

Vicente Martínez Molés

Francisco Andreví Castellá, genio musical de España

Su magisterio de Capilla en Segorbe (1808-1814) y
su obra en los fondos musicales del archivo

Cuadernos de Bellas Artes / 15

Colección Música



Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual

Secretaría: José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla, US

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla, US

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga, UMA

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza, Unizar

Carmen González Román, Universidad de Málaga, UMA

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna, ULL

Ricard Huerta, Universidad de Valencia, UV

David Martín López, Universidad de Granada, UGR -
Universidade Nova de Lisboa, UNL

María Arjonilla Álvarez, Universidad de Sevilla, US

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, UMA

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto e imagen es de su autor o autora.

Vicente Martínez Molés

Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo

Francisco Andreví Castellá, genio musical de España

Su magisterio de Capilla en Segorbe (1808-1814) y
su obra en los fondos musicales del archivo

Cuadernos de Bellas Artes / 15

Colección Música



15- Francisco Andreví Castellá, genio musical de España: Su magisterio de Capilla en Segorbe (1808-1814) y su obra en los fondos musicales del archivo

Vicente Martínez Molés |

Precio social: 11,35 € | Precio en librería: 14,75 € |

Editores: José Luis Crespo Fajardo, Francisco Carlos Bueno Camejo y Samuel Toledano

Director de la colección: José Salvador Blasco Magraner

Diseño: Samuel Toledano

Premaquetación: David Montolío Torán

Ilustración de portada: Vicente Segarra Abad (2013), *el Don del Músico*, pintura de la serie “Dons de Déu”. Su presencia a través de las manos.

© Copyright de las imágenes: Archivo de la Catedral de Segorbe (ACS)

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal

- La Laguna (Tenerife), 2013 – Creative Commons

<http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/portada2012.html>

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#15>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo_CBA.html

MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente.

Francisco Andreví Castellá, genio musical de España: su magisterio de Capilla en Segorbe (1808-1814) y su obra en los fondos musicales del archivo / Vicente Martínez Molés; [prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo].- La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2013. (La Laguna: F. Drago. Andocopias S.L.).- 304 pp.; 21 cm.; (Cuadernos de Bellas Artes / Colección Música; 15).- Bibliografía: p. 221-229.

I.S.B.N.: 978-84-15698-20-3

1. ANDREVÍ CASTELLÁ, FRANCISCO – S. XIX. 2. MÚSICA RELIGIOSA – SEGORBE – S. XIX. 3. SEGORBE – S. XIX

I. Martínez Molés, Vicente. II. Bueno Camejo, Francisco Carlos, prolog. III. Crespo Fajardo, José Luis; Bueno Camejo, Francisco; Toledano, Samuel, eds. IV. F.Drago, imp. V. Título. 929 Francisco Andreví Castellá

783(460.311 Segorbe) “1808/1814”

946.311 Segorbe

ISBN-13: 978-84-15698-20-3

ISBN-10: 84-15698-20-8

D. L.: TF-247-2013

Dedicado a mis padres, Vicente y Rosa

Agradecimientos:

Me gustaría dar las gracias en primer lugar al doctor Francisco Bueno Camejo, director de esta investigación y de mi futura tesis doctoral por ser el impulsor de la idea de esta publicación. También al codirector de los mismos trabajos, el doctor Ricard Huerta Ramón, por sus sabios consejos.

Al Archivo de la Catedral de Segorbe, a través de su director y Deán, Pere Saborit Badenes, a quien agradezco la confianza que me brindó desde el primer momento permitiéndome el acceso para estudiar los papeles relacionados con este músico de tanto prestigio y que son la base y fundamento de esta publicación.

Merece recibir un agradecimiento destacado y subrayado el técnico archivero del mismo y gran amigo mío Magín Arroyas Serrano. Tal vez, el único que sabe lo que ha supuesto este estudio desde sus comienzos hasta su estado actual, el verdadero responsable de que este trabajo vaya a salir a la luz, la persona que ha vivido y vive día a día tan intensamente como yo esta investigación, en pocas palabras: mi mano derecha en esta tarea diaria tan costosa como es la investigación en archivos históricos, mi MAESTRO. Gracias de todo corazón, Magín, por tu apoyo y porque has conseguido que Andreví sea nuestro compañero de viaje.

También quiero agradecer a todos aquellos archivos y archiveros que me han permitido el acceso a sus fondos para poder profundizar en el estudio de este personaje sin el más mínimo inconveniente, ofreciéndome cuanta información me ha sido necesaria y facilitándome todo cuanto estaba a su alcance.

Por supuesto, a Estefanía por tantas horas que le he dedicado a este estudio y que tan cariñosamente me ha prestado apoyándose en todo momento y sin exigir nada a cambio, a Rafa Simón y David Montolío por la ayuda técnica que me han ofrecido en todo momento para que el texto de la investigación inicial se convirtiera en esta publicación y por último a la Fundación Bancaja-Segorbe por confiar en este trabajo cuando tan solo era un proyecto.

Finalmente, agradecer al pintor Vicente Segarra Abad el préstamo de la imagen de una de sus obras para la portada. Nada igual que unas manos sobre un teclado pueden transmitir con más rotundidad la inspiración y el sentimiento de un gran músico como, sin duda, lo fue Andreví.

Segorbe, marzo de 2013



Índice

Prólogo, por Francisco Carlos Bueno Camejo [11]

Introducción [15]

1. Francisco Andreví en los trabajos de musicografía local [21]

2. Apuntes de la vida de un músico compositor [31]

2.1. Infancia, formación y primeros pasos [34]

2.2. El magisterio de Capilla en Segorbe [36]

2.3. Después de Segorbe [48]

3. La música de Andreví en el archivo catedralicio [63]

3.1. Contexto histórico de la época [64]

3.1.1. La Iglesia española durante la guerra de la Independencia [64]

3.1.2. La Catedral de Segorbe a comienzos del XIX [68]

3.2. La música religiosa entre los siglos XVIII y XIX [72]

3.3. La capilla Musical catedralicia de Segorbe [77]

3.4. Relación de las obras conservadas en el archivo [82]

3.4.1. Cuadro con las obras de Francisco Andreví en Segorbe [83]

3.4.2. Datos básicos de las obras de Francisco Andreví Castellá actualmente localizadas en el archivo de Segorbe [88]

4. Análisis de la aportación musical de las obras de Andreví [105]

4.1. La música religiosa: coral y polifónica, sacra y litúrgica [105]

4.2. Estudio descriptivo de las obras analizadas [112]

4.3. Musicalidad, estilo compositivo y lenguaje de Andreví [192]

4.4. Aportación musical al archivo catedralicio [200]

5. Estudio comparativo de dos obras conservadas en el fondo [203]

6. Conclusiones [209]

Fuentes utilizadas [221]

Apéndice musical: transcripción de las obras comparadas [231]

1. Tota Pulchra, compuesto en Segorbe [232]
2. Stabat Mater, compuesto en Burdeos [237]



Prólogo

Cuando el lector tenga en sus manos este libro tal vez se formule la siguiente pregunta: ¿Quién es Andreví? Hagamos un esfuerzo de síntesis, en unas pocas frases: un compositor que fue maestro de capilla del rey Fernando VII, de credo político carlista, y que, tras comenzar en Segorbe, y vivir en la *villa y corte* matritense al lado del monarca, acabaría exiliándose en Burdeos, como Goya. En la ciudad girondina trabajaría también como maestro de capilla.

La publicación que ahora presento fue en su día un trabajo académico de investigación que yo dirigí, dentro del Master de Estètica i Creativitat Musical de la Universitat de València, y que contó con un premio de ayuda a la investigación de la Fundación Bancaja.

El libro analiza los comienzos de este compositor catalán en la catedral segorbina, un emporio cultural sacro no sólo dentro de la provincia de Castellón, sino también con trascendencia y ecos en el solar hispano.

Un compositor que anduvo a la vanguardia de la evolución compositiva centroeuropea, si bien siempre con las limitaciones propias de quien había decidido ser un músico realizador de obras religiosas.

Francisco Andreví es un creador de características peculiares y con una rica formación musical, lo cual se reflejará a lo largo de sus años de vida en una evolución compositiva al puro estilo “beethoveniano”, que no deja indiferente a nadie. Su talento compositivo hay que situarlo en un tiempo que abarca entre la Ilustración dieciochesca, a la cual pertenece por su fecha de nacimiento, y el aliento del Romanticismo, en el cual se integra por el desarrollo de su obra musical. A su vez, su figura destaca por cuanto, a lo largo de su dilatada vida musical, en numerosas ocasiones tuvo que enfrentarse con grandes personajes del panorama musical del momento en las respectivas oposiciones a las que se presentó, y porque su actividad musical se desarrolló en un tiempo de importantes conflictos sociales y políticos, adversidades que en el ámbito de lo personal le afectaron de manera singular, y de las que tendrá que huir para centrarse en su trabajo compositivo y producir obras constantemente, función primordial aunque no única entre las exigencias propias del cargo u oficio vinculado al magisterio de Capilla.

Las algo más de sesenta obras de este músico guardadas en el Archivo Musical de la Catedral de Segorbe, y que han sido perfectamente estudiadas por el autor incorporando en el listado algunas que no figuran como tales en el catálogo archivístico, incluso atreviéndose a plantear la posible autoría de otras que quedan pendientes de futuros trabajos de identificación plena, resultan de gran utilidad a la hora de estudiar a este personaje porque recogen sus dos principales estilos creativos: el clásico y el romántico. Contiene partituras tanto compuestas en esa localidad ubicada en el valle del río Palancia para las necesidades litúrgicas y religiosas del momento, a través de importantes piezas manuscritas, como otras ya impresas pertenecientes a etapas posteriores suyas. Si bien este número de obras puede parecer minúsculo, si lo comparamos con las referencias musicales que se podrían citar a día de hoy de este compositor en los archivos españoles, debemos

subrayar la importancia que adquiere su magisterio en Segorbe porque se convierte en el lugar en el que se irán forjando todas las ideas musicales que, en el transcurso del tiempo, desarrollará en el resto de los importantes destinos que ocuparía en su trayectoria musical. Hoy, tras la investigación de Vicente Martínez Molés sabemos que en Segorbe, y gracias a su rico archivo musical, podemos hallar de forma simplificada el microcosmos musical de lo que supuso la aportación de Francisco Andreví a la música española en general, y a la música sacra en particular.

La publicación que tiene el lector en sus manos pretende por un lado plasmar los comienzos musicales de Francisco Andreví, basándose para ello en la información conservada en una pequeña ciudad episcopal como es Segorbe, pero sin perder de vista lo que significó este músico en el conjunto de la vida musical española. Por ello, hay que dejar constancia de que el lector no va encontrar una simple biografía con los datos más destacados de un músico sin más, ni de una recopilación de sus obras y composiciones a modo de catálogo de archivo. Este trabajo es un estudio exhaustivo y profundo de algunas de sus composiciones más significativas conservadas en el archivo de la Catedral de Segorbe, junto a la comparación de obras correspondientes a sus dos etapas más significativas por diferentes motivos, Segorbe y Francia, pero siempre fundamentándose en aquellos datos biográficos más relevantes que han permitido el conocimiento en profundidad de este maestro de capilla. El aspecto técnico profesional del músico y compositor no enmudecerá el trasfondo de su propia vida que le hace ir de un lado para otro, de un tema compositivo a otro dentro de la obra sacro-musical a la que ha decidido dedicar su vida, con las vivencias y circunstancias que condicionan su trabajo.

Vicente Martínez Molés nos entrega un recorrido biográfico del autor, nos presenta su producción artística y nos disecciona su trabajo compositivo. Pero sobre todo, siempre intenta acercarnos al descubrimiento del hombre que hay detrás. Cuando nos ofrece la transcripción del *Tota Pulchra* de Segorbe y el *Stabat Mater* de Burdeos, incluso hasta fijándonos en el dispar número de compases que contienen cada obra, no es algo elegido al azar. El primero, breve y evocador de la figura de la Virgen María en sus momentos

preliminares, en el largo papel que le tocará cumplir en la denominada historia de la Salvación, ya insinúa el largo recorrido que la segunda obra significa, en donde María a los pies de su Hijo muerto considera cerrado su ciclo vital. La evocación, que toda obra musical ha de buscar al escuchar los sonidos anotados en el pentagrama, es aquello que parece haber buscado el autor cuando para conocer al músico Francisco Andreví Castellar nos propone un retrato musical de juventud junto a otro de madurez.

La investigación de Vicente Martínez Molés sobre Andreví ha desempolvado el interés por un músico *quasi ignoto*. Este libro es la *opera prima* de un apasionante patrimonio musical.

Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo

Editor de Cuadernos de Bellas Artes

Universitat de València



Introducción

Desde los albores del Renacimiento y hasta finales del siglo XIX, las capillas musicales de las catedrales y grandes templos españoles, fueron auténticos centros de formación musical en los que se promocionaban humildes músicos. Iniciada su carrera como infantillos de coro, permaneciendo cuando sus cualidades eran aptas como mozos de coro, alcanzaban una idónea formación musical que les permitiría alcanzar, generalmente mediante rigurosa oposición y en otros casos con acceso directo, alguna de las plazas como músicos o cantores, a la más selecta de organistas y a la condición de maestro de capilla, la que les permitiría dedicarse en cuerpo y alma a la música, a su composición y a su interpretación. Estos centros y la documentación en ellos conservada son los que, de una mejor forma, nos pueden aportar toda una serie de informaciones y conocimientos acerca de las gentes y sus obras musicales, un conjunto que se constituye en la única manera de poder explicar la música en nuestro país durante un largo periodo de nuestra historia.

Lamentablemente, la historia de la música española, y más aún la de carácter religioso, se nos presenta con una carencia de datos en torno a los siglos XVIII y XIX que están pendientes de ser completados, y así poder ofrecer una línea continua de información en torno a este arte. Esta necesidad de ampliar datos y de descubrir una información necesaria, realista y cualitativa en torno a la música religiosa de este periodo, es lo que me incentivó a llevar a cabo un proyecto de investigación que supusiera aportar, si ello era posible, una información interesante y significativa cuando estuviera finalizado.

Para un profesor de música, que debe invertir la mayoría de su tiempo en preparar las clases del instituto y atender las necesidades y exigencias de los alumnos en la tarea diaria del aula, llevar a cabo una investigación de este carácter en un archivo histórico con escasez de material, tiempo y recursos supone una tarea costosa, ardua y dura, pero sin embargo se puede ver fácilmente recompensada cuando se descubren datos relevantes e informaciones novedosas, algo que se prevé puede llegar a ser esencial en aquello que se estudia.

El estudio que aquí ve la luz, está basado en una investigación previa inicial, llevada a cabo como trabajo final de master¹, ampliado y completado con toda aquella nueva información que he podido localizar y recuperar en torno a la vida y obra de Francisco Andreví Castellá, un importante músico español. Cabe señalar en este sentido que, cuando tan solo era un proyecto, el interés del mismo mereció fuese becado con una de las ayudas a la investigación que otorga la Fundación Bancaja en Segorbe.

La centralización del tema evitando la dispersión y el proceso de investigación por su parte, se convierten en dos piedras angulares para cualquier proyecto de estudio, y también lo fue para el trabajo que a mí me atañe. Toda una serie de preguntas que uno se plantea, de cuestiones que resolver y de planificaciones previas con mi

¹ El trabajo fue sobre Francisco Andreví y su aportación musical a la Catedral de Segorbe. Se presentó en la Universitat de València el año 2007, siendo dirigido por los doctores don Francisco Carlos Bueno Camejo y don Ricard Huerta Ramón.

director de trabajo y con la dirección de los archivos a los que tenía que acudir, fueron inevitables antes de estar plenamente inmerso en la investigación. Fue importante conocer el material original que se podía consultar, su disponibilidad, las fuentes bibliográficas ya existentes, el tiempo y los recursos con que finalmente dispondría antes de dar el primer paso. Y en este sentido, el apoyo recibido en el archivo de la Catedral de Segorbe fue permanente para que el mismo se pudiera realizar.

El resultado de todo este proceso de trabajo constante y costoso, pero al mismo tiempo muy productivo, ha dado origen a una investigación en torno a la vida y obra de Francisco Andreví Castellá, un músico catalán nacido a finales del siglo XVIII pero que desarrolla toda su obra compositiva y didáctica dentro del XIX. Los datos que ha aportado nos llegan a ofrecer una visión, pienso que en cierta forma novedosa e interesante, de los acontecimientos sociales que rodearon a los compositores decimonónicos por una parte, y por otra de una serie de características musicales que, para los investigadores y musicólogos interesados en este periodo, puedan permitir abrir nuevas líneas de investigación futuras y abordar nuevos proyectos.

Varios son los modelos metodológicos que ofrecen los investigadores a la hora de iniciar un proyecto de esta índole, pero era importante escoger de entre todos primero el que mejor se adaptara al tipo de investigación que tenía previsto llevar a cabo, y después aquel que dentro de las posibilidades que me ofrecía el trabajo, el que más campo de investigación abarque ya que el objetivo final es obtener una serie de datos válidos y fiables. Por este motivo he escogido un modelo biográfico-institucional para mi tema, debido a que se ajusta exactamente al proyecto de estudio que tengo planificado, y además es el que utilizan personas relevantes en el mundo de la investigación como pueda ser el mismo José López-Calo, un auténtico referente en la musicología de nuestro país.

Con todo ello, el proceso de investigación se ha planificado en una doble vertiente que se ajustaría a través de un primer objetivo que consistía en conocer la biografía de Francisco Andreví, y a continuación comprobar y recatalogar la música que se conservaba

de este maestro en los fondos del archivo de la Catedral de Segorbe, esto a través del *Catálogo de los Fondos Musicales de la Región Valenciana* (Vol. III) publicado en su día por don José Climent. De entre todas ellas, he seleccionado las que a priori parecían ser las más representativas de su mano compositiva, al tiempo que mostraban una diversidad tanto cronológica como de su estilo dentro de los años que se mantuvo al frente de esta capilla musical, a la vez que el interés mostrado por sus sucesores en seguir conociendo su obra.

De cada una de las obras seleccionadas, se han analizado los siguientes apartados dentro de un esquema que se ha elaborado personal y exclusivamente para este trabajo:

- *Aspectos generales:* Timbre, dinámicas, carácter y género. Originalidad de la obra, significado, trascendencia y contexto histórico al que pertenece.
- *Melodía:* Diseño melódico, tratamiento tímbrico de la melodía, tipos de frases, tratamiento de las frases, ámbito melódico, intervalos, temas o motivos característicos, articulación, etc.
- *Ritmo:* Aspectos métricos (compás y métrica), tempo (agógica), tejidos rítmicos y motivos rítmicos característicos.
- *Armonía:* Modalidad / tonalidad, función armónica (estable, inestable, funcional, etc.), acordes (mayores, menores, triadas, cuatreadas, etc.), modulaciones, disonancias y cadencias.
- *Textura:* Tipos de textura (monódica, polifónica, homofónica, contrapuntística, melodía acompañada), tratamiento del contrapunto (imitación, libre, etc.)
- *Estructura y Forma:* Estructura, procedimientos compositivos y forma musical.
- *Tratamiento de las voces e instrumentos:* Timbres y ámbito de las voces, tratamiento instrumental y empaste sonoro resultante del juego vocal – instrumental.
- *Influencia del texto:* Idioma, musicalización (silábico, neumático o melismático) y carácter.

También he incluido un breve análisis del material encontrado y una reseña de cada una de las piezas analizadas en la que muestro, de modo más concreto, aquellos datos que permitan conocer más en profundidad dicha forma musical, el estilo, la historia que le rodea, los motivos por las que se componen y si existen otros compositores que han compuesto piezas similares, con el fin de poder establecer lazos de unión o desunión según casos.

La elección de Segorbe como eje vertebral de esta investigación, responde al hecho de que el magisterio de Capilla de su catedral, fue el primer cargo que ocupó este músico en su dilatada vida musical. En él adquirió las primeras funciones de responsabilidad al frente de un grupo de infantillos y músicos, a los que tenía que educar y enseñar para interpretar las obras musicales que acompañaban las funciones de esta catedral casi a diario, al tiempo que debía utilizar sus rudimentos compositivos para crear esas obras nuevas que, dentro de las exigencias del cargo que ocupaba, debían sonar para cada una de las festividades y celebraciones que se producen a lo largo del año litúrgico.

Frente a las características musicales particulares de sus comienzos, que emergen de la anterior selección de piezas elegidas, se podrá obtener una visión más general de su estilo compositivo a través de una, pienso personalmente que interesante, comparación entre dos obras de tema mariano creadas por este autor, y cuyos papeles el uno manuscrito autógrafo y los otros impresos se conservan en el archivo catedralicio segorbino, pero que pertenecen a dos etapas distantes y diferentes de este compositor. Pretendo sea ello una de las fuentes de información más destacada de este trabajo, ya que ambas obras resumen y dan un ejemplo de lo que significaron sus comienzos y culmen musicales, son fiel reflejo de su periodo inicial y de madurez. Se trata del *Tota Pulchra*, obra compuesta para la capilla de la catedral de Segorbe dentro de la etapa en que este músico dirige su magisterio y del *Stabat Mater*, obra compuesta en su etapa de exilio en Francia, que también se conserva en este archivo seguramente adquirida en tiempos de José Perpiñán, un importante maestro de Capilla segorbino que mostró gran interés por la música creada por los antecesores suyos en el cargo, singularmente la de Francisco Andreví, y que no se olvidó de

esta obra al objeto de que formara parte de los fondos de su archivo para ser interpretada en alguna ocasión, datos de lo cual no se tienen con certeza pero se pueden sospechar por algunas anotaciones que aparecen en los papeles.

Finalmente, he sacado conclusiones de todos aquellos datos que he encontrado en el análisis de su obra, y los pongo en comparación con las características generales de la época musical en la que vivió Andreví, dando a conocer así la singularidad de su estilo compositivo, su visión musical, su línea creativa y sus principales inquietudes musicales como parte del periodo musical que se dio en su tiempo y como fundamento de su progresión musical, mostrando cual fue su aportación a la música del momento y qué características suyas se adaptan o difieren de aquellas que se cultivaban por parte de otros compositores dentro del periodo en el que se mueve.

Hay que tener en cuenta que la “vida musical” de Andreví prácticamente comienza en Segorbe y se continuará por las importantes Capillas musicales por las que transita seguidamente. Su presencia en Segorbe, será el momento en el que se irán forjando todas las ideas que con el paso del tiempo desarrollará en todos y cada uno de los importantes puestos que ocuparía en el futuro. El trabajo realizado nos permite considerarnos en cierta medida privilegiados, pues el poder acceder a la información conservada en el Archivo de Música de la Catedral de Segorbe, con obras de tan importante compositor y otras referencias documentales, han hecho posible concluir el mismo aportando el conocimiento de los momentos iniciales de su vida musical. A su vez, el interés que su obra despertó en años posteriores, también me ha permitido comparar esta elaborada en momentos y etapas tan distantes, algo enriquecedor cuando de un estudio de musicología se trata.



Francisco Andreví en los trabajos de musicografía local

La única visión y conocimiento que teníamos de Francisco Andreví en Segorbe, antes de llevar a cabo este trabajo de investigación, es la que nos han redactado en sus publicaciones José Perpiñán Artíguez y José Climent Barber².

Así pues, he considerado interesante y necesario reproducir los textos de ambos, para que se tenga presente el nivel de información del que se partía.

- José Perpiñán, a finales del siglo XIX, escribe:

Mosén Francisco Andreví (1808–1814)

Nació en una modesta familia de Sanahuja (Lérida), en 16 de noviembre de 1786. El P. Juan Quintana, organista del Convento del Carmen en Barcelona y D. Francisco Queralt, Mtro. de Capilla de la Catedral,

² PERPIÑÁN, José: “Cronología...” y CLIMENT, José: *Historia...*, aunque también en otras páginas se hacen pequeñas alusiones al músico.

desarrollaron las facultades místicas de Andreu hasta el punto de que a los 18 años era reputado diestro organista y hábil compositor.

No nos detenemos en enumerar episodios de su carrera ajenos a nuestro asunto. Después de brillantes oposiciones en Tarragona y Tarifa (sic), ante el Magisterio de Segorbe por defunción de su último poseedor D. Francisco Santafé, Pbro., siendo Andreu organista del Convento de Señoras de Junqueras de la orden de Santiago en Barcelona, llegó a Segorbe y mediante oposición brillante, en la que actuaron de censores, el organista D. José Casaña y el suplente del Magisterio vacante, D. Rosendo Tortajada, fue agraciado nemine discrepante con el citado beneficio de dicha Catedral en 10 de junio de 1808 habiendo cooptado con él, D. Ramón Gomis, Mtro. y organista de Vinaroz.

Tomó posesión después de recibida la clerical tonsura y canónica colación en 1º de agosto del referido año.

En acta capitular de 4 de noviembre del mencionado año dicese: que a petición del Sr. Tesorero se aumentaron al señor Andreu 40 libras a las 50 que tenía, “atendido su mérito e inteligencia en la facultad de Mtro. de Capilla, su honradez etc. ... y para suplir la falta de celebración.”

Recibió las sagradas órdenes en marzo de 1809 fuera de Segorbe, con dimisorias por hallarse indispuerto su prelado.

En marzo de 1813 pidió presencia en el coro para componer unas Lamentaciones, y expone: “que por experiencia de los cuatro años que reside ha visto ser inútiles y no pueden cantarse sin irrisión las Lamentaciones, algunas Misas y Vísperas y esto por falta de voces e instrumentos”. De esta época datan sus Lamentaciones con orquesta.

Siendo agraciado con la plaza de organista de su mismo pueblo, dotada con ocho mil reales, manifiesta al Cabildo de Segorbe con fecha de 10 de Julio de 1814, “que no teniendo éste arbitrio para aumentarle el salario, se vería, aunque con sentimiento, precisado a admitir aquella colocación”. “El Cabildo deseando conservar a este joven por su instrucción, moralidad y prendas que le caracterizan, resolvió que dos SS. Capitulares examinen los fondos de la Iglesia y, valiéndose de todos los arbitrios posibles, se le aumente el salario, en cuanto lo permitan las actuales circunstancias hasta 190

libras, no obstante que el Cabildo tenga siempre en consideración, su mérito, aplicación y trabajo”.

En el mismo mes de Septiembre del mismo año hallándose en Sanabuja pide al Cabildo otro mes de licencia para reponerse del quebranto de su salud.

Breve fue el paso de Andreví por esta Catedral y nos maravilla el gran número de obras que legó a nuestro archivo; genio del arte voló en busca de horizontes más amplios y Segorbe tuvo el disgusto de verle colocado con un beneficio en Santa María del Mar de Barcelona en 12 de Noviembre de 1814, quedando por consiguiente vacante en esa fecha el magisterio de Segorbe.

Después de esto, Valencia cuyo Magisterio desempeñó desde 1819 hasta 1829; Sevilla, en donde hizo brillantes oposiciones, siendo elegido sin haber tomado posesión; y Madrid, en donde desempeñó el Magisterio de la Real Capilla, pudieron admitir la fecundidad pasmosa y talento de Andreví.

Pero no habían de brillar solamente en España sus conocimientos musicales; por razones que apunta el Maestro Pedrell en su Diccionario Biográfico-bibliográfico de músicos españoles etc., trasladose a Francia desempeñando en Burdeos el Magisterio de C. en la Catedral y el cargo de organista y Mtro. de C. de una de las iglesias Principales de París, escribiendo obras tan excelentes como su Stabat Mater a cuatro voces, órgano y sexteto compuesto en Burdeos y la Misa de difuntos para las exequias de Fernando VII, y conquistando al final el título de “genio musical de la España” como le llamaba “El Correo de Burdeos”.

Apagados los fuegos políticos, la avanzada edad de Andreví le restituyó a Barcelona en 1849, desempeñando el Magisterio y la Escolanía en la Iglesia de la Merced, en donde consiguió por fin un beneficio, muriendo en 23 de noviembre de 1853, a la edad de sesenta y siete años y siete días.

Han llegado a nuestro poder algunas cartas autógrafas del señor Andreví, dirigidas al Sr. Lacruz (Mtro. de C. de Segorbe en aquella época) de las cuales deducimos que aquel compositor genial que tantas obras compuso y de tanto mérito, que había prestado servicios tan valiosos al arte musical y que había disfrutado de excelentes colocaciones, pasó sus últimos años en la mayor indigencia ¡suerte que la fortuna reserva muchas veces a los grandes!

El catálogo de obras de Andreu puede verse en el citado Diccionario. Adviértese que en el núm. 44) donde dice: Villancicos de Navidad, ha de leerse: 23 Villancicos de Navidad etc.³.

Las obras mencionadas por Pedrell en su *Diccionario* y conservadas en Segorbe eran: Misa a diez voces en tres coros (1819); obligada de órgano, a 6 voces (1824); a 5 voces, breve (1812); a 3 o 7 voces breve (1810). Misereres a 9 voces (1811); 4 y coro con organista (1814). Lamentaciones, del Miércoles a solo de Tiple (1812); 3ª del Jueves a solo de Tenor con orquesta (1813); 2ª del Jueves a 3 voces con orquesta (1813); 2ª de miércoles a 4 voces con orquesta (1813). Salmos, ocho de segundas Vísperas, compuestos en los años 1808 y 1809, a siete voces; Domine ad adjuvandum a 4 y coro (1812); Vísperas de primera clase, Dixit Dominus, a 4 voces y coro con orquesta; Laudate, a 6 voces, dúo de tiples y coro (1809); Laudate a 5 voces, obligado de Bajo (1811); Credidi, a 4 voces, coro y orquesta (1813); De profundis, a 4 y coro (1820); Exaltabo te, a 4 y coro (1820); Magnificat, a 4 y con orquesta (1812). Completas, juego con Cum invocarem, Qui habitat, Te lucis y cántico Nunc Dimittis (1809); Cum invocarem, a 5 voces (1810); Benedictus qui venit, a duo (1803). Te Deum, a 4 voces, coro y orquesta (1813); y a 4 voces, coro y orquesta (1808). Responsorios de Navidad, cuatro a 9 voces (1813); Hodie nobis a 12 voces (1813). Salmos para Nonas solemnes, dos salmos a 9 voces (1813). Secuencia del Corpus a cuatro voces y orquesta (1811). Salve a siete voces (1811). Regina caeli, a ocho voces (1811). Motetes, a la Santísima Virgen a cuatro voces y coro (1810); Tota pulchra es, a seis voces; Christus factus est, a cuatro voces; al Santísimo Sacramento, a tres voces; O salutaris hostia, a tres o siete voces; Celestiales paraninfos, a seis voces; Gozos a San Blas, patrón de la Capilla de música, a seis voces (1809); a San Antonio de Padua, a cinco voces (1809); para el septenario de los Dolores, a cuatro voces. Villancicos al Santísimo Sacramento, “Venid querubines”, a cuatro voces y coro, con orquesta; “A lograr el favor”, a cuatro voces y coro (1813); “Gloria sea al eterno”, a cuatro voces con orquesta; “O admirable sacramento”, a cuatro voces con orquesta. Villancicos de Navidad y para la Calenda, compuestos en los años 1808, 1809, 1810, 1811,

³ PERPIÑÁN, José: “Cronología ...”, pp. 380-383.

1812 y 1813, a cuatro voces, coro y orquesta. “Oh nuncio de ventura”, aria a solo de tenor y coro. Obras impresas, Stabat Mater, con órgano y sexteto; Regina caeli, a tres voces y coro y la Misa solemne en Do⁴.

- Por su parte, el texto de José Climent era más breve:

Este conocidísimo compositor nació en Sanahuja (Lérida) en 1786, siendo, todavía muy joven, organista del convento de Señoras de Junqueras de la Orden de Santiago de Barcelona.

En 1808 opositó al magisterio de la catedral de Segorbe, tomando posesión, después de haber recibido la “prima clerical tonsura”, el 1 de agosto del mismo año. Luego de 6 años de estancia en Segorbe pasó a la parroquia de Santa María del Mar de Barcelona (XI, 1814), y de allí, en 1819, a la catedral de Valencia, donde permaneció durante 10 años.

A la muerte de Fernando VII, con motivo de las guerras carlistas, abandonó su cargo de maestro de la Capilla Real en 1836, enrolándose en la catedral de Burdeos y pasando más tarde a París. Allí publicó su “Traité d’Harmonie” que mereció los elogios de Auber, a la sazón director del Conservatorio de París, y que, a su vuelta a Barcelona, fue publicado aquí con el nombre de “Tratado teórico práctico de armonía y composición”.

Tiene una larga producción de obras en todos los estilos. Sólo en Valencia, catedral, se guardan 52 composiciones latinas y castellanas; en el Patriarca, 37; en Segorbe, 50; y en Orihuela, 6; aunque se encuentren repetidas en los distintos archivos.

La gran personalidad de Andreu dejó honda huella en todas partes donde estuvo, pero, posiblemente, en ningún sitio como en Valencia, donde un siglo después de su muerte (+1853), aún se seguían cantando algunas de sus obras, especialmente su “Tota pulcra”, suprimida del repertorio ordinario de la catedral de Valencia por el maestro y organista de la misma y con el visto bueno del vocal de la Comisión diocesana de Música Sacra, Eduardo López-Chavarri Marco, al año siguiente de la muerte del deán D. Pedro Tomás Montañana, o sea en 1954. En el mismo marco italianizante de

⁴ PEDRELL, Felipe: *Diccionario...*, p. 75.

*Andreví podemos situar a Juan Cuevas, formado en la catedral con Francisco Morera, Juan Pons y Rafael Anglés [...]*⁵.

Como se puede ver, la información era bastante escueta y, en lo que a obra conservada se refiere, difería con la que al momento de iniciar el trabajo de investigación aparecía relacionada en el catálogo publicado por José Climent. Este último aspecto ha sido un punto de referencia que luego se ha visto concretado y ampliado.

No obstante, podríamos decir que inicialmente ambas quedan incompletas en cuanto a información y datos, que nos ofrezcan una clara visión de lo que fue y supuso este maestro de Capilla dentro del momento musical en el que vivió.

Perpiñán, en un intento por recuperar el conocimiento de los maestros de Capilla y organistas que habían sido titulares de las plazas en la Catedral de Segorbe, imitando en su trabajo al que paralelamente estaba llevando a cabo Felipe Pedrell en otras catedrales, elaboró un importante trabajo basado en la redacción de biografías y catalogación de obras dejadas por estos músicos en el archivo. En su publicación, Francisco Andreví cobra un interesante protagonismo, por lo que vino a representar su presencia en un momento tan convulso como fue el de la guerra de la Independencia, y en una sociedad tan tristemente afectada por ella como la segorbina. La trascendencia del trabajo de Perpiñán quedó patente, posteriormente, por ser base fundamental de lo redactado por Felipe Pedrell en su *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos, antiguos y modernos*, singularmente en lo que respecta al catálogo de obras en las que pudo incorporar, junto a las conservadas en la Merced de Barcelona y la Capilla Real, las que estaban en Segorbe bien en su archivo catedralicio o en el particular del maestro José Perpiñán, el que en sus textos y en la adquisición de obra se nos muestra un gran admirador del trabajo de Andreví, como recoge Pedrell en su publicación:

Existen en el archivo de Segorbe las siguientes obras manuscritas (a continuación figura la relación que ya hemos puesto

⁵ CLIMENT, José: *Historia...*, pp.63-64.

anteriormente)⁶; siendo tanto las partituras como las particellas hechas de puño y letra del fecundísimo Maestro Andreví (aparte de otras que posee el maestro señor Perpiñán que me comunica estos apuntes) y que por el año en que están fechadas las compuso, casi todas en el decurso de los siete años que rigió aquella Capilla⁷.

