), sino que ahora se trata de una escritura cercana a la melodía con acompañamiento.

El número de compases del verso es de 10 (el más largo hasta este momento). Desde el punto de vista de la estructura podemos diferenciar dos partes:

-c.1 hasta el c. 4: donde se anota una cláusula bien de II grado (Mi) elidiendo la fundamental y con 7ª, bien de IV grado (Sol) alterado (con sostenido), que resuelve en el V grado (La).

-c.5 hasta el final (c.10), con la cláusula preceptiva sobre Re.

A diferencia de todos los versos anteriores, la textura presenta un tipo de contrapunto que sugiere un tratamiento escolástico o riguroso más cuidado, a modo de *Coral*, esto es: textura a base de mínimas y semínimas, ritmo armónico de mínima o semibreve y cláusulas de reposo entre las partes. La indicación, al inicio de la pieza, de “Cláusulas” en origen hacía referencia a un tipo de pieza, que se construye añadiendo una voz por intervalo de 4ª, 5ª y 8ª a la voz del Tenor, y que en el verso presente se entiende más bien como una sucesión de reposos o cláusulas propios del tono de Re dórico, particularmente apta para ofrecer un sustento de apoyo a la liturgia, un ambiente propicio para los versículos de la salmodia.

Mientras la voz inferior (mano izquierda) realiza un bajo sobre cuatro notas (propias de la escala del modo: La-Re), la mano derecha procede reiterando y afianzando el I grado (Re) en figuración de mínima o semínima y con notas de paso; la línea melódica más aguda (voz de Tiple) se mueve en el ámbito de las notas: Mi-Re-Do#-Do); por su parte, la línea melódica que se sitúa por debajo de ésta (voz de Alto), se mueve en un ámbito melódico de 6ª, Mi-Do, y constituye el más extenso de las tres voces.

Tratamiento de la disonancia:

Choques directos:

-c.8, tiempo 3º: La-Sol, donde el Sol resuelve en Fa# (disonancia regular)

Choques indirectos:

-c.1, tiempo 4º: Sol-Fa, donde el Fa resuelve en Mi (disonancia regular).

-c.3, tiempo 1º: Mi-Re, donde Re resuelve en Do (disonancia regular).

-c.4, tiempo 1º: La-Si, donde el La resuelve en Sol#. (disonancia regular).

-c.5, tiempo 2º: La-Si, donde el Si resuelve en Do (disonancia regular).

-c.6, tiempo 1º: La-Si, donde el La resuelve en Sol (disonancia regular).

-c.7, tiempo 1º: Sol-La, donde el Sol resuelve en Fa (disonancia regular).

-c.7, tiempo 4º: Sol-La, donde el Sol resuelve en La (disonancia irregular).

-c.9, tiempo 1º: Sol-La, donde el Sol resuelve en Fa# (disonancia regular).

-c.9, tiempo 4º: Re-Mi, donde el Mi resuelve en Fa# (disonancia regular).

Número de compases: 5. Por lo que respecta a la estructura, se articula en dos partes: en los cc.1-2, la mano izquierda se mueve por corcheas que conducen al IV grado de Re; y en los cc.3-5, se anota la cláusula final del verso y de todo el Tono 1º (que ahora, para afianzar la tonalidad, se extiende a tres compases).

En cuanto a la textura, por primera vez en todo este tono, se utilizan acordes tríadas con séptima concentrados la mano derecha:

La mano izquierda realiza la escala de Re (hasta su VII grado), de manera ascendente:

Tratamiento de la disonancia: Choques directos, los intervalos de séptima. Choques indirectos: las corcheas de la izquierda “chocan” contra algunas notas de los acordes de la derecha, pero al ser el pasaje en figuraciones rápidas, son casi imperceptibles. Los más relevantes son:

- c.4, tiempo 1º: Mi-Re de mayor duración (mínimas), donde el Re resuelve en el Do# (disonancia regular).
- c.4, tiempo 4º: Sol-La, donde el Sol actúa como nota de paso, que va a parar a Fa, por lo que la disonancia es Regular. Estas dos últimas disonancias se han venido produciendo desde el Verso 2º, y hasta este último, lo cual otorga una cierta coherencia contrapuntística a todos estos primeros 8 versos en modo *Protus* por natura.

Tonalidad: Re dórico (por natura, sin alteraciones en la armadura), como así se anota también en el Primer Juego. Compases: 6. Textura: de carácter improvisado, la mano derecha por grados conjuntos y la izquierda a base de acordes que sostienen “el entramado armónico”, en realidad se trata de una escritura muy similar al verso análogo del Primer Juego y que, como aquél, sugeriría una registración para el órgano, de lengüetería, como recomienda Manuel Ciurana, en su salmodia para misas, para introducir el tono.

1° Verso

[Primer Juego]  
Primo Verso

## 2° VERSO

Tonalidad: Re dórico (por natura, sin alteraciones en la armadura, y final en Re.  
 Compases: 7. Textura: imitación improvisada; alternancia de manos en escalas y consonancias imperfectas; parece que Juan Moreno pretende la continuación o desarrollo del primer verso, puesto que se enriquece ahora con alteraciones de 2ª Aumentada, aunque con una textura a base de escalas.

2° Verso

Ejemplo: disonancia de 2ª Aumentada (cc.2 y 5).

[Primer Juego]

2° Verso

### 3° VERSO

Tonalidad: Re dórico (por natura, sin alteraciones en la armadura, y final en Re.  
 Compases: 7. Textura: imitación contrapuntística a modo de paso fugado, a dos y tres voces.

3° Verso

Ejemplo: (cc.1, 2 y 4; mano izquierda), ornamentaciones (*acciacaturas*).

[Primer Juego]  
3° Verso

### 4° VERSO

Tonalidad: Re dórico (por natura, sin alteraciones en la armadura, y final en Re).  
 Compases: 6. Textura: imitación contrapuntística a modo de paso fugado, con motivo que sugiere un carácter dialogado a modo de un “sujeto” y “respuesta” sin pausas, a tres voces.



### 5° VERSO

Tonalidad: Re dórico (por natura, y final en Re). Compases: 7. Textura: imitación contrapuntística a modo de paso fugado, con un giro de 5ª Disminuida en el motivo original, a tres voces.



Ejemplo: (cc.1, 2, y 4; mano izquierda y clave de Fa en cuarta) giro de 5ª Disminuida del motivo principal.



[Primer Juego]  
5º Verso



**6º VERSO**

Tonalidad: Re dórico (sin alteraciones en armadura, y final en Re). Compases: 6.  
Textura: imitación contrapuntística a modo de paso fugado, con cuatro entradas, a tres voces.



Ejemplo: (c.3, primer y tercer tiempo) disonancias de séptima y de 5ª Aumentada respectivamente.



[Primer Juego]



6° Verso

Cometa

### 7° VERSO

Tonalidad: Re dórico (por natura; *finalis*, Re). Compases: 7. Textura: imitación contrapuntística a modo de paso fugado basado en un motivo cromático, cuatro entradas, y a tres voces.

7° Verso

Ejemplo: (c.5) breve motivo original, que por primera vez se anota como floreo doble o “en espejo”.

[Primer Juego]  
7° Verso

Cláusulas

### 8° VERSO

Tonalidad: Re dórico (por natura, sin alteraciones en la armadura, y final en Re).  
 Compases: 7. Textura: imitación contrapuntística a modo de paso fugado, con un motivo basado en la bordadura y la reiteración, a tres voces.



### Conclusiones

El tono primero de esta Salmodia para misas [Segundo Juego] de Juan Moreno y Polo, se escribe en Re dórico (por natura, sin alteraciones en la armadura), como en el Primer Juego, y ha sido concebido con gran unidad entre sus diferentes versos, tanto en cuanto a su textura como al estilo o carácter; frente al Primer Juego, anotado con gran cantidad de estilos y formas de escritura (improvisada, en melodía acompañada de bajo de Alberti, e imitativa/contrapuntística a modo de paso fugado), que sugerían una registración asimismo variada y aun sumamente “rica”, el presente tono de este Segundo Juego presenta prácticamente sólo la textura contrapuntística o imitativa (de tipo fugado), a excepción del estilo, de carácter algo más improvisado de sus dos primeros versos, los cuales guardan gran similitud con el Tono 1º del Primer Juego (e incluso con los primeros versos, asignados para Lengüetería, de Manuel Ciurana), tanto en su estilo como en las figuraciones.

### 3.- *Versos para Órgano* de D.M.S. [¿Don Mariano Sales?]

El título de la obra de D.M.S. [¿Don Mariano Sales?], se presenta con la designación genérica de *Versos para órgano*, aunque, como podrá comprobarse, reúne una gran cantidad de piezas para órgano. Las razones para esta elección se deben, por una parte, al hecho de que el autor no propuso un título general para todo el cuaderno que reúne la fuente, y además, las piezas (en su mayoría, y a pesar de los diferentes títulos que traen individualmente), pertenecen a lo que hemos designado genéricamente (en la introducción a la parte del estudio dedicado al análisis musical) como *versos para órgano*, esto es: composición para órgano de pequeña estructura y corta duración, inspirada en los salmos, elaborada para intercalar o acompañar con el rezo de los versillos del mismo. Por ello, con la inclusión de este título pretendo asimismo establecer una relación necesaria con los autores de las obras precedentes, coprotagonistas de este estudio (en el apartado de piezas para órgano: Manuel Ciurana y Juan Moreno y Polo).

A continuación, mencionaré las diferentes piezas (seis) que componen el presente análisis de la composición, organizadas en el documento con una clara intencionalidad práctica, como acompañamientos a diversos momentos de la liturgia:

[1] - *Versos de 8º Tono (para Tercia y Nona)*: articulados en tres obras:

**Salmo 1º** (que consta de un juego de ocho versos, más una “Cláusula para el Gloria”, es decir, para la Doxología menor<sup>111</sup> que culminará el rezo de dichos ocho versillos);  
**Salmo 2º** (que consta igualmente de ocho versos más una “Cláusula para el Gloria”); y  
**Salmo 3º** (que se compone de ocho versos —como en los dos salmos precedentes—, más un versillo “Final”). Se trata, por tanto, de la música para acompañar la liturgia correspondiente a toda la hora canónica menor, ya sea la de Tercia, ya sea la de Nona.

Habitualmente, dichas horas se organizaban, para los domingos del año, del modo siguiente:

*TERCIA*: Himno *Nunc Sancte nobis Spiritus* (que se canta en tono octavo en las fiestas mayores), y a continuación, los siguientes tres salmos: Salmo 1º, *Legem pone mihi*

---

<sup>111</sup> “Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto, sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum, Amen”.

*Domine* (nº 118, III); Salmo 2º, *Memor esto verbi tui* (nº 118, IV); y Salmo 3º, *Bonitatem fecisti* (nº 118, V), seguidos por la antifona *Alleluia, deduc me Domine* y por el Capítulo, *Deus caritas est*, que podía llevar las siguientes respuestas breves: *Inclina cor meum, Deus*, o bien *Veni ad liberandum nos*, o bien *Ipse liberavit me*, o *Erue a frumina*, o bien *Surrexit Dominus de sepulcro*.

**NONA:** Himno *Rerum Deus tenax vigor* (en tono octavo), y a continuación, los siguientes tres salmos: Salmo 1º, *Mirabilia testimonia tua* (nº 118, IX); Salmo 2º, *Clamavi in toto corde meo* (nº 118, X); y Salmo 3º, *Principes persecuti sunt* (nº 118, XI), seguidos por la antifona *Alleluia, faciem tuam, Domine* y por el Capítulo, *Empti enim estis pretio magno*, que podía llevar las siguientes respuestas breves: *Clamavi in toto corde meo*, o bien *Super te Jerusalem*, o bien *Scuto circumdabit te*, o *Ne perdas cum impiis*, o bien *Gavisi sunt discipuli*.

Teniendo en cuenta lo anterior, los versos compuestos por D.M.S., podrían servir para acompañar a los siguientes salmos:

**Salmo 1º:** *Legem pone mihi Domine* (si se trataba de la hora **Tercia**)<sup>112</sup>, o bien *Mirabilia testimonia tua* (si se trataba de la hora **Nona**)<sup>113</sup>;  
**Salmo 2º:** *Memor esto verbi tui* (si se trataba de la hora **Tercia**)<sup>114</sup>, o bien *Clamavi in toto corde meo* (si se trataba de la hora **Nona**)<sup>115</sup>; y  
**Salmo 3º:** *Bonitatem fecisti* (si se trataba de la hora **Tercia**)<sup>116</sup>, o bien *Principes persecuti sunt* (si se trataba de la hora **Nona**)<sup>117</sup>.

[II] - **Versos de 5º Tono (para cuando se varía el tono en el 2º o 3º Salmo):** organizados en ocho versos, más un noveno versillo “Final”. Comoquiera que no se especifica en la fuente a qué salmo se refiere en concreto (es decir, para qué hora canónica), no es posible determinar su título y texto con precisión, si bien es posible que se aluda indirectamente al anterior juego de salmos para Tercia o Nona, ya que esta obra se anota inmediatamente a continuación de la antes mencionada<sup>118</sup>.

<sup>112</sup> *Legem pone mihi Domine viam justificationum tuarum: et exquiram eam semper.*

<sup>113</sup> *Mirabilia testimonia tua: ideo scrutata est ea anima mea.*

<sup>114</sup> *Memor esto verbi tui servo tuo, in quo mihi spem dedisti.*

<sup>115</sup> *Clamavi in toto corde meo, exaudi me Domine: justificationes tuas requiram.*

<sup>116</sup> *Bonitatem fecisti cum servo tuo Domine, secundum verbum tuum.*

<sup>117</sup> *Principes persecuti sunt me gratis: et a verbis tuis formidavit cor meum.*

<sup>118</sup> En cuyo caso, ese segundo salmo sería *Memor esto verbi tui*, si se tratara de la hora Tercia, o bien *Clamavi in toto corde meo*, si se tratara de la hora Nona, o bien, el citado tercer salmo sería *Bonitatem fecisti*, si se tratara de Tercia, o bien *Principes persecuti sunt*, si se tratara de Nona.

[III] - Versos sobre el himno *Veni Creator Spiritus*: articulados en cuatro versos<sup>119</sup>.

Hymn. 8.

**V**eni Cre-á-tor Spí-ri-tus, Méntes tu-órum ví-si-ta :

Imple su-pérna grá-ti-a Quae tu cre-ásti péc-to-ra. 2. Qui  
díc-ce-ris Pa-rá-clí-tus, Altí-s-si-mi dó-num Dé-i, Fons ví-vus,  
í-gnis, cá-ri-tas, Et spi-ri-tá-lis ún-cti-o. 3. Tu septi-fórmis  
mú-ne-re, Dí-gi-tus pa-tér-nae délix-terae, Tu ri-te promí-ssum  
Pá-tris, Ser-mó-ne dí-tans gú-ttura. 4. Accénde lú-men sénsi-  
bus, Infúnde amó-rem córdibus, Infírma nóstri córpo-  
ris Virtú-te fír-mans pér-pe-ti. 5. Hó-stem repéllas lóngi-us,  
Pacém-que dónes pró-tinus : Ductó-re sic te praé-vi-o, Vi-  
témus ómne nó-xi-um. 6. Per te sci-ámus da Pá-trem, No-  
scámus atque Fí-li-um, Té-que utri-úsque Spí-ri-tum Cre-

<sup>119</sup> Este himno, para la festividad de Pentecostés, se asigna en el *Breviario Romano* a las Vísperas (primeras y segundas) y a Tercia de Pentecostés, y en toda su octava. Suele utilizarse para ser cantado en funciones solemnes (elección de Papas —para cuando entran los cardenales en la Capilla Sixtina—, consagración de obispos, ordenación de sacerdotes, dedicación de iglesias, confirmación de niños, celebración de sínodos o concilios, o coronación de reyes, así como siempre que se invoca solemnemente al Espíritu Santo, y en ceremonias más privadas, para acompañar la apertura y el cierre del año académico en instituciones universitarias). Se anota tradicionalmente en Tono 8º y consta de siete versículos, a los que sigue litúrgicamente el verso *Loquebantur variis linguis Apostoli, alleluia*, seguido de la respuesta *Magnalia Dei, alleluia*. Del hecho de que D.M.S. únicamente haya compuesto cuatro versos para órgano, podría colegirse que se hubieran concebido para una posible ejecución en técnica *alternatim*, tañéndose los versos impares (1. Veni Creator Spiritus, 3. Tu septiformis munere, 5. Hostem repellas longius, y 7. Deo Patri sit gloria), y entonando en cantollano los pares (2. Qui diceris Paraclitus, 4. Accende lumen sensibus, y 6. Per te sciamus da Patrem).

dámus ómni témpore. 7. Dé-o Pátri sit gló-ri-a, Et Fi-  
 li-o, quí a mórtu-is Surréxit, ac Parácli-to, In saecu-ló-  
 rum saécu-la. Amen.

El texto original del himno es el siguiente:

1. Veni, Creator Spiritus, / mentes tuorum visita. / Imple superna gratia / quae tu creasti, pectora
2. Qui diceris Paraclitus, / Altissimi donum Dei, / fons vivus, ignis, caritas, / et spiritalis unctio.
3. Tu septiformis munere, / digitus Paternae dexteræ, / tu rite promissum Patris, / sermone ditans guttura.
4. Accende lumen sensibus, / infunde amorem cordibus, / infirma nostri corporis, / virtute firmans perpeti.
5. Hostem repellas longius, / pacemque dones protinus, / ductore sic te praeviso, / vitemus omne noxium.
6. Per te sciamus da Patrem, / noscamus atque Filium, / teque utriusque Spiritum / credamus omni tempore.
7. Deo Patri sit gloria, / et Filio, qui a mortuis / surrexit, ac Paraclito / in saecula saeculorum. Amen<sup>120</sup>.

[IV] - *Versos sobre el himno Ave Maris Stella*: dispuestos en tres versos<sup>121</sup>.

<sup>120</sup> [Traducción:] 1. “Ven Espíritu creador; / visita las almas de tus fieles. / Llena de la divina gracia los corazones / que Tú mismo has creado. / 2. Tú eres nuestro consuelo, / don de Dios altísimo, / fuente viva, fuego, caridad / y espiritual unción. / 3. Tú derramas sobre nosotros los siete dones; / Tú el dedo de la mano de Dios, / Tú el prometido del Padre, / pones en nuestros labios los tesoros de tu palabra. / 4. Enciende con tu luz nuestros sentidos, / infunde tu amor en nuestros corazones / y con tu perpetuo auxilio, / fortalece nuestra frágil carne. / 5. Aleja de nosotros al enemigo, / danos pronto tu paz, / siendo Tú mismo nuestro guía / evitaremos todo lo que es nocivo. / 6. Por Ti conozcamos al Padre / y también al Hijo y que en Ti, / que eres el Espíritu de ambos, / creamos en todo tiempo. / 7. Gloria a Dios Padre / y al Hijo que resucitó de entre los muertos, / y al Espíritu Consolador, por los siglos de los siglos. Amén”.

<sup>121</sup> Este himno, del Común de Fiestas de la Virgen, para (segundas) Vísperas, se ha transmitido, en su versión de cantollano, en tres melodías principales, anotadas en primer, cuarto y séptimo tonos, respectivamente. Dado que la obra de D.M.S. se anota en Re, con un bemol en la armadura (es decir, que se trata de un tono transportado, a partir del La por natura o sin alteraciones, La aeolio, noveno tono, o cuarto según algunos tratadistas), el modelo seguido podría haber sido, precisamente, el anotado tradicionalmente en cuarto tono, que aquí se trabaja en versión transportada. El texto del himno consta de siete versículos, de donde, dada la composición para órgano únicamente de tres versos, se desprende que se habría concebido para su ejecución según la técnica *alternatim*, dejando los versillos impares para su entonación en cantollano (1. Ave maris stella, 3. Solve vincla reis, 5. Virgo singularis, y 7. Sit laus Deo Patri), y anotando para órgano solamente los versillos pares (2. Sumens illud Ave, 4. Monstra te esse matrem, y 6. Vitam praesta puram).

1. **A** - ve má-ris stél-la, Dé-i Má-ter álma,  
 Atque semper Vírgo, Fé-lix caéli pórra.

2. Súmens illud Ave Gabri-é-lis ó-re,  
 Fúnda nos in páce. Mú-tans Hévæ nómen.

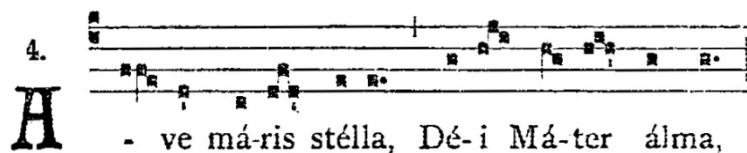
3. Sólve víncla ré-is, Pró-fer lúmen caécis :  
 Má-la nóstra pélle, Bóna cúncra póscce.

4. Mónstra te ðesse mátrém : Súmat per te pré-ccs,  
 Qui pro nóbis nátus, Tú-lit ésse tú-us.

5. Vírgo singulá-ris, Inter ómnes mí-tis,  
 Nos cúlpi so-lú-tos, Mí-tes fac et cástos.

6. Ví-tam praésta púram, I-ter pára tú-tum :  
 Ut vidéntes Jésum, Semper collæ-témur.

7. Sit laus Dé-o Patri, Súmmo Chrísto dé-cus,  
 Spi-rí-tu-i Sáncto, Tribus hónor únus. Amen.



[V] - *Versos de 5º Tono para Misas*: organizados en seis apartados, de la manera siguiente:

- 1.- *Kyries*: cuatro versos, más una “Cláusula para el último Kyrie”<sup>122</sup>;
- 2.- *Gloria*: ocho versos (el octavo para el “Tu solus”), más un noveno versillo “Final”<sup>123</sup>;
- 3.- *Gradual* “sobre el tema del Verso 8º”;
- 4.- *Ofertorio* (en Do Mayor): que consta de un “Preludio” y un “2º” movimiento;
- 5.- *Sanctus*: tres versos; y
- 6.- *Marcha para después del Ite, missa est.*

[VI] - *Intermedios*: cuatro intermedios (cada uno de ellos, anotado en una tonalidad diferente).

En el presente análisis se ha puesto el acento en aquellos aspectos que constituyen procedimientos relevantes respecto al tratamiento compositivo y estilístico, en comparación con los autores anteriormente tratados, a modo de balance o recapitulación, ya sea porque representen un nuevo estilo de escritura orgánica, o porque supongan un cambio en los procedimientos compositivos respecto al estilo de Manuel Ciurana o Juan Moreno y Polo.

<sup>122</sup> Esto sugiere una interpretación *alternatim*, en la que, de las nueve ocasiones en que se dice Kyrie (3 veces Krie + 3 veces Christe + 3 veces Kyrie), se habría entonado la melodía correspondiente en cantollano las cinco veces impares, anotando para órgano —sólo cuatro veces—, las veces pares, todo lo cual se remataría, a modo de broche final, con la mencionada “Cláusula para el último Kyrie”, con lo cual, las tradicionales nueve entonaciones se convertirían en diez, con el consiguiente simbolismo del número diez como representante de la perfección (10 = 1 + 2 + 3 + 4; etc.).

<sup>123</sup> Esta disposición sugiere, nuevamente, una interpretación *alternatim*: de los 18 epígrafes de que consta el Gloria de la misa, los impares se cantarían en cantollano (1. Gloria in excelsis Deo; 3. Laudamus te; 5. Adoramus te; 7. Gratias agimus tibi; 9. Domine Fili; 11. Qui tollis... miserere; 13. Qui sedes ad dexteram; 15. Tu solus Dominus; y 17. Cum Sancto Spiritu), mientras que solamente los ocho epígrafes pares (2. Et in terra pax; 4. Benedicimus te; 6. Glorificamus te; 8. Domine Deus Rex caelestis; 10. Domine Deus Agnus Dei; 12. Qui tollis... suscipe; 14. Quoniam tu solus; **16. Tu solus Altissimus**; y 18. Amen) se anotan para el órgano (pista que nos ofrece el hecho de que el octavo versillo que D.M.S. anota para el órgano se corresponda con el texto del “Tu solus”, a lo que todavía se añade, en la versión instrumental, un noveno y último versillo “Final”, a modo de cierre o broche que culminaría todos los epígrafes del Gloria.



## [I]

### Versos de 8° Tono (para Tercia y Nona)

#### SALMO 1°

[*Legem pone mihi Domine, de Tercia; o Mirabilia testimonia tua, de Nona*]

Como sucedía con Juan Moreno y Polo, respecto al modo de entender el Tono 8°, también estos Versos de D.M.S. en Tono 8° se anotan de manera algo ambigua e irregular, con un sostenido en la armadura, en Sol hipomixolidio transportado, y con cláusulas constantes sobre su v grado, en Re. Como es sabido, el tono octavo, se anota originalmente por natura y con *finalis* en la nota Sol, aunque formado según una escala que se inicia a partir del Re. En el presente caso, encontraremos algunos versillos que empiecen en Sol y acaben en Re (v grado), si bien —a diferencia del tratamiento que daba Moreno y Polo a este mismo tono— ahora la mayoría de versos empezarán y terminarán ya con Re. En cualquier caso, tanto Juan Moreno y Polo, como D.M.S., que registran este tono con una única alteración propia, se diferencian de Manuel Ciurana, que anota este tono en su versión transportada, con dos sostenidos (Fa y Do) en la armadura de la clave, mientras que D.M.S. se aproxima algo más a Ciurana, en el sentido de que, como ya hemos visto en algunos otros casos anteriormente, era relativamente frecuente en la época no anotar como alteración propia el último bemol o el último sostenido, que se registraban de manera accidental casi a cada paso. De este modo, anotar una tonalidad en re con dos sostenidos, o hacerlo con uno solo, mientras el segundo sostenido se alteraba de manera accidental, únicamente les diferencia en su mayor o menor sujeción al modelo tonal mayor/menor en el primer caso, o al modelo eclesiástico tonal en el segundo.

#### 1° VERSO

Número de compases: 12. Indicación de tempo: Allegretto. Textura: de carácter rítmico-imitativo, elaborada contrapuntísticamente, se anota a 4 voces. Se utiliza la escritura de octavas (asignadas a la mano izquierda), durante todo el verso, lo que constituye una escritura apropiada —o tomada en préstamo— de un instrumento como

el pianoforte (instrumento de teclado en el que este recurso es más propio que en la escritura orgánica). Estos recursos permiten establecer el evidente cambio estilístico producido, si se compara con el contrapunto fugado a tres voces de Manuel Ciurana o de Juan Moreno y Polo.

Aquí, se observa un estilo “moderno”, a cuatro voces, con pasajes amplios de consonancias imperfectas y con un redoblamiento de la voz del bajo mediante la octava, que evoca la escritura orquestal muy habitual en el estilo clásico, y que, junto con la gran cantidad de indicaciones de contras o pisas (pedal) constituye un estilo de escritura que persigue el “lleno” armónico que, como se ha podido comprobar, estaba ausente en los autores tratados anteriormente (seguramente algo anteriores cronológicamente). De este modo, mediante los contras en Sol (I grado si se considera la tonalidad en Sol, pero v si se considera en Re) y en Re (v grado si se considera la tonalidad en Sol, pero I si se considera en Re), se consigue afianzar mejor la tonalidad, lo cual se acentúa con la indicación de Llento para introducir el Salmo 1º de este tono.

No se anotan disonancias directas, pues el contrapunto procede fundamentalmente por consonancias de tercera y sexta, y las disonancias indirectas son irrelevantes a nivel auditivo.

Las indicaciones de tempo representan un cambio igualmente relevante respecto a Juan Moreno y Polo y Manuel Ciurana, pues en los versos de éstos las indicaciones de tempo, si existen, son escasas y no se tienden a anotar con tanta precisión aspectos concretos como el tempo o, como se citó también arriba, las contras o pisas.

## **2º VERSO**

Número de compases: 16. Indicación de tempo: Andante. Textura: escritura canónica, entrada de las voces de forma escalonada y con carácter rítmico-imitativo, con cuatro entradas completas; anotado a 3 voces. De mayor extensión que los pasos fugados de Juan Moreno y Polo (aquí el motivo es de tres compases y el total de compases triplica los de Moreno), en cambio el tratamiento estilístico es muy similar a aquél, tanto en la textura (diferentes entradas de los sujetos y contrapunto, a modo de fuga) como en el tratamiento de la disonancia y de la tonalidad.

-5ª entrada: (cc.12-13), entrada en la voz del Bajo en variación (durante las tres primeras semínimas), y continua en la voz de Tiple (en correspondencia de las notas con el modelo inicial):

### **3º VERSO**

Número de compases: 14. Indicación de tempo: Andante. Textura: escritura rítmico/imitativa elaborada contrapuntísticamente; el motivo principal (silencio de semínima y 6 corcheas abrazadas por una ligadura de expresión) y de un compás de duración, va pasando por todas las voces durante todo el verso; se anota a 3 voces. La indicación de *Lleno* (como sugerencia de registración) reafirma y continúa con la solemnidad de los Versos precedentes, si bien ahora con un tempo Andante (como en el anterior Verso 2º). En este verso, además, notamos la aparición, por primera vez en el salmo, de las ligaduras de fraseo o expresión (aunque, en general, veremos que no abarcan verdaderas “frases”, sino más bien, grupos de notas-células, con un mismo ritmo, que constituye el motivo principal); en este caso, las ligaduras están puestas sobre un grupo de seis corcheas, y la más larga del verso abarca dos compases. Este recurso constituye un aspecto poco tratado en los autores anteriores y denota una mayor modernidad en la escritura de D.M.S [¿(Don) Mariano Sales?].

### **4º VERSO**

Número de compases: 14. Indicación de tempo: Andante. Textura: escritura rítmico-imitativa elaborada contrapuntísticamente a modo de pasos fugados con tres entradas y material libre el final del Verso; se anota a 4 voces, mediante la incorporación progresiva de las voces: c.1-2, 1ª voz; c.3-4, 2ª voz; c.5, 3ª y 4ª voz (último tiempo). Repárese en la gran cantidad de contras que se anotan en el presente verso para sostener la sonoridad de los grados fundamentales de la tonalidad: considerando Re como I grado, IV-II-I-II-V-I (Sol-Mi-Re-Mi-La-Re) [o, considerando Sol como I grado, I-VI-V-VI-II-V].

## **5° VERSO**

Número de compases: 15. Indicación de tempo: Allegretto. Textura: escritura rítmico-imitativa elaborada dialécticamente entre las manos, a modo de pregunta-respuesta; se anota a 3 voces. Como se podrá apreciar, este tipo de escritura es muy similar a la usada en numerosas ocasiones por Manuel Ciurana; un motivo de un compás que va siendo variado durante todo el verso y que se desenvuelve a modo de pregunta-respuesta entre la voz superior e inferior. De nuevo se hallan aquí las ligaduras de fraseo como signo evidente de una concepción estilística moderna de la composición y estética de la música para órgano.

## **6° VERSO**

Número de compases: 18. Indicación de tempo: Andante. Textura: escritura elaborada contrapuntísticamente a modo de pasos fugados y estilo canónico; se anota a 4 voces. El tratamiento compositivo es muy similar al usado por Juan Moreno y Polo en el Segundo Juego de su Salmodia, es decir, entradas a modo de pasos fugados; pero en el caso de D.M.S., con una mayor duración del verso y del “sujeto”. En cambio, es un procedimiento nuevo el uso de las contras como sostenimiento de los grados fundamentales Sol y Re.

El empleo de los contras, de nuevo, vuelve a servir de fundamento de la tonalidad, en este verso únicamente Sol y Re. Como se ha podido ir viendo, constituye un procedimiento nuevo; no había sido tratado por los autores anteriormente estudiados.

Se observan también “falsas entradas”, aunque el inicio del sujeto (la nota repetida) podría sugerir que se trata del mismo “modelo” ilustrado anteriormente; prosiguen de manera diferente, como en el caso siguiente (cc.10-12):

## **7° VERSO**

Número de compases: 22. Indicación de tempo: Andante. Textura: escritura elaborada contrapuntísticamente a modo de pasos fugados y estilo canónico con tres entradas completas, y exactas al original, que se desarrollan a modo de pregunta-

respuesta, igual que en el verso anterior; se anota a 4 voces. No se anota ninguna indicación de contras, y la registración para el órgano sigue prescribiendo el empleo de un *Lleno*, como en todo este Salmo 1º (e igual que en los dos juegos de Salmódias de Juan Moreno y Polo, aunque allí indicado en el título, “versos para Lleno”).

## **8º VERSO**

Número de compases: 13. Indicación de tempo: Andante. Textura: escritura elaborada contrapuntísticamente con carácter dialéctico o de pregunta-respuesta entre las voces a partir de la variación del motivo original de un compás de duración; se anota a 3 voces.

Nótese que la repetición del “modelo” imitativo no presenta la ligadura de fraseo que en cambio incluía previamente

## **Cláusula para el Gloria**

Número de compases: 8. Sin indicación de tempo (aunque posiblemente, haya que aplicar a su ejecución el mismo tempo del versillo precedente, o incluso algo más lento, pues la liturgia reclama cierto carácter solemne para la doxología menor, dado que supone “aclamación”). Textura: estilo Coral, excepto en sus primeros compases; se construye a partir de la imitación de una breve célula de semínima dos corcheas y mínima con cierto aire de pregunta-respuesta en la voz de Tiple; se anota a 3 voces.

Esta construcción, en octavas entre ambas manos (comenzando en Re y ascendiendo por grados conjuntos hasta el Re a la octava superior con una simple pequeña ornamentación o bordadura intercalada), después de haber fijado el acorde sobre el I grado (Sol), ratifica el V grado (Re), consolidando así la estructura que se ha aplicad a todo el tono, sobre su V grado.

Ejemplo: (cc.5-6) escritura imitativa en la línea del Tiple de la mano derecha:

Ejemplo: (c.8) única “contra” del verso, sobre Re

#### **4.- Sonata [en Do Mayor], de José FERRER:**

Esta sonata para teclado no especifica el instrumento concreto para el que se ha destinado, aunque éste debe tratarse sin duda del pianoforte o el clavicordio, habida cuenta de que carece de indicaciones específicas propias para el órgano —como por ejemplo acotaciones de registración, inclusión de contras, etc.—, y tampoco se ha concebido para el clave, ya que muestra indicaciones dinámicas tales como *f* (forte) o *p* (piano), no propias de semejante instrumento.

De hecho, muy posiblemente fuera destinada al pianoforte, instrumento en verdadero auge en la época objeto de estudio, por cuanto éste ofrecía nuevas posibilidades expresivas. Algunos desarrollos de esta composición concreta, en cuanto al ámbito (siendo sus notas más extremas según el índice acústico franco-belga un Fa5 por el agudo y un Do1 por el grave), plantean tesituras muy extremas para algunos otros instrumentos domésticos o “de estudio” como por ejemplo el clavicordio (teniendo en cuenta que dicha extensión no ofrecería la necesaria holgura de ámbito en los clavicordios, por lo general provistos de teclados reducidos). Incluso podría pensarse que el empleo de fortes y pianos pudiera ser, más que una indicación puramente idiomática del pianoforte, como lo es, una sugerencia de matices quasi obligada para dicho instrumento.

La composición presenta una estructura organizada en tres movimientos, a saber: I. Allegro con espíritu; II. Adagio no mucho; y III. Rondó (o “Polaca”), siguiendo así un esquema arquitectónico “moderno” para la época, pues se aleja ya de la más tradicional sonata de corte scarlattiano o incluso soleriano (monotemática y bipartita), aproximándose en cambio hacia una organización formal de carácter cíclico (y dispuesta en tres movimientos, rápido-lento-rápido) que llevarían a su mejor expresión los clásicos vieneses, ABA’.

La elección de la tonalidad aquí tampoco parece casual, pues se escoge una tonalidad mayor (ya alejada de los condicionantes de la modalidad eclesiástica, omnipresentes en el ámbito hispánico en la época objeto de estudio), y en cierto modo, “novedosa”, por cuanto no parte ni depende de ninguno de los ocho modos, sino que

constituye una exploración en nuevos contextos relacionales entre las notas, por la peculiar disposición de tonos y semitonos de su escala, en Do.

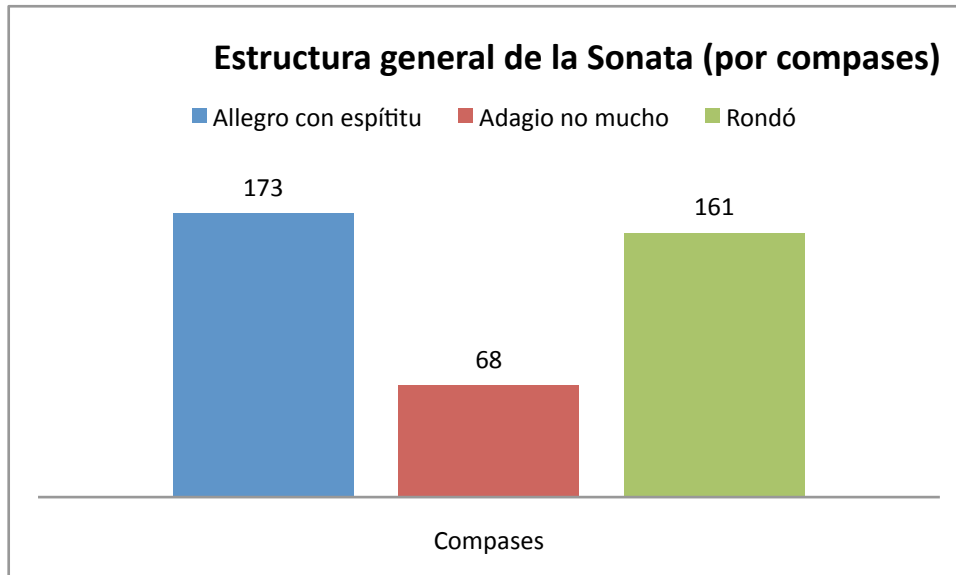
Por otra parte, el trabajo en Do Mayor plantea al compositor diversos retos: ofrecer “novedad” u originalidad armónica (agudizar el ingenio en Do Mayor constituye un desafío evidente), ya que el ambiente propuesto por esta tonalidad, precisamente empleada desde entonces con un carácter didáctico, pudiera evocar determinados contextos de ingenuidad, quasi infantiles, o incluso “fáciles” (por lo trillados), lo que impone al compositor un esfuerzo suplementario para conseguir que su discurso no resulte previsible; en segundo término, la elección de una tonalidad de este tipo (mayor-menor, frente a la modalidad eclesiástica), sugiere ya, tanto al compositor que la realiza, como al oyente que la escucha, un “paisaje sonoro” nuevo, hasta entonces poco explotado (de donde su empleo masivo, y de ahí, el carácter trillado consiguiente), que proporciona la claridad necesaria —se trata de un ambiente diáfano, lúdico—, para distanciarse de aquella ambigüedad tonal-modal tan del gusto del período barroco precedente; de la carencia de alteraciones propias, y precisamente por su facilidad de escritura, se puede desprender una mayor dificultad a la hora de ofrecer interés, que en el caso de contar con una o varias alteraciones propias (que pueden dar lugar a un mayor juego de neutralizaciones, modulaciones y coloración armónica); de otra parte, escoger un tono como Do Mayor supone en sí mismo toda una declaración de intenciones, pues presupone una actitud de limpieza contrapuntística (de claridad o nitidez), de limpieza textural e incluso de planos (con la melodía en primer término, frente a la opción del contrapunto), en la que todo queda al descubierto, ya que casi cualquiera con una mínima formación será capaz de detectar tanto determinadas bondades en sus giros, cuanto cualquier problema, que quedará al descubierto, de una manera desnuda, mucho más que en tonalidades plagadas de alteraciones, que en cierto modo pueden ocultar o difuminar visualmente tales ventajas y desventajas; finalmente, el trabajo en Do Mayor comporta una cierta idea didáctica, pues se corresponde con el paisaje de buena parte de las piezas para principiantes (“facilitadas”), de fácil ejecución por cualquier aficionado y aptas para diletantes y amateurs, particularmente en contextos sociales ahora en cierto modo nuevos, o más favorecidos que antes, como los salones domésticos privados, las cámaras de la corte y, en general, un ámbito puramente civil, en el que el pianoforte iba a convertirse pronto en el protagonista, merced a su facilidad para reducir, con un solo instrumento, toda una orquesta: se podía disponer, por poco precio, y cómodamente, de

“la orquesta en casa”, con la posibilidad añadida de aportar matices dinámicos antes imposibles, que contribuían a crear, para una audiencia ávida de efectismos, ambientes sonoros diferenciados, encaminados hacia el “espectáculo”.

Veamos a continuación el pormenor de esta sonata concreta y cómo se articulan los diferentes elementos que la integran.

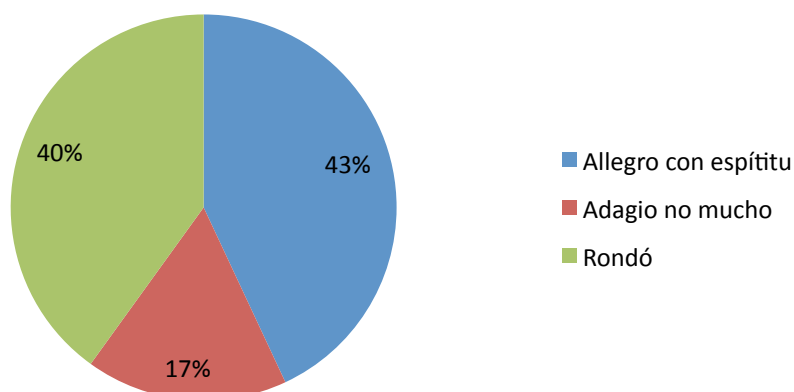
Como ya se ha indicado, componen esta sonata tres movimientos, con una extensión de 402 compases, a razón, respectivamente, de 173cc. el primer movimiento (Allegro con espíritu, en compás de C y en Do Mayor); 68cc. el segundo movimiento (Adagio no mucho, en compás de 3/4 y Do menor); y 161cc. —sin contabilizar las repeticiones— el tercer movimiento (Rondó o Polaca, en compás de 3/4 y en Do Mayor).

A continuación se insertan tres gráficos estructurales de la Sonata (por compases, porcentajes y duración temporal):

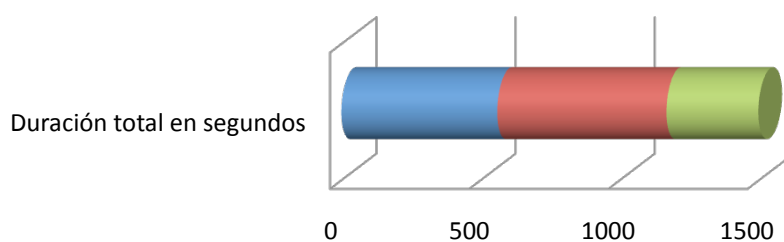




### Estructura general de la Sonata (en porcentajes)



### Duración Temporal de la Sonata



	Duración total en segundos
Allegro con Espiritu	560
Adagio no mucho	608
Rondó	330

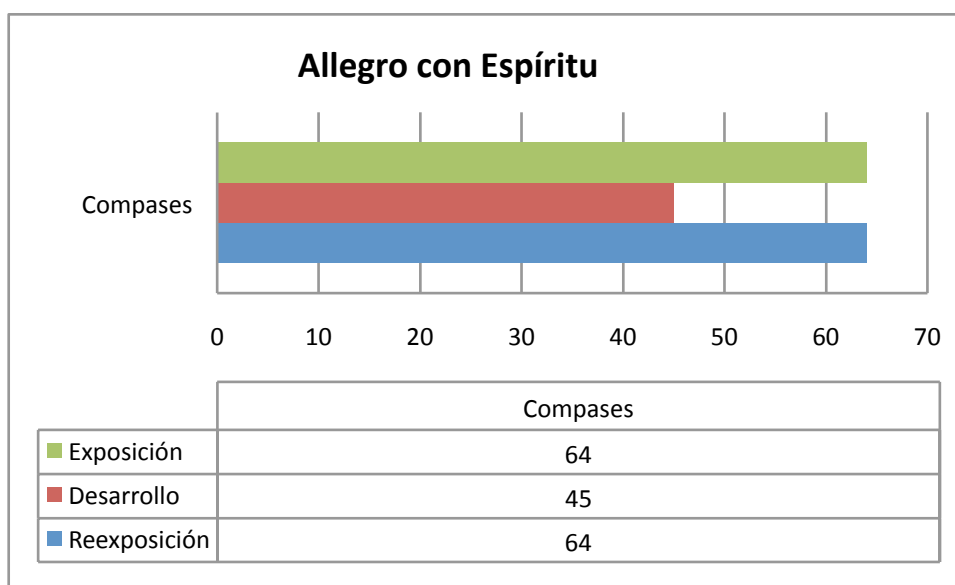
Para el análisis auditivo se ha tomado el estándar de movimientos Allegro y Adagio, en el caso del Rondó se ha tomado con tempo de Allegretto. Nótese que aquellos movimientos más cortos en la escritura son en cambio más extensos en la audición. Los movimientos 1º y 3 (de mayor duración por compases), en la audición se compensan de forma distinta, puesto que son los movimientos 1º y 2º los de mayor duración temporal y por tanto auditiva. El 2º movimiento casi duplica al 3º, por el tempo (Adagio), y además supone el establecimiento auditivo de aquel movimiento que representa un estilo lírico y de un mayor carácter emocional, que por otra parte, parece vislumbrar una cierta sensibilidad cercana al nuevo estilo “prerromántico”.

## I. ALLEGRO CON ESPÍRITU

Se divide en tres claras secciones principales, delimitadas por dobles barras:

- **Exposición:** del c.1. al c.64; en Do Mayor, finalizando en la dominante, Sol;
- **Desarrollo:** del c.65 al c.109; comenzando en Mi bemol Mayor, para finalizar en una modulación a Sol, que conducirá en la siguiente sección nuevamente a Do Mayor
- **Reexposición:** del c.110 al c.173; en Do Mayor.

Se inserta un gráfico del movimiento por número de compases:



Como se podrá comprobar, existe una idéntica extensión entre la Exposición y la Reexposición (ambas partes con un número de compases cercano a 66), que supone la relación de 2/3, y en el caso del Desarrollo, el número de compases es cercano a 44. Nótese al respecto de la estructuración formal, la búsqueda de equilibrio por un lado, y por otro, de contraste o “compensación quebrada o proporcional”: de 2 a 3 (procedimiento que está muy en la tradición hispánica ya desde el Barroco). Es por tanto una aproximación, temprana para el ámbito eclesiástico español, a las simetrías, que propondrá a partir de entonces el establecimiento de las formas “clásicas” (tipo sonata, concierto, en tres partes ABA’) por parte de los llamados pre-clásicos, y sobre todo, del clasicismo vienés.

Desde el punto de vista de la textura se distingue claramente ya la típica forma de allegro de sonata del clasicismo, predominando la melodía acompañada, y el empleo de recursos característicos tales como el bajo de Alberti, unísonos (octavas) entre la voz

superior y la voz inferior, paralelismos de consonancias imperfectas (terceras o sextas), o la concatenación de escalas en figuraciones de semicorcheas.

Todo este primer movimiento de la sonata se anota en la tonalidad de Do Mayor.

\*       \*  
\*  
\*

Una vez analizadas las composiciones objeto de estudio por separado, procederé a establecer una serie de COMPARATIVAS de las obras conservadas en Villarreal con otras composiciones coetáneas destinadas asimismo al órgano y de características constructivas similares, procedentes de otros entornos europeos, con vistas a establecer las posibles semejanzas y divergencias existentes entre la práctica de la composición para órgano de la época en España y otros países, y a partir de ahí, su posible carácter avanzado o retardatario, sus inquietudes más relevantes, énfasis en determinados aspectos y, en fin, conexión con el ámbito internacional.

Teniendo en cuenta que los compositores españoles no proceden exclusivamente del entorno villarealense, sino que pudieron haber actuado en otros diversos lugares de la península, se han comparado dichos autores (para el caso organístico, Manuel CIURANA, Juan MORENO Y POLO, y D.M.S. —¿Mariano SALES?—), en primer término, entre sí, y a continuación, con los siguientes compositores para órgano extranjeros (aquí dispuestos por áreas o países, y orden cronológico aproximado):

De ámbito germánico: (Alemania protestante): KELLNER, Johann Peter (\*1705; †1772); KÖNIGSPERGER, Marianus (\*1708; †1769); KREBS, Johann Ludwig (\*1713; †1780); KIRNBERGER, Johann Philipp (\*1721; †1783); y SCHNEIDER, Johann **Julius** (\*1805; †1885). (Alemania católica): SEGER, Josef (\*1716; †1782); KNECHT, Justin Heinrich (\*1752; †1817); y FISCHER, Michael Gotthard (\*1773; †1829). (Austria): ALBRECHTSBERGER, Johann Georg (\*1736; †1809). (Y Chequia): KOPŘIVA, Karel Blažej (\*1756; †1785). De Gran Bretaña: GOODWIN, Starling (\*1713c; †1774); LONG, Samuel (\*1725c; †1764); BENNETT, John (\*1735c; †1784); BECKWITH, John “Christmas” (\*1750; †1809); y RUSSELL, William (\*1777; †1813). De Italia: GALUPPI,

Baldassare (\*1706; †1785). Y de Francia: D'AQUIN, Louis Claude (\*1694; †1772); y LASCEUX, Guillaume (\*1740; †1831).

Para el caso de la única obra específicamente para pianoforte, a cargo de José Ferrer, ésta se ha comparado con otras composiciones para dicho instrumento a cargo de Wolfgang Amadeus MOZART (\*1756; †1791), dadas las evidentes concomitancias entre la obra del español y los modelos establecidos por el genio salzburgoés. Las sonatas para piano de Mozart que se han utilizado en este sentido han sido las siguientes:

- Sonata n° 1*, en Do Mayor, **KV 279** [189 d] [Salzburgo, verano de 1774];
- Sonata n° 6*, en Re Mayor, **KV 284** [205 b] [Munich, febrero/marzo de 1775];
- Sonata n° 7*, en Do Mayor, **KV 309** [284 b] [Mannheim, 08.11.1777];
- Sonata n° 14*, en Do menor, **KV 457** [Viena, 14.10.1784]; y
- Sonata n° 15*, en Do Mayor, **KV 545** [Viena, 26.06.1788].

Las comparativas, siempre disponiendo en primer lugar el caso de los compositores españoles objeto de estudio, y a continuación, los autores foráneos, se harán de manera agrupada (con la intención de prolongar en exceso este análisis), y constreñidas al cotejo de determinados aspectos (en concreto, 22 parámetros), tales como:

- 01 -El tratamiento contrapuntístico por paralelismos de consonancia imperfecta.
- 02 - Procedimiento cromático:
  - Cromatismos en textura de escala; y
  - Cromatismos simultáneos o en acordes.
- 03 -El empleo de la “sobretónica” o retardo en la cláusula final, sobre el bajo en la *finalis* de la tonalidad.
- 04 -El empleo de unísonos.
- 05 -El empleo de acordes tríadas.
- 06 -El empleo de acordes cuatríadas.
- 07 -La alteración del I grado de la tonalidad.
- 08 -Una nueva concepción de la modalidad (o elementos de la nueva tonalidad mayor/menor).
- 09 -La sexta alterada descendentemente (híbrido entre lo modal y lo tonal).
- 10 -El Tratamiento de la disonancia:
  - a) Intervalos disminuidos;
  - b) Intervalos aumentados;
    - b.1) Intervalo de 4ª Aumentada;
    - b.2) Intervalo de 2ª Aumentada;

- c) Retardos; y
- d) Falsa relación cromática.
- 11 -El contrapunto con tratamiento del Sujeto a base de notas repetidas:
  - Motivos o “Temas” de carácter cromático.
- 12 -Contrapunto de carácter dialéctico (como pregunta-respuesta).
- 13 -Contrapunto con imitación entre Sujeto y Respuesta.
- 14 -Bajo de Alberti y acompañamiento por acorde desplegado.
- 15 -Textura de escalas.
- 16 -Textura de arpeggios.
- 17 -Textura a base de octavas.
- 18 -Textura tipo “Siciliana” (o “Pastorela”).
- 19 -Técnica compositiva con textura coral.
- 20 -El empleo de la tercera de Picardía.
- 21 -Las indicaciones de registración para el órgano.
- 22 -Recopilación de gran variedad de figuraciones (en los autores objeto de estudio).
  - Textura de síncopas.

No obstante, antes de proceder al análisis comparativo de sus respectivas técnicas de composición, ofreceré breve noticia a propósito de las ediciones que se han manejado de cara al estudio, así como a aportar algunos mínimos datos biográficos de interés sobre los compositores que se han seleccionado (sin afán en ningún caso de investigación, sino únicamente a modo de breve contextualización).

\*        \*

\*

***EDICIONES UTILIZADAS DE COMPOSITORES FORÁNEOS:***

**-KELLNER, Johann Peter (\*1705; †1772):**

**01** *Johann Peter Kellner (1705-1772). Ausgewählte Orgelwerke.* En: *Die Orgel. Ausgewählte Werke zum Praktischengebrauch. Reihe II: Werke alter Meister. Nr. 7.* (-FEDER, Georg, ed.). Colonia-Lippstadt, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel & Co., 1958.  
Nr.1. Präludium und Fuge in d; Nr.2. Trio in D; Nr.3. Trio in G; Nr.4. Doppelfuge in d.

**-KÖNIGSPERGER, Marianus (\*1708; †1769):**

**02** *Frater Marianus Königsperger. Drei Pastorell-Arien.* En: *Cantantibus Organis. Sammlung von orgelstücken alter Meister. Die Orgel im Kirchenjahr Advent / Weihnachten. Heft 1. Nr. 12.* (-KRAUS, Eberhard, ed.). Wilhelmshaven, Otto Heinrich

Noetzel, 1979. [Edición previa: Ratisbona, Friedrich Pustet, 1958]. [Esta pieza procede de su *Der wohl-untewiesene Clavier-Schüler*, del año 1755].

**-KREBS, Johann Ludwig (\*1713; †1780):**

**03** *Johann Ludwig Krebs (1713-1780). Deux Trios pour Orgue.* En: *École Classique de l'Orgue. Morceaux d'Auteurs célèbres. No. 10. [Moyenne difficulté]*. (-GUILMANT, Alexandre, ed.). París, A. Durand & Fils / Bruselas, Schott Frères / Londres, Schott & C. / Leipzig, Otto Junne / Bilbao, L. E. Dotésio / Nueva York, G. Schirmer / Amsterdam, G. Alsbach & C., 1900.

**04** *Johann Ludwig Krebs. Fugue, organ, BWV Anh. 181, A minor.* (-GARTY, Gil, ed.). Tel Aviv, Creative Commons Attribution 3.0, G & H Edition, 2009.

**05** *Johann Ludwig Krebs. Ach Herr, Mich Armen Sünder (2 Manuals and Pedal).* (-ORWIG, Jonathan, ed.). Tel Aviv, Creative Commons Attribution 3.0, G & H Edition, 2009.

**-KIRNBERGER, Johann Philipp (\*1721; †1783):**

**06** *Joh. Phil. Kirnberger (1721-1783). Dreistimmige Fuge.* En: *Alte meister, Vol.1.* (-PAUER, Ernst, ed.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, s.f. [1876c].

**07** *Johann Philipp Kirnberger (1721-1783). Chorale "Es ist das Heil uns kommen her".* En: *Masterpieces for the Organ.* (-CARL, William Crane; y GUILMANT, Alexandre, eds.). Nueva York, G. Schirmer, 1898.

**-SCHNEIDER, Johann Julius (\*1805; †1885):**

**08** *Julius Schneider. Aus Op. 65. Präludium zum Choral: "Liebster Jesu wir sind hier" (für 2 Manuale und Pedal (Manual I stark)).* En: *Ritter-Album für die Orgel. No. 17.* (-PALME, Rudolph, ed.). Magdeburgo, R. Sulzer, s.f. [1880].

**-SEGER, Josef (\*1716; †1782):**

**09** *Jos. Seeger (1716-1782). Fugue en Fa mineur.* (-GUILMANT, Alexandre, ed.). Meudon, Alexandre Guilmant, 1900. [Existió una primera edición, aparecida en Praga, a cargo de Marco Berra].

**10** *Jos. Seeger (1716-1782). Prélude en Ré.* En: *École Classique de l'Orgue. Morceaux d'Auteurs célèbres. No. 21. [Moyenne difficulté]*. (-GUILMANT, Alexandre, ed.). París-Meudon, A. Durand & Fils – L. Bodet, grav. – Imp. Delanchy / Bruselas, Schott Frères / Londres, Schott & C. / Leipzig, Otto Junne / Bilbao, L. E. Dotésio / Nueva York, G. Schirmer / Amsterdam, G. Alsbach & C., 1900. [Se publicó otra edición: Leipzig, Breitkopf & Härtel].

**-KNECHT, Justin Heinrich (\*1752; †1817):**

**11** *J. H. Knecht. 1752-1817. Freu dich sehr, o meine Seele.* En: *Orgel-Archiv. Berühmte Orgelcompositionen älterer und neuerer Zeit. No. 12.* (-VOLCKMAR, Wilhelm Valentin, ed.). Braunschweig, Henry Litolf, s.f. [1890c].

**-FISCHER, Michael Gotthard (\*1773; †1829):**

12 *M. G. Fischer. 1773-1829. Seelenbräutigam.* En: *Orgel-Archiv. Berühmte Orgelcompositionen älterer und neuerer Zeit.* (-VOLCKMAR, Wilhelm Valentin, ed.). Braunschweig, Henry Litolff, s.f. [1890c].

**-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg (\*1736; †1809):**

13 *Fuge [in B dur].* En: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 33,* pp.116-117. (-KAPP, Oskar, ed.). Viena, Österreichischer Bundesverlag, 1909.

14 *Orgelpraeludien.* En: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 33,* pp.94-98. (-KAPP, Oskar, ed.). Viena, Österreichischer Bundesverlag, 1909.

15 *Giorgio Albrechtsberger. Sei Fughe e Preludie per il Clavicembalo ó organo. Opera VI.* Viena, Artaria Compagni, s.f.<sup>124</sup>.

16 *Albrechtsberger: Sechs Praeludien für das Pianoforte. 2tes Werk 3te Lieferung.* Viena, S. A. Steiner und Comp., s.f.<sup>125</sup>.

**-KOPŘIVA, Karel Blažej (\*1756; †1785):**

17 *C. Kopřiva. (1756-1785). Fugue en La b.* En: *École Classique de l'Orgue. Morceaux d'Auteurs célèbres. No. 13. [Assez difficile].* (-GUILMANT, Alexandre, ed.). Paris-Meudon, A. Durand & Fils – L. Bodet, grav. – Imp. Delanchy / Bruselas, Schott Frères / Londres, Schott & C. / Leipzig, Otto Junne / Bilbao, L. E. Dotésio / Nueva York, G. Schirmer / Amsterdam, G. Alsbach & C., 1900. [Se publicó otra edición: Leipzig, Breitkopf & Härtel].

18 *C. Kopřiva. (1756-1785). Fugue en Fa mineur.* En: *École Classique de l'Orgue. Morceaux d'Auteurs célèbres. No. 13. [Assez difficile].* (-GUILMANT, Alexandre, ed.). Paris-Meudon, A. Durand & Fils – L. Bodet, grav. – Imp. Delanchy / Bruselas, Schott Frères / Londres, Schott & C. / Leipzig, Otto Junne / Bilbao, L. E. Dotésio / Nueva York, G. Schirmer / Amsterdam, G. Alsbach & C., 1900. [Se publicó otra edición: Leipzig, Breitkopf & Härtel].

**-GOODWIN, Starling (\*1713c; †1774):**

19 *The Complete Organists Pocket Companion. Containing a choice Collection of Psalm-Tunes with their Givings-out, and Interludes, as used in Parish Churches.* Londres, C. & S. Thompson, s.f. [1826].

20 *Voluntary XII.* En: *Twelve Voluntaries for the Organ or Harpsichord, Book II.* Londres, s.e., s.f. [1776].

**-LONG, Samuel (\*1725c; †1764):**

21 *Four Lessons and two Voluntaries for the Harpsichord or Organ.* Londres, The Widow at Mr. Whitefoots, y Charles & Samuel Thompson, s.f.<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> Contienen: *I:* Preludium (Andante)-Fuga; *II:* Preludium (Adagio)-Fuga; *III:* Preludium (Poco Adagio)-Fuga (Moderato); *III:* Preludium (Adagio)-Fuga; *V:* Preludium (Adagio)-Fuga; y *VI:* Preludium (Andante)-Fuga (Moderato).

<sup>125</sup> Contienen: *I:* A-Dur (Adagio); *II:* B-Dur (Moderato); *III:* Es-Dur; *IV:* C-Dur (Andante); *V:* D-Dur (Adagio); *VI:* Es-Dur; *VII:* E-Dur; *VIII:* F-Dur (Moderato); *IX:* G-Dur; *X:* E-Dur (Andante); *XI:* C-Dur (Moderato); y *XII:* B-Dur.

**-BENNETT, John (\*1735c; †1784):**

22 *10 Voluntaries for Organ or Harpsichord*. (-BEAUMONT, Robin, ed.). [?], Robin Beaumont, Creative Commons Attribution 3.0, [?]<sup>127</sup>.

**-BECKWITH, John “Christmas” (\*1750; †1809):**

23 *Fugue. [Allegretto]*. [?], Patrick Roose, [?].

24 *John Beckwith. Six Voluntaries for the Organ, Harpsichord, &c.* Londres-Oxford, Printed for the Author, [Longman & Broderip; T. Straight, engraving; & Mathews], 1780. [Edición original, y edición moderna del Voluntary I]<sup>128</sup>.

**-RUSSELL, William (\*1777; †1813):**

25 *24 voluntaries for the organ. (Twelve voluntaries for organ. Book 1. [1810]). (Twelve Voluntaries for the Organ or Piano Forte. Book 2<sup>d</sup>. 1812).* Londres, S. J. Button & J. Whitaker, 1810 y 1812<sup>129</sup>.

**-GALUPPI, Baldassare (\*1706; †1785):**

26 *Baldassare Galuppi. Sonata (organo). [Allegro]*. (-LENDIC, Niksa, ed.). [?], Niksa Lentic, Creative Commons Attribution 3.0, 2009.

27 *Baldassare Galuppi. Sonata per flauto (Organ). [Allegro]*. (-LENDIC, Niksa, ed.). [?], Niksa Lentic, Creative Commons Attribution 3.0, 2009.

28 *Baldassare Galuppi. Sonata con risposta di flauto (Organ). [Allegro]*. (-LENDIC, Niksa, ed.). [?], Niksa Lentic, Creative Commons Attribution 3.0, 2009.

**-D'AQUIN, Louis Claude (\*1694; †1772):**

29 *Louis Claude d'Aquin. Noël. (En Musette, en Dialogue, et en Duo)*. En: *Cantantibus Organis. Sammlung von orgelstücken alter Meister. Die Orgel im Kirchenjahr Advent /*

---

<sup>126</sup> Contienen: *Lesson I* (0 – Allegro – Air/Variations 1-5); *Lesson II* (Overture, Con Spirito – Allegro – Minuet, Affettuoso); *Lesson III* (Larghetto – Vivace – Allegro); y *Lesson IV* (Siciliana – Allegro – Minuet, Affettuoso).

<sup>127</sup> Incluyen: *Voluntary I* (Larghetto); *Voluntary II* (Adagio); *Voluntary III* (Adagio); *Voluntary IV* (Adagio); *Voluntary V* (Adagio); *Voluntary VI* (Adagio); *Voluntary VII* (Vivace); *Voluntary VIII* (Andante); *Voluntary IX* (Adagio); y *Voluntary X* (Andante).

<sup>128</sup> Incluyen: *Voluntary I* (Slow-Fugue, Allegretto-Canon two in one, Allegretto-Fugue, Allegretto); *Voluntary II* (Slow-Allegro); *Voluntary III* (Slow-0-Allegro); *Voluntary IV* (Slow-A little Slow-Affettuoso); *Voluntary V* (Slow-Allegro); y *Voluntary VI* (Tempo Ordinario Pomposo-Fugue, Moderato).

<sup>129</sup> Contenido: [Book 1 / Libro 1:] *Voluntary I* (Adagio-Spiritoso-Gratioso-Allegro Moderato); *Voluntary II* (Andantino-Allegretto); *Voluntary III* (Larghetto-Allegretto “a la Pollacca”); *Voluntary IV* (Adagio-Siciliano); *Voluntary V* (Largo-Allegretto-Adagio); *Voluntary VI* (Largo-Allegretto); *Voluntary VII* (Maestoso-Andante Maestoso-Siciliano-Fugue, Allegro); *Voluntary VIII* (Largo-Andantino-Andantino-Fugue, Allegro); *Voluntary IX* (Largo-Fugue, Allegro); *Voluntary X* (Larghetto-Fugue, Allegretto); *Voluntary XI* (Largo-Fugue, Allegro-Andantino); y *Voluntary XII* (Adagio-Maestoso-March-Largo-Fugue). [Book 2 / Libro 2:] *Voluntary I* (Larghetto-Maestoso-Largo Maestoso); *Voluntary II* (Largo- Allegretto); *Voluntary III* (Larghetto-Spiritoso-Maestoso); *Voluntary IV* (Largo-Allegro-Adagio); *Voluntary V* (Larghetto-Allegretto-Fugato, Spiritoso); *Voluntary VI* (Andantino-Andante Vivace-A Tempo Giusto); *Voluntary VII* (Siciliano-Allegretto Moderato); *Voluntary VIII* (Largo Maestoso-Fuga, Alla Capella); *Voluntary IX* (Maestoso-Allegro); *Voluntary X* (Largo Maestoso-Fuga, Alla Capella “The Subject, from Haydn”-Adagio); *Voluntary XI* (Larghetto-Fuga, Allegro); y *Voluntary XII* (Largo Maestoso-Fuga, Moderato).



*Weihnachten. Heft 1. Nr. 11.* (-KRAUS, Eberhard, ed.). Wilhelmshaven, Otto Heinrich Noetzel, 1979. [Edición previa: Ratisbona, Friedrich Pustet, 1958].

**-LASCEUX, Guillaume (\*1740; †1831):**

**30** *G. Lasceux. N. 1. Nouvelle Suite de Pièces d'Orgue. Contenant des Messes, Magnificat et Noëls à l'Usage des Paroissés et Communautés Religieuses. Messe des Grands Solemnels dans les Tons de Re et La mineur à l'usage des paroisses.* París, Mme. Le Menu et Boyer, Écrit par Ribière, s.f. [1812]<sup>130</sup>. [Esta misma obra recopilatoria, se recoge de forma individual en dos piezas editadas modernamente: (A y B):] **A:** *Guillaume Lasceux. Grand Jeu. Allegro Gratoso.* En: *Guillaume Lasceux: Werken voor orgel.* Pp.14-15. (-KOOIMAN, Ewald, ed.). Loosdrecht, Edition Oresto, 1976; y **B:** *Guillaume Lasceux (1740-1831). Simphonie Concertante. Offertoire.* En: *Guillaume Lasceux: Werken voor orgel.* Pp.6-12. (-KOOIMAN, Ewald, ed.). Loosdrecht, Edition Oresto, 1976].

**31** *G. Lasceux. N. 3. Nouvelle Suite de Pièces d'Orgue. Contenant des Messes, Magnificat et Noëls à l'Usage des Paroissés et Communautés Religieuses. Trois Noël Variés. Pour l'Orgue ou le Clavecin.* París, Mme. Le Menu et Boyer, Écrit par Ribière, Gravés par M<sup>dme</sup>. Moria, s.f. [1812]<sup>131</sup>.

**32** *G. Lasceux. N. 5. Nouveau Journal de Pièces d'Orgue. Contenant des Messes, Magnificat et Noëls à l'Usage des Paroissés et Communautés Religieuses. Magnificat en Re Mineur 5<sup>me</sup>. Suite pour servir de 1e Ton aux Paroisses Et de 4<sup>e</sup>. aux Communautés Religieuses.* París, Mr. Boyer & Mme. Le Menu, Écrit par Ribière, s.f. [1812]<sup>132</sup>.

\* \*  
\*

**BREVES NOTAS BIOGRÁFICAS DE LOS COMPOSITORES FORÁNEOS SELECCIONADOS:**

**-KELLNER, Johann Peter (\*1705; †1772):** Nacido en Turingia, aprendió canto con Johann Peter Nagel, y estudió música de tecla con el hijo de aquél, Johann Heinrich Nagel (1717-1722). Tomó clases durante un año (1722-1723) con Johann Schmidt, y un

<sup>130</sup> Incluye: Fugue-Andante Cantabile-Andantino-*Gran Jeu*, Allegro Gratoso-Duo-0-Gratoso-Allegretto-*Grand Jeu*, Moderato-*Offertoire*, Simphonie Concertante-Andante Cantabile.

<sup>131</sup> Consta de: *Quoi ma voisine es tu fachée*, Affectuoso.- 1<sup>ere</sup>. Variation - 2<sup>e</sup> Variation - 3<sup>e</sup> Variation - *Joseph est bien marié*, Duo - 1<sup>ere</sup> Variation - 2<sup>e</sup> Variation - 3<sup>e</sup> Variation - 4<sup>e</sup> Variation - 5<sup>e</sup> Variation - 6<sup>e</sup> Variation - 7<sup>e</sup> Variation - 8<sup>e</sup> Variation - 9<sup>e</sup> Variation - 10<sup>e</sup> Variation - 11<sup>e</sup> Variation - 12<sup>e</sup> Variation - *Ou s'en vont ces gais bergers* - 1<sup>ere</sup> Variation - 2<sup>e</sup> Variation - 3<sup>e</sup> Variation - 4<sup>e</sup> Variation - 5<sup>e</sup> Variation - 6<sup>e</sup> Variation - 7<sup>e</sup> Variation - 8<sup>e</sup> Variation - 9<sup>e</sup> Variation - 10<sup>e</sup> Variation - 11<sup>e</sup> Variation - 12<sup>e</sup> Variation - 13<sup>e</sup> Variation - 14<sup>e</sup> Variation - 15<sup>e</sup> Variation - 16<sup>e</sup> Variation.

<sup>132</sup> Que recoge: Duo, Allegro - Cantabile - Affectuoso - *Dialogue*, Gratoso - *Choeur en Rondeau*, Allegro - *Grand Jeu pour Servir d'Offertoire*, Allegro.

año más con Jerónimo Florencio Kehl, tiempo en el que estudió asimismo composición. Llegó a conocer a Johann Sebastian Bach (aunque se desconoce si llegó a ser su alumno), y a George Friedrich Händel. Regresó a su localidad natal como profesor y en 1725-1728 fue nombrado Kantor en Frankenhain, para volver a su Gräfenroda natal en 1727 como Kantor ayudante, pasando ya, en 1732 (a la muerte del anterior titular, Johann Heinrich Nagel), a ser el primer Kantor, puesto que ocuparía hasta su muerte. Fueron alumnos suyos Johann Philipp Kirnberger, Johann Christian Heinrich Rinck y Johann Ernst Rembt, y fue padre del también compositor y organista Johann Christoph Kellner. Admirado como organista, tocó para los duques de Coburgo y Weimar, y para el príncipe de Sonderhausen. Desempeñó un papel destacado en la difusión de la música de J. S. Bach, gracias a las muchas copias realizadas por él y su entorno (se ha llegado a sugerir que hubiera compuesto la *Tocata y Fuga en Re menor* atribuida a J. S. Bach), particularmente de su producción para órgano y teclado en general, a las que añadió algunas variantes. En el caso de muchas obras bachianas, sus copias (que proporcionan información sobre su cronología, historia compositiva y autenticidad), son las fuentes más tempranas que se han conservado, o incluso, a veces, las únicas. Transcribió la Sonata en trío BWV 1027/1039 para órgano (originalmente para viola de gamba y clave, o para dos flautas y continuo), aunque sólo se ha conservado de su mano el primer movimiento (estando el segundo movimiento realizado por otro copista, y el cuarto, BWV 1027a, conservado en una copia hecha por su alumno Johann Nicolaus Mempel). Su producción para órgano (*Certamen musicum*, 1739-1742; *Manipulus musicus, oder Eine Hand voll kurzweiliger Zeitvertreib*, 4 suites, 1752-1756, *Kleine Variationen...*), en el espíritu del “Empfindsamer Stil”, recoge abundantes preludios y fugas, y algunos tríos.

**-KÖNIGSPERGER, Marianus (\*1708; †1769):** Nacido como “Johann Erhard” en Roding, Alto Palatinado (Baviera, Alemania), era hijo de un constructor de instrumentos. Ingresó como niño de coro en la abadía benedictina de Prüfening (junto a Ratisbona), donde (desde 1734) profesó como fraile de la orden y se hizo organista y maestro del coro. Compuso fundamentalmente música eclesiástica (aunque también escribió sinfonías y obras para teclado), por la que se hizo muy popular en el sur de Alemania, especialmente a partir de sus numerosas publicaciones (desde 1740 hasta su muerte, acaecida en Prüfening). Se convirtió en la piedra angular del fructífero negocio editorial del impresor J. J. Lotter en Augsburg, el cual publicó buena parte de su producción, surtiendo así de música a todas las iglesias y coros parroquiales de los pueblos bávaros. Como buen contrapuntista, trabajó también preludios y fugas por los ocho tonos. Entre su obra destaca *Praeambulum cum fuga [I-VIII] toni facili methodo elaboratum* (1752), *Der wohl-unterwiesene Clavier-Schüler [Preludios, Versículos, Arias]* (1755), o *Finger-Streit oder Clavier-Übung durch ein Praeambulum und Fugen* (1760).

**-KREBS, Johann Ludwig (\*1713; †1780):** El mayor de los tres hijos del Kantor de Buttstedt, Johann Tobias Krebs (quien acudía caminando hasta Weimar, dos veces por semana, en 1711-1716, para tomar lecciones con J. G. Walther y J. S. Bach). Estudió con su padre (que le daba lecciones de órgano con apenas 12 años), quien le envió muy pronto a estudiar con J. S. Bach, de quien fue alumno de tecla (especialmente órgano) y composición en la escolanía de Santo Tomás, en Leipzig (1726-1735), donde a menudo sirvió también como copiante de música. Según, Gottsched, uno de sus biógrafos, fue “uno de los más diestros aprendices del maestro de capilla Bach”. Pese a ser apenas un adolescente, su técnica y conocimientos musicales le permitieron ser (junto con el hijo

mayor de Bach, Wilhelm Friedemann) uno de los tres *Prefectos* del coro, cargo que le ocasionó algunos disgustos con el rector Ernesti, viéndose obligado a sustituir a Bach cuando éste tenía que dirigir los coros de otras iglesias. Asistió también a los disgustos de su maestro cuando el rector impuso distintos *prefectos* mal preparados, y le sacó del apuro dirigiendo él mismo, pese a que no tenía ni 20 años. Muy aplicado y querido por su maestro, J. S. Bach decía de él: “es el único cangrejo de mi arroyo”, jugando familiarmente con sus apellidos alemanes (Krebs, *cangrejo*, y Bach, *arroyo*). Cuando finalizó sus estudios, Bach escribió una elogiosa carta de recomendación para el joven y prometedor alumno, ya consumado organista y capaz de tocar otros instrumentos, del que decía: “[...] se distingue musicalmente entre nosotros por su maestría al clave, el violín y el laúd, no menos que en la composición”). Estudió en la Universidad de Leipzig (1735-1737), y continuó ayudando ocasionalmente a la capilla de la iglesia de Santo Tomás y tocando el clave en el “collegium musicum” de Bach. Fue organista en la iglesia de Santa María, en Zwickau (1737-1743), luego en el castillo de Zeitz (1744-1756), y más tarde (desde 1756), en el castillo de Altenburg (Turingia), en la corte del príncipe Friedrich de Gotha-Altenburg. Conocido por su virtuosismo al órgano, compuso mucho para dicho instrumento, editando alguna de sus obras, de su propio bolsillo, el mismo Bach. Trabajó también algunos conciertos, sinfonías, tríos y sonatas para diversos instrumentos. Fue elogiado por Charles Burney, y tenido por Forkel como uno de los mejores compositores para órgano de su tiempo. Entre su producción para órgano, se cuentan preludios, fugas, toccatas, fantasías, corales, sonatas, partitas, etc., que van, desde el sencillo estilo de los corales alemanes, a los ejemplos más complejos en los estilos francés e italiano.

**-KIRNBERGER, Johann Philipp (\*1721; †1783):** Teórico y compositor. Comenzó sus estudios de clave y violín en su propio hogar, y gramática en Coburgo y Gotha; órgano con J. P. Kellner (en Gräfenroda, 1738a), y con Heinrich Nicolaus Gerber (en Sondershausen, 1738), violín con Meil, y composición e interpretación con J. S. Bach (en Leipzig, 1739-1741). En 1741 pasó a Polonia, donde estuvo una década al servicio de varios personajes de la nobleza y donde ocupó el cargo de director musical del monasterio benedictino de Reusch-Lemberg. Regresó a Alemania en 1751 (Coburgo-Gotha-Dresde). En esta última ciudad estudió nuevamente violín. Obtuvo un puesto como violinista en la capilla real prusiana de Berlín, al que renunció en 1754 para pasar a la capilla del príncipe Heinrich de Prusia. En 1758 entró al servicio de la princesa Ana Amalia de Prusia, cargo que mantuvo hasta su muerte. En esa etapa, se fundó la Biblioteca Amaliana, que se convirtió, en gran medida gracias a él, en un importante repositorio de los manuscritos de Bach (más conocido como “colección Kirnberger”). Se le sitúa en el influyente grupo de teóricos musicales berlinés que incluye a J. J. Quantz, C. P. E. Bach y F. W. Marpurg. Entre sus discípulos y amigos se contaban la princesa Ana Amalia, C. P. E. Bach, J. F. Agricola, los hermanos Graun, J. A. P. Schulz o el enciclopedista J. G. Schulzer, a cuya *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, apoyó con algunos artículos. Se le considera, junto a De Fesch, Tartini o C. P. E. Bach, parte de la entonces corriente de vanguardia que escribía en un nuevo estilo preclásico (como variante del “estilo galante”), diferente del de la generación previa (de cromatismo más aguerrido). Entre sus tratados de teoría, destaca *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771). Buena parte de sus composiciones las escribió para complementar sus tratados teóricos; incluyen, aparte de las piezas vocales, diversas sonatas, fugas, partitas...

**-SCHNEIDER, Johann Julius (\*1805; †1885):** Discípulo de Bernhard Klein, ocupó diversos puestos en Berlín: desde 1830, fue Kantor y organista de la iglesia Friedrichs-Werderschen de dicha ciudad, y desde 1836, director del Instituto de Canto Schneider. También en Berlín, enseñó órgano en el Instituto de Música Eclesiástica. Compuso cantatas, motetes, salmos litúrgicos y varios juegos de variaciones corales para órgano que se conservan en el monasterio de Einsiedeln (a partir de corales como *Was Gott tut, das ist wohlgetan; Jesu, meine Zuversicht; o Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güte*). Aunque escribió mucho para coro y órgano, publicó muy pocas de sus obras. Murió en Berlín.

**-SEGER, Josef Ferdinand Norbert (\*1716; †1782) [Segert, Seeger, Seegr]:** Organista y compositor bohemio, formado con los jesuitas de Praga. Se graduó en Filosofía en la Universidad Carolina de dicha ciudad, y estudió luego órgano con Bohuslav Matěj Černohorský, contrapunto con Jan Zach y František Tůma, y bajo continuo con Felix Benda. Fue organista de la iglesia de Ntra. Sra. frente a Týn de Praga (1741c), y de la iglesia de los Cruzados de la misma capital (1745c), donde permaneció hasta su muerte. El emperador José II, impresionado por su forma de tocar, le ofreció en 1781 un nombramiento en la corte, que no llegó a ocupar al fallecer al poco tiempo. No publicó obra alguna en vida, aunque varias piezas se imprimieron póstumamente (entre ellas, ocho toccatas y fugas para órgano editadas por D. G. Türk en Leipzig en 1793; dos preludios, Leipzig, 1795; o diez preludios para órgano publicados por J. Polt en Praga en 1803). Influyente profesor, fue maestro de autores como Karel Blažej Kopřiva, Jan Antonín Koželuh, Jan Křtitel Kuchař, o Josef Mysliveček. Como compositor, fue un autor muy fecundo (escribió varias misas, algunos motetes —un *Alma Redemptoris, Audi filia, Christus nobis natus est, Ave Regina*—, juegos de salmos —para completas— y unas letanías, todo ello siempre con acompañamiento de órgano). Trabajó muy buenas piezas para órgano (centenares de preludios, toccatas, fuguetas, etc.), así como numerosas fugas en la tradición de J. S. Bach (entre ellas, la basada en el villancico *Narodil se Kristus Pán*), que le convirtieron en uno de los compositores más destacados y representativos de la escuela checa para órgano del siglo XVIII. Algunas de sus obras, conservadas en copias manuscritas, ofrecen no obstante ciertas atribuciones problemáticas. Sus ejercicios de bajo cifrado (*Fondamenta pro organo, Generalbass-Übungsstücke, Orgel-Übungsstücke...*, que suponen unas doscientas lecciones), fueron utilizados por varias generaciones de profesores. Sus preludios y fugas, muy breves, corresponden a las exigencias de la liturgia católica. Su obra orgánica, aunque muestra una fértil imaginación armónica, sigue las prácticas propias del barroco tardío y un estilo contrapuntístico algo retardatario.

**-KNECHT, Justin Heinrich (\*1752; †1817):** Compositor, organista y teórico musical alemán natural de Suabia. Estudió piano, órgano, canto y violín y llegó a ser profesor luterano de Literatura y director musical en Biberach, ciudad en la que fue organista de la iglesia de San Martín (1792). Compuso para el teatro algunas óperas y música para la escena en alemán (operetas, óperas cómicas, melodramas, óperas románticas, algún *Singspiel*, música incidental...), así como también para la iglesia, organizando suscripciones a conciertos, y enseñando teoría musical, acústica, estética, composición e instrumentos. En 1806 pasó a Stuttgart en busca de un puesto como maestro de capilla, y al año siguiente fue nombrado director de orquesta (de la ópera y conciertos cortesanos) por el rey de Württemberg, aunque debido a algunas intrigas en su contra, un par de años después dejó el cargo y regresó a su vida anterior en Biberach, donde permaneció hasta su muerte, con gran reputación. Trabajó música sacra y profana, vocal

(varios salmos, un Magníficat, diez cantatas, un *Te Deum*...), e instrumental (varias sonatas para varios instrumentos, dúos y danzas de cámara, etc.), así como varios tratados teóricos: *Erklärung einiger ... missverstandenen Grundsätze aus der Voglerschen Theorie* (Ulm, 1785); *Gemeinnützlichtes Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses* (Parte 1, Speyer, 1792), (Partes 2-4, Stuttgart, 1793–1797); *Kleines alphabetisches Wörterbuch der vornehmsten und interessantesten Artikel aus der musikalischen Theorie* (Ulm, 1795); *Knechts allgemeiner musikalischer Katechismus* (Biberach, 1803); *Luthers Verdienste um Musik und Poesie* (Ulm, 1817); y *Theoretisch-praktische Generalbassschule* (Freiburg, 1817c). De carácter didáctico son su sinfonía *Le Portrait Musical de la Nature, ou Grande Sinfonie (Pastoralsymphonie)* —Speyer, 1784-1785—, que anticipa la Pastoral de Beethoven, y *El solaz de los pastores interrumpido por la tormenta, cuadro musical para órgano*, acaso un arreglo a partir de un fragmento de la obra anterior. Para piano trabajó *12 variaciones* (Leipzig, 1785) y varios métodos (*Kleine praktische Klavierschule*, Munich, 1799–1802; *Kleine theoretische Klavierschule*, Munich, 1800–1801; y *Bewährtes Methodenbuch beim ersten Klavierunterricht*, Friburgo, 1820). Y concretamente, para órgano: *Neue vollständige Sammlung für Klavier- und Orgelspieler* (Speyer 1791-1795); *Die durch ein Donnerwetter unterbrochne Hirtenwonne* (Darmstadt, 1794); *90 kurze und leichte neue Orgelstücke* (Augsburgo, 1794); *Vollständige Orgelschule* (Leipzig, 1795–1798); *Sammlung progressir Orgelstücke* (Biberach, 1805); *Königlich württembergisches Choralbuch* (Stuttgart, 1816); y *Caecilia* (Friburgo, 1817-1819).

**-FISCHER, Michael Gotthard (\*1773; †1829):** Compositor y organista alemán, discípulo de Johann Christian Kittel en Erfurt. Sucedió a J. W. Hässler como organista en la iglesia Barfüsser de dicha ciudad, y ejerció como director de los conciertos cívicos municipales. Sucedió posteriormente a Kittel en la iglesia Prediger (1809), llegando, en 1816, a profesor de órgano y bajo continuo en el seminario de maestros de Erfurt. Fue maestro de August Gottfried Ritter. Sus obras orquestales y música de cámara con piano muestran una técnica libre que conduce a una notable riqueza sonora, particularmente en sus conciertos. Trabajó motetes, arias y piezas vocales, sinfonías, conciertos, sonatas, caprichos, rondós, lecciones, etc., así como una amplia producción para órgano (corales y melodías corales evangélicas, cánones, fugas, postludios...). Construyó su obra para órgano a partir del modelo de Kittel, a base de obras breves y expresivas basadas en las técnicas de Bach. Estas obras (especialmente sus juegos corales, 1820-1821), fueron muy populares entre los aficionados durante bastante tiempo, y fueron elogiadas como obras para la enseñanza. Muestran una flexibilidad de estilo alejada de la rigidez de la escritura para órgano posterior a Bach, quedando al mismo tiempo alejadas del nuevo estilo que propugnaban autores como J. H. Knecht o el Abad Vogler. En ellas, funde la escritura acórdica —que orienta melódicamente—, con una textura contrapuntística más libre, en una combinación que fue muy influyente en la música orgánica posterior.

**-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg (\*1736; †1809):** Compositor y teórico austríaco, nacido en Klosterneuburg. Fue niño cantor en su ciudad natal. Realizó estudios musicales en la abadía de Melk, y perfeccionó sus conocimientos con Leopold Pittner. En 1755-1756, fue organista en Raab (Hungría), en Maria-Taferl (Baja Austria) y en Melk. En 1772 se convirtió en organista de la corte, y a partir de 1793 y hasta su muerte fue maestro de capilla de la catedral de San Esteban de Viena. Enseñó contrapunto a Beethoven (1794-1795), y fue considerado uno de los maestros más sobresalientes y prestigiosos de su tiempo, acaso, el pedagogo más importante para la formación de la escuela clásica vienesa (Joseph Haydn le consideraba el mejor maestro de Europa): tuvo

alumnos como Beethoven, Hummel, Eybler o Seyfried. Como compositor, destacó por sus obras religiosas (en las que sobresalía por el cuidado uso del contrapunto y el tratamiento de las voces), aunque adquirió mayor fama por sus escritos teóricos (*Gründliche Anweisung zur Komposition*, Leipzig, 1790 / traduc. de N. Choron: *Méthode élémentaire de composition*, París, 1814 —este *Tratado sobre Composición* tuvo varias ediciones, siendo muy influyente incluso algunos años después de su muerte—; *Kurzgefasste Methode, den Generalbass zu erlernen*, Viena-Maguncia, 1792; y *Klavierschule für Anfänger*, Viena, 1808). Se interesó en el estudio de la Fuga y en el de la Sonata, y experimentó con diferentes combinaciones instrumentales, llegando a incorporar a alguno de sus conciertos el arpa judía (un tipo de arpa de boca). Escribió 26 misas (3 de ellas de Réquiem y una célebre *Misa de la Asunción*), 6 oratorios (particularmente notables), 4 sinfonías, 1 Concierto para arpa, abundante música de cámara (42 cuartetos de cuerda, 38 quintetos, 28 tríos de cuerda, 1 Concertino para trompeta y cuerdas, etc.), numerosos himnos, ofertorios, graduales, obras corales..., y sonatas para diversos instrumentos (entre ellas, una *Partita en Fa para arpa*). Imprimió unos Entreactos para *Enrique IV*, Preludios y fugas para órgano, Fugas para piano, 6 Tríos para cuerda, 18 cuartetos de cuerda, 1 cuarteto con piano, 6 Fugas para cuarteto, y 1 Quinteto para cuerda.

**-KOPŘIVA, Karel Blažej (\*1756; †1785):** Organista y compositor checo, nacido en la pequeña localidad de Cítoliby [Zittolieb, en alemán] —distrito de Louny, región de Ústí nad Labem—, al norte de Bohemia, y muerto a los 29 años de tuberculosis en la misma ciudad. De familia de músicos —su hermano, Jan Jáchym Kopřiva (\*1754; †1792) fue también un músico notable—, se inició en el estudio de la música con su padre, Václav Jan Kopřiva (\*1708; †1789), y luego con Josef Seger en Praga. Después sería organista en la iglesia de St. Jacob en Cítoliby. Fue profesor de instrumentos de tecla y de composición. En 1774 presentó su primer trabajo en Klatovy, un *Réquiem* en Do menor. Adquirió especial notoriedad por sus numerosos conciertos. Su música sigue un lenguaje clásico avanzado afin al de Mozart, en un estilo compositivo original y expresivo, rico en cromatismos. Buen conocedor de la técnica del contrapunto, y organista virtuoso (a menudo incluye el órgano de manera concertante en sus propias obras religiosas), se consideran sus fugas entre las mejores de la escuela organística checa de la segunda mitad del siglo XVIII. Su obra incluye: 12 sinfonías (perdidas); 8 conciertos para órgano (de los que sólo se ha conservado uno, en Mi bemol Mayor); 4 *Missas Solemnis*, para SATB, coro, orquesta y órgano (en Mi bemol Mayor, Mi Mayor, Fa Mayor y Si bemol Mayor); 4 *Missas* (en Do Mayor, Do menor, Mi menor y Mi Mayor); 1 *Missa Brevis*, en Do Mayor; *Qui tollis*, para coro, orquesta y órgano; *Requiem*, para SATB, orquesta y órgano, en Do Mayor; Motetes (*Dictamina mea*, para SATB, coro, orquesta y órgano, en Mi bemol Mayor; *Gloria Deo, Patri et Filio*, para SAT, orquesta y órgano, en Re Mayor; *Salve Regina*, en Mi / Fa Mayor, para coro de niños, orquesta y órgano; *Veni sponsa Christi*, para SATB, oboe concertante, orquesta y órgano, en Re Mayor); Ofertorio (*O, magna coeli Domina*, para SATB, coro, orquesta y órgano, en Do Mayor); Arias (*Ah, cordi trito*, para Tiple, orquesta y órgano, en Re; *Amoenitate vocum*, para Tiple, coro, orquesta y órgano, en Re Mayor; *Quod pia voce cano*, para Bajo, orquesta y órgano, en Re; *Siste ultricem dexteram*, para Tiple, orquesta y órgano, en Si bemol mayor); y abundantes obras para órgano solo (*Preludio*, en Do Mayor; *Fuga-pastorela*, en Do Mayor; *Fuga*, en La bemol Mayor; *Fuga*, en Fa menor —en homenaje a su profesor Josef Seger, y sobre el tema de la célebre fuga de aquél “Cuando los prusianos bombardearon Praga en 1757”—; *Fuga*, en Do Mayor; *Fughetta*

sobre un tema de Händel, en Sol Mayor; *Fuga supra cognomen DEBEFE* —anagrama de Josef de Boeufe, mecenas musical—, en Re menor; y *Fuga*, en La menor).