José Climent, por su parte, conoce la obra conservada en los archivos valencianos al haber catalogado los mismos, y si bien en su texto prevalece sus conocimientos sobre la capilla musical de Valencia, sus palabras nos aproximan a un personaje que tuvo un destacado papel dentro de la música religiosa tanto valenciana como española, y a la vez en una opinión que contrasta con la laudatoria de Perpiñán, resalta su juicio u opinión crítica contra las formas italianizantes en las que encuadra la obra de Andreví, mostrando su rechazo hacia esas tendencias que pervivieron a lo largo del siglo XIX en toda la sociedad española:

El siglo XIX es, sin ninguna duda, como ya se ha dicho, el siglo italianizante; pero no es menos cierto que a últimos de siglo tiene lugar un esfuerzo común por renovar el ambiente, aunque, con frecuencia, se caiga en los mismos defectos que se quiere corregir.

Una demostración del italianismo reinante y de la falta de orientación litúrgica conveniente en el mundo de la música puede ser el programa de la fiesta celebrada en la iglesia del Temple el día 4 de julio de 1855, con motivo del IV Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer. [...]. El panorama no podía ser más desolador.

Las composiciones de Pérez Gascón y de Andreví estaban exigiendo una renovación. Aunque siempre es difícil fijar hitos que indiquen el comienzo

⁶ Esta relación de obras que le envió José Perpiñán, el entonces maestro de Capilla en la Catedral de Segorbe, es interesante desde el punto de vista de catalogación del archivo de la Catedral de Segorbe por cuanto nos complementa la información que en su actual catálogo aparece, y que se recoge en este mismo trabajo, así como nos permite el poder comparar la obra que se conserva y la que había en el tránsito de tiempo que abarca desde el magisterio de Perpiñán hasta la catalogación posterior realizada por José Climent, con la guerra civil por medio y la desaparición de parte de los fondos archivísticos.

⁷ PEDRELL, Felipe: *Diccionario...*, p. 75.

y el final de una etapa cultural, creo muy procedente señalar como primeras figuras de esta nueva época, al P. Guzmán, a Salvador Giner y a José M^a Úbeda⁸.

(...)

La música de José M^a Campos [...], y la de otros muchos, va quedándose anticuada, aunque permanezca en el repertorio religioso durante mucho tiempo, pero ya no en exclusiva, sino que irá perdiendo adeptos.

El mismo Andreví se seguirá cantando durante muchos años del siglo XX, sin que ello indique que el gran maestro catalán tenga una preeminencia sobre los músicos valencianos que, pese a su estancia en las catedrales de Valencia y Segorbe como maestro de ambas, lo olvidaron completamente [...]

Todo ello han sido reminiscencias de una época que desapareció en 1936⁹.

Claramente podemos comprobar que nos encontramos ante dos referencias bibliográficas que parten de un mismo punto de origen, la figura y obra del músico Francisco Andreví, pero que discurren con finalidades diferentes. Mientras que Perpiñán se dirigió a dar a conocer al personaje por lo que fue y supuso en la ampliación del catálogo de obras de música de la catedral de Segorbe, a través de todas aquellas composiciones que legó a esta, Climent parte de su trabajo de catalogación de las fuentes musicales, para incluirlo entre las tendencias musicales que marcaron el periodo cronológico en que desarrolló su magisterio tanto en Segorbe como en la catedral de Valencia. Es decir, si el primero realiza una labor de investigación sobre el personaje y la obra dejada a su paso, una tarea bibliográfica importante como lo entendió Pedrell al pedirle las referencias para incluirla en su publicación de divulgación biográfica de los músicos, el segundo no incide tanto en los aspectos biográficos, ni de producción musical, como en su relación con la música religiosa valenciana y española, y su evolución, tomando

⁸ CLIMENT, José: *Historia...*, p. 69.

⁹ *Ibidem*, p. 74.

como hilo conductor de su discurso un aspecto tan significativo como pudo ser su posible implicación en el proceso italianizante de la música y la desaparición paulatina de su música en la catedral de Valencia en un momento posterior.



Apuntes de la vida de un músico compositor

Francisco Andreví Castellá, hijo de Dot Andreví Boixadera y María Andreví Castellá, nace en la localidad de Sanahuja (Lérida) el 17 de noviembre de 1786. Así consta en un certificado de bautismo que, años más tarde, expedía el vicario de la parroquia de Santa María de dicha localidad¹⁰.

Su vida profesional transcurrió por diferentes localidades. En un momento de su carrera opositora, él mismo presenta una breve biografía, en 1830, fundamentada en la aportación de documentos que conserva y en la que describe los aspectos más importantes de la misma:

Por testimoniales dadas en diez y seis del corriente consta: que Francisco Andreví y Castellar es hijo legítimo, natural de la villa de Sanahuja,

¹⁰ Biblioteca Nacional de España (BNE), Papeles Barbieri, Manuscritos, 14059/17, documento 35.

obispado de Urgell y de edad de cuarenta y cuatro años que cumplirá en Noviembre venidero.

Que dedicado desde su niñez al estudio de la música, tuvo su primera educación sirviendo de infantillo nueve años en la Iglesia Catedral de Urgel.

Que en el mes de Febrero de mil ochocientos ocho hizo oposición al Magisterio de la Catedral de Tarragona y previos los ejercicios y oposición correspondientes, mereció entre otros opositores, ser graduado por todos los examinadores, único en primer lugar, y tuvo en el escrutinio cuatro votos.

Que en diez de Junio de mil ochocientos ocho, hizo también oposición a la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Segorbe, y habiendo sido puesto único en primer lugar por los examinadores, le fue conferida sin discrepancia de votos, la que desempeñó cumplidamente, poniendo el mayor cuidado en el adelanto de los Infantes de la misma Iglesia, trabajando varias obras de gusto y estilo para promover el aumento del culto.

Que con este título en veinte y dos de Diciembre de mil ochocientos diez fue ordenado de presbítero y tiene licencias de celebrar durante beneplácito de su prelado.

Que en veinte y uno de Noviembre de mil ochocientos catorce, en virtud de oposición habiendo sido graduado único en primer lugar, tomó colación y posesión de una de las capellanías de la parroquial Iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, a la que va unido el Magisterio de Capilla, la que le fue concedida 'nemine discrepante'.

Que en ocho de mayo de mil ochocientos diez y nueve, en virtud de oposición previos tres rigurosos ejercicios, fue agraciado por el Cabildo de Valencia, con la plaza de Maestro de Capilla de aquella Santa Iglesia Metropolitana, para cuyo obtento fue propuesto en primer lugar por sus composiciones de mas mérito.

Que en mil ochocientos veintiocho se opuso a la plaza de Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, y en virtud de haber cumplido con los ejercicios preventivos para dicho efecto fue agraciado con la misma plaza por el Deán y Cabildo de dicha Santa Iglesia en treinta de Marzo último.

Que es eclesiástico de buena conducta moral y política y arreglada a la obligación de su ministerio.

Y finalmente que no se halla excomulgado, suspenso, irregular, entredicho, ligado con censura ni con otro impedimento canónico que se sepa le obste para la obtención de aquella gracia que se digne dispensarle la piedad de SM.

Así resulta de las testimoniales que presentó y se le devolvieron...¹¹.

Falleció en Barcelona, el 23 de noviembre de 1853, tal y como deja constancia un documento de la Bailía General de Cataluña:

El día 23 del corriente [1853] falleció en esta Ciudad el Presbítero don Francisco Javier Andreví, Maestro jubilado de la Real Capilla de Su Magestad, según consta por la adjunta partida de defunción...¹².

Entre ambas fechas, 1786 y 1853, transcurrió una vida personal y profesional mucho más rica que la fría relación anteriormente transcrita ofrece, como a continuación queda reseñada¹³.

¹¹ BNE, ibidem, documento 45. Años más tarde, en 1852, el obispo de Barcelona certificaba una nueva *biografía* de Francisco Andreví, en la que constaban sus empleos y en la que, curiosamente, no hay alusión alguna a su etapa de exilio en Francia. BNM, Papeles Barbieri, Manuscritos, 14073/13, documento 59.

¹² Archivo General del Palacio Real de Madrid (AGP), Caja 92, Expediente 4.

¹³ Los datos biográficos mencionados en estas líneas, además de las fuentes documentales que se citan puntualmente, en las informaciones bibliográficas se basan en la publicación monográfica sobre el personaje, editada dentro de los actos celebrados en su localidad natalicia de Sanahuja (Lérida), con motivo del homenaje en el 150 aniversario de su muerte, realizado en noviembre de 2003, ARGERICH, M^a Rosa: *Mn. Francesc Andreví...* Además, se han utilizado otras referencias publicadas sobre el personaje. La información bibliográfica del músico, se inicia en el extranjero con GROVE, George: *Dictionary...*, p. 67, LÓPEZ-CALO, José: "Andreví...", p. 142 y SOUBIES, Albert: *Histoire...*, pp. 12-13. En España será en las obras de ELÍAS, Antonio: *Diccionario...*, pp. 80-85 y de PEDRELL, Felipe: *Diccionario...*, pp.71-75, donde, curiosamente, se menciona la información que desde Segorbe se le ha facilitado a la hora de relacionar su obra musical. Más recientemente, por su parte, contamos con trabajos que nos describen la vida y obra de este músico: PUIG, Xavier: "Francisco Andreví...", pp. 71-96 y "L'obra de Francisco...", pp. 123-134,

2.1. Infancia, formación y primeros pasos

Desde pequeño mostró gran interés por la música, por lo que ingresaría como infantil en la Catedral de Urgell, donde bajo las directrices del maestro de Capilla iniciaba su formación musical. Nueve años permaneció en aquella institución, debiendo destacar y prometiendo un futuro profesional interesante, algo que en aquel recóndito lugar le quedaría cerrado si no se formaba con grandes maestros, lo cual le llevó a desplazarse a Barcelona ciudad que contaba con maestros de música de prestigio para estudiar este arte, entrando en contacto como alumno de los músicos que enseñaron a profesionales que, posteriormente, destacarían en la música sacra española. En Barcelona, durante su periodo formativo, estuvo guiado por la mano del organista Joan Quintana, el cual ejercía entonces en el convento del Carmen de esta misma ciudad, y de Francisco Queralt, maestro de capilla de la misma Catedral de Barcelona, quien le introduciría en el mundo de la composición. Ambos le transmitieron influencias que luego desarrolló en su vida musical, como organista y como compositor.

Los resultados de su aprendizaje se advirtieron pronto, ya que en el año 1804, cuando contaba con tan solo dieciocho años de edad, encontramos que ejercía de organista en la iglesia de las religiosas de Santa Teresa (1804-1805), pasando más tarde a ocupar idéntico puesto en la iglesia de las Magdalenas y en el convento de les Senyores Jonqueres de la Orden de Santiago en Barcelona, lugar donde alcanzó fama de reputado organista y diestro compositor.

En 1808, cuando contaba con poco más de veinte años, inicia su verdadera carrera profesional como pretendiente a ocupar plazas de magisterios de capilla, concurriendo ese mismo año a las oposiciones del magisterio de Capilla de la Catedral de Tarragona¹⁴ y al de una iglesia parroquial en Tafalla. Llama la atención que en sus inicios sus ambiciones tuviesen aspiraciones en lugares tan diferentes como estas dos localidades tan dispares, como era la sede metropolitana y primada de Tarragona o una plaza significativa

LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo...*, pp. 233-237 y CASARES, Emilio: *Biografías...*, pp. 24-36.

¹⁴ BNE, Papeles Barbieri, Manuscritos, 14059/17, documentos 1 y 3.

musicalmente hablando como lo era Tafalla. Parecía que ello era muestra de los deseos de un joven, pero lo cierto es que en ambos casos ganó la plaza, aunque por causas ajenas a su persona, en ninguna de ellas consiguió tomar posesión. En Tarragona se le consideró demasiado joven para desempeñar tan importante cargo, parecía como si no confiaran de su formación musical, al tiempo que en Tafalla, donde sí que fue agraciado con la plaza, no recibió la comunicación pertinente de su elección por la cual cosa, y ante su no comparecencia, fue desestimado finalmente¹⁵.

Este singular año de 1808, belicoso y conflictivo por los acontecimientos históricos vividos en el mismo, también sería uno de los más agitados musicalmente hablando para Andreu, puesto que son continuas las oposiciones a las que se presenta en busca de esa primera plaza que le permita una estabilidad profesional y poder ampliar a continuación sus horizontes musicales.

Tal vez, en vistas de los malos resultados que había ido cosechando hasta el momento, y la intención de limpiar su expediente de cualquier etiqueta de fracasado, hizo que se presentase a la oposición que se convocaba en una pequeña catedral y diócesis próxima a Valencia. Tampoco estaba tan lejos de

¹⁵ Años más tarde, en 1814, cuando Andreu ocupaba el magisterio de Capilla en Segorbe pidió a Tafalla que le comunicaran los motivos por los que no se le había seleccionado para ocupar el cargo por el que había opositado. Es en este momento cuando se le informa de que fue seleccionado en primer lugar para ocupar dicha capellanía, pero que tras varios envíos de cartas comunicándole los resultados y en vistas de que no se presentaba a tomar posesión de dicho magisterio, tuvieron que llamar al siguiente opositor. BNE, Papeles Barbieri, Manuscritos, 14059/17, documento 6.

Cabe señalar que en alguna referencia bibliográfica se cita una oposición que pudo haber realizado Andreu en Tarifa (Cádiz), con las mismas características que la convocada en Tafalla, lo que suponemos es una confusión del nombre de la ciudad a la que se refiere, pues parece ser excesiva la distancia geográfica para desplazarse en sus comienzos, al tiempo que no existe ninguna otra referencia ni noticia que se pueda considerar fiable sobre esto. Por otro lado, Tarifa no contaba con una iglesia de un rango que hiciera apetecible concursar, en los parámetros en que se movían este tipo de concurrencias FARGAS, Antonio: *Gaceta Musical...*, pp. 308-310.

Barcelona y, de lograr su aspiración, la estabilidad le permitiría estar pendiente de nuevas convocatorias en destinos deseados.

2.2. El magisterio de Capilla en Segorbe¹⁶

La Catedral de Segorbe, por defunción del anterior maestro de capilla Francisco Santafé ocurrida el 26 de febrero de 1808¹⁷ con tan solo 35 años de edad, había convocado una oposición para cubrir la plaza de magisterio vacante. Esta circunstancia y el posible destino se convirtieron en el próximo objetivo de Andreví. Y esta vez no le salió mal, ya que concurriendo junto a otros opositores, finalmente consiguió la plaza siendo nuevamente el primero tras superar de forma sobresaliente los ejercicios.

La vacante dejada por Santafé pronto contó con aspirante que deseaba se le adjudicase la misma, sin que se hiciese convocatoria formal de la misma. Efectivamente, el cabildo en reunión de 10 de marzo de ese año escuchaba un memorial del organista en el que presentaba un pretendiente:

Se leyó un memorial de mosén Jose Casaña en que exponía que Ramón Gomis maestro de Capilla y organista de la parroquial de Binaroz (sic), le escribía hiciese presente al Cabildo, que se manifestaba pretendiente al de esta Santa Yglesia, y suplicaba al Cabildo se le confiriese, estando pronto a ser examinado, y el referido Casaña daba alguna noticia de su carrera, no pudiendo dar más. En su consecuencia se resolvió (sic), se tubiese presente a su tiempo el expresado memorial¹⁸.

La respuesta capitular, no comprometiéndose a nada por el momento, no era algo habitual. Quizá influyese el hecho de no ser

¹⁶ La biografía del periodo de Andreví en Segorbe en PERPIÑÁN, José: “Cronología...”, pp. 380-383. A su vez, por mi parte, he dejado constancia de ella en diferentes publicaciones: MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: “Francisco...”, (2008), pp. 137-145; “Francisco...”, (2009), pp. 125-136; o también MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente y otros: “Tota Pulchra”,...

¹⁷ El Cabildo tuvo conocimiento del fallecimiento en reunión capitular celebrada el día siguiente de ocurrido el mismo. Archivo de la Catedral de Segorbe (ACS), Libro de Actas Capitulares, tomo 13, 1804-1808, folio 328v.º

¹⁸ ACS, ibidem, folio 333.

natural de Segorbe el postulante, no estar vinculado a su capilla musical o que no le gustase que el proponente fuese el organista Casaña, el que tampoco era natural de la localidad. Ciertamente, con anterioridad, se había usado de este modo de adjudicar; de hecho, el precedente Santafé accedió sin convocatoria alguna, pero era de Segorbe. No era el momento, la persona o el caso. O se reservaba la plaza para intentar el retorno de José Morata García, músico formado en Segorbe con grandes cualidades, de feliz recuerdo y ahora en Játiva.

En reunión capitular celebrada el 11 de Abril de 1808, el Cabildo trató de nuevo el tema, y aunque la propuesta se inclinaba por no hacerlo de esta manera finalmente se convocaba mediante edictos, que se remitieron al menos a todas las catedrales y colegiatas, la plaza de maestro de Capilla de la Catedral de Segorbe:

El señor Arcediano manifestó la necesidad que había de que se proveyese el magisterio de Capilla por la notoria falta de quien le sirviese en propiedad. Y que respecto de tener el Cabildo facultades para hacer la provisión expidiéndose para ello edictos, o sin esta formalidad, lo que desde luego en las presentes circunstancias le parecía más conveniente, resolviese sobre todo. En seguida se acordó la propuesta provisión de dicha capellanía y que al efecto por el correo de 16 del actual, y con fecha del mismo día, se despachasen edictos, dirigiéndose a las Yglesias acostumbradas por el término de 30 días habiendo exemplares impresos para berificarlo, y que en atención a haberse mandado se tuviese presente a su tiempo la pretensión a la misma plaza de Ramón Gomis maestro de Capilla y organista de la Parroquial de Vinaroz, expuesta por medio de mosén Josef Casaña, se le avisase por el propio conducto la resolución que se acaba de tomar, para su inteligencia¹⁹.

La formalidad de los edictos era significativa. La propuesta de Gomis se respetaba, pero no tenía el respaldo unánime de los capitulares. En respuesta a la convocatoria, aparecieron nuevos interesados. Uno de ellos, ayudante del maestro de Capilla de Toledo, intentó concurrir evitándose el desplazamiento, pero el Cabildo no accedió a modificar la costumbre:

¹⁹ ACS, ibidem, f. 339.

El señor Doctoral dio cuenta de que don Antonio Ibañez, ayudante agregado al magisterio de Capilla de la Santa Yglesia Primada de Toledo, le había escrito preguntándole si podría desempeñar ausente el ejercicio de oposición al de esta Santa Yglesia, y manifestándole su estudio y buenas circunstancias, con remisiba a informe del maestro de Capilla de Zaragoza y al mismo de Toledo, y que le había contestado no permitir los edictos y actual costumbre de la Yglesia que dexase de venir personalmente para exercitar. Se aprobó lo practicado y acordó se tubiese presente a dicho interesado compareciendo abierto el concurso²⁰.

Con la pretensión de Gomis, y esperando concurriese Ibáñez, finalizado el plazo marcado por los edictos, el Cabildo era informado del estado de la oposición y designaba a los canónigos comisionados para controlar esta, así como los jueces examinadores, tarea que recayó en el organista Casaña y el segundo organista y hasta el momento suplente del maestro de Capilla mosén Rosendo Tortajada:

El señor Doctoral dio cuenta de que en el día de ayer, quince del actual, había fenecido el término de los edictos del magisterio de Capilla de esta Santa Yglesia, y que en el trece se había presentado y firmado a la oposición don Ramón Gomis, clérigo de prima tonsura maestro de Capilla y organista de la Parroquial de Vinaros, que no había presentado fe de bautismo, y en su lugar había exhibido y entregado unas letras de colación y posesión de un beneficio de órgano que obtuvo en Peralada, diócesis de Gerona, expedidas por aquel señor Ordinario a su favor; y así mismo, hizo presente dicho señor Secretario Capitular no haver comparecido por ahora otro opositor. En su consecuencia atendiendo a evitar gastos a este interesado, y dilación en su subsistencia en esta ciudad, se resolvió quedando el concurso abierto como se acordaba quedase, se le examinase desde luego e hiciese los ejercicios acostumbrados por dirección de los examinadores que se nombrarían. En seguida dispensándose la convocatoria, que suele expedirse, se nombró a los señores Lozano y Soriano comisarios del concurso de oposición, y examinadores facultativos a don Josef Casaña primer organista de esta Santa Yglesia y a don Rosendo Tortajada segundo y substituto de

²⁰ ACS, cabildo de 10 de mayo de 1808, ibidem, f. 347v.º

*maestro de Capilla, con el cargo de dar su censura jurada y hacer sus funciones con arreglo a la práctica observada*²¹.

Aunque Gomis no había cumplido el requisito de presentar su fe de bautismo, se le dio por compareciente. Tampoco acudió a la cita el toledano Ibáñez, y ello debió ser el motivo por el que los capitulares acordaron dejar el concurso como abierto por si acaso este llegaba. No era el acuerdo adoptado un modo de cerrar el paso al candidato de Vinaroz. De hecho, como este se encontraba en Segorbe, el propio Cabildo resuelve no se le haga permanecer en la ciudad más tiempo con el consiguiente gasto, por lo que ordena a los comisarios y examinadores realicen los correspondientes trámites de oposición al candidato presente.

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

*El señor Secretario Capitular dio cuenta de que continuando en conformidad de lo acordado por el Cabildo, abierto el concurso al magisterio de Capilla, había admitido firma de don Francisco Andreví organista del Convento de Señoras de Junquera del Orden de Santiago en la ciudad de Barcelona, que se había presentado a este fin, con su partida de bautismo en papel simple signado y firmado por el cura párroco de Sanbauja lugar de su naturaleza en el obispado de Urgel. Se acordó que los señores comisarios del concurso diesen las disposiciones para su examen y ejercicios*²².

La presentación de Andreví supuso un giro inesperado a la hora de cubrir la plaza, y a la vez una rapidez para resolverse el concurso. Tal y como era habitual, los opositores prepararon las obras que se les pedían y las dirigieron interpretadas por la Capilla Musical catedralicia, mientras los examinadores tomaban sus notas sobre la sonoridad y analizaban los papeles que contenían la notación musical.

²¹ ACS, cabildo de 16 de mayo de 1808, *ibidem*, f. 348v.º

²² ACS, cabildo de 1 de junio de 1808, *ibidem*, f. 350v.º

A los pocos días del ejercicio del segundo opositor, los comisionados canonicos informaban que se podía dar sin esperar más tiempo por concluida la oposición, y el Cabildo acordaba que así lo fuese y se resolviese esta:

Los señores Lozano y Soriano, comisionados para el concurso de la capellanía ministerial de maestro de Capilla, de esta Santa Yglesia, dieron cuenta de haberse concluido las oposiciones para ella, y que habían sido dos los opositores, a saber mosén Ramón Gomis y Francisco Andreví, los que habían cumplido con los ejercicios que previenen los edictos, y son de costumbre y práctica de esta Santa Yglesia. Luego presentaron la censura que dieron los examinadores mosén Josef Casaña y mosén Rosendo Tortajada, la que se leyó inmediatamente, y en su vista acordó el Yllustrísimo Cabildo proveer dicha capellanía ministerial, por la notable falta y necesidad de ella, en el cabildo próximo ordinario 10 del corriente para lo que se expidiese el día antes la convocatoria de costumbre, con el fin de la asistencia de todos los señores después de los Divinos Oficios²³.

Y de conformidad con el acuerdo, tras la celebración de Coro, el Cabildo se reunió en la citada fecha prevista, en una reunión que guardando todas las formalidades usuales cerraba la oposición:

Al toque de la campanilla entró Josef Pedro pertiguero, que prestó el juramento de haber convocado a todos los Señores y habiéndose leído la convocatoria del tenor siguiente= Sírvanse vuestras Señorías asistir mañana que contaremos 10 de los corrientes a nuestra Aula Capitular concluidos los Divinos Oficios, para proveer la capellanía ministerial de maestro de Capilla vacante en esta Santa Yglesia en vista de la censura de los examinadores del concurso. Dada en nuestra Aula Capitular de Segorbe y junio 9 de 1808= Lozano Presidente= Y También la censura de los dos examinadores nombrados, mosén Josef Casaña y mosén Rosendo Tortajada, por la qual resultaba que Francisco Andreví excedía notablemente en la composición de mucho trabajo, fundamento, ciencia, gusto y estilo; y también en el buen cantar de las voces y colocación de los instrumentos al otro opositor Ramón Gomis, y habiéndose resuelto también que la elección y nombramiento fuese público, resultó nemine discrepante elegido Francisco Andreví.

²³ ACS, cabildo de 8 de junio de 1808, ibidem, f. 353.

También se acordó que al otro opositor se le diese en el caso de solicitarlo, certificación de sus ejercicios poniéndole en un buen lugar, y que los señores Lozano y Felicín atendidas las circunstancias, estado de rentas y trabajo de la capilla de músicos que han concurrido al examen de la oposición, les gratificasen con aquella porción y cantidad que pareciese²⁴.

Dos fueron los opositores que los examinadores valoraron, pues el tercer interesado por la plaza no se presentó. Y aunque estos se hicieron en momentos diferentes, la opinión de los expertos era contundente. Entre ambos, la figura del joven llegado de Barcelona destacaba sin duda alguna. Gomis había hecho los ejercicios perfectamente bien en lo técnico, la entrada y tratamiento de las voces, la colocación correcta de los instrumentos. Todo muy bien, muy formal. Se diría que cumplía plenamente los esquemas convencionales. Pero Andreu era otra cosa.

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

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

²⁴ ACS, cabildo de 10 de junio de 1808, ibidem, f. 354.

El mismo señor Presidente manifestó que el maestro de Capilla acababa de hacerle presente que muchos de los papeles de misas vísperas etcétera estaban tan deteriorados que apenas se podía hacer uso de ellos, pero que él los copiaría si el Cabildo le concedía la presencia en aquellos días que estuviese empleado en esta ocupación. Y habiéndose conocido la utilidad y necesidad de esta obra, se acordó que siguiéndose la práctica se le satisficiese al maestro el papel que gastare, y que sin hacer falta en los días que hubiere música, pudiese tomar presencia en aquellos que se ocupare en la referida composición procurando despacharla a la mayor brevedad²⁵.

La urgencia pedida por el Cabildo no era tan solo para que no se distrajese de sus obligaciones. Quizá a los capitulares no les importara tanto la recuperación de viejas obras como que se dedicase a componer nuevas. Pero otro problema urgía de pronta solución. Cuando Andreví fue designado maestro de Capilla no era persona tonsurada, y el magisterio llevaba anexo una capellanía que obligaba a que su titular fuese al menos clérigo de prima tonsura.

Ello no debió plantear problema alguno para el joven que acababa de ganar y tomar posesión de su primer magisterio de Capilla, pero en Segorbe la dificultad añadida de no contar con obispo residente al estar la sede vacante exigía una preparación rápida para que un prelado de diócesis vecina pudiera conferirle las órdenes. De otra forma o perdería la oposición o se quedaría como simple maestro sin ser capellán y, en consecuencia, con unas rentas tan bajas que invitarían a su marcha.

El 1 de agosto el Cabildo era informado del memorial presentado por Francisco Andreví, en el que manifestaba haber recibido las órdenes y pedía se le diese la colación de la capellanía que le correspondía:

Se leyó un memorial de mosén Francisco Andreví, maestro de Capilla de esta Santa Yglesia nombrado por el Yllustrísimo Cabildo, en el que hacía presente haver recibido la prima clerical tonsura, y hallarse con disposición de que se le diese la colación y posesión de dicha capellanía ministerial, lo que suplicaba encarecidamente al Cabildo, y enterado este

²⁵ ACS, cabildo de 12 de julio de 1808, ibidem, f. 359v.º

de su pretensión mandó su Presidente tocar la campanilla y que entrase dicho maestro de Capilla en compañía de dos testigos, que lo fueron mosén Mariano Silvestre y mosén Ramón Cid sacristanes menores de esta Santa Yglesia. Puesto en la presencia del Cabildo mosén Francisco Andreví se le tomó por el señor Presidente juramento por Dios y una Señal de Cruz, en virtud del que se obligaba a cumplir todas las obligaciones anexas a su ministerio que se le leyeron, igualmente obedecer a los preceptos de su Señoría Yllustrísima, señores Provisores y del Yllustrísimo Cabildo, y constituciones de esta Santa Yglesia. Lo qual executado, el mismo señor Presidente en nombre de la autoridad episcopal, y de este Yllustrísimo Cabildo como su presidente, le dio por la imposición de un bonete sobre su cabeza la colación de dicho magisterio de Capilla en presencia de dichos dos testigos, determinándose también por el mismo Cabildo que su Secretario diese al mismo mosén Andreví la posesión de dicha capellanía. En virtud de esta determinación del Cabildo el señor Valero como Secretario Capitular en compañía de mosén Francisco Andreví pasó al Coro de esta Santa Yglesia, y sentándole en su silla le dio posesión de susodicha capellanía ministerial siendo testigos los mismos arriba dichos²⁶.

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

El mismo señor [Tesorero] como Asistente Capitular exponía que al difunto maestro de Capilla mosén Francisco Santafé le consignó en otro

²⁶ ACS, cabildo de 1 de agosto de 1808, ibidem, f. 363v.º Una certificación del nombramiento, firmada por el canónigo Antonio Valero con fecha 2 de octubre de 1808, puede verse en BNE, Papeles Barbieri, Manuscritos, 14059/17, documento 2.

tiempo el Cavildo veinte pesos de la mano de obligaciones, y otros veinte sacados de las Administraciones, a fin de aumentarle el corto salario de cincuenta libras que tiene por razón del cuidado de los ynfantillos y demás obligaciones anexas a esta capellanía ministerial, y que hallándose en las mismas circunstancias, y con las mismas obligaciones, mosén Francisco Andreví actual maestro de Capilla sólo tenía consignados los cincuenta pesos de salario que dicen los edictos, y que si al Cavildo le parecía podrían dárseles también a este las mismas veinte libras de la mano de obligaciones y las otras veinte sacadas de las Administraciones, a fin de que aumentándosele el salario hasta noventa libras pudiese ocurrir a su necesidad, y suplir la falta de celebración por no tener tiempo para ordenarse. El Cavildo, enterado del mérito e inteligencia en la facultad del maestro de Capilla actual, su honrradez y hombría de bien, ha aderido gustoso a la propuesta del señor Presidente, y ha resuelto se le aumente el salario dándole amás de las cincuenta libras, veinte sacadas de la mano de obligaciones y veinte de las Administraciones²⁷.

Conseguidas las rentas empezó a tomar sus primeras decisiones. No le gustaban algunas voces de infantillos y, como era preceptivo, solicitó al Cabildo que cesasen algunos de los actuales y se eligiesen nuevos. El Cabildo manifestó su conformidad, y exigió cierta rapidez en la selección de las nuevas voces:

Se leyó un memorial del maestro de Capilla de esta Santa Yglesia, en el que hacía presente que Manuel Jordán y Vicente Martínez, infantillos de ella, eran inútiles y no se podía esperar fruto de ellos, el primero por no tener voz y el segundo por tenerla en extremo desentonada, a fin de que el Cabildo resolviese lo que le pareciese sobre este particular. El Cabildo, deseando el mayor bien de la Yglesia, resolvió que se tengan por despedidos dichos dos ynfantillos desde el primer día del año viniente, y que para ocupar dichas dos plazas el señor Secretario hiciese presente al maestro que, a la mayor brevedad, presentase los muchachos que en las escuelas encontrase con mayor disposición para servir quanto antes a la Yglesia, teniendo las circunstancias de buena voz y demás requisitos necesarios en los que han de ocupar dichas plazas²⁸.

²⁷ ACS, cabildo de 4 de noviembre de 1808, ibidem, f. 377v.º -378.

²⁸ ACS, cabildo de 11 de noviembre de 1808, ibidem, f. 379v.º

Para ayudarse en la selección compuso una breve pieza con la que probar las voces, dotada de una letra apropiada y a la vez divertida. Así nació su *Para aprender a deletrear*, ejercicio de vocalización que aparece copiado en forma manuscrita por el propio autor al final de una particella de otra composición original de Andreví²⁹.

La información de los años que estuvo ocupando la plaza en Segorbe es muy escasa³⁰. Andreví vivió aquí los penosos momentos de la guerra conocida como de la Independencia o *del francés*. En aquel periodo, la ciudad sufrió momentos duros, soportando la presencia de las tropas invasoras, aportando voluntarios para enfrentarse a los soldados napoleónicos, pagando fuertes contribuciones que evitasen el saqueo de estos cuando entraban en la misma y abandonándola en algunos momentos de mayor crudeza quedando prácticamente despoblada.

No era el mejor ambiente para desarrollar su trabajo. Sin embargo, en la biografía que años más tarde le escribiera otro maestro de Capilla de la Catedral, se dirá de él que aunque breve fue el tiempo que Andreví pasó por esta catedral dirigiendo su capilla musical, maravillaba el gran número de composiciones que legó a su archivo³¹. Misa (1810), Salmos (1809, 1812, 1813), Magnificat (1809, 1812), Miserere (1811), Villancicos (1810, 1812, 1813) o Gozos (1809) hablan de una producción importante pese a las dificultades. Todo ello, además de preparar las funciones vinculadas a los episodios históricos que, gustase o no, se veían obligados a celebrar en la catedral, como el *Te Deum* en acción de gracias por las victorias de las tropas napoleónicas en las tierras europeas.

Fueron estas circunstancias las que motivaron periodos en los que el maestro Andreví se ausentaba de la ciudad. Cada vez con mayor permanencia fuera de ella. Los pagos de los eclesiásticos se

²⁹ MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: “Enseñando...”. La obra aparece escrita al final del papel de contrabajo de su pieza *Gloria sea al Eterno*.

³⁰ De hecho, unas notas realizadas sobre Andreví por el chantre Debón a finales del siglo XIX, ya recogen tan solamente las referencias en los libros de Actas Capitulares que hemos transcrito.

³¹ PERPIÑÁN, José: “Cronología...”.

demoraban por falta de liquidez del Cabildo, imposibilitado por la guerra de poder cobrar sus rentas, y las contribuciones más o menos voluntarias que se tenían que hacer para sostener los ejércitos. La localidad se veía constantemente inmersa en el conflicto por el paso de las tropas en el camino de Zaragoza a Valencia, y los alojamientos resultaban asfixiantes. Aquello fue algo no previsto, pesando como una fuerte losa, lo que naturalmente afectaría al correcto desarrollo de su trabajo diario.

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

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

El día 10 de julio de 1814 es agraciado con la plaza de organista de su pueblo natal, Sanahuja, y aduciendo las dificultades económicas y sociales que está viviendo en el seno de la catedral segorbina, manifiesta a su Cabildo “*que no teniendo éste arbitrio para aumentarle el salario, se veía, aunque con sentimiento, precisado a admitir aquella colocación*”. La respuesta capitular a su escrito fue un intento de que permaneciese allí; incluso se le comunicó un aumento de salario anual que suponía llegase a las 190 libras de rentas, pero este aumento de sueldo ya no le resultó atrayente ni motivador. En sus planteamientos quizá estuviese el retornar, temporalmente, a su ciudad natal a la espera de poder acceder a un nuevo destino de más prestigio.

Unos meses más tarde, en septiembre de 1814, hallándose en Sanahuja disfrutando de unos días de descanso y tranquilidad, pide al Cabildo otro mes más de licencia, añadido al que ya gozaba, para reponerse del quebranto de salud que sufría, aludiendo que al mismo tiempo aprovecharía y compondría unas nuevas

Lamentaciones que le eran necesarias para ser interpretadas por su capilla musical en la Semana Santa próxima³². Sin embargo, a tenor de los acontecimientos que se sucedieron seguidamente, hoy sabemos que esta no fue más que una excusa que planteó para poder asistir a la oposición que se había convocado para cubrir la plaza del magisterio de capilla de Santa María del Mar en Barcelona.