**-GOODWIN, Starling (\*1713c; †1774):** Organista de la iglesia de San Salvador (hoy, catedral), en Soutwark (Londres), 1750-1774. [Southwark fue la única entrada a la City londinense a lo largo del Támesis durante varios siglos; esta iglesia es el edificio catedralicio más antiguo de la capital británica]. Compuso diversas obras para órgano (voluntarys, interludios, salmos y otras piezas religiosas), entre las que destacan sus *Twelve Voluntaries for the Organ or Harpsichord* (Book I & Book II). Londres, s.e., s.f. [1776]; *Three Interludes*; y *The Complete Organists Pocket Companion Containing a choice Collection of Psalm-Tunes with their Givings-Out, and Interludes, as used in Parish Churches*. Londres, C. & S. Thompson, s.f. [1751c].

**-LONG, Samuel (\*1725c; †1764):** Se sabe poco sobre él. Fue organista de la iglesia londinense de St. Peter-le-Poer, en Old Broad Streer, y se afirma generalmente que falleció en 1770, aunque, según la Royal Society of Musicians, fue admitido como miembro en 1757, habría nacido hacia 1725, y habría muerto el 07.08.1764. Su producción musical es relativamente pequeña, aunque fue popular en su tiempo, como puede atestigüarse por la amplia lista de suscriptores a la primera edición de su publicación (póstuma), la colección de ejercicios titulada *Four Lessons and Two Voluntaries for the Harpsichord or Organ*. Londres, impreso y vendido por la viuda [Sarah Long] at Mr. Whitefoots en Hatton Garden, y Charles & Samuel Thompson, St. Pauls Church Yard, 1770. Las obras son como sigue: *Lesson 1*, en La Mayor; *Voluntary 1*, en Sol menor, *Woodbridge*; *Lesson 2*, en Do Mayor, *Great Bardfield*; *Lesson 3*, en Do menor, *Sculphorpe*; *Lesson 4*, en Mi Mayor, *Hillington*; y *Voluntary 2*, en Re menor, *Pakenham*.

**-BENNETT, John (\*1735c; †1784):** Organista y compositor inglés, fue alumno de Johann Christoph Pepusch. Vivía en Londres, en Queen-square, Bloomsbury. Se le ha considerado como un típico músico versátil inglés del siglo XVIII, ya que era capaz de tocar el órgano (destacó en sus fugas como un hábil contrapuntista, y por aportarles una textura consistente, casi germánica), al tiempo que podía enseñar a tocar el clave, tocar él mismo la viola, y actuar como cantante en el coro y como bailarín de ballet en el Teatro de Drury Lane. Ejerció como organista de la iglesia londinense de St. Dionis Backchurch (ubicada en Fenchurch Street, aunque se derribó en 1878), durante más de treinta años (al parecer, desde 1752, sucediendo allí a Charles Burney). El cumplimiento de sus obligaciones allá (según un registro del año 1749), es decir, tocar personalmente dos veces cada domingo y en otras festividades, y no su suplente, salvo en caso de enfermedad, le habría proporcionado un salario de treinta libras anuales. En 1760 debió haber pasado por dificultades económicas, ya que solicitó, con permiso de su cabildo, un segundo puesto como organista, que no obtuvo (en aquel tiempo era común que los organistas sirvieran en más de una iglesia simultáneamente). Sus *10 Voluntaries for Organ or Harpsichord* fueron editados en 1758, y desde entonces se han publicado muchos de ellos en diversas selecciones. Hoy quedan cinco copias de aquella primera edición en las islas británicas: en el Museo Británico, en la biblioteca de la facultad de la Universidad de Oxford, en la biblioteca Euing de la Universidad de Glasgow, en la Colección Gerald Finzi en la Universidad de St. Andrews, y en la Colección Shaw-Hellier en The Wodehouse cerca de Wombourne. La lista de suscriptores de dicha primera edición registraba 227 nombres, entre los que se incluía a Boyce, Stanley y G. F. Händel. Estas piezas (tildadas por algunos profesionales de superficiales, pero que

resultan muy agradables de escuchar), muestran un especial cuidado en el desarrollo de los recursos galantes y de la ornamentación (trinos, mordentes, apoyaturas...), de manera que llegaron a estar entre los ejemplos más difundidos y solicitados técnicamente de su tiempo, convirtiéndose así en piezas modélicas para la enseñanza inicial del órgano, pues incluyen: frecuentes cambios de manual, que proporcionan la necesaria destreza en el manejo de diversos teclados a la vez; movimientos lentos, que aportan práctica en el toque individualizado (y su entramado) de las diferentes partes vocales; y movimientos rápidos, que proporcionan experiencia en cuanto a la articulación y la ornamentación. Contribuyó con tres melodías himnicas a la publicación de *A Collection of Melodies for the Psalms of David, according to the Version of Christopher Smart* (Londres, 1768c).

**-BECKWITH, John “Christmas” (\*1750; †1809):** Organista y compositor inglés, natural de Norwich (ciudad en la que también fallecería). El sobrenombre “Christmas”, utilizado en su entierro, parece haber sido un simple apodo. Trabajó en Oxford (donde fue discípulo de los doctores William Hayes —desde 1775, ayudándole en el Magdalen College— y del hijo de aquél, Philip Hayes), y en Norwich, logrando cierta notoriedad. Publicó *Six Anthems in Score* en 1785. Sucedió a su padre como organista y director de la escolanía de la iglesia de St. Peter Mancroft en Norwich (1794-1808), y fue luego organista de la catedral de Norwich (1808-1809). Hacia 1795 editó la colección de gleees *The Chimney Sweepers*, así como *A Favourite Concerto* (para tecla) y *A Favourite Sonata* (Op.3, para clave o pianoforte). Fue profesor de órgano de Zechariah Buck y del compositor Stephen Codman. Compuso anthems, inocentes y melodiosos (siendo el más célebre *The Lord is very great*), y música de tecla, en la que destaca su colección de *6 Voluntaries* (1780). Editó una suerte de salterio titulado *The First Verse of every Psalm of David with an Ancient and Modern Chant* (Londres, 1808). Su hijo John Charles le sucedió como organista de la catedral de Norwich.

**-RUSSELL, William (\*1777; †1813):** Este organista y compositor londinense, era hijo del maestro organero —y organista en St. Mary Aldermary, Bow Lane—, Hugh Russell. Estudió con los organistas William Cope (organista de la catedral de Southwark), William Shrubsole y John Groombridge (organista de Hackney), desde los ocho años. Asistente organista de su padre en St. Mary Aldermary (1789-1793). Organista también de la capilla de Great Queen Street, Lincoln’s Inn Fields (1789-1793), donde se interpretaban servicios de la catedral hasta 1798, cuando dicha capilla se convirtió en casa de encuentro. En 1798 fue elegido organista de St. Anne’s Limehouse. En 1801 le eligieron para un cargo análogo en el Foundling Hospital. Por esa misma época había realizado estudios con el Dr. Samuel Arnold (1797-1800), gracias a cuyas influencias logró emplearse como compositor y acompañante en algunos teatros de la ciudad (escribió unas 20 composiciones para la escena, principalmente pantomimas, así como algunas oberturas y música incidental para entretenimientos teatrales). Muy admirado como intérprete de tecla, fue compositor y pianista en el teatro londinense de Sadler’s Wells (1800-1804), para el que trabajó una obertura al *Highland Camp* (1800), música para el *Old Sadler’s Ghost*, para el *Great Devil*, para *Harlequin Greenlander*, a *St. George*, a *Zoa*, y al *Wizard’s Wake* (en 1802). Para Covent Garden (donde acompañó a Braham, Elizabeth Billington y Nancy Storace), escribió un baile para el melodrama representado en el Busby, titulado *Rugantino* o *The Bravo of Venice* (1805), una nueva obertura para los *Wild Islanders* (1807), y música para *Adrian and Orilla* (1806). Y para el Royal Circus preparó música para las piezas tituladas *Harlequin and Time* (1806), y para el melodrama *The False Friend* (1809). Compuso



también oratorios, anthems (*The Redeemer gave the word*, 1795c; *Hear thou, O shepherd of Israel*, 1809...), odas, glees, y muchas canciones. Así, en 1800 escribió música para la *Oda para el día de Santa Cecilia* de Christopher Smart, y *La Redención de Israel*, obras que posiblemente se interpretaron en la Sociedad Cecilian, de la que Russell formaba parte. Como organista, Russell era un ejecutante al teclado listo y enérgico, muy admirado por sus contemporáneos, así como un escritor de partituras muy dotado. Sus voluntaries para órgano, en forma de suite, suelen incluir una fuga melodiosa, con modulación inteligente hasta alcanzar un clímax. Sus dos libros de voluntaries, editados en sus últimos años (*Twelve Voluntaries for the Organ or Pianoforte*, 1807; y un *Second Book*, 1812), testimonian un período importante y desatendido de la historia de la música británica. Compuestos en el momento cumbre del período romántico, reúnen influencias de Händel, Haydn y de los amigos coetáneos de Russell, como Samuel Wesley o John Stanley, en una interesante combinación estilística. En 1808, matriculado como estudiante externo en el Magdalen College, Russell se graduó como bachiller en Música en Oxford, y al año siguiente recopiló un volumen de salmos, himnos y anthems para la Foundling Chapel. En 1809 visuró el nuevo órgano del Covent Garden tras el incendio que había sufrido poco antes, y desde entonces le llamaron como experto dictaminador de nuevos instrumentos, incluidos los realizados por su propio padre. Su oratorio *Job*, fue publicado años después de su muerte (acaecida con apenas 36 años, en Cobham Row, Coldbath-fields, Londres) por Samuel Wesley, adaptado para órgano o pianoforte (1826). Su viuda promovió la puesta en escena de alguna de sus obras póstumamente (como el citado oratorio) en el Foundling Hospital. Su biblioteca se vendió en 1814, pasando parte de sus fondos al Museo Británico.

**-GALUPPI, Baldassare (\*1706; †1785):** Conocido como “il Buranello”, por ser natural de la isla de Burano, en Venecia. Célebre compositor de óperas, principalmente *bufas*, era hijo de un barbero violinista, que le inició en la música. A los 16 años compuso su primera ópera, la fábula pastoral *La fede nell'incostanze ossia gli amici rivali* (1722), puesta en escena en Chioggia y Vicenza, que le supuso un estrepitoso fracaso, aunque llamó la atención de B. Marcello, que le hizo estudiar duramente con Antonio Lotti. A partir de 1726 enseñó clave en el Teatro de la Pérgola de Florencia. Desde 1728 residió nuevamente en Venecia, dedicándose a la ópera y componiendo, en colaboración con G. B. Pescetti (*Gl'odi delusi dal sangue*, 1728), o en solitario (se estrenó con la ópera pastoral *Dorinda*, en 1729, que tuvo un gran éxito, consiguiendo así impulsar su carrera). Vivió en Venecia el resto de su vida, excepto por una estancia en Londres (1740-1742, en la que compuso sus óperas *Penelope*, *Scipione in Cartagine*, *Enrico* y *Sirbace*, o tiempo del que data también el estreno veneciano de su ópera *Berenice*, 1741), y por otra estancia más larga en San Petersburgo (1756-1768), al servicio de Catalina II de Rusia, lugar en el que dio clases a Dimitri Bortnianski, donde estrenó su ópera *Ifigenia in Tauride* (1768), y desde donde realizó algunos viajes a Italia y Viena para la representación de sus obras. De ese período datan las óperas *L'Amante di tutte* (1760), *Li tre amanti ridicoli* (1761), *Il Marchese villano* (1762), o *La partenza e il ritorno dei marinai* (1764). Disfrutó, por tanto, de una carrera internacional, y consiguió el respeto profesional de músicos como Hasse, C. P. E. Bach, Marpurg, Salieri, Gerber o Burney. Entretanto, en Venecia había representado óperas tempranas como *Ergilda* (1736), *Ciro riconosciuto* (1737), o *Gustavo Vasa* (1740). En 1737 había presentado en Turín su ópera *Issipile*. Ejerció como maestro de coro (1740) en el veneciano *Ospedale dei Mendicanti*. En 1745, estrenó en Nápoles su ópera seria *L'Olimpiade* (Milán, 1747). Fue vicemaestro de la basílica de San Marcos de Venecia, desde 1748. En 1749 estrenó

en Madrid su ópera seria *Demofonte*, y en Milán, *Semiramide riconosciuta*. Ese mismo año estrenó en Venecia su primera ópera bufa, *L'Arcadia in Brenta*, que supuso su primera colaboración con el célebre libretista Carlo Goldoni, con quien produciría más tarde toda una serie de óperas de mucho éxito (sobre todo, le proporcionó textos para óperas bufas), particularmente *Il filosofo di campagna* (1754). El libreto de Goldoni, *Il mondo della luna* (1750), fue posteriormente usado por un gran número de otros compositores, incluido Joseph Haydn. En 1759 estrenó en Turín su ópera seria *La clemenza di Tito*. En 1762 se convirtió en director musical del *Ospitale degli Incurabili* (1762). También con libreto de Goldoni, compuso en 1766 *La cameriera spiritosa*. En sus óperas realizadas en colaboración con las comedias de Goldoni, Galuppi obtiene un estilo cómico vocal muy incisivo y dotado de una psicología esmerada, que le distinguen de la obra de su maestro Lotti y de la escuela napolitana. Aplica a sus pasajes concertados, incluidos en la acción, una mayor relevancia, no limitándolos ya al final. De regreso de Rusia a Venecia, donde la República le había conservado su puesto en San Marcos, escribió también *Il villano geloso* (1769), *L'inimico delle donne* (1771), *Montezuma* (1772), o su última obra, *La serva per amore* (1773). En su amplia producción escénica, que supera el centenar de títulos (conviene también mencionar su empleo frecuente de libretos de Metastasio), destacan asimismo otras obras como: *Didone abbandonata* (Módena, 1741); *Demetrio* (Viena, 1748); *Il Comte Caramella* (Verona, 1749); *Il mondo alla roversa ossia le donne che comandano* (1750); *Ipermestra* (1751); *La Calamità de'cuori* (1752); *I Bagni d'Abano* (1753, en colaboración con Bertoni); *La diavolessa* (1755); etc. Por lo que respecta a sus obras para clave (unas 125 sonatas, toccatas, divertimentos, lecciones, etc.), de las que imprimió en Londres 6 *Sonate per cembalo*, éstas anuncian ya el estilo clásico. Escribió también un Trío para flauta, oboe y bajo, 7 *Concerti a quattro* (para dos violines, viola y chelo), 2 Conciertos para clavicémbalo y 3 Conciertos para flauta. Trabajó también abundante música vocal (misas, motetes, *Te Deum* y distintas obras religiosas, además de 27 oratorios y 7 cantatas).

**-D'AQUIN, Louis Claude (\*1694; †1772):** Compositor de obras para clave y organista parisino. Hijo del burgués de París, Claude D'Aquin, inició una carrera como niño-prodigio, siendo presentado a la corte de Luis XIV a los seis años. Reemplazó al organista Marin de la Guèrre a los 12 años, y ejerció como organista del convento parisino del Pétit-Saint-Antoine (1706), y en Saint-Paul (1712) —rivalizando en la oposición con J. Ph. Rameau— (en donde ascendió a organista primero en 1739). Estudió órgano con L. Marchand y composición con N. Bernier. Se casó en 1722, cuando actuaba ya como organista de palacio del rey en la Chapelle Royale, y era ordinario de la música del príncipe de Conti. Organista luego de los franciscanos —“cordeliers”— (1732, sucediendo a su antiguo profesor Louis Marchand), y definitivamente de la Chapelle Royale (1739, sucediendo a Jean-François D'Andrieu). Se convirtió en titular de los órganos de Notre-Dame en 1755, como sucesor de Guillaume-Antoine Calvière. Brillante virtuoso del teclado, y gran improvisador (fue muy apreciado por la aristocracia y parece que su toque en el órgano alcanzaba locuras considerables), reaccionó contra el mal gusto reinante. Su *1er. Livre de pièces de clavecin* (París, el autor, 1735), el mejor de la escuela francesa después de F. Couperin y de J. Ph. Rameau, es rico en obras descriptivas como el “coucou” (cuco) y la “hirondelle” (golondrina). Su *Nouveau Livre de Noël, pour l'orgue et le clavecin, dont la plupart peuvent s'exécuter sur les violons, flûte, hautbois, etc.*, *Oeuvre II* (París, el autor, s.f. [1745c]), que incluye piezas coloristas para Navidad, constituye un clásico de las colecciones de este género, formado por obras muy variadas y ornamentadas,

anotadas con precisión. Compuso también una pequeña cantata, *La Rose* (París, Le Clerc, 1762) y abundantes obras manuscritas (2 misas, 1 *Te Deum*, varios motetes, 1 *Miserere*, *Leçons de Tenèbres*, varias cantatas y divertimentos que se interpretaron en el Concert Spirituel de 1728 y 1729.

**-LASCEUX, Guillaume (\*1740; †1831):** Organista y compositor francés, natural de Poissy. Inició su carrera como organista en la localidad cercana de Chevreuse a los 18 años, instalándose en París en 1762. Estudió composición durante cinco años con el organista Charles Noblet, que era también cembalista de la Ópera de París. En 1769 llegó a ser organista supernumerario de Claude-Nicolas Ingrain en Saint-Étienne-du-Mont, puesto que dejó en 1774. Simultáneamente, ejerció también como organista en los Mathurins (desde 1769, sucediendo a Noblet), Saint Aure (desde 1769), los frailes mínimos de la Place Royale (desde 1779), Sainte-Anne, el Colegio de Navarra y el Seminario de Saint Magloire. A causa de la Revolución de 1789, perdió sus cargos, y como medio de subsistencia hubo de tocar en los servicios de los “teofilántropos”, nuevamente como organista titular en Saint-Étienne-du-Mont (cuyo nombre se cambió por el de Templo de la Piedad filial), lo que le obligó a tener que crear una producción vocal y camerística amplia. Al restaurarse dicha iglesia al culto católico-romano en 1803, Lasceux hubo de reducir sus anteriores obligaciones, que mantuvo no obstante hasta su jubilación en 1819. Fue conocido como organista virtuoso, muy alabado por sus improvisaciones que describían el Juicio Final. Compuso en diversos géneros, incluyendo óperas cómicas (como la comedia lírica *Les époux réconciliés*, 1789), misas, motetes, arietas, romances..., sonatas con acompañamiento de tecla, piezas sacras para órgano e incluso hizo arreglos para teclado de canciones populares. La novedad de estas últimas piezas le reportaron cierto éxito, particularmente entre los aficionados. Escribió por otra parte algunas obras en las que se combinaba la música con la teoría, cuyo fruto fue un *Essai théorique et pratique sur l'art de l'orgue* (1809), obra que ofrece una enumeración de juegos o registros, las fórmulas para combinarlos, y para componer las secciones apropiadas para ellos. En ese sentido, tras citar las combinaciones “clásicas”, propone otras más novedosas, mostrando en estas últimas el juego o registro de bajo, el recitado de oboe, el “concierto de oboe”, “concierto de flauta”, “sinfonía concertante para dos instrumentos” (para órgano solo), etc. El Trío constituye una de tales manifestaciones en la obra de Lasceux. Compuso un interesante *Journal de pièces d'orgue, contenant des messes, Magnificat et noëls* (1771-1772), y un *Nouveau journal [Nouvelle suite] de pièces d'orgue, contenant des messes, Magnificat et noëls* (1782-1784c). Otras piezas suyas para órgano son: *Messes des grands solennels* (1783), *Te Deum* (1786, perdido), *Nouvelle suite* (1810), *Annuaire de l'organiste* (1819), 12 Fugas (1820). Además, trabajó también 12 sonatas para clave y violín ad libitum (1768-1772), numerosos arreglos para teclado de oberturas y canciones de obras para la escena, etc.

\* \*  
\*

## Manuel Ciurana, Juan Moreno y Polo, D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?], y el contexto orgánico de Europa en la segunda mitad del siglo XVIII: Análisis comparado de los procedimientos estéticos y compositivos

**01 - El tratamiento contrapuntístico por paralelismos de consonancia imperfecta:** constituye un recurso especialmente relevante, en tanto que supone un cambio en la concepción compositiva de la música de tecla en el ámbito hispánico, respecto al tradicional estilo contrapuntístico a modo de pasos “fugados”, rítmico-imitativo, canónico o de estilo “improvisado” que caracterizó la práctica totalidad de la música de tecla en España desde el siglo XVI. Las terceras o sextas en paralelo, supone una amplificación armónica en su concepción de intensificación armónica y aun orquestal del instrumento de tecla, que, a su vez, sugiere una nueva concepción estética y compositiva, que tuvo su apogeo precisamente durante el desarrollo artístico de los autores objeto de estudio (segunda mitad del siglo XVIII) y del que España no estuvo ajeno, como se podrá comprobar. Moreno y Polo, Ciurana y D.M.S. comparten los recursos del nuevo estilo galante o clásico, pero que, además, en España se supieron combinar con la anterior escritura tradicional orgánica.

### *En los compositores-organistas objeto de estudio:*

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 3º de Segundo Tono, cc.1-4: paralelismos de consonancias imperfectas entre las voces de Tiple y Bajo:



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 5º de Quinto Tono, cc.1 y 4: sextas, a modo de intensificación armónica de la voz superior.

en el órgano flauta y violón  
en la cadereta violín y flauta

cadereta

cadereta

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*, Verso 5° de Octavo Tono; sextas, sobre diversas figuraciones.

a) cc.1-2:

19ª y 22ª y a la izquierda flautados y octava cadereta  
flautín o pájaros y flautas a la izquierda violón y octa

órgano

b) cc.15-16:

órgano

-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas [Segundo Juego]*, Verso 6° de Octavo Tono, cc.4-6: pasaje de imitación por terceras y décimas:

5

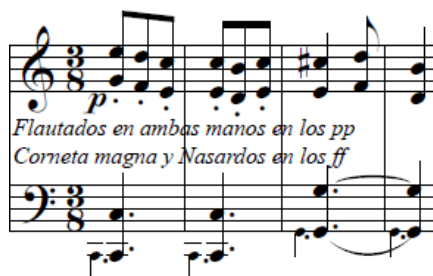
-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 7° del Primer Tono, cc.1-3: sextas (con posición de segunda inversión) para la introducción, en el primer tiempo del c.1, luego enlazadas a modo de cláusula.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5° Tono para Misas*, Gloria, Verso 3°, cc.1-4: pasaje amplio con los paralelismos de sextas sobre escalas en la mano derecha (recurso propio del nuevo estilo clásico), con carácter de melodía acompañada (cercana ya a la melodía Romántica, con sus típicas ligaduras de expresión, lo que denota una escritura cronológicamente más avanzada).



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5° Tono para Misas*, Gloria, Verso 7°, cc.1-4: sextas en la mano derecha.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1º, Verso 1º, cc.1-3: paralelismos de consonancias imperfectas, tratados a manera de una imitación temática de carácter enfático.



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

A continuación se podrá comprobar, cómo el recurso de los pasajes completos de tercera y sexta, fue uno de los procedimientos habituales a la hora de elaborar el contrapunto o servir de énfasis motivico durante la segunda mitad del siglo XVIII, particularmente en el caso de los compositores del entorno alemán e inglés.

-KNECHT, Justin Heinrich: *Freu dich sehr, o meine Seele*, cc.1-4: paralelismos de consonancias imperfectas (sextas) entre la voz de Tenor y el Tiple, en saltos de tercera.



-BECKWITH, John "Christmas": *Voluntary I*, cc.1-2: motivo de sextas en la mano derecha, sobre pedal en el I grado de la tonalidad.





-BECKWITH, John “Christmas”: *Voluntary I*, c.6: sextas como enriquecimiento armónico del motivo.



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Orgelpraeludien*, cc.23-24: sextas “discontinuas” entre las voces de Alto y Tenor.



-SEGER, Josef: *Fugue en Fa mineur*, cc.45-46: consonancia imperfecta entre Bajo y pedalier (tercer sistema).



-RUSSELL, William: *24 voluntaries for the organ*. Siciliana, cc.41-42 y 49: voces en paralelismos de consonancias imperfectas.



-RUSSELL, William: *24 voluntaries for the organ*. Fugue. Allegro, cc.61-63: pasaje amplio a base de paralelismos de terceras en la mano derecha.



**02 - El procedimiento cromático:** supone una visión ampliada de la modalidad, (cercana a la concepción tonal y de escala heptatónica), con jerarquía tonal y una función decorativa de la armonía, característicos en buena medida de la estética clásica.

*En los compositores-organistas objeto de estudio:*

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*, Verso 6º de Segundo Tono, cc.7 y 9: cromatización, a modo de floreos, de las notas de la mano derecha:



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*, Verso 3º de Tercer Tono:  
dos cromatismos descendentes de 2ª menor, en escala:



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*, Verso 7º de Tercer Tono:  
cromatismos en la mano derecha, por 2ª menor descendente:



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*, Verso 8º de Tercer Tono:  
cromatismos ascendentes en la mano izquierda:



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*, Verso 5º de Octavo Tono:  
cromatización:



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 3° de Cuarto Tono, c.1: cromatismo en la bordadura del motivo.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 7° de Tercer Tono, cc.2-4: pasaje cromático.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 4° de Quinto Tono, cc.1-3: cromatismos en el motivo:



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para cuando se varía el tono en el Salmo 2º ó 3º, Verso 6º, cc.10-11*: cromatismos con función de progresión armónica.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona, Salmo 1º, Verso 3º, cc.11-12*: cromatismo en el bajo con función de progresión armónica:



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona, Salmo 2º, Verso 4º, cc.1-2, 3-4 y 8-9*: cromatismos entre dos compases:



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fuge*, cc.2 y 4: pasaje cromático en los motivos:



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fuge*, cc.2, 8 y 11-12: pasajes cromáticos entre varias voces simultáneas:

a) c.2:



b) c.8:



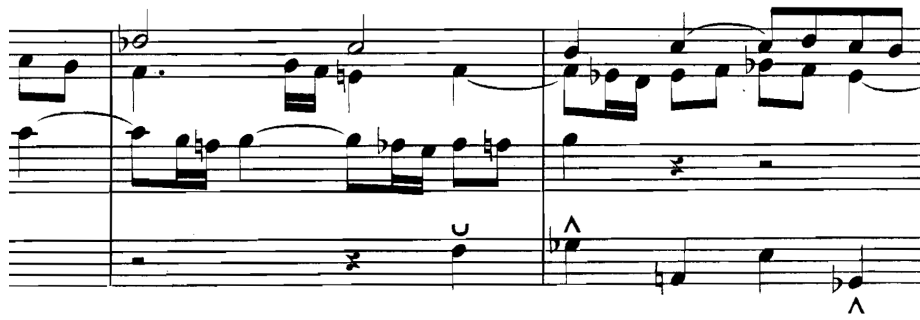
c) cc.11-12:



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fuge e Preludie*, I. Praeludium, cc 4-7: pasaje de progresión cromática en la voz del Tenor:



-SEGER, Josef: *Fugue en Fa mineur*, cc.14-15: pasaje de carácter cromático; todas las voces contrapuntísticas proceden alterando una de las notas precedentes:



-BECKWITH, John "Christmas": *Canon Two in one*, cc.13-14: cromatismos entre las células ascendentes y su alteración descendente:



-RUSSELL, William: *Twelve Voluntaries. Voluntary II. Allegretto*, cc.25-26: alteración de las notas con carácter de cromatismos.



-KNECHT, Justin Heinrich: *Freu dich sehr, o meine Seele*, cc.33-35: progresión armónica y cromática, en el bajo.



**-b) Cromatismos en textura de escala:**

***En los compositores-organistas objeto de estudio:***

-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para cuando se varía el tono en el Salmo 2º ó 3º*, Verso 3º, cc.1-2: escalas cromáticas en el bajo.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*, Salmo 1º, Verso 5º, cc.5-8: pasaje cromático en las células en progresión y con textura de pregunta-respuesta:



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fuge e Preludie*, II. Fuga, cc 10-11: cromatismos en escala descendente y voces simultáneas.



-RUSSELL, William: *24 voluntaries for the organ*. Cornet a la Pollacca, cc.51-53 y 78-79: cromatismo en escala de la voz inferior.



a)

Musical score for example a) showing two staves. The upper staff has a 'Swell' marking above it. The music consists of a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff, both featuring chromatic movement.

b)

Musical score for example b) showing two staves. The music consists of a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff, both featuring chromatic movement.

**-c) Cromatismos simultáneos o en acordes:**

*En los compositores-organistas objeto de estudio:*

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*, Verso 1º de Cuarto Tono, cc.5 y 7-8: simultaneidad de voces en un pasaje de estilo cromático.

a) c.5:

Musical score for example a) c.5 showing simultaneous chromatic passages in two staves. The upper staff has a '5' marking above the first measure. The music consists of a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff, both featuring chromatic movement.

b) cc.7-8:

Musical score for example b) cc.7-8 showing simultaneous chromatic passages in two staves. The music consists of a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff, both featuring chromatic movement.

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*, Verso 8º de Octavo Tono, c.11: simultaneidad de voces en un compás de estilo cromático.



[-MORENO Y POLO, Juan: no anota pasajes de cromatismos simultáneos].

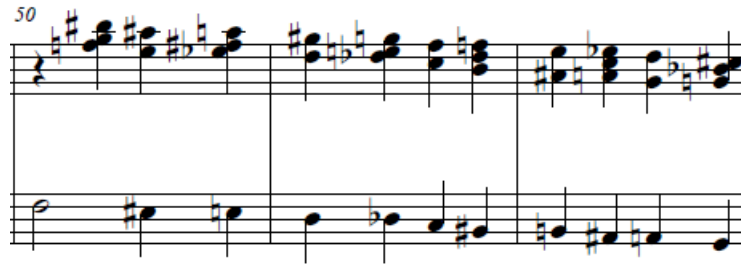
-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas, Gloria, Verso 6º*, cc.14-16: cromatismos en acordes (en tres voces simultáneas).



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas, Ofertorio en Do Mayor*, cc.73-74: cromatismos en dos voces simultáneas.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Intermedios, Intermedio 2º*, cc.50-52: cromatismos y acordes en tres voces simultáneas.



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-SEGER, Josef: *Prélude en Re*, cc.14-17: acordes de semibreves y de mínimas, en cromatismo y progresión.



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Praeludien*, II. Moderato, cc.5-9: cromatismos en acordes:



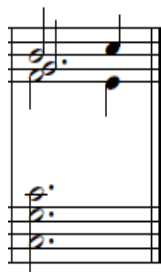
-KIRNBERGER, Johann Philipp: *Fugue en Si b*, cc.100-102: cromatismos en acordes de la mano derecha, y en el bajo, en progresión descendente:



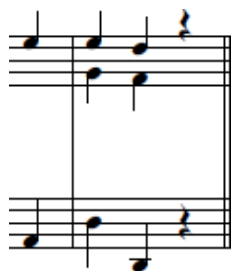
**03 - El empleo de la “sobretónica” o retardo en la cláusula final, sobre el bajo en la *finalis de la tonalidad* confirma el estilo clásico en su concepción más explícita, puesto que la jerarquía de I y V grado, constituye la base de la dialéctica clásica, así como el superponer un retardo en el caso del V grado (ya prácticamente una dominante, desde un punto de vista funcional), sobre el I grado.**

***En los compositores-organistas objeto de estudio:***

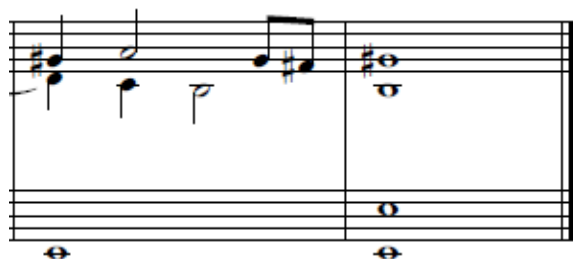
-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 5º de Quinto Tono, c.16: “sobretónica” o retardo (de mayor duración que su resolución), sobre el bajo del I grado.



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 4º de Primer Tono, cc.15-16: retardo de dos notas sobre el bajo del I grado (Re).



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 8° de Cuarto Tono, cc.6-7: notas del v grado, sobre pedal en Mi.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 1° de Octavo Tono, cc.6-7: sobre el pedal (Re), se construye, por movimiento paralelo de sextas, las notas de su v grado “defectivo” en el último tiempo.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8° Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1°, Verso 8°, cc.12-13: retardo de la 4ª por la 3ª, con pedal en el Bajo y el Tiple.

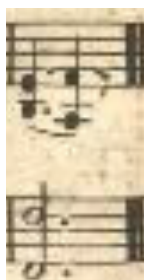


-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8° Tono para Tercia y Nona*. Salmo 2°, Verso 1°, c.10: retardo de dos notas sobre el bajo del I grado, que resuenan a su v grado en sus notas de necesaria resolución (Do# y Sol).



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-LASCEUX, Guillaume: *Magnificat. Cromorne avec les fonds* (cc.101): último acorde de la cláusula final sobre el I grado (Fa) y doble retardo o notas fundamentales de resolución obligada del V grado con séptima (tercera y séptima):



-RUSSELL, William: *Twelve Voluntaries. Voluntary II. Allegretto* (cc.17-18): sobretónica (V grado con séptima) sobre Do, o retardo de tres notas con séptima:



-RUSSELL, William: *Twelve Voluntaries. Voluntary II. Allegretto* (c.63): sobretónica, o retardo de tres notas con séptima sobre el I grado (Do):



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fugue e Preludie* I. Fuga (cc.72-73). Con disposición del IV grado, y después V grado, sobre la pedal de tónica Do (Mayor).



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Orgelpraeludien*. Poco Vivace (cc.48-51): pasaje con pedal de I grado sobre el que armoniza los grados V-I hasta el compás final, con acorde de VII grado sobre el I (de mayor duración) que su resolución:



**04 - El empleo de unísonos:** responde a una nueva visión de la escritura, ya no contrapuntística y muy cercana a un uso del instrumento de tecla con imitación de la sonoridad orquestal, ampliando su dinámica y con un carácter de enlace; dichas funciones se corresponden con la idea estética y del procedimiento clásico.

***En los compositores-organistas objeto de estudio:***

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 7º de Tercer Tono: unísonos (con efecto de octavas).

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 1° de Sexto Tono: unísonos (con efecto de octavas).

a) cc.1-2:

b) c.5:

c) c.9:



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 2º de Octavo Tono: unísonos (con efecto de octavas):

a) cc.5-6:



b) c.9:



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 2º de Quinto Tono, cc.1-2: unísonos (con efecto de octavas) y acordes triada.

Musical notation for measures 1-2 of the 2nd verse of the 5th tone. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The melody in the treble staff starts with a one-measure rest, then plays a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff plays a similar sequence: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The notes are beamed together in pairs. There are also triad chords in the treble staff: a G4-A4-B4 triad in measure 1, and a G4-A4-B4 triad in measure 2. The text "en el órgano Lengüetería; en la cadereta Llano" is written below the treble staff, and "cadereta" is written below the bass staff.

[-MORENO Y POLO, Juan: no anota unísonos]

-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1º, “Cláusula para el Gloria”, cc.1-2: unísonos (con efecto de octavas).



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas*, Gloria, Verso 1º, cc.1-4: todo el verso con una textura improvisada a base de unísonos (con efecto de octavas).

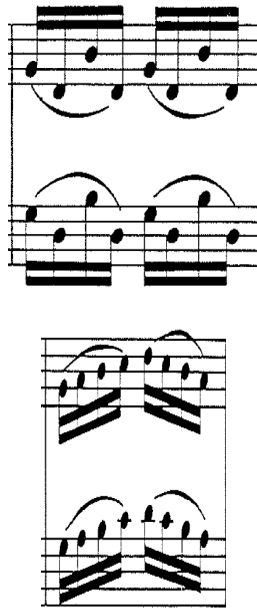


***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

[No se han localizado pasajes de unísonos exactos *a la octava* entre los autores extranjeros estudiados, a excepción de Marianus Königsperger, lo que sugiere una mayor riqueza de recursos, o un mayor cuidado de los compositores foráneos por evitar la pobreza compositiva... No obstante, este empleo de octavas podría sugerir, en ámbito hispánico, el empleo, acaso acostumbrado, de diferente registración para cada una de las voces que proceden en octavas..., algo que habría estado facilitado por el empleo — típicamente hispánico—, de registros partidos, el cual posibilitaría, con toda propiedad, y en una característica “nacional”, la variedad tímbrica y de colorido incluso en estos pasajes. En los autores extranjeros analizados, no obstante, sólo se anotan estos unísonos u octavas en análogas figuraciones y por consonancias imperfectas, en pasajes no contrapuntísticos (que ya han sido tratados en el apartado de paralelismos de consonancia imperfecta por lo que en este caso sólo se anotan aquellos ejemplos de

consonancias imperfectas sin un sentido contrapuntístico, sólo como ampliación armónica]

-KÖNIGSPERGER, Marianus: *Drei Pastorell-Arien* n° 3 Grave (cc.7 y 18): unísonos (con efecto de octavas).



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Preludie* n° XI, en Do Mayor (cc.1-2): pasaje amplio de escalas simultáneas entre ambas manos a distancia de sextas y terceras.



-KREBS, Johann Ludwig: *Trio* n° 2 (cc.32-36): secuencia-pasaje de figuraciones similares por consonancia imperfecta:



**05 - El empleo de acordes tríadas:** como muestra de modernidad, dada la “nueva” concepción vertical o de acorde (más propia de la comprensión armónica de la tonalidad mayor/menor) frente a la tradición contrapuntística de la música orgánica precedente.

*En los compositores-organistas objeto de estudio:*

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 1º de Primer Tono: figuraciones o acordes tríadas:

a) c.1:

*Andante*



*para lengüetería*



b) c.3:



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 1º de Quinto Tono: acordes tríadas.



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 1º de Octavo Tono, cc.1-2: acordes tríadas:

a)



b)



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 1º de Segundo Tono, cc.11-12: acordes cuatríadas (considerados entre ambas manos) sobre los grados I-V-I:



*En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:*

-GOODWIN, Starling: Voluntary XII (cc 1-3): acordes tríadas en la mano derecha.



-RUSSELL, William: *Twelve Voluntaries*. Voluntary III. Larghetto (cc.1-3): acordes tríada en la mano izquierda:



-RUSSELL, William: *Twelve Voluntaries*. Voluntary VI. Largo (cc. 6-12): tríadas en la mano izquierda:



**06 - El empleo de acordes cuatríadas** (o de cuatro notas): resulta infrecuente en la música de tecla hispánica de la época; el uso de un acorde con 7ª sobre el V grado, tiene la función de tensión-distensión que caracteriza la polaridad del nuevo estilo “clásico”, que poco a poco fue incorporándose a la tradición contrapuntística y modal.

***En los compositores-organistas objeto de estudio:***

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 1º de Primer Tono, cc.8-9: cláusula final con acorde de cuatro notas, formado entre ambas manos, a manera de 7ª de dominante sobre el v grado de la tonalidad:



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 1º de Segundo Tono, cc.11-12: cláusula final con una 7ª que funciona como dominante sobre el v grado (La) de la tonalidad:



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 1º de Primer Tono, c.6: cláusula final con una 7ª que funciona como Dominante sobre el v grado (La) de la tonalidad.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 5º de Segundo Tono, c.6: cláusula final con una 7ª que funciona como Dominante sobre el v grado (La) de la tonalidad.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 2º, Verso 3º, cc.12-13: acorde de cuatro notas, entre ambas manos, con 7ª, a modo de la 7ª de Dominante en cuanto a su disposición y tratamiento.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas, Gloria, Verso 9º (Final del Gloria)*, cc. 1-2: acorde de sonoridad cuatríada, formado mediante cuatro notas entre ambas manos, con 7ª sobre el Sol# y resolución sobre La.



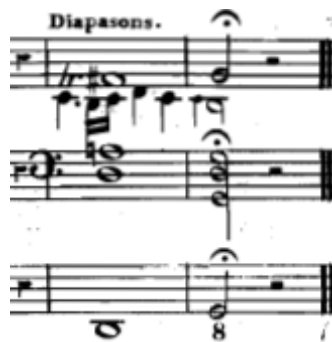
***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-RUSSELL, William: *Twelve Voluntaries*. Voluntary II. Allegretto (c.5): final con 7ª, a manera de 7ª de Dominante:





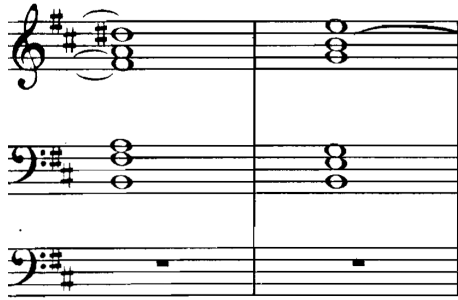
-RUSSELL, William: *Twelve Voluntaries*. Voluntary II. Largo (cc.61-62): final con 7<sup>a</sup> dominante de Sol:



-RUSSELL, William: *Twelve Voluntaries*. Voluntary II. Allegretto (cc.30-31): 7<sup>a</sup> dominante de Mi bemol, que además constituye un alejamiento de la tonalidad inicial (Do Mayor):



-SEGER, Josef: *Prélude en Re* (c7-8): constitución de una 7<sup>a</sup> dominante sobre una resolución en 6/4 (cuarta y sexta, más que propiamente una segunda inversión) de la tónica:



-LASCEUX, Guillaume: *Magnificat. Cromorne avec les fonds* (cc.100-101): [se anota con un bemol en la armadura] cláusula final de V grado con 7<sup>a</sup>, en un acorde desplegado y final, a base de las notas características de la 7<sup>a</sup> de Dominante con resolución necesaria (Si b y Mi), sobre el I grado (Fa):



-KREBS, Johann Ludwig: *Fugue 181* (cc.122-123): cláusula final de V grado con 7<sup>a</sup>, en un acorde desplegado y final sobre el I grado (La):

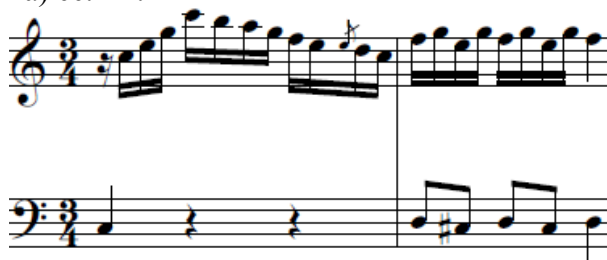


**07 - La alteración del I grado de la tonalidad:** es un recurso que caracteriza la ambigüedad y variedad propia de la concepción tonal clásica, con función de coloración armónica o modulación provisional, lejos de la *finalis* inamovible del estilo modal.

***En los compositores-organistas objeto de estudio:***

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 7º de Quinto Tono: alteración del I grado (o de la tónica), Do, en el c.2, asignada al bajo:

a) cc.1-2:



b) cc.7-8: 2ª Aumentada y alteración del I grado (Do).



[-MORENO Y POLO, Juan: no anota alteración de la *finalis*]

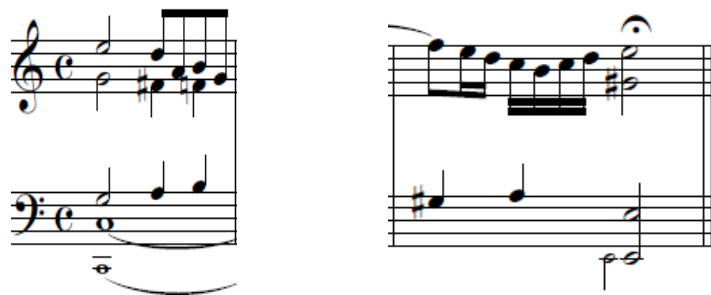
-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1º, Verso 3º, c.7: alteración del I grado (Sol).



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Ofertorio en Do Mayor, Preludio* (c.8): alteración del I grado (Do).



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas*, Gradual (“sobre el tema del Verso 8º”), c.1, y último de la primera parte: alteración del v grado de la tonalidad principal (Do) con función de modulación lejana a Mi con tríada mayor.



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

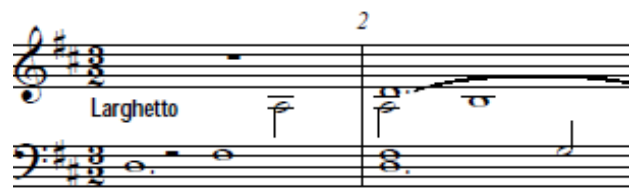
-KNECHT, Justin Heinrich: *Freu dich sehr, o meine seele* (cc.19-20): alteración de la tónica (Sol) de carácter pasajero y con una función de ambigüedad moduladora.



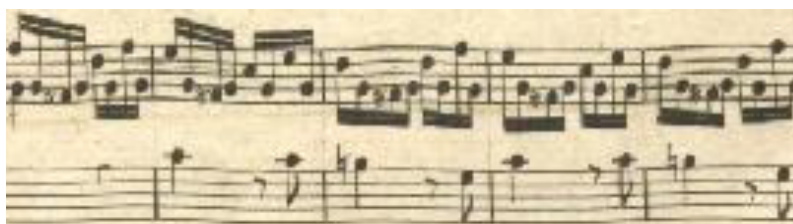
-KIRNBERGER, Johann Philipp: *Chorale. Es ist das heil uns kommen her* (cc.24-25): alteración de la tónica (Mi), de la tonalidad de Mi Mayor, con función de cláusula o cadencia sobre el relativo menor (Do#).