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

El 12 de noviembre de 1814, Francisco Andreví se ausentaba definitivamente de la catedral segorbina, tomando posesión de su nueva plaza en Santa María del Mar. Ninguna relación posterior tuvo con la misma, más allá de su correspondencia cruzada con otro maestro de Capilla segorbino, Valeriano Lacruz Argente, o el interés que su figura suscitó en otro maestro, como fue José Perpiñán Artíguez, quien le dedicó elogiosas palabras al hacer su reseña biográfica³³. La plaza que dejaba vacante la ocupó José Morata García, que llegaba procedente de Játiva pero que ya había regentado anteriormente este magisterio en Segorbe. Curiosamente, a partir de este momento, Morata jugará un papel notable en el

³² Estas *Lamentaciones* nunca llegaron a Segorbe. Recuérdese que ya en 1813 había planteado prolongar su estancia fuera de Segorbe aduciendo la necesidad de componer este mismo tipo de obra. En el fondo musical del archivo de Segorbe solamente se conservan dos papeles o particellas de acompañamiento de Figle y Bucsen para la *Lamentación 3ª del Jueves sola de Tenor* con Andreví como autor, signatura PM 59/11, y que deben corresponderse con las mencionadas de 1813. Véase PEDRELL, Felipe: *Diccionario...*, p. 75.

³³ “[...] aquel compositor genial que tantas obras compuso y de tanto mérito, que había prestado servicios tan valiosos al arte musical y que había disfrutado de excelentes colocaciones, pasó sus últimos años en la mayor indigencia ¡suerte que la fortuna reserva muchas veces a los grandes!”. PERPIÑÁN, José: “Cronología...”.

futuro próximo de Andreví, y ello pudo justificar el olvido inducido de su memoria.

2.3. Después de Segorbe

La salida de Segorbe regresando a Barcelona tampoco fue un destino definitivo. Como se vio más tarde, desde allí siguió su periplo viajero que le llevaría a otros lugares como Valencia, Sevilla, Madrid, Burdeos y París, para regresar finalmente de nuevo a Barcelona.

- Barcelona

De regreso a su tierra natal, en una iglesia como la de Santa María del Mar que ocupaba una posición relevante tras la catedral, al tratarse del templo usado por el representante del Rey, el Capitán General, y otras instituciones reales para los oficios religiosos que celebraban vinculados a hechos protocolarios y memorables, seguramente Andreví preveía una estancia más cómoda y tranquila que la vivida en su anterior destino. A ello habría que sumar el aumento económico que percibía por este nuevo cargo, lo cual le permitiría el vivir más desahogado y con unas motivaciones renovadas. La ciudad era un lugar importante que se convertía en la puerta de tránsito de aquellas personas que, procedentes de otros países y de otras culturas, entraban en España en busca de condiciones mejores a las que tenían. Este ir y venir de gentes se plasmaba a su vez con el consecuente tráfico de ideologías, de tendencias o de flujos culturales y todo esto iba en beneficio de un exquisito músico como era Andreví.

Así mismo, este destino le permitía estar próximo a una familia que desde sus comienzos había sido su verdadero baluarte, y era su auténtico punto de apoyo y reflexión en aquellos momentos que más ayuda pudiera necesitar, nos estamos refiriendo a la familia Combelles³⁴. La confianza que le podía aportar estar próximo a la

³⁴ Los Combelles, terratenientes establecidos en Sanahuja durante el siglo XVII, fue la familia que protegió siempre a Francisco Andreví, y con los que mantuvo una intensa y permanente relación.

gente que siempre le acogía en los momentos de dificultad, debió ser la principal motivación del cambio de residencia.

En principio, esta comodidad de trabajo y la residencia en un lugar grato, podría hacer pensar que se trataba de una plaza definitiva para el músico, pero nunca más lejos de la realidad. A los pocos años de estar en Santa María del Mar le llegan de nuevo ofertas de capillas musicales interesadas en contar con su presencia para dirigir a los músicos. Se trataba en esta ocasión de la Catedral de Lleida, la cual le ofrecía una considerable mejora en los emolumentos que recibía. No rechazó el ofrecimiento, e inmediatamente lo comunicó a los administradores de la Obra de Santa María quienes realizaron una contraoferta y trataron de mejorar su sueldo y equiparlo a lo que podían ofrecerle desde este nuevo destino, cosa que permitió que se mantuviera en el cargo durante un lapso de tiempo más.

Andreví, a sus treinta años ya era considerado un buen músico que se empezaba a cotizar en el mundo de las capillas catedralicias, y de ahí resultan las continuas ofertas que recibía para ocupar cargos cada vez de mayor importancia. Pero a su vez, cualquier mejora económica que se le ofreciera, suponía para él como una llama que le hacía abrir los ojos y mirar con recelo a este nuevo destino, si ello le suponía el tener que opositar. Necesitaba estar seguro y oportunidades no le iban a faltar, pues estos años lo serán de continuos cambios en los magisterios de capilla de las catedrales y grandes iglesias españolas, bien por traslados de sus titulares o por fallecimiento de quienes los regentaban, lo que suponía una renovación generacional en la que, cuando fuese apetecible, no dudaría en presentarse. Y Valencia llamó a la puerta.

▪ Valencia

El año 1819 la Catedral Metropolitana de Valencia convoca una oposición para cubrir la plaza de maestro de capilla que había quedado vacante. Era un nuevo reto que se le presentaba a Andreví para mejorar profesionalmente y abrirse las puertas a destinos de mayor relevancia dentro del ambiente musical religioso de nuestro país, y como tal no dejó pasar la oportunidad tomando parte del proceso de oposición.

Este destino, si lo conseguía, le podría suponer una mejora considerable tanto a nivel económico como por el prestigio que le aportaba, pero antes tenía que superar una oposición que no se planteaba nada cómoda pues entre sus rivales se encontraría José Morata, un viejo conocido suyo de la etapa vivida en Segorbe que le guardaba respeto y admiración a la par que rencor y aversión.

No se trató de una oposición presencial, sino que los aspirantes tuvieron que cumplir con unos ejercicios y unas condiciones dadas en la convocatoria, lo que debían plasmar en unos trabajos compuestos en sus lugares de residencia pero que debían presentar en un tiempo preestablecido. El material que cada uno presentara sería examinado y valorado por un juez examinador, y de aquí saldría el sustituto aspirante al cargo vacante en Valencia.

El día 30 de abril de 1819, tras llevar a cabo las correspondientes censuras, se presentaron las puntuaciones que otorgaban la plaza del magisterio de capilla de la Catedral de Valencia a Francisco Andreví, por delante de los otros opositores José Morata y Antonio Ibáñez, tomando posesión del mismo el 8 de mayo de 1819³⁵. Sus rivales no electos eran conocidos de Andreví, y con cierta vinculación con Segorbe, pues si Morata le había sustituido en esta sede catedralicia, Ibáñez era el tercer candidato de la oposición en Segorbe, aunque finalmente no se presentara.

En este destino se debía adaptar a unas estrictas normas fijadas a través de un reglamento, que delimitaba claramente las obligaciones que debía cumplir cada miembro de esa santa iglesia, pero al mismo tiempo el cargo que acababa de obtener Andreví le reportaba la necesidad de atender y cuidar a unos infantillos que tenía a su cargo. Parte de la dotación económica con que contaba iba destinada a estas funciones y por tanto debía cuidar la formación, aprendizaje y educación de estos jóvenes en vistas de que tuvieran un futuro prometedor, todo ello en base a unas normas que regulaban el día a día de estos infantes dentro y fuera de

³⁵ El nombramiento de Andreví como maestro de Capilla en la Catedral de Valencia, consta en un certificado de fecha 28 de junio de 1819 firmado por el presbítero don Antonio García. BNE, Papeles Barbieri, Manuscritos, 14059/17, documento 8.

la iglesia, para que mostraran el mayor respeto y dignidad posible por el lugar que ocupaban.

Durante los años que permaneció en esta catedral, Andreví realizó su trabajo de forma digna y fiel a los principios por los que se regían sus ideales profesionales. Numerosas veces fue alabado por sus composiciones y habitualmente era valorada su música, pero las adversas condiciones económicas que estaba sufriendo esta catedral eran el principal lastre para un músico con tantas esperanzas de triunfar.

Lamentablemente, aun a pesar de que contaba con un buen maestro, la capilla musical de la catedral de Valencia estaba muy descuidada; los infantillos que perdían su voz no se podían reemplazar con la consecuente merma de calidad y sonoridad de la misma; era muy difícil contratar a músicos de la calle para mejorar las interpretaciones en días puntuales y destacados dentro y fuera de la iglesia; se producían retrasos en el pago de las nóminas de los músicos y al maestro de capilla se le iba reduciendo poco a poco los emolumentos con que se le había contratado, lo cual le iba generando un ambiente de desgana personal y a la vez ciertas enemistades que iban creciendo dentro del seno de la propia capilla, pero cuya solución estaba fuera de las competencias que tenía asignadas.

Como tal, Andreví sólo podía resignarse y trabajar para cumplir con sus obligaciones pues era para lo que se le había contratado, pero él mismo se daba cuenta que ya no tenía sentido esforzarse por mejorar en algo que no se preveía factible a corto o medio plazo. Esta situación de contrariedad fue la que le hizo dar un paso hacia adelante y tomar parte en la situación que le rodeaba y que no podía sostener durante mucho más tiempo.

En vistas de los problemas que le volvían a atosigar, como en momentos anteriores, se dirigió al Cabildo para exigir los emolumentos que le correspondían porque de lo contrario debería buscar una salida que le aportara el montante económico que consideraba merecerse por el trabajo que realizaba. Fue este momento uno de los más sorprendentes para este músico porque, en contra de acceder el cabildo a pagarle lo que se merecía, le

abrieron las puertas a una salida en vistas de que pudiera encontrar algún otro mejor acomodo, en un lugar distinto y en el que pudieran entregarle el dinero que se merecía. Nada que oponer a su pretensión, pero tampoco la podían resolver, así que le dejaban libertad de actuación.

A partir de este momento son numerosos los permisos que solicita para ausentarse de esta capilla, desplazándose a Barcelona buscando de nuevo el aliento que le faltaba puesto que esta tierra era su verdadero refugio personal en las situaciones de crisis. Como podemos observar, se estaba repitiendo la estampa que había vivido en Segorbe, actuando en ambos casos de forma similar. Sólo faltaba saber en cada salida si esta significaba que saldría del cargo o decidiría mantenerse en él, ya que el propio cabildo le había dado la oportunidad de buscar un nuevo destino y abandonar esta capilla o en caso contrario regresar a Valencia en las condiciones que ya conocía, sin olvidar las mejoras que le pudieran ofrecer puesto que en ningún caso le estaban cerrando definitivamente las puertas.

No resulta complicado suponer que la salida de este músico de la catedral de Valencia estaba muy próxima, tanto como lo que le costó conocer la convocatoria de una nueva oposición hecha desde Sevilla, para cubrir la plaza vacante que había quedado por defunción de su antecesor en el cargo Domingo Arquimbau. De esta forma y tras diez años al frente del magisterio de una capilla tan importante y señalada como puede ser la de la Catedral de Valencia, Andreví emprendía vuelo hacia un nuevo destino.

▪ Sevilla

No estaba en principio, entre las expectativas de destino de Andreví, desplazarse hasta la capital hispalense a ocupar el magisterio de capilla de su catedral, pero se dieron las circunstancias oportunas y los condicionantes necesarios para que se produjera dicha movilidad. Tan inesperada fue su llegada como precipitada será su salida, pero entre ambos momentos se sucederán numerosos acontecimientos que irán en beneficio de este músico.

Se convocó una oposición en la que tomaron parte hasta diez candidatos, entre los que se encontraban verdaderas figuras

destacadas del mundo de la música del momento como pudieron ser Hilarión Eslava, Santiago Aguirre, José Barba o José Preciado entre otros sin olvidarnos de Miguel Soriano Morata. De nuevo la saga de los Morata, en esta ocasión el sobrino de José Morata García, estaba presente en una oposición tratando de arrebatarse la plaza a su codiciado Andreví.

Se trató de una oposición no presencial, por lo que no tuvieron que desplazarse los candidatos hasta Sevilla para realizar los ejercicios, ya que tenía un formato similar al que se había realizado en Valencia. Los postulantes debían realizar unas composiciones que se ajustaran a unas condiciones dadas en el propio texto de la convocatoria, y en un tiempo determinado debían remitirlas a Sevilla para que el juez censor valorara el trabajo realizado y así seleccionar al candidato que mejor se ajustara a las características que exigía la plaza. El proceso de oposición comenzó en febrero de 1829 y en marzo de 1830 ya tenían seleccionado al candidato que debía ocupar la plaza. De nuevo Andreví volvía a alzarse con la victoria y conseguía arrebatarse la plaza a insignes músicos que no pudieron hacer sombra a las apabullantes técnicas compositivas que había demostrado tener este músico.

Tras ser nombrado el día 30 del corriente mes de marzo³⁶, sólo quedaba pendiente que tomara posesión de la plaza, pero esta se hizo esperar. Los motivos de este retraso fueron que al mismo tiempo que se estaba desarrollando la oposición en la catedral de Sevilla, se convocaba una nueva oposición. En este caso se trataba de la más importante y codiciada plaza por la que pudiera optar un músico que se preciara. Nos estamos refiriendo al magisterio de la Real Capilla en Madrid y a ella, como era de esperar, se presentó el músico que parecía ir marcando el camino a todos los demás y que no era otro que Francisco Andreví.

Resulta interesante la información que nos relata el proceso de oposición³⁷, y la forma tan sutil con la que intentó excusarse ante el

³⁶ BNE, Papeles Barbieri, Manuscritos, 14059/17, documento 11.

³⁷ La oposición al magisterio de la Real Capilla y rectorado del Colegio de niños cantores de Madrid fue convocada en un edicto de la *Gaceta de Madrid* de 4 de marzo de 1830. SORIANO, Mariano: *Historia...*, pp. 302 – 305.

cabildo hispalense de los motivos por los que debía continuar en un proceso de oposición ya comenzado, pues trató de justificar su presencia en dicha oposición tras haber sido admitido en el proceso de selección de candidatos y consideraba que se le criticaría y se vería como un mal gesto el hecho de que, una vez comenzada la oposición para trabajar al servicio de la máxima autoridad en España, abandonara el mismo sin justificación aparente a lo cual el cabildo de la catedral de Sevilla le respondió aceptando sus excusas y entendiendo que debía continuar en dicha oposición.

Una vez finalizados los ejercicios que exigía realizar la convocatoria a la oposición madrileña, Andreví regresó a Sevilla a ocupar la plaza por la que se le otorgaba el magisterio de dicha catedral, pero este lapso de tiempo sería muy breve. En tan solo un mes se le reclamaba desde la capital de España para ocupar su nuevo destino, pues había sido seleccionado en primer lugar y debía presentarse a la mayor brevedad posible a tomar posesión del cargo que se le había concedido³⁸.

Aun habiendo sido breve el contacto y el trato personal con Andreví en la capital hispalense, desde allí se le otorgaron unas letras transitorias que le facilitarían el paso por todos aquellos territorios que tuviera que pisar para llegar así en la mayor brevedad a Madrid³⁹. Años más tarde, Andreví mostró su agradecimiento a este cabildo a través de un regalo que tenía gran valor para él. Se trataba de su *Stabat Mater*⁴⁰, una obra culmen de este músico que les llenó de alegría y satisfacción pues conocían que aunque su paso por Sevilla había sido extraño, se trataba de un gran músico y actuaron de la forma más correcta permitiéndole asistir a las oposiciones de Madrid, las cuales le encumbraron a lo más alto de la música española por delante incluso de auténticas figuras de este arte, que hoy en día, ya han tenido su particular reconocimiento en las páginas de la historia musical española como Hilarión Eslava que le sustituyó en Sevilla. De igual forma, desde el Cabildo hispalense

³⁸ El nombramiento de Andreví para ocupar esta plaza, con fecha de 31 de julio de 1830, en AGP, Caja 92, Expediente 4, documento 1.

³⁹ BNE, Papeles Barbieri, Manuscritos, 14059/17, documento 13.

⁴⁰ BNE, *ibidem*, documento 20.

le mostraron a este su agradecimiento por la muestra de buen recuerdo que suponía su detalle⁴¹.

A tenor de los datos que hoy conocemos, no solo fue esta obra la que regaló a la catedral sevillana, sino que años más tarde, compuso y les hizo llegar dos seises, uno para cada festividad en la que se danzan estos típicos villancicos en la Inmaculada y Corpus, mostrando de nuevo con ello su agradecimiento a esa iglesia componiendo obras musicales, que era en realidad la forma en que mejor sabía comunicar sus sentimientos.

▪ Madrid

El día 15 de septiembre Andreví ya se había instalado en Madrid y había enviado una carta a su anterior destino, Sevilla, comunicándoles que renunciaba a su cargo por haber tomado posesión en este nuevo puesto⁴². Se trataba del culmen, de lo máximo a lo que podía aspirar un gran músico como era ya considerado Andreví. Pero esto mismo le iba a condicionar su futuro pues las exigencias de esta plaza de Maestro de Música de la Real Capilla, a la que estaba anexionada la del rectorado del Real Colegio de Niños Cantores, y las obligaciones que atender eran mucho mayores tanto por la actividad diaria a la que tenía que hacer frente esta capilla musical, como por la atención que debía prestarles a los jóvenes niños que estaban a su cargo si bien, la enseñanza y cuidado de los infantillos era uno de los platos fuertes de este maestro, pues siempre fue en su trayectoria uno de los aspectos a los que más atención prestaba cada vez que tomaba posesión en una nueva capilla.

Durante los años en los que estuvo al frente de la Real Capilla, serían innumerables las circunstancias y acontecimientos, tanto profesionales como personales, a los que tuvo que atender, pero siempre destacó por proceder de la forma más racional y sensata que se podía dar, mostrándose así firme a sus creencias y actitudes,

⁴¹ BNE, ibidem, documento 21.

⁴² AGP, Caja 92, Expediente 4, documentos números 17 y 18. La carta lleva fecha de 23 de agosto de 1830.

las cuales le habían llevado a elevarse hasta donde en ese momento se encontraba, en la cúspide musicalmente hablando.

Sin embargo, con el paso del tiempo, las relaciones sociales y políticas en España fueron empeorando y los problemas comenzaron a aflorar. La muerte del rey Fernando VII⁴³ y su sucesión en el trono fueron el detonante de los mismos, y aunque inicialmente Andreví trató de mostrarse aislado de ellos, al final estos problemas alcanzaron incluso a la Real Capilla y él como cabeza visible de la misma tuvo que actuar mandado por sus inmediatos superiores. Las revueltas entre carlistas y liberales por la subida al trono de la regente María Cristina, en la minoría de edad de Isabel la hija de Fernando VII, exigió una reforma importante de todos aquellos miembros que trabajaban en la Casa Real y Andreví tuvo que afrontar diversas depuraciones de personal.

Estos despidos⁴⁴, que en la mayoría de casos afectaban a músicos amigos suyos de avanzada edad y que veían con dificultad poder encontrar un nuevo trabajo fuera del seno de la capilla para la que habían desarrollado hábilmente sus nociones musicales, y con los que había compartido tantos y tantos momentos, fueron la causa mayor por la que Andreví comenzó a lapidar su futuro en este cargo. Sus mismos compañeros le acusaban de ser el responsable de dichas depuraciones, y de no hacer nada por tratar de evitarlas, pero fue el propio Andreví quien, dando una seria y responsable imagen de lo que se le había obligado a hacer a sus compañeros, comenzó por rebajarse el sueldo. Pero los contratiempos y conflictos siguieron adelante y estos terminaron por afectar a la salud de este maestro. A raíz de unos problemas físicos y aconsejado por su médico, pidió permiso para salir por un tiempo a la costa valenciana a tomar los baños del mar para que mejoraran su salud⁴⁵, pero estos

⁴³ En esa circunstancia, dentro de las obligaciones del cargo que ocupaba Andreví, tuvo que componer la Misa y el Oficio de Difuntos para la muerte del rey Fernando VII. Un estudio de estas obras y del contexto social que rodeó la necesidad de su composición se puede consultar en MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: “Música...”, (2011), pp. 365-396.

⁴⁴ BNE, Papeles Barbieri, Manuscritos, 14091, documento 205.

⁴⁵ AGP, Caja 92, Expediente 4, documento 21 y BNE, Papeles Barbieri, Manuscritos, 14073/13, documento 25.

problemas empezaban a aconsejar a Andreví una salida eminente de la capilla para aislarse de todo aquello que pudiera perjudicar su estado de ánimo y de salud, y poder afrontar su futuro de la manera más relajada y saludable posible.

A su retorno, y tras unos últimos meses de problemas continuos, y en vistas de que estos no parecían solucionarse a medio plazo, aprovechó la justificación de una breve salida a una localidad próxima a Madrid para visitar a unos familiares, como la excusa perfecta para no regresar a su cargo nunca más. Así pues, tras no presentarse a los actos que se tenían que celebrar en la festividad del Corpus⁴⁶, fue comunicada su falta a la Reina y esta decidió darle la consideración de desaparecido y por tanto fue apartado de su cargo⁴⁷.

Casi seis años⁴⁸ había estado Andreví al frente de una capilla que, de haber ido bien las cosas, hubiese colmado sus aspiraciones musicales, pero que en estos momentos estaba provocándole una serie de problemas que lo más aconsejable pasaba por darle un giro importante a su vida y salir de la misma en busca de algún destino, en el que se reencontrara con la paz y la tranquilidad con que acostumbraba a trabajar. Su plaza la ocupó Mariano Rodríguez de Ledesma⁴⁹, contralto y maestro supernumerario que fue de la misma capilla hasta el año 1823, y que en ese momento se encontraba sin trabajo y con evidentes problemas económicos para sacar adelante a su familia.

⁴⁶ AGP, Caja 92, Expediente 4, documento 22.

⁴⁷ Cuando Andreví regresó a Barcelona, pidió en julio de 1847 ser clasificado como Maestro de la Real Capilla para poder cobrar por su condición de jubilado de la misma, y en ese momento comunicó la razón por la que tuvo que abandonar su cargo de forma precipitada. Esta no era otra que las persecuciones que estaba sufriendo incluso de sus propios compañeros, debido a los despidos que tuvo que acometer en la propia capilla. AGP, Caja 92, Expediente 4, documento 27.

⁴⁸ Concretamente fueron 5 años, 9 meses y 15 días el tiempo que permaneció Andreví al frente del magisterio de la Real Capilla madrileña. Información que conocemos a través de la certificación que se le realizó para abonarle el tiempo que se le adeudó correspondiente a los últimos días antes de su salida. AGP, Caja 92, expediente 4, documento 40.

⁴⁹ AGP, ibidem, documento 23.

De esta triste manera acababa la estancia de Francisco Andreví al frente del magisterio de la Real Capilla de música madrileña y rectorado del Colegio de niños cantores de Madrid. Algo insólito a tenor del correcto funcionamiento que había mostrado esta capilla durante años y que sólo por motivos políticos había visto excitada dicha tranquilidad. A partir de este momento, el destino de este personaje se convierte en una auténtica incógnita que resolver, pues durante varios años se halla desaparecido de los ambientes musicales en los que había estado presente. Ese aislamiento parece mantenerse incluso a día de hoy, pues pocas noticias sabemos de su paradero hasta que años más tarde, de nuevo, lo localizamos ocupando una plaza de magisterio, pero en esta ocasión fuera de España. Burdeos sería su nueva residencia cuando reaparece⁵⁰.

▪ Exilio a Francia

Aunque son pocos los datos que se han podido obtener de su estancia lejos de su tierra⁵¹, parece evidente que fue la situación política de nuestro país la que debió aconsejarle una eminente salida en dirección a Francia, formando parte de alguna de las nuevas corrientes de exiliados que buscaban refugiarse en dicho país de las persecuciones políticas que estaban sufriendo. Posiblemente aprovechó una de ellas para desplazarse hacia Burdeos, una localidad a medio camino entre París y su Cataluña natal, y allí desarrollar aquella faceta con la que más se identificaba y que le había servido de santo y seña a lo largo de su vida, y que no era otra que la composición y la enseñanza musical.

En el año 1839 encontramos la primera noticia relacionada con Andreví tras varios años en el más absoluto de los silencios. En este caso se trata de su nombramiento como maestro de Capilla en

⁵⁰ Un estudio sobre Francisco Andreví presentado en París, plantea como hipótesis que estuviese en Las Landas, región francesa próxima a Burdeos, pero no se fundamenta, como dice el autor, en referencia documental que lo acredite. LACOU, Vicent: *L'œuvre...*

⁵¹ El único trabajo de investigación que hay sobre este tiempo de su vida es el citado en la nota anterior.

la Catedral de Burdeos⁵². De nuevo apostaba fuerte por sus habilidades musicales y conseguía una plaza de interés fuera de nuestro país. Unos años más tarde volvía a sorprender con su tránsito de lugar en lugar y lo localizamos ejerciendo como organista en la parroquia de Saint Pierre de Chaillot en París. Podemos confirmar que se estaba comportando de nuevo como lo había hecho durante todos aquellos años en los que fue surcando nuestro país de Norte a Sur y de Este a Oeste, consiguiendo las plazas de magisterio de las capillas con más renombre de nuestra geografía.

Este periodo de su vida parece ser que fue uno de los más interesantes a nivel productivo, pues se fecha en estos años la edición de varias de sus obras significativas como pueden ser su *Stabat Mater*⁵³, el *Tratado de Armonía y Composición*⁵⁴ o incluso una colección de Motetes y obras religiosas compuestas en Francia⁵⁵. Todo parece tener sentido si asociamos el instante en el que se encuentra Andreví en París con el momento de desarrollo cultural que está viviéndose en esta ciudad. Nos estamos refiriendo a la ciudad que se convierte en el centro de referencia de las nuevas tendencias culturales, que van a terminar por instaurarse en el resto de Europa, momento de su desarrollo cultural por excelencia. Y en medio de esas corrientes culturales que procedentes de toda Europa

⁵² BNE, Papeles Barbieri, Manuscritos, 14059/17, documento 22. Cabe señalar que en realidad no es el nombramiento, aunque así se indica, ya que se trata de una certificación realizada en una época posterior cuando ejercía de organista en París.

⁵³ Andreví le puso música al *Stabat Mater* en Burdeos, donde probablemente se estrenó. Fue editado por la casa Canaux de París y en España se interpretó por primera vez en Barcelona en el año 1845.

⁵⁴ Respecto de su *Tratado Teórico-Práctico de Armonía y Composición*, publicado en Barcelona el año 1848, año en el que también se publicó en París una traducción en francés, el maestro Andreví escribió la obra, la primera en su género en España, para instrucción de sus discípulos poniendo al alcance de todos, el conocimiento simplificado de las reglas del arte. En ella enseña la composición correcta de la música libre así como la imitativa y la expresiva, refundiendo las reglas de la escuela antigua con la moderna, y acabó sustituyendo a la conocida *Geneuphonia* de Virués.

⁵⁵ *Recueil de Cantiques et de Motets religieux en 3 Livraisons par l'Abbé F. Andrevi, ancien Maître de Chapelle du Roi d'Espagne Ferdinand, 7, et de la Cathédrale de Bordeaux.*

convergen en París se encuentra Francisco Andreví, un músico que reunía todas las cualidades y condiciones para convertirse en un referente a nivel internacional. Como es lógico supo aprovechar el momento y se rodeó de los más importantes y cosmopolitas personajes de la cultura y las artes, los cuales le impregnaron de unas nuevas tendencias que le sirvieron de guía en sus últimos años de vida.

A modo de conclusión que podemos sacar de esta etapa en la vida de Francisco Andreví, se podría resumir la misma diciendo que supo aprovechar la experiencia adquirida durante muchos años para saborear la brevedad de su madurez.

- El retorno a su tierra: otra vez Barcelona

Tras unos años valorando la posibilidad de regresar a su tierra, pues la calma social y política parecía haberse instalado de nuevo en nuestro país, el año 1849 emprende el camino opuesto al tomado una década atrás tras serle ofrecido el magisterio de la parroquia de San Miguel situada en la de la Merced de Barcelona⁵⁶. Sabía que se trataba de una de las últimas oportunidades que se le iban a presentar para regresar a su tierra natal, y lo podía hacer ejerciendo un cargo que era mucho más cómodo de lo que había estado acostumbrado a ejercer en sus últimos años, lo que le permitía dentro de su ya avanzada edad disfrutar de los ambiente musicales que estaban instalados en esos momentos en Barcelona.

En ese prestigio y reconocimiento, poco después de su regreso, en el año 1850, fue nombrado miembro de la Sociedad Filarmónica de Barcelona⁵⁷, uno de los entes con más iniciativas y actividades musicales que se podían encontrar en nuestro país. Último y honroso cargo que ocupó en su intensa vida musical hasta el año 1853 cuando, de forma súbita e inesperada ya que gozaba de

⁵⁶ El nombramiento del beneficio en la Parroquia de San Miguel, otorgado por su patrono el Duque de Almenara-alta en el año 1850 a favor de Francisco Andreví, en BNE, Papeles Barbieri, Manuscritos, 14059/17, documento 27.

⁵⁷ BNE, ibidem, documento 23.

una buena salud, en la mañana del 23 de noviembre una fuerte apoplejía acabó con su vida⁵⁸.

Cuando fallece hubo reconocimientos, pero sus últimos tiempos según se ha escrito no fueron de cierta solvencia económica. Siempre le persiguió la cuestión dineraria, como una constante en su trayectoria profesional y humana, y aunque pudo regularizar su situación como jubilado de la Real Capilla e incluso cobrar los atrasos, sus penurias eran públicas llegando sus ecos, como hemos visto más adelante, hasta el pequeño lugar donde comenzó su carrera. Era el triste final de una persona que se había dedicado en cuerpo y alma a la música, ejerciendo sus funciones sacerdotales correctamente, llevando una vida honesta y ejemplar como se escribirá siempre de él, y que había luchado contra todos aquellos inconvenientes que se le habían planteado de forma cautelosa y razonadamente, sin estridencias, pero a la vez desde sus más íntimos intereses ya que él mismo sabía el esfuerzo que le exigía el mantenerse firme en la lucha diaria dentro de todas y cada una de las plazas que había ocupado. Por ello siempre, sin perder las formas, pedía que se le valorara por lo que era y por lo que hacía, y cuando consideraba que se estaban incumpliendo estos condicionantes a los que vinculaba su presencia, antes de provocar una situación de inestabilidad dentro del seno de alguna de las capillas, prefería ser él quien abandonara la plaza por el bien de sus músicos y de su propia salud.

Al final, si él mismo hubiese escrito la relación de su vida, seguramente no se habría entretenido tanto en la descripción formal de la misma, sus oposiciones a plazas de maestro de capilla o designaciones de organista, su continuo tránsito hacía nuevos

⁵⁸ Fechado en este último año de vida de Andreví, conocemos la información del envío de un último regalo a Sevilla a modo de despedida y agradeciendo a la vez, por el buen trato que había recibido en el breve pero trascendental paso por el magisterio de su catedral. Nos estamos refiriendo a dos composiciones de interesante valor en el ámbito cultural de esta ciudad por lo que significan dentro de su arraigada tradición y que son los dos villancicos-baile de seises para las danzas de la Inmaculada y el Corpus fechados en el año 1853. Un estudio en profundidad de estas dos obras lo podemos encontrar en MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: “Música...”, 2013 (en prensa).

destinos y sus fracasos como gestor de unas instituciones condenadas a la permanente crisis por la permanente penuria de las rentas que las sustentaban. Su vida, narrada por él, sería la larga relación de sus obras musicales y los materiales para la enseñanza de la música, algo que fue su pasión vital como gran músico que lo era.



La música de Andreví en el archivo catedralicio

Fundamentalmente dos son los momentos de producción musical en las obras conservadas en Segorbe. En primer lugar, aquellas realizadas durante su magisterio en esta catedral, y las otras que se crearon fuera de ella pero que han acabado en el fondo, singularmente obras impresas en momentos posteriores.

Pero para “comprender” su música, hay que entrar en otras cuestiones que nos sirven para ver en qué circunstancias históricas realizó sus composiciones, cómo estas pudieron condicionar su ánimo personal, cómo el momento sobre todo en Segorbe influía no solo en su persona sino también en la institución en la cual ejercía su profesión y vocación, o cómo era esta institución y con qué medios contaba para poder mostrar su genio compositivo.

3.1. Contexto histórico de la época

En lo que respecta a los apartados que nos sirven para conocer el momento histórico de la época de Andreví, sobre todo hay que ver la incidencia de la guerra por la invasión francesa y sus consecuencias en la Iglesia, de las cuales fue víctima, así como la institución catedralicia con la que se encontró al llegar a su primer magisterio de Capilla.

3.1.1. La Iglesia española durante la guerra de la Independencia

La Iglesia durante el conflicto bélico será una entidad llena de inestabilidad, de dudas en líneas generales, y se encontrará inmersa en medio de diferentes acciones políticas que buscarán en ella tanto el apoyo como el poder para llevar a cabo acciones dirigidas a beneficiarse aprovechándose de tan grande inestabilidad⁵⁹. Los momentos se pueden resumir en estos tres apartados esenciales:

- A) La Guerra de la Independencia y su componente religioso. El motivo religioso no fue el único factor que impulsó a los españoles al levantamiento, ni fue sentido por todos de la misma manera. Pero ese motivo existía y era tan fuerte y espontáneo, que no podía ser olvidado por los dirigentes de la insurrección.

La fuerza del sentimiento religioso estriba en su carácter eminentemente popular y no puede olvidarse que, en definitiva, fue el pueblo español quien hizo y ganó la guerra. Era un pueblo que luchaba por amor a su Religión, a su Rey y a su Patria.

El sentido religioso del conflicto, quedó evidente con la participación del clero en el levantamiento, que fue una de las peculiaridades más acusadas de aquella guerra. Convivieron la existencia de clérigos afrancesados, con obispos y curas que soportaban silenciosamente la ocupación, lo que no justificaba en ningún momento el papel jugado por cierta parte del estamento

⁵⁹ REVUELTA, Manuel: “La Iglesia...”, en GARCÍA, Ricardo (dir.): *Historia...*, pp. 7-65.

eclesiástico minoritario, frente a la importante colaboración de los clérigos en la guerra contra el invasor.

El clero, en conjunto y como estamento, se puede decir que animó a la insurrección y a la guerra, y ciertamente la sostuvo con sus rentas, en este caso sin ninguna objeción, con sus prédicas y con la colaboración incluso radical de algunos de sus miembros. Ello se veía reforzado por la opinión de las autoridades fernandinas, quienes en todo momento escribían convencidos de que la ruina de la patria conllevaría la de la religión.

▪ B) La Iglesia bajo el dominio afrancesado. La situación de la Iglesia española bajo el gobierno de los llamados afrancesados, ofrece diferentes lecturas o variables. No siempre el gobierno del intruso controlaba todo el territorio y, en muchos momentos, se pasaba en la misma geografía a depender de un gobierno u otro conforme las tropas avanzaban o retrocedían. Esto conllevaba la movilidad del clero, pues según la tropa, unos huían y otros se instalaban.

Sin duda, la política religiosa auspiciada por el monarca Bonaparte, supuso un cambio en la situación de la Iglesia española. Se aprovechó el planteamiento de los reformistas ilustrados, de los políticos internos que servían al nuevo poder, y que ya habían avanzado sus actitudes, en lo que se conoce como el regalismo en la época de Carlos III.

La política eclesiástica afrancesada, vino marcada también por las ideas del emperador Napoleón convertido en legislador de la Iglesia española, mientras que su hermano José simplemente fue el ejecutor⁶⁰.