-BENNETT, John: Voluntary I (cc.1-2 y 33-34): alteración del I grado (Re) como modulación provisional a Mi:



-LASCEUX, Guillaume: *Magnificat. Cromorne avec les fonds* (cc.24-28): [se anota con un bemol en la armadura] *finalis* en Fa, que en el ejemplo se altera como bordadura inferior reiterada:



**08 – Una nueva concepción de la modalidad (o elementos de la nueva tonalidad mayor/menor):**

***En los compositores-organistas objeto de estudio:***

-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 1º de Primer Tono, cc.1-2: Este Primer Tono (Re dórico), se anota como tal, sin alteraciones en la armadura, pero se concibe ya de manera plenamente “tonal”, entendido como un claro Re menor, con el Si bemol alterado sistemáticamente de manera accidental, con el Do sostenido (entendido ya como un VII grado con una nueva función de “sensible”), y con otras alteraciones accidentales, propias ya de Re menor:



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 7º de Cuarto Tono, cc.1-5: alteraciones escritas accidentalmente.



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-SEGER, Josef: *Fugue en Fa mineur* (cc. 1-3): gran número de alteraciones en la armadura frente a las composiciones españolas anotadas según la modalidad antigua. Repárese asimismo en el trabajo del pedalier, que constituye una parte más del contrapunto frente a los sencillos —casi rudimentarios— contras o pisas de la escritura española orgánica.

(Andante, ♩ = 60.)

(*f*)

(*f* *G<sup>♯</sup>0.*)

-SCHNEIDER, Johann **Julius**: *Präludium* (cc.32-34): menor trabajo del pedal, entendido para fijar las funciones tonales propias del Clasicismo, y textura acórdica (desplegada) asignada a la mano derecha, propia del estilo galante:

-KOPŘIVA, Karel Blažej: *Fuga en La bemol Mayor* (cc.1-5): alteraciones en la armadura propias específicamente de la tonalidad mayor:

(Andantino espressivo, ♩ = 69.)

MANUALE.

(*p* *G<sup>♯</sup>0.*)

(*Ben legato.*)

PEDALE.

-FISCHER, Michael Gotthard: *Jerusalem Plantabis* (cc.1-3): pasaje con un tratamiento de glosa, frente a la escritura acórdica, y alteraciones accidentales sobre el Si bemol:



-FISCHER, Michael Gotthard: *Jerusalem Plantabis* (cc.5-6): alteraciones del modo (nota Do#):



-FISCHER, Michael Gotthard: *Jerusalem Plantabis* (cc.10-11): en modo Protus; alteración de la nota Sol#:



-FISCHER, Michael Gotthard: *Jerusalem Plantabis* (cc.22-23): alteración del Sol#:



**09 – La sexta alterada descendientemente (híbrido entre lo modal y lo tonal):**



**En los compositores-organistas objeto de estudio:**

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 7º de Quinto Tono, cc.8-9: alteración rebajada del VI grado (Si bemol), en la cláusula final sobre Re.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas [Primer Juego]*, Verso 1º de Primer Tono, c.6: sexta rebajada. (Si bemol) de la tonalidad de Re.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas*, Ofertorio en Do Mayor, Preludio, cc.1-2: sexta rebajada de Do.



**En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:**

-RUSSELL, William: *Twelve Voluntaries*. Voluntary III. Larghetto (cc.1 y 36-37): Re Mayor, con la sexta rebajada (Si bemol):

a) c.1:



b) cc.36-37:



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fugue e Preludie* I. Preludium, cc.1 y 22-23: en Do Mayor, con la sexta rebajada (La bemol).

a) c.1:



b) cc.22-23:



**10 - El tratamiento de la disonancia:** es un parámetro esencial a la hora de determinar el estilo y concepción compositivos, y aun los aspectos de modernidad o de arraigo en la tradición.

**-a) Intervalos Disminuidos:** usados en numerosas ocasiones con un carácter más tonal, que modal o de tradición contrapuntística del entorno eclesiástico.

*En los compositores-organistas objeto de estudio:*

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 8º de Sexto Tono, c.5: 4ª Disminuida melódica (Do#-Fa), entre Fa y Do# en la mano derecha.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 7º de Sexto Tono, cc.5-7: 5ª Disminuida (Fa#-Do) melódica y armónica, que supone la alteración del I grado Fa#.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 7º de Primer Tono, c.5: 7ª Disminuida, de paso, entre el Do# y el Sib de la mano derecha.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 2º de Cuarto Tono, c.5: 4ª Disminuida melódica (Sol#-Do), entre Do y Sol#, en ambas manos.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 1º de Sexto Tono, c.1: 4ª Disminuida melódica Do#-Fa, entre Fa y Do#, con carácter tonal, a modo de una especie de “sensible” (el Do# disonante) sobre el Re.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 4º de Sexto Tono, cc.1-2: 5ª Disminuida (entre el Si becuadro y el Fa en la voz del Alto), con carácter tonal, y Respuesta del motivo a la 5ª, con variación y 5ª Disminuida.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 5º de Primer Tono, cc.1-2: 5ª Disminuidas melódicas.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1º, Verso 2º, cc.6-7: 5ª Disminuida (Fa#-Do) con carácter tonal (7ª y 3ª del v grado —Re—, en cuatríada).



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1º, Verso 6º, cc.4-5: 5ª Disminuida (Si-Fa becuadro) con carácter tonal (resolución típica de las notas obligadas del v grado —Sol— en 7ª de Dominante, Si y Fa becuadro).



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas, Gloria, Verso 2º*, c.20: 7ª Disminuida de carácter tonal.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas, Gloria, Verso 5º*, cc.17-19: 7ª Disminuida en el c.17 sobre Re#.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas, Gloria, Verso 8º* (“Tu solus”), c.6: 5ª Disminuida (Fa#-Do).



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-RUSSELL, William: *Twelve Voluntaries*. Voluntary II (cc.38-40): 4ª Disminuida “tonal”, sobre el Re, en el bajo (entre el Do# y el Fa natural):



-LONG, Samuel: *Lesson II*. Allegro (c.14): 5ª Disminuida (Fa#-Do), con función tonal (el Fa#), sobre el I grado (Sol).



-LONG, Samuel: *Lesson II*. Allegro (c.19-20): 5ª Disminuida (Sol#-Re), cromatizada (el Sol#), con función tonal sobre La:



-RUSSELL, William: *Twelve Voluntaries*. Voluntary II (c.55): 7ª Disminuida (Fa#-Mib) sobre el Fa#:



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fughe e Preludie* I. Preludium (c.20): 7ª Disminuida (Mi bemo) sobre el Fa#, que es a su vez el IV grado (de Do Mayor) alterado ascendentemente.



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fughe e Preludie* II (c.7): 7ª Disminuida (Mi bemo) sobre lo que parece ser una segunda inversión del Fa# y su arpeggio en la mano derecha:



**-b) Intervalos Aumentados:** implican el reverso del intervalo Disminuido cuando su función está cercana al ámbito tonal y no modal.

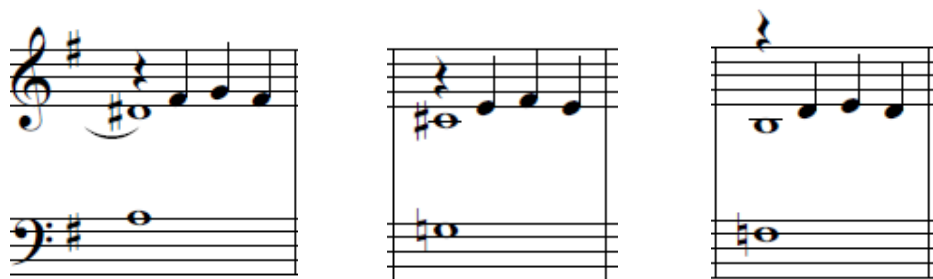
**-b.1) Intervalo de 4ª Aumentada:** de carácter tonal, que presupone la 7ª de Dominante en sus intervalos de 3ª y 7ª.

***En los compositores-organistas objeto de estudio:***

-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1º, Verso 2º, cc.14-15: 4ª Aumentada tonal (Sol mínima del Alto y Do# del Tiple).

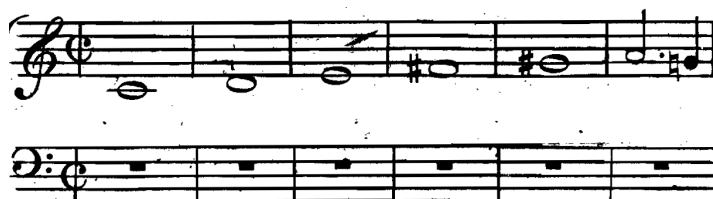


-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1º, Verso 2º, cc.13 (La-Re#), 15 (Sol becuadro-Do#) y 17 (Fa becuadro-Si): 4ª Aumentada.



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-RUSSELL, William: *24 voluntaries for the organ*. Fugue (cc.1-6): 4ª Aumentada melódica entre Do y Fa#:





-KREBS, Johann Ludwig: *Trio I* (cc.30-31): 4ª Aumentada en los motivos de la voz del Alto, por concepción tonal de la obra.



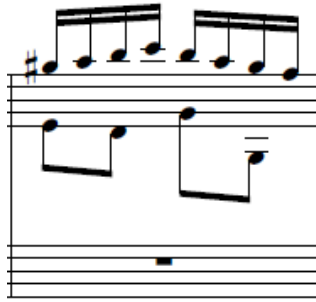
**-b.2) Intervalo de 2ª Aumentada:** intervalo considerado disonante y contrario a las normas del contrapunto; pero, como se puede comprobar, muy utilizado durante este período tanto en su proceso melódico como armónico. En el caso de los autores objeto de estudio, podrá comprobarse que constituye un giro melódico característico y, en buena medida, un intervalo buscado para un tipo de sonoridad que se va a constituir en característica de la música española.

***En los compositores-organistas objeto de estudio:***

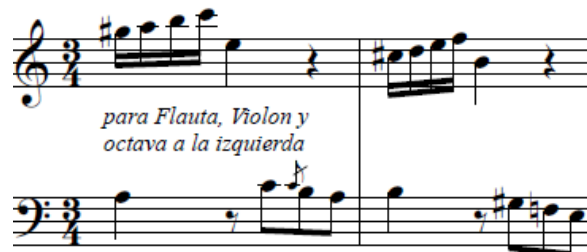
-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 1º de Primer Tono, c.2: 2ª Aumentada melódica Sib-Do#, entre Do# y Sib descendente, por grados conjuntos.



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 8º de Quinto Tono, c.4: 2ª Aumentada melódica Fa natural-Sol#, entre Sol# y Fa natural, por grados conjuntos descendentes.



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 6º de Cuarto Tono: 4ª Disminuida (Sol#-Do) en el motivo inicial, y 2ª Aumentada melódica (Fa becuadro-Sol#) en el c.2 en el Bajo.

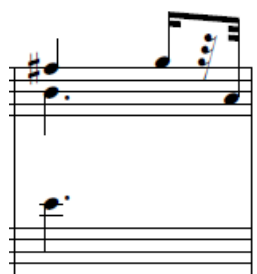


-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 6º de Sexto Tono: 2ª Aumentada (Fa-Sol#), superposición de quintas armónicas (Mi-Si-Fa#), y 4ª Aumentada armónica (Do-Fa#):

a)



b)



c)



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 2° de Primer Tono, cc.1-2: 2ª Aumentada, presente en muchos momentos de la obra (Sib-Do#).



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 1° de Cuarto Tono, cc.2-3: 2ª Aumentada.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 5° de Cuarto Tono, cc.4-5: 2ª Aumentada (Fa-Sol#) en el Bajo.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 2º de Primer Tono, cc.2-3: 2ª Aumentada en el Tiple (Mib-Fa#) c.2 y Sib-Do#, en el c.3.



-D.M.S. [(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas, Gloria, Verso 2º, c.12*: 2ª Aumentada melódica, Mib-Fa#.



-D.M.S. [(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona. Salmo 1º, Verso 7º, c.12*: choque armónico de 2ª Aumentada (Do-Re#) entre el Bajo y el Alto.



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-RUSSELL, William: *24 voluntaries for the organ. Siciliana (c.38)*: 2ª Aumentada entre el Sol y el La# de la mano derecha:



-RUSSELL, William: *Twelve Voluntaries*. Voluntary II. Allegretto (c.20): 2ª Aumentada entre el Si bemol y el Do#, con función tonal, como notas características del tono de Re:



-KREBS, Johann Ludwig: *Ach Herr, Mich Armen Sünder* (cc-3-4): 2ª Aumentada entre el Do natural y el Re#. (Nótese que las notas Mi# y Re# del pedalier no se emplean en los casos hispánicos analizados).



-KREBS, Johann Ludwig: *Ach herr, mich armen sünder* (cc.5-7): 2ª Aumentada entre el Si b y el Do#; repárese nuevamente también en la nota Mi# del pedalier, inexistente en el órgano español de la época.



-LASCEUX, Guillaume: *Messe des Grands Solemnels dans les Tons de Re et La mineur à l'usage des paroisses*. Fugue (cc.74-75): en el c.75, 2ª Aumentada armónica entre el Mib y el Fa#:



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fughe e Preludie* IV. Preludium (c.16): 2ª Aumentada entre Si bemol y Do# melódica, por modulación sobre Re menor.



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fughe e Preludie* II. Preludium (c.3): 2ª Aumentada del acorde de 7ª Disminuida desplegado:



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fughe e Preludie* VI. Preludium (c.7): 2<sup>a</sup>  
Aumentada entre el Sol natural y el La# en la tonalidad de Re.



**-c) Retardos:**

*En los compositores-organistas objeto de estudio:*

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 7º de Sexto Tono:  
retardo de la 4<sup>a</sup> por la 3<sup>a</sup>.



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 7º de Sexto Tono,  
cc.14-15: retardo doble de 9<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> en el c.14.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 1º de Primer Tono, cc.4-5: retardo de la 7ª por la 6ª.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 1º de Primer Tono, cc.5-6: retardo de la 4ª por la 3ª, con quinta.



-D.M.S. [(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1º, Verso 2º, cc.6-7: retardo de la 7ª por la 6ª.





-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1º, Verso 2º, cc.12-13: retardo de la 9ª por la 10ª.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1º, Verso 5º, cc.14-15: acorde cuatría como 7ª y retardo de la 4ª por la 3ª.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1º, Verso 8º (Cláusula para el Gloria), cc.3-4; acorde cuatría sin la 5ª (Si), y retardo de la 4ª por la 3ª.



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fughe e Preludie v. Preludium* (cc.12-14): retardos de la 4ª por la 3ª:



**-d) Falsa relación cromática:**

***En los compositores-organistas objeto de estudio:***

-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 2º de Cuarto Tono, cc.1-2: falsa relación cromática o cromatismo en Do-Do#.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1º, Verso 4º, cc.2-3: falsa relación cromática entre Do-Do#.



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-LASCEUX, Guillaume: *Simphonie Concertante* (cc.2-3): falsa relación cromática entre Sol-Sol# y entre Re-Re# de ambas manos:



-KIRNBERGER, Johann Philipp: *Dreistimmige fugue* (cc.1-2): c.2, 3ª Disminuida (Sol#-Sib), y falsa relación entre Si bemol y Si becuadro.



**11 - El contrapunto con tratamiento del Sujeto a base de notas repetidas:**

-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 6º de Séptimo Tono, cc.1-5: notas repetidas.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 2º de Séptimo Tono, cc.1-5: notas repetidas para introducir el estilo canónico característico.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 4º de Tercer Tono, cc.1-2: notas repetidas.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1º, Verso 6º, cc.1-5: tema basado en notas repetidas.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas, Sanctus*, Verso 2º, cc.1-5: tema de notas repetidas.



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Orgelpraeludien*. Poco vivace (cc.1-6): notas repetidas:



-KELLNER, Johann Peter: *Doppelfuge in d* (cc.1-4): inicio con un contrapunto de notas repetidas.



-GALUPPI, Baldassare: *Sonata con risposta di flauto* (cc.5-9): notas repetidas como soporte armónico y pedal.



-GOODWIN, Starling: *Interludio 3* (cc 1-2): notas repetidas en el Sujeto.



-BECKWITH, John "Christmas": *Fugue* (cc.1-3): notas repetidas.

Full Organ

Allegretto

-Motivos o “Temas” de carácter Cromático:

*En los compositores-organistas objeto de estudio:*

-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas, Sanctus, Verso 3º*, cc.1-5: inicio, tema cromático.

Andante

Lleno

*En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:*

-KIRNBERGER, Johann Philipp: *Fugue en Sib* (cc.1-7 y 9-15): inicio motivico cromático en el Tenor, y su respuesta a la 4ª en la voz del Alto.

a) cc.1-7:  
(Alla breve,  $\sigma=72$ .)

(*f* Grand chœur.)

b) cc.9-15:

-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fughe e Preludie* I. Fuga (cc.1-5): inicio del motivo de carácter cromático.



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fughe e Preludie* VI. Fuga (cc.1-7): inicio del motivo con carácter cromático:



## 12 - Contrapunto de carácter dialéctico como pregunta-respuesta:

*En los compositores-organistas objeto de estudio:*

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 2º de Primer Tono, cc.1-2: textura de pregunta y respuesta entre ambas manos.



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 3º de Primer Tono, cc.1-2: dialéctica entre ambas manos.

b)

para Corneta y Agudos

Musical score for Cornet and Trumpets. The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature has one flat (B-flat).

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 5º de Primer Tono, cc.13-19: pregunta-respuesta:

a)

Musical score for question and answer. The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The music consists of quarter and eighth notes. The key signature has one flat (B-flat). A measure number '15' is indicated above the treble staff.

b)

Musical score for question and answer. The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The music consists of quarter and eighth notes. The key signature has one flat (B-flat). A measure number '10' is indicated above the treble staff.

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 3º de Cuarto Tono, cc.1-3: pregunta-respuesta.

para Corneta, Trompa  
y clarín en 15ª y Trompa Real

Musical score for Cornet, Trumpet, and Clarinet. The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The music consists of quarter and eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 5º de Cuarto Tono, cc.1-2: pregunta- respuesta.

para Corneta y Clarín  
a la izquierda

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The music consists of two measures. The first measure has a quarter rest in the top staff and a quarter note in the bottom staff. The second measure has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. The notes in the top staff are G4, A4, B4, and C5. The notes in the bottom staff are G3, A3, B3, and C4.

-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 6º de Primer Tono, cc.5-6: pregunta-respuesta.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The music consists of two measures. The first measure has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. The notes in the top staff are G4, A4, B4, and C5. The notes in the bottom staff are G3, A3, B3, and C4.

-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 3º de Segundo Tono, cc.5-6: pregunta y respuesta con paralelismos de terceras entre la mano derecha y la izquierda.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The music consists of two measures. The first measure has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. The notes in the top staff are G4, A4, B4, and C5. The notes in the bottom staff are G3, A3, B3, and C4.

-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 6º de Cuarto Tono, cc.1-5: entradas canónicas en imitación de 5ª, con carácter de pregunta y respuesta a través de la evolución “melódica”.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 7° de Cuarto Tono, cc.1-5: imitación y pregunta-respuesta en la misma mano por movimiento contrario y con cromatismo ascendente en textura de terceras.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 2° de Quinto Tono, cc.2-5: imitación en pregunta-respuesta y con disonancia en la respuesta.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 8° de Quinto Tono, cc.1-2: pregunta el Bajo, con respuesta del Tiple, en terceras.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona. Salmo 2º, Verso 2º, cc.2-3: pregunta-respuesta.*



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-GALUPPI, Baldassare: *Sonata per flauto (cc.7-10): pregunta-respuesta.*



-LASCEUX, Guillaume: *Trois Noël Variés pour l'Orgue ou le Clavecin. On s'envont des gais Brewers. 8º Variation (cc.1-3): procedimiento en pregunta-respuesta.*



-LONG, Samuel: *Lesson III, Allegro (cc.8-9): pregunta-respuesta.*



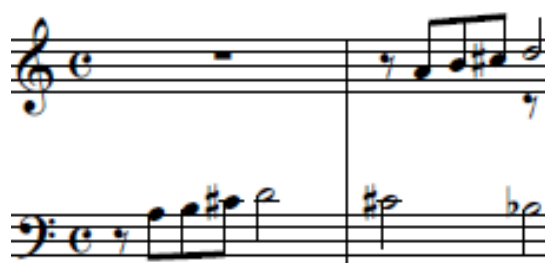
**13 - Contrapunto con imitación entre Sujeto y Respuesta:**

*En los compositores-organistas objeto de estudio:*

-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 2° de Primer Tono, cc.1-2: imitación exacta a la octava inferior.

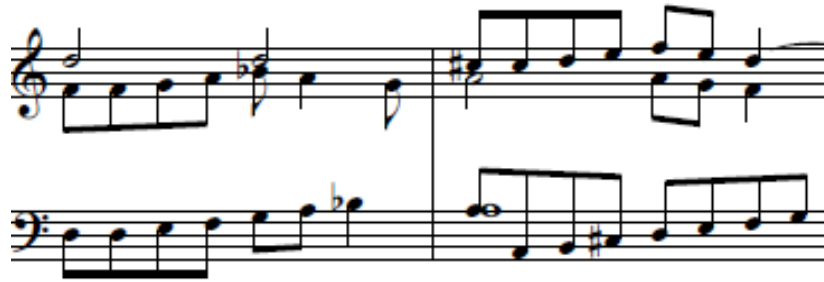


-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 5° de Primer Tono, cc.1-2: imitación canónica, a la octava superior.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 5° de Primer Tono: paralelismo de consonancia imperfecta y movimiento contrario por movimiento continuo seguido.

b)



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 3° de Primer Tono, cc.1-2: imitación canónica a la 5ª inferior, con carácter tonal (no real).



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 3° de Segundo Tono, cc.1-4: tres entradas canónicas exactas a la octava y/o al unísono.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 4° de Segundo Tono, cc.1-4: dos entradas idénticas entre mano derecha e izquierda (a la octava), con respuesta idéntica, sucesiva y no alternada.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 6° de Octavo Tono, cc.1-5: entrada del contrapunto previa a la imitación canónica.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 5° de Quinto Tono, cc.1-2: imitación a la octava inferior del tema “canónico”, basado en el despliegue de acordes e intervallos melódicos de tercera.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 6° de Quinto Tono, cc.1-2: tema con cromatización de la tónica e imitación a la 5ª superior.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1º, Verso 3º, cc.1-3: imitación a la 4ª descendente, con final tonal (no real).

-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 1º, Verso 5º, cc.1-3: imitación tonal (no real).

***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-SEGER, Josef: *Fugue en Fa mineur* (cc.1-4): imitación tonal de mano izquierda y pedalier (a la 5ª superior).

-FISCHER, Michael Gotthard: *Präudium und Fugue in d* (cc 8-10): imitación canónica de gran longitud y a la octava inferior.

**Seelenbräutigam.**  
**Andante. Sanft. — Soft.** M. G. Fischer. 1773 — 1829.

Canonische Nachahmung in der Octav.  
 Canon in the Octave.

*(Fingerings: a<sub>1</sub> a 1 a 1, a 1 a 1 a 1 b a, 1 2 a 1 a 2, 1 3 a 2 1 2 a 1)*

KELLNER, Johann Peter: *Ausgewählte Orgelwerke. Präludium und Fugue in d* (cc.8-10):  
 movimiento contrario y paralelismo de consonancia.

-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Orgelpraeludien. Andante* (cc.11-12):

**14 - Bajo de Alberti y acompañamiento por acorde desplegado:** constituye una novedad característica del estilo clásico, puesto que aparece con función de acompañamiento de un tema y supone, por tanto, el abandono de la textura contrapuntística en favor de la melodía acompañada, construyéndose a partir de la concepción armónica, pues consiste en un acorde desarrollado.



***En los compositores-organistas objeto de estudio:***

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 8º de Primer Tono, cc.9-12: bajo de Alberti en la mano izquierda.



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 5º de Segundo Tono, cc.5-6: bajo de Alberti.



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 5º de Segundo Tono, cc.9-10: continuación de los compases del ejemplo anterior, pues el bajo de Alberti constituye la textura de todo el Verso 5º:



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 4º de Octavo Tono, cc.6-7: bajo de Alberti en semicorcheas:



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 6° de Primer Tono, cc.1-4: textura habitual de melodía acompañada con bajo de Alberti y registración de Corneta, con acompañamiento.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 6° de Segundo Tono, cc.1-4: y estilo plenamente clásico, a base de la inclusión de un bajo de Alberti (destinado al órgano de cadereta).



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8° Tono para Tercia y Nona*. Salmo 2°, Verso 6°, cc.1-3: la única textura con bajo de Alberti del compositor D.M.S., y una de los muchos tipos de versiones con este tipo de recurso, en este caso en el tema y no como acompañamiento, aquí asignado a la voz superior.



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-D'AQUIN, Louis Claude: *Noël* (cc.74-76): acompañamiento a base de acordes desplegados.



-D'AQUIN, Louis Claude: *Noël* (cc.127-128): variante del ejemplo anterior.



-LASCEUX, Guillaume: *Simphonie Concertante* (cc.1-3): melodía con acompañamiento de bajo de Alberti:



-LASCEUX, Guillaume: *Symphonie Concertante* (cc.10-12): textura clásica galante con melodía y acompañamiento de Alberti desarrollado en varios compases por terceras y segundas:



-SCHNEIDER, Johann **Julius**: *Präludium* (cc.3-4): textura con bajo Alberti asignado a la mano derecha. [El tercer sistema corresponde al pedaliar].



-KREBS, Johann Ludwig: *Trio II* (cc.27-31): escritura galante a base de acordes desplegados o bajos de Alberti.



-GALUPPI, Baldassare: *Sonata* (cc.43-45, y 63-65): textura a base de acordes desplegados.

a)



b)



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Praeludien*. I (cc.3-8): textura de acordes desplegados o arpegios, en la mano derecha:



### 15 - Textura de escalas:

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 4º de Segundo Tono, cc.5-8: textura de escalas.



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 3º de Quinto Tono, cc.2-4: escalas.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas [Primer Juego]*, Verso 1º de Quinto Tono, cc.1-2: textura a base de escalas.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas [Segundo Juego]*, Verso 6º de Segundo Tono, cc.1-4: escalas.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas [Segundo Juego]*, Verso 1º de Tercer Tono, cc.1-4: escalas y arpeggios.

-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 7° de Tercer Tono, cc.5-6: escalas.

-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 8° de Sexto Tono, cc.1-2: escalas.

-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8° Tono para Tercia y Nona*. Salmo 2°, Verso 7°, cc.1-5: escalas.

*Corneta Magna, dcha.;*  
*Bajoncillo, izda.*

-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para cuando se varía el tono en el Salmo 2º ó 3º, Verso 5º, cc.19-20*: escalas.



**En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:**

-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Praeludie* [II] Moderato (cc.1-2): escalas:



-SEGER, Josef: *Prélude en Re* (cc.1-6): textura de escalas.

(Andante, ♩=58)

MANUALE.

(ff Grand chœur.)

(tr)

(Come una fantasia.)

PEDALE.

(ff)

-FISCHER, Michael Gotthard: *Te Deum*: textura a base de escalas.





-LASCEUX, Guillaume: *Symphonie Concertante* (cc.69-71): texturas de escalas.



**16 - Textura de arpeggios:** constituye un concepto moderno del tratamiento compositivo, basado en el acorde y su función acompañante.

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 7º de Segundo Tono, cc.2 y 8: textura de arpeggio en la mano izquierda.



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 8º de Tercer Tono, cc.7-9: arpeggios.



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 8º de Segundo Tono, cc.21-23: arpegiados.

para flautas  
violón y octava

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a slur over a group of notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with quarter and eighth notes. The text 'para flautas violón y octava' is written between the staves.

-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 2º, “Cláusula para el Gloria”, cc.1-2: textura de arpeggio.

Lengüetería

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a complex arpeggiated texture with many sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also featuring a complex arpeggiated texture. The text 'Lengüetería' is written between the staves.

-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para cuando se varía el tono en el Salmo 2º ó 3º*, Verso 7º, cc.1-6: arpeggios.

Corneta Magna y Nasardos, dcha.;  
y Trompa Real u Orlo, en la izda.

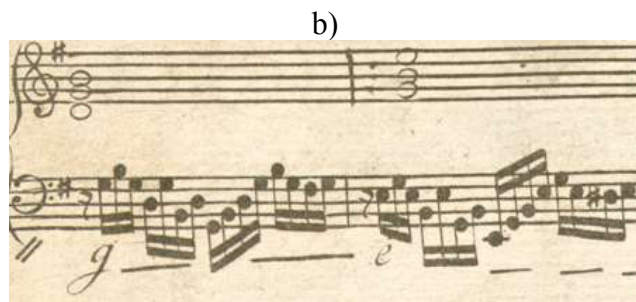
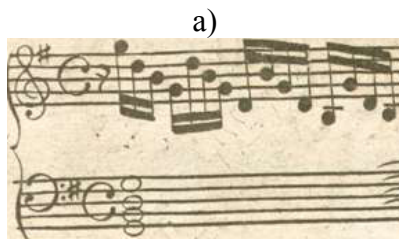
The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a slur over a group of notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with quarter and eighth notes. The text 'Corneta Magna y Nasardos, dcha.; y Trompa Real u Orlo, en la izda.' is written between the staves.

***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fughe e Preludie* [I] Preludium (cc.1-2): arpeggios:



-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Fughe e Preludie* IV. Preludium (cc.1 y 14-15): arpeggios:



**17 - Textura a base de octavas:** significativa, puesto que es señal de modernidad (muy empleada en el entonces nuevo pianoforte); constituye una visión de ampliación dinámica y contraste tímbrico y no procede por contrapunto.

***En los compositores-organistas objeto de estudio:***

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 1º de Primer Tono, cc.1-2: acompañamiento a base de octavas:

A musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is common time (C). The piece is marked 'para lengüetería'. The melody in the right hand is characterized by slurs and grace notes, while the left hand provides a simple accompaniment of octaves.

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 1º de Tercer Tono, cc.4-7: acompañamiento a base de octavas.

A musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The piece is marked 'Verso 1º de Tercer Tono'. The right hand features a melodic line with slurs and grace notes, while the left hand plays a steady accompaniment of octaves.

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 1º de Cuarto Tono, cc.7-8: textura de terceras, frente a octavas.

A musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The piece is marked 'Verso 1º de Cuarto Tono'. The right hand plays a melodic line with slurs and grace notes, while the left hand provides an accompaniment of octaves.

-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas [Segundo Juego]*, Verso 1º de Sexto Tono: acompañamiento (mediante acordes en octavas), propio del estilo clásico, de la melodía de la mano derecha:

a) cc.1-3:



Musical score for measures 1-3. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and the bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

b) Verso 1° de Segundo Tono:



Musical score for the first verse of the second tone. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and the bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Segundo Juego], Verso 1° de Octavo Tono (o Quinto Tono, punto alto), cc.1-5: textura de octavas.



Musical score for the first verse of the eighth tone. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and the bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score includes a "1° Verso" label and a "5" fingering.

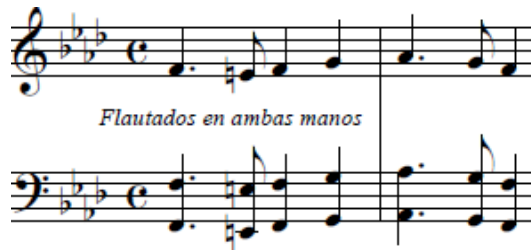
-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5° Tono para cuando se varía el tono en el Salmo 2° ó 3°, "Final"*, cc.2-3: textura de octavas en el bajo.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos sobre el himno Veni Creator Spiritus*, Verso 3º, cc (16-17): octavas.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Intermedio 4º* (cc.1-2, 15-16, y 19-20): octavas melódicas (entre ambas manos) y armónicas (en la mano izquierda).





-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas*, Gradual (“sobre el tema del verso 8º”), cc.8-9: acompañamiento de octavas en corcheas.

a)



b) cc.9-12:



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas*, Marcha para después del “Ite, Missa est”, cc.1-3: textura de octavas.

*Maestoso*

*Lengüeteria*

***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-GOODWIN, Starling: “St. Anns”, primeros compases: octavas en la mano izquierda.

St. Anns. 25

-RUSSELL, William: *Twelve Voluntaries*. Voluntary VII (cc.1-12): acompañamiento a base de octavas:

Full Organ

*Maestoso*

-ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Praeludien* N° X, Andante, en Mi Mayor (cc.1-8): octavas en la mano izquierda.





-LASCEUX, Guillaume: *Symphonie Concertante, Offertoire* (cc.20-38): octavas en la mano izquierda:



**18 - Textura tipo “Siciliana” (o “Pastorela”):**

*En los compositores-organistas objeto de estudio:*

-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas, Gloria, Verso 6º*, cc.1-5: acompañamiento de 6/8 sobre base armónica en pedal, tipo siciliana.

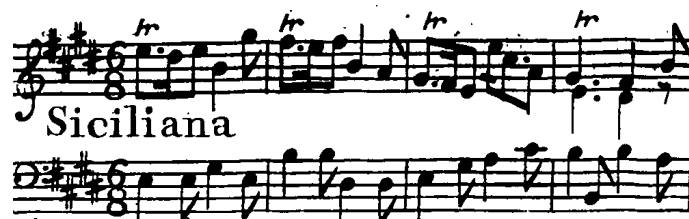


-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8º Tono para Tercia y Nona*. Salmo 2º, Verso 5º, cc.1-4: escritura tipo Siciliana.



*En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:*

-LONG, Samuel: *Four lessons and two voluntaries*. Lesson IV, (cc.1-4).



**19 - Técnica compositiva con textura coral:** procedimiento tradicional de escritura orgánica, junto con un estilo rítmico-imitativo de carácter canónico: el estilo fugado, y el estilo improvisado. En el ámbito hispánico, el estilo coral también suele aparecer anotado en las cláusulas, con el mismo título; suele asignarse para los últimos versos del conjunto o juego completo del tono, a modo de recapitulación, dado que procede a modo de cláusulas suspensivas, más la final, que reafirman la tonalidad.

*En los compositores-organistas objeto de estudio:*

-CIURANA, Manuel: [No anota ningún verso con textura de coral].

-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 7º de Primer Tono, cc.6-10: textura propia de cláusulas, o coral.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 7° de Tercer Tono, cc.1-3: textura propia de cláusulas o coral.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 7° de Cuarto Tono, cc.1-3: textura propia de cláusulas o coral.



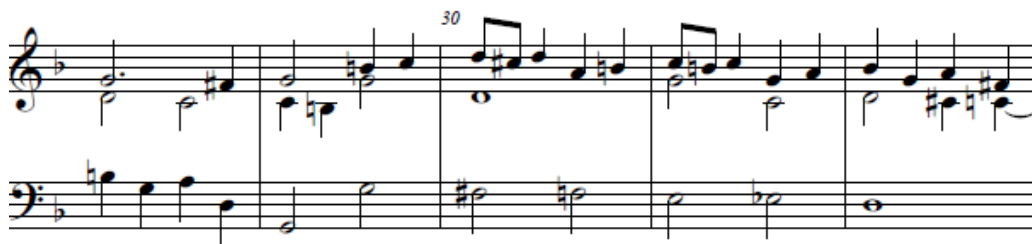
-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 7° de Quinto Tono, cc.1-3: textura propia de cláusulas o coral.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5° Tono para Misas*, Gloria (“Cláusula para el Gloria”), cc.5-7: textura coral.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: Versos sobre el himno “Ave Maris Stella”, *Verso 2º*  
(cc.28-32): textura coral.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: Versos sobre el himno “Ave Maris Stella”, *Verso 3º*  
(cc.15-18): textura coral.



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-FISCHER, Michael Gotthard: *Jesu Redemptor Omnium*: hacia el final de la pieza, con escritura coral:



-KOPŘIVA, Karel Blažej: *Fuga en La b Mayor* (cc.24-26): textura coral durante toda su obra. El pedal es tratado de forma contrapuntística, como una voz más.



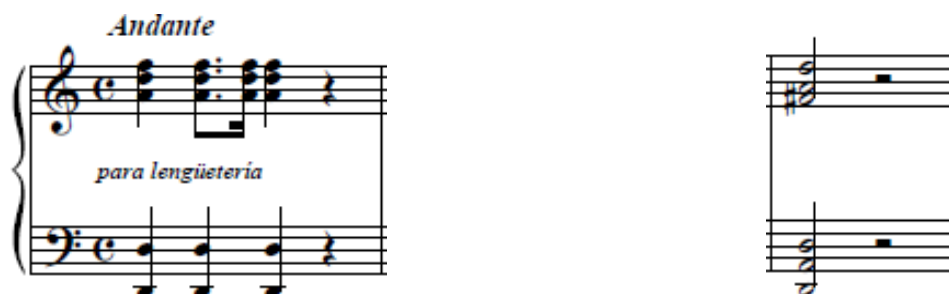
-KIRNBERGER, Johann Philipp: *Chorale. Es ist das Heil uns Kommen her*, cc.1-7: textura de coral.



## 20 - El empleo de la tercera de Picardía:

*En los compositores-organistas objeto de estudio:*

-CIURANA, Manuel: *Salmódia de Misas para días Clásicos*. Verso 1º de Primer Tono, cc.1 y 9: empleo preceptivo, en las cláusulas, de la tercera picarda sobre el I grado del Protus.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 1º de Primer Tono, cc.5-6: final con tercera picarda.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: Versos sobre el Himno “Ave Maris Stella”, *Verso 1º* (cc.1 y 28): *terce de Picardie*.



***En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:***

-FISCHER, Michael Gotthard: “Une Vierge pucelle”: final con tercera picarda en el Protus.



-FISCHER, Michael Gotthard: “A solis ortis cardine”: primeros compases, se evita la tercera Mayor.



**21 - Las indicaciones de registración para el órgano:**

*En los compositores-organistas objeto de estudio:*

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 3º de Primer Tono, c.1: registración.



-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 2º de Cuarto Tono, cc.11-14: cambio de instrumento, del órgano de cadereta, al órgano mayor.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 6º de Primer Tono, c.1: registración.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 6° de Sexto Tono, c.1: registración.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5° Tono para Misas*, Gloria, Verso 2°, c.1: combinación variada en ambas manos, para un instrumento (algo típicamente hispánico) dotado de registros partidos.



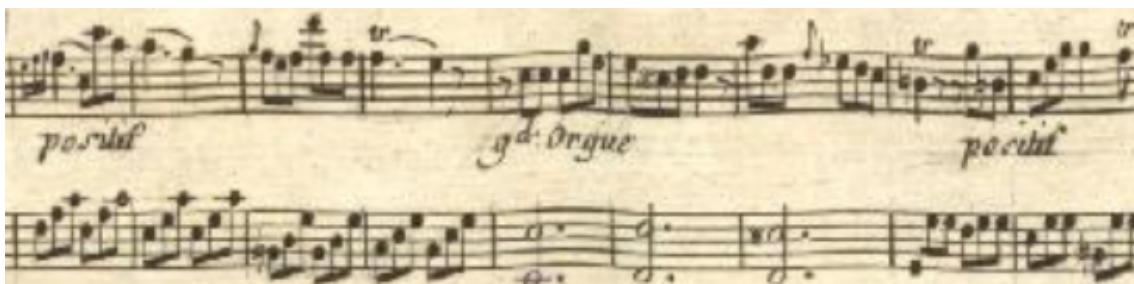
-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5° Tono para Misas*, Gloria, Verso 2°, cc.7-11: cambio de teclado.



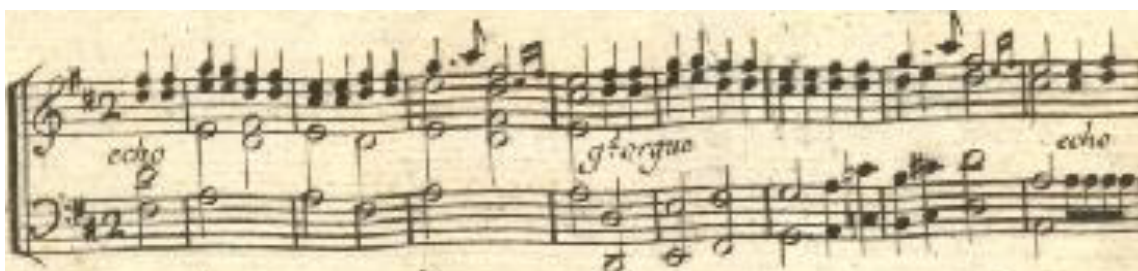


**En los compositores-organistas extranjeros coetáneos:**

-LASCEUX, Guillaume: *Magnificat. Cromorne avec les fonds* (cc.15-23): cambio de instrumento, del órgano positivo, al gran órgano.



-LASCEUX, Guillaume: *Magnificat. Cromorne avec les fonds* (cc.15-23): cambio de registración en la partitura (efecto combinado —y contrastante— de ecos, con el gran órgano):



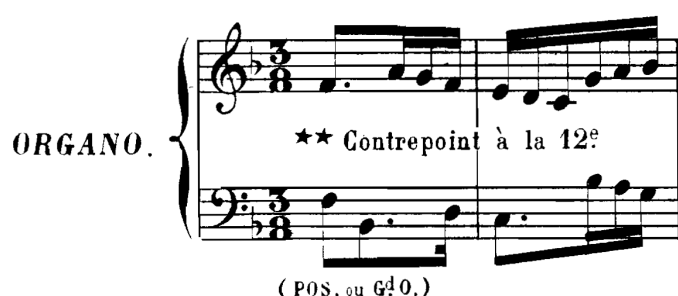
-LASCEUX, Guillaume: *Messe des Grands Solemnels* (c.1): registración en la partitura (flautados):



-LASCEUX, Guillaume: *Messe des Grands Solemnels. Grand Jeu* (c.1): registración en la partitura ("Grand Jeu"), combinando efectos de emisión sonora (positivo o ecos, en contraposición al gran órgano que aparecerá más tarde):



-KIRNBERGER, Johann Philipp: “Caprice” (c.1): indicación del instrumento a utilizar (positivo o gran órgano), así como del procedimiento contrapuntístico empleado (contrapunto a la docena):



-KOPŘIVA, Karel Blažej: *Fugue en La b Mayor* (cc.1-5): registración recomendada al inicio de la pieza (“Indication des jeux”, prescribiendo una registración concreta para los teclados unidos, y otra distinta para el pedalier). Nótese que se previene al ejecutante de que se preparen las lengüetas, se le señala el instrumento que habrá de utilizar para el teclado manual (gran órgano), se le sugiere una indicación metronómica concreta, e incluso se le adjunta el modo de ejecución —puntera o tacón— para la parte del pedalero.

INDICATION DES JEUX: **Claviers réunis:** Fonds de 16, 8 et 4 P. Trompettes, Clairons, Cornets.  
**Pédale:** Fonds de 16, 8 et 4 P. Tirasse du G.O. (Anches préparées.)



**22 - Recopilación de gran variedad de figuraciones (en los autores objeto de estudio):**

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 8º de Cuarto Tono, cc.2-3: gran variedad de escritura.

a)



para violines y flauta  
a la izquierda,  
Violón y Octava

Violón

Detailed description: This musical score is for a Violín (Violin) and Flauta (Flute). It is in 2/4 time. The Violín part is written in the treble clef and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The Flauta part is written in the bass clef and consists of a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The score is divided into two measures.

b) cc.5-7:

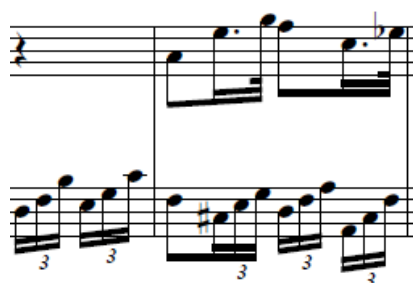


Violón

flauta

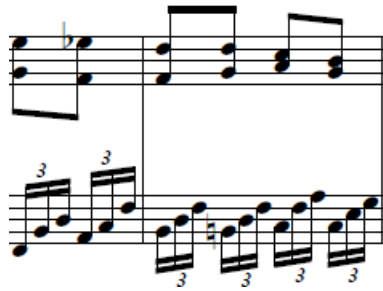
Detailed description: This musical score is for a Violón (Viola) and Flauta (Flute). It is in 2/4 time. The Violón part is written in the treble clef and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The Flauta part is written in the bass clef and consists of a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The score is divided into three measures, with the first measure starting with a measure rest.

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 5º de Sexto Tono, cc.2-3:



Detailed description: This musical score is for a Violón (Viola) and Flauta (Flute). It is in 2/4 time. The Violón part is written in the treble clef and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The Flauta part is written in the bass clef and consists of a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The score is divided into two measures.

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 5º de Sexto Tono, cc.11-12: tresillos y corcheas.



-MORENO Y POLO, Juan: *Salmodia para Misas* [Primer Juego], Verso 6° de Sexto Tono, cc.1-5: acompañamiento mediante unas sencillas notas, que marcan el pulso rítmico contra un motivo asignado a la mano derecha.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8° Tono para Tercia y Nona*. Salmo 3°, Verso 5°, cc.3-5: variedad de texturas sucesivas.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 8° Tono para Tercia y Nona*. Salmo 3°, “Final”, cc.1-5: textura de retardos y tríadas.

Musical score for 'Lengüetería o Lleno'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a series of chords and melodic lines. A fermata is placed over the final measure of the treble staff, with the number '5' written above it.

-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para cuando se varía el tono en el Salmo 2º ó 3º*, Verso 1º, cc.14-17: textura de retardos y tríadas.

Musical score for Verso 1º, measures 14-17. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a series of chords and melodic lines. A fermata is placed over the final measure of the treble staff, with the number '15' written above it.

-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Intermedios*, Intermedio 1º, cc.3 y 20: fusas.

Musical score for Intermedios, measures 3 and 20. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a series of chords and melodic lines. A fermata is placed over the final measure of the treble staff, with the number '20' written above it.

### Textura de síncopas:

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 4º de Primer Tono, cc.1-2: síncopas.

Musical score for Verso 4º de Primer Tono, measures 1-2. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a series of chords and melodic lines. The tempo is marked 'Andante'. The text 'para Lleno ambas Manos' is written below the staves.

-CIURANA, Manuel: *Salmodia de Misas para días Clásicos*. Verso 4º de Cuarto Tono, cc.1-3: síncopas.



-D.M.S. [¿(Don) Mariano Sales?]: *Versos de 5º Tono para Misas, Gloria, Verso 2º*, cc.1-2: síncopas.



## CONCLUSIONES

Como se ha podido constatar en el presente estudio comparado, los autores y organistas objeto de estudio muestran un tratamiento compositivo que en buena medida procede conforme al estilo orgánico del contexto europeo coetáneo, tanto en la preferencia por el tratamiento contrapuntístico, como en la aparición de elementos propios del nuevo contexto histórico ilustrado (como el empleo del bajo de Alberti, la melodía acompañada, o el estilo cromático).

En este sentido son de remarcar ciertos distanciamientos en lo que respecta a algunos aspectos, en relación con la tradición orgánica española, que muestran una mayor modernidad en los compositores foráneos, particularmente en el tratamiento que

hacen de la armonía (con nueva inclusión de acordes de séptima de sensible, tan poco frecuentes en el órgano tradicional español, en el que ahora, como se ha visto, comienzan a aparecer), o una mayor presencia foránea de las disonancias directas y fuera de cláusula, que en el área levantina, igualmente, empiezan a proliferar.

Asimismo, la presencia de temas y motivos que proceden por modo cromático, son semejantes, en la obra de los compositores españoles analizados, a los que podemos apreciar en un autor como Albrechtsberger (geográfica y socialmente tan alejado a priori del contexto eclesiástico hispano), aunque el aspecto de modernidad y “alejamiento” de la tradicional modalidad, viene aquí anotada, como en el autor austríaco, también en la tradicional textura contrapuntística, si bien con las particularidades hispánicas.

La gran riqueza de texturas y formas de escritura musical, variedad de figuraciones, de formas y ritmos como la pastorela (de moda en la Europa del siglo XVIII bajo la denominación de “siciliana” —apreciable en los españoles, pero también en británicos como S. Long o en los voluntarios de W. Russell—), la combinación o amalgama de texturas en Juan Moreno (que aúna versos de textura melódica con pasos fugados, estilo coral, o improvisado), y el uso habitual de la síncopa o de la figuración de fusa, constituyen elementos de modernidad presentes también en los autores cotejados del contexto europeo, como el italiano Galuppi o el francés Lasceux (con una escritura propia del Clasicismo imperante, a base de melodía y bajo de Alberti), o incluso el alemán Kirnberger, con una escritura Coral típicamente asociada al entorno religioso Reformista.

En el apartado de giros o procedimientos propios de la tradición musical y orgánica hispánica, se puede apreciar por parte de los autores objeto de estudio, una mayor tendencia al diatonismo que en el contexto europeo; una menor proliferación de alteraciones accidentales y también en la armadura, y por tanto una semejanza mayor con la tradición modal, que junto con los recursos más modernos, podríamos cifrar como sistema de tipo híbrido modal-tonal, diferenciado del contexto europeo general, ya plenamente tonal.

También en el apartado de la escritura o textura se puede comprobar en los autores objeto de estudio, un estilo peculiar de la tradición hispánica, como lo

constituyen los breves “pasos fugados” que, a dos o tres voces, proceden a modo de entradas canónicas, y que, con el estilo improvisado y de Cláusulas, enlazan plenamente con el Renacimiento orgánico hispánico.

El empleo del intervalo melódico de segunda aumentada, tan asociado a la sonoridad popular española, se constata como un procedimiento con una presencia igualmente notable en los autores cotejados, si bien el tratamiento melódico y “descubierto” de los autores como Juan Moreno o Manuel Ciurana, representa una mayor incidencia y relevancia auditiva que en los autores cotejados del entorno europeo.

Por último, el empleo y explotación al máximo de los recursos “de efecto” que estaban al alcance de los músicos españoles y levantinos, supone, por un lado, una especificidad de la música orgánica española, pero, al mismo tiempo en esta época, ciertas aproximaciones, de uno y otro lado, respecto al diferente panorama europeo. Así, los compositores levantinos trabajan para unos instrumentos a su alcance generalmente carentes de pedalier (o apenas dotados de una octava de pisas o contras), frente a lo que sucediera al norte de los Pirineos, aunque a menudo equipados de registros partidos (que permitían mayores posibilidades combinatorias en cuanto a efectos y sonoridades).

Si, normalmente, los órganos españoles no cuentan a menudo con unos fondos y principales —o “llenos” en español— tan poderosos como los de los instrumentos centroeuropeos (siendo el aparato fónico o “los pulmones” de los órganos españoles, a menudo, más dulces y de menor potencia, en virtud también de una menor presión a la que se somete su columna de aire), en contraposición, y a su favor, están dotados (y muy especialmente en el área catalano-levantina) de otros artificios, tales como la adición al órgano mayor de una cadereta u órgano de espalda, que les permite distintos efectos de estereofonía.

Estas peculiaridades (teclados en ocasiones partidos, registros partidos, una única octava de contras, unos principales menos agresivos que obligan a emplear registraciones imaginativas para obtener sonoridades grandilocuentes y masivas, añadidos como el órgano de cadereta y registros accesorios de carácter popular y juguetón que entonces se pusieron de moda —pajaritos, timbal o tambor,



campanillas...—), ofrecen al organista hispánico (incluyendo aquí el área latinoamericana) la posibilidad de una ejecución particularmente individualizada, en la que el buen conocimiento del instrumento que se maneja, así como de sus posibilidades, e incluso la propia formación musical y experiencia concertística del ejecutante, y su creatividad personal, confieren a la puesta en práctica de la música española para órgano de la época, a partir de su misma escritura, un carácter paradójicamente no-escrito, sino “del momento” o improvisatorio.

Precisamente, este carácter es el que aporta a la música española para órgano una espontaneidad y una frescura, casi nuevas a cada ocasión, que le hacen ser, intencionadamente, difícilmente repetible, y por tanto, difícilmente comparable con otros casos, aunque, como veremos, esto pueda producirse. Lo que resulta evidente en cualquier caso es que en la realidad orgánica española, el contraste de timbres y masas sonoras, y la variedad (la variación o “diferencias”), constituían el alma de toda ejecución —en la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del XIX que nos afecta, ya desde hacía siglos—, y animaban (a partir de estructuras breves pero bien delimitadas en el tiempo y la liturgia, como en el caso de los juegos de versos), a realizar muestrarios de inventiva por parte de cada organista.

Este abanico de efectos desplegados, debía ser ajustado, equilibrado y bien dosificado dentro del marco del acto en que se incorporaban estas composiciones (es decir, dentro del programa de concierto a desarrollar), a la vista de los dispositivos que tenía a su alcance, y a partir de una estudiada combinación técnica por parte del ejecutante, generalmente antes de empezar a tocar (en ocasiones —cuando el organista conocía bien el instrumento en que iba a tocar—, podía ser algo realizado con mucha meditación, pero, en ocasiones, podía ser algo hecho de manera casi improvisada, en el momento poco antes de tañer sobre un instrumento desconocido, o incluso “sobre la marcha” de la propia ejecución ya iniciada, como pura improvisación, o incluso como exhibición de las cualidades y aptitudes técnicas del ejecutante).

En definitiva, el buen ajuste entre la explotación de los recursos técnicos al alcance del ejecutante, y su espíritu imaginativo, capaz de sorprender y crear distintos estados de ánimo, combinados de forma inteligente con el desarrollo de la liturgia a la que se acompañaba, constituían la mejor garantía para obtener un resultado eficaz, tanto

desde el punto de vista funcional (las obras entendidas como apoyo o refuerzo litúrgico), como desde el punto de vista más puramente artístico y creativo por parte del organista. Y si bien buena parte de estas ideas fueron en cierto modo privativas del contexto hispánico que las produjo (a partir de su concepción para acompañar la liturgia católica, y de las características técnicas y constructivas de unos instrumentos muy determinados), no es menos cierto que, considerado todo ello de un modo global, sucedió algo parecido en otros contextos coetáneos europeos, aunque obviamente se obtuviera mediante otros recursos técnicos: es el caso de la combinación de distintos instrumentos que hemos visto, particularmente, en el caso de algunos compositores para órgano del ámbito católico, especialmente compositores franceses (Laseux), que alternan el “grand orgue” con el órgano “positif”, o incluso efectos sonoros masivos (“Grand Jeu”), frente a efectos —estereofónicos— de eco (este último, constatable también en la escritura de compositores ingleses coetáneos, como en los voluntaries de J. Bennett o J. Beckwith).

En todo caso, puede apreciarse un tipo de escritura musical, en el ámbito local hispano, más bien tendente a la arquitectura formal breve y de corto minutaje, siempre muy compartimentada en composiciones que, en su conjunto, pueden llegar a ser globalmente extensas (juegos de versos por los ocho tonos, los cuales se conciben no para ser utilizados de corrido, sino independientemente —apenas un tono—), y siempre organizadas a partir de pequeñas células —brevísimas, casi rudimentarias en su concepción—, yuxtapuestas (los tonos, y dentro de ellos, cada uno de sus versos), como corresponde en general a las composiciones de carácter himnico, y como sucede también en el caso del Coral germánico, o de los anthems británicos (hemos visto un buen ejemplo en el caso de los interludios de S. Goodwin).

Por último, conviene llamar la atención sobre el hecho de que, en general y salvo contadas excepciones, son pocas las indicaciones que las fuentes hispánicas nos han transmitido a propósito de la registración, las cuales, por otra parte, se ofrecen, más que como prescripciones para ser necesariamente tenidas en cuenta (es decir, como requisitos exigidos por el compositor para la adecuada reproducción sonora de sus propias obras), como sugerencias o recomendaciones aportadas por el compositor al ejecutante, con vistas a que este último pueda optimizar su interpretación, libremente, a partir del instrumento de que disponga a cada ocasión, de manera que, al mismo tiempo,

sea capaz de adaptar dichas indicaciones a las posibilidades técnicas que el instrumento concreto le permita en cada caso y a los propios gustos del organista en cuestión. En este sentido, puede comprobarse la superabundancia de indicaciones que ofrecen compositores foráneos como el checo K. B. Kopřiva, que prescribe una registración concreta para los teclados unidos, y otra distinta para el pedalier, previene al ejecutante de que tenga preparada la registración que habrá de cambiar en el transcurso de su interpretación, le señala el instrumento que habrá de utilizar para el teclado manual, incluso le indica metronómicamente el tempo exacto a seguir, y le facilita, paso a paso, el modo de ejecución que habrá de aplicar —puntera o tacón— para la parte del pedalier, sin dejar apenas margen de actuación para que el organista incorpore a su ejecución su propia creatividad e interpretación-imaginación al respecto, en un contexto, en este sentido, bien alejado del concepto coetáneo hispánico, mucho más libre (constreñido por la forma musical que impone la liturgia a la que acompaña, pero no tanto por detalles propios de la ejecución), de las composiciones para órgano.

\*        \*  
\*  
\*

# José Ferrer y el contexto Ilustrado Europeo: Análisis comparado con los procedimientos estilísticos Mozartianos<sup>133</sup>.

Los parámetros de cotejo que se han seguido, han sido los siguientes:

- 01 - Introducción de escritura operística;
- 02 - Escritura “orquestal”, mediante el empleo del unísono (a la octava), con función de enlace;
- 03 - Bajo de Alberti y acompañamiento por acorde desplegado;
- 04 - “Floritura” de escalas, a manera de enlace o puente;
- 05 - *Ostinato* “orquestal”;
- 06 - Proceso cadencial retórico y enfático;
- 07 - Escritura tímbrico-orquestal combinada;
- 08 - Modulación, o flexión a una tonalidad cercana;
- 09 - Acorde de 7ª Disminuida;
- 10 - Temas contrastantes; y
- 11 - Empleo de la “sobretónica”.

**01 - Introducción de escritura operística:** en acordes reiterados, sobre los grados fundamentales, para llamar la atención al abrirse el telón, de manera que se establece al mismo tiempo claramente la tonalidad. Recurso muy típico del estilo clásico-galante, como tutti orquestal con función de refuerzo o mayor intensidad dinámica y tímbrica mediante unísono (en octavas). Supone el alejamiento de la tradición eminentemente contrapuntística propia de la música española anterior, y una asimilación temprana de la estética “clásica” por parte de José Ferrer.

-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.1-5): introducción “operística”, seguida del tema en sextas y sobre un pedal en la Tónica. Nótese el carácter puramente retórico y decorativo (“galante”, alegre y desenfadado) de los primeros compases y la concepción de melodía acompañada del tema sobre pedal, que, al tiempo, supone un sistema ya plenamente tonal. Curiosamente, la composición se

---

<sup>133</sup> Como ya se ha mencionado con anterioridad, las sonatas para pianoforte de **Wolfgang Amadeus MOZART** (\*1756; †1791) que se han utilizado para su comparación con la obra de José Ferrer, han sido las siguientes: -*Sonata n° 1*, en Do Mayor, **KV 279** [189 d] [Salzburgo, verano de 1774]; // -*Sonata n° 6*, en Re Mayor, **KV 284** [205 b] [Munich, febrero/marzo de 1775]; // -*Sonata n° 7*, en Do Mayor, **KV 309** [284 b] [Mannheim, 08.11.1777]; // -*Sonata n° 14*, en Do menor, **KV 457** [Viena, 14.10.1784]; // y -*Sonata n° 15*, en Do Mayor, **KV 545** [Viena, 26.06.1788].

inicia con un movimiento “Allegro” (aquí además, “con espíritu”), exactamente igual que en todos los diversos casos seleccionados de sonatas mozartianas:



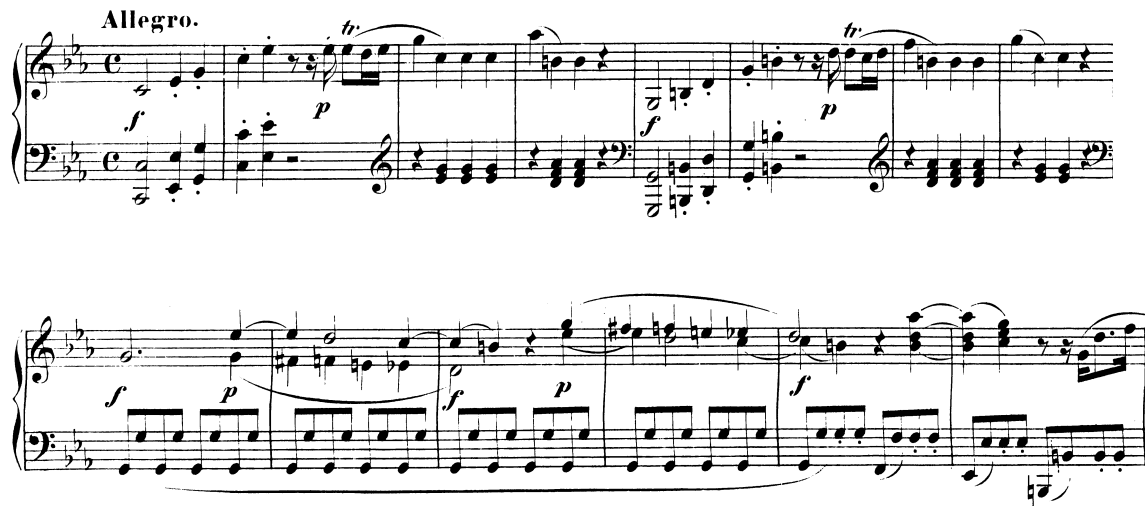
-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 7 (cc.1-5): Do Mayor, *Allegro con spirito*, inicio en forte, y compás de compasillo.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 6 (cc.1-5): introducción “operística” [en movimiento “Allegro”], seguida del tema en sextas, que se desarrolla sobre la armonía basada en un pedal (en este caso, de Dominante):



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 14 (cc.1-14): variante de la introducción operística y orquestal (más extensa) [y asimismo en movimiento “Allegro”], seguida de las mismas sextas sobre un pedal:



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata N° 1* (cc.1-14): variante de la introducción [en movimiento “Allegro”], en este caso, arpegiada.



**02 - Escritura “orquestal”, mediante el empleo del unísono (a la octava), con función de enlace:** los elementos orquestales son muy frecuentes en la escritura fortepianística del período ilustrado, especialmente en el caso de Wolfgang Amadeus Mozart, y perfilan a un José Ferrer como compositor avezado ya, en la estética clásica, marcadamente distinta a la tradición eclesiástica de los siglos precedentes de la música para tecla en España (con referencia que se puede observar en los autores para órgano objeto de este estudio), en una distancia estilística que contrasta con su cercanía temporal.

-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.1-5): unísono (en realidad, dos voces que proceden paralelas en ambas manos, a la octava) en progresión semejante a la escritura doblada de instrumentos de viento en la orquesta de cámara.

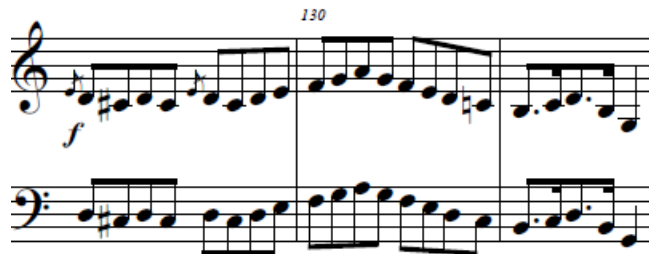
a) cc.8-10:



b) cc.11-12:




-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.129-131): unísono (a la octava) con función de enlace:



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 7 (cc.124-126)<sup>134</sup>: ejemplo de pasaje en octavas con función de enlace y sentido orquestal (semejante a la escritura doblada de instrumentos de viento):

<sup>134</sup> Este fragmento concreto, que fuera curiosamente “revisado” en ediciones posteriores a la *editio princeps*, se ha escogido a partir de la siguiente edición española, realizada según la edición original, autorizada por la “Wiener Urtext Edition”: -VEGA, Daniel S. (ed.): *Wolfgang Amadeus Mozart. Sonatas para piano. Volumen 1*. Madrid, Real Musical, 1981, pp.82-83. [Edición según los autógrafos, copias y primeras impresiones de Karl Heinz Füssl y Heinz Scholz. Digitación de Heinz Scholz].

2) ediciones posteriores: 

-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata N° 6* (cc.1-3): ejemplo de pasaje en octavas con sentido orquestal:

**Allegro.**

-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata N° 7* (cc.1-2): ejemplo de pasaje en octavas con sentido orquestal:

**Allegro con spirito.**

-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata N° 7* (cc.79-81): ejemplo de pasaje en octavas con sentido orquestal, de enlace:



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 6 (cc.1-14): pasajes en octavas con sentido “decorativo” y puramente de enlace:



**03 - Bajo de Alberti y acompañamiento por acorde desplegado:** procedimiento característico del estilo clásico, dada su función de acompañamiento de tema y que supone además el abandono de la textura contrapuntística en favor de la melodía acompañada. El sistema por lo tanto es, de nuevo, plenamente tonal, basado en la funcionalidad de la escala y los acordes por terceras.

-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.27-30): bajo de Alberti sobre el que se construye el Tema melódico.



-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.38-40): bajo de Alberti.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 15 (cc.1-4): pasajes con bajo de Alberti asignado a la mano izquierda.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 7 (cc.10-12 y 15-20): pasajes con bajo de Alberti.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 6 (cc.10-12): pasajes con bajo de Alberti.



**04 - “Floritura” de escalas a manera de enlace o puente:** las escalas constituyen un nuevo elemento estilístico propiamente de transición entre las partes o temas que constituyen el sentido o polaridad de la forma Sonata, y representan tanto un nuevo elemento de enlace entre las distintas partes de la composición, como su posibilidad de

lucimiento o virtuosismo de carácter puramente decorativo, o hablando en términos operísticos, como un recurso “de floritura”.

-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.42-47): escalas.

Musical score for Ferrer's Sonata, measures 42-47. The score is in two systems. The first system shows a treble clef staff with a rapid ascending and descending scale in eighth notes, and a bass clef staff with a simple accompaniment of chords and rests. The second system continues the treble staff scale and adds more accompaniment in the bass staff, including a measure with a fermata.

-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.8-10): escalas.

Musical score for Ferrer's Sonata, measures 8-10. The score is in two systems. Both the treble and bass clef staves feature rapid ascending and descending scales in eighth notes.

-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.136-138): variante de escalas sobre bajo de Alberti.

Musical score for Ferrer's Sonata, measures 136-138. The score is in two systems. The top staff has a treble clef with a scale in eighth notes, marked "dol.". The bottom staff has a bass clef with a simple Alberti bass accompaniment.

-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata N° 6* (cc.21-25): pasajes de escalas, con variedad de articulación, asignado a la mano derecha.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata N° 15* (cc.21-25): pasajes de escalas, ligadas, asignado a la mano derecha.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata N° 6* (cc.69-71): pasajes de escalas, asignado a la mano derecha.



**05 - *Ostinato* “orquestal”:** notas repetidas, como evocación del acompañamiento asignado habitualmente a los instrumentos de viento-madera, sobre los que se construye un tema sostenido armónicamente:

-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.55-59): terceras en la mano derecha, sobre un pedal dominante a manera de escritura de melodía acompañada con *ostinato*, en un remedo de la escritura orquestal, que sugiere la sonoridad de los

violines primeros y segundos en la parte superior, duplicados en terceras, mientras el viento-madera acompaña, con notas repetidas, a guisa de un pedal sobre la tónica.



-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.38-40): variante, con silencios (con lo que se obtiene un efecto rítmico juguetón), y ejecución en stacatto.



-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.65-69): acompañamiento con notas repetidas.



-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. II. Adagio no mucho (cc.27-31): acompañamiento mediante notas repetidas.



-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. II. Adagio no mucho (cc.32-35): variación del acompañamiento con notas repetidas.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 6 (cc.10-12 y 25-28): acompañamiento de notas repetidas, y después, en terceras, en posible evocación a un tipo de escritura orquestal habitualmente asignada, primero al fagot, y después a las trompas.

a)



b)



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 14 (cc.15-16): acompañamiento de notas repetidas con variación de articulaciones, que sugieren las primeras notas para el violonchelo y las staccato, como respuesta de los fagotes.



**06 - Proceso cadencial retórico y enfático:** de la escritura plenamente tonal, también presente en la escritura musical escénica, propia de la nueva concepción estética; Dominante-Tónica sin solución de continuidad:

-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.122-124): proceso cadencial sucesivo de I y V grado de la tonalidad.



-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. III. Rondó (o “Polaca”) (cc.33-35):



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 14 (cc.64-66): cadencia sucesiva de carácter enfático.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata N° 15* (cc.56-57): I y V grados sucesivos, con carácter enfático.



**07 - Escritura tímbrico-orquestal combinada:** en la música de tecla de Mozart, y del período clásico en general, es posible imaginar la intervención de los instrumentos de la orquesta de cámara en diversos pasajes, con intervención de todos o parte de los instrumentos, doblados a la octava o con gran variedad de figuraciones y articulaciones.

-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.23-26): se puede rastrear aquí la idea orquestal que pudo haber manejado o concebido (y acaso evocado) el compositor: quizá, en la voz superior, una flauta alternada con oboe o clarinete, doblando los violines, y una idea tonal expresada a través de la triada desplegada en la mano izquierda, con la cuarta de la tónica Do alterada ascendentemente (Fa#) como con función cadencial de la Dominante.





-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.27-29): escritura característica de violines en la orquesta de cámara del siglo XVIII. En la parte superior, grupos de notas ligadas de a cuatro, y movimiento por grados conjuntos sobre la tónica, cromatizada.



-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. II Adagio no mucho (cc.1-4): octavas melódicas típicas de las flautas.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 7 (cc.61-62): octavas melódicas (escritura típica de las flautas), en un recurso que es también frecuente en el fortepiano de este período.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 7 (cc.21-26): variedad de escritura entre las dos voces, que evocan una escritura típica para las maderas, junto con el efecto arpegiado propio de la cuerda.

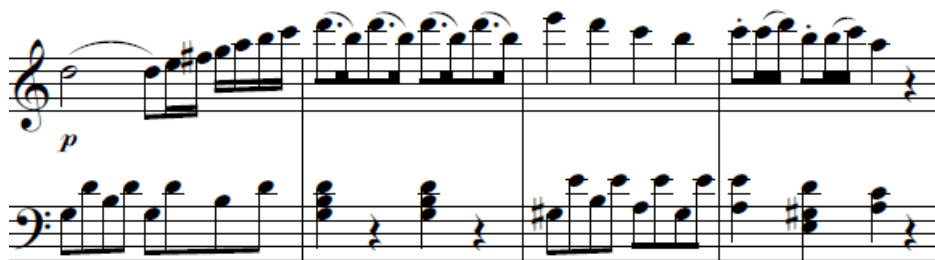


-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 7 (cc.17-19): variedad de escritura.

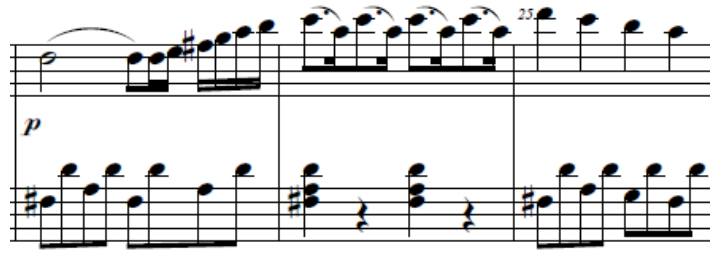


**08 - Modulación o flexión a una tonalidad cercana:** de carácter pasajero, o de desarrollo, que constituye un procedimiento propio de la tonalidad y en concreto de la forma Sonata de estilo clásico, dado que permite la variación del carácter temático en los períodos de desarrollo, que vuelven a reconocerse en su pureza inicial en su reexposición.

-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.27-29): cadencia sobre el relativo (La menor), con proceso cromático en bajo de Alberti (Sol-Sol#, conducentes al relativo, La).



-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.27-29): flexión a la “dominante secundaria”, con el IV grado alterado ascendentemente.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 6 (cc.17-19): flexión sobre el relativo (Si menor), de la tonalidad principal.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 7 (cc.82-86): flexión sobre el relativo, La menor.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 6 (cc.20-22): flexión sobre la Dominante secundaria (Mi).



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 14 (cc.20-22): flexión sobre la Dominante secundaria (Re) mediante la alteración ascendente del Fa.



**09 - Acorde de 7ª Disminuida:** constituye una variante funcional de la 7ª de Dominante, como atracción y tensión que necesariamente resolverá en la tónica o I grado de la tonalidad principal. En España son muy poco frecuentes en este período en la música de tecla (seguramente por su mayor disonancia), por lo que su presencia en la Sonata de Ferrer, muestra de nuevo un estilo avanzado, dado el contexto imperante español. Se han omitido las referencias a los acordes de 7ª de Dominante, pues son frecuentes ya desde el período barroco en toda Europa (y también en España), con función cadencial.

-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. I Allegro con espíritu (cc.93-94): 7ª Disminuida.



-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. II Adagio no mucho (cc.11, 57 y 61): diversos pasajes con 7ª Disminuida.



-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. II Adagio no mucho (c.42): 7ª Disminuida, con acorde desplegado, en un compás.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 15 (cc.20-22): 7ª Disminuida.



**10 - Temas contrastantes:** el segundo movimiento, en compás ternario, muestra la dualidad y carácter contrastante entre las tres partes que constituyen la Sonata, en paralelo con la forma ternaria de tratar los temas. Se constata además un contraste continuo entre los temas rítmicos (y decorativos), con pasajes líricos y melódicos, que, en el caso siguiente, presentan también un cambio en la acentuación temática, dado que el compás pasa del binario en el primer movimiento al segundo movimiento en ternario.

-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. II Adagio no mucho (cc.1-4): segundo movimiento, en compás ternario, de carácter lírico contrastante con el primero (anotado en compás binario y Allegro).



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 6 (cc.1-6): igual que en el caso de Ferrer, inicio en compás ternario del segundo movimiento (mientras el primer movimiento se anota en compasillo, y Allegro).



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata* N° 7 (cc.1-5): como en los dos casos previos, inicio en compás ternario del segundo movimiento (con el primero en compás de compasillo, y Allegro con spirito).



**11 - Empleo de la “sobretónica”:** sobre un pedal o acorde de tónica, se construye su Dominante y resolución en tónica sin solución de continuidad, con efecto de Coda del proceso narrativo, que constituye la innovación formal de la Sonata. El final en Coda (de alguna de las muchas partes en que se divide la forma Sonata), constituye un recurso que resulta nuevamente enfático, a manera de recapitulación o “moraleja” de la narración o discurso precedente.

-FERRER, José: *Sonata* [en Do Mayor]. II Adagio no mucho (cc.64-68): sobre la sonoridad de la tónica (Do) se construye el último proceso cadencial.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata N° 14* (cc.13-14): sobre el tercer grado (Mi) de la tonalidad (Do), se retarda su v grado con 7ª.



-MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata N° 7* (cc.78-79): sobre el I grado (Fa) de la tonalidad, se construye su v grado con 7ª.



### Conclusiones:

El contexto Ilustrado Europeo, que estuvo caracterizado por el procedimiento compositivo de la melodía amplia y simétrica, mediante el acompañamiento de acordes, tratados a manera de bajos de Alberti, octavas o escalas (que suceden en un segundo

plano, y que se estructuran en la forma Sonata de forma cerrada, mediante las funciones tonales canónicas), fue asumido plenamente por José Ferrer prácticamente al mismo tiempo que se cultivaba e imponía en la Viena de Wolfgang Amadeus Mozart, y junto con los nuevos procedimientos técnicos y compositivos, se transmitía el mundo estético del momento más adelantado en Europa, caracterizado por la aparición de la orquesta clásica, que —como se ha podido comprobar— invadía cualquier forma de escritura, incluyendo la que se usaba para el fortepiano, con multitud de efectos y recursos orquestales. El establecimiento de la tonalidad, consustancial a la nueva estética del Clasicismo (dualidad temática de la Sonata, modulaciones en los pasajes de Desarrollo, y jerarquía funcional), suponen elementos de gran modernidad para el contexto hispánico, caracterizado, también durante el siglo XVIII, por la modalidad y el contrapunto, por lo que la Sonata de Ferrer es constancia de la apertura, que también existía, en paralelo a la tradición orgánica de los autores como Ciurana, o Moreno y Polo. Esta corriente de apertura en el contexto hispánico, como se ha podido observar en el caso de la Sonata de Ferrer, se articulaba mediante procedimientos simultáneos a los cultivados por Mozart en la lejana Viena y semejantes a los que, en general, se practicaban en otros contextos europeos, los cuales forjarían las características más sobresalientes del denominado Clasicismo vienés.

En el apartado de la tradición hispánica o de estilo propio, se puede comprobar una mayor tendencia al diatonismo que en el caso de Mozart, una mayor presencia de la repetición textural, y una mayor claridad melódica, de tipo popular, que parece evocar un tipo de escritura (en general, de calado algo más rudimentario) que enlaza con las formas musicales de tradición española, como el villancico del siglo anterior, en tanto que, en una aparente mayor sencillez de los parámetros sistemáticos, texturales y tonales (si se los compara con los autores coetáneos del entorno europeo), en cambio se estructuran a nivel auditivo con una gran complejidad narrativa y estructural. Esta nueva tradición que ahora nacía, suponía (como en el temporalmente lejano caso del “estilo manierista” de Tomás Luis de Victoria), una estructuración auditiva de amplio término, ahora tratado, más que a nivel contrapuntístico, a nivel heterofónico.



## *Conclusiones*

Las composiciones del presente estudio constituyen una colección representativa de obras inéditas, datadas en torno a la segunda mitad del siglo XVIII, propias del estilo orgánico y eclesiástico español (a excepción hecha de la *Sonata* de Ferrer; de estilo clásico, para fortepiano o piano). La edición presente, constituye una aportación necesaria en vistas a su conservación y difusión, bien sea para formar parte de los programas curriculares de las diferentes especialidades de tecla antigua, para su incorporación a los programas de concierto, o para su edición en disco. También es importante señalar que la edición actual de este tipo de música supone una revaloración del propio patrimonio musical hispánico, que (como se ha podido comprobar en los capítulos referidos a su análisis comparado con sus coetáneos europeos), constituyen unos fondos patrimoniales, que, por desconocidos, pueden propiciar juicios precipitados o erróneos en relación con la música que se cultivó durante el período Ilustrado en España, y que, con su edición, estudio y análisis pormenorizado, se ha tratado de poner en valor, contribuyendo así, de algún modo, a ensanchar el conocimiento histórico sobre las fuentes históricas de nuestro país. Mediante una metodología innovadora, que reúne la hermenéutica histórica, la musicología comparada, y la musicología analítica (pormenorizada y “a bisturí”), se pretende establecer un modelo musicológico para futuros estudios sobre nuestro patrimonio, que permita afrontar el estudio de la música eclesiástica del período ilustrado teniendo en cuenta, de manera objetiva y positiva, tanto los procedimientos compositivos (no estereotipados o importados) que se desprenden del estudio de la fuente, como establecer puntos de conexión estilística y de procedimiento compositivo con otros países, tantas veces olvidados en los estudios históricos y manuales al uso. Así, se pretende contribuir a una paulatina elaboración conjunta de una futura “historia de la música española del período Ilustrado”, que se halla todavía pendiente de ser completada. Es importante señalar la relativa escasez de fuentes conservadas sobre música instrumental hispánica del período Ilustrado, que contrasta con la demanda de este tipo de literatura y que no se ha visto correspondida adecuadamente con la oferta de ediciones en partitura. La localización de las fuentes que aquí se ofrecen, intenta responder a esta demanda, con nuevas partituras dispuestas para su ejecución práctica, las cuales, hasta la fecha, permanecían inéditas, cuando no, prácticamente desconocidas, de donde emana la oportunidad de ofrecer unos materiales susceptibles de ser utilizados en la práctica, mediante la interpretación de solistas, a la

vez que su recuperación para la práctica (solventada la cuestión de su edición moderna y de algunas cuestiones musicológicas y analíticas), con el consiguiente aporte a los repertorios y patrimonio musical de la comunidad valenciana. En este sentido, es importante señalar la relevancia que tiene el hecho de que los valencianos, o aun los españoles, conozcan cómo pudo haber sido la música que sonó en el siglo XVIII, tomando como ejemplo la “foto”, la instantánea, que representa una ciudad como Villarreal durante el siglo XVIII, y que necesariamente es extrapolable a buena parte de las ciudades de su tiempo, tanto en lo que se refiere al estilo compositivo como a su estética o referencias culturales en general. Como ya se señaló, los autores aquí estudiados pertenecieron al entorno levantino, por su procedencia, o por el ejercicio de su profesión; valencianos como Ciurana (Joaquín y Manuel), o Ferrer, y autores cercanos al entorno geográfico valenciano, como el caso de los hermanos Moreno y Polo, que prestaron sus servicios musicales en la catedral de Tortosa (Tarragona) —de cuya diócesis, buena parte de sus territorios pasarían a integrar más tarde la actual provincia valenciana de Castellón—. Por otra parte, el período cronológico elegido se corresponde con una etapa de enorme relevancia en el contexto del desarrollo artístico y cultural valenciano, como demuestra la proliferación de obras y autores del espectro intelectual más variado (los “novatores”, con personalidades tan destacadas como Gregorio Mayans, matemáticos y teóricos musicales como Tomás Vicente Tosca, la Academia de San Carlos, músicos como Vicente Martín y Soler...). El análisis del fondo documental, tanto eclesiástico como de los documentos civiles pertenecientes al ayuntamiento villarrealense, permiten aproximarse tanto a la gestión musical de la iglesia arciprestal de la localidad, como a las funciones del organista o los ministriles, cuyos criterios constituyen las herramientas propias de la hermenéutica musicológica, entendida como realidad objetivable y positiva a la hora de emprender la aludida tarea de edición.

Desde el convencimiento de que el trabajo realizado a partir de fuentes primarias (y de música inédita) es la mejor garantía posible para realizar un estudio riguroso y científico de la música, se ha procurado evitar una investigación centrada en las fuentes secundarias, y bien al contrario, los inicios del presente estudio representan un trabajo de campo de los archivos musicales eclesiásticos, que sólo después de mucho andado, dieron sus frutos en Villarreal, en el Archivo de Música de la Iglesia Arciprestal de San Jaime (de donde procede el aparato documental del presente estudio), cuyos

fondos contienen, entre otros documentos y piezas de música, varios cuadernos, misceláneas y cuadernos monográficos del período Ilustrado. Se ha de considerar al respecto, que esta primera fase de estudio e ideario, representa la genuina metodología de la musicología española, dado que es urgente y necesario conocer el propio patrimonio (en gran medida inexplorado), y que, además, la fuente primaria se conecta directamente, hoy, con su transcripción o edición crítica informatizada en partitura (ya en la notación actual), lo cual se completa con los criterios generales de dicha edición y su posterior análisis y comparativa estilística y procedimental.

El estudio de la música orgánica ha merecido una especial atención en el presente trabajo, tanto en el apartado de la edición musical como en el de su análisis pormenorizado y en detalle. Permite extraer una numerosísima cantidad de aspectos, desconocidos hasta el momento, sobre los procedimientos compositivos y estilísticos del siglo XVIII en España. A razón de la diversidad de piezas (versos para salmos, y salmodia de misas, intermedios y otras piezas para órgano), se pretende establecer los elementos que las unifican a nivel musicológico, en función del carácter funcional que las hacía adecuadas para su ejecución en el templo, en el marco de la liturgia (en la misa, o en la entonación de los salmos). Esta música fue utilizada en España como medio de difusión y vehículo de transmisión del mensaje textual, ya fuera éste de carácter litúrgico, o simplemente religioso. Desde este punto de vista, no es posible una música formalmente extensa que no lleve texto al que servir como soporte emotivo y enfático, y en el presente estudio se pretende establecer como sistemático del compendio musical y modalidad durante la segunda mitad del dieciocho.

Propia del ámbito civil podríamos cifrar el estilo de la *Sonata* de José Ferrer; concebida para ser interpretada en contextos relacionados con un ámbito no específicamente litúrgico aunque sí pudiera ser religioso (“siestas” o funciones musicales religiosas que se daban dentro de las iglesias, pero con un carácter relajado), o incluso en las academias privadas celebradas en los salones de la aristocracia. La escritura de las piezas, por tanto, plantea la simultaneidad de dos concepciones estéticas diferentes: por una parte, una escritura organística, y por otra, un tipo distinto de escritura (la sonata), más propia del fortepiano y con una estética ya cercana al estilo galante, preclásico. En el apartado de musicología comparada (y obviamente no entendiéndolo el término con el tradicional concepto que le relaciona con la

Etnomusicología), el estudio sobre la música orgánica se completa con el análisis de los procedimientos de autores coetáneos del resto de Europa. En el cotejo realizado, nuevamente alumbran aspectos desconocidos hasta el momento, al considerarlos en paralelo y con el marchamo de una auténtica escuela orgánica española. Asimismo, se incorporan al presente estudio los datos referentes a la disposición y características del instrumento en que se interpretaron (y para el que tal vez se concibieron) algunas de las obras aquí presentadas. La presencia de ciertos registros, su número, distribución o posibilidad de combinaciones, o la presencia de un órgano complementario de cadereta, entre otros factores, son elementos que permiten entender el uso que se pudo haber dado a estas piezas musicales. La diversidad de texturas o escritura de las piezas conservadas, se completan mediante la disposición y prestaciones del órgano que se usara en Villarreal desde 1724. Se ha procedido, por último, a comparar las composiciones estudiadas entre sí, mediante un procedimiento diacrónico y sincrónico (se han cotejado las piezas analizadas con otras composiciones coetáneas relevantes de los autores más destacados a nivel internacional, tratando de abarcar desde un período previo, poco anterior a las obras objeto de estudio, hasta unas fechas algo más avanzadas, de suerte que e pudiera obtener un arco temporal significativo). En este sentido, la escasez de fuentes musicales de otros países que posiblemente habrían podido cotejar los organistas autóctonos, así como la formación en la escuela y las tradiciones heredadas (a través de la práctica musical diaria en la arciprestal y el posible uso de los materiales de su archivo por parte de sus maestros de capilla y organistas), favorecía una estética, que, como se habrá comprobado en el capítulo de comparativas, era, en muchos aspectos y procedimientos, semejante a lo que sucedía en otras latitudes, sin dejar por ello de tener su impronta autóctona y estilo propios.

Los criterios de edición musical se han establecido a partir del estudio hermenéutico del signo musical del estilo y período dieciochesco, y se completan con las indicaciones musicales y de expresión de los diversos autores del presente estudio; con el fin de facilitar una ejecución con carácter musicológico, pues como se indicó, una interpretación musical que tuviera como base la lectura directa del original a partir de una edición facsímil, resultaría muy complicada, dado que, en general, el músico “estándar” o promedio actual español (salvo excepciones o casos especializados), todavía desconoce, lamentablemente, muchas formas de anotar la música del período Ilustrado. Las dinámicas, las alteraciones accidentales, las plicas, los mordentes y

*acciacaturas* o los silencios, entre otros signos (entre los que las abreviaturas suponen un caso notable), son frecuentemente distintos, en su vertiente gráfica, a su forma actual de anotarlos, por lo que la elección de aquellos signos que representen fielmente la idea del compositor, ha supuesto un proceso constante para la presente edición musical.

Por último, pero no menos relevante en cuanto a las aportaciones de la presente Tesis Doctoral, un aspecto destacado ha sido el referido al estudio biográfico y al estudio del contexto de la práctica musical de la Iglesia Arciprestal de Villarreal, que han permitido, finalmente, la atribución posible de la pieza referenciada únicamente mediante las iniciales D.M.S., a Mariano Sales, organista que prestó servicios en la iglesia arciprestal precisamente en la segunda mitad del siglo XVIII y cuyo estilo de escritura organística estaría necesariamente pensado para el órgano de 1724. El estudio biográfico y el mundo personal del organista o maestro de capilla, junto con el contexto histórico del setecientos, caracterizado por el progresivo abandono del Antiguo Régimen, y la apertura a lo que representará la Edad Moderna y su correlato artístico (el estilo Clásico), así como una aproximación general al ámbito musical del momento, han permitido la comprensión tanto de los hallazgos estéticos compartidos y autóctonos, como desde un punto de vista propio, establecer los componentes de la práctica musical que se llevó a cabo en la iglesia de San Jaime, así como nos han aproximado a los estudios o formación musical durante el siglo XVIII, las características de las oposiciones a organistías catedralicias, la remuneración económica de los profesionales músicos, etc., que ayudan a entender mejor una música basada en el servicio religioso y en el “oficio” de músico y organista.

\*        \*  
\*  
\*  
\*

## Bibliografía

- [John Beckwith]. *Fugue. [Allegretto]*. [?], Patrick Roose, [?].
- [William Russell]. *24 voluntaries for the organ. (Twelve voluntaries for organ. Book i. [1810]). (Twelve Voluntaries for the Organ or Piano Forte. Book 2<sup>d</sup>. 1812)*. Londres, S. J. Button & J. Whitaker, 1810 y 1812.
- Actas capitulares de la catedral de Orihuela*, vols.31 y 33.
- Actas Capitulares de la catedral de Pamplona*, Acuerdos, 6º, fols.129v-130r.
- Actas Capitulares de la Catedral de Tortosa* del 18.06.1731.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Introducción al siglo XVIII*. Madrid, Júcar, 1991.
- Albrechtsberger: Sechs Praeludien für das Pianoforte. 2tes Werk 3te Lieferung*. Viena, S. A. Steiner und Comp., s.f.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Ángeles: “Armengol Vidal, Joaquín”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol.1, p.690.
- ALONSO, Joan; y BOLUDA, Alfred: “La música a Xàtiva (ss. XIV-XIX)”, en *Cendres de Juny*, 2 (1995), pp.9-21.
- ÁLVAREZ DE MORALES, Antonio: *La Ilustración y la reforma de la universidad en la España del siglo XVIII*. Madrid, Pegaso, 1979.
- ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos; y GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio: “Las estructuras del reformismo borbónico”, en *Historia de España*. Barcelona, Planeta, 1987.
- ÁLVAREZ, Mª Salud: *Joseph Nebra (1702-1768): Obras inéditas para tecla*. Zaragoza, IFC, 1995.
- ANES, Gonzalo: *Economía e Ilustración en la España del siglo XVIII*. Barcelona, Ariel, 1969. -ID: *El Antiguo Régimen. Los Borbones*. Madrid, Alfaguara, “Historia de España”, 1976.
- APEL, Willi: *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*. Cambridge, Massachussets, The Medieval Academy of America, 1953.
- Llibre de Difunts* (1813-1833), L-44, fol.222. Archivo de la Colegiata de Játiva.
- Minutarios de Joaquín Calatayud*, Notario (Caja B-4/2). Archivo de la Colegiata de Játiva.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique; BASSEGODA I NONELL, Joan; y BELDA NAVARRO, Cristóbal: *Del Neoclasicismo al impresionismo*. Madrid, Akal, col. “Historia del Arte Español, 6”, 1998.
- ARTOLA, Miguel: *Antiguo Régimen y revolución liberal*. Barcelona, Ariel, 1976.
- BACIERO, Antonio: *Sebastián de Alberto: Sonatas*. Madrid, Real Musical, 1978.
- BAILS, Benito: *Lecciones de Clave, y Principios de Harmonia*. Madrid, Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S.M., 1775.
- BATLLORI, Miguel: *La cultura hispano-italiana de lo jesuitas expulsos (1767-1814)*. Madrid, Gredos, 1966.
- BEAUMONT, Robin (ed.): *10 Voluntaries for Organ or Harpsichord*. [?], Robin Beaumont, Creative Commons Attribution 3.0, [?].
- BENASSAR, Bartolomé: *Historia Moderna*. Madrid, Akal, 1980.
- BIELZA DE ORY, Vicente: *De la ciudad ortogonal aragonesa a la cuadrangular hispanoamericana como proceso de innovación-difusión, condicionado por la utopía*. Barcelona, Universidad de Barcelona, Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, vi/106, 15.01.2002.
- BLANNING, Timothy C. W.: *El siglo XVIII. Europa 1688-1815*. Barcelona, Crítica, 2002.
- BOIRA I MUÑOZ, Pasqual: *El comerç de la neu a Castelló de la Plana*. Vinaroz, Antinea, 2008.
- BONET CORREA, Antonio, coord.: *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, Cátedra, 1982.
- BORDAS, Cristina: “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, en *La música en España en el siglo XVIII*. (BOYD, Malcolm; y CARRERAS, Juan José, eds.). Madrid, CUP, 2000, pp.201-217.
- BORNAY, Erika: *Cómo reconocer el arte del neoclasicismo*. Barcelona, Edunsa, 1996.
- BORNGÄSSER, Barbara: “La arquitectura del Neoclasicismo y el Romanticismo en España y Portugal”, en *Neoclasicismo y Romanticismo. Arquitectura, Pintura, Escultura, Dibujo. 1750-1848*. (TOMAN, Rolf, dir.). Colonia, Könemann, 2000.
- BOUISSOU, Sylvie; y HERLIN, Denis: *Jean-Philippe Rameau: Catalogue thématique des Oeuvres musicales*. Vol.2, “Les Livrets”. París, CNRS, 2003.
- BOURLIGUEUX, Guy: “Recherches sur la musique à la cathedrale d’Oviedo. Des origines au début du XIX<sup>e</sup> siècle”, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, III/3 (1967), pp.115-146.