La legislación religiosa del Rey José se desarrolló a través de los siguientes puntos, que constituyen los elementos básicos para entender las reformas del momento⁶¹:

⁶⁰ Circular dirigida á los M.RR. arzobispos, obispos y abades del reino por el ministro de lo Interior, *Gaceta de Madrid*, 27 de enero de 1809, pp. 161-162.

⁶¹ Sigo en este apartado la descripción realizada en su estudio por el anteriormente citado Manuel Revuelta González.

a) *La captación religiosa del clero y de los fieles*⁶². El monarca pretendía que tanto los prelados como los religiosos y los fieles elevasen rogativas a Dios pidiendo la Paz, a la vez que el acierto en sus decisiones de gobierno, así como que dieran las gracias por los triunfos de los ejércitos del imperio francés, de los que manifestaba que sólo pretendían la felicidad del reino de España.

b) *La reducción del personal eclesiástico*. Para conseguir estos fines, se decidió, respecto a las órdenes religiosas, despedir a todos los que no estuviesen ya ordenados y fuesen novicios, así como tanto para estas y para el clero en general, bloquear las ordenaciones sacerdotales prohibiendo en concreto la colación del subdiaconado⁶³.

c) *La supresión de regulares*. Todos los conventos fueron desalojados en España; unos fueron destinados a cuarteles o edificios públicos, otros quedaron deshabitados y fueron pasto de la destrucción y la rapiña.

d) *Bienes eclesiásticos y desamortización*. Por el Ministerio de Hacienda, dirigido por Francisco de Cabarrús, se dictaron órdenes dirigidas a la jerarquía eclesiástica al objeto de que adelantasen las rentas que debían remitirse a la Corona, producidas por la venta del denominado “Séptimo Eclesiástico”, concedido por Pío VII en 1807, cuya definición y remisión de cuentas debía realizarse inmediatamente.

e) *Apoyo al clero parroquial*. Se trató de cubrir todas aquellas plazas de eclesiásticos que habían quedado desiertas, bien por defunción o bien por la huida del titular, por aquellos otros clérigos que fueran afines al gobierno bonapartista⁶⁴.

⁶² Real decreto disponiendo que todos los eclesiásticos y empleados públicos, de cualquier clase, que se hubiesen ausentado de sus respectivos destinos desde el día 1º de noviembre del año próximo, se restituirán á servir sus prebendas ó destinos en el término de 20 días, de fecha 4 de mayo de 1809, publicado en *Gaceta de Madrid*, de 5 de mayo de 1809, p. 598.

⁶³ Decreto de 26 de mayo de 1809, Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 27B, números 109 y 114(2).

⁶⁴ Real Decreto de 4 de mayo de 1809, citado en nota anterior.

f) *El clero en la zona ocupada.* Muchos sacerdotes y fieles se vieron obligados a vivir bajo la férula francesa. Para los sacerdotes, el dilema resultaba especialmente angustioso. La actitud de los obispos en el modo de afrontar la crisis de la guerra de la Independencia y tras ellos del clero secular en general no fue, en forma alguna, uniforme⁶⁵.

g) *Motivaciones religiosas de los afrancesados.* A lo largo de todo este periodo, hubo una larga literatura recogiendo pastorales o sermones cuyos autores eran parte del clero afrancesado. Fueron muchos menos que los surgidos entre el llamado clero “patriota”, ni pronunciados con tanta vehemencia, aunque la ideología religiosa que traslucen los textos son significativas. Se habla de la legitimidad del rey José, de su carisma y su buen gobierno y concluyen, siempre, exhortando a ser buenos ciudadanos y rehusando la rebeldía, conceptos que los vinculan a la obligación del buen cristiano⁶⁶.

▪ C) La revolución política española frente a la Iglesia, supuso la aparición de ciertos aspectos que chocaban con la situación anterior. En primer lugar surge el denominado *fermento periodístico*, propiciado por una libertad política de imprenta basada en los postulados de la Revolución Francesa. Los periodistas propiciaron un ambiente favorable a las reformas surgidas en las Cortes, lo que conllevó el que un sector eclesiástico enfrentado a esos postulados empezara a hablar de un ambiente anticlerical.

Las reformas religiosas de las Cortes se dirigieron, pese a esta última idea, en una línea totalmente diferente. Para los constituyentes gaditanos, había un principio básico, el reconocimiento incuestionable de la religión católica. El texto constitucional se abre con la clásica invocación trinitaria: En el nombre de Dios todo poderoso, Padre, Hijo y Espíritu Santo, autor y supremo legislador de la sociedad...

⁶⁵ VILLAPADIERNA, Isidoro de: *El episcopado...*, pp. 275-335.

⁶⁶ “La obediencia al Rey nuestro Señor y sus ministros”, Oración que el domingo de Ramos dijo en la santa metropolitana iglesia de Valencia el Dr. Don Pascual Fita, prelado eclesiástico, *Gaceta de Madrid*, 3 de julio de 1812, pp. 745-746.

Por otra parte, se volvía a plantear como exigencia el apoyo moral y material de la Iglesia, a la cual se la mantenía como la única institución permanente y poderosa.

Los decretos de 1812, en el marco de la igualdad constitucional de todos los ciudadanos, no obstante suponían la desaparición del clero como estamento y la pérdida de sus privilegios, exenciones e inmunidades. A su vez, la supresión del Santo Oficio serviría para deslindar los campos políticos y religiosos, una medida ampliamente solicitada por el sector más reformista del clero, tanto como rechazada por los más conservadores que la planteaban como el desgarramiento espiritual de la España tradicional.

El restablecimiento y la reforma de conventos, suprimidos por las medidas del rey José, obligó a las dos posibles soluciones que se plantearon en los debates de las Cortes. O bien se procedía a la devolución de todas las propiedades conventuales a las órdenes religiosas respectivas, o se aprovechaba para la reducción de los mismos.

Finalmente, se planteó una solución a una tímida desamortización eclesiástica. Se comenzó por no reconocer la situación de bancarrota del Estado para no proceder a la devolución de los bienes incautados o desamortizados, y reconocida la deuda que por la situación de guerra era impagable, la liquidación de la misma quedaría pendiente y ligada a la desamortización de bienes comunales, y en el caso de los eclesiásticos a la posible o hipotética supresión de algunos conventos.

3.1.2. La Catedral de Segorbe a comienzos del XIX⁶⁷

Una pequeña diócesis, como lo es la de Segorbe, no debió ser destino apetecible para quienes deseaban hacer carrera ya que estaba cerca de Valencia y no tenía grandes centros educativos o culturales.

⁶⁷ Todos los datos de este punto han sido extraídos de ARROYAS, Magín y SABORIT, Pedro: “Los tiempos...”, en CÁRCEL, Vicente y otros: *Historia de...*

Además, es una zona de escasas parroquias, muchas de ellas de población morisca en el siglo XVI y renovadas por un proceso de repoblación tras su expulsión a principios del siglo XVII.

La Catedral y su Cabildo son pues el eje de referencia del Clero secular de Segorbe, y el control que desde tal institución se ejerce en el territorio circundante es prácticamente total.

Al comenzar el siglo, el obispado de Segorbe se extendía geográficamente sobre un territorio a caballo entre las Comarcas de los Serranos y el Rincón de Ademuz en la provincia de Valencia y en la provincia de Castellón, dentro de la Comarca del Alto Palancia, donde se ubicaba la Diócesis, lo que significaba un total de 42 parroquias y 22 ayudas de parroquia.

Por su parte, el enfrentamiento bélico complicó mucho la situación, sobre todo entre el clero segorbino. El clero, como la sociedad, se dividió entre los partidarios de las reformas liberales y la vuelta radical al antiguo régimen, hecho que se plasmó también dentro del mismo cabildo de la Catedral de Segorbe.

La organización de la institución catedralicia se regía por los siguientes miembros que componían el Cabildo: el *Deán*, que era a su vez Oficial y Vicario General, además de Gobernador de la Mitra cuando el Obispo se halla ausente. Es el clérigo de mayor rango. Le seguían el *Arcediano Mayor o Arcediano de Segorbe*; el *Arcediano de Alpuente*; el Administrador o *Tesorero*, que gestionaba las rentas capitulares; el *Enfermero*, responsable de la administración de la caridad y las *Canonjías*, que atienden la parroquia y están vinculadas a la liturgia catedralicia. Todos ellos son el gobierno de la Catedral y en sede vacante de la Diócesis.

El resto del clero catedralicio, estaba integrado por los llamados *oficios*, formados por el *Chantre*, el *Lectoral*, el *Magistral* y el *Penitenciario* y los *Capellanes*, que lo son el *Maestro de Capilla*, el *Sacristán Mayor* y el *Maestro de Ceremonias*, además de otros clérigos en condición de beneficiados.

La presencia de los laicos en la vida diocesana y el surgimiento de instituciones propias en su ámbito sufrieron transformaciones

durante la modernidad. Gremios y Cofradías, dieron paso a instituciones de carácter plenamente religioso popular. Ya en los tiempos modernos, la evangelización de las comunidades moriscas facilitó el surgimiento de cofradías impulsadas fundamentalmente por los dominicos, siendo la del Santísimo Sacramento una de las más significativas en la Catedral.

Otras cofradías que irrumpieron con gran impulso y que consiguen ampliar en número las destinadas a la religiosidad popular en los días de Pasión, fueron las dedicadas a la advocación de los Dolores de la Virgen y las vinculadas a la Cueva Santa.

El ámbito cultural ejercido monopolísticamente por la institución eclesiástica, había cambiado con la expulsión de los Jesuitas que dejó libre las instalaciones de su Colegio en Segorbe y se funda entonces el Seminario Diocesano. Esto revaloriza la situación cultural de muchos clérigos quienes encuentran un centro de formación cercano a sus necesidades. El ambiente cambiará tras la creación de la escuela catedralicia, la cual se sustenta de un lado por la formación de los canónigos y las enseñanzas que impartían y de otro por la biblioteca, también llamada librería, la cual irá incrementando sus fondos en el transcurso de los años con obras transferidas por los canónigos.

La iglesia, por medio de sus instituciones, promovió siempre la cultura y el saber en todos los aspectos y a todos los niveles a su alcance. Todo esto es un claro ejemplo de la creciente culturalización de los ámbitos más próximos a la Catedral, a las cuales hay que añadir el ámbito de la música, que a través del Maestro de Capilla y la propia Capilla musical alcanzó un singular grado de desarrollo.

En Segorbe, le cabe al cabildo de la Catedral la honra de haber puesto en la ciudad el primer maestro de Gramática y Artes Liberales y el primero de Canto. Según el Códice de Constituciones Capitulares, en la ciudad de Segorbe no se recordaba que alguien, desde los tiempos de su liberación del poder de los sarracenos, hubiera adquirido una notable cultura en ciencias, artes y letras ni menos aún hubiera alcanzado los grados académicos. Esto no sólo se traducía en un bajo nivel del clero y pueblo de la ciudad episcopal

y de sus alrededores, sino que toda la diócesis se sentía perjudicada y deformada por la falta de verdaderos expertos en las mencionadas disciplinas.

La causa de todo estaba, a juicio del cabildo, en que siempre había carecido la ciudad de Segorbe de los necesarios maestros que enseñaran a sus habitantes la Gramática, el Canto y las Artes. En una palabra: no faltaban los talentos ni las aptitudes; faltaban las oportunidades. Una vez se crearon los cargos docentes de gramática, Artes Liberales y Canto, estos no serían vitalicios, sino que se ejercerían sólo temporalmente mientras sus titulares demostrasen suficiencia y eficacia.

Por lo que respecta a la capilla musical⁶⁸, durante la edad moderna las nuevas formas musicales renacentistas y barrocas, repletas de polifonía y necesidad de un mayor número de músicos instrumentistas, hicieron que la educación musical en la Catedral de Segorbe actuase como escuela de formación para futuros músicos. Cabe destacar la figura de su director, el maestro de Capilla y los cantores, en concreto los niños de coro o infantillos.

El maestro de Capilla no solamente tuvo que ser un prestigioso conocedor del mundo musical, sino que se le exigía la enseñanza de los cantores y de los músicos y ser, a la vez, compositor y transmisor del patrimonio musical que albergaba el archivo de música de la catedral.

Los niños de coro fueron instituidos por el cabildo en 1419. Reunidos los canónigos comprobaron que los bienes de la Administración de la Prepositura habían ido aumentando en los últimos años, y como en el coro de la Catedral no se podían celebrar los divinos oficios, al modo como lo hacían otras iglesias, por carecer de infantillos, decidieron crear dos plazas de niños clérigos que con hábito decente y honesto sirviesen en el coro en todas las horas nocturnas y divinas. Su elección y destitución sería libremente hecha por el cabildo. Más tarde se amplió su número.

⁶⁸ ARROYAS, Magín: *Historia de...*

La escuela de música se iniciaba con los infantillos o voces blancas, a los que se les enseñaba música y canto, seguía con los mozos de coro, que eran quienes permanecían en la capilla una vez cambiada la voz en su juventud y que, a cambio de actuar como copistas de particellas y refuerzo de coro, proseguían estudios musicales con el Maestro de Capilla para, finalmente, si alcanzaba un cierto nivel, continuar sus estudios, religiosos y musicales, en el colegio del Corpus Christi de Valencia, auténtica universidad musical del momento, de donde algunos regresaron a Segorbe para ocupar la dirección de la Capilla Musical.

En esta escuela musical, a lo largo de su historia, hay que destacar las figuras de los Maestros de Capilla foráneos Marcelo Settimio, en el siglo XVII, José Conejos Ortells, en el siglo XVIII y Francisco Andreví Castellar, en el siglo XIX, así como la de los surgidos de la propia capilla, los segorbinos José Gil Pérez (1754–1762) y Francisco Santafé Rodríguez (1802–1808) o el nacido en Geldo y considerado en su momento un auténtico niño prodigio, José Morata García, que la dirigió en dos etapas diferentes (1786–1792 y 1815–1829).

No todo fueron buenos presagios para esta Capilla ya que también tuvo sus detractores entre los obispos ilustrados de finales del siglo XVIII, caso de Alonso Cano, para quien era más importante dotar la plaza de Maestro de Ceremonias que la de Maestro de Capilla.

El mundo cultural, también incidió en el campo del arte a través de las construcciones arquitectónicas y los bienes muebles, generando el espacio adecuado para los fines religiosos.

3.2. La música religiosa entre los siglos XVIII y XIX

La producción musical de Andreví se centra a caballo entre dos importantes siglos como lo son el XVIII y el XIX. Aunque nace en el siglo XVIII la totalidad de su producción musical la realiza dentro del XIX, estamos ante un claro coetáneo de Beethoven quien aunque se le considera compositor del Clasicismo por haber nacido

en este periodo, por su obra se le conoce como compositor romántico.

Debido a esta situación de estar montado entre dos siglos que generaron dos tendencias musicales, dos estilos muy diferentes entre sí, aunque si bien más dentro de la música profana que de la religiosa, hay que tener en cuenta las características principales de ambos periodos para poder tener una base a la hora de comparar las tendencias musicales de Andreví y calificarlas como pertenecientes a uno u otro estilos puesto que su formación musical fue dentro del ambiente musical del Clasicismo, pero su desarrollo compositivo y su adaptación al momento en el que vive será en el del Romanticismo y por tanto deberá adquirir nociones de ambas.

Estas características elementales que resumen cada estilo servirán para poder establecer un punto de partida y de información respecto de las tendencias musicales que rodearon a este músico, las cuales vendrán posteriormente reforzadas con el análisis y comparación de dos de las obras más representativas de Andreví y que son el *Tota Pulchra*, que representa el punto de partida ya que fue compuesta en Segorbe y pertenece al primer estilo de Andreví, y el *Stabat Mater* que es el punto de llegada y que fue compuesto en una etapa posterior, dentro de otras tendencias musicales.

El clasicismo⁶⁹ fue una etapa del arte cuya principal característica era expresar la idea de perfección de la realidad. Éste reflejó al hombre como un ser armónico y a la humanidad como una sociedad ideal y sin problemas. El siglo XVIII se caracterizó por su carácter laico e individualista derivado del humanismo de la Ilustración. En el llamado “Siglo de las Luces” brilló el racionalismo, aspecto que no siempre supone una ruptura con las iglesias.

La música litúrgica recogió en este periodo su amplia tradición estilística, pero a su vez fue influenciada por la popularidad del género de la ópera, tan en boga en ese momento. Aunque existieron compositores que continuaron la línea de Palestrina (como el catalán Francisco Valle y el italiano Giuseppe Ottavio Pitoni), la

⁶⁹ MICHELS, Ulrich: *Atlas...*

tendencia fue la de introducir elementos del teatro en las obras religiosas. A esto se debió el éxito y la recuperación del oratorio, que terminó siendo una especie de ópera sacra. En los países germanos, otros creadores como Haydn y Mozart consiguieron juntar la tradición y el espíritu de renovación en obras que quedaron como referentes. En ese momento, en Inglaterra brillaba Haendel, cuyos oratorios fueron considerados distintivo nacional e influyeron en las obras de los locales Greene y Samuel Wesley.

La música sacra católica refleja como ningún otro género, por encima de la fe cristiana, la visión optimista de la época. Esto amplía el horizonte del compositor de música sacra y su estilo. El hombre está lleno de ideales, su existencia y el mundo son estimulados por una armonía religiosa, no en el sentido litúrgico, sino en el de un humanismo interconfesional establecido en el que el cristianismo es expresión del mismo y no finalidad en sí. Sólo cuando en el Romanticismo se pierda este idealismo y la confianza en la coherencia del mundo, surgirá la crítica hacia la mundana alegría de vivir la música sacra del Clasicismo.

La religiosidad mundana del Clasicismo fusiona en la música sacra de un modo natural todos los elementos que se encuadran dentro de una actitud positiva y de una evidencia religiosa. De ahí la luminosidad y el fervor de la música sacra clásica.

El carácter individualista que prevalecía dentro de las composiciones del siglo XVIII tuvo por efecto adecuar la música sacra al estilo de la música profana, en especial al de la teatral. Algunos compositores continuaron idóneamente la tradición en el *stile antico* o el policoral, pero la tendencia dominante era la de introducir en la iglesia los modismos y formas musicales de la ópera, con acompañamiento orquestal. La disposición instrumental que resultó de estas novedades es la siguiente⁷⁰:

- *Coro*: a 4 voces; alternan las partes de solista y coro, según el antiguo principio del concierto barroco; los cuatro solistas (a menudo niños) pertenecen al coro o son contratados expresamente. Según la tradición de Viena y Salzburgo, las tres voces más graves

⁷⁰ GROUT Y PALISCA: *Historia...*

del coro de contralto, tenor y bajo son acompañadas por trombones. Oboes e instrumentos de cuerda acompañan a las voces agudas.

- *Solistas vocales*: ad. Lib.; normalmente son cuatro solistas (cuarteto solista).

- *Orquesta*: la base la forman los instrumentos de cuerda. Como en el bajo continuo, el bajo (vc, cb, fg) y el órgano.

La música religiosa del Romanticismo⁷¹, por su parte, fue una reacción contra el espíritu racional e hipercrítico de la Ilustración y el Neoclasicismo, y favorecía ante todo la supremacía del sentimiento frente a la razón, del liberalismo frente al despotismo ilustrado, de la originalidad frente a la tradición grecolatina, de la creatividad frente a la imitación neoclásica y de la obra imperfecta, inacabada y abierta frente a la obra perfecta, concluida y cerrada.

Nació como reacción contra el formalismo y los refinamientos palaciegos del siglo XVIII. Se intentaba volver a las fuentes de la civilización cristiana occidental desde las oscuras y mágicas de la Edad Media, con su mitología de santos y mártires, sus leyendas y tradiciones populares. Se asocia a este cambio una valoración religiosa de la naturaleza, el poder del individualismo y sus sentimientos, además del espíritu colectivo marcado por la búsqueda de raíces nacionales.

En el siglo XIX, la música sacra no ocupaba ya, como antes, el centro de la vida musical. Esto sirve para explicar el reducido ámbito de la música sacra litúrgica. La secularización (1802/1803) fue un reflejo de la emancipación de la sociedad burguesa frente a la iglesia. Ilustración y revolución dejaron un vacío espiritual que la religión romántica y la idea de fraternidad universal trataron de cubrir, pero en la vida realista del siglo XIX ya no podía llevarse. Esto no excluye la práctica privada de la religión.

En el plano musical surgen movimientos historicistas y pietistas como el cecilianismo, además de una serie de obras sacras para uso cotidiano caracterizadas en general por su mediocridad

⁷¹ GROUT Y PALISCA: *Historia...* y MICHELS, Ulrich: *Atlas de...*

musical. También hay excelentes obras religiosas de los grandes compositores del siglo XIX, los cuales ya no estaban al servicio de la iglesia como Bach o aún Mozart. Sus obras religiosas nacieron por decisión personal o por un encargo determinado. Con ello la liturgia no determinaba tanto la composición, sino que el propio autor a través de su decisión personal era quien decidía el carácter de la obra litúrgica y de esta manera, la música podía llegar a transformar la iglesia en sala de conciertos como por ejemplo en la interpretación de obras como los *requiems* donde la masa sonora y orquestal excedía notablemente de las pretensiones que tenía la iglesia sobre las funciones que debían cubrirse con la música.

Las posibilidades ampliadas en la estructura y la distribución instrumental en el siglo XIX se hallan fundidas con gran barroquismo en una obra poderosa. La acentuada relación con la tradición, en este caso por medio de los *ostinati*, el coral y la fuga, muestra, de un modo análogo a la determinación de la Catedral de Colonia en el siglo XIX, la pérdida consciente o inconsciente de esta conexión. El impulso creativo y vital profundiza y amplía la relación con la fe, el más allá y Dios.

En el siglo XIX se extiende en la burguesía culta dominante el concepto de una música sacra determinada por una escritura pura. Todavía se respira el carecer sentimental de la religión romántica y se venera el piadoso recogimiento musical de los antiguos maestros. Se erigió en ideal la escritura coral a capella, que por la ausencia de instrumentos, aunque se consideraba históricamente anacrónica, parecía apropiada al actual estado del sentimiento, ya que los instrumentos tienen desde siempre un carácter mundano. También se pretendía una pureza de estilo y por ello pretendieron separar lo operístico de la iglesia.

Hacia mediados de siglo surgió dentro de la iglesia católica romana un debate en torno a la reforma musical. El movimiento ceciliano, se vio estimulado en parte por el interés romántico hacia la música del pasado y hasta cierto punto actuó a favor de un resurgimiento del supuesto estilo a capella, del siglo XVI, y de la restauración del canto gregoriano a sus formas prístinas, aunque sólo dio pie a una escasa producción de música nueva de

importancia por parte de los compositores que se dedicaron a estos ideales.

Encontramos una reflexión de Liszt en 1834 sobre la música sacra romántica, que nos aclara el sentimiento general de los grandes compositores del momento:

A falta de un término mejor podemos calificar la música nueva de “humanitaria”. Debe ser piadosa, fuerte y drástica y aunar a escala colosal el teatro y la iglesia de un modo a la vez dramático y sacro, espléndido y sencillo, ceremonial y serio, fogoso y libre, tempestuoso y sereno, translúcido y emotivo⁷².

Como recapitulación final cabría señalar el importante paso que se produce a la hora de componer música entre estos dos periodos comentados, ya que mientras en el siglo XVIII el Maestro de Capilla tiene la obligación de crear nuevas obras de música religiosa, para ser interpretadas por la Capilla Musical Catedralicia que dirige tanto en sus necesidades litúrgicas como sacras, en el XIX el compositor pasa a crear por decisión voluntaria y personal, mostrándose libre de cualquier dependencia con la iglesia que le exija un número determinado de obras con un carácter religioso determinado por la festividad para la que vaya dirigida. De esta forma los compositores harán que las tendencias y las características de estas novedosas composiciones difieran claramente de la rigidez a la que estaban sometidas anteriormente.

3.3. La capilla Musical catedralicia de Segorbe

La capilla de música del Coro de Segorbe, se puede decir que es otra de las cosas que han desaparecido y han pasado a la historia. Ya pocos recordarán aquellas misas solemnes, cantadas a cuatro voces y acompañadas con el órgano, en que la Catedral estaba llena de fieles que gustaban de asistir a la misa mayor que cantaba toda la Capilla en los días de fiesta, marcadas por el calendario litúrgico

⁷² Reproducido en LISZT, Franz: *Gesammeltre...*

llamado “La Gallofa” y que el clero de la Catedral consulta diariamente⁷³.

Esta capilla estaba compuesta por un maestro que era su director, un organista, dos sochantres que cantaban de bajos, un tenor y un contralto; todos beneficiados titulares de la Catedral, seis infantillos, que cantaban de tiples y un mozo de coro. Esta era la plantilla, que luego por motivos económicos se fue reduciendo.

Para pertenecer a ella, los sacerdotes tenían que hacer oposiciones y los infantillos eran seleccionados por el Maestro de Capilla oyéndoles cantar una determinada canción, donde el infante debía mostrar que contaba con una voz timbrada, dulce y angelical, sublime en grado máximo ya que el tono requerido tenía que ser de tiple para interpretar los registros más agudos, los de mujer. Después de las horas de coro, estos niños pasaban a dar clases de solfeo y canto y después de dos años de prácticas tenían ya los ensayos generales para cantar en Capilla; aproximadamente a la edad de ocho años.

Junto a la Catedral Metropolitana de Valencia, el Colegio del Patriarca de la misma ciudad y la Catedral de Orihuela, Segorbe se convirtió, gracias a la capilla de música catedralicia, en uno de los principales focos musicales, no sólo del Reino de Valencia sino de toda España, como lo prueba el hecho de que cantores, instrumentistas, organistas y maestros de Capilla procedentes de todo el territorio nacional se trasladaran a Segorbe para opositar a una de las plazas en concurso.

El primer Maestro de Capilla de la Catedral de Segorbe del que se conocen composiciones es Francisco Juan de Azín, que rigió la Capilla entre 1596–1598, y que uno de los más eminentes compositores españoles del siglo XIX, Francisco Andreví –que llegaría a desempeñar el magisterio de la Real Capilla de Madrid, sin duda el puesto de mayor relieve entre los siglos XVI y XIX-, trabajara durante varios años como Maestro de esta Capilla, es bien

⁷³ HERRERO, José: “La Capilla...”

significativo de la atracción que Segorbe ejercía en compositores y músicos españoles⁷⁴.

Respecto a los Maestros de Capilla anteriores y posteriores a Andreví, observamos que todos tienen una relación directa con Segorbe bien por ser de un pueblo próximo o bien por ser segorbino directamente, lo cual nos lleva a preguntarnos ¿cuál pudo ser el motivo por el que aparece Andreví entre ellos si la tendencia que venía manteniendo esta Capilla era la de tener un Maestro de Capilla próximo a Segorbe? Pero además coincide el momento con que los tres aspirantes al cargo proceden de tierras lejanas a Segorbe... ¿Hubo algo que hizo desistir a músicos de la zona de presentarse a la oposición o quizá fue mera coincidencia? Las razones por las que gana Andreví la plaza son obvias, su musicalidad es extraordinaria, pero ¿no había nadie que fuera cercano a Segorbe y que pretendiera optar a tal plaza? Este es un dato que levanta sospechas acerca del puesto que ocupó y de la rotura de la tradición que se había venido manteniendo hasta ese momento.

Aquí se detallan los tres primeros Maestros de Capilla que ocuparon plaza de Magisterio en la Catedral de Segorbe en el siglo XIX, y como se puede constatar, Andreví aparece entre dos músicos naturales de la comarca del Alto Palancia⁷⁵: Francisco Santafé (1802–1808) - Francisco Andreví (1808–1814) - José Morata García (1815–1829).

La composición de la Capilla Musical que se encuentra Andreví a su llegada a la Catedral de Segorbe, estaba formada por: Capellanes cantores; Capellanes músicos; Mozos de Coro y Músicos de fuera e Infantillos⁷⁶.

Comparando esta Capilla Musical con la del Colegio del Patriarca o Corpus Christi⁷⁷, podemos observar ciertas semejanzas

⁷⁴ HERRERO, José: “La Capilla ...”

⁷⁵ PERPIÑÁN, José: “Cronología...”

⁷⁶ La información me ha sido facilitada en el Archivo de la Catedral.

⁷⁷ RODRÍGUEZ, Esperanza: *Un Libro...*, p.19.

en cuanto a miembros y número. Las disposiciones que regirían las mismas son similares como vemos a continuación:

- *Capellanes cantores o primeros*. Debían ser sacerdotes ordenados y tenían que saber cantar polifonía acompañados por el órgano. En el Patriarca incluía este grupo a los oficiales, entre los que figuraban dos capiscoles, el maestro de capilla y el organista, también el maestro de ceremonias debía saber cantar polifonía. Las plazas de cantores se componían de un tiple, un contralto y un contrabajo, que en Valencia se les denominaba capellanes primeros.

En Segorbe, los capiscoles eran llamados Succentores o Sochantres, y ellos eran los que debían entonar y regir el coro, ocupándose de que los oficios se celebrasen con la dignidad requerida.

- El *Maestro de Capilla* debía llevar el compás, dirigir a cantores e instrumentistas, y ocuparse de todas las decisiones referentes a la interpretación, aunque su función estaba sometida a la superintendencia del vicario del coro en Valencia o a la del Chantre en Segorbe, lo que aseguraba una interpretación conforme a los cánones establecidos. Tenía la obligación de componer obras para las grandes festividades y seleccionaba el repertorio entre las piezas musicales conservadas en el archivo, además de enseñar música a los infantillos y canto a los demás miembros de la Capilla o clérigos.

- El *Organista* podía ser solamente clérigo, por su relevante papel en la capilla. Debía vestir hábito, acompañaba las interpretaciones de la Capilla y mantenía la mayoría de las veces un papel secundario. Además ejercía funciones de organero y se ocupaba del mantenimiento del órgano. Cuando este no intervenía, cantaba con el resto de capellanes.

- Los *Cantores* en las voces de Tiple, Contralto y Contrabajo practicaban el canto a solo en las respectivas interpretaciones.

- Los *Capellanes segundos* no formaban parte de la Capilla Musical de la Catedral de Segorbe y los que se ubicaban en su puesto eran los Capellanes Músicos. En Valencia eran quince y estaban exentos de la obligación de ordenarse aunque se valoraba la

rectitud de sus costumbres y su voluntad de convertirse en sacerdotes. Sus obligaciones eran similares a las de los Capellanes Primeros, aunque las exigencias musicales eran menores. Se les animaba a que aprendiesen música.

- Los *Mozos de coro* eran dos y elegidos entre los antiguos infantillos. Estaban encargados de poner y quitar los libros en el facistol y de guardar así los libros y los instrumentos con toda seguridad y curiosidad.

- Los *Infantillos* eran seis y participaban de las ceremonias de la Capilla. Recibían la enseñanza de música del maestro de Capilla y gramática de un maestro de escuela. Su crianza estaba a cargo del sacristán y el ayudante de sacristán.

- Los *Ministriles* eran cinco o seis y aunque no se especifican los instrumentos concretos, sí las tesituras (2 sopranos, 2 bajos, 1 tenor y 1 alto). Debían tocar cada jueves y sábado en uno o más servicios y en más de cuarenta fiestas durante el año. El bajón debía acompañar la música a canto de órgano.

De la misma manera, si la comparamos ahora con la estructura de la Capilla Real de Madrid⁷⁸, la cual desde mediados del XVII se mantiene fija e igual durante el paso del tiempo, nos sirve de referente para establecer lazos de unión con la de Segorbe por la importancia de esta en el plano nacional y encontramos internamente una estructura similar.

- *Sochantres o directores del coro*, se situaban a la cabeza en los oficios divinos, los salmistas o cantores de salmos, los Tenores, Contraltos, Típles y Bajos, y los músicos. Junto a ellos, los niños cantores.

Con todo esto se puede confirmar que la Capilla Musical de la Catedral de Segorbe se hallaba a la altura de aquellas más importantes a nivel nacional, y por ello será un punto importante de producción musical en los años en que permaneció viva.

⁷⁸ MORAL, Antonio Manuel: *El enemigo...*

Es evidente pues que este fue un destinopreciado por cualquier músico y más aún por aquellos de las poblaciones próximas a Segorbe, que veían en él colmadas parte de sus inquietudes musicales además de por su proximidad a Valencia de donde las corrientes musicales se mostrarían cercanas en todo momento.

3.4. Relación de las obras conservadas en el archivo

A la hora de elaborar el actual catálogo de las obras de Francisco Andreví conservadas en el archivo de la catedral de Segorbe, he visto necesario realizar un estudio previo dirigido a comprobar cual es la procedencia de sus obras para poder unificar criterios de catalogación.

Sabemos de la existencia de tres fuentes que nos informan de las obras de Andreví que se custodiaban en los archivos de la catedral segorbina antes de realizar el catálogo que en esta investigación se presenta. Son en primer lugar la relación de obras que publica Pedrell en su *Diccionario biográfico*⁷⁹ que le había enviado José Perpiñán. En segundo lugar y correspondiente a este músico, conocemos las obras que legó Perpiñán de su archivo personal al de la catedral de Segorbe⁸⁰. En tercer lugar contamos con la catalogación del archivo de la catedral que hizo José Climent en el año 1984 y con él, la relación de obras que se conservaba en su momento⁸¹. Finalmente se han tenido en cuenta las obras que han aparecido en la última ordenación del archivo, proceso que se está realizando en la actualidad.

Con toda esta información, he elaborado un cuadro en el que recojo todas las obras ordenadas por formas musicales y en el que indico el momento en que llegaron o se encontraban en el archivo y que son “Pedrell” en el primero de los casos; “Perpiñán”, en las que

⁷⁹ PEDRELL, Felipe: *Diccionario...*

⁸⁰ ACS, Inventario del archivo de música de José Perpiñán legado a la Catedral. 1928.

⁸¹ CLIMENT, José: *Fondos musicales...*, Vol. III.

legó; “Climent” en lo que se ha publicado hasta ahora y “Addenda” para aquellas que se han recuperado en la última ordenación.

El proceso ha consistido en una primera fase de comprobación de las obras de cada relación, para seguidamente unificar los títulos de las obras y por último, identificarlas por las firmas. En el caso en que no se encuentre una obra en alguna de las relaciones, se ha señalado con el signo “/” y si está catalogada o relacionada pero no tiene firma en la actualidad al no existir en el fondo, se indica con el signo “X”. Pero si la obra tiene firma se ha indicado esta en todos los catálogos en los que se cita. Este cuadro será de gran utilidad para el conocimiento del número total de obras que se conserva y el momento de su llegada al archivo, al tiempo que permitirá conocer con mayor exactitud el número total de obras que de Francisco Andreví hay en este archivo, bien sean de su etapa como maestro de Capilla o de alguna etapa posterior y que han llegado hasta el mismo.

3.4.1. Cuadro con las obras de Francisco Andreví en Segorbe

ORDEN	TITULOS	PEDRELL	PERPIÑÁN	CLIMENT	ADDENDA
	ANTIFONAS				
1	1) Regina caeli, a ocho voces. Año 1811.	X	/	/	/
2	2) Regina caeli, a tres voces y coro. Impresa.	58/8	/	58/8	/
3	3) Salve Regina. Antífona a 3 voces.	/	/	77/10	/
	CANTICOS				
4	1) Oh nuncio de ventura, para Tenor y coro, a 4 voces.	60/1	60/1	60/1	/
5	2) Magnificat. Cántico a 8 voces en Re M. Año 1812.	60/8	/	60/8	/

6	3) Magnificat. Cántico en Fa M, a 7 voces.	/	/	58/11	/
7	4) Magnificat. Cántico del 3 ^{er} tono, a 8 voces.	/	/	58/14	/
8	5) Magnificat. Cántico en Sol M, a 7 voces. Año 1809.	/	/	59/6	/
DOLORES					
9	1) Circuncidan y ofrecen. Dolores a la Virgen, a 4 voces.	/	59/13	59/13	/
EJERCICIOS de CANTO					
10	1) Para Aprender a deletrear. [Año 1808]	/	/	/	60/2-2
GOZOS					
11	1) Pues del armónico celo. “Gozos a San Blas, a duo y a 6 voces”.	59/12	/	59/12	/
12	2) Pues eres de horror espanto. “Gozos al glorioso de San Antonio de Pádua”, a 5 voces. Año 1809.	60/7	/	60/7	/
HIMNOS					
13	1) Te Deum, a 4 voces, coro y orquesta. Año 1813.	X	/	/	/
14	2) Te Deum, a 4 voces, coro y orquesta. Año 1808.	59/7	/	59/7	/
15	3) Tantum ergo, a 4 voces.	/	X	/	/
LAMENTACIONES					
16	1) Lamentación del Miércoles, a solo de Tiple. Año 1812.	X	/	/	/
17	2) Lamentación 2 ^a de Miércoles a 4 voces, con orquesta. Año 1813.	X	/	/	/
18	3) Lamentación 2 ^a del Jueves a 3 voces. Año 1813.	X	/	/	/
19	4) Aleph. Ego vir. Lamentación 3 ^a de Feria VI in Parasceve (3 ^a del Jueves) a solo de Tenor. Año 1813.	59/11	/	59/11	/

MISAS					
20	1) Misa a 5 voces, breve. Año 1812.	X	/	/	/
21	2) Messe Solemnelle en Do M. Impresa. Estrenada en 1888.	57/1	57/1	57/1	/
22	3) Misa a 3 o 7 voces breve. Año 1810.	57/2	57/2	57/2	/
23	4) Misa en Sol M obligada de órgano, a 6 voces. Año 1824.	58/1	/	58/1	/
24	5) Misa en Fa M, a 10 voces, en tres coros. Año 1819.	58/2	/	58/2	/
25	6) Misa a 3 voces y capilla.	/	X	/	/
26	7) Misa en Do M, a 4 y 8 voces. Año 1819.	/	57/3	57/3	/
27	8) Misa en Sol M, a 3 voces.	/	58/3	58/3	/
28	9) Misa en Sol M, a 5 voces. Año 1810.	/	/	57/4	/
29	10) Messa en Re M, a otto voci. Impresa.	/	/	57/5	/
30	11) Misa en Fa M, a 4 voces.	/	/	58/4	/
MOTETES (Eucarísticos / a la Virgen)					
31	1) Christus factus est, a cuatro voces.	X	/	/	/
32	2) Al Smo. Sacramento, a tres voces.	X	/	/	/
33	3) Para el septenario de los Dolores, a cuatro voces.	X	/	/	/
34	4) Tota Pulchra, a seis voces. [Año 1809]	35/6	35/6	35/6	/
35	5) O salutaris hostia, a 3 o 7 voces.	59/9	/	59/9	/
36	6) O vos omnes. Motete a 8 voces para la Virgen de los Dolores. Año 1810.	60/11	/	60/11	/
37	7) Quae est ista, a 6 voces.	/	X	/	/
38	8) Sola sine ejemplo, a 3 voces.	/	X	/	/
39	9) Terra tremuit. "Motete para el día de la Resurrección", a 8 voces.	/	59/8	59/8	/
40	10) Panis angelicus. Motete en Fa M, a 3 voces iguales.	/	/	60/10	/

ORATORIO-SECUENCIA					
41	1) Stabat Mater, con órgano y sexteto. Impreso en Burdeos.	59/1	/	59/1	/
42	2) Lauda Sion. Secuencia del Corpus, a 4 voces y orquesta. Año 1811.	59/10	/	59/10	/
RESPONSORIOS					
43	1) Hodie nobis. Responsorio de Navidad, a 12 voces. Año 1813.	X	/	/	/
44	2) Hodie nobis. Quem vidistis. O magnum mysterium. Beata viscera. Cuatro Responsorios de Navidad, a 9 voces. Año 1813.	58/18	/	58/18	/
45	3) Angelus ad pastores ait, a 6 voces. Año 1890.	/	58/17	58/17	/
46	4) Amavit eum Dominus.	/	/	58/5	/
SALMOS					
47	1) Miserere, a 4 voces y coro con organista. Año 1814.	X	/	/	/
48	2) Laudate, en Fa M, a 5 voces, obligado de Bajo. Año 1811.	58/9	/	58/9	/
49	3) De profundis, en Sol M, a 4 voces y coro. Año 1820.	58/12	/	58/12	/
50	4) Exaltabo te, en Do M, a 4 voces y coro. Año 1820.	58/12	/	58/12	/
51	5) Dixit Dominus, en Re M, a 4 voces y coro, con orquesta.	58/15	/	58/15	/
52	6) Miserere mei Deus, en Do M, a 9 voces. Año 1811.	58/16	/	58/16	/
53	7) Mirabilia testimonia tua y Príncipes persecuti sunt me. Salmos para las Nonas, solemnes a 9 voces. Año 1813.	59/2	/	59/2	/
54	8) Credidi, en Do M, a 4 voces, coro y orquesta. Año 1813.	59/3	/	59/3	/
55	9) Cum invocarem, en Sol M, a 5 voces. Año 1810.	59/4	/	59/4	/
56	10) Laudate, en La M, a 6 voces, duo de tiples y coro. Año 1809.	59/5	/	59/5	/

57	11) Cum invocarem; Qui habitat; Te lucis y Nunc Dimittis. Año 1809.	95/8	/	/	95/8
58	12) Lauda Jerusalem. Ocho Salmos de segundas Vísperas, compuestos en los años 1808 y 1809, a 7 voces.	95/27	/	/	95/27
59	13) Lauda Deum tuum.	/	/	/	95/24
SALVES					
60	1) Salve, a 7 voces. Año 1811.	X	/	/	/
61	2) Salve, Virgen dolorosa, a 3 voces y órgano.	/	/	58/7	/
TRISAGIOS					
62	1) 2 Trisagios, a 3 voces.	/	X	/	/
VERSOS					
63	1) Benedictus qui venit. Verso a duo de Tiple y Tenor. Año 1809.	58/10	/	58/10	/
64	2) Domine ad adjuvandum me. Verso a 8 voces. Año 1812	58/13	/	58/13	/
VILLANCICOS (Stmo. Sacramento / Virgen / Kalenda y Navidad)					
65	1) O admirable sacramento, a 4 voces con orquesta.	X	/	/	/
66	2) Gloria sea al eterno, a 4 voces con orquesta.	60/2	/	60/2	/
67	3) Venid querubines, a 4 voces y coro con orquesta.	60/6	/	60/6?	/
68	4) Venid a Belén, pastores, a 4 voces.	60/6?	/	60/6	/
69	5) Celestiales paraninfos, a 6 voces.	98/11	/	/	98/11
70	6) Inocentes pastorcillos. Villancico de Pascuas, a 3 voces.	/	/	60/3	/
71	7) Oh que estrella pues.	/	/	/	96/33
72	8) Que día de tanto placer.	/	/	/	97/14

73	9) Ya llega el felice momento Villancico para la oposición de Segorbe.	/	/	/	98/1
74	10) Ven pues dicha mía.	/	/	/	98/7
75	11) Qual ande Horeb.	/	/	/	98/13
76	12) Bella la aurora.	/	/	/	98/14
77	13) Admite tierno infante.	/	/	/	98/15
78	14) Villancico 3º de la Noche.	/	/	/	98/21
	[Villancicos de Navidad y para la Kalenda. Compuestos en los años 1808, 1809, 1810, 1811, 1812 y 1813, a cuatro voces, coro y orquesta]	X	/	/	/
79	Si eres hermosa luz. Villancico para las festividades de la Virgen, a 4 y 8 voces. Año 1810	59/14	/	59/14	/
80	Felices naciones. Villancico 4º y 3º de la noche, a 4 voces. Año 1810	60/5	/	60/5	/
81	Hijo mío. Villancico a 4 voces. Año 1810	60/9	/	60/9	/
82	Al orbe Dios clemente. Villancico 1º para la Kalenda. Año 1812	59/15	/	59/15	/
83	El primer padre lanzado. Villancico de Navidad a 4 voces. Año 1812	59/16	/	59/16	/
84	A lograr el favor, a 4 voces y coro. Año 1813	60/4	/	60/4?	/
85	En un círculo pequeño. Villancico al Santísimo Sacramento, a 8 voces. Año 1813	60/4?	/	60/4	/

3.4.2. Datos básicos de las obras de Francisco Andreví Castellá actualmente localizadas en el archivo de Segorbe:

El presente listado se agrupa en dos apartados. En primer lugar, las obras que figuran en el catálogo realizado en su día por José Climent, en las que junto a la descripción de la pieza según aparece en la publicación, se indica la signatura de archivo y el número de referencia en el citado catálogo. El segundo de los apartados incorpora obras en su día no catalogadas y otras de atribución con fundamentos probables. En todos los casos se añade el incípit de la obra para su identificación.

No es el catálogo final, por cuanto los trabajos de nueva catalogación que se realizan en el archivo pueden ofrecer algunos cambios, por lo que queda supeditado a su conclusión, ofreciendo este listado como un avance del mismo.

A) Catálogo⁸²:

1.- Misa en Fa M, a 10 voces. Año 1819. Signatura: 58/2; Referencia catálogo: 33

Larghetto

Ki - ri - e Ki - ri - e e - lei - son

2.- Messa en Re M, a otto voci. 17 papeles impresos “De l’Imprimerie Musicale”, Rue Neuve des Petits Camps. Signatura: 57/5; Referencia catálogo: 34

Violin I

3.- Misa en Sol M, a 6 voces y obligada de órgano. Año 1824. Signatura: 58/1; Referencia catálogo: 35

Maestoso

Ki - ri - e e - le - y - son... Ki - ri - e e - ley - son Ki - ri - e

4.- Misa en Sol M, a 5 voces y acompañamiento cifrado de órgano y otro. Año 1810. Signatura: 57/4; Referencia catálogo: 36

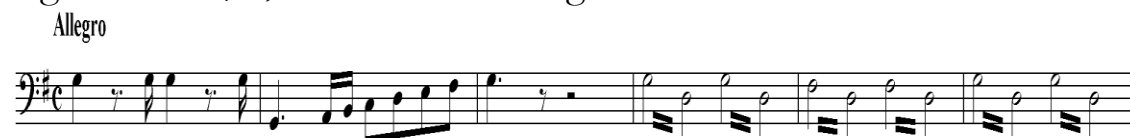
Ki - ri - e e - le - y - son Ki - ri - e e - le - y - son e - - - le - y

⁸² El listado sigue el orden de la catalogación realizada en CLIMENT, José: *Fondos musicales...*, Vol. III.

5.- Misa en Do M, a 4 y 8 voces Instrumental. Año 1819. Signatura: 57/3; Referencia catálogo: 37



6.- Misa en Sol M, a 3 y 7 voces. Partitura que empieza en el Credo. Signatura: 57/2; Referencia catálogo: 38



7.- Misa en Fa M, a 4 voces y acompañamiento de órgano. Partitura sola. Signatura: 58/4; Referencia catálogo: 39



8.- Messe solennelle, en Do M. Partitura impresa, Vidal; Bordeaux. Otra partitura manuscrita con órgano y orquesta. Estrenada en 1888⁸³. Signatura: 57/1; Referencia catálogo: 40



9.- Misa en Sol M, a 3 voces y acompañamiento de órgano. Partitura impresa en Madrid, B. Eslava, y otra manuscrita. Signatura: 58/3; Referencia catálogo: 41



⁸³ Transcripción de José Perpiñán Artíguez.

10.- Aleph. Ego vir, *Lamentación 3ª de Feria VI in Parasceve, a solo de Tenor y acompañamiento de Bucsén y Figle*. Signatura: 59/11; Referencia catálogo: 42



11.- Amavit eum Dominus, *Responsorio para Confesores, Mártires y Dedicación de la Iglesia*. Signatura: 58/5; Referencia catálogo: 43



12.- Angelus ad pastores ait, *Responsorio para la Natividad del Señor a 6 voces y acompañamiento cifrado de órgano y otro. Año 1890⁸⁴*. Signatura: 58/17; Referencia catálogo: 44



13.- Benedictus qui venit, *Verso a dúo de Tiple y Tenor con acompañamiento instrumental. Año 1809*. Signatura: 58/10; Referencia catálogo: 45



⁸⁴ Transcripción de José Perpiñán Artíguez.

14.- Credidi, *Salmo en Sol M a 8 voces con acompañamiento instrumental.*
Año 1813. Signatura: 59/3; Referencia catálogo: 46

Allegretto
 10

Cre - di - di Cre - di - di Cre - di - di prop - ter quod prop - ter quo - lo - cu - tus

15.- Cum invocarem, *Salmo en Sol M a 5 voces.* *Año 1810.* Signatura:
 59/4; Referencia catálogo: 47

16.- De profundis (Sol M) y Exaltabo te (Do M), *Salmos a 8 voces y acompañamiento.* *Año 1820.* Signatura: 58/12; Referencia catálogo: 48

De pro - fun - dis cla - ma - vi cla

17.- Dixit Dominus, *Salmo en Re M a 8 voces con acompañamiento instrumental.* Signatura: 58/15; Referencia catálogo: 49

Allegretto

Di - xit Do - mi - nus Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no

18.- Domine ad adjuvandum me, *Verso a 8 voces con acompañamiento instrumental.* *Año 1812.* Signatura: 58/13; Referencia catálogo: 50

Do - mi - ne Do - mi - ne ad ad - ju - vand - ti me - fes

19.- Hodie nobis. Quem vidistis. O magnum mysterium. Beata viscera. *Responsorios para los maitines de la Navidad de N. S. J., a 9 voces y acompañamiento. Año 1813. Signatura: 58/18; Referencia catálogo: 51*

a 12 voces



Ho - di - e no - bis Ho - di - e no - bis coe - lo - rum rex coe - lo - rum rex

a 9 voces



Ho - di - e no - bis Ho - di - e no - bis coe - lo - rum_ rex Ho - di - e no - bis coe - lo - rum rex

a 3 voces



Ho - di - e no - bis coe - lo - rum_ rex coe - lo - rum_ rex coe - lo - rum_ rex de

20.- Lauda Sion, *Secuencia a 4 y 8 con acompañamiento instrumental para Corpus. Signatura: 59/10; Referencia catálogo: 52*

Allegro



21.- Laudate, *Salmo en Fa M a 5 voces y acompañamiento. Signatura: 58/9; Referencia catálogo: 53⁸⁵*



La - u - da - te Lau - da - te Do - mi - num om - nes om - nes gen - tes

⁸⁵ “Se hizo para las oposiciones de Chantre. Sirvió este mismo Salmo para las oposiciones a Salmista y Sochantre en marzo de 1886 que fueron dirigidas por el Maestro de Capilla de Valencia D. Juan Bautista Guzmán, Beneficiado de aquella Metropolitana”.

22.- Laudate, *Salmo en La M a 6 voces y acompañamiento de órgano y otro.* Año 1809. Signatura: 59/5; Referencia catálogo: 54

Lau - da - te Lau - da - te Do - mi - num Om - nes gen -

23.- Magnificat, *Cántico en Sol M a 7 voces y acompañamiento cifrado.* Año 1809. Signatura: 59/6; Referencia catálogo: 55

24.- Magnificat, *Cántico a 8 voces en Re M, 3^{er} tono con acompañamiento instrumental.* Año 1812. Signatura: 60/8; Referencia catálogo: 56

Mag - ni - fi - cat Mag - ni - fi - cat a - na - ma me - a

25.- Magnificat, *Cántico en Fa M a 7 voces y 3 acompañamientos iguales y cifrados para órgano, contrabajo y para regir.* Signatura: 58/11; Referencia catálogo: 57

Mag - ni - fi - cat Mag - ni - fi - cat mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a

26.- Magnificat, *Cántico del 3^{er} tono a 8 voces con acompañamiento instrumental.* Signatura: 58/14; Referencia catálogo: 58

27.- Mirabilia testimonia tua y Príncipes persecuti sunt me. *Primero y tercer Salmo de Nona, en Sol M a 9 voces y acompañamiento. Año 1813. Signatura: 59/2; Referencia catálogo: 59*

MIRABILLA
Moderato

Mi - ra - bi - li - a Mi - ra - bi - li - a tes - ti - mo - ni - a tu - a Mi - ra - bi - li - a

PRINCIPES

Prin - ci - pes per - se - cu - ti sunt me gra - tis Prin - ci - pes per - se - cu - ti sunt me gra - tis

28.- Miserere mei Deus, *Salmo en Do M a 9 voces con acompañamiento instrumental. Año 1811. Signatura: 58/16; Referencia catálogo: 60*

Mi - se - re - re - mei - De - us Mis - e - re - re - mei - De - us Mis - e - re - re - mei - De - us Mis - e - re - re - mei - De - us

29.- O salutaris Hostia, *Motete en Sol M a 3 y 7 voces y acompañamiento de órgano. Signatura: 59/9; Referencia catálogo: 61*

O sa - lu - ta - ris hos - ti - a qua cae - li pan - dis os - ti - um

30.- O vos omnes, *Motete a 8 voces para la Virgen de los Dolores y 3 acompañamientos iguales de violón, órgano cifrado y otro para regir. Signatura: 60/11; Referencia catálogo: 62*

O vos m - nes O vos Om - nes qui tran - si - tis por

31.- Panis angelicus, *Motete en Fa M a 3 voces iguales y acompañamiento de órgano*. Signatura: 60/10; Referencia catálogo: 63

Pa - nis an - ge - li - cus fit pa - nis ho - mi - num dat pa - nis ce - li - cus fi

32.- Regina caeli, *Antífona a 3 voces y acompañamiento de órgano*. Signatura: 58/8; Referencia catálogo: 64

Maestoso

Re - gi - na coe - li Re - gi - na coe - li la - ta - - re

33.- Salve Regina, *Antífona a 3 voces y acompañamiento de órgano*. Partitura en colección. Signatura: 77/10; Referencia catálogo: 65

Sal - - ve Sal - ve Re - gi - na Sal - ve Re - gi - - na Ma - ter mi - se - ri

34.- Stabat Mater, *Oratorio-Secuencia a 4 voces y piano o sexteto de cuerda*. Partitura impresa en Burdeos. Signatura: 59/1; Referencia catálogo: 66

Moderato

Solo

Sta - bat Ma - ter Ma - ter do - lo - ro - sa Sta - bat Ma - ter do - lo -

35.- Te Deum Laudamus, *Himno a 8 voces con acompañamiento instrumental*. Signatura: 59/7; Referencia catálogo: 67

Allegro

Te De - um lau - da - mus Te do - mi - ni con - fi - te - mur Te - do - mi - ni con - fi - te - mur con - fi -

36.- Terra tremuit, *Motete para el día de la Resurrección, a 8 voces y acompañamiento de órgano y contrabajo. Partitura. Signatura: 59/8; Referencia catálogo: 68*

Andante Maestoso

Te-rra tre - mu-it Te - rra tre - mu - it tre-mu-it et qui - e - vit Te-rra tre - mu-it te-rra tre-mu-it

Detailed description: This is a musical score for a motet. It features a single melodic line on a treble clef staff. The tempo is marked 'Andante Maestoso'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 5/8. The lyrics are 'Te-rra tre - mu-it Te - rra tre - mu - it tre-mu-it et qui - e - vit Te-rra tre - mu-it te-rra tre-mu-it'. There are some performance markings: an accent (>) over the first 'Te-rra', a triplet (3) over the 'qui - e - vit' section, and a fermata over the final 'Te-rra'.

37.-Tota Pulcra, *Motete a 6 voces y acompañamiento de órgano. Es el motete más famoso de Andreví. Signatura: 58/6; Referencia catálogo: 69*

p To - ta pul - chra es Ma ri - a *Tutti* To - ta pul - chra es Ma -

Detailed description: This is a musical score for a motet. It features a single melodic line on a treble clef staff. The tempo is not explicitly marked but the dynamics include 'p' (piano) and 'Tutti'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The lyrics are 'To - ta pul - chra es Ma ri - a To - ta pul - chra es Ma -'. There is a measure rest of 13 measures at the beginning and a triplet (3) over the final 'Ma -'.

38.- Al orbe Dios clemente, *Villancico 1º para la Kalenda a 4 voces con acompañamiento instrumental. Año 1812. Signatura: 59/15; Referencia catálogo: 70*

Moderato

Detailed description: This is a musical score for a villancico. It features a single melodic line on a bass clef staff. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score consists of a single line of music with various rhythmic values and rests.

39.- Circuncidan y ofrecen, *Dolores a la Virgen, a 4 voces y acompañamiento de órgano. Signatura: 59/13; Referencia catálogo: 71*

Cir - cun - ci - dan y o - fre - ce la - ma - dre

Detailed description: This is a musical score for a villancico. It features a single melodic line on a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The lyrics are 'Cir - cun - ci - dan y o - fre - ce la - ma - dre'. There is a triplet (3) over the final 'ma - dre'.

40.- El primer padre lanzado, *Villancico de Navidad a 4 voces con acompañamiento instrumental. Año 1812. Signatura: 59/16; Referencia catálogo: 72*

El pri - mer pa - dre - lan - za - do del a - me - no del a

41.- En un círculo pequeño, *Villancico al Santísimo Sacramento, a 8 voces con acompañamiento instrumental. Año 1813. Signatura: 60/4; Referencia catálogo: 73*

Andante

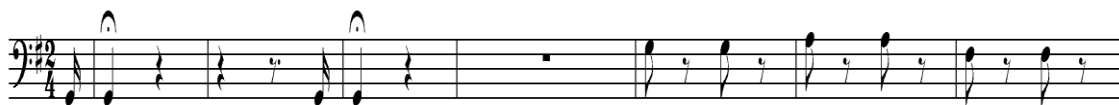
En un cir - cu - lo pe - que - ño su gran - de - za es tre - chan - do - se por dar - se to - do al hom - bre por

42.- Felices naciones, *Villancico 4º y 3º de la noche, a 4 voces con acompañamiento instrumental. Año 1810. Signatura: 60/5; Referencia catálogo: 74*

Recitado

43.- Gloria sea el Eterno, *Villancico de Navidad a 4 y 8 voces con acompañamiento instrumental. Signatura: 60/2; Referencia catálogo: 75*

44.- Hijo mío, *Villancico a 4 voces con acompañamiento instrumental. Año 1810. Signatura: 60/9; Referencia catálogo: 76*



45.- Inocentes pastorcillos, *Villancico de Pascuas a 3 voces. Incompleto. Junto a este villancico hay otros dos con la misma música pero distinta letra: “Villancico de Pascuas al señor Obispo” y “Villancico de Noche Buena”. Signatura: 60/3; Referencia catálogo: 77*



46.- ¡Oh!, nuncio de ventura, *Aria de Tenor para Adviento a 4 voces y acompañamiento. Signatura: 60/1; Referencia catálogo: 78*



47.- Pues del armónico celo, *Gozos a San Blas a dúo y a 6 voces con acompañamiento instrumental. Signatura: 59/12; Referencia catálogo: 79*



48.- Pues eres de horror espanto, *Gozos al glorioso San Antonio de Padua, a 5 voces con acompañamiento instrumental. Año 1809. Signatura: 60/7; Referencia catálogo: 80*



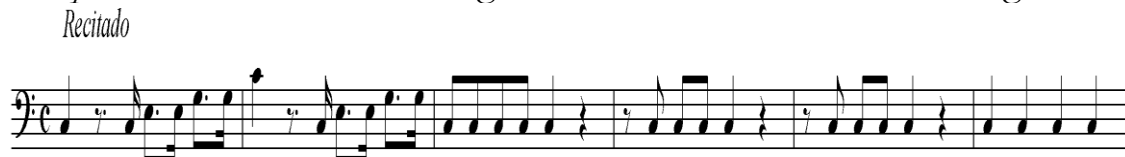
49.- Salve, Virgen dolorosa, *Salve Dolorosa, a 3 voces y acompañamiento de órgano. Signatura: 58/7; Referencia catálogo: 81*



50.- Si eres hermosa luz, *Villancico para las festividades de la Virgen, a 4 y 8 voces y acompañamiento. Año 1810. Signatura: 59/14; Referencia catálogo: 82*



51.- Venid a Belén, pastores, *Villancico de Navidad, a 4 voces con acompañamiento instrumental. Signatura: 60/6; Referencia catálogo: 83*



B) Obra no catalogada⁸⁶:

52.- Para aprender a deletrear, *ejercicio de vocalización*. Signatura: 60/2-2.

Musical score for exercise 52, featuring vocal lines with lyrics and performance markings. The score is in 4/4 time and includes markings for Solo and Coro o Tutti. The lyrics are: "Las mon - jas en el Co-roCon-gra-tu - la - mi - ni Las mon - jas en el Co-roCon-gra-tu - la - mi - ni Di-cen can".

53.- Cum invocarem, *Salmo, a 8 voces*. Signatura: 095/008

Musical score for exercise 53, featuring a piano accompaniment with fingerings and dynamics. The score is in 4/4 time and includes markings for *p* and *f*. The lyrics are: "5 7 5 6 5 3 4 3 4 3 5 4 3 3 4".

54.- Lauda Deum, *Salmo, a 6 voces*. Signatura: 095/024

Musical score for exercise 54, featuring a vocal line with lyrics. The score is in 3/8 time and includes a marking for *4*. The lyrics are: "Lau - da De - um tu - um Si - on quo - ni - am con - fu - ta - vit se - nas por -".

55.- Lauda Jerusalem, *Salmo, a 7 voces y acompañamiento cifrado*. Signatura: 095/027

Musical score for exercise 55, featuring a piano accompaniment with lyrics. The score is in 4/4 time and includes markings for *p* and *f*. The lyrics are: "La - u - da Je - ru - sa - lem Do - mi - num Lau - da De - um tu - um Lau - da De - um tu".

⁸⁶ Son atribuciones surgidas a partir de la ordenación del Catálogo nuevo en elaboración.

56.- Oh que estrella pues, *Villancico*. Signatura: 096/033

Violín 1°



57.- Que día de tanto placer, *Villancico 1° de la Noche*. Signatura: 097/014



Que dí - a que dí - a de tan - to pla - cer que glo - ria que glo - ria hoy

58.- Ya llega el felice momento, *Villancico para la oposición, a 5 voces y acompañamiento de Órgano y Contrabajo*. Signatura: 098/001

Allegretto no mucho



Ya ya lle - ga el fe - li - ce mo - men - to en que el Dios de Is - ra - el so - be - ra - no a - pia - da - do del mi - se - ro

59.- Ven pues dicha mía, *Villancico para la Calenda*. Signatura: 098/007



Ven pues di - cha mi - a y tru - e - ca la no - che en a - le - gre di - a ven

60.- Celestiales paraninfos, *Villancico, a 6 voces*. Signatura: 098/011

Andante



Ce - les - ti - a - les pa - ra - nin - fos mo - ra - do - res de Si - on pu - bli

61.- Qual ande Horeb, *Villancico*. Signatura: 098/013

Musical notation for 'Qual ande Horeb' in 9/8 time, starting at measure 6. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Qual an - de Ho - reb! A - y Dios! en la co - li - na igual va cre - cien - do

62.- Bella la aurora, *Villancico 1^{er}. nocturno*. Signatura: 098/014

Musical notation for 'Bella la aurora' in 3/8 time, starting at measure 35. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Be - lla la au - ro - ra ma - ti - za - el ci - e - lo ya - le - gra el su - e - lo de

63.- Admite tierno Infante, *Villancico 3^o de la Noche*. Signatura: 098/015

Musical notation for 'Admite tierno Infante' in 6/8 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Ad - mi - te ad - mi - te ti - er - no In - fan - te mi hu

64.- Villancico 3^o de la Noche. Signatura: 098/021

Violín 1^o

Allegro Moderato

Musical notation for 'Villancico 3^o de la Noche' for Violin 1 in 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro Moderato'. The notation is on a single staff with a treble clef.



Análisis de la aportación musical de las obras de Andreví

A modo de introducción, es conveniente una definición de conceptos que nos permita diferenciar las obras musicales y el propio significado de lo que entendemos como música religiosa. Nos movemos en un marco teórico, matizable en ocasiones, pero que nos ayudará a comprender el campo musical de la obra de Andreví, los parámetros en los que debían desenvolverse sus composiciones.

4.1. La música religiosa: coral y polifónica, sacra y litúrgica

Hay dos términos que pueden hacernos dudar tanto a la hora de utilizarlos como a la hora de expresarnos. Quizá, el límite entre ellos no esté tan claro como para ser conscientes y estar seguros de su correcto uso en los momentos clave en que los podamos necesitar. Esto es lo que me ha llevado a mostrar las diferencias o mejor dicho, a intentar aclarar a qué tipo de música nos estamos refiriendo cuando utilizamos los términos Música Coral y Música Polifónica.

Sólo de esta forma podremos avanzar con unas ideas más claras y sólidas, y mantendremos un correcto trazo de utilización de las mismas tanto en este ámbito musical como en lo que sigue a continuación.

▪ “Música Coral” y “Música Polifónica”

En cuanto a la *Música Polifónica*⁸⁷ se refiere, hay que comenzar diciendo que desde fines del siglo XIV la denominada como música polifónica vocal era aquella que se ejecutaba por capillas o grupos de cantores, dirigidos por un maestro y afines a las catedrales. Las voces altas correspondían a niños -a veces, seises- y las bajas, a adultos -tiple, contralto, tenor y bajo-. Habrá un organista para diario -otro para solemnidades- y ministriles con instrumentos de viento -flautas, chirimías, sacabuches, bajones, cornetas-, que apoyaban las voces.

Por su parte, la *Música Coral*⁸⁸ y en concreto al considerar la música coral aquella del siglo XIX, es necesario establecer una distinción entre obras donde el coro desempeña un papel secundario, y aquellas en las que la escritura coral es principal foco de interés. A la primera categoría pertenecen los numerosos y extensos coros de las óperas, los movimientos corales de sinfonías y algunas de las grandes obras sinfónico-corales de Berlioz y Liszt. En ellas, el coro se adapta peor a la expresión de sentimientos típicamente románticos que la orquesta sinfónica; en realidad, muchos compositores del siglo XIX trataron primordialmente al coro como una división de la orquesta para lograr toques pintorescos y colores nuevos. La música coral del siglo XIX, que no forma parte de una gran obra, es principalmente de tres clases:

1) Part-songs: canciones a varias voces, es decir, canciones en estilo homofónico para pequeño conjunto vocal, con la melodía en la voz superior, o bien son otras piezas corales breves, habitualmente sobre textos profanos, que se cantan a capella o con acompañamiento de piano u órgano.

⁸⁷ GROUT Y PALISCA: *Historia...*

⁸⁸ *ibidem*

2) Música sobre textos litúrgicos, o que está destinada a su empleo en los oficios religiosos.

3) Obras para coro, a menudo con uno o más solistas vocales y orquesta sobre textos de carácter teatral o teatral-narrativo, aunque destinadas a la ejecución en concierto antes que a la representación escénica.

▪ La música religiosa: Sacra y Litúrgica⁸⁹

Seguidamente voy a aclarar dos términos que continuamente nos llevan a la duda y hacen que no sepamos en realidad cuál es más correcto emplear en cada caso. Cuando hablamos de la música religiosa en general, dentro de ella encontramos por un lado la denominada como *Música Sacra* y por otro la *Música o Canto Litúrgico*, bastante distantes entre si, pero que parten del mismo fondo institucional.

Inicialmente se podría establecer esta delimitación semántica en el aspecto de que la música litúrgica es aquella creada para acompañar o realizar un rito que forma parte de la liturgia (por ejemplo, el Santo o “*Sanctus*” se ha hecho para ser cantado en un momento concreto, fuera del cual pierde su sentido) al tiempo que la música sacra, hace referencia a toda aquella música de temática religiosa pero que no responde a una función litúrgica concreta. Esto no quiere decir que se trate de una música de “segunda categoría” a nivel cristiano, sino que cumple una función diferente en momentos diferentes. Esta música, por ejemplo, puede ser muy apropiada en oraciones sobre la Palabra de Dios, encuentros cristianos de diversa índole, pastoral (especialmente infantil y juvenil), etc.

Pero en realidad debemos profundizar más en la aclaración de estos términos, tantas veces mal empleados, para saber a qué tipo de música nos referimos en cada momento y saber diferenciarla por la función que realiza y para la que ha sido compuesta.

⁸⁹ Desarrollado a partir de la información consultada en DE SANTI, Angelo: *La música...* y VIRGILI, M^a Antonia: *La música...*

La Música Sacra

La música durante un servicio religioso para muchas iglesias es una parte fundamental en su adoración. Se cantan himnos, salmos y canciones espirituales que son entonadas para Dios, por tanto considero oportuno hacer una aclaración y llamar a esta música como religiosa puesto que música sacra puede ser la litúrgica y la religiosa a la vez, es decir el todo es la Sacra, por tanto dentro de la sacra que es la que envuelve el todo encontraremos la religiosa, que va dirigida a ser interpretada en los oficios o connotaciones religiosas y la litúrgica que es la que va dirigida a ser interpretada para momentos concretos dentro de la liturgia.

Música sacra, palabra raíz del latín: *sacer, sacra, sacrum*, es decir santo, augusto. Fue usada desde alrededor de 1220 y significa música sagrada (*sacrare o consagrar*) que a su vez deriva en *sacratu*, que significa sagrado, consagrado.

Comúnmente música sacra en el ámbito católico, tiene su origen de la palabra *Sacrum* que a su vez es una traducción del griego *hieron (osteon)*, que significaba hueso fuerte hueso sagrado. El hueso sacro es el hueso central de la pelvis, que de acuerdo a los primeros romanos (antes del catolicismo) en su religión pagana, tenían la creencia de que este hueso era indestructible, y era la parte del cuerpo que sería capaz de levantar a un muerto o resucitar.

Dada su connotación y origen occidental es de uso primordial en la iglesia cristiana, predominantemente católica, aunque por extensión es aplicable a las diferentes manifestaciones músico-religiosas, de otros pueblos, ya sean de origen indio, árabe, judío, u oriental. Aunque en el pensamiento occidental, se ha monopolizado su uso, así ha pasado a ser casi estrictamente de uso cristiano, incluyendo la música cristiana contemporánea, en la cual la música explora temas cristianos para la juventud, aunque por su diseño puede ser tocada en otros lugares con excepción de iglesias.

La música sacra también sufrió la discusión estética por la validez de los nuevos estilos incorporados al arte litúrgico. La influencia de la ópera napolitana se reconoce en la Misa de Santa

Cecilia de Haydn, en la que predominan elementos heredados de épocas anteriores.

Por otra parte, el Padre Martín, profesor de Mozart en la Academia Filarmónica de Bolonia, siguió enseñando el antiguo estilo contrapuntístico, mientras que sobre todo en el sur de Alemania se desarrolló un estilo que pretendió combinar lo mejor de ambos mundos, dando la misma relevancia a la música y al texto, como se ve en la Misa de la Coronación de Mozart.

Podemos considerar que la música sacra incluye cuatro elementos distintos pero subordinados:

1. Canto simple.
2. Canto armonizado.
3. Uno u otros de estos acompañados por un órgano u otros instrumentos.
4. Órgano e instrumentos solamente.

Música sacra es música en el servicio de adoración. Esta es una definición genérica y básica de todo ese tipo de música, y es una definición obvia y directa.

Tomando un paso mas adelante en nuestro argumento, debe tenerse en mente que no estamos aquí lidiando con adoración de Dios en general, pero con su adoración como es practicada en la verdadera Iglesia de Jesucristo, la Iglesia Católica. Por lo tanto para nosotros la música sacra primordialmente significa música al servicio del culto Católico.