- BOVER PUIG, Juan: “Órgano de Vinaròs”, en *Órganos del País Valencià*, XXI-XXIII (Julio-Septiembre, 1981), p.57.
- BURROWS, Donald : *Handel*. Oxford, OUP, 1994.
- CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid, Francisco Sánchez, 1578.
- CALLAGHAN, William J.: *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*. Madrid, Nerea, 1989.
- CÁNOVAS SÁNCHEZ, Francisco; et alii: “La época de los primeros Borbones (1700-1759): la nueva monarquía y su posición en Europa”, en *Historia de España* (MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, dir.). Vol.29. Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- CARL, William Crane; y GUILMANT, Alexandre (eds.): *Johann Philipp Kirnberger (1721-1783). Chorale “Es ist das Heil uns kommen her”*. En: *Masterpieces for the Organ*. Nueva York, G. Schirmer, 1898.
- CARROLL, Frank M.: *An introduction to Antonio Soler*. Tesis doctoral, Rochester (Nueva York), Universidad de Rochester, 1960.
- CASARES, Emilio; y ALONSO, Celsa: *La música española en el siglo XIX*. Gijón, Universidad de Oviedo, 1995.
- CASO GONSÁLEZ, José Miguel. *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1971.
- CAVANILLES Y PALOP, Antonio José: *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del reino de Valencia*. 2 vols. Madrid, Imprenta Real, 1795 y 1797.
- CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro*. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613 [edn. facsímil (EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, ed.), Barcelona, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, LXXIV”, 2007], vol.II, p.1136 (p.904 del original).
- CHAMBERS, Ephraim (dir.): *Cyclopaedia, or An Universal Dictionary of Arts and Sciences*. 2 vols. Londres, J. & J. Knapton, 1728.
- CLIMENT BARBER, José: *Rafael Anglés: Cinco pasos para órgano*. Barcelona, CSIC, 1976. -ID.: *V. Rodríguez: Libro de Tocatas para címbalo*. Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1978. -ID.: *Fondos Musicales de la región Valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1979. -ID.: *Fondos Musicales de la región Valenciana. II. Real Colegio de Corpus Christi “Patriarca”*. Valencia, Diputación, 1984. -ID.: *Fondos musicales de la Región Valenciana. III. Catedral de Segorbe*. Segorbe, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984. -ID.: *Fondos musicales de la Región Valenciana. IV. Catedral de Orihuela*. Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1986. -ID.: “Ferrer, José”, en *Diccionario de Música Española e Iberoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol.5, p.91. -ID.: “Ferrer Monfort, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol.5, p.97. -ID.: “Ciurana, Tomás”, en *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid, Iberautor, 2006, vol.I, p.231].
- CLIVE, Peter: *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary*. Nueva York, OUP, 2001.
- COMELLAS GARCÍA-LLERA, José Luis: *Historia de España moderna y contemporánea*. Madrid, Rialp, 1972.
- COMELLAS, José Luis: *Historia de España moderna y contemporánea*. Madrid, Rialp, 1973.
- CORTADA, Maria Lluïsa: *Anselm Viola, compositor, pedagog, i monjo de Montserrat (1738-1798)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.
- DE LA MOTTE, Diether: *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*. Kassel, Bärenreiter, 1981 [*Contrapunto. Un libro de lectura y trabajo*. Barcelona, Labor, 1995].
- DE MICHELI, Mario: *Le Avanguardie artistiche del Novecento*. Milán, Feltrinelli, 1959 [traduc. como *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1979].
- DESDEVICES DU DEZERT, Georges: *Études sur l'Espagne de l'Ancien Regime*. 3 vols. París, Société française d'imprimerie et de librairie, 1896-1904. [Traduc.: Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989].
- Diccionari català-valencià-balear*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, editorial Moll, 2002 [http://dcvb.iecat.net/].
- DIECKOW, Almarie: *A Stylistic Analysis of the Solo Keyboard Sonatas of Antonio Soler*. Washington, Universidad de Washington, 1971.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (dir.): *El antiguo régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*. Madrid, Alianza, 1973. -ID.: *La sociedad española en el siglo XVIII*. Madrid, CSIC, 1955 [reelaborada como: *Sociedad y estado en el siglo XVIII*. español. Barcelona, Ariel, 1976]. -ID.: “El reformismo borbónico (1700-1789)”, en *Historia de España*. Vol.7. Barcelona, Planeta, 1994.
- DONNINGTON, Robert: *Baroque Music: Style and Performance: A Handbook*. Nueva York, W. W. Norton & Co., 1982.
- DONOSTIA, José Antonio de: *Música y músicos en el País Vasco*. San Sebastián, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, 1951.

- DOÑATE SEBASTIÀ, José M<sup>a</sup>; y SORRIBES CARCELLER, Serafin: “Órgano de Villarreal” [L’Orgue de Vila-Real (Castelló)], en *Orgues del País Valencià*, [Valencia, Asociación Cabanilles de Amigos del Órgano, Imp. Náchér] VII (Mayo, 1980), pp.6-20.
- DOÑATE SEBASTIÀ, José María: “Villarreal en el comercio de la nieve”, en *Butlletí del Centre d’Estudis de la Plana*, 3 (juliol-setembre, 1985), pp.43-52.
- DOÑATE, José María: *Datos para la Historia de Villarreal*. 6 vols. Villarreal, Ayuntamiento, Anubar, 1977.
- ENCISO RECIO, Luis Miguel; GONZALEZ ENCISO, Agustín; EGIDO LÓPEZ, Teófanos; BARRIO GOZALO, Maximiliano; y TORRES SÁNCHEZ, Rafael: *Historia de España. Los Borbones en el siglo XVIII (1700-1808)*. Madrid, Gredos, “Historia de España, 10”, 1991.
- ESCALAS, Romà: *Joseph de Nebra (1702-1768). Tocatas y sonata para órgano o clave*. Zaragoza, IFC, 1987.
- ESPINOSA, Alma: *The Keyboard Works of Félix Máximo López (1742-1821)*. Ann Arbor (Michigan), UMI, 1976.
- ESTER-SALA, María Asunción: *Carles Bager (1768-1808): Tres sinfonías de tecla*. Barcelona, CSIC, 1984.
- ESTER-SALA, María Asunción; y VILAR, Josep Ma.: “Una aproximación al fons de manuscrits musicals de Catalunya”, en *Anuario Musical*, 42 (1987), pp.229-243.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, ed.: *Antonio Lozano: La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza, desde el siglo XVI hasta nuestros días. (Zaragoza, Julián Sanz y Navarro, 1895)*. 3<sup>a</sup> edn., Zaragoza, Ayuntamiento-Diputación-Gobierno de Aragón, 1994. -ID.: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*. Tesis doctoral, 5 vols., Universitat Autònoma de Barcelona, 1997. -ID.: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp.113-156. -ID.: *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 La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, LXIX”, 2004.
- FEDER, Georg (ed.): *Johann Peter Kellner (1705-1772). Ausgewählte Orgelwerke*. En: *Die Orgel. Ausgewählte Werke zum Praktischegebrauch. Reihe II: Werke alter Meister. Nr. 7*. Colonia-Lippstadt, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel & Co., 1958. Nr.1. Präludium und Fuge in d; Nr.2. Trio in D; Nr.3. Trio in G; Nr.4. Doppelfuge in d.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José; y BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, comps.: *Barroco en Europa*. Barcelona, Gustavo Gili, col. “Fuentes y documentos para la historia del arte, vol.V”, 1983.
- FERNÁNDEZ DIAZ, Roberto: *España en el siglo XVIII. [Homenaje a Pierre Vilar]*. Barcelona, Crítica, 1985. -ID.: *Manual de Historia de España. Siglo XVIII. Vol.IV*. Madrid, Historia 16, 1993.
- FIELDHOUSE, David K.: *Die Kolonialreiche seit dem 18. Jahrhundert*. Frankfurt, Fischer, “Fischer Weltgeschichte, Vol.29”, 1977 [traducc.: *Imperios coloniales desde el siglo XVIII*. Madrid, Siglo XXI, 1984].
- FINSCHER, Ludwig: *Joseph Haydn und seine Zeit*. Laaber, Laaber-Verlag, 2000.
- Four Lessons and two Voluntaries for the Harpsichord or Organ*. Londres, The Widow at Mr. Whitefoots, y Charles & Samuel Thompson, s.f.
- FRANCO RUBIO, Gloria A.: *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*. Madrid, Libertarias, 2001.
- G. Lasceux. N. 3. *Nouvelle Suite de Pièces d’Orgue. Contenant des Messes, Magnificat et Noël à l’Usage des Paroissés et Communautés Religieuses. Trois Noël Variés. Pour l’Orgue ou le Clavecin*. París, Mme. Le Menu et Boyer, Écrit par Ribière, Gravés par M<sup>me</sup>. Moria, s.f. [1812].
- G. Lasceux. N. 5. *Nouveau Journal de Pièces d’Orgue. Contenant des Messes, Magnificat et Noël à l’Usage des Paroissés et Communautés Religieuses. Magnificat en Re Mineur 5<sup>me</sup>. Suite pour servir de ie Ton aux Paroisses Et de 4<sup>e</sup>. aux Communautés Religieuses*. París, Mr. Boyer & Mme. Le Menu, Écrit par Ribière, s.f. [1812].
- GALBIS LÓPEZ, Vicente: “Sales, Mariano”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2002, vol.9, p.591. -ID.: “Sales, Mariano”, en *Diccionario de la Música Valenciana*. Vol.II. Madrid, Iberautor, 2006, p.388.
- GALLEGO, Antonio: *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid, Alianza, 1988.
- GÁLVEZ, Genoveva: *Sebastián Albero: Treinta sonatas para clavicordio*. Madrid, UME, 1978.
- GARBAYO, Javier: “Ciurana, Joaquín”, en *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid, Iberautor, 2006, vol.I, p.231.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo (coord.): *Historia de España Siglo XVIII. La España de los Borbones*. Madrid, Cátedra, 2002.



- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Felipe V y los españoles. Una historia periférica de España*. Barcelona, Plaza & Janés, 2002.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo; y ALABRÚS IGLESIAS, Rosa María: *España en 1700. ¿Austrias o Borbones?* Madrid, Arlanza, 2001.
- GARCÍA DE CORTAZAR, Fernando; y GONZÁLEZ VOESGA, José Manuel: *Breve historia de España*. Madrid, Alianza, 1994.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, María Nélica: *Comerciendo con el enemigo: el tráfico mercantil anglo-español en el siglo XVIII (1700-1765)*. Madrid, CSIC, 2006.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso: *José Lidón (1748-1827): La música para teclado*. 2 vols. Madrid, Sociedad Española de Musicología, col. "Sección E: Cuadernos de Música Antigua, Nº 15 y Nº 16", 2002 y 2004.
- GARTY, Gil (ed.): *Johann Ludwig Krebs. Fugue, organ, bwv Anh. 181, A minor*. Tel Aviv, Creative Commons Attribution 3.0, G & H Edition, 2009.
- GEIRINGER, Karl: *Haydn: A Creative Life in Music*. Nueva York, W. W. Norton & Co., 1946.
- GEMBERO USTÁRROZ, María: *La Música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. 2 vols. Pamplona, Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra, 1995. -ID.: "Moreno Polo [Moreno y Polo; Moreno, Polo]. (1) (Pedro) José Moreno Polo", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, OUP, 2000, vol.17, pp.111-112]. -ID.: "Moreno Polo [Moreno y Polo; Moreno, Polo] (2) Juan (Domingo) Moreno Polo", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, OUP, 2000, vol.17, p.111. -ID.: "Moreno Polo [Moreno y Polo; Moreno, Polo]. (3) Valero Moreno Polo", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, OUP, 2000, vol.17, pp.111-112].
- GETTELL, Raymond Garfield: *History of Political Thought*. Nueva York, The Century Co., 1924 [traducc.: *Nueva historia de las ideas políticas*. Madrid, Mondadori, 1992].
- GIEDION, Sigfried: *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1941 [traduc. como *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona, Heopoli, 1958].
- GIMENO ESTORNELL, Vicent: *L'Església Parroquial Sant Jaume Apòstol de Vila-Real. 225 Anys de la seua Història: 1779-2004*. Villarreal, Impremta Llorens, 2006.
- Giorgio Albrechtsberger. *Sei Fughe e Preludie per il Clavicembalo ó organo. Opera vi*. Viena, Artaria Compagni, s.f.
- GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española, 5 Siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1984.
- GÓMEZ URIEL, Miguel: "Josef Moreno y Polo", en *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses, de Latassa*. Zaragoza, Calixto Ariño, [1885], 1884, vol.II, p.366.
- GONZÁLEZ VALLE, José V.: *Organistas de las catedrales de Zaragoza*. Madrid, Real Musical, "Serie de Música Histórica Aragonesa, fascículo I", 1978, prólogo. -ID.: "Fondos musicales de D. Scarlatti conservados en el Archivo de Música del Pilar de Zaragoza", en *Anuario Musical*, 45 (1990), pp.103-116. -ID.: *Ramón Ferreñac (1763-1832): Sonata para órgano a cuatro manos*. Zaragoza, IFC, 1995. -ID.: [Francisco Javier García Fajer "el Españolito":] *Siete Palabras de Cristo en la Cruz*. Barcelona, CSIC, col. "Monumentos de la Música Española, LXI", 2000, pp.17-72.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; GIMENO, José Luis; y COSCULLUELA, M<sup>a</sup> Ángeles: "Regesta de noticias referentes a la música en las Actas Capitulares de La Seo de Zaragoza (1688-1700)", en *Aragonia Sacra*, [Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, Zaragoza] v (1990), pp.161-176.
- GONZALO, Jesús: *Mariano Cosuenda (1737-1801): Seis Sonatas para clave*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1998.
- GROETHUYSEN, Bernhard: *Origines de l'esprit bourgeois en France*. París, Gallimard, 1927 [traducc.: *Formación de la conciencia burguesa en Francia durante el siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981].
- GUERRA, Ramón: *La corte española del siglo XVIII*. Madrid, Anaya, serie "Vida Cotidiana", 1991.
- GUILMANT, Alexandre (ed.): *C. Kopřiva. (1756-1785). Fugue en Fa mineur*. En: *École Classique de l'Orgue. Morceaux d'Auteurs célèbres. No. 13. [Assez difficile]*. (-Guilmant, Alexandre, ed.). Paris-Meudon, A. Durand & Fils – L. Bodet, grav. – Imp. Delanchy / Bruselas, Schott Frères / Londres, Schott & C. / Leipzig, Otto Junne / Bilbao, L. E. Dotésio / Nueva York, G. Schirmer / Amsterdam, G. Alsbach & C., 1900. [Se publicó otra edición: Leipzig, Breitkopf & Härtel]. -ID. (ed.): *C. Kopřiva. (1756-1785). Fugue en La b*. En: *École Classique de l'Orgue. Morceaux d'Auteurs célèbres. No. 13. [Assez difficile]*. Paris-Meudon, A. Durand & Fils – L. Bodet, grav. – Imp. Delanchy / Bruselas, Schott Frères / Londres, Schott & C. / Leipzig, Otto Junne / Bilbao, L. E. Dotésio / Nueva York, G. Schirmer / Amsterdam, G. Alsbach & C., 1900. [Se publicó otra edición: Leipzig, Breitkopf & Härtel]. -ID. (ed.): *Johann Ludwig Krebs (1713-1780). Deux Trios pour Orgue*. En: *École Classique de l'Orgue. Morceaux d'Auteurs célèbres. No. 10. [Moyenne difficulté]*. Paris, A. Durand & Fils / Bruselas, Schott Frères / Londres, Schott & C. / Leipzig, Otto Junne / Bilbao, L. E. Dotésio / Nueva York, G. Schirmer / Amsterdam, G. Alsbach & C., 1900. -ID. (ed.): *Jos. Seeger (1716-1782). Fugue en Fa mineur*. Meudon,

- Alexandre Guilmant, 1900. [Existió una primera edición, aparecida en Praga, a cargo de Marco Berra]. - ID. (ed.): *Jos. Seeger (1716-1782). Prélude en Ré*. En: *École Classique de l'Orgue. Morceaux d'Auteurs célèbres. No. 21. [Moyenne difficulté]*. París-Meudon, A. Durand & Fils – L. Bodet, grav. – Imp. Delanchy / Bruselas, Schott Frères / Londres, Schott & C. / Leipzig, Otto Junne / Bilbao, L. E. Dotésio / Nueva York, G. Schirmer / Amsterdam, G. Alsbach & C., 1900. [Se publicó otra edición: Leipzig, Breitkopf & Härtel].
- HAMILTON, Mary Neal: *Music in Eighteenth Century Spain*. Urbana, Universidad de Illinois, 1937.
- HAZARD, Paul: *La Pensée européenne au XVIIIe siècle, de Montesquieu à Lessing*. París, Boivin et Cie, 1946 [traducc. por -MARIAS, Julián, como: *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Madrid, Revista de Occidente, 1946.
- HEREDIA ROBRES, Jacinto: *Efemérides de Vila-real, cronología histórica*. Villarreal, Ateneu XXI, 2006. - ID.: *Els carrers de Vila-real*. Villarreal, Ateneu XXI, 2007. -ID.: *Els noms de lloc al terme de Vila-real*. Villarreal, Caixa-Rural, Ateneu XXI, 2009.
- HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio: “La música sacra en la historia pampilonense”, en *Príncipe de Viana*, XXII (1946), pp.144-176.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario; et al.: “La época de la Ilustración. Las Indias y la Política Exterior”, en *Historia de España*, vol.XXXI (MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, dir.). Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- HERR, Richard: *The Eighteenth-Century Revolution in Spain*. Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1958 [traduc. como: *España y la revolución del siglo XVIII*. Madrid, Aguilar, 1962].
- HONEGGER, Marc, dir. (MARCO, Tomás, edn. española): *Diccionario de la Música. Los hombres y sus obras*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- HOWELL, Almonte: “Moreno Polo, Juan”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12. Londres, Macmillan, 1980, p.571.
- IFE, Barry; y TRUBY, Roy: *The Eighteenth Century in Early Spanish Keyboard Music*. Vol.III. Nueva York, OUP, 1986. -ID.; e ID.: *Twelve Sonatas (The Madrid Conservatory Manuscript)*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1989.
- JACOBI, Erwin R.: *The complete theoretical writings of Jean-Philippe Rameau*. 6 vols. S.I. [Nueva York], American Institute of Musicology, 1967-1972.
- JAMBOU, Louis: “El órgano en la península ibérica entre los siglos XVI y XVIII. Historia y estética”, en *Revista de Musicología*, 2/1 (1979), pp.19-46. -ID.: “Alamany [Alemany], Juan”, en *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol.1, p.157. -ID.: “Pichamil [Picamill, Piquenil], Aparicio”, en *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2001, vol.8, p.780. -ID.: “Salanova Villagrana. 1. Nicolás”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2002, vol.9, p.563. -ID.: “Usarralde [Userralde, Ysurralde]. 1. Usarralde Letegui, Martín de [Martín de Viaraldro]”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2002, vol.10, p.614. -ID.: “Verso [juego de versos, versillo]”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2002, vol.10, pp.835-836.
- John Beckwith. *Six Voluntaries for the Organ, Harpsichord, &c*. Londres-Oxford, Printed for the Author, [Longman & Broderip; T. Straight, engraving; & Mathews], 1780. [Ed. original, y ed. moderna del Voluntary I].
- JOHNSSON, Bengt: *Catalan-Spanish Organ Music of the 18<sup>th</sup> Century*. Copenhagen, Egtved, 1985.
- KAPP, Oskar (ed.): *Fuge [in B dur]*. En: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 33*, pp.116-117. Viena, Österreichischer Bundesverlag, 1909. -ID. (ed.): *Orgelpraeludien*. En: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 33*, pp.94-98. Viena, Österreichischer Bundesverlag, 1909.
- KASTNER, Macario Santiago: *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, Ática, 1941.
- KENYON, Beryl: “Harpsichords, Clavichords and Similar Instruments in Madrid in the Second Half of the Eighteenth Century”, en *Research Chronicle*, 18 (1982), pp.66-84.
- KIRCKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princenton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1953 [Madrid, Alianza Editorial, 1985].
- KOENIGSBERGER, Helmut Georg: *Early Modern Europe, 1500-1789*. Londres, Longman, The Silver Library, 1987 [traducc.: *Historia de Europa. El mundo moderno, 1500-1789*. Barcelona, Crítica, 1991].
- KOOIMAN, Ewald (ed.): *G. Lasceux. N. 1. Nouvelle Suite de Pièces d'Orgue. Contenant des Messes, Magnificat et Noël's à l'Usage des Paroissés et Communautés Religieuses. Messe des Grands Solemnels dans les Tons de Re et La mineur à l'usage des paroisses*. París, Mme. Le Menu et Boyer, Écrit par Ribière, s.f. [1812]. [Incluye:] *Guillaume Lasceux. Grand Jeu. Allegro Gratioso*. En: *Guillaume Lasceux: Werken voor orgel*, pp.14-15. Loosdrecht, Edition Oresto, 1976; y *Guillaume Lasceux (1740-1831). Simphonie Concertante. Offertoire*. En: *Guillaume Lasceux: Werken voor orgel*, pp.6-12. Loosdrecht, Edition Oresto, 1976].

- KRAUS, Eberhard (ed.): *Frater Marianus Königsperger. Drei Pastorell-Arien*. En: *Cantantibus Organis. Sammlung von Orgelstücken alter Meister. Die Orgel im Kirchenjahr Advent / Weihnachten. Heft 1. Nr. 12*. Wilhelmshaven, Otto Heinrich Noetzel, 1979. [Ed. previa: Ratisbona, Friedrich Pustet, 1958]. [Esta pieza procede de su *Der wohl-unterwiesene Clavier-Schüler*, del año 1755]. -ID. (ed.): *Louis Claude d'Aquin. Noël. (En Musette, en Dialogue, et en Duo)*. En: *Cantantibus Organis. Sammlung von Orgelstücken alter Meister. Die Orgel im Kirchenjahr Advent / Weihnachten. Heft 1. Nr. 11*. Wilhelmshaven, Otto Heinrich Noetzel, 1979. [Ed. previa: Ratisbona, Friedrich Pustet, 1958].
- La Gaceta Musical*, 16.09.1855, pp.261-262.
- LANG, Paul Henry: *George Frideric Handel*. Nueva York, W. W. Norton & Co., 1966.
- LATASSA Y ORTIN, Félix de: *Biblioteca Nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1500*. 6 vols. Pamplona, Joaquín de Domingo, 1798-1802.
- LENDIC, Niksa (ed.): *Baldassare Galuppi. Sonata (organo). [Allegro]*. [?], Niksa Lendic, Creative Commons Attribution 3.0, 2009. -ID. (ed.): *Baldassare Galuppi. Sonata con risposta di flauto (Organ). [Allegro]*. [?], Niksa Lendic, Creative Commons Attribution 3.0, 2009. -ID. (ed.): *Baldassare Galuppi. Sonata per flauto (Organ). [Allegro]*. [?], Niksa Lendic, Creative Commons Attribution 3.0, 2009.
- LLORENS, José M<sup>a</sup>: *José Elías. Obras Completas*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1971-1986.
- LÓPEZ CARRANZA, M<sup>a</sup> Cruz: “López Avellana, Juan Bautista”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2000, vol.6, p.1003. -ID.: “Traver García, Benito José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2002, vol.10, p.440.
- LÓPEZ-CALO, José: *Tres sonatas para órgano: Diego Llorente y Sola (?-1836)*. Valladolid, Las Edades del Hombre, 1991.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M<sup>a</sup>. Victoria; PÉREZ SAMPER, M<sup>a</sup>. Ángeles; y MARTÍNEZ DE SAS, M<sup>a</sup>. Teresa: *La Casa de Borbón. Familia, corte y política, (1700-1808)*. Vol.I. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- LORENTE, Andrés: *El Por qué de la Música*. Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672 [edn. facsímil (GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, ed.), Barcelona, CSIC, col. “Textos Universitarios, 38”, 2002], pp.618 (p.568 del original) y 674 (p.624 del original), respectivamente.
- LUTERO, Martín: *Comentarios de Martín Lutero*. Vol. 6. Terrassa, Clie, 2001.
- LYNCH, John: *La España del siglo XVIII*. (FACI LACASTA, Juan José, traduc.). Madrid, Crítica, 1978.
- MARÍA, Ramón de: *El repartiment entre Villarreal y Burriana*. Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1932.
- MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1985.
- MARTIN, José Luis; MARTÍNEZ SHAW, Carlos; y TUSELL, Javier: *Manual de Historia de España*. Madrid, Taurus, 1998.
- MARVIN, Frederick: *Antonio Soler: Sonatas for Piano*. 2 vols. Nueva York, Mills Music, 1957-1961.
- MEMBRADO TENA, Joan Carles: *La indústria ceràmica de la Plana de Castelló*. Castellón, Diputació de Castelló, 2001.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (dir.): “La época de la Ilustración. El Estado y la Cultura (1759-1808)”, en *Historia de España*, vol.XXXI. Madrid, Espasa-Calpe, 1987. -ID. (dir.): “La transición del siglo XVII al XVIII”, en *Historia de España*. Vol.28. Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- MERKLIN, Alberto: *Organología. Exposición científica y gráfica del órgano en todos sus elementos y recursos antiguos y modernos*. Madrid, imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1924.
- MITJANA, Rafael: *Histoire de la Musique*. (Vol.IV, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, Première Partie*). París, Delagrave, (LAURENCIE, Lionel de la, ed.), 1920 [traduc. esp.: *La Música en España. Arte religioso y arte profano*. Madrid, Centro de Documentación Musical del INAEM, (MARTÍN MORENO, Antonio; y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, eds.), 1993.
- MORALES MOYA, Antonio (coord.): “Las bases políticas, económicas y sociales de un régimen en transformación (1759-1834)”, en *Historia de España* (MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, dir.). Vol.30. Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- MORALES MOYA, Antonio: *Historia de la historiografía Española*. [Madrid, Enciclopedia de Historia de España]. Madrid, Alianza, 1993.
- MORALES, Luisa, ed.: *Juan Moreno y Polo, Sebastián Tomás y anónimos. Obras para tecla del siglo XVIII. Manuscrito del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Tecla Aragonesa, v”, 1997.
- MORALES, Luisa; y KENYON DE PASCUAL, Beryl: “Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)”, en *Nassarre*, 12/2 (1996), pp.283-313. -EADEM; y EADEM: “Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del monasterio de San Pedro de las Dueñas (León) (2ª parte)”, en *Nassarre*, 13/1-2 (1997), pp. 123-146.
- MUNCK, Thomas: *Historia social de la Ilustración*. Barcelona, Crítica, 2001.
- MUNETÁ, Jesús M<sup>a</sup>: *Música aragonesa para tecla. Siglo XVIII*. Zaragoza, IFC, 2000.

- NASSARRE, fray Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbre, 1724, [edn. facsímil (SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, ed.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1980], Libro III, Capítulo XV, pp.309-310.
- NEWMAN, William S.: *The Sonata in the Baroque Era*. Chapel Hill, Universidad de Carolina del Norte, 1963.
- OBIOL MENERO, Emilio M.: *El modelo de localización industrial de Weber y Alonso aplicado a la actividad azulejera: el caso de Vila-real*. Castellón de la Plana, Diputación Provincial de Castellón de la Plana, Colegio Universitario de Castellón, vol 10, 1985. -ID.: “El cultivo del cáñamo en Castelló de la Plana durante el siglo XVIII”, en *1 Congrés d'Història i Filologia de la Plana*. Nules, Ajuntament de Nules, 1990, pp.59-73.
- ORTELLS CABRERA, Vicente: *Geografía urbana y del poblamiento en la Plana de Castelló*. Castellon de la Plana, **Ayuntamiento de Castellón**, 1987. ID.: Solar y Hábitat: el medio físico en la construcción de los núcleos castellanones. Castellón de la Plana, Diputación, Servicio de Publicaciones, 1992.
- ORWIG, Jonathán (ed.): *Johann Ludwig Krebs. Ach Herr, Mich Armen Sünder (2 Manuals and Pedal)*. Tel Aviv, Creative Commons Attribution 3.0, G & H Edition, 2009.
- PAILLARD, Jean-François: *La musique française classique*. París, PUF, col. “Que sais-je?”, 1964.
- PALME, Rudolph (ed.): *Julius Schneider. Aus Op. 65. Präludium zum Choral: “Liebster Jesu wir sind hier” (für 2 Manuale und Pedal (Manual i stark)*. En: *Ritter-Album für die Orgel. No. 17*. Magdeburgo, R. Sulzer, s.f. [1880].
- PARRIS, Robert: *Manuel Blasco de Nebra: Seis sonatas para clave y fuertepiano*. Madrid, UME, 1964.
- PAUER, Ernst (ed.): *Joh. Phil. Kirnberger (1721-1783). Dreistimmige Fuge*. En: *Alte meister, Vol.1*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, s.f. [1876c].
- PAVIA I SIMÓ, Josep: *La música en Cataluña en el siglo XVIII: Francesc Valls (1671c.-1747)*. Barcelona, CSIC, 1997.
- PEDRELL SABATÉ, Felipe: *El organista litúrgico español*. Barcelona, Vidal Llimona, 1905; ID., ed.: *Salterio Sacro Hispano*. Madrid, Vidal Llimona y Boceta, 1892-1905. -ID.: “Versillos”, en *Diccionario Técnico de la Música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1894, p.489. -ID.: “Verso ó versillo orgánico”, en *Diccionario Técnico de la Música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1894, p.489. -ID.: *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, Imp. de Víctor Berdós y Feliu, 1897, p.675. -ID.: “Notas biográfico-bibliográficas”, en *Antología de organistas clásicos españoles*. Madrid, Ildefonso Alier, 1908, vol.II. -ID.: “Notas biográfico-bibliográficas”, en *Antología de organistas clásicos españoles (ss. XVI, XVII y XVIII)*. Madrid, Ildefonso Alier, 1908, vol.II [reimpreso en 1968 como: *Anthology of Classical Spanish Organists*]. -ID.: *Catàlech de la Biblioteca de la Diputació de Barcelona*. 2 vols. Barcelona, Palau de la Diputació, 1908-1909, vol.2, p.110. -ID.: *Documentos inéditos para su Diccionario*. (Manuscrito, E-Bbc,M 942).
- PEDRERO-ENCABO, Águeda: *La Sonata para teclado, su configuración en España*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.
- PENA, Joaquín; y ANGLÉS, Higinio: *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona, Labor, 1954.
- PEÑAS GARCÍA, M<sup>a</sup> Concepción: *Catálogo de los fondos Musicales de la Real Colegiata de Roncesvalles*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, Gobierno de Navarra, 1995.
- PÉREZ SAMPER, María Ángeles: *La España del siglo de las luces*. Barcelona, Ariel, 2000.
- PÉREZ, Mariano: “Moreno y Polo, Juan”, en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Madrid, Istmo, 1985, vol.II, pp.357-358. -ID.: “Moreno y Polo, Valero”, en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Madrid, Istmo, 1985, vol.II, pp.357-358.
- PLAZA PRIETO, Juan: *Estructura económica de España en el siglo XVIII*. Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1976.
- PONZ PIQUER, Antonio: *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. 18 vols. Madrid, Joaquín Ibarra, 1779. (Tomo XIII. 1788. Carta Quinta, pp.130-132. [Edición actual: Madrid, Atlas, 1972].
- POWELL, Linton R.: *Joaquín Montero; seis sonatas*. Madrid, UME, 1976. -ID.: *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1980.
- PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio: *José Ferrer: Sonatas para clave*. Madrid, Real Musical, 1979. -ID.: “José Ferrer Beltrán (ca.1745-1815), organista en Tremp, Lérida, Pamplona y Oviedo”, en *Revista de Musicología*, III/1y 2 (1980), pp.77-127. -ID.: *Rafael Anglés. Salmodia para órgano*. Madrid, UME, 1981. -ID.: “¿Escuela aragonesa de clave? Una nueva y valiosa aportación, las sonatas de José Ferrer Beltrán (ca.1745-1815)”, en *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1981, pp.223-236. -ID.: *Doce compositores aragoneses de tecla (siglo XVIII)*. Madrid, Editora Nacional, col. “Documenta”, 1983. -ID.: “Ferrer Beltrán, José”, en *Diccionario de la Música Española e*

- Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol.5, p.93. -ID.: “Moreno y Polo. 1. José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2000, vol.7, pp.808-809. -ID.: “Moreno y Polo. 2. Juan”, en *Diccionario de música española e hispanoamericana*, vol. 7, Madrid, SGAE, 2000, pp.809-810. -ID.: “Moreno y Polo. 3. Valero”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2000, vol.7, pp.809-810.
- PUJOL, David: *Anselm Viola, Felip Rodríguez, Joseph Vinyals*. Montserrat, Monestir de Montserrat, 1936.
- QUINTANAL, Inmaculada: *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 1983.
- RABASSA, Pedro: *Guía Para los Principiantes, Que dessean Perfeccionarse en la Composición de la Música*. Ms., Sevilla, 1725c [edn. facsímil (BONASTRE I BERTRAN, Francesc; MARTÍN MORENO, Antonio; y CLIMENT BARBER, José, eds.), Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1990], pp.475-476 y 439-440.
- RICART MATAS, José: “Moreno (Juan)”, en *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona, Iberia, 1956, p.622; PÉREZ, Mariano: “Moreno y Polo, José”, en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Madrid, Istmo, 1985, vol.II, pp.357-358.
- RIFÉ SANTALÓ, Jordi: “Ferré i Beltran, Josep”, en *Gran Enciclopèdia de la Música*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2000, vol.3, p.s/n.
- RIPOLLÉS, Vicente: *El Villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans – Biblioteca de Catalunya, 1935.
- ROS PÉREZ, Vicente: *Músicos aragoneses en Valencia en el siglo XVIII*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, “Tecla Aragonesa, VII”, 2000. -ID.: “Tomás Ciurana. Una figura del clasicismo valenciano (Peñíscola 1761–Xàtiva 1829)”, en *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 63, Benicarló, I-III (2000), pp.50-63. -ID.: *Obras para tecla de Tomás Ciurana (Peñíscola 1761–Xàtiva 1829). Estudio y transcripción*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 2001.
- ROSA MONTAGUT, María Amparo: *La composición musical en lengua vernácula en el ámbito eclesiástico hispánico (primera mitad del siglo XVIII): villancicos a la Virgen de la Cinta de Josep Escorihuela en la Catedral de Tortosa*. Trabajo de Investigación Tutelado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- ROSEN, Charles: *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. Nueva York, W. W. Norton & Co., 1971 [*El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid, Alianza, 2003]. -ID.: *Sonata Forms*. Nueva York, W. W. Norton & Co., 1980 [*Formas de Sonata*. Barcelona, Labor, 1987].
- ROUSSEAU, Jean Jacques: *Dictionnaire de la Musique*. París, Chez la veuve Duchesne, 1768 [DE LA FUENTE CHARFOLÉ, José Luis (traduc.): *J. J. Rousseau: Diccionario de la música*. Madrid, Akal, 2007]. -ID.: *Lettres sur la Musique*. París, Delormel et Fils, 1753.
- RUBIO, Samuel: *Antonio Soler: Catálogo crítico*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1980.
- RUDE, George: *Europa en el siglo XVIII. La aristocracia y el desafío de la burguesía*. Madrid, Alianza, 1972.
- RUIZ DE LIHORY, José [Barón de Alcahalí]: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Domenech, 1903.
- SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1881.
- SARRAILH, Jean: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- SAURA BUIL, Joaquín: “Contra/s”, en *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. Barcelona, CSIC, col. “Textos Universitarios, 34”, 2001, p.138; “Fondo/s”, *ibid.*, p.234; “Pisa/s”, *ibid.*, p.372; y “Principales”, *ibid.*, p.383.
- SEBOLD, Russell P.: *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*. Madrid, Cátedra-Fundación Juan March, 1985.
- SHEVELOFF, Joel: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Reevaluation of the Present State of Knowledge in the Light of the Sources*. Tesis doctoral, Waltham (Mass.), Universidad Brandeis, 1970.
- SOLER Y RAMOS, Antonio: *Llave de la modulación, y antigüedades de la música, en que se trata del fundamento necesario para saber modular: theórica, y práctica para el más claro conocimiento de qualquier especie de figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos cánones enigmáticos y sus resoluciones, su autor el P. Fr. Antonio Soler, monge del orden de San Geronymo, organista, y maestro de capilla en su real monasterio de San Lorenze (vulgò) del Escorial*. Madrid, Oficina de Joachin Ibarra, 1762, “Al Lector”.
- SOLOMON, Maynard: *Mozart: A Life*. Nueva York, HarperCollins, 1995.
- SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música española, desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. 4 vols. Madrid, Martín Salazar, 1855-1859.

- SORRIBES CARCELLER, Serafín; y DOÑATE SEBASTIÁN, José María: *Órgano de Villarreal*. Valencia, Asociación Cabanilles de Amigos del Órgano, col. "Órganos del País Valenciano, VII", 1980.
- STEVENSON, Robert M.: "Los contactos de Haydn con el mundo ibérico", en *Revista Musical Chilena*, 36/157 (1982), pp.3-39.
- SUBIRÁ, José: "Necrologías musicales madrileñas", en *Anuario Musical*, XIII (1958), pp.201-223.
- SUREDA, Joan: *Del neoclasicismo al impresionismo*. Madrid, Akal, col. "Arte y estética, 46", 1999.
- SUTCLIFFE, W. Dean: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*. Cambridge, CUP, 2003.
- TAMAMES, Ramón: *Historia de España*. Madrid, Alianza, 1973.
- The Complete Organists Pocket Companion. Containing a choice Collection of Psalm-Tunes with their Givings-out, and Interludes, as used in Parish Churches*. Londres, C. & S. Thompson, s.f. [1826].
- TOMAN, Rolf: *Neoclasicismo y Romanticismo*. México D.F., Trillas, 1991.
- TORRELLAS, Albert, dir.: *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1952, vol.III, p.277.
- TORRES MARTÍNEZ BRAVO, José de: *Reglas Generales de Acompañar, en Organo, Clavicordio, y Harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*. Madrid, Imprenta de Musica, 1702 [edn. facsímil (ARRIAGA, Gerardo, ed.), Madrid, Arte Tripharia, 1983].
- TRAVER GARCÍA, Benito: *Historia de Villarreal de los Infantes*. Villarreal, Archivo Municipal, 1909. - ID.: *Los Músicos de la Provincia de Castellón*. Castellón, Imprenta de J. Barberà, 1918.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.): *Historia de España*. 12 vols. Barcelona, Historia16, 1980-1982.
- VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Práctico. Breve Resumen De las principales Reglas de Musica. Sacado De Los Mas Classicos Autores Especulativos, y Practicos, Antiguos, y Modernos, Ilustrado Con Diferentes Exemplares, Para La mas facil, y segura enseñanza de Muchachos*. Ms., Barcelona, 1742a [edn. facsímil (PAVIA I SIMÓ, Josep, ed.), Barcelona, CSIC, col. "Textos Universitarios, 37", 2002], p.71 [fol.16r. del original].
- VEGA, Daniel S. (ed.): *Wolfgang Amadeus Mozart. Sonatas para piano. Volumen i*. Madrid, Real Musical, 1981, pp.82-83. [Ed. española, según la ed. original, autorizada por la "Wiener Urtext Edition"; según los autógrafos, copias y primeras impresiones de Karl Heinz Füssl y Heinz Scholz, y digitación de Heinz Scholz].
- VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva*. Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1557.
- VICENS VIVES, Jaime: *Los Borbones. El siglo XVIII en España y América*. Barcelona, Vicens Vives, "Historia social y económica de España y América, IV", 1977.
- VILLALMANZO, Jesús: *La música en la parroquia de los santos Juanes de Valencia durante el siglo XVIII*. Valencia, Generalitat Valencia, Música '92, 1992, p.38.
- VOLCKMAR, Wilhelm Valentin (ed.): *J. H. Knecht. 1752-1817. Freu dich sehr, o meine Seele*. En: *Orgel-Archiv. Berühmte Orgelcompositionen älterer und neuerer Zeit. No. 12*. Braunschweig, Henry Litolff, s.f. [1890c]. -ID. (ed.): *M. G. Fischer. 1773-1829. Seelenbräutigam*. En: *Orgel-Archiv. Berühmte Orgelcompositionen älterer und neuerer Zeit. (-)*. Braunschweig, Henry Litolff, s.f. [1890c].
- Voluntary XII*. En: *Twelve Voluntaries for the Organ or Harpsichord, Book ii*. Londres, s.e., s.f. [1776].
- WALKER, Geoffrey J.: *Política española y comercio colonial, (1700-1789)*. Barcelona, Ariel, 1979.
- WINCKELMANN, Johann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresde, Waltherischen Hof Buchhandlung, 1763 [1764] (traduc. como *Historia del arte de la Antigüedad*).
- WOLFF, Christoph: *Bach, el músico sabio de la juventud creadora*. 2 vols. Barcelona, Ma non troppo, 2003 [*Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. Nueva York, W. W. Norton & Co., 2000].
- ZEBI, Bruno: *Historia y contraste de la arquitectura en Italia*. Madrid, Grandi, 1997.
- ZEDLER, Johann Heinrich (ed.): *Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*. Halle-Leipzig, Johann Heinrich Zedler, 1732-1750.

\* \* \*

\*

## Criterios de edición

Para la edición de las obras que se acompañan al presente estudio, se ha procedido de acuerdo con el criterio de toda edición crítica, en el cual se indica en cada momento las peculiaridades o incidencias ofrecidas por la fuente documental. El ánimo que ha guiado mi trabajo ha sido el de seguir, en la medida de lo posible, todos los aspectos que transmite el original, ateniéndose al máximo al mismo; en aquellos casos en que ha parecido necesario intervenir de algún modo sobre la fuente (debido a la falta de algún fragmento, carencias claras, o evidentes errores de copia), se ha señalado convenientemente, bien a pie de página, bien en las notas críticas correspondientes a cada composición, bien, reconstruyendo lo necesario, siempre mediante corchetes. De este modo, el lector sabrá en cada momento que, todo aquello que se anota entre corchetes, es fruto del trabajo del editor, mientras que todo aquello que no lo está, procede directamente del original.

Un factor no menos importante de mi edición crítica, ha sido que el resultado final de la investigación sobre la fuente, ofrezca todas las garantías necesarias para su correcta adecuación a la ejecución práctico-sonora actual; es decir, que se ha intentado salvaguardar por un lado todos los detalles transmitidos por el original, al tiempo que hacerlos inteligibles al músico práctico de hoy en día.

En el presente caso, dado que no se trata estrictamente de una transcripción musical en partitura, sino de una edición crítica, han primado los aspectos filológicos, es decir, la intención de establecer y fijar un texto que represente con la máxima fidelidad al original sobre los criterios actuales que imperan en la visión actual de la interpretación de la música ilustrada necesariamente condicionada por la tradición vienesa. Bajo este perfil de absoluto respeto hacia el texto original (*Urtext*) se halla la idea fundamental de ofrecer por parte del editor un resultado final que refleje de la manera más rigurosa el texto escrito por el compositor, sin añadidos.

El objetivo último de este trabajo es responder, desde su pequeña aportación, a la “urgencia” y creciente demanda social por parte de profesionales y aficionados de

contar con “nueva” música que incorporar a los repertorios y programaciones de música (de estudios, conciertos, etc.), así como a posibles grabaciones en los diferentes formatos audiovisuales que posibilita hoy la sociedad de la información. En este sentido, las obras aquí presentadas suponen, suplementariamente (más allá del ámbito germánico y centroeuropeo que monopoliza el actual contexto musical), una parte inédita de nuestro patrimonio musical, hispánico, lo que aporta un cierto rescate de la historia, el arte, la cultura y el pasado musical que nos es propio.

- Se ha optado, dado que el empleo de signos de compás, notación, etc., es básicamente el mismo que los utilizados actualmente, por la no inserción de incipits, ni siquiera de las claves originales. Se ha decidido, por tanto, anotar la música de tecla en el formato tradicional de dos pautas unidas por una llave, sirviendo la superior para la mano derecha, anotada en clave de Sol en segunda línea, y la inferior para la mano izquierda, anotada en clave de Fa en cuarta línea.

-Para la maquetación de las composiciones, se ha procedido a ubicar las piezas con su inicio en página par. Es decir, a la derecha del ejecutante, con vistas a que éste deba pasar de página las menos veces posible y tenga a cada ocasión dos páginas ante la vista. El empleo de títulos, subtítulos, encabezamientos, observaciones, etc., han corrido a cargo del editor, y se ha procurado jerarquizar su importancia mediante el uso que permiten las tipografías actuales (distintos tipos y tamaños de fuente, empleo de negritas, cursivas, versales...). En este sentido, he numerado los compases cada cinco, con el fin de facilitar su cita bibliográfica, dado que la práctica habitual de numerar compases al comienzo de cada sistema de líneas, puede acarrear imprecisiones debidas a posibles ampliaciones o reducciones, empleo de diferentes tamaño de papel, etc.

- En el caso de piezas concebidas para su empleo versátil sobre cualquier tipo de teclado, pero que incorporan la posibilidad de accionar “contras” (en el caso del órgano) como soporte de pedal armónico, estas notas se han escrito en el segundo sistema — mano izquierda— con un tamaño de fuente reducida, con el fin de hacer notar que no pertenecen a una ejecución “manualiter”.

- Se hace notar que en ninguna de las piezas que aquí se editan, aparece indicación alguna referente a la digitación o posición de los dedos prescrita o sugerida para la



ejecución, como tampoco se anotan indicaciones para la aplicación del pedal de resonancia.

- *Resolución gráfica:* en el caso de corcheas o figuras de menor valor (semicorcheas, fusas o semifusas), se mantiene la unión o separación de sus barras o corchetes tal y como aparecen en el original, con vistas a facilitar su adecuada articulación en la ejecución práctica.

- Se ha procurado, en la medida de lo posible, respetar el direccionamiento de plicas habitual para la escritura polifónica a cuatro voces en dos pautas; es decir, con el tiple y tenor con plicas hacia arriba, y el contralto y bajo con plicas hacia abajo.

- Cuando un grupo de corcheas o figuras de menor valor a las corcheas cruce la tercera línea, ya sea en dirección ascendente, ya descendente, se aplica el direccionamiento que prevalece del total de notas de dicho grupo. Cuando aún así subsiste la duda, se aplica la grafía descrita por el original.

- Se ha respetado, rigurosamente, el valor de la figuración, sin proceder a reducciones.

- Signos de compás: se mantienen los originales; entiéndase, no obstante, que la señal indicial “C” ha de entenderse como “alla semibreve”, y que en la época objeto de estudio, únicamente existían, en la práctica, compases binarios y ternarios; por consiguiente, habrá de entenderse como 2/2 y no como 4/4. En cuanto a la señal indicial “ $\text{C}$ ”, habrá de entenderse como “alla breve”, y por tanto como 2/1 y no como 2/2.

- *Ligaduras:* el procedimiento habitual de copia en el siglo XVIII hispánico era, a ojos actuales, poco preciso; en este sentido, son frecuentes las ligaduras de fraseo cuyo trazo, poco nítido, resulta hoy en día complicado averiguar desde dónde se inician y hasta dónde alcanzan, en concreto. En lo que afecta al trazo de las ligaduras, se ha procurado regularizarlo a la manera editorial actual, siempre en la zona de las cabezas de las figuras, y no en la zona de las plicas; cuando, no obstante lo anterior, la existencia de varias voces (tiple y tenor con plicas arriba y contralto y bajo con plicas abajo) ha impedido la delineación cómoda y la fácil lectura con dichos trazos, se ha optado por

indicar las ligaduras para tiples y tenores —con plicas abajo— por arriba, y para altos y bajos —con plicas arriba—, por abajo.

- *Alteraciones accidentales y semitonía*: partiendo de la fidelidad al original, cuando la fuente reitere alguna alteración, se mantendrá dicha alteración, aunque sea redundante; las alteraciones de precaución se colocarán entre paréntesis.

- La posible semitonía se indicará encima de la nota correspondiente en el caso de tiple y tenor, o debajo, en el caso de alto y bajo.

- Se han mantenido las alteraciones que aparecen en el texto original, a pesar de que puedan resultar armónicamente extrañas a la percepción actual.

- De modo similar, en aquellos casos en que se haya considerado necesario intervenir, se añadirá la alteración correspondiente encima (o debajo) de la nota afectada; y cuando la intervención requiera de algún tipo de explicación, el añadido se indicará entre corchetes en mi edición, anotando brevemente su justificación al pie.

- En cuanto al tratamiento de las líneas melódicas (ligaduras de fraseo, articulación, ligaduras de duración, staccatos...), se ha optado por el respeto escrupuloso de la fuente primaria, sin añadir ni omitir nada. Las posibles incoherencias que puedan surgir en la fuente, a ojos del intérprete contemporáneo, a la hora de ser ejecutado o interpretado, se han dejado al arbitrio y criterio del ejecutante. Los criterios musicales e históricos del intérprete actual así como la nueva sensibilidad musicológica, predisponen a la confianza en una publicación o edición cuyo ideario no sea otro que el de la máxima fidelidad al original.

- *Calderones*: se utilizarán únicamente a la manera actual, sobre el tiple.

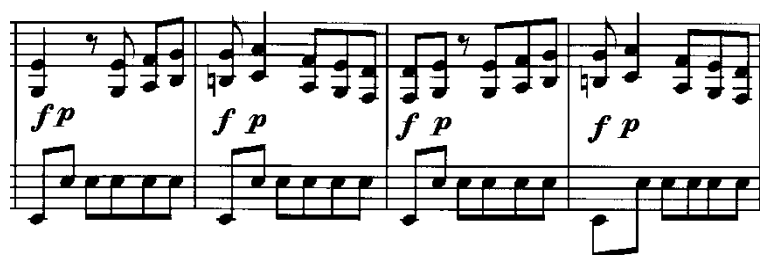
- *Grupos de valoración irregular*: los tresillos, se indicarán con el número 3 y corchetes abiertos. No aparecen otro tipo de agrupaciones irregulares.

- *Dinámicas*: generalmente se ubican en la fuente de manera poco precisa, de modo que se ha optado por la colocación sobre la nota afectada (desplazando un poco si es preciso

la indicación correspondiente, con vistas a su mejor comprensión); no obstante, soy consciente de que se trata de una cuestión compleja de dilucidar y que podría comportar opiniones diversas a la aquí adoptada, no suponiendo, en ningún caso, que un posible desplazamiento escrito de su anotación (*p*, *f*, *mf*, etc.), comportase una ejecución ambigua; evidentemente, no suponía una ejecución al arbitrio del intérprete (pues se trataba, más bien, de una costumbre de la época —acaso para nosotros, hoy, algo descuidada— en la manera de registrar este tipo de indicaciones); así, la indicación dinámica correspondía siempre a una nota concreta. Por otro lado, se ha de tener bien presente, que la partitura como tal no suponía la música misma, sino, apenas, una pauta, un guión, para “hacer” tal música; y en este sentido, la simple lectura directa a partir de una práctica diaria continuada, así como los ensayos, habría solventado este tipo de posibles problemas a ojos del intérprete de hoy.

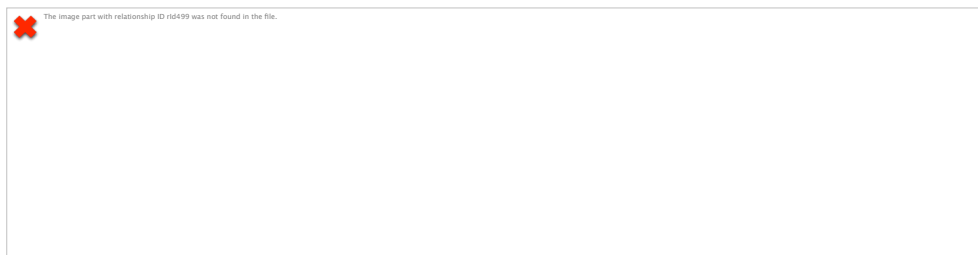
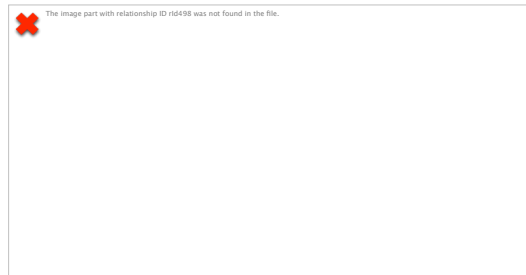
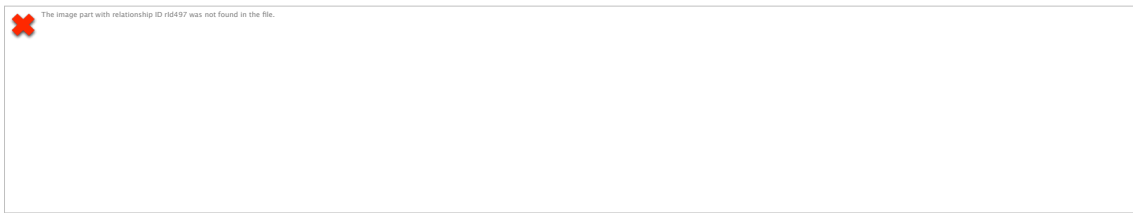
- Como curiosidad, conviene resaltar que únicamente encontramos indicaciones dinámicas en la *Sonata [en Do]* de José Ferrer, y no así en el resto de composiciones estudiadas. Esto podría considerarse como síntoma de que esta sonata estaba destinada a un pianoforte (que permitía este tipo de matices de intensidad del sonido), mientras que el resto de obras trabajadas, pudieran estar más concebidas de cara al órgano (como, de hecho, así se deja ver en algunas, tanto por la propia naturaleza del repertorio litúrgico empleado —particularmente, en los juegos de versos para salmos—, como por su textura, o por la incorporación esporádica de algunos contras).

- Por lo que se refiere a los matices dinámicos más empleados (extracto algunos ejemplos de la Sonata de José Ferrer), se muestra la siguiente gradación: *f*, *mf*, *p*, *pp*. Se detecta, además, una cierta predilección por el empleo, (característico del estilo galante), del paso repentino del *f* al *p*, con el fin de enfatizar el primer tiempo del compás, enmarcando así la melodía frente al acompañamiento.

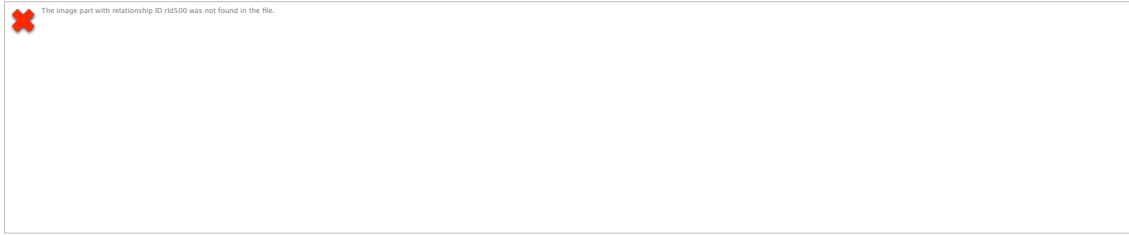




- Otros matices dinámicos y expresivos, asimismo utilizados, aluden al dulce (*dol*), al reforzando (*rf*) y al sforzando (*sf*). Por lo que respecta a su empleo, *dol* equivale generalmente a *p*, aunque en ocasiones aporta un cierto carácter expresivo de lirismo (legato), frente a otros pasajes, que siendo también pianos en su dinámica, en cambio son staccato en su escritura. En cuanto al *rf*, alude a un acento intensificado, que se mantiene durante un cierto tiempo; frente a eso, el *sf*, indica una intensificación del forte, frente al piano que le sigue, como final cadencial.



- *Agógicas*: únicamente se registra un diminuendo (*dim*), significando su aplicación acostumbrada (es decir, requiriendo una disminución progresiva de la intensidad del sonido), desde el *p* al *pp*, comportando una transición muy paulatina.



- Indicaciones de *Movimiento* o *Aire*: las anotaciones de la fuente objeto de estudio relacionadas con el carácter de las composiciones, alternan la terminología habitual en lengua italiana (Adagio, Allegro), con los términos en castellano (Rondó-Polaca). De hecho, los dos primeros términos mencionados, aluden al “aire” de la composición, mientras que los dos últimos hacen referencia al movimiento o sección (forma, estructura) de la composición. Por otra parte, la mezcla de ambas lenguas denota una total absorción del vocabulario internacional, básicamente de origen italiano, por parte de los compositores españoles de la época. Es más, a los términos “Allegro”, “Adagio”, se les añade una adjetivación propiamente española, que añade un elemento de carácter a la pieza, que trasciende la mera indicación de tempo; y así, “Allegro con espíritu” y “Adagio no mucho”. En este sentido, llama la atención que otros compositores internacionales, como por ejemplo, W. A. Mozart, utilizan también el epígrafe “Allegro con espíritu”, pero correctamente aplicado “a la italiana”, es decir, “Allegro con spiritu”, lo cual denota un conocimiento del lenguaje internacional, al tiempo que se integra lo foráneo en el bagaje musical propiamente local; de este modo, se recoge el término “Allegro” con él (en italiano), pero se matiza en castellano (“con espíritu”). De manera similar, el empleo de términos como “Rondó” (tomado de la típica forma de danza barroca de origen francés, “Rondeau”), o “Polaca” —o lo que sería lo mismo, “Polka” o incluso “Polonesa”— (tomado de la forma de danza de origen polaco), —semejante en su conformación interna al Rondó—, empleados en lengua castellana, denotan un uso de esta terminología bien asumido, e incluso ya cotidiano, en el que lo menos relevante es, precisamente, el modo en que se transmite, sino, esencialmente, su articulación en distintas secciones de la composición (una típica forma-sonata), de acuerdo con el esquema archi-conocido ABA.

Todo este excursus, interesa para poner de relieve que estamos aquí, ahora, ante un nuevo vocabulario *internacional*, que muy poco o nada tiene ya que ver con el anterior lenguaje barroco, mucho más local, que tanto éxito tendría en los templos

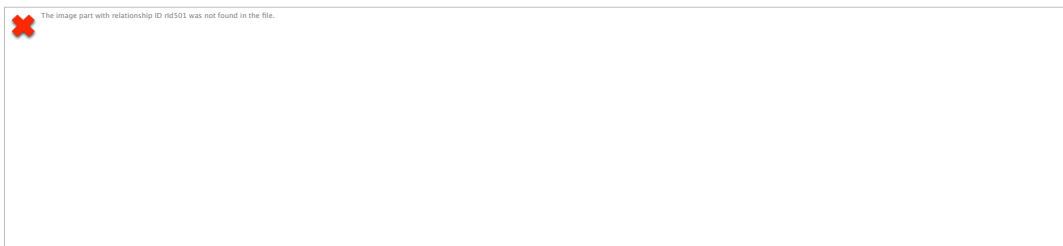
españoles y que iba incluso a convivir con él durante no poco tiempo (precisamente, durante la segunda mitad del siglo XVIII en la que nos encontramos). De este modo, esta nueva manera de concebir una composición para tecla, para ser ejecutada en una iglesia española, refleja una nueva manera de entender la música religiosa, que se había generalizado y puesto de moda a raíz del espíritu que surge de la redacción de la encíclica *Annus qui* del papa Benedicto XIV, la cual se podía interpretar “*stricto sensu*” según la ortodoxia católica, pero que, a la vez, no contradecía la práctica musical con instrumentos (orquestal) que ya estaba instaurada socialmente en toda Europa. En realidad, este espíritu, “ilustrado”, recogía un fuerte movimiento ideológico de carácter laico, que impregnaba de tal modo el contexto social, que necesariamente debía ser, si no tolerado, sí al menos contemplado en su realidad práctica por la jerarquía eclesiástica. Así, penetraron definitivamente en los templos católicos españoles distintas agrupaciones instrumentales, orquestales o de cámara (violines, oboes, trompas, etc., cayendo paulatina e irremisiblemente en desuso los anteriores ministriles). El nuevo paradigma sonoro estaba referenciado, fundamentalmente, por los clásicos vieneses.

- *Notas de adorno*: aparecen con relativa frecuencia apoyaturas (de corchea, y de negra), mordentes de una nota (o acciaccaturas) —en ocasiones, dobles, en octavas, lo que nos habla de una escritura plenamente fortepianística, con una función de amplificación del sonido más que de adorno puramente—, mordentes de tres notas, grupetos de dos y de tres notas (estos últimos, siempre como arpeggios), y trinos.

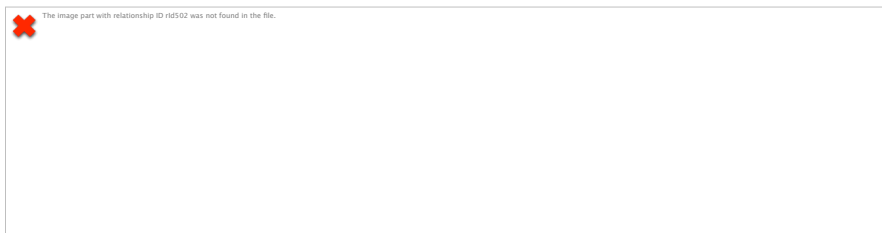
En general, la acciaccatura parte de una nota superior a la real, frente a la apoyatura, que procede habitualmente a la inversa.

- *Signos de repetición*: dobles barras (aparte de las indicaciones de cambio de armadura), aparecen al final de cada tiempo de la sonata. También se anotan en dos secciones del Rondó-Polaca: 1.- en la introducción del tema A (compás 8 y compás 16, respectivamente); y 2.- en la introducción del tema B (compás 86, 95 y 103). Tras el compás 103, “*da capo*” (no indicado en la fuente), posiblemente ya sin repetición, y nuevamente del compás 16, saltaría al compás 104, para finalizar con un tema derivado —variado— del tema A (A’).

- *Articulaciones*: ligaduras de expresión de dos notas, y de cuatro notas; períodos con negras en staccato, frente a notas sin indicación alguna (en una escritura puramente fortepianística, que da a entender un “portato”, el cual precisa una técnica de brazo); escritura ligada de dos en dos que, para su ejecución, requiere una acentuación mínima sobre la primera nota, que, dado el tempo “Allegro” en que aparece, obliga nuevamente al uso del peso braquial; pasajes cromáticos con octavas ligadas, que nuevamente obligan al conocimiento de lo que significa el desplazamiento del peso (visión orquestal en *pp* que demuestra una sutileza en el juego textura-dinámica: es posible una sonoridad amplia, densa, hallándose la intensidad dinámica en *pp*; en realidad, se trata de una escritura que ya tiene en el imaginario la orquesta —violines primeros y segundos—); empleo de cadencias femeninas (cromatismo ascendente, que sugiere la idea de la apoyatura, no escrita como tal, obligando a una acentuación de la primera frente a la segunda, siguiendo iguales en duración, y la nota real, la segunda); escritura de cámara (se distribuyen los integrantes del cuarteto de cuerda entre las dos voces que corresponden a cada mano sobre el teclado, con las duplicaciones típicas en terceras y sextas); notas picadas, que aparecen en figuraciones de negras (ya mencionadas), en corcheas, en corcheas interrumpidas por silencios, y antes y después de dos notas ligadas; bajos de Alberti; ostinatos de notas repetidas (típicos de la ópera); a partir de una escritura arpegiada de ejecución sencilla, obtención de un recurso complejo (aparición de ostinato frente a tema);

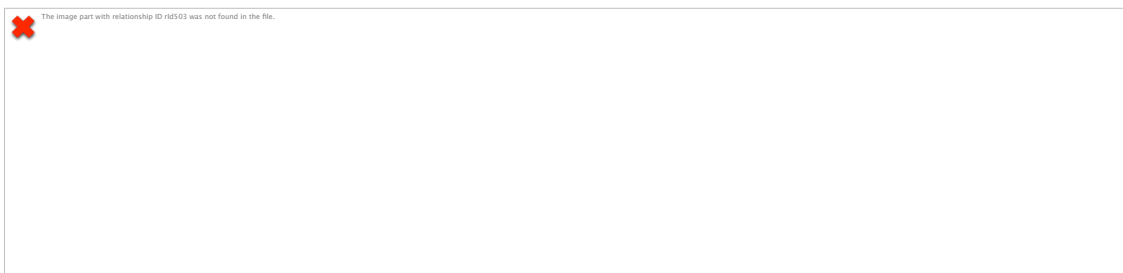


### **Ostinato de nota repetida**



### **Bajo de Alberti**

**(basado en la triada armónica, con diferentes disposiciones de la fundamental)**



### **Versión de *ostinato* con función pedal**

duplicación de mano derecha e izquierda (escritura orquestal en unísono); las escalas del segundo tiempo que aparecen en la introducción, hacia el final las hallamos en terceras, con la única finalidad de amplificar el sonido; acordes desplegados, acordes tríadas y cuatríadas (estos últimos, nunca escritos como acorde, sino por superposición).

\* \*  
\*

## **Revisión crítica (fuente y edición)<sup>135</sup>**

### **Consideraciones generales:**

**Numeración de compases.** He optado por indicar una numeración cada cinco compases (obviamente, sin contabilizar, en su caso, las posibles anacrusas y/o compases acéfalos preliminares). Este procedimiento, unido al hecho de incorporar la música en un volumen y el estudio en otro, facilita una sencilla localización de materiales y cotejo a partir de los capítulos correspondientes al análisis de contenidos que se incluye en el presente trabajo doctoral.

Las **plicas** han sido editadas tal y como figuran en la fuente original, respetando tanto la posición (hacia arriba, hacia abajo, simultánea o paralela), como el agrupamiento (individual, en dos, en tres, en cuatro, etc.). En el caso de las plicas se trata de una traslación exacta del original, debido a que tanto la posición —de las plicas— por una

---

<sup>135</sup> Para facilitar la consulta rápida y evitar reiteraciones innecesarias he optado por utilizar las siguientes abreviaturas: fol. = folio; r. = recto; v. = vuelto; c. = compás; V. = verso; ms. = manuscrito; edn. = edición.



parte, como su agrupamiento, constituyen elementos esenciales a la hora de ofrecer “pistas” o datos sobre la práctica interpretativa o de la ejecución, por cuanto eventualmente pueden ofrecer una información añadida a propósito de la articulación y/o de la conducción de las voces en un entramado polifónico.

**Armadura.** En el manuscrito original aparece anotada exclusivamente en el primer sistema, omitiendo su indicación en los restantes. En la edición actual se ha establecido en todos los sistemas a los que le afecta la armadura, conforme a las normas de la teoría musical actual. En cualquier caso, es significativa —a ojos de un intérprete actual—, la omisión gráfica de las alteraciones propias de la armadura. Es de suponer que esta omisión obedece tanto a la costumbre de no anotar todos los elementos musicales, como a la confianza en las capacidades de recreación del intérprete, por lo que contaba con una mayor libertad en relación con la partitura de la que se le concede en la actualidad. Por otra parte, también es cierto que en la música de este periodo nunca encontramos más allá de tres alteraciones en la armadura y que además suelen ser piezas relativamente cortas, por lo que su memorización es relativamente sencilla<sup>136</sup>.

**Contras (pedalier).** La literatura para tecla objeto de estudio no especifica en ningún caso, que ésta deba ser interpretada por un instrumento específico. De hecho, los organistas activos en un entorno eclesiástico (como en nuestro caso, la iglesia arciprestal de Villarreal), debían tañer no sólo en el órgano, sino (y esto es particularmente aplicable al período histórico que nos afecta) en cualquier otro instrumento de teclado disponible (clavicémbalo, clavicordio, pianoforte...). En este sentido, se ha de tener en cuenta que la mayoría de los órganos históricos españoles (anteriores, o del siglo XVIII) no disponían de pedalier extendido, sino, apenas, de una octava —y a menudo, diatónica— de pisas o contras para sostener, casi exclusivamente, el edificio armónico. Frente a la posibilidad más frecuente por tanto de tocar “manualiter”, existían, por añadidura, algunas fuentes documentales (como alguna de las aquí incluidas) que prescribían cuestiones de registración o de pedalización

---

<sup>136</sup> Tampoco hay que perder de vista que la tradición anterior al tiempo en que se produjeron los materiales objeto de estudio, prescribía que cualquier composición se mantuviera en una única tonalidad, es decir, que no modulase, de donde, por ejemplo, la tradición de los “tonos” y “tonos humanos”. En ese sentido, cualquier intérprete que comenzara a ejecutar una obra cualquiera, una vez se había fijado en qué tono estaba dicha obra a desarrollar, era consciente de que ésta, en principio, no iba a cambiar de tono hasta su finalización (lo que todavía resulta más patente en piezas, como las aquí incluidas, tales como los versos para tecla por los diversos tonos o modos).

(contras). En tales casos, es evidente que dichas obras estaban concebidas para ser ejecutadas al órgano (lo que haría a este instrumento idóneo para su ejecución). Lo que no necesariamente implica que dichas obras no pudieran haber sido, eventualmente, interpretadas con toda facilidad asimismo con cualquier otro instrumento de teclado, desprovisto de tales contras (omitiendo simplemente un soporte armónico que si bien enriquece el sonido de un instrumento como puede ser el órgano, es elemento prescindible para la sonoridad plena o completa en un instrumento como puede ser el clave o el fortepiano).

En el caso de las obras dotadas por tanto de indicación de pisas o contras, he optado por indicarlas editorialmente mediante el empleo de notas en tamaño menor, siempre anotadas en la zona grave de la pauta inferior (la utilizada habitualmente para la mano izquierda), como así aparece en la fuente.

**Registración.** Así como sucede en el caso de las contras o pisas, contamos también con diversas fuentes que, con relativa frecuencia, anotan indicaciones específicas de registración para el órgano. Como sucedía anteriormente, caso de interpretar estas obras con otro tipo de instrumento, la ejecución prescindiría de tales recomendaciones. No obstante, estos casos plantean un mayor inconveniente, por cuanto de la especificidad de tales indicaciones se deriva que estas obras habrían estado concebidas para ser ejecutadas con un instrumento bien definido: y ya no sólo un órgano, sino, muy posiblemente, un órgano concreto, por cuanto no todos los órganos disponen de los mismo registros, de donde se infiere que, seguramente, estas piezas están pensadas para tocarse en el órgano de que disponía en el siglo XVIII la iglesia arciprestal de Villarreal; ahí precisamente, en esa iglesia, se han conservado las fuentes documentales de que ahora tratamos. Por otro lado, conviene no olvidar que la aparición de estas indicaciones de registración, se anotan en colecciones o juegos de versos (para la misa, para salmos...), que requieren de un instrumento ubicado en el templo (lo que en primer término conduciría naturalmente al órgano, aunque, en su defecto, no exclusivamente a dicho instrumento de teclado...).

Para mi edición, se han anotado las citadas indicaciones de registración, como en los originales, al comienzo de cada composición, además de en letra cursiva y tipografía propia, con vistas a sugerir su carácter recomendatorio y no prescriptivo.

*Abreviaturas musicales* (de figuración y de repetición de pasajes). Como corresponde a la época objeto de estudio, proliferan aquí determinadas abreviaturas “de uso”, que en buena medida son indicadoras de un proceso mental y de escritura, indisociable de un estilo musical que ya no tiene en cuenta el trabajo compás a compás propio de la escritura contrapuntística o polifónica del pasado, y que, por el contrario, parte de una concepción general de la obra musical y de una forma de escritura estructural o formal que hace necesaria abreviar aquellos pasajes que por su función acompañante se repiten en diferentes momentos de la pieza, ya sea por parte de los propios compositores, o incluso de los copistas.

Este tipo de recursos para dotar a la escritura musical de la necesaria fluidez (momentánea, en el proceso de copia), puede ir aparejado de indicaciones de cortes, tachaduras de pasajes, llamadas al pie, etc., propias de copias habitualmente no realizadas por copiantes profesionales, sino a cargo de músicos prácticos (bien el propio creador, bien un copiante músico que probablemente formara parte de la capilla musical implicada en la que tales obras se iban a interpretar), de manera que este tipo de abreviaturas denota cómo organizaban mental y estructuralmente los materiales quienes estaban directamente implicados en ellos (y así por ejemplo, una abreviatura a partir de un segundo compás dado, podría sugerir —a partir de su repetición abreviada— que el compositor o copista estaba pensando a la hora de anotar aquella abreviatura concreta, en un pasaje de ocho compases; o podemos encontrarnos repeticiones cada dieciséis compases, saltos a manera de ritornelli, enmiendas en notas repetidas o en grupos de dos o tres compases reiterados, o en progresión armónica...).

Para la presente edición he optado por las siguientes soluciones a algunas de las abreviaturas más frecuentes:

1.- Abreviaturas de figuración; Por ejemplo, en el caso en que en un compás de compasillo se haya de ejecutar durante una redonda a base de semicorcheas, se anotan cuatro negras cuya plica se haya cruzada por dos líneas transversales cada una. En este caso como en cualquier otro de características similares de los habitualmente conocidos hoy en día, se ha optado por su resolución gráfica desarrollada, es decir sin abreviar.

2.-Abreviaturas de repetición; Por ejemplo en el caso en que por un descuido del copista, se ha olvidado repetir un compás o lo ha hecho menos veces de las necesarias, esto se soluciona mediante la adición de párrafos a izquierda y derecha del compás o compases a repetir. Esto último, eventualmente, puede deberse también a problemas forzados por la maquetación de la página ( falta de espacio). Tales casos se han solucionado mediante la repetición por extenso del pasaje en cuestión.

En el caso de un compás o pasaje que por la razón que fuere no se anotó en la fuente, queriendo a posteriori introducirlo en algún lugar concreto, éste se ha podido “ embutir” mediante una llamada, a manera de los actuales asteriscos que remiten a notas al pie; esto, en la época solía hacerse mediante la indicación de una cruz o un aspa que podía remitir a otra cruz o aspa ubicada a pie de plana o en otro lugar del documento donde se insertaba el pasaje que haría funciones de tropo.

Otro tipo de repeticiones como los ritornelli da capo, dos puntos de repetición junto de doble barra, etc. se han resuelto generalmente como indica la fuente dado su ahorro de espacio y perfecta inteligibilidad. En el caso de que haya sido necesaria cualquier explicación o comentario al respecto, ésta se ha indicado como es habitual en las ediciones actuales, entre corchetes.

**Ligaduras** En el caso de ligaduras correspondientes a dos notas del mismo nombre y sonido, esto es; ligaduras de valor, éstas se han respetado sistemáticamente. Cuando, por causa de figuras o notas partidas éstas hayan dado lugar a su división en dos compases estas se han solucionado mediante su equivalencia en dos notas ligadas.

Para el caso de las ligaduras de expresión y/o fraseo, las soluciones han podido ser variadas. Es relativamente frecuente que las fuentes manuscritas para tecla, de ámbito hispánico, de esta época, no tengan el carácter sistemático y/o coherente que hoy en día requerimos desde una práctica estandarizada. De esta manera, son frecuentes las ligaduras que no indican con precisión en el trazo dónde comienzan y donde acaban; como tampoco se indica sistemáticamente la repetición de una ligadura concreta cuando un determinado pasaje se repite; este tipo de “imprecisiones” puede inducir en la práctica actual a problemas de interpretación o comprensión de su anotación que, a su

vez pudieran derivar en una deficiente transmisión de la información que ofrece la fuente.

Cuestiones de “ambigüedad” o de falta de sistema presente en la fuente, bien pudieran ser intencionadas, de donde la posible manipulación de tal información podría redundar en ediciones escasamente críticas y para la práctica de la ejecución de la música histórica en la actualidad. El criterio adoptado en tales casos, ha sido, en consecuencia, ajustado a las características de cada caso, de manera que se ha tendido en lo posible a respetar la información transmitida en la fuente, y únicamente se ha intervenido en aquellos casos muy evidentes o que no planteaban dudas o problemas para correcta y adecuada comprensión y transmisión.

**Estructuración.** Se ha procurado organizar la arquitectura de cada composición, valiéndose para ello del empleo de diferentes tamaños de letra, empleo de negritas, cursivas, versalitas, etc., de manera que *visualmente* el ejecutante pueda obtener con facilidad una idea clara de la estructuración jerarquizada de las partes que componen la obra (sus secciones, movimientos...). Esto afecta en particular a obras dispuestas en abundantes secciones, tales como por ejemplo los juegos de versos por los ocho tonos, ya sean para misas o para salmos, de suerte, que estos se han clasificado atendiendo en primer lugar a cada uno de los tonos que presenta ordenadamente la fuente manuscrita, y dentro de cada tono, a cada uno de sus versos (ya sean seis, siete, ocho, o los que fueren).

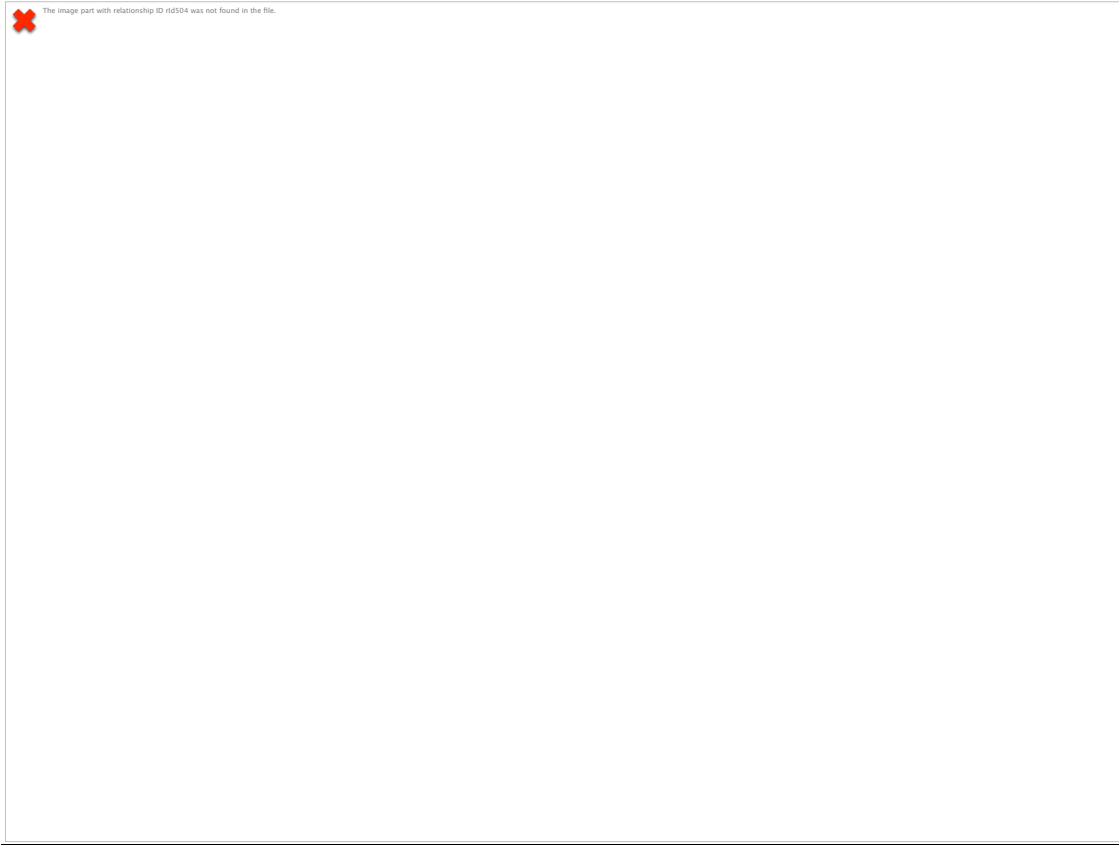
En el caso de sonatas u otro tipo de obras se ha procedido con similar criterio.

**Dinámica, agógica, tempo;** Como sucedía en el caso de las ligaduras de expresión o fraseo, también los matices de velocidad e intensidad pueden adolecer de la misma falta de sistema. El criterio utilizado, por consiguiente, ha sido análogo al caso anterior de las ligaduras.

\*        \*  
\*  
\*

## DESCRIPCIÓN FÍSICA DE LAS FUENTES OBJETO DE ESTUDIO

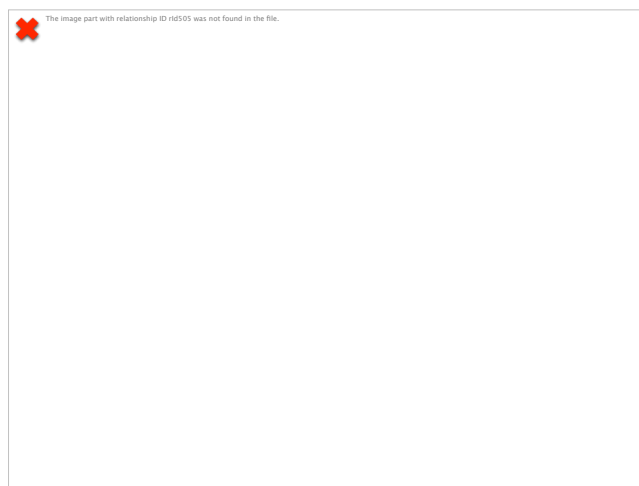
### SALMODIA DE MISAS PARA DÍAS CLÁSICOS (MANUEL CIURANA)



**Primer folio, lado recto. Se pueden apreciar algunas roturas laterales, o cómo amarillea el papel debido al desgaste y paso del tiempo.**

Partitura anotada sobre soporte papel. Un cuadernillo cosido, que carece de portada, y algo fatigado (presenta algunas roturas, síntomas de fuego, muestras de desgaste por el uso, particularmente en los extremos, pequeños agujeros...), el cual consta de 19 folios numerados, todos escritos y pautados, de 21,5 x 31'5 cm. Algunos folios traspasan la notación de una plana a la opuesta, dificultando en ocasiones una correcta lectura.

## SONATA (JOSÉ FERRER)



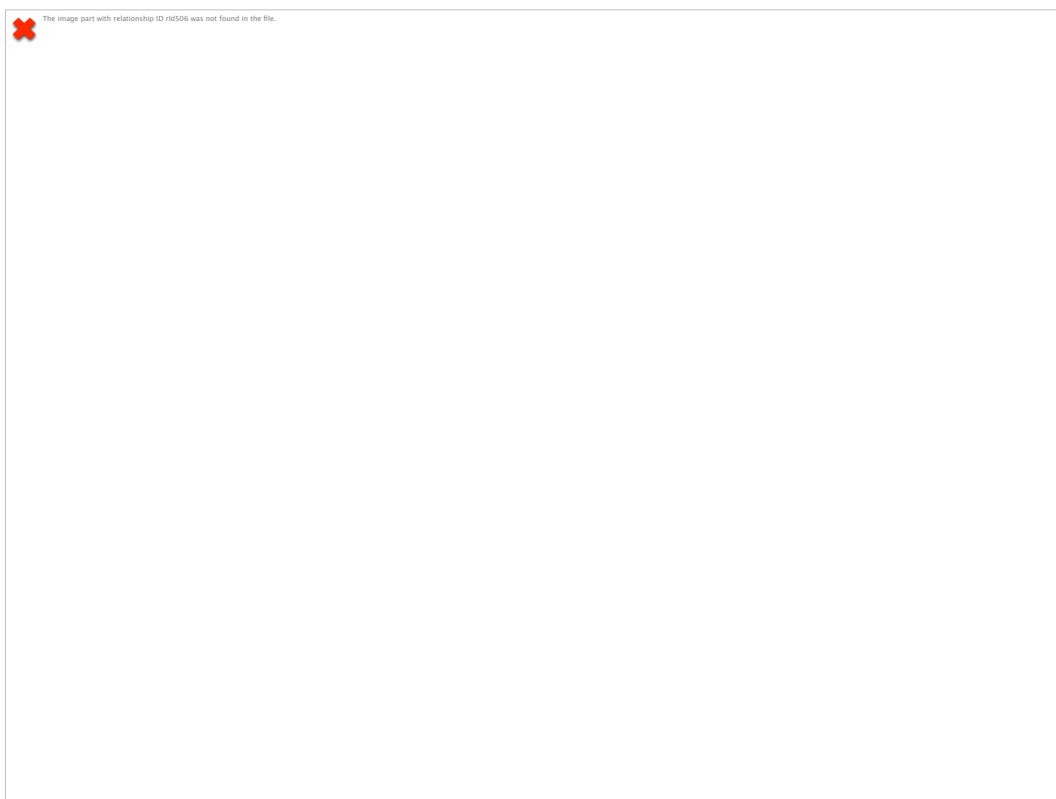
**Portada del cuadernillo. Repárese en el cosido de las hojas.**

La fuente documental se conserva anotada sobre soporte papel, en un cuadernillo de hojas en formato italiano estándar, de 21,5 x 31 cms. El cuaderno consta de 46 folios, unidos mediante una encuadernación artesanal a base de un elaborado cosido en forma triangular. Presenta 44 folios numerados —foliados—, quedando el primero y el último sin numerar, y en blanco, a manera de guardas. El papel, muy fino (de marquilla), transparenta la tinta por ambas caras; amarillea, y está afectado por foxing-moteado.

La fuente incluye, anotadas a una sola tinta, composiciones musicales para teclado. Únicamente presenta un copiante o amanuense, que registra su identidad en el explicit del último folio anotado: “V. L.”. El cuadernillo, misceláneo, contiene obras de diversos autores del último tercio del siglo XVIII y comienzos del XIX. Carece de índice o tabla de contenidos. El orden de aparición de piezas es el siguiente:

- 1.- Rondó de Igna Pleyel.
- 2.- Rondó de pleyel.
- 3.- Adagio de pleyel.
- 4.- Allegro de plebe.
- 5.- Sonata de pleyel.
- 6.- Sonata de Josef Ferrer.
- 7.- Trio de pleyel.
- 8.- Roxomale del Hayden.
- 9.- Rondó de Girovez discípulo de pleyel.
- 10.- Sonata de Hayden.
- 11.- Tema con Variaciones de Tomás Ciurana año 1821.

La composición que aparece en sexto lugar, una Sonata de “Josef Ferrer” se localiza entre los folios 14 a 23 del cuadernillo.



**Inicio de la *Sonata* de Josef Ferrer (fol. 14r.).**

*Datación:* [1821p] Considerando que la única composición musical que aparece datada alude al año 1821, y que solamente se registra una mano en la copia original manuscrita, este cuadernillo debería datarse, en consecuencia, en fecha seguramente poco posterior a dicho año.

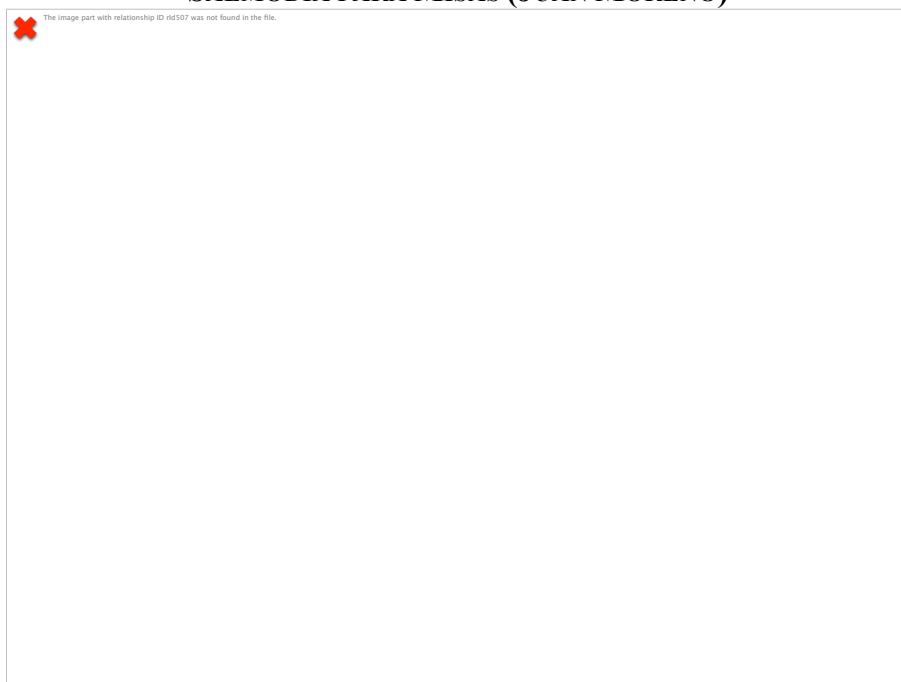
*La fuente:* Dado que el manuscrito ha de datarse con posterioridad a 1821, y que los nombres de la mayoría de compositores que se registran en sus folios corresponden básicamente a autores que desarrollaron su actividad musical en el último cuarto del siglo XVIII y principios del XIX, conviene poner de relieve la temprana recepción de este repertorio internacional en una localidad como Villarreal, donde pudo haberse escuchado parte de la mejor música para teclado europea de fechas relativamente cercanas.

De hecho, la colección de sonatas para tecla aquí recogida reúne composiciones de dos autores austríacos de proyección internacional como Franz Joseph Haydn



(\*1732; †1809) o Ignaz Joseph Pleyel (\*1757; †1831) —que desarrollara buena parte de su carrera en París—, así como del bohemio Adalbert Gyrowetz (\*1763; †1850) —que residió largo tiempo en Italia—, junto a la producción más local española de un José Ferrer todavía hoy de difícil atribución (ya se tratara del aragonés José Ferrer Beltrán \*1745c; †1815, o del valenciano José Ferrer, *fl.*1783), y del castellonense —natural de Peñíscola— Tomás Ciurana (\*1762; †1829).