Este culto se ha construido así mismo y ha sido mantenido deliberadamente aparte de cualquier otra forma de culto; contiene su propio sacrificio, su propio altar, sus ritos propios, y es dirigida en todo por la soberana autoridad de la Iglesia. Por ello, ninguna música, no importa cuanto sea empleada en cultos que no sean Católicos, nunca pueden, por esta razón, ser vistos como sagrados y litúrgicos.

Finalmente, la frase “Culto Católico” debe aquí ser tomada en su cualidad formal de culto público, el culto de una sociedad u organismo social, impuesta por Ley Divina y sujeta a una autoridad suprema la cual, por derechos Divinos adquiridos, la regula, la guarda, y que a través de ministros completamente apegados a la ley la ejerce para el honor de Dios y el bienestar de la comunidad.

Esto es lo que es conocido como “culto litúrgico”, por tanto hecha en todo su estilo por la liturgia de la Iglesia. La liturgia ha sido aptamente definida como “ese culto en la cual la Iglesia Católica, a través de sus ministerios legítimos que actúan en acuerdo con reglas bien establecidas, públicamente ejerce con el fin de rendir digno homenaje a Dios”.

Con esto queda claro que los actos y oraciones realizadas por los feligreses para satisfacer sus devociones privadas, no forman parte del culto litúrgico, aún cuando sean realizadas por los feligreses como un solo cuerpo, bien sea en público o en lugares de culto público, y aún cuando sean conducidos por un sacerdote u otro.

Música y Canto Litúrgico

Si tomamos estas palabras en su significado ordinario, es fácil establecer el significado de “canto litúrgico”. Así como decimos altar litúrgico, vestiduras litúrgicas, cáliz litúrgico, etc., para indicar que estos objetos varios corresponden en materia, forma, y consagración con los requerimientos de los usos litúrgicos en los cuales ellos son usados, así mismo un canto, si su estilo, composición, y ejecución prueban ser adecuados para uso litúrgico, puede apropiadamente ser llamado canto litúrgico.

En el sentido estricto de la palabra, la palabra “canto” significa una melodía ejecutada solamente por la voz humana, bien sea bajo la forma de un canto en un solo tono o en armonía. En un sentido más amplio de la palabra, también incluye aquellos cantos que están acompañados por instrumentos; pero la porción de honor siempre es retenida por la parte vocal. En un sentido más amplio pero incorrecto, la palabra "canto" también es aplicada a la música instrumental ya que sus cadencias imitan la inflexión de la voz

humana, ese primero y más perfecto de los instrumentos, la obra de Dios mismo. Y por lo tanto, luego de la introducción del órgano en las iglesias, cuando este comenzó a alternar con los cantantes de música sacra, encontramos a escritores medievales usando deliberadamente la frase "*cantant organa*" y más aún "*cantare in organis*".

Considerando que la Iglesia permite en sus servicios litúrgicos no solamente a la voz humana, pero un acompañamiento de estos por el órgano u otros instrumentos, e incluso órgano e instrumentos sin la voz humana, es en este sentido en el que nosotros la vamos a usar, y entonces canto litúrgico significa música litúrgica.

De todo ello se deduce lo siguiente:

A) Ningún tipo de música puede correctamente ser considerada como litúrgica, la cual no sea exigida por la función litúrgica, o la cual no sea parte integral de la misma, pero que es solo admitida como una adición discreta para llenar un espacio, si podemos usar la expresión, los intervalos silenciosos de la liturgia donde no haya un texto designado para ser cantado.

B) Entre los varios elementos admitidos en la música sacra, el más litúrgico en el sentido estricto de la palabra es aquel que mas directamente que cualquier otro se une así mismo con el texto sacro y parece como el más indispensable de todos.

La ejecución del órgano como modo de preludio o durante intervalos solo puede ser llamado litúrgico en un sentido bien amplio debido a que este, bajo ningún concepto, es necesario ni tampoco acompaña ningún texto del canto. Pero un canto acompañado por el órgano e instrumentos puede muy apropiadamente ser conocido como litúrgico. Órganos e instrumentos son permitidos, sin embargo, solo para apoyar al canto, y no pueden nunca por si mismos ser considerados como parte integral del acto litúrgico. De hecho, su inclusión ha sido relativamente reciente, Y ellos aún son excluidos de las funciones papales.

La música vocal es el estilo más correcto de música litúrgica, desde que ella por si sola ha sido siempre reconocida como la música propia de la Iglesia, ella por si sola entra en contacto directo con el significado el texto litúrgico, viste al texto con melodía, y le expone al entendimiento de las gentes.

Ahora bien, hay que considerar que la música vocal puede ser bien sea ejecutada de manera sencilla o polifónica la verdadera música litúrgica, y toda ella es indispensable en la celebración de la liturgia solemne, es el canto sencillo, y por lo tanto, en la Iglesia Católica, es el canto Gregoriano.

Hay un estilo de música, grave, y seria, sin embargo no sagrada porque no es usada en el rito, todavía tomando parte de alguna de las cualidades de la música sacra, y tomando sus ideas e inspiración de cosas que tienen que ver con religión y rito.

Tal es la música de lo que es conocido como oratorios sagrados, y otras composiciones de carácter religioso, en los cuales las palabras son tomadas de la Biblia o en algunos casos de la liturgia misma. A esta clase pertenecen las santas "Misas" de Bach, Haydn, Beethoven, y otros autores clásicos, el "Réquiem" de Verdi, el "Stabat Mater" de Rossini, etc., todas ellas obras de altos meritos musicales, pero que, debido a sus medios y duración extraordinaria, nunca pueden ser recibidos dentro de la Iglesia.

Ellas son apropiadas, como los oratorios, a recrear religiosa y artísticamente audiencias en grandes conciertos musicales. A modo de distinción especial, la música de esta naturaleza es usualmente llamada o designada música religiosa.

4.2. Estudio descriptivo de las obras analizadas

Dentro del amplio catálogo de obras de Francisco Andreví, que se conservan en el archivo de Segorbe, he escogido una muestra de ellas para analizarlas con detenimiento. Abarcan un espectro variado en sus formas musicales, como ejemplos diversos, en las que vemos villancicos, motetes, salmos, himnos, gozos, oratorio-secuencia o el anecdótico ejercicio de vocalización y de todas ellas, obtendremos

una serie de datos y de información que nos irán dando una idea sólida y concreta de las técnicas compositivas que caracterizaron a este compositor.

Estas obras seleccionadas han sido analizadas, y así aparecen recopiladas en esta publicación, en el mismo orden cronológico de su composición. De esta manera vamos a poder comprobar una tras otra la evolución de su mano compositiva en el tiempo, a la vez que observaremos cómo van variando las técnicas y herramientas musicales que utiliza para plasmar sus ideas musicales en la partitura. Será una forma inequívoca de ver la manera en que va madurando en el mundo de la composición a medida que avanzan los años y cómo va transmitiendo, a través de sus obras, toda su riqueza musical.

GLORIA SEA AL ETERNO

Villancico de Navidad

(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 60/2)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786-1853)

Edición: Manuscrito, original, Segorbe, 1808

Transcrito y revisado por: Vicente Martínez Molés (Enero 2007)

Figura 1: Plantilla vocal e instrumental al comienzo del Villancico Gloria sea al eterno

■ Características generales

Estamos analizando un Villancico de Navidad, compuesto en tres tiempos para coro de voces formado por Soprano (Tiple) – Tenor – Bajo e instrumentos que son Violín y Bajo Continuo. Se puede hablar inicialmente de la gran cantidad de recursos, elementos, técnicas y aspectos compositivos que ha empleado Andreví a la hora de componer esta obra.

Resultan interesantes la armonía, el ritmo, el tempo, la melodía y todos y cada uno de los elementos de los que se sirve el compositor para elaborar este Villancico, lo cual le dota de una virtud, de un carácter y de una expresividad muy interesantes.

El carácter de la obra es *dolce*, melódico, *muy cantabile*, expresivo, muy pegadizo, con un juego contrapuntístico extraordinario y con una combinación melódica muy llamativa.

▪ *Melodía*

Es uno de los aspectos más interesantes de esta obra. Destaca su brillantez sonora, su fluidez melódica, el equilibrio tímbrico, el mágico dibujo ondulado de su línea melódica y el amplio ámbito que tiene, lo cual le da juego para generar expresividad y aumentar el campo sonoro del oyente. En muchos casos, el resultado melódico de un tema se extrae de la sonoridad generada por la sucesiva repetición de valores de notas breves pero incesantes, lo cual genera al mismo tiempo mucho interés.

Se repiten muchas notas debido al recurso antes mencionado, pero sin embargo esto no genera pesadez sino que por el contrario despierta el oído y la atención, dejando así llevar al oyente hasta el final de la frase en un mundo melódico infinito y excepcional.

El movimiento por grados conjuntos de la línea melódica hace de esta que sea muy *cantabile* y al mismo tiempo pegadiza, únicamente aborda saltos interválicos inferiores a la 5ª.

Todas y cada una de las frases están muy bien seccionadas con un ictus o nota de apoyo inicial y otro final, si bien en algunos casos utiliza el silencio con finalidad estructural y en otros utiliza un breve enlace a modo de escala, como progresión muy rápida para conducirnos hasta la siguiente frase.

Tras exponer cada uno de los temas principales, ya no repite la estructura y el dibujo de este de forma exacta, sino que lo varía utilizando recursos dinámicos (*p – f*) cambiando el movimiento melódico por otro contrario.

Generalmente, el final de cada semifrase se hace en una nota aguda, mientras que utiliza valores ligeramente más largos y graves para el final del tema con sentido de idea concluida y cerrada antes de atacar algo nuevo.

Llama la atención la gran cantidad de valores de duración breve y muy breve sobre los de larga duración, y también los valores de nota con puntillo para elaborar la melodía.

▪ *Ritmo*

La gran cantidad de valores de nota breve que utiliza para componer los tres tiempos, dotan a esta obra de un ritmo muy claro, *marcato*, vivo e incesante.

Hay un *perpetuum mobile* repartido en las dos partes instrumentales (violín y contrabajo) principalmente, que son por parte del violín con las notas más breves a modo de virtuosismo interpretativo, y por parte del contrabajo con una cadencia de acompañamiento en pizzicato, muy *marcato*, con secciones de *ostinato* rítmico machacón que hace de soporte rítmico y a su vez de apoyo y referencia para el resto de las voces. Voces del coro por su parte, que van adquiriendo el protagonismo y son los más melódicos encajando su ritmo de interpretación en el esquema rítmico tan rígido que ofrecen aquellos dos instrumentos.

El tempo del primer tiempo de la obra, parece más sosegado, calmado y medido que el de los otros dos, aunque por todo lo comentado hasta aquí resulta evidente pensar que para nada puede ser lento sino que mejor decir que es tranquilo. Por parte del segundo y tercer tiempo la indicación de *Allegro* nos indica que es un tempo movido, alegre, vivo, que genera expectativas, interés y atrae la atención del oyente. Con ello la intervención melódica de las voces resalta en su conjunto por contrastar tan rígido esquema rítmico.

Dentro del segundo tiempo hay un cambio indicado y muy contrastante de *Allegro* a *Larghetto*, pero que como a su vez disminuye el valor de las notas y la combinación asimétrica de sus ritmos, la variación de tempo no es muy grande.

En esta obra destaca la existencia de varias células rítmicas características que vienen apareciendo continuamente a lo largo del discurso melódico, y que dotan a la pieza de un carácter y un sentido cuanto menos atractivo.

▪ *Armonía*

Es otro de los aspectos destacables de esta obra. Aun sin utilizar acordes de relevante interés bien por su disposición, bien por su funcionalidad o por ser alterados o disminuidos, de los cuales si que se pueden encontrar al analizar la obra, lo que más destaca es cómo para unos casos utiliza la disposición vertical independiente de cada tiempo del compás para formar el acorde y cómo en otros casos, el acorde es el resultado de la sonoridad del conjunto de notas del compás.

Aún así, los principales acordes empleados son el de Tónica (I) y Dominante (V) siendo mucho más escasos otros secundarios como II, IV y VI grados, lo cual muestra que no hay un claro rebuscamiento sonoro interno en la obra, pero por el contrario, Andreví si que busca esta sonoridad interesante general como resultado de una armonía rica en tonalidades y ritmo armónico rápido.

Utiliza una combinación de tonalidades que hace que para cada uno de los tiempos emplee dos tonalidades diferentes y que en algunos casos son un elemento determinante en las secciones de la obra:

- 1^{er} Tiempo: Fa Mayor → proceso modulante → Sol menor
- 2^o Tiempo: Do Mayor y Mi b Mayor
- 3^{er} Tiempo: Sol Mayor → modula a Do Mayor

Así pues se ve un profundo trabajo armónico en la obra, lo cual le dota de riqueza e interés generando sonoridades nuevas e interesantes dentro del estricto esquema armónico general de la obra.

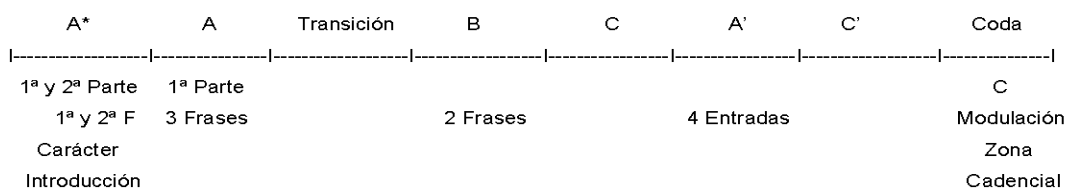
▪ *Estructura*

Como se puede observar en el esquema, utiliza una estructura a modo de secuenciación Estribillo – Copla – Estribillo típica del Villancico que se cultivó en España, bajo la influencia italiana en su

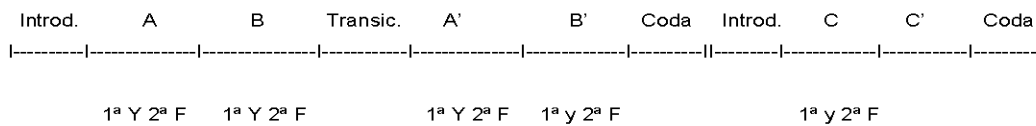
estructura por las corrientes que llegaban en aquel momento a nuestro país, por medio de los compositores italianos.

También destaca el hecho de que para cada uno de los tiempos utiliza tres temas diferentes para su elaboración al mismo tiempo que la obra está dividida en tres tiempos diferentes, lo cual genera una estructura tripartita general de la obra.

1er Tiempo:



2º Tiempo:



3er Tiempo:

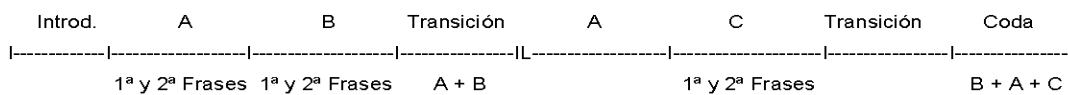


Figura 2: Estructura del Villancico Gloria sea al eterno

Cabe concluir diciendo que busca una estructura general tripartita por el número de tiempos y de temas, y una secuenciación basada en dos partes y dos frases en algunas de ellas, lo cual genera esta idea de Estribillo – Copla – Estribillo.

■ *Forma*

La forma que se desvela de toda esta estructura comentada hasta aquí es la de un Villancico, en este caso tal y como indica su título, Villancico de Navidad que recoge una canción dirigida al Ser Eterno, es decir a nuestro Dios.

▪ *Voces – Instrumentos*

Hay una compensada combinación de voces e instrumentos que otorga una sonoridad y una dulzura interpretativa excepcionales.

La plantilla instrumental, formada por dos instrumentos de cuerda, uno de registro agudo como el violín y otro de registro grave como el contrabajo en funciones de acompañamiento a modo de Bajo Continuo lo cual genera contraste, polaridad de voces que a su vez sirve para encauzar el discurso sonoro de las tres voces del Coro dentro de los límites de esos dos instrumentos.

En cuanto a las voces del Coro, formado por Tiple, Tenor y Bajo para el primer y tercer tiempo, genera una compensación total de los registros ya que encontramos en el conjunto dos agudas, dos graves y una intermedia que hace de relleno sonoro y que es la de Tenor.

Por lo que para el segundo tiempo se refiere, desaparece la parte de Tiple y se mantienen la de Tenor y Bajo, que vuelven a equilibrar sonoramente el conjunto puesto que ahora encontramos dos voces de hombre (una aguda y otra grave) junto a dos instrumentos de cuerda, también uno agudo y otro grave.

Hay que llamar la atención por la forma en la que concluye el segundo tiempo, con una intervención que deja solos a los dos instrumentos de cuerda con una línea melódica en sentido contrario de ambos, ascendiendo el agudo y descendiendo el grave como si abriera, como si ampliara el registro antes de abordar el tiempo nuevo abriendo las puertas a la nueva interpretación, al tercer tiempo.

▪ *Texto*

El texto está escrito en castellano, lengua propia española, es completamente silábico, está muy unida la cadencia rítmica a la secuencia silábica, da gran claridad y es muy inteligible. La frase está muy claramente seccionada, se repiten las intervenciones entre las tres voces, no hay imitaciones y sí contrapunto. Destacan breves secciones de homorritmia que sirven para resaltar el mensaje de texto que está transmitiendo.

En el primer y tercer tiempo, no hay ningún momento puntual en el que aparezcan las tres voces juntas en la misma intervención. Únicamente las combina como máximo de dos en dos.

En el segundo tiempo, hay una clara diferenciación entre las dos partes en que se divide este, ya que en la primera de ellas aparecen las dos voces en intervenciones independientes y separadas dentro del orden general de la obra, mientras que en la segunda parte hay una especie de dúo o intervención a cargo de las dos voces de manera homofónica y homorrítmica.



A handwritten musical score for three voices, likely a vocal ensemble. The score is written on five staves. The top two staves are for the vocal parts, and the bottom three staves are for the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. The music is in a common time signature (C) and features a mix of melodic lines and rhythmic patterns. The handwriting is in black ink on aged paper. The lyrics include: "van a do - re", "van a do - re nos el caso miseria p. a los hombres logran logran taloc", and "Pecitad".

PARA APRENDER A DELETREAR

Ejercicio de canto

(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 60/2-2)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786-1853)

Edición: Manuscrito, original, Segorbe, 1808

Transcrito y revisado por: Vicente Martínez Molés (Enero 2007)

Contrabajo

Solo Coro o Tutti Solo Coro

Las mon - jas en el Co-ro Con-gra-tu - la - mi - ni Las mon - jas en el Co-ro Con-gra tu - la - mi - ni

8 Solo Coro Solo Coro Solo

Di - cen can - tan - do Di - cen can - tan - do Pa - ra tan - tas her - ma - nas Con - gra - tu - la - mi - ni Pa -

16 Coro Solo Coro

ra tan - tas her - ma - nas Con - gra - tu - la - mi - ni No hay un her - ma - no No hay un her - ma - no No hay un her - ma -

23 Solo Tutti Tutti Tutti Solo Tutti Solo Coro

no Be a ba oe ne ban Be e be ne - ben Be ie ne Bin Ben Bin Be oe ne bon bin bon Be ne ne bun ban ben bin bon bun

Copyright (c) Archivo Musica Catedral de Segorbe (ACS)

Figura 3: Particella del ejercicio de canto "Para aprender a deletrear"

■ Características generales⁹⁰

Tal y como nos indica el título, se trata de un ejercicio escrito por Francisco Andreví para aprender a pronunciar y a cantar los niños o adultos que formaban parte de la Capilla Musical del Coro de la Catedral de Segorbe.

⁹⁰ Un estudio complementario de esta obra se puede consultar en MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: "Enseñando..."

Este ejercicio aparece en la *particella* del contrabajo del Villancico de Navidad *Gloria sea al Eterno*, por lo tanto se trata de una pieza independiente de la obra y que seguramente fue escrita con el propósito antes señalado.

El hecho de que aparezca en el papel del contrabajo y no en otro, es quizá porque este instrumento hacía las funciones de acompañamiento en lugar del órgano.

Se trata de un ejercicio monódico, breve, de sonoridad agradable, rítmica y pegadiza, y aunque está escrito para contrabajo en la *particella* original se puede ejecutar en cualquier instrumento acompañante tanto de tecla como de cuerda.

▪ *Melodía*

Prevalece la frase melódica breve, de ámbito reducido (tan solo aborda el intervalo de octava), dibuja una línea melódica muy ondulada, con gran fluidez de notas y que se da la característica de que siempre comienza la frase en la nota Mi y finaliza generalmente en Mi también de la octava alta o en su caso en La, nota de importante significado también. Así mismo se mueve por grados conjuntos completamente en toda la pieza la línea melódica.

Todas y cada una de las diferentes frases están muy claramente estructuradas, separadas y seccionadas por medio de calderones que resaltan todavía más el ictus inicial y final de cada una de las frases, y así mismo permiten alcanzar el reposo sobre la nota final.

▪ *Ritmo*

Aunque no hay ninguna indicación de tempo especificado en la *particella*, por la función a la que va dirigida esta obra se necesita una ligereza, una viveza y un ritmo estable pero muy *marcato* en la ejecución para que camine incesante la música, para que fluyan continuamente los sonidos y para que así pueda aplicar correctamente la pronunciación del texto.

Destaca la gran cantidad de valores de nota con puntillo lo que le da un ritmo peculiar, pegadizo y muy característico, que

permite el reposo sobre la nota anterior y la ejecución enérgica sobre la nota posterior, al mismo tiempo que da un gran juego melódico-rítmico a la interpretación.

▪ *Armonía*

No hay mucho que decir acerca de este aspecto respecto de este ejercicio, puesto que el compositor no busca ningún juego o dificultad armónica que distraiga la atención de quien la está ejecutando, ya que esta pieza está escrita para otros menesteres.

Está utilizando el modo de La en la escritura de esta pieza, seguramente está utilizando La menor ya que comienza con un V - I (Dominante – Tónica) y acaba en un primer grado de La. Así mismo, como ya comentaba anteriormente, cada calderón que separa las distintas frases, genera una semicadencia en quinto grado cuando reposa sobre la nota Mi y en los otros casos, cuando descansa sobre el primer grado de La, genera una Cadencia Plagal (IV – I) con el Si como nota de paso.

La armonía es conservadora y el ritmo armónico es prácticamente nulo, prevaleciendo los grados I – IV – V de la tonalidad principal.

▪ *Estructura*

La separación de frases por medio de calderones genera una estructura por sí misma del ejercicio. Aun así, Andreví indica tras cada uno de los calderones una sucesión de intervenciones Solo – Coro – Solo – Coro que sirve como base del efecto pregunta – respuesta, donde la frase del solo la ejecutará el cantante que está mostrando su capacidad musical, su aprendizaje y la del coro corresponderá al resto de miembros de la Capilla que están realizando el acompañamiento del ejercicio musical en cuestión.

Esto puede generar una forma cíclica repetida, en la que puedan ir sucediéndose cada uno de los miembros del coro que están realizando el ejercicio de aprender a deletrear por la parte de solista, y sea así un ejercicio divertido y muy educativo a la vez.

▪ *Voces e Instrumentos*

No está especificado este ejercicio para ningún tipo ni ninguna tesitura en concreto, así pues se trata de un ejercicio escrito para enseñar a cualquier cantante solista o no, de tesitura aguda o grave y con más destrezas o menos a deletrear o en su caso a pronunciar las distintas sílabas, como se las pueden encontrar en alguna pieza que se haya escrito para ser interpretada por la Capilla Musical. Lo que si que se conoce es que estaba escrito en la *particella* del contrabajo, quizá algo significativo por el instrumento del que se trata.

▪ *Texto*

No hay más que echar un vistazo al texto para quedar asombrado por la temática de este. Nada más atractivo y picante para ser interpretado por un Coro de una Capilla Musical Catedralicia. Completamente profano y de temática provocativa, servirá para atraer la atención de los miembros del coro al ejecutar este ejercicio tantas veces como sea necesario para perfeccionar la vocalización en el canto.

Por su parte, destacar que es completamente silábico y que hay casi tantas sílabas como notas escritas sobre el pentagrama, lo que genera una gran atención, precisión y disciplina en la pronunciación exacta y al mismo tiempo en mantener la afinación de manera persistente.

<i>Las monjas en el Coro. Congratulamini</i>	<i>Be a ba oe ne ban</i>
<i>Las monjas en el Coro. Congratulamini</i>	<i>Be e be ne ben</i>
<i>Dicen cantando</i>	<i>Be e be ne ben</i>
<i>Dicen cantando</i>	<i>Be ie ne bin ben bin</i>
<i>Para tantas hermanas. Congratulamini</i>	<i>Be oe ne bon bin bon</i>
<i>Para tantas hermanas. Congratulamini</i>	<i>Be ne ne bun</i>
<i>No hay un hermano</i>	<i>Ban Ben Bin Bon Bun</i>
<i>No hay un hermano</i>	
<i>No hay un hermano</i>	

Figura 4: Texto y letra del ejercicio de vocalización "Para aprender a deletrear"

PUES EL ARMÓNICO ZELO

Gozos a San Blas

(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 59/12)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786-1853)

Edición: Manuscrito, original, Segorbe, 1809

Transcrito y revisado por: Vicente Martínez Molés (Enero 2007)

▪ *Características generales*

Estamos analizando una obra de carácter litúrgico, compuesta para 2 coros y orquesta. El primer coro lo forman dos voces Tiples Solistas; el segundo coro lo forman cuatro voces Mixtas y la orquesta es amplia, con instrumentos tanto de viento como de cuerda, y cuyo resultado sonoro es agradable y empastan muy bien con ambos coros de voces que emplea. Destaca la ausencia de órgano a favor de un clavicordio con una sola voz.

El carácter de la obra es *dolce*, melódico, ligero, muy *cantábile* y con una sencillez general en todos y cada uno de los aspectos que la rodean, no quitándole por tal motivo ningún interés a la obra.

Las dinámicas están dispuestas en terraza, pasando así en bloque de *piano* a *fuerte* y viceversa, sin utilizar *crescendos* o *diminuendos* graduales que aminoren tan brusco contraste.

▪ *Melodía*

Se trata de una línea melódica muy ondulada, lo cual muestra su riqueza sonora y gran dulzura. Camina por grados conjuntos y tiene en su discurso ligeros saltos no superiores al intervalo de 5ª siempre en sentido ascendente.

RESPUESTA todos

Pu-es del ar-mó-ni-co ce-lo ar-mó-ni-co ce-lo so-is el mo-vil so-be-ra-no Lo-

Lo -

Figura 5: Plantilla vocal e instrumental al comienzo de los Gozos a San Blas

Se descubren a partir del análisis de la pieza, tres Temas o líneas melódicas A, B y C que tienen muchos elementos en común, si bien sirven para al mismo tiempo estructurar la pieza ya que se combinan dentro de cada una de las secciones AB – AC – AB.

Llama la atención de la melodía o Tema A el diseño melódico 1 que se hace en la parte de la orquesta, y que separa las dos frases de las voces y que consigue eliminar así el amplio salto que existe entre ellas, con una sucesión ascendente semejante a una escala sobre el primer grado o Tónica de Sol Mayor, para que así las voces aborden esa nueva frase no como un salto melódico brusco sino como una línea melódica descendente más pronunciada tras una previa línea melódica ascendente, que limita toda una octava.

Se escuchan muchos adornos y notas de paso dentro de la línea melódica, pero no hay floreos que la decoren en exceso y se convierta así en un melodía densa y sobrecargada en grado sumo.

El Climax de la obra lo situaría en el compás 28, siguiendo las indicaciones del tratado de *Ernst Toch* sobre la Melodía⁹¹, ya que es este el compás en el que suenan de manera conjunta todas las voces tanto de los coros como de la orquesta, y al mismo tiempo se alcanza la tesitura más aguda de la obra y en fuerte lo cual vendría a representar el vértice superior del triángulo que resume el tratado antes mencionado.

▪ *Ritmo*

Aunque no existe ninguna indicación de tempo al comienzo de la obra ni aproximativa, ni de referencia ni precisa, por el carácter de la obra y por la función a la que va dirigida esta composición, se deduce que se trata de una pieza solemne, majestuosa y señorial. Estamos hablando de la composición de unos Gozos a un Santo, al patrón de la garganta, y de la capilla musical, por tanto requiere de ese carácter tan propio.

El compás de la obra es de 3/4 lo que hace que, dentro de la solemnidad, el ritmo del tempo sea más ligero y no tan *marcato*. El inicio es tético y el final femenino. Destacan principalmente los valores de nota breves sobre los largos, prevaleciendo así las corcheas y semicorcheas sobre las negras y blancas.

Por encima de estos valores, únicamente encontramos valores de blanca con puntillo al final de la 2ª Copla, que utiliza para

⁹¹ TOCH, Ernst: *La Melodía...*

ralentizar el tempo y no emplear para tal fin ninguna indicación agógica. Esto supone un paso brusco de valores breves que generan ligereza y velocidad de interpretación, a otros notablemente más largos que frenan y retienen el tempo.

Llama la atención del oyente, y al analizarlo se descubre todavía más, la existencia de tres diferentes ritmos o células rítmicas características en la parte de la orquesta, que impregnan a la pieza de diferente sentido y que son:

> 1ª Célula Rítmica: aparece cuatro veces, se trata de semicorcheas formando una escala ascendente y sirve de enlace de dos frases del Tema o Melodía A.

> 2ª Célula Rítmica: aparece en los compases 13 y 14 y se trata de fusas que aparecen entre semicorcheas y que forman un arpeggio de 7ª de Dominante y que generan adorno y decoración, rompiendo así la rígida sucesión de sonidos cuando se escribe un arpeggio sin más.

> 3ª Célula Rítmica: aparece en los compases 26, 27 y 30 y se trata de una sucesión de notas a contratiempo que dan un aire nuevo a la composición.

▪ *Armonía*

No es uno de los principales aspectos por los que destaque esta obra. Se trata de una armonía sencilla que camina por los grados I – IV – V de la tonalidad de Sol Mayor, y que por el paso de dichos grados tonales genera progresiones armónicas fuertes si bien el ritmo armónico es muy lento.

Entre el Estribillo y la Copla hay una Cadencia Perfecta (V – I) que a su vez servirá para finalizar la obra pues siempre el Estribillo se utilizará como elemento esencial para tal función; sin embargo entre la Copla y el Estribillo hace una Semicadencia en quinto grado (V) para dejar en suspense al oyente y de forma inconsciente hacer esperar, desear la escucha de la siguiente frase.

Como se puede observar en la partitura, destacan los acordes triada en estado fundamental, pero aun así se encuentran acordes de 7ª de Dominante y también algunos en otras diferentes inversiones.

▪ *Estructura*

Considerando a los seis primeros compases como una Introducción en la que se expone el Tema principal y el carácter de la obra, y atendiendo a las propias indicaciones del compositor, encontramos una estructura A – B – A’ tripartita que corresponde al Estribillo – Copla – Estribillo de la obra.

No hay nada más que aclarar esta estructura que las indicaciones del propio Andreví al componer dicha pieza y su intención por diferenciar lo que corresponde a una u otra sección según el texto.

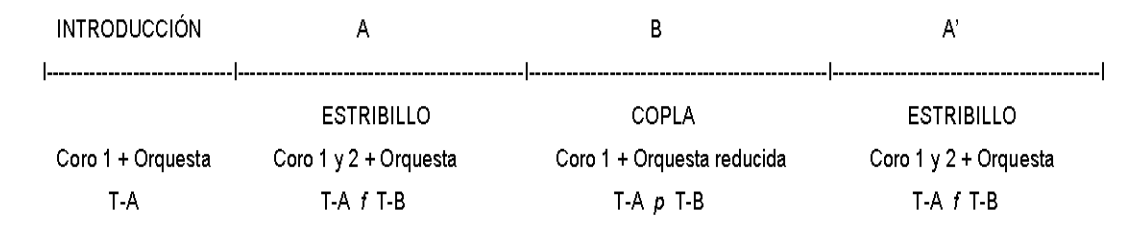


Figura 6: Estructura de la obra “Pues el armónico zelo”

De tal forma podemos decir que se cumple la teoría de Charles Rosen⁹², cuando afirma que a partir del Clasicismo es habitual encontrar la estructura tripartita en recuerdo a la forma Sonata como estructura tripartita por excelencia.

▪ *Forma*

Se trata de una forma cíclica A – B – A’ que se va repitiendo a modo de Estribillo – Copla – Estribillo, y que nos recuerda a *grosso modo* la forma Rondó A – B – A’ – C – A” pero sin desarrollarla completamente, por lo que no se puede hacer más que una referencia circunstancial a ella.

⁹² ROSEN, Charles: *Formas... y El estilo...*

- *Voces e Instrumentos*

La existencia de los dos coros posibilita la interpretación, como bien indica el título de la propia obra, a dos o seis voces, ya que combina ambas masas sonoras según se trate de la delicadeza de una Copla o la sonoridad de la respuesta a ella.

El trato que hace de las voces es excelente. Además tratándose de San Blas, patrón de la garganta y por tanto de todo aquello que rodea a la voz y en conexión con el canto, no habría mejor obra que esta para hacer una buena interpretación a cargo de un coro tan cuidado en su perfección.

La orquesta tan desarrollada tiene una función especial en esta pieza, puesto que acompañará a las voces en la interpretación de una pieza compuesta para venerar a quien es el patrón del coro, y que por tanto se realzará la interpretación con tan importante volumen sonoro que correrá a cargo de los instrumentos tanto de viento como de cuerda además de los coros.

- *Texto*

Se trata de un texto escrito en castellano antiguo por algunas de las palabras que utiliza. Es muy claro e inteligible y alude por completo a la figura de San Blas, estando el texto completo formado por toda una secuencia de coplas separadas por un único estribillo que divide y separa una de otra.

Estamos hablando de un claro caso de silabismo con muy pocos casos de neumas, por ello se explica la continua fluidez melódica para poder atender a todas y cada una de las sílabas que se pronuncian.

Aunque resulte curioso el hecho de no estar escrito en latín como es típico en las composiciones de carácter sacro, ello se explica porque fue compuesto como gozos para cantarlo por el pueblo, por tanto como a comienzos del siglo XIX ya no era habitual el uso de esta lengua en la vida diaria lo escribió en castellano para que la parte que figura en latín, la oración, solamente la recitara el clérigo.

TORNADA

Pues del armonico zelo
Sois el movil soberano

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

1ª ESTROFA

Nuevo Elias en Sebaste
fuiste como buen prelado
Y en espiritu doblado
Cual Eliseo brillaste
Predicando con desvelo
Por desmentir lo mundano.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

2ª ESTROFA

Como David perseguido
A impulsos de la crueldad
Vivis en la Soledad
En una gruta escondido
Allí os halla sin recelo
El furor Diocleciano.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

3ª ESTROFA

Hombres fieros elementos
ahogos pestes dolencias
os rindieron obediencias
os prestaron rendimientos
Hasta el agua brota el suelo
Que os llama Moisés en baño.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

4ª ESTROFA

De un infante aguda espina
Le atravesó la garganta
Mas salió de pena tanta
Con vuestra fe peregrina
Por eso en tal desconsuelo
Acude a vos el cristiano.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

5ª ESTROFA

Qual Pablo en las opresiones
De cárceles y cadenas
Burla iciste de las penas
Y gala de las prisiones
Porque allí ya os trato el Cielo
Cual su feliz cortesano.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

6ª ESTROFA

En las aras inocente
Sacrificais los alientos
Triunfando de los Tormentos
Cual Macabeo baliente
Ymita entonces tu hanelo
Un Niño y pasma al tirano.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

7ª ESTROFA

Si la sangre con la lanza
A Longinos dio la vida
La vuestra tambien conquista
Siete mugeres que alcanza
Con recoger la del suelo
Reforman su juicio vano.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

8ª ESTROFA

De esta Santa Catedral
Solo los músicos son
Los que os aclamaron patron
Y os festejan como tal
Repartidles desde el Cielo
Vuestros favores temprano.