### SALMODIA PARA MISAS (JUAN MORENO)



**Portada. Repárese en el cosido “a la española” del cuadernillo y el estado de conservación de la partitura.**

Se trata de un cuadernillo con ocho folios de papel de marquilla (cosidos “a la española” con cordel), de 22,5 x 31,5 cm. La primera plana, sin pautar, incluye la portada, comenzando la partitura en el fol.1v. En la portada se registra el nombre del probable copista (y/o propietario): “García”. Cada plana inserta seis sistemas de pautas, con lo cual el aprovechamiento del papel es máximo; la copia, realizada con cierta premura, indica que se trata de un cuaderno “de uso”, muy posiblemente realizado por un músico, más que por un copiante profesional.

En realidad, la fuente recoge dos juegos de versos para salmos copiados uno a continuación de otro, es decir, que incluye dos composiciones completas, cada una de ellas por los ocho tonos o modos.

## VERSOS (DE D.M.S.)



**Inicio de la música. Véase el rudimentario cosido de la colección de Versos.**

Se trata de un cuadernillo de 24 folios de papel, cosidos, de 21,5 x 31'5 cm, sin portada. Contiene: 1.- Versos de 8º tono para Tercia y Nona, de D.M.S.; 2.- Versos sobre el Himno "Veni Creator", de D.M.S.; 3.- Versos sobre el Himno "Ave maris stella", de D.M.S.; 4.- Versos de 5º tono para Misas, de D.M.S.; 6.- Intermedios (Nº 1 a Nº 4), anónimos; y 7.- Fuga sobre el canto del Himno "Sacris solemnis" de José Lidón (\*1746; †1827).



**Última plana de la colección de Versos.**

## NOTAS CRÍTICAS

### 1

#### *SALMODIA DE MISAS PARA DÍAS CLÁSICOS, DE MANUEL CIURANA*

*Salmodia de Misas para días Clásicos, de D<sup>n</sup>. Manuel Ciurana*<sup>137</sup>

##### *Primer Tono:*

- **1º verso. c.2.** En la fuente el sostenido se coloca, excepcionalmente, encima de la nota Do (mano derecha). En la edición, se coloca delante de la nota.
- **1º verso. c.2.** Se edita el Do sostenido a pesar de constituir una 2ª aumentada con el siguiente Si bemol.
- **1º verso. c.4.** En la fuente aparece un sostenido encima de la nota Do. En la edición, se ha colocado a la izquierda de la nota.
- **1º verso. c.6.** En la fuente, el bemol se coloca debajo de la nota Si. En la edición, se ubica delante de la nota.
- **2º verso. c.11** En la fuente, falta el silencio de semicorchea de la mano derecha, que se ha añadido en la edición para completar las notas del compás.
- **7º verso. c.5.** Se mantiene el Re sostenido del original, a pesar de que produce una 5ª disminuida con la nota Sol.
- **5º verso. cc.2, 6 y 10.** Se edita, de forma desarrollada, la abreviatura de repetición de pasaje, en la mano izquierda.
- **6º verso. c.12.** Se edita el becuadro de precaución sobre la nota Sol de la mano izquierda.
- **8º verso. cc.2, 4-5 y 10-13.** Se edita, de forma desarrollada, la abreviatura (línea oblicua y con puntos) de repetición de compás.
- **8º verso. c.14.** Se mantiene el Re sostenido de la mano izquierda, que produce una falsa relación cromática con el Re natural del grupeto en la mano derecha.

##### *Tercer Tono:*

- **1º verso. c.3.** Se conserva el sostenido de precaución sobre la nota Fa de la mano derecha.
- **1º verso. c.5.** En la fuente aparece un único bemol sobre la nota Re aguda del acorde de octava. En la edición se ha anotado para cada nota un bemol.
- **1º verso. c.6.** En la fuente aparece un único bemol sobre la nota Sol aguda del acorde de octava. En la edición se ha anotado para cada nota de la octava un bemol.
- **1º verso. c.7.** En la fuente aparece un único bemol sobre la nota Sol aguda del acorde de octava. En la edición se ha anotado, para cada nota, un bemol.
- **2º verso. c.6.** Se edita un Fa sostenido, a pesar de la 2ª aumentada con la nota siguiente Mi bemol.
- **2º verso. c.14.** Se edita un Fa sostenido y un Do sostenido a pesar de la 2ª aumentada con las notas precedentes respectivamente Mi bemol y Si bemol, respectivamente.
- **3º verso. c.3.** Se edita un becuadro de precaución sobre la nota Mi bemol del bajo.
- **3º verso. c.4** En la fuente original se omite un becuadro sobre la nota Mi, que ha sido añadido en mi edición, por coherencia con un pasaje cromático.
- **5º verso. c.8.** Se conserva el becuadro de precaución sobre la nota Fa.

---

<sup>137</sup> La ordenación con que aparecen los diversos tonos de esta salmodia, no es correlativa en el manuscrito, dado que el segundo tono no aparece en el lugar que hubiera cabido esperar (entre el primer y tercer tono), sino que se inserta a continuación del cuarto tono. De manera similar, falta todo el séptimo tono para completar el juego entero de versos para salmos, siguiendo los tradicionales ocho tonos. Por esta razón, he optado por conservar en mi edición idéntica ordenación a la que aparece en el manuscrito original.

- **5º verso. c.13.** Se edita, de forma desarrollada, la abreviatura de repetición de compás de la mano izquierda.
- **6º verso. c.11.** Se edita un becuadro de precaución sobre la nota Sol del bajo.
- **7º verso. c.4.** En la fuente, aparece una nota Fa sostenido en el tiple, con un Fa natural a continuación, con el que muestra una falsa relación cromática, que se ha mantenido en mi edición.
- **8º verso.** El compás viene anotado en 9/6 en la fuente (una obvia equivocación) y ha sido editado como 9/8, por coherencia con las figuraciones del verso.

***Cuarto Tono:***

- **1º verso. c.4.** Se edita el Si bemol a pesar de la 2ª aumentada con el Do sostenido precedente.
- **2º verso. c.9.** Se mantiene el sostenido de precaución sobre la nota Sol del bajo.

***Segundo Tono:***

- **1º verso. c.10.** Se edita un Do sostenido en la mano izquierda, a pesar de la falsa relación cromática con el Do natural de la mano derecha.
- **2º verso. c.13.** Se edita un Re sostenido en la mano derecha a pesar de la 2ª aumentada con la nota Do natural siguiente.
- **3º verso. c.1.** Falsa relación cromática entre el Sol natural de mano izquierda y el Sol sostenido como respuesta de la derecha.
- **6º verso. c.9.** En la fuente aparecen como semicorcheas las tres últimas notas del bajo, que han sido cambiadas por corcheas en la edición para completar el valor del compás.

***Quinto Tono:***

- **2º verso. c.7.** En el original se ha omitido un sostenido sobre la nota Do del bajo, que ha sido añadido en la edición por imitación con el pasaje de la mano izquierda.
- **5º verso. c.3.** El último tiempo del compás no aparece en la fuente, pero se ha añadido exacto al compás 11, por coherencia.
- **7º verso. cc.2, 4, 8 y 10.** Se edita, de forma desarrollada, las abreviaturas (línea oblicua y con puntos) de repetición del compás anterior.

***Sexto Tono:***

- **1º verso.** Se ha añadido el título “1º verso” que no aparece en la fuente.
- **4º verso.** Se mantiene el bemol de precaución sobre la nota Si de la mano izquierda.
- **5º verso.** Se editan, de forma desarrollada, los párrafos del compás 1 y 3.

***Octavo Tono:***

- **2º verso. c.13.** Se ha añadido un becuadro sobre la nota Sol de la mano derecha, por coherencia con la mano izquierda.
- **5º verso. c.6.** Se ha añadido (por coherencia con el compás 2, al que imita) todo el compás de la mano izquierda, que ha sido omitido en la fuente.
- **7º verso. c.6.** Se conserva un sostenido de precaución sobre la nota Do.

Al final de la pieza aparece anotado las letras “Laus Deo et Maria”.

**SONATA [EN DO MAYOR], DE JOSÉ FERRER**

**MOVIMIENTO 1º: Sonata de D<sup>o</sup>. Josef Ferrer / All<sup>o</sup>. Con / espíritu**

- **c.4.** En el original, abreviatura de blanca con línea transversal como indicación de repetición de las notas del bajo en corcheas. En la edición se ha desarrollado el pasaje sin abreviar, por convención editorial actual.
- **c.12.** Se mantiene el Do becuadro en corcheas de la mano derecha de precaución que viene anotado en el manuscrito.
- **c.16.** En el original aparece abreviatura de repetición de pasaje (línea oblicua con puntos arriba y abajo). En la edición ha sido desarrollado.
- **c.20.** En la fuente, la indicación dinámica forte está colocada arriba y abajo de las notas afectadas, pero en la edición se ha optado por única indicación de forte debajo de las octavas.
- **cc.20-22.** Se ha editado como octavas con plicas en el mismo sentido; en la fuente aparecen en sentido contrario.
- **c.23.** En la fuente, barras oblicuas con puntos como abreviatura de repetición de pasaje de mano izquierda. En la edición, se ha desarrollado.
- **cc.27-29.** Barras oblicuas como abreviatura en la fuente; ha sido desarrollado en la presente edición.
- **c.27.** Como indicación dinámica o de carácter, se anota *dol.* (dulce). Se ha respetado en la edición presente.
- **c.49.** Las notas La y Mi de la mano izquierda, anotadas en forma de acorde, se reparten en la fuente entre la clave de Sol y la de Fa en cuarta línea; se han editado ambas en clave de Fa.
- **c.53.** Se ha respetado en la edición la indicación de carácter y expresividad, *rf* (rifornzando), que aparece en el tercer tiempo del compás.
- **cc.56-62.** En mano izquierda, abreviatura de nota blanca con línea transversal en la plica; ha sido editada de forma desarrollada.
- **c.63.** Hay dos indicaciones de *pp*, por arriba y por debajo de las notas afectadas en la fuente. Han sido editadas mediante una sola indicación central.
- **cc.65-74.** En la fuente, nota blanca con línea transversal como abreviatura de las corcheas repetidas; se ha desarrollado en la edición.
- **c.69.** La indicación original de “forte” (*f*) en dos partes del pasaje, se ha reducido a una única indicación central en mi edición.
- **c.77.** Apoyatura de negra en la fuente: Mi becuadro, sobre el Fa blanca de la mano derecha. Se ha respetado en la edición. Estilísticamente, revela una escritura refinada y de articulación precisa.
- **c.85.** Se edita la apoyatura que aparece en la fuente, de Mi becuadro, negra, sobre el Fa blanca.
- **c.86.** Se edita el bemol sobre el Mi, de precaución, que aparece en la fuente.
- **cc.87 y 91.** Los párrafos de repetición se han editado de forma desarrollada, repitiendo los compases que van del tercer tiempo del compás 89 al tercero del 91.
- **c.97.** Nueva indicación *dol.*, respetada en la edición.
- **c.97.** El bemol en la nota La de la mano derecha, de precaución, se edita como aparece en la fuente.
- **cc.97-102.** Línea oblicua en la mano izquierda como abreviatura de repetición; se edita de forma desarrollada.
- **cc.115-116.** Abreviatura de blanca con línea transversal en el tercer tiempo de la mano izquierda; se edita desarrollada.

- **c.130.** Se edita el becuadro de precaución sobre la nota Do de la mano derecha.
- **cc.136-139.** Se edita de forma desarrollada la abreviatura de repetición de la mano izquierda.
- **cc.165-171.** Se desarrolla la abreviatura de blanca con línea transversal de la mano izquierda.
- **c.169.** Se edita como “*dim.*” el “disminuyendo” que, curiosamente, aparece escrito por extenso en la fuente.
- **c.173.** La indicación “*sigue a la buelta*”, con la que concluye el primer tiempo, se ha omitido en la presente edición.

#### MOVIMIENTO 2º: *Adagio / no mucho*

- **cc.6-10.** Abreviatura de pasaje con línea oblicua en la mano izquierda, que se edita de forma desarrollada.
- **c.10.** Se editan los bemoles de precaución en las notas Si y La de la mano derecha.
- **c.11.** Se edita el bemol de precaución sobre la nota La de la mano derecha.
- **c.13.** En el original, aparece la indicación *pp* arriba y debajo de las notas afectadas. Se edita una única anotación central.
- **cc.15-18.** Abreviatura de pasaje con línea oblicua en la mano izquierda. Se edita de forma desarrollada.
- **cc.27-30.** Abreviatura en la mano izquierda, de blanca con línea transversal; se edita desarrollada como corcheas.
- **cc.32-33.** Abreviatura en la mano izquierda, de blanca con dos líneas transversales; se edita de forma desarrollada, como semicorcheas.
- **cc.34.36.** Abreviatura en la mano izquierda, de dos líneas oblicuas con puntos; se edita de manera desarrollada, como semicorcheas.
- **c.36.** Se añade en la edición un silencio de corchea (que falta en el original) para completar el compás de la mano derecha.
- **cc.51-54.** La abreviatura de dos líneas oblicuas paralelas de la mano izquierda, se edita, desarrollada, como repetición de pasaje, en semicorcheas.
- **c.55.** Se editan dos bemoles de precaución sobre las notas Si y La de la mano derecha.
- **c.57.** Se editan dos bemoles de precaución sobre la nota La, de la mano izquierda y derecha.
- **c.59.** Se edita un bemol de precaución sobre la nota Si de la mano derecha.
- **c.61.** Se edita un bemol de precaución sobre la nota La de la mano derecha.
- **cc.63-66.** Se edita, desarrollada, la abreviatura de blanca con dos líneas transversales, como semicorcheas.
- **c.67.** Se edita una sola indicación de *pp* central, apareciendo dos en el original.
- **c.68.** Se omite la indicación que aparece en el original, de *B<sup>ta</sup> P<sup>to</sup>* (“vuelta presto”, para girar rápidamente la cara del papel).

#### MOVIMIENTO 3º: *Rondo, ò / Polaca / Allº.*

- **cc.2-3.** La abreviatura de línea oblicua con puntos, se edita desarrollando el pasaje precedente, en corcheas.
- **cc.9-14.** Abreviatura con dos líneas oblicuas; se edita como semicorcheas desarrolladas.
- **c.20.** En la mano derecha, se corrige el silencio de semicorchea con puntillo del original, por silencio de corchea, para completar el tiempo del compás.
- **c.30.** Se edita el becuadro de precaución de la mano izquierda sobre la nota Fa.
- **cc.37/41/46.** Se omiten los párrafos que aparecen en el original, y se edita de forma desarrollada.
- **c.40.** Se edita el becuadro de precaución sobre la nota Sol de la mano izquierda.

- **cc.46-50.** Se edita, de forma desarrollada, la abreviatura de semicorcheas con dos líneas oblicuas.
- **cc.63-64.** Se edita, sin abreviar y con repetición de pasaje, en corcheas, las dos líneas oblicuas con puntos.
- **c.68.** Se edita el acento vertical que aparece en la mano derecha, en el último tiempo del compás, tal como aparece en el original.
- **cc.70-75.** Se editan, con repetición de pasaje en semicorcheas desarrolladas, las dos líneas oblicuas del original.
- **cc.87-89.** Se edita, como repetición de pasaje de corcheas, la abreviatura con dos líneas oblicuas.
- **c.98.** Se edita el becuadro de precaución sobre la nota Fa corchea de la mano derecha.
- **c.100.** Se mantiene en la edición la anotación “*rfz*”, tal y como aparece en el original.
- **c.108.** Se edita el becuadro de precaución sobre la nota Sol corchea de la mano derecha.
- **cc.116-121.** Se edita, desarrollada como corcheas, la abreviatura de línea oblicua de la mano izquierda.

### 3

#### ***SALMODIA PARA MISAS, DE JUAN MORENO***

##### **JUEGO 1º: *Salmodia para Misas, de Moreno***

###### ***Primer Tono:***

- **1º verso. c.4.** Se edita el becuadro de precaución en el Do blanca de la mano izquierda.
- **5º verso. c.3.** Se mantiene en la edición el Do sostenido del original, a pesar de que forma una 2ª aumentada con el Si bemol anterior.
- **6º verso. c.5.** Se mantiene el Do sostenido de la mano derecha, a pesar de que produce una falsa relación cromática con el Do natural de la mano izquierda.
- **7º verso. c.10.** A pesar de que el original carece de él, se añade un sostenido al Fa de la mano derecha, por coherencia con el floreo cadencial previo, y por constituir la preceptiva tercera mayor “de Picardie” en cláusula final.

###### ***Segundo Tono:***

- **2º verso. c. 5.** Se añade un sostenido de precaución sobre la nota Re del contralto, que falta en el manuscrito.
- **2º verso. c.6.** Se edita el Re de la mano derecha, blanca, sin sostenido, tal como aparece en el original, a pesar de que constituye una falsa relación cromática con el Re sostenido de la mano izquierda.
- **5º verso. c.6.** Se edita el becuadro de precaución sobre la nota Sol de la mano derecha.
- **6º verso. cc.2-3.** Se edita, de forma desarrollada, la abreviatura (de líneas oblicuas paralelas y con puntos) de la mano izquierda.
- **6º verso. cc.5-6.** Idem.
- **7º verso. c.7.** Se edita el Re sostenido de la mano derecha, en el contralto, a pesar de constituir una 5ª disminuida con el La del tiple.

###### ***Cuarto Tono:***

- **3º verso. c.3.** Se edita el sostenido de precaución de la mano derecha sobre la nota Sol.
- **4º verso. c.5.** Se omite el silencio de negra que aparece en el manuscrito en la mano derecha, por incoherencia rítmica o de figuración y del valor del compás.

- **7º verso. c.9.** Se edita un Mi blanca en la mano izquierda (ilegible), por coherencia armónica con el resto del compás.

**Quinto Tono:**

- **2º verso. c.10.** Se mantiene en la edición el Si con becuadro de precaución, en la mano derecha.

**Sexto Tono:**

- **2º verso. c.6.** Se edita un Fa negra en la mano derecha (en lugar de blanca como en la fuente), por coherencia con la escritura del compás y los valores de su figuración.

- **5º verso. c.1.** Se edita un bemol de precaución sobre la nota Mi de la mano derecha.

**Séptimo Tono:**

- **7º verso.** El título “7º verso” no aparece en la fuente; se ha procedido a anotarlo por coherencia con los demás versos, su sentido musical autónomo, etc.

**Octavo Tono:**

- **3º verso. c.5.** Se edita un becuadro de precaución sobre la nota Do de la mano izquierda .

- **5º verso. cc.7 y 8.** Se edita un sostenido de precaución sobre la nota Fa blanca de la mano derecha.

**JUEGO 2º: Psalmodia de Misas á 3. // Versos para Lleno**

**Primer Tono:**

- **2º verso. c.3.** Se mantienen en la edición los Do sostenido y Si bemol del original, a pesar de que forman 2ª aumentada e incluso una falsa relación cromática entre Do sostenido y Do natural.

- **4º verso. c.2.** Se mantiene la plica arriba y debajo de la corchea de la mano derecha, redundante como valor, pero acaso significativa a nivel contrapuntístico.

**Segundo Tono:**

- **1º verso. c.5.** Se edita el Re sostenido de la mano derecha, a pesar de la segunda aumentada con el siguiente Do melódico.

- **7º verso. c.5.** Se edita el becuadro sobre la nota Fa de la mano derecha, a pesar de la 2ª aumentada con el Sol sostenido precedente.

**Tercer Tono:**

- **7º verso. Armadura de la clave.** En la fuente, aparece el compas  $3/4$  C, pero he omitido en mi edición la C (pues se trata apenas de un signo que viene de antiguo, de los viejos compases de proporción), editando este verso en compás de  $3/4$ .

- **7º verso. c.4.** Se edita el becuadro de precaución sobre la nota Fa corchea de la mano izquierda.

- **8º verso. c.6.** Se edita el bemol de precaución sobre la nota Si corchea de la mano izquierda.

**Cuarto Tono:**

- **1º verso. c.2.** Se edita el Sol sostenido de la mano derecha, a pesar de la 2ª aumentada con el Fa natural.

- **1º verso. c.5.** Se edita el Sol sostenido, a pesar de la 2ª aumentada con el Fa natural siguiente.

- **3º verso. c.4.** Se edita el Sol sostenido de la mano derecha, a pesar de la falsa relación cromática con el Sol natural de la mano izquierda.

- **5º verso. cc.3, 4 y 6.** Se edita el Sol sostenido de la mano derecha, a pesar de la 2ª aumentada con el Fa natural precedente.

- **8º verso. c.3.** Se edita el Sol sostenido del contralto, que forma una 2ª aumentada con el siguiente Fa natural.

**Quinto Tono:**



- **1º verso. c.5.** Se edita un Do negra en el contralto, que en la fuente aparece en valor de blanca.
- **5º verso. c.6.** En la fuente aparece un Fa blanca, que edito como negra, por coherencia con las demás figuras y valores del compás.
- **8º verso. c.6.** Se mantiene un becuadro de precaución sobre la nota Si de la mano derecha.

***Sexto Tono:***

- **2º verso. c.4.** Se edita un bemol de precaución sobre la nota Si de la mano izquierda.

**4**

***VERSOS PARA ÓRGANO***

***VERSOS DE 8º TONO / para Tercia y Nona / de D.M.S.***

- ***Salmo 1º. Verso 2º, c.6.*** Se ha optado por mantener el becuadro de precaución que aparece en la fuente sobre la nota Do, negra, de la mano derecha.
- ***Salmo 2º. Verso 4º, c.3.*** Se mantiene el becuadro de precaución del manuscrito, en este caso sobre la nota Do corchea de la mano izquierda.
- ***Salmo 3º. Verso 4º, c.2.*** El trino sobre la nota La (negra con puntillo) de la mano derecha está situado —en el manuscrito— por debajo de la nota. Se ha optado por cambiar su colocación y situarla por encima, como es habitual en la edición musical actual.

***VERSOS DE 5º TONO / para cuando se varía el tono en el Salmo 2º ó 3º / de D.M.S.***

- ***Salmo 2º ó 3º. Verso 5º, c.5.*** Se ha optado de nuevo por mantener el becuadro de precaución de la fuente, sobre el primer Fa semicorchea de la mano derecha (anotado en clave de Fa en cuarta línea).
- ***Salmo 2º ó 3º. Verso 5º, c.11.*** Bajo el Re (primera nota de la mano izquierda), aparece una mancha, posible cabeza de otra nota sobre la nota Si, que formaría un posible acorde. Se ha optado por omitir esto en la edición, puesto que se escribe en un tamaño menor en relación con las demás notas del compás y no existe coherencia con el resto del pasaje.
- ***Salmo 2º ó 3º. Verso 6º, c.7.*** Se mantiene el becuadro de precaución que aparece en la fuente sobre el Fa corchea de la mano izquierda.
- ***Salmo 2º ó 3º. Verso 7º, c.10.*** Se ha optado de nuevo por mantener el becuadro de precaución sobre el Fa, negra, de la mano izquierda.

***VERSOS SOBRE EL HIMNO “VENI CREATOR [SPIRITUS]” / de D.M.S.***

- ***Verso 1º, c.9.*** La nota Mi del contra (pedal), aparece en el documento coloreada en negro, pero sin la plica. Por presunción de que se trata de un error, se edita como una negra —y no como blanca—, añadiéndole la plica correspondiente.

***VERSOS SOBRE EL HIMNO “AVE MARIS STELLA” / de D.M.S.***

- ***Verso 1º, c.1.*** Aparece escrito en lápiz (toda la obra está escrita en tinta), y con grafía distinta a la del resto de la obra, el número “1”. En la edición presente se ha considerado mantener este número, pese a que presumiblemente se trata de una anotación que correspondería al intérprete, organista —y no al compositor de la pieza—, por los datos relevantes que ofrece sobre cuál pudo haber sido el uso de la obra en la iglesia arciprestal. Este número se corresponde con otros, correlativos, que irán apareciendo a lo largo todo el juego de versos, hasta el 7, y que podrían constituir posibles pistas para

la reconstrucción de cómo fue su ejecución, en los ensayos o en la práctica en general (repeticiones, cortes...).

- **Verso 1º, c.5.** De nuevo aparece escrito en lápiz, y con grafía distinta a la del resto de la obra, una anotación, seguramente para finalizar el pasaje que se habría iniciado al insertarse anteriormente el número 1: el signo Ø.

- **Verso 1º, c.6.** Tras la anterior e inmediata supresión del pasaje que iniciaba en el número 1 y finalizaba con el signo Ø, de nuevo aparece aquí escrito en lápiz, y con grafía distinta a la del resto de la obra, el signo número 2.

- **Verso 1º, c.10.** Se observa de nuevo, escrito en lápiz, y con grafía distinta a la del resto de la obra, la anotación del signo Ø.

- **Verso 1º, c.19.** Se escribe a lápiz, y con grafía distinta, el número 3.

- **Verso 2º, c.1.** Se inserta, a lápiz, el número 4.

- **Verso 2º, c.12.** A lápiz, número 5.

- **Verso 2º, c.27.** A lápiz, signo Ø.

- **Verso 3º, c.1.** A lápiz, número 6.

- **Verso 3º, c.19.** En lápiz, signo Ø.

- **Verso 3º, c.21.** En lápiz, y con grafía distinta al resto de la obra, número 7.

#### ***VERSOS DE 5º TONO PARA MISAS / de D.M.S.***

- **Kyries. Verso 2º, c.8.** En el manuscrito aparece un asterisco, anotado en tamaño muy pequeño y situado por debajo del Fa corchea del último tiempo del compás. En la presente edición se ha interpretado como un doble sostenido, ya que el pasaje cromático al que pertenece no deja lugar a dudas. Éste es el único pasaje de toda la pieza en donde aparece este signo.

- **Kyries. Verso 4º, c.21.** Se ha optado por mantener el becuadro de precaución de la fuente (sobre el Fa blanca de la mano derecha).

- **Gloria. Verso 2º, c.7.** De nuevo, se halla aquí una indicación escrita a lápiz y con grafía distinta al resto de la obra: *2º teclado*. Se ha mantenido la indicación, presumiblemente que no correspondería al compositor de la pieza sino al organista.

- **Gloria. Verso 2º, c.11.** A lápiz y con grafía distinta al resto de la obra: *1er teclado*.

- **Gloria. Verso 2º, c.13.** A lápiz: *2º*.

- **Gloria. Verso 2º, c.15.** A lápiz: *1er*.

- **Gloria. Verso 2º, c.17.** En lápiz: *2º*.

- **Gloria. Verso 2º, c.19.** Idem: *1er*.

- **Gloria. Verso 2º, c.21.** Idem: *2º*.

- **Gloria. Verso 2º, c.27.** Idem: *1er*.

- **Gloria. Verso 2º, c.31.** Idem: *2º*.

- **Gloria. Verso 2º, c.34.** Idem: *1º*.

- **Gloria. Verso 3º, c.14.** Se ha suprimido una línea divisoria de compás que aparece en la fuente. La pieza lleva el compás de compasillo y la línea divisoria parte el compás en dos, convirtiéndolo en un compás de dos por cuatro. La línea divisoria se ha interpretado como un error del copista por la incoherencia con el resto de los compases (este es el único compás con línea divisoria de dos por cuatro), por el hecho de que la línea está abigarrada con las notas, como añadida con posterioridad, así como por la simplicidad rítmica de toda la pieza.

- **Gloria. Verso 9º (“Final del Gloria”), c.5.** El contra (pedal) sobre la nota Do, aparece en la fuente coloreado en negro. Por coherencia con el resto de las notas de dicho compás, se ha optado por adjudicarle el valor de una blanca.

- **Gradual de 5º tono sobre el tema del Verso 8º, cc.9-10.** En la partitura original aparecen cuatro corcheas de cabeza blanca (nota Do del espacio y Do grave de líneas adicionales de la clave de Fa) unidas por las plicas de dos en dos. Se trata de la

abreviatura de las ocho corcheas unidas de dos en dos que aparece en el compás que les precede. Se ha editado con la realización completa de las notas.

- **Gradual de 5º tono sobre el tema del Verso 8º, cc.19; 15 y 20.** Aparecen varias dobles barras cuya finalidad es marcar algún cambio ya sea en la armadura o en el signo de compás; y así, en el c.19 de la primera sección (cambio de armadura a tres sostenidos), o en los cc.15 (cambio de armadura, a sin alteraciones propias) y 20 (indicación del compás de compasillo).

- **Ofertorio en Do Mayor, Preludio, c.10.** Se ha suprimido de la edición el puntillo (de la semicorchea sobre la nota La de mano derecha) que aparece en el manuscrito, puesto que excedería el valor de las notas del compás y en cualquier caso no está en coherencia con el resto de los pasajes análogos o imitados.

- **Ofertorio en Do Mayor, Andante, c.4.** Sobre el primer acorde del compás (Si-Sol), en la mano izquierda, se aprecia un punto o mancha sobre el Fa; a pesar de su menor tamaño en relación con las otras notas, he considerado añadirlo, dada la coherencia con el acorde siguiente de tres notas (Do-Mi-Sol) y el sucesivo (Re-Fa-Sol).

- **Ofertorio en Do Mayor, Andante, c.20.** En la mano derecha, falta un tiempo de semicorchea; se ha solucionado poniendo al Do negra con puntillo del tiple, para completarlo, un doble puntillo.

- **Ofertorio en Do Mayor, Andante, c.23.** La fuente anota a lápiz una cruz de gran tamaño (posiblemente como indicación para la ejecución, de algún corte o salto); no se ha editado, al desconocer en concreto a qué obedece su inclusión.

- **Ofertorio en Do Mayor, Andante, c.32.** Aparece otra cruz de gran tamaño, a lápiz, que no se ha incorporada a la edición.

- **Ofertorio en Do Mayor, Andante, c.52.** En la fuente, falta un doble puntillo sobre la negra en octavas de la mano izquierda, que se ha corregido en la edición.

#### **INTERMEDIOS**

- **4º, c.41.** Para la edición, se ha considerado como una semicorchea la última figura de la mano derecha (y no corchea, como aparece en el manuscrito) para evitar que exceda el valor de figuras del compás.

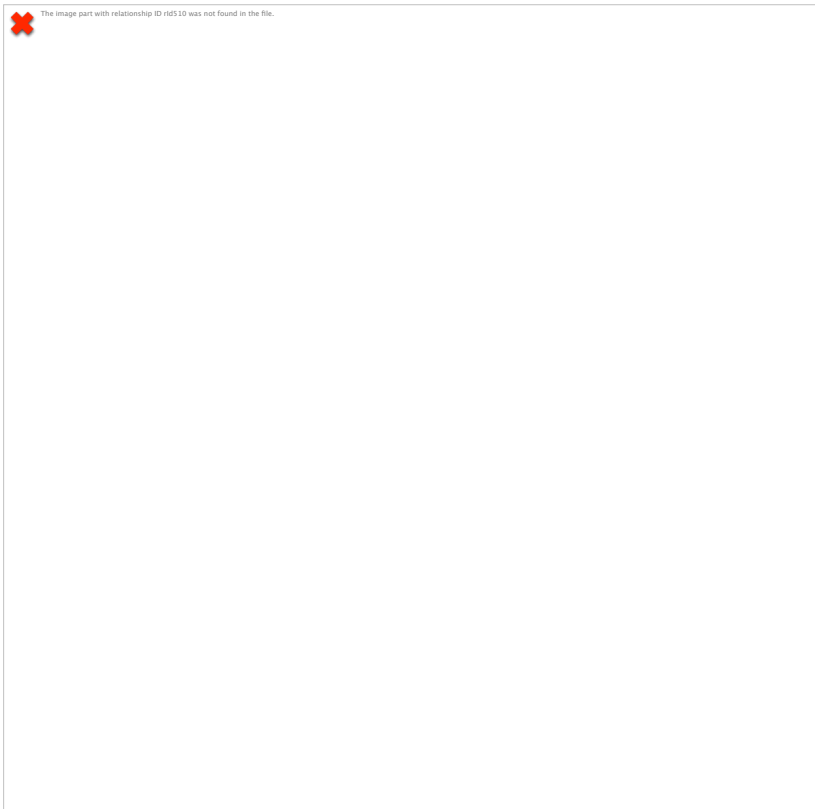
#### **FUGA SOBRE EL CANTO DEL HIMNO “SACRIS SOLEMNIS” / de José Lidón**

- **c.129.** En el manuscrito no queda claro si al acorde (en la mano izquierda) le falta la nota Sol o ésta debe quedar excluida, como ha sido la opción final en la presente edición, por considerarlo más apropiado técnica y musicalmente, en contraste con la mano derecha.

\* \* \*

\*

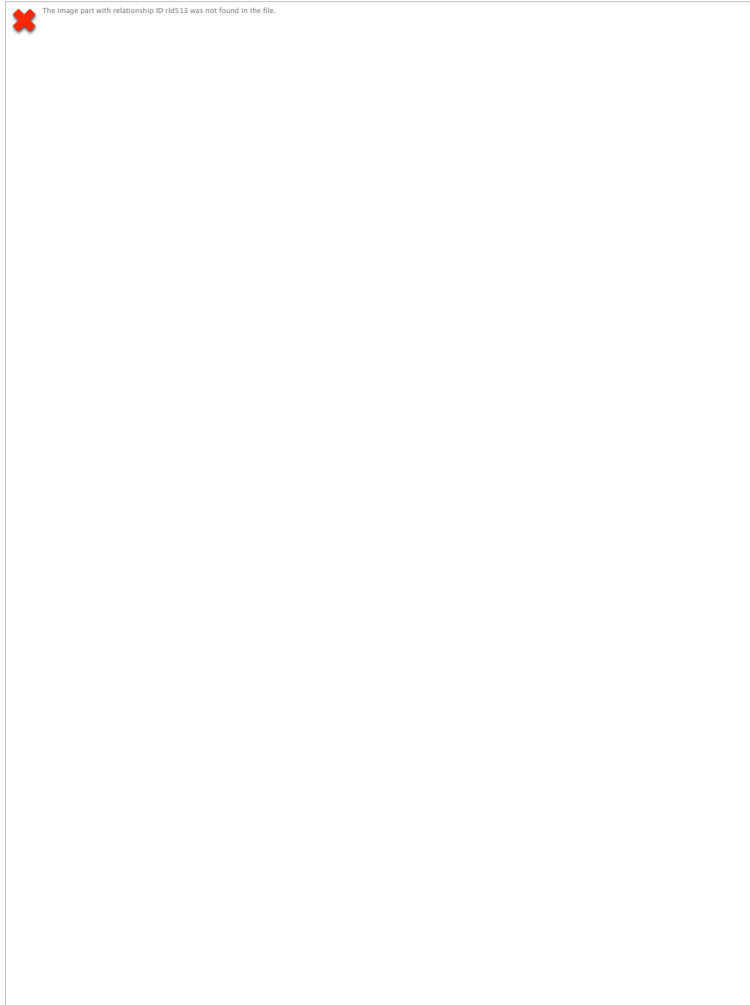
# Ilustraciones



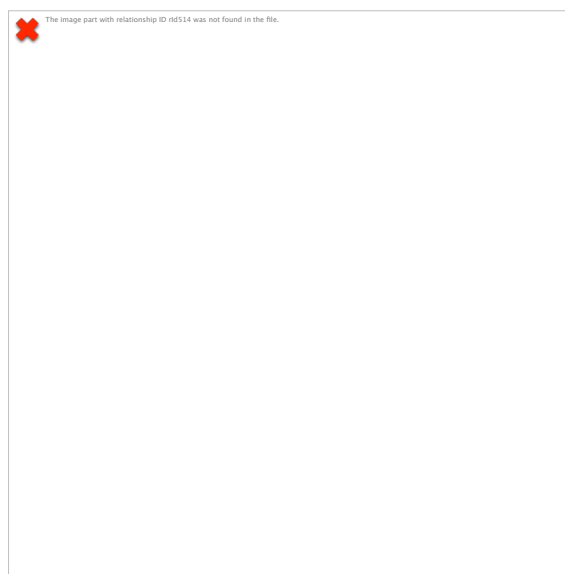
**Torre-campanario de la iglesia arciprestal de San Jaime apóstol,  
de Villarreal (Castellón)**



**Dos aspectos de la reja y fachada principal de la iglesia arciprestal.**



**Interior de la iglesia arciprestal de San Jaime apóstol,  
de Villarreal (Castellón).**

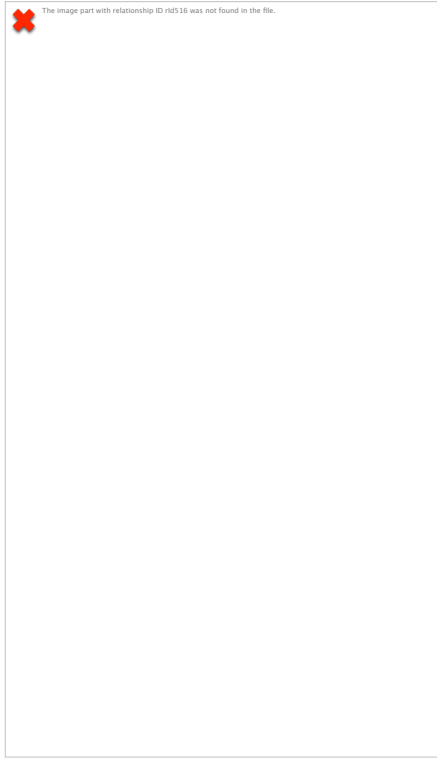


**Paolo de San Leocadio: *Santiago matamoros* (1512).  
Óleo sobre tabla, Iglesia arciprestal de San Jaime.**



The image part with relationship ID r1d515 was not found in the file.

**El órgano de la parroquia de San Jaime (Nicolás Salanova, 1724),  
tras su última restauración, auspiciada por la Fundación “Luz de las Imágenes”  
(taller de Gerhard Grenzing, 2008).**



**Dos vistas de la fachada del órgano de la arciprestal, tras la última restauración.**



**Detalle de la fachada del órgano (Nicolás Salanova, 1724).**

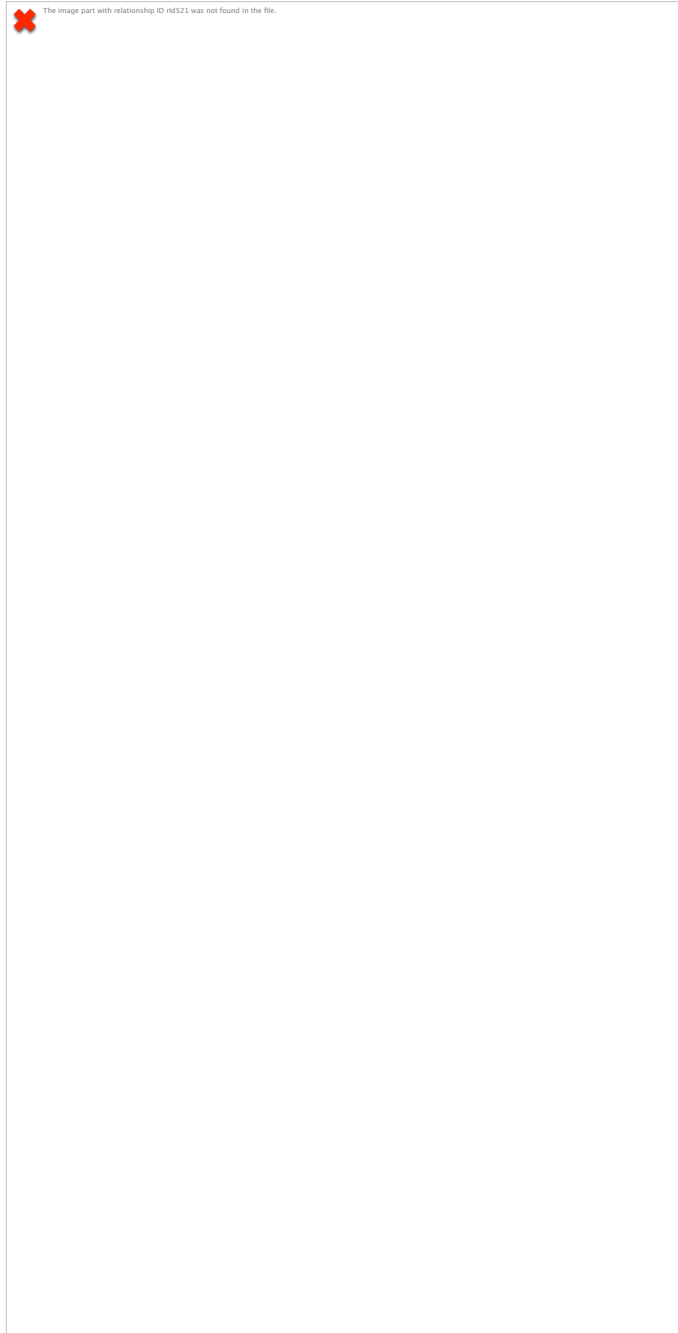




**Consola del órgano y tiradores de los registros.**



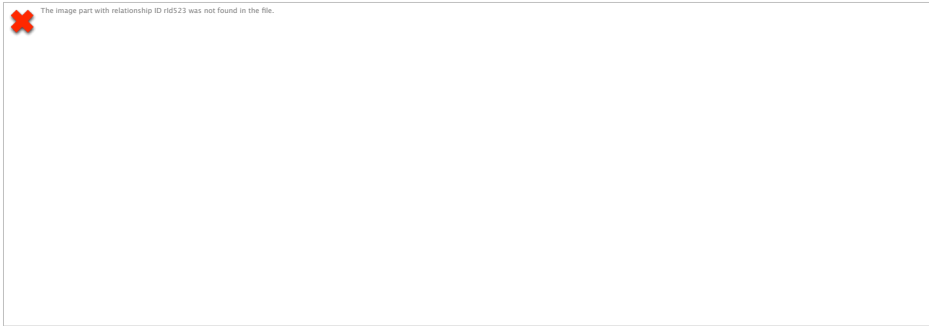
**Detalle de la consola, tiradores, y trompetería de batalla.**



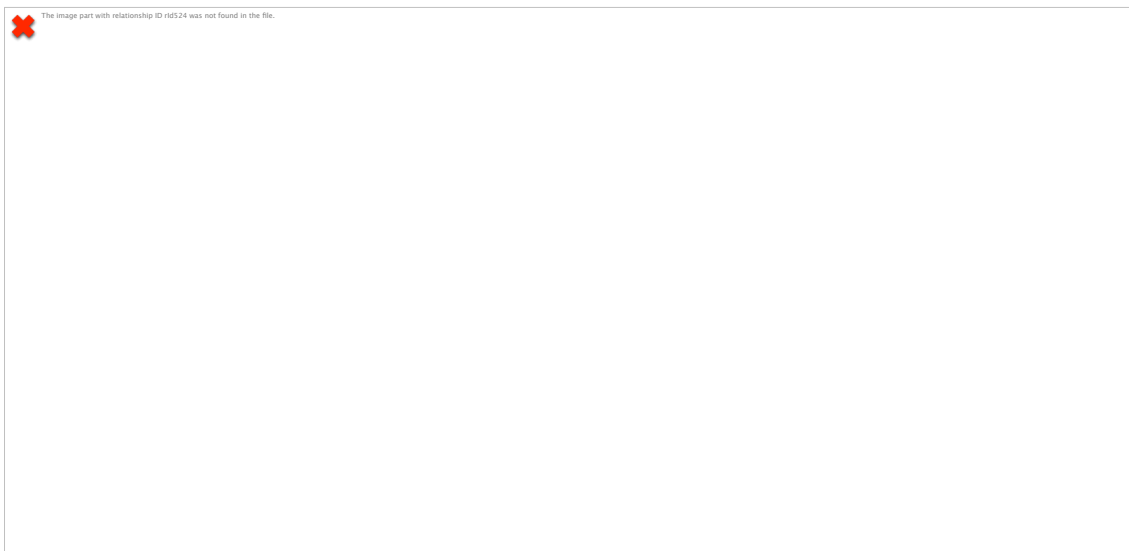
**Pisas o contras.**



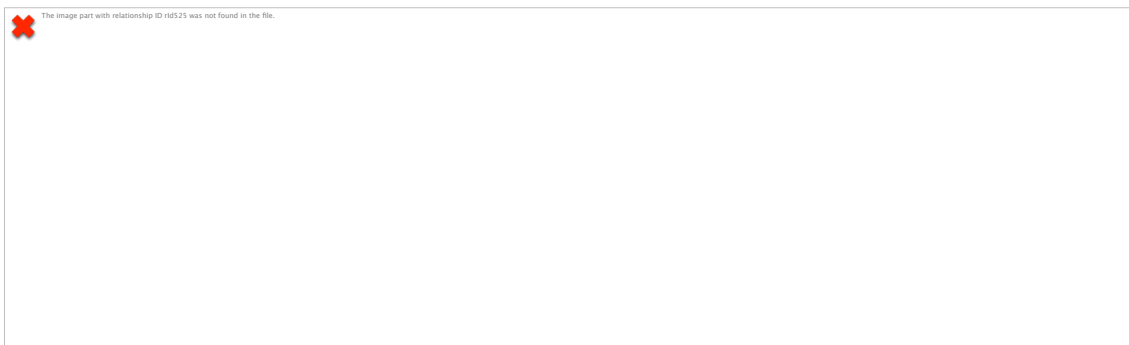
**Manuel Ciurana (fl.19.sc): *Salmodia de misas para días clásicos.***



**José Ferrer Beltrán (1745c; †1815) o José Ferrer (fl.1783): *Sonata en Do Mayor.***



**Juan Moreno y Polo (\*1711; †1776): *Salmodia para misas.***



**Anónimo: *Versos para órgano.***