RESPUESTA (estribillo)

Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo

TORNADA

Pues del armónico zelo
Sois el mobil soberano
Logremos por vuestra mano
Blas prodigioso consuelo.

Ora pro nobis beate Blasi
Ut digni efficiamur pro-
Missionibus Christi.

ORACIÓN

Deus qui nos amma beate Blasi
Martiris tui aque Pontificis
innua solemnitate letificas:
concede propicim; ut cuyum
natalicia colimus, de ejusden
etiam proteccione gaudeamus,
Qui vivis et regnas in Secula Seculorum

*Letra recopilada literalmente de la partitura
compuesta por F. Andreví en la obra
"Pues el armónico zelo"*

Figura 7: Texto y letra de los Gozos a San Blas

▪ *Información adicional: San Blas*⁹³

Blas significa: "arma de la divinidad". San Blas fue obispo de Sebaste, Armenia (al sur de Rusia). Al principio ejercía la medicina, y aprovechaba de la gran influencia que le daba su calidad de excelente médico, para hablarles a sus pacientes en favor de Jesucristo y de su santa religión, y conseguir así muchos adeptos para el cristianismo. Al conocer su gran santidad, el pueblo lo eligió obispo.

Hizo una curación que entusiasmó mucho a todos. Una pobre mujer tenía a su hijo agonizando porque se le había atravesado una espina de pescado en la garganta. Corrió hacia un sitio por donde debía pasar el santo. Se arrodilló y le presentó al enfermo que se ahogaba. San Blas le colocó sus manos sobre la cabeza al niño y rezó por él. Inmediatamente la espina desapareció y el niño recobró su salud. El pueblo lo aclamó entusiasmado.

En la Edad Antigua era invocado como Patrono de los cazadores, y las gentes le tenían gran fe como eficaz protector contra las enfermedades de la garganta. El 3 de febrero bendecían dos velas en honor de San Blas y las colocaban en la garganta de las personas diciendo: "Por intercesión de San Blas, te libre Dios de los males de garganta". Cuando los niños se enfermaban de la garganta, las mamás repetían: "San Blas bendito, que se ahoga el angelito".

En este caso concreto, la obra se vincula al hecho de que la Capilla Musical de Segorbe lo tenía como patrón y el día de su celebración, el 3 de febrero, esta solía hacer solemne función litúrgica en la que se interpretaba algún canto en concreto vinculado con el santo, singularmente los Gozos a él dedicados.

El archivo musical conserva varios gozos a San Blas anteriores a la obra de Andreví, como son *Pues sois tan piísimo* y *Si el cielo por planta*, anónimos ambos del siglo XVII, y ya del XVIII los *Gozos* de José Conejos Ortells (1713) y los *Gozos* de José Morata García (1790). Con posterioridad, en 1829 Miguel Soriano Morata compuso *Cantemos en este día*, aunque la forma en este último ya no eran gozos al tratarse de un villancico.

⁹³ Información seleccionada de la *Enciclopedia Católica*.

TOTA PULCHRA

Motete

(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 58/6)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786-1853)

Edición: Manuscrito, original, Segorbe, [1809]

Transcrito y revisado por: Vicente Martínez Molés (Enero 2007)

The image displays a musical score for the motet 'Tota Pulchra'. It is divided into three systems. The first system, labeled 'Organo', shows the organ part starting with a forte (*f*) dynamic. The second system, also labeled 'Org.', continues the organ part. The third system, starting at measure 14, includes vocal parts for Tenor I (Tpl. I), Tenor II (Tpl. II), Soprano (Sop.), Contralto (CAlt.), Tenor (Ten.), and Basso (Bjo.), along with the organ. The vocal parts enter with a piano (*p*) dynamic and sing the lyrics 'To - ta pul - chra es Ma - ri - a'. The organ part in this system starts with a piano (*p*) dynamic and later changes to forte (*f*). The word 'Tutti' is written above the vocal parts at the beginning of measure 14. The score is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#).

Figura 8: Plantilla vocal e instrumental al comienzo del Tota Pulchra

▪ *Características generales*⁹⁴

Se trata de una composición para dos masas vocales (2 voces Tiples – Coro de 4 voces mixtas) y Acompañamiento (Órgano Continuo).

Las dinámicas son de *piano* para la intervención de las voces del 1^{er} coro y *fuerte* cuando se produce la intervención de los dos coros. Esto genera una clara diferenciación sonora aún más empujada por dichas dinámicas y por el número de voces que se escuchan en cada caso, lo cual se asemeja al uso de dinámicas en terraza y no en pendiente.

El carácter de la obra es *dolce*, *cantábile* y muy expresivo. En cuanto a la textura hay que decir que es clara y transparente generando según secciones melodía acompañada u homofonía.

▪ *Melodía*

Destaca una clara y continuada fluidez melódica en todo el discurso de la obra, muy rica en ornamentación y a la vez muy decorada con dulzura y sencillez. Prevalece la frase breve de entre 4 y 8 compases, simétrica y repetida pero que varía en la decoración de la misma según sea la intervención a cargo de las dos voces Tiples del 1^{er} coro que actúan como solistas, la cual está muy ornamentada, frente a la ligereza y sencillez de la frase musical correspondiente a la intervención conjunta de los dos coros.

El hecho de separar con calderones cada una de las frases, limita y destaca aún más cada uno de los ictus que aparecen al principio y final de cada frase, los cuales sirven de apoyo a la línea melódica.

El ámbito melódico es reducido, y el órgano con su primera intervención en la Introducción de la obra ya nos está anticipando y a la vez resumiendo en qué va a consistir la línea melódica que va a caracterizar a esta pieza musical.

⁹⁴ Un estudio más exhaustivo de esta obra y de su compositor se puede consultar en MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente y otros: “Tota Pulchra”...

Queda destacar el hecho de que la línea melódica se mueve por grados conjuntos, y al mismo tiempo refuerza la idea de una buena y flexible línea melódica cuando tras realizar algún salto melódico, que nunca excede del intervalo de 5ª y siempre en sentido ascendente, aborda una línea melódica en el sentido contrario al que se ha producido este con lo cual dota de ese sentido descendente a la línea melódica.

▪ *Ritmo*

No es el auténtico referente de la pieza que estamos analizando. El hecho de caminar en bloque todas las voces genera una unidad, un equilibrio, al igual que una claridad y sencillez inigualables que se podría resumir bajo el término de homorrítmia.

El tempo característico de esta pieza es lento, solemne, muy *marcato*, con más fuerza y energía que brillantez en su ejecución y en el que prevalecen los valores de corchea, corchea con puntillo mas semicorchea y negra en todo el discurso rítmico de la obra, pero principalmente esos valores con puntillo son los que más nos sitúan en el periodo y estilo musical en el que desarrolla su obra Andreví.

El inicio es anacrúsico y llama la atención la forma que utiliza para finalizar la obra; en vez de utilizar algún término agógico que frene el tempo de la interpretación hacia el final, lo que hace es utilizar el recurso de ampliación del valor de las notas a blancas y blancas con puntillo ligadas a otras de su misma duración, con lo cual consigue de forma sencilla y sutil frenar la interpretación sin variar el tempo de la misma.

▪ *Armonía*

La obra está escrita en la tonalidad de Sol Mayor, tonalidad que genera más brillantez y viveza que melancolía u oscuridad, y esto es porque la letra de la obra y el momento de interpretación para el cual fue compuesta así lo requerían por su significado y contenido. Camina por los grados I – IV – V - I (Tónica-Subdominante – Dominante - Tónica) generando así una progresión armónica fuerte. Este movimiento por los grados más importantes de la tonalidad lo

hace repetidamente generando una sucesión cíclica, repetida y circular.

Esta sucesión armónica le sirve a su vez muy bien para separar cada una de las frases, y así poder establecer las pausas mediante los calderones como final de frase, porque lo hace siempre mediante un intervalo V – I, es decir, con una Cadencia Perfecta. Únicamente deja una suspensión en quinto grado, como semicadencia en V (Dominante) en el compás 65, porque la frase no ha concluido y sólo actúa como descanso para abordar a continuación el final de la obra. El final de la obra por su parte es una confirmación de la tonalidad, con una sucesión armónica de los grados V – V⁷ – I (Dominante, Dominante con séptima y Tónica), es decir, Cadencia Perfecta.

▪ *Estructura*

La obra está dividida en tres partes o secciones claras:

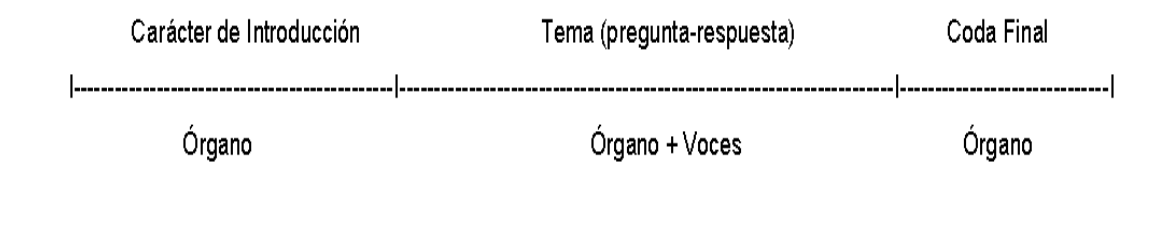


Figura 9: Estructura de la obra Tota Pulchra

> En la primera sección, que tiene carácter de Introducción, el continuo hace la entrada de la obra y va mostrando al oyente las primeras ideas del estilo, carácter, sonoridad y características de la obra que va a escuchar.

> En la segunda sección, aparece expuesto el Tema principal de la obra o Tema 1. Se trata de un tema con variaciones que sirven de material para realizar las trece entradas sucesivas que se producen en las voces de ambos coros. Es una especie de Pregunta – Respuesta, muy bien ajustada al texto y muy ordenada en cuanto a la secuenciación de cada una de ellas, para que se produzca entre el 1^{er}

coro (solista) la especie de pregunta y entre el 1º y 2º de manera conjunta la respuesta coincidiendo esto a la vez con los cambios de dinámicas que antes ya he comentado. En el compás 49 se produce la misma entrada del *Tutti*.

> En la tercera sección o Coda Final, también en la parte del continuo, parece aportar equilibrio a la pieza, sirve para cerrar la estructura y al mismo tiempo vuelve a confirmar la tonalidad una vez más si cabe.

▪ *Forma*

La forma musical que se desvela de esta estructura es una especie de secuencia musical Pregunta – Respuesta, *Input – Output*, jugando con los elementos de un mismo tema melódico.

▪ *Voces e Instrumentos*

> En el primer Coro aparecen las voces de Tiple 1º y Tiple 2º. Ambas son hoy voces femeninas y de tesitura aguda aunque en su momento, eran propias para los infantillos.

> El segundo Coro, lo forman el cuarteto de voces mixtas Soprano (Tiple) – Contralto – Tenor – Bajo.

La obra está distribuida en dos coros, dos masas vocales contrastantes, con el fin de dar importancia a la intervención del 1º Coro, que actúan como voces solistas, frente a la que realizan ambos coros de forma conjunta que representan la respuesta. El trato de las voces es al igual que en todos los elementos por bloques sonoros de secuencia repetitiva y muy estructurada. Únicamente se repite la sonoridad del bloque que se viene escuchando, en el compás 60, con la letra “*Oh María Mater Clementíssima*” y es que parece ser la frase más importante de la obra.

El acompañamiento corre a cargo del continuo, cuya función es la de caminar junto a las voces del coro y conducir la interpretación soportando la armonía de la pieza, pero en el resultado sonoro de la obra únicamente interviene como acompañante de las voces y no como paleta determinante dentro de la ejecución.

▪ *Texto*

La letra de esta pieza es la misma que tantos compositores han utilizado para la composición de este tipo de piezas sacras de nombre *Tota Pulchra*, y que viene a hablar de la Virgen María como se explica en la Introducción.

La frase que más se resalta, tanto por la dinámica de la sección como por la masa sonora resultante, así como también por ser la única vez que se repite dos veces la misma disposición de voces sin que haya un efecto Pregunta – Respuesta, es en la que se dice “*Oh María Mater clementísima*”.

Esto me hace pensar que el calderón que hay entre ambas frases sea como una especie de reposo, ya que aparece sobre un silencio de negra que no hace más que reforzar el mensaje de ambas frases, y más que separar lo que hace es unir, realzar y dar mucho más protagonismo a estos seis compases.

Atendiendo a las ideas que nos muestra *Ernst Toch*⁹⁵ en su tratado sobre la Melodía, en este punto es donde situaría el Climax de la obra.

En cuanto al idioma del texto queda por decir que está escrito en latín, lengua comúnmente utilizada para las obras de carácter litúrgico y de texto religioso como lo es esta.

⁹⁵ TOCH, Ernst: *La Melodía...*

Tota pulchra es, Maria.
Tota pulchra es, Maria.

Toda hermosa eres, María.
Toda hermosa eres, María.

Et macula originalis non est in te
Et macula originalis non est in te.

Y no hay en ti mancha original.
Y no hay en ti mancha original.

Tu gloria Ierusalem.
Tu laetitia Israel.

Tu, gloria de Jerusalén.
Tu, alegría de Israel.

Tu honorificentia populi nostri.
Tu advocata peccatorum.

Tu, honra de nuestro pueblo.
Tu, abogada de pecadores.

O Maria.
O Maria

Oh María.
Oh María.

Virgo prudentissima.
Mater clementissima.

Virgen prudentísima.
Madre clementísima.

Ora pronobis.
Intercede pro nobis ad Dominum
Iesum Christum.

Ruega por nosotros.
Intercede por nosotros a Nuestro
Señor Jesucristo.

Figura 10: Texto y letra del Tota Pulchra con su traducción al castellano



TE DEUM LAUDAMUS

Himno

(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 59/7)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786-1853)

Edición: Manuscrito, original, Segorbe, 1808 /1812

Transcrito y revisado por: Vicente Martínez Molés (Enero 2007)

■ *Características generales*

Esta obra que se va a analizar es de gran extensión. Sin lugar a duda es una obra de arte, tanto por sus dimensiones como por el número de elementos, partes y materiales que en ella se contienen. El procedimiento que he utilizado para seccionar la obra ha sido a partir de los cambios de tempo que hay dentro de la misma, y a partir de ello he sacado las ideas y las características principales que contienen cada uno de ellos.

Así pues, el análisis es algo más general y está diferenciado por la misma división que se genera a partir de las partes resultantes por los distintos referentes rítmicos.

- Primera sección: compás 1 al compás 199. Tonalidad Re Mayor. *Allegro*. 4/4

- Segunda sección: compás 200 al compás 217. Tonalidad Re Mayor. *Largo*. 3/4

- Tercera sección: compás 218 al compás 309. Tonalidad Re Mayor. *Allegro*. 3/4

- Cuarta sección: compás 310 al compás 351. Tonalidad Re Mayor. *Vivo*. 2/4

Allegro

Violín I *f*

Violín II *f*

Oboe *f*

Oboe *f*

Trompa *f*

Acompto. *f*

Allegro

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Te De - um lau -

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Te De - um lau -

Figura 11: Plantilla vocal e instrumental al comienzo del Te Deum Laudamus

1ª sección

Está formada por pequeñas secciones rítmicas, rápidas, con semicorcheas, repetición de notas lo cual muestra ligereza y vivacidad, hay consistencia y tenacidad que contrastan con otras secciones más lentas, con valores más largos de corcheas y negras que generan una sonoridad resultante más dulce y *cantabile*, sin perder en ningún momento ese incesante movimiento ágil característico de esta primera sección.

Estos contrastes rítmicos aparecen tanto separados en diferentes secciones más pequeñas o momentos dentro de esta misma parte, como solapados uno con otro generando interesantes pasajes polirrítmicos y contrapuntísticos.

2ª sección

Está basada en elementos de la primera sección, con un ritmo ternario de tresillos repetidos por compases y arpegiados a modo de Bajo Alberti ya que desarrollan en su conjunto un acorde completo.

Se distinguen dos secciones internas, y dentro de ellas para la segunda corresponden ritmos mucho más medidos a tiempo y que aportan más estabilidad.

Destacar de ella que es una sección breve, la más breve de todas, y tiene funciones de puente o transición lenta entre lo que son dos secciones más rápidas y mucho más rítmicas.

3ª sección

Comienza con un ritmo típico de Andreví y que es común a muchas de sus obras, convirtiéndose así en una célula rítmica característica.

Los valores de las notas vuelven a ser breves, generando por tanto vivacidad, ligereza y contraste con la anterior. Hay otra célula rítmica en esta sección que está formada por semicorcheas sobre notas iguales repetidas en toda la duración del compás a modo de *ostinatos*. Contrastan estos ritmos característicos con la parte vocal, es decir con el coro que lleva la melodía, y es mucho más ondulada, flexible, dulce y *cantabile*.

Destaca la forma en que vuelven a contrastarse unas secciones con otras mezclándose las diferentes células rítmicas entre si por un lado y con la melodía por otro, actuando la orquesta como refuerzo a la fluida línea melódica que se dibuja acompañada con el texto correspondiente. Para finalizar esta sección, Andreví amplía los valores de nota a una negra por cada tiempo del compás, frenando así el discurso melódico por un lado y el tempo por otro.

4ª sección

Hay un ritmo vivo uniforme a base de semicorcheas de nuevo en la paleta orquestal, mientras que la parte que corresponde a ambos coros vuelven a aparecer unas características melódico-rítmicas que generan más dulzura sonora y son mucho más *cantábiles*, apropiado esto para la expresión de las voces.

Se mezcla así el ritmo eléctrico de las semicorcheas con otro material mucho más tranquilo y lento de corcheas y negras, que hace de este un tempo más melódico y *cantabile*. El resultado es una mezcla de melodía dulce y pegadiza elaborada sobre una base rítmica constante, firme y muy consistente.

Hay una célula o material rítmico característico que es la progresión ascendente por grados conjuntos en un intervalo de quinta a base de semicorcheas que acaba en una blanca en el registro más agudo, imitando un poco lo que sería el efecto cohete tan típico del clasicismo musical y que aparece en dos ocasiones generando por su parte unión, nexos o enlace hasta la siguiente frase.

▪ *Melodía*

Destaca el uso en la composición de la frase larga, formada por semifrases más breves y que hacen que estas melodías sean pegadizas y *cantábiles*, requisito esencial para que puedan ser recordadas por el pueblo y participen en la interpretación como si de un coro más se tratase.

En muchos casos la melodía es el resultado de la sucesión rítmica de sonidos breves en una frase de tempo rápido, y en otros esta se gesta a partir del acompañamiento imitando los modelos de los compositores del XVIII que daban una vital importancia al

acompañamiento junto a la voz principal, aun sin perder la jerarquía de las voces entre ellas.

▪ *Ritmo*

Juega un papel fundamental en esta obra. Es el autentico elemento capaz de seccionar o determinar la estructura en cuatro secciones de la pieza. El tempo por su parte es el que determina el carácter de cada una de las cuatro secciones, y el hecho de aparecer una base rítmica de semicorcheas de forma continuada y permanecer constante durante los tres tiempos más rápidos de la obra da vivacidad, precisión e interés a la ejecución.

La segunda sección es la más lenta de las cuatro. Está elaborada bajo una sucesión de tresillos de corchea generando así un contraste con el que le precede y le sigue, y como en todos sucedía se convierte en el motor de la obra y dota a todos de una solidez rítmica y una base en la ejecución muy interesante.

Destaca la gran cantidad de progresiones con notas de valor breves que dan fuerza y gran dinamismo a la obra.

▪ *Armonía*

La obra está escrita toda ella en la tonalidad de Re Mayor, lo cual viene reforzado por el continuo uso de los principales grados tonales de esta: Tónica y Dominante (I y V), si bien son en la mayoría de los casos el resultado de la sonoridad de las notas del compás entero.

Aún más, esto viene reforzado por las Cadencias finales con carácter conclusivo que separan cada una de las 4 secciones en que se divide la obra:

- Cadencia Plagal (IV – I)
- Semicadencia en V
- Cadencia Perfecta (V – I)
- Cadencia Perfecta ($V^7 - V^7$ (en 2ª inversión) – I)

Sin lugar a duda, las modulaciones y la tendencia a buscar distintos centros tonales nuevos son habituales, aunque generalmente no llegan a confirmarse.

- *Estructura*

La primera, tercera y cuarta partes tienen carácter completo de sección, con temas cerrados y completos, elaborados a partir de diferentes melodías con sentido propio, y que a su vez son contrastantes entre sí y entre partes. Se caracterizan por la variedad rítmica y la textura contrapuntística densa.

La segunda parte, tiene un carácter de sección episódica o transición entre la primera y la segunda. Cuenta con un ritmo contrastante, más lento, hay gran inestabilidad generada por la tendencia a modular hacia diferentes centros tonales y además, es mucho más breve que cualquiera de las otras tres secciones.

- *Forma*

Un Te Deum siempre ha sido una composición cuya forma es la de un himno pero con carácter religioso, y que comúnmente se interpretaba en momentos solemnes y de elevado interés, para conmemorar acontecimientos de gran importancia tanto de la liturgia como de carácter profano.

- *Voces e Instrumentos*

La paleta orquestal está formada por dos Violines, dos Oboes, Trompa y Acompañamiento. Es un grupo muy homogéneo con buena sonoridad que dota de un amplio registro tímbrico a la interpretación. Dan consistencia a la vez que empastan muy bien con las voces del coro imitando sus registros sonoros.

Por otro lado, la parte vocal está compuesta por dos coros mixtos (Tiple, Alto, Tenor y Bajo) que generan un volumen sonoro amplio, y esto es debido a que el himno era algo que se podía acompañar a la vez por las voces del pueblo, por lo tanto los coros darán mayor color a la interpretación y resaltarán la letra que servirá a su vez de guía y de expresión hacia el público.

- *Texto*

Está escrito en latín, tiene carácter religioso y se caracteriza por ser silábico en la gran mayoría de sus frases, aunque en el reposo que hace sobre la última sílaba de la frase hace un ligero neuma o melisma decorando así la interpretación y dando popularidad y riqueza al mensaje. Algunas frases aparecen seccionadas en distintas voces a modo de *hoquetus medieval*, pero con esto lo que se busca es el contraste y efectos de Pregunta – Respuesta sobre una misma frase.

Es habitual que comience la frase con una intervención a solo por un componente del coro, o en algunos casos por un dúo de voces, quienes conducen la melodía para finalizar con la intervención y decoro del resto de las voces.

- *Información adicional*

El Te Deum es un himno cristiano tradicional de acción de gracias y que suele ser entonado en momentos de celebración como Himno de gozo y agradecimiento⁹⁶. Se ha pensado que su autor fue San Ambrosio, también San Agustín y también San Hilario. Ahora más bien se atribuye a Nicetas, obispo de Remesiana, en el siglo IV. La liturgia de la Iglesia lo usa con frecuencia en la *Liturgia de las Horas* y en las grandes festividades. Los cristianos recurren también a él cuando quieren dar gracias, pública y colectivamente, por algún acontecimiento. Compuesto originalmente en latín, el nombre se debe a que así empieza su primer verso.

⁹⁶ Información recopilada de la *Enciclopedia Católica*.

LAUDATE DOMINUM

Salmo

(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 58/9)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786-1853)

Edición: Manuscrito, original, Segorbe, 1811

Transcrito y revisado por: Vicente Martínez Molés (Enero 2007)

Moderato

Bajo Solo
La - u - da - te lau - de - te do - mi - num Om - nes Om - nes Gen - tes

Acompto.
p

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Figura 12: Plantilla vocal e instrumental al comienzo del Laudate Dominum

■ Características generales

Estamos analizando una obra de tres tiempos de carácter religioso, *cantábile*, muy melódica, de textura transparente, con frases muy delimitadas y estructura clara. La obra está escrita para Bajo Solista, Acompañamiento y Coro, formado este por 4 voces mixtas de tesitura Tiple – Alto – Tenor – Bajo.

Las dinámicas van de *fuerte* a *piano* en una secuencia $f - p - f - p - f$ dependiendo de la intervención, bien sea solo del Bajo solista con el acompañamiento (siempre en *piano*) buscando más intimidad y claridad del texto y, por el otro lado, de estos junto al Coro completo en una dinámica de *fuerte* buscando el contraste a lo anterior y obteniendo gran sonoridad.

No hay indicaciones ni interpretativas ni específicas de digitación o estilo, por lo tanto esto da claridad y sencillez a la obra, y la disposición de las voces en lo que podríamos llamar dos coros y acompañamiento viene a representar la clara separación de las voces por un lado y la posibilidad por otra, de interpretar la obra a dúo o a 6 voces.

▪ *Melodía*

La línea melódica resalta por el dibujo que traza, ya que oscila entre la línea recta siempre en sentido ascendente hasta la línea ondulada que es la que proporciona mayor riqueza.

El hecho de aparecer la línea melódica a modo de escala o sucesión de sonidos en sentido ascendente, nos viene a mostrar la búsqueda de las alturas; simboliza la mirada hacia el cielo, partiendo de lo terrenal, es decir, el hombre que busca a su Dios y es a quien le dirige su evocaciones con esta melodía.

Por su parte la fluida línea melódica ondulada va alcanzando cotas máximas y mínimas dentro de la frase breve, repetitiva, muy seccionada y de ámbito reducido, salvo determinados casos puntuales en los que buscando la expresividad principalmente en el 1^{er} tiempo la voz del Bajo solista excede notablemente este intervalo.

El silencio por su parte juega un papel fundamental en la obra ya que fragmenta, secciona y separa las diferentes frases, en este caso incisos melódicos que forman parte del tema principal como idea cerrada con significado completo. Pero de igual forma utiliza a este para combinar las entradas unas veces téticas y otras post-téticas o a contratiempo, y así mismo generar variación dentro de la unidad y el orden establecido.

▪ *Ritmo*

No es el elemento principal en el que base su atención el compositor en esta obra. Se trata de un elemento interesante pero no determinante. Busca más la combinación sonora, el juego melódico, que la habilidad rítmica si bien se podría hacer una clara diferenciación dentro de la obra.

Mientras el primer tiempo está escrito en compás de 4/4 el segundo y tercero lo están en 3/4. Si el primer y segundo tiempo son lentos (*Moderato y Largo*), el tercero es más rápido (*Vivo*), al tiempo que para el primer y tercer tiempo utiliza valores de negra, corchea y escasamente alguna blanca, en el segundo tiempo prevalecen los de negra, corchea y semicorchea.

Como se puede observar, siempre busca una unidad mediante la asociación de recursos o elementos por parejas de tiempos no repitiendo esta asociación en ninguna ocasión.

Destaca la gran cantidad de valores con puntillo (corchea con puntillo, negra con puntillo e incluso blanca con puntillo) que aparecen, lo cual genera diversidad en el tiempo y rompe el esquema rígido a favor de uno más ligero y flexible que le dota de un carácter mucho más danzable y de un ritmo mucho más pegadizo e interesante a la pieza.

▪ *Armonía*

En la composición de esta obra Andreví utiliza un ritmo armónico lento, basado en la sucesión de los acordes triada de Tónica (I) y Dominante (V) sobre la tonalidad de Fa Mayor, no convirtiéndose así en un recurso que determine las características principales por las que atraen al oyente esta obra. Hay un juego armónico colosal en el primer tiempo donde modula de la tonalidad principal Fa Mayor a su relativa Re menor, generando una secuencia en la que la sonoridad es similar pero la modalidad genera sobre el oyente un punto de interés rompiendo así la monotoneidad y generando una vez más variedad ante la unidad y el equilibrio general de la pieza.

Los tres tiempos finalizan con una Cadencia Perfecta (V – I) con carácter conclusivo, lo cual da clara sensación de final, de reposo y de idea cerrada, invitando a abordar algo nuevo. El IV y VI son otros grados de la tonalidad utilizados con cierta asiduidad, pero no con tanta insistencia como lo hace con el I y V debido al gran peso armónico de los mismos.

▪ *Estructura*

Voy a hacer el comentario de cada uno de los 3 tiempos de la obra de forma separada e independiente.

- En el primer tiempo, se observa una estructura tripartita A – B – C con Introducción y Coda.

> Introducción → Bajo Solista + Acompañamiento.

> A → Cuarteto de Voces + Bajo Solista + Acompañamiento.

Se producen dos entradas homofónicas y otras dos a modo de imitaciones, primero en sentido ascendente desde el Bajo y, en segundo lugar, en sentido descendente desde la voz de Tiple.

> B → Bajo Solista + Acompañamiento.

Hay un dialogo en una textura de melodía acompañada con momentos puntuales contrapuntísticos y también aparecen largas frases en movimiento contrario.

> C → Bajo Solista + Acompañamiento + Dúo (Tiple – Alto).

Aparece un paralelismo al unísono y a la 5ª.

> Coda → Está elaborada con intervención de todas las voces.

- El segundo tiempo genera una estructura tripartita A – A' – A'' con Coda y una Zona Cadencial Final. Cada frase de cada sección está formada por dos semifrases, SF1 y SF2, donde la primera actúa como pregunta y la segunda como respuesta.

- En el tercer tiempo, la estructura, también tripartita A – B – A' con Introducción y Coda.

> Introducción → Bajo Solista + Acompañamiento

> A → Cuarteto + Bajo Solista + Acompañamiento.

Homofonía.

> B → Cuarteto + Bajo Solista + Acompañamiento.

Zona contrapuntística y con entradas en imitación.

> A' → Cuarteto + Bajo Solista + Acompañamiento.

Homofonía.

> Coda → Cuarteto + Bajo Solista + Acompañamiento.

Homofonía.

Como se puede observar a partir de este esquema, hay una clara determinación por la estructura tripartita, bien sea con Temas diferentes o con el mismo tema en diferentes variaciones A – B – C // A – A' – A'' // A – B – A', siendo motivo generador de tal estructura en unos casos las voces, en otros las entradas y también el tipo de frase empleada.

Lo que si está claro es que aparece una visible secuenciación en la estructura así como sucedía con otros recursos, como por ejemplo en determinados aspectos del ritmo que ya he comentado antes.

▪ *Forma*

La forma generada es una clara secuencia con materiales desarrollados a partir de modelos básicos.

▪ *Voces e Instrumentos*

La distribución de las voces en la partitura dice todo sobre el gran trato que el compositor hace sobre estas. Las separa para poder mostrar claramente las intervenciones y las sonoridades resultantes.

Utiliza el acompañamiento separando los dos coros y a la vez como guía y referencia de ambos, puesto que permite más fácilmente a ellos seguir la línea melódica del acompañamiento para poder mantener mejor la afinación y el tempo en la interpretación.

Con esta combinación de voces, refuerza principalmente la sonoridad más grave lo que muestra consistencia y seguridad, al tiempo que la existencia de ese coro mixto a 4 voces da sensación de totalidad de plenitud.

En cuanto a la parte instrumental, no hay mucho que se pueda decir puesto que en la partitura sólo aparece una indicación como acompañamiento que se referirá al contrabajo o continuo realizando tales funciones. Con ello lo que nos está transmitiendo es que en esta obra la parte importante de interpretación, y para quien pensó al componerla, fue en las voces de coro y junto a ellas introdujo un pequeño acompañamiento como referente armónico y para conducir a dichas voces.

▪ *Texto*

El texto está escrito en latín, es de carácter religioso, silábico y con momentos puntuales de neumas muy determinados, los cuales dotan al discurso melódico de un carácter más brillante y recreado para resaltar ciertas palabras de mayor peso o interés en el texto.

Aparece expuesto de forma completa en la voz del Bajo solista, sobre el cual recae la importancia y el verdadero interés de la obra, y después las 4 voces del coro mixto hacen la decoración a esta con entradas en distintas voces mediante fragmentos de dicho texto a modo de imitaciones muy fragmentadas.



EN UN CÍRCULO PEQUEÑO

Villancico al Santísimo Sacramento
(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 60/4)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786-1853)

Edición: Manuscrito, original, Segorbe, 1813

Transcrito y revisado por: Vicente Martínez Molés (Enero 2007)

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom: Trompas (Trumpet), Oboe 1, Oboe 2, Violin 1, Violin 2, Alto, Tenor, and Contrabajo (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Trompa part begins with a forte (f) dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes. The Oboe parts are mostly silent. The Violin parts play a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Alto and Tenor parts are silent. The Contrabajo part starts with a forte (f) dynamic and a simple rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 13: Plantilla vocal e instrumental al comienzo del Villancico al Santísimo Sacramento

■ Características generales

Pieza compuesta para paleta orquestal, coro de voces y acompañamiento de contrabajo en funciones de continuo.

Se trata de un Villancico, de carácter religioso por el elemento al que va dirigido, pero de letra profana que está compuesto en tres tiempos, para cada uno de los cuales hace una combinación de

voces diferente: Dúo – Cuarteto – Terceto, todas ellas interviniendo en compañía de la paleta instrumental formada por Trompas en Re, Oboes y Violines, todos ellos acompañados y actuando como referente armónico el Contrabajo.

El carácter sonoro de la pieza es *dolce*, expresivo, *animato* y a su vez melódico y *cantabile*. Predomina la claridad y la transparencia frente a la densidad y el entramado sonoro todo ello, motivado por una textura de Melodía acompañada u Homofonía con una línea melódica principal predominante que está acompañada por el resto de voces haciéndole el decoro.

▪ *Melodía*

La principal característica de la melodía es que destaca por su dibujo ondulado, flexible, que hace que esta sea muy *cantabile* y pegadiza. Se mueve por grados conjuntos principalmente, si bien cabe destacar que existen claras diferencias entre las líneas melódicas de cada uno de los tiempos que forman la obra. Prevalece la frase larga sobre la breve, con fluidez de notas y con gran número de valores de nota con puntillo.

En general, llama la atención la sencillez y claridad con que se mueve la melodía en ambos sentidos, tanto ascendente como descendente, normalmente buscando el apoyo sobre la última nota o ictus final de la frase que destaca a su vez por su duración, algo mayor que el resto de los sonidos anteriores.

En cuanto al ámbito de la melodía principal de la obra destaca por ser reducido, si bien en muy pocas ocasiones supera el intervalo de octava.

Hay un extraordinario uso del silencio en dos sentidos: uno como elemento separador, fragmentario de las melodías para estructurar y dividir, y otro con sentido expresivo puesto que lo emplea con finalidades musicales como si de una nota se tratara, ya que fragmenta pero no separa la fluida línea sonora de la obra.

Finalmente apuntar el hecho del habitual uso de adornos en la melodía para generar variación, movimiento y agilidad dentro de la

simetría y la proporción que caracterizan a la línea melódica en general.

- *Ritmo*

El ritmo se convierte en esta obra en el auténtico motor de la interpretación. Sin llamar la atención por ser un ritmo vivo ni excesivamente *marcato*, la precisión con la que coloca las notas en el espacio y en el tiempo y la forma en que distribuye sus valores, hacen que sirva de referente a la hora de llevar a cabo una interpretación majestuosa a la vez que íntima y persistente.

En todos y cada uno de los tres tiempos, encontramos especificada la indicación aproximativa correspondiente para la interpretación correcta por parte de los instrumentistas e integrantes del coro: *Andante* – *Allegro poco* – *Allegretto* son las correspondientes indicaciones.

Como se puede comprobar, hay un claro aligeramiento del tempo a medida que pasamos de un tiempo a otro, hay una clara vivacidad rítmica a medida que va caminando la obra que va despertando el interés y capta la atención del oyente de forma inconsciente, porque con este progresivo incremento de tempo despierta sobre el oyente mayor interés, le llama más la atención, le exige tener los sentidos musicales más despiertos en espera de los siguientes acontecimientos que se van a transmitir por medio de la interpretación musical.

Se muestra fundamental la aportación que hace el Contrabajo como soporte tanto armónico como rítmico, puesto que aparece continuamente como apoyo de todas las melodías y de todas las ideas musicales, manteniendo el pulso incesante desde el principio hasta el final y dotando del consiguiente carácter que le transmite esas características tan íntimas a la obra.

En cuanto al compás, cabe señalar que utiliza el binario en todos los tiempos, repartido en dos compases diferentes aunque con un pulso rítmico similar. Nos referimos al de 4/4, para el primer y tercer tiempo, y el de 2/4 para el segundo tiempo de la obra.

Puesto que la obra está escrita para ser interpretada vocalmente, junto al acompañamiento instrumental correspondiente, es evidente que aun a pesar de indicar *Allegro*, no se tratará de un tempo excesivamente rápido que sea poco favorecedor para el entendimiento del texto, sin que esto sirva para pensar que lógicamente el carácter ligero y vivo será un aspecto principal y predominante para poder comunicar mediante el texto la finalidad para la cual ha sido compuesta esta obra.

▪ *Armonía*

Hay un claro predominio de la armonía conservadora en toda la obra. Si analizamos el ritmo armónico, este es lento; prevalece el uso de los acordes de Tónica (I), Dominante (V) y Subdominante (IV) de la tonalidad principal, lo cual genera progresiones fuertes.

Aparecen acordes de 7ª de Dominante, lo cual muestra una clara amplitud sonora y ampliación del uso de los grados importantes de la tonalidad, todo intensificado en grado sumo por la utilización de acordes en segunda inversión sobre el acorde de Dominante, aunque el uso más común es el acorde tríada.

Las tonalidades que se emplean son la de Re Mayor para el primer y segundo tiempo y la de Do Mayor para el tercer tiempo. Las Cadencias Finales, son todas Perfectas (V – I) con carácter conclusivo.

Continuamente está siendo confirmada la tonalidad, al tiempo que no hay modulaciones a otras tonalidades ni cercanas ni lejanas. Únicamente describe algunas intenciones de caminar hacia otros centros tonales cercanos a la tonalidad principal que no acaban por establecerse, aunque son muy escasas las ocasiones en las que se observa este fenómeno.

▪ *Estructura*

Si hay algo que resume el esquema de esta obra, es el paralelismo de los elementos constituyentes. El primer y segundo tiempo muestran una clara secuenciación Tema – Variación a modo de Estribillo – Copla independientes entre sí pero que muestran ese claro y lógico paralelismo al que hago referencia: AA', BB', CC' ajustándose en

▪ *Forma*

Por la estructura que se descubre y además por la indicación que nos apunta el título de la obra, estamos ante una Villancico. Este es un género de relevante importancia y gran popularidad dentro de la música española de todos los tiempos. Es una de las formas musicales propias por excelencia de la música española y uno de los géneros más representativos de la música de nuestro país, y como se puede comprobar y cabe la oportunidad de aclarar una vez más la idea que se tiene de este tipo de composiciones, que no sólo eran composiciones del periodo navideño sino que estas eran composiciones destinadas, como su propio nombre indica, a ser interpretadas por los villanos, es decir, por los miembros de las ciudades, es decir por la misma gente, y de entre ellos podemos encontrar los de carácter profano y los de carácter religioso como es el caso de este.

▪ *Voces e Instrumentos*

Andreví busca y rebusca, y siempre elige la mejor de las combinaciones que están a su alcance y que más se adaptan al texto y a la influencia que estas han de ejercer sobre el oyente.

Utiliza dentro del primer tiempo un Dúo formado por la pareja de voces Alto – Tenor, que son las voces más próximas en cuanto a timbre se refiere y que por ellas mismas generan un interiorismo, una intimidad muy característica.

Para el segundo tiempo utiliza las cuatro voces de un Coro de voces mixtas Tiple – Alto – Tenor – Bajo, para con ello conseguir consistencia y mayor volumen sonoro. Está así definiendo una estructura nueva, con un texto más atractivo y a través de esta mezcla de voces puede establecer un mejor y más claro juego musical.

En el tercer tiempo, emplea los registros de Alto – Tenor – Bajo, es decir registros de voces de sonoridad grave sobre aguda, y con ello busca un contraste tanto tímbrico como sonoro respecto a los tiempos anteriores y así mismo transmite seguridad, profundidad

y muestra fuerza y una mirada hacia la base, lo cual hace de soporte o de apoyo hacia todo lo que se ha escuchado anteriormente.

La paleta orquestal, muy desarrollada y formada por Trompas en Re, Oboes y Violines a su vez todos ellos acompañados y actuando como referente armónico el Contrabajo, dan una sonoridad consistente y rica que empasta muy bien con las voces del coro y del dúo característico.

▪ *Texto*

Se caracteriza por ser profano, aunque se trata de un tema religioso. Destaca el silabismo tan repetido y preciso que utiliza en todo momento. Son muy escasas, casi inexistentes, las secciones que dan libertad al lucimiento de la paleta vocal mediante la aparición de neumas y melismas. Hacia el final de la frase sí que muestra una ligera tendencia a buscar el descanso sobre la última nota, y el empleo de algunos neumas en contados casos para recrear la interpretación principalmente si esta es la última frase de la estrofa.

El texto llama la atención por estar muy seccionado. Está muy repartido y distribuido por las distintas voces, lo que recuerda al uso del recurso del *hoquetus* en la Edad Media, concretamente en el *Ars Antiqua*, y que en esta pieza tiene la función de diferenciación sonora, de ruptura, dentro del equilibrio tímbrico. Algunos términos que emplea parecen estar escritos en castellano antiguo, pero sin embargo no dejan de ser más que dejos del catalán, lengua materna del compositor y que en su afán compositivo utiliza de manera natural y sin ninguna función concreta. Por ejemplo encontramos: “en convite” “a lograu” “llegau”.

Finalmente destacar el hecho de que es el texto el que nos va indicando, en el transcurso de la obra, cual es la melodía principal y cuales son las voces acompañantes que hacen el decoro.

A page of handwritten musical notation on aged paper. The score consists of several staves of music, with lyrics written in Spanish below the notes. The lyrics are: "En un punto que no se acuerda este hombre por la tierra lo alumbra lo cubre por su sombra" and "Dios ay de los que a bien se cratan por su amor que esperan por su amor". The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.

CREDIDI

Salmo

(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 59/3)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786-1853)

Edición: Manuscrito, original, Segorbe, 1813

Transcrito y revisado por: Vicente Martínez Molés (Enero 2007)

Allegretto

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Credidi'. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Violin 1, Violin 2, Oboe 1, Oboe 2, Trompas (Trumpets), Bajo Continuo (Cello/Double Bass), Tiple I (Soprano), Alto I (Alto), Tenor I (Tenor), Bajo I (Bass), Tiple II (Soprano), Alto II (Alto), Tenor II (Tenor), and Bajo II (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegretto'. The score begins with a series of chords in the violins and a rhythmic pattern in the cello/double bass. The trumpets have a 'Solo' marking. The vocal parts (Tiple, Alto, Tenor, Bajo) are currently blank, indicating the start of the vocal entry.

Figura 15: Plantilla vocal e instrumental al comienzo del "Credidi"

▪ *Características generales*

Se trata de una obra que tiene tres tiempos de diferente y marcado tempo y carácter, compuesta para paleta orquestal y dos Coros de voces mixtas. El carácter, aunque dependiendo del tiempo al que se haga referencia, en general es vivo y su melodía es *cantábile*, *dolce* y muy pegadiza. La sonoridad es amplia y de gran volumen debido a la disposición orquestal y vocal.

El juego melódico – rítmico es lo más interesante de la obra sin dejar por supuesto pasar por alto el ritmo armónico, donde da toda una exhibición de facultades para poder modular de forma sencilla y rutinaria, al igual que en cuanto a los cambios de modo se refiere para poder obtener diferentes planos auditivos, con contrastantes sonoridades.

▪ *Melodía*

Destaca la fluidez melódica, con movimiento ondulado por grados conjuntos y pequeños saltos interválicos que dotan a la melodía de gran flexibilidad en el sentido descendente de la línea melódica, buscando el descanso sobre el final de la frase. El ámbito melódico es amplio.

Se pueden encontrar temas principales, algunos de ellos con funciones de Introducción y Coda, pero todos formados por varias frases que ejercen funciones de temas secundarios. Las frases están claramente seccionadas por los ictus inicial y final de cada idea melódica y son en general amplias, de unos ocho compases y con elementos compartidos en todas ellas, generando repetición de materiales.

Generalmente los temas se gestan en los violines que por su sonoridad y timbre sobresalen del resto de los instrumentos, pero en algunos casos concretos, los temas se crean dentro de las partes vocales de los coros, y esto recuerda al principio clásico del acompañamiento que decía que era habitual generar temas en las voces del acompañamiento al igual que en las principales, dotando así de importancia a tales voces secundarias las cuales se convertían

en esos casos en principales, eso sí, manteniendo siempre la jerarquía entre ellas.

▪ *Ritmo*

Es el auténtico motor de la interpretación y uno de los aspectos a tener en cuenta en esta obra, tanto para seccionar las partes que la forman como para determinar el carácter de cada una de ellas.

Prevalecen los ritmos vivos de semicorcheas y los valores de nota con puntillo tan típicos del momento, los cuales generan por un lado viveza y continua movilidad al tiempo que por el otro un carácter danzable y de gran sutileza. Todavía más me llama la atención el ritmo de tresillos de corcheas característico del segundo tiempo, el cual le dota de una dulzura, de un reposo, de un sosiego y de una majestuosidad esplendida.

Prevalecen en general los valores de nota breves sobre los largos y los irregulares sobre los regulares, jugando estos un papel fundamental para el resultado final de la obra.

La combinación rítmica está patente dentro de los esquemas rítmicos de la obra, donde la polirritmia domina por completo este aspecto.

▪ *Armonía*

Juega un papel fundamental dentro de esta composición y es uno de los aspectos más destacables de ella. Hay una auténtica demostración, principalmente en el primer tiempo, de recursos y facilidad para modular de unas tonalidades a otras, y dentro de ellas entre el modo Mayor y el menor.

Aprovecha siempre un acorde común para pasar de una tonalidad a otra; las modulaciones son diatónicas y todas ellas están claramente marcadas con una cadencia final o con una semicadencia para dar paso a la nueva tonalidad confirmando siempre con otra Cadencia Perfecta (V – I).

En resumen decir que hay continuamente cadencias que confirman el esquema tonal de la obra.

Los principales grados por los que camina la armonía dentro de cada tonalidad, son I – V – I – IV – V – I – V, y el esquema formal armónico de cada tiempo en cuanto a las tonalidades inicial y final es:

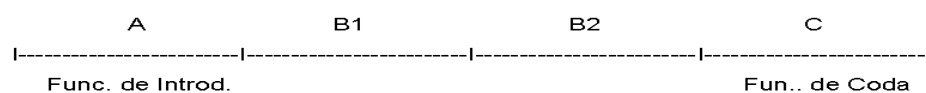
- Primer tiempo: Sol Mayor → Do Mayor.
- Segundo tiempo: Fa Mayor → Mi menor.
- Tercer tiempo: Sol Mayor → Mi menor.

El ritmo armónico es vivo al tiempo que conservador, es decir, vivo por las modulaciones y cambios tonales que hay y a la vez conservador por los grados tonales por los que pasa.

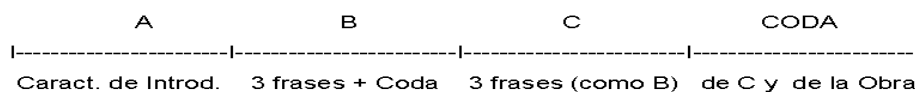
▪ *Estructura*

La obra encuentra en la estructura tripartita la base de la composición de los dos primeros tiempos. Se descubre del análisis que, algunas de las secciones determinadas por los temas principales que se encuentran en ellas, muchas veces adquieren funciones de Introducción o Coda, pero esto queda enmascarado dentro de la sección para encajar todos los tiempos dentro de tal estructura tripartita que a su vez coincide con el número de tiempos de la obra y que son tres.

1er Tiempo:



2º Tiempo:



3er Tiempo:

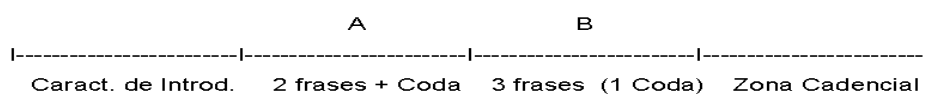


Figura 16: Estructura de la obra

El tercer tiempo es el único que rompe este principio, ya que está basado en una estructura bipartita muy contrastante y por lo tanto se podría decir que este tiempo es bipartito y bitemático, rompiendo así el modelo que venía siguiendo hasta este tiempo y que con esto lo que buscará será generar variedad y contraste para finalizar la pieza.

- *Voces e Instrumentos*

Resalta en esta pieza la amplia paleta orquestal, que a su vez viene compensada con dos coros de voces mixtas. Esto genera una amplia sonoridad, una amplitud de registro muy interesante y un empaste sonoro excepcional.

La paleta orquestal está formada por dos Violines, dos Oboes, dos Trompas y el Bajo Continuo. Los Coros los forman cuatro voces mixtas cada uno de ellos: Tiple, Alto, Tenor y Bajo.

Con todo esto, el dialogo vocal – instrumental es continuo y el resultado es llamativo y muy rico en cuanto a intensidad y sonoridad.

- *Texto*

El texto está escrito en latín, destaca principalmente el silabismo de esta obra aunque hay casos puntuales de melismas que decoran la interpretación dotándole de una gran riqueza sonora.

Llama la atención como durante el transcurso de la obra donde se producen entradas en imitación por bloques de instrumentos generando un contrapunto muy llamativo, una vez llega a la Coda de cada tiempo, se unifican todas las voces bajo una verticalidad muy llamativa, ya que caminan con el texto todas juntas y de manera homofónica y homorrítmica, lo que hace al mismo tiempo resaltar el mensaje del texto.

Esto es algo también habitual en algunos momentos donde quiere resaltar una frase o una palabra, que dentro del conjunto tiene más importancia que el resto, bien por lo que dice o bien por a quien se refiere.

TERRA TREMUIT

Motete para el Día de Resurrección
(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 59/8)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786-1853)

Edición: Manuscrito, original, Segorbe, 18??

Transcrito y revisado por: Vicente Martínez Molés (Enero 2007)

Andante Maestoso

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top five staves are for vocal parts: Tiple, Tiple I, Alto I, Tenor I, and Tiple II. The next three staves are for Alto II, Tenor II, and Bajo. The bottom two staves are for Órgano and Contrabajo. The score begins with a tempo marking of 'Andante Maestoso'. The vocal parts enter with the lyrics 'Te - rra tre - mu - it' and 'Te - rra tre - mu - it tre - mu - it'. The instrumental parts provide accompaniment, with the organ and double bass playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics are marked with 'p' (piano) and 'f' (forte).

Tiple
Te - rra tre - mu - it Te - rra tre - mu - it tre - mu - it

Tiple I
Te - rra tre - mu - it Te - rra tre - mu - it tre - mu - it

Alto I
Te - rra tre - mu - it Te - rra tre - mu - it tre - mu - it

Tenor I
Te - rra tre - mu - it Te - rra tre - mu - it tre - mu - it

Tiple II
Te - rra tre - mu - it te - rra te - rra tre - mu - it

Alto II
Te - rra tre - mu - it te - rra te - rra tre - mu - it

Tenor II
Te - rra tre - mu - it te - rra te - rra tre - mu - it

Bajo
Te - rra tre - mu - it te - rra te - rra tre - mu - it

Órgano

Contrabajo

Figura 17: Plantilla vocal e instrumental al comienzo del "Terra Tremuit"

▪ *Características generales*

Estamos analizando una obra compuesta para dos coros de voces mixtas y acompañamiento a cargo de órgano y contrabajo. Hay que advertir que esta obra es un arreglo que hace Andreví a partir de una anterior reduciéndola para su Capilla Musical, como también llega hasta nosotros por una adaptación posterior de José Perpiñán.

Llama la atención la disposición de dos instrumentos acompañantes en la obra, aunque su explicación como se verá más tarde viene de la mano de la colocación de las partes en el coro de la Catedral, más que por el volumen sonoro que pueda desprenderse de los coros de voces.

El carácter de la obra es *animato*, muy melódico y de melodía *cantabile* y pegadiza. Así mismo, destaca la aparición de indicaciones tanto dinámicas como interpretativas de forma continua a lo largo de toda la obra, lo que muestra un interés por controlar todos los aspectos interpretativos y así obtener una determinada sonoridad, al tiempo que con esto adapta mejor la obra a los recursos de la capilla.

▪ *Melodía*

Contiene dos temas o melodías principales A y B, que a su vez están ambos compuestos por tres frases de las cuales, la tercera hace funciones de Codeta. Hay que aclarar que el Tema A aparece transformado ligeramente en la segunda parte de la obra (como A'), ya que únicamente emplea la primera y segunda frases, omitiendo la tercera, todo dentro de una sección que se repite. Las frases oscilan entre los 4 y 8 compases de duración, lo cual genera una estructura por frases simétricas y ordenada buscando así el equilibrio, la proporción y la unidad.

El Tema A aparece expuesto en la parte de las voces, concretamente en la del primer coro y dentro de él, en la voz de Tiple que actúa como solista, aunque las voces del segundo coro y el resto de las del primero hacen el decoro y acompañamiento.

En cuanto al Tema B, hay que buscarlo en la parte del Órgano, el cual, en lo que sería una sección de reposo de las voces asume la parte importante de ese momento. Esto no sólo ocurre aquí sino que

en la Introducción, al comienzo de la obra, el órgano y el contrabajo son quienes conducen la melodía principal.

El carácter de ambos temas es muy *cantabile*, se mueven por grados conjuntos incluso llegando a repetir sonidos en el discurso melódico y tiene un claro sentido descendente en busca del reposo sobre la última nota. Quizá esto simbolice la dirección cielo – tierra generando una similitud con el título de la obra *Terra Tremuit* que significa “Tierra Tiembla”.

▪ *Ritmo*

El ritmo de la obra se encaja en un compás binario de 4/4 en la Introducción seguido por uno de 2/2 en el resto de la obra. Esto hace que el tempo de una y otra partes sea diferente ya que mientras que el primero es lento, señalado bajo una indicación aproximativa de *Andante Maestoso*, el tempo del resto de la obra es más vivo y *animato*, subrayado además bajo una indicación de *Allegretto*. Además la misma unidad de tiempo y de compás son los que hacen que los valores se conviertan en la mitad de su duración.

En general el ritmo es consistente y no fluctúa aunque sí que llama la atención por ser ligero y fluido. Resulta significativo que no haya valores de nota inferiores a la corchea, con lo cual esto colabora a tener un tempo no excesivamente rápido o acelerado. Únicamente encontramos semicorcheas en la Introducción, que coincide con lo que es la sección más lenta de la obra, lo cual viene bien para ir animando la interpretación y que se vaya palpando el carácter que va a adquirir la pieza.

▪ *Armonía*

Bajo un marco armónico conservador, que se mueve por los grados I – IV – V (Tónica – Subdominante – Dominante) de la tonalidad básicamente, aprovecha el compositor para jugar con pequeñas modulaciones hacia otros centros tonales pero sin llegar a confirmarlos, de forma tal que genera un juego armónico muy interesante.

Comienza la obra en la tonalidad de Re menor para luego modular a Re Mayor que podríamos decir que se convierte en la

tonalidad principal de la obra. De todas formas hay un hecho curioso que es que bajo el tono de Re sólo hace un cambio de modo, es decir, pasa del menor al Mayor con su correspondiente cambio en la armadura y de sonoridad, pero todas las cadencias se hacen en base a los mismos grados de la escala de Re. Con ello, los centros tonales más importantes, son los mismos, lo único que se produce es un cambio modal en la misma tonalidad de Re lo cual en el oído se presenta como un juego armónico muy interesante y atractivo a la vez.

Hay una sección intermedia dentro de la obra que es una transición o episodio, mucho más libre que el resto, y esta sirve al compositor para liberarse un poco de esa rigidez tonal y moverse en modulaciones continuas hacia nuevos centros tonales generando a su vez inestabilidad.

Destacar ya finalmente, la Cadencia Final con la fuerza que aparece tras insistir tanto en la misma tonalidad y en los grados tonales de esta, y que es una Cadencia Perfecta (V – I) con carácter conclusivo.

▪ *Estructura*

Se podría definir como una obra bitemática y bipartita, con una Introducción y Coda. Se da un hecho curioso que es que tras la transición o episodio, imitando a la primera parte de la obra, hay una breve sección a modo de carácter de Introducción de nuevo, que parece ser la llave de paso hacia la segunda parte de la pieza y que genera una simetría con respecto a la primera confirmando aún más así mi idea de tener dos partes y dos temas.

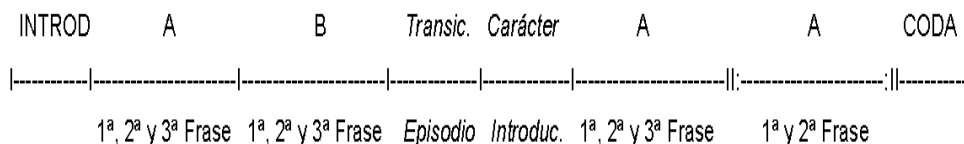


Figura 18: Estructura del Motete para el Día de Resurrección

▪ *Forma*

La estructura A – B – A – A' que se extrae del análisis realizado se asemeja, respetando las distancias, a lo que sería un villancico o un romance del siglo XVIII, aunque realmente no podemos confirmar la forma de esta puesto que son adaptaciones posteriores a la original las únicas partituras que se han podido consultar.

▪ *Voces – Instrumentos*

Como ya he comentado al principio, el hecho de que aparezca un acompañamiento a cargo de dos instrumentos (Órgano y Contrabajo), me hace pensar que es debido a que por una parte el volumen sonoro de los coros requiriese ese acompañamiento más fuerte, lo cual de las dos posibilidades me parece la menos cierta, o que por el contrario, debido a que el coro de la Catedral tenía el órgano situado en alto, en un lugar que hacía difícil controlar la ejecución de las voces, el contrabajo asumía esta función al poderse colocar más próximo a estas y de esta forma el empaste sonoro y el equilibrio rítmico era mucho más eficaz.

Debido a que esta obra es un arreglo que hace Andreví de otra anterior, parece claro pues que este sea el motivo más lógico por el que aparece tal acompañamiento, ya que lo añadiría cuando hizo el arreglo para la Capilla Musical que tenía a su cargo.

En cuanto a los dos coros de voces mixtas, hay una ligera diferencia en los registros que los componen, ya que en el primero de ellos la voz de Tiple aparece duplicada debido quizá a que una actúe como solista y la otra realice las funciones comunes a las otras voces dentro del coro. De tal manera la disposición final de las partes queda de la siguiente forma:

- 1^{er} Coro: Tiple (solista) – Tiple I – Alto I – Tenor I.
- 2^o Coro: Tiple II – Alto II – Tenor II – Bajo.
- Acompañamiento: Órgano y Contrabajo.

▪ *Texto*

Prevalece el silabismo en toda la obra, aunque hay concretos y escasos momentos puntuales donde se hacen neumas, y únicamente aparece algún melisma como final de frase al descansar sobre la última sílaba. Esto hace que el texto camine muy unido a la música, y que el resultado sea una escucha muy clara y precisa del mismo el cual está escrito en latín.

El carácter del texto es religioso, aunque no litúrgico, ya que más bien estaba dirigido a ser interpretado para una celebración concreta dentro de la iglesia.

▪ *Información adicional*

Tal y como indica el título de esta obra “Tierra Tiembla”, es muy simbólico y resume claramente la finalidad de ella. La pieza pudo ser compuesta originalmente como Motete a interpretarse en dos momentos de la liturgia de la Semana Santa. Bien en el final del sermón de las “Siete Palabras”, cuando según las Escrituras al producirse la muerte de Jesús hubo un gran terremoto que rasgó el velo del Templo, o por el contrario en el momento de la Resurrección. El hecho de que lleve acompañamiento de órgano, instrumento que permanecía silencioso en los días centrales hasta la resurrección, me inclino a ubicarlo en este lugar o tiempo concreto de las celebraciones⁹⁷.

Al anunciarse la Resurrección, la gente golpeaba los bancos con sus manos como símbolo de alegría y sonaban las campanas. El estrépito parecía hacer temblar la tierra, y con esta finalidad Andreví compuso la obra. Con ella venía a expresar la alegría del momento, y de aquí parte el carácter enérgico, vivo, alegre y de ritmo insistente, ligero e insistente para poder competir acústicamente con los golpes simbólicos que se daban y al mismo tiempo para mostrar musicalmente también esa satisfacción. Por eso le llama *Terra Tremuit* porque la tierra temblaba con los golpes simbólicos que la gente daba a los bancos en señal de alegría.

⁹⁷ La información me ha sido facilitada por el Archivo de la Catedral.

And.^{te} maestoso *Motete para el Vísio de Arceon de Resurreccion a 12. voces, reducido a 8 voces por Sr. Juan Andraes*

Triple 1º de 1º corda

Triple 2º

Alto

Tenor

Triple de 2º corda

Alto

Tenor

Bajo

Organ

Contrabajo

Terra he muit ter ra he - mu

Ter . ra he . muit ter - ra.

8va

más

59
8

STABAT MATER

Oratorio – Secuencia

(Archivo de la Catedral de Segorbe, Música, PM 59/1)

Compositor: Francisco Andreví Castellá (1786-1853)

Edición: Impreso, Casa Canaux, París, 1840-1844

Transcrito y revisado por: Vicente Martínez Molés (Enero 2007)

▪ *Características generales*

Tras el análisis de la obra *Stabat Mater*, describo los siguientes datos que la caracterizan:

Utiliza entradas en imitación a modo de fugatos y juega con las parejas de voces agudas – graves con imitaciones exactas en la mayoría de los casos.

El ritmo es en todos los tiempos el auténtico motor de la interpretación. Hace un despliegue de los acordes mediante un juego rítmico sensacional en la parte del acompañamiento.

Igualmente se descubre la utilización de una célula rítmica característica que aparece en los tiempos segundo, tercero y octavo, la cual está elaborada con una corchea con puntillo ligada a tres semicorcheas.

La armonía adquiere mucha mayor riqueza que en otras composiciones más tempranas, los acordes de séptima y novena son habituales. Las disonancias enriquecen la sonoridad, buscando un efecto de tensión – relajación en el espectador y se convierten en elementos habituales de la línea melódica.

Emplea la tonalidad de Do menor, tonalidad tempestuosa, heroica, para obras de inusual intensidad y con gran carga dramática. Así pues con esta tonalidad se generan composiciones de notable belleza e importancia, como es el caso de la obra que estamos analizando.

The image shows a musical score for the beginning of "Stabat Mater". It features a Piano introduction with a tempo marking of "Moderato". The piano part has dynamics of *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *p*. The vocal staves include Soprano I, Soprano II, Tenor I, and Bass, with lyrics: "Sta - bat Ma - ter Ma - ter do - lo - ro - sa Sta - bat Ma - ter do - lo -". The piano accompaniment continues with a melodic line. The score is marked with "Solo" for the vocalists and "dol" for the piano part.

Figura 19: Plantilla vocal e instrumental al comienzo del “Stabat Mater”

Hay un contraste de entradas en imitación generando horizontalidad con otras zonas homófonas donde prevalece la verticalidad, y que generan mayor fuerza y sonoridad.

Son escasas las indicaciones dinámicas, agógicas e interpretativas, y las dinámicas van del *piano* al *fuerte* de forma brusca y en terraza, aunque en algunos casos utiliza *diminuendos*, *crescendos* e incluso reguladores.

En cuanto a las indicaciones agógicas, solo se puede hacer referencia a aquellas que aparecen al comienzo de la obra o cuando hay un cambio de tempo dentro del mismo tiempo, y siempre van en busca de un tempo más rápido, más movido.

Para frenar y detener el ritmo de la interpretación al final de cada una de las partes que la forman, utiliza el recurso de retrasar el tempo aumentando los valores de las notas que venía utilizando.

Las progresiones armónicas son constantes y generalmente de V y VI, es decir, fuertes si las comparamos con el ritmo armónico lento que caracteriza en general a la composición del maestro Andreví.

También aparecen secciones donde busca ciertas modulaciones hacia tonalidades relativas o cercanas, pero sin olvidar en ningún caso la vuelta a la tonalidad principal. En algunos momentos pasa la línea melódica por diferentes centros tonales sin llegar a confirmar ninguno de ellos, como recurso para generar variedad sin utilizar elementos nuevos a los que viene utilizando.

En todos los tiempos de la obra comienza con una Introducción, o con una entrada en algún instrumento o voz con carácter de Introducción, imitando así la parábola dieciochesca de la aparición de la luz entre las tinieblas, y también utiliza para compensar esta pequeña sección, una Coda más o menos elaborada al final de cada una de las nueve partes que componen esta obra, que incluye a su vez una zona cadencial que descansa sobre una pedal de tónica, confirmando así la tonalidad principal.

Los grados tonales que prevalecen son el de I – V – IV – VI – V – I y la cadencia final siempre es V – I o Cadencia Perfecta, si bien hay que destacar dos casos en los que aparece una semicadencia en Dominante (V) dejando el discurso musical en suspense para atacar el siguiente tiempo o la segunda parte de él tal y como sucede en el tercero y cuarto.

Hay un claro ahorro del material compositivo principalmente del melódico, ya que parte de una serie de células melódicas como base de la composición del discurso melódico que varía, repite y utiliza de manera desenfadada y sutil en cada uno de los casos.

El fraseo está claramente definido por medio de los Ictus inicial y final, que separan los distintos elementos que forman la

frase según sea binaria o ternaria en sus correspondientes semifrases.

Todos los tiempos que componen esta obra muestran una estructura a modo de secuencia tripartita, encajando así en las ideas que anunciaba Charles Rosen⁹⁸ acerca de tal forma de estructurar las obras musicales a partir de la aparición de la Sonata en el ámbito musical.

De todos ellos, me cabe destacar y llamar la atención principalmente sobre tres que son el tercero, sexto y noveno por su elaboración, material, composición, juego melódico - rítmico, armonía y textura. Y de estos tres destacaría uno de ellos por encima de los otros, que es el noveno. Así pues llegado a este punto veo interesante hacer un estudio más a fondo de este noveno y último tiempo.

Con este tiempo está finalizando la obra, y para ello Andreví ha buscado el dotarlo de un carácter especial para transmitir al oyente, al espectador, todos aquellos valores que van a quedar en su retina de manera más fresca y que a su vez han de conseguir exaltar al espectador para impregnar en él, el deleite y la gratificación.

La Introducción sirve para preparar al oyente para lo que va a escuchar. Lo hace mediante la entrada al mismo tiempo de las cuatro voces en sus correspondientes cuatro tesituras solas, a capella, para transmitir la importancia de las voces en su obra, las cuales llevan el peso del texto que ha de ser muy inteligible y claro. Como se puede observar en el análisis de este tiempo, se basa todo él en el juego de las dos líneas melódicas con un efecto de *fugatos*, repitiendo las entradas de forma sucesiva e interminable. Se pueden llegar a contar hasta nueve entradas de la línea melódica n° 1 y hasta diecisiete entradas de la línea melódica n° 2; todas ellas en superposición de una frente a la otra.

Parece evidente, que la melodía n° 2 tiene mucho mas peso en el conjunto de la composición que la melodía n° 1; también por el comienzo en el segundo tiempo que ya es un hecho llamativo y por

⁹⁸ ROSEN, Charles: *Formas... y El estilo...*

su mayor fluidez melódica que concede al compositor más libertad a la hora de utilizarla.

A partir de estas dos líneas melódicas, es capaz de componer todo un tiempo que es por su disposición en último lugar si no el más importante, -que sí que lo es porque con él da por terminada y cerrada la pieza a la vez que dota de contundencia a esta-, sí será el más recordado porque aunque la escucha genere en nuestra memoria un esquema de la obra en el que almacenamos la información referente a las distintas estructuras, ritmos y melodías que hemos ido escuchando y desenmascarando, será esta la que más recordaremos por su situación en el espacio y en el tiempo.

En contra de lo que cualquier otro compositor hubiera podido idear para acabar la obra, Andreví en vez de pensar en utilizar una estructura o línea melódica compleja o incluso una disposición de las voces que generaran una textura densa, busca la claridad y la sencillez, pretende que el oyente entienda todo perfectamente y no le suponga dificultad alguna entender y asimilar el carácter, el estilo y la capacidad expresiva de su rica música.

Hay que hacer referencia a dos hechos muy interesantes: por una parte el juego de voces que hace en este tiempo con las líneas melódicas nº 1 y nº 2, pero en la Dominante de la tonalidad principal, grado tonal este que dota de gran fuerza a la interpretación.

Si recordamos la disposición de las entradas en el comienzo de este tiempo, estas eran en la voz del Bajo y del Tiple I, las cuales muestran polaridad, son las voces extremas de las cuatro que utiliza, pero sin embargo para finalizar la obra, donde vuelve a aparecer esa línea melódica a la que hago referencia anteriormente, lo hace en las voces de Tenor y Tiple II con lo cual muestra intimidad, recogimiento, está refugiándose en su propio interior para acabar. ¡Qué riqueza compositiva y musical nos está mostrando con este juego de voces! ¡Qué función psicológica mas interesante está transmitiendo al oyente! ¡Con qué sutileza nos está diciendo que se acaba la pieza y se está refugiando en el interior! Lo está haciendo como los grandes compositores del momento.

Por otra parte, destacar la Coda de este tiempo. Es evidentemente el momento ideal para despedir la interpretación. Para ello, de una forma muy oportuna, Andreví hace de ella dos partes; la primera de ellas es la que he comentado anteriormente del juego de las voces y la segunda es mediante una escritura vertical, homofónica y homorrítmica, caminando las cuatro voces juntas buscando alcanzar la Cadencia Final que confirma varias cosas a la vez. Por otro lado, la tonalidad de este tiempo, a su vez tonalidad con la que había comenzado la obra en su primer tiempo. Y en tercer lugar, utiliza una nota pedal de Do como confirmación de la Tónica de ese acorde psicológico de Do menor con 7ª en el que se basa para componer los nueve tiempos de este *Stabat Mater* tan minuciosamente elaborado, con tantos detalles enormemente cuidados y con tanta carga simbólica.

The image shows a page of a musical score for a *Stabat Mater*. At the top, it is marked "Larghetto doloroso. Métr: 4/4". The score includes a piano accompaniment (PIANO) and four vocal parts: SOPRANO 1^{mo}, SOPRANO 2^{da}, TENOR, and BASSE. The lyrics are: "Sta - - - bat Ma - - - ter Ma - - - ter do - - - lo - - - ro - - - sa Sta - - - bat Ma - - - ter do - - - lo - - -". The vocal parts are marked with "Solo" and "demi voix". The piano part features a prominent pedal point on the note C (Do) in the bass register. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

ESTRUCTURAS DE LOS 9 TIEMPOS DEL STABAT MATER

SM – I

INTROD	A	B	A'	C	CODA
	4 ENTRADAS EN IMITACIÓN: S1 – S2 – T – B (TEMA 1)	2 SECUENCIAS DE 3 ENTRADAS EN IMITACIÓN (TEMA 2)	4 ENTRADAS EN IMITACIÓN T – S2 – S1 – B (TEMA 1)	2 DIALOGOS S1 – B T – S2 (TEMA 3)	MATERIAL T1 – T2 – T3

SM – II

INTROD	A	B	A	CODA
	TEMA 1 (S1)	TEMA 2 (S2 – T – B – S1)	TEMA 1 (S1)	3 ENTRADAS EN IMITACIÓN T1 – T2

SM – III

INTROD	A	A'	CODA
2 PARTES COM 2 CÉLULAS MELÓD CARACTERÍSTICAS	TEMA 1	TEMA 1	MATERIAL DE LA CÉLULA 1 DE LA INTRODUCCIÓN + MATERIAL NUEVO

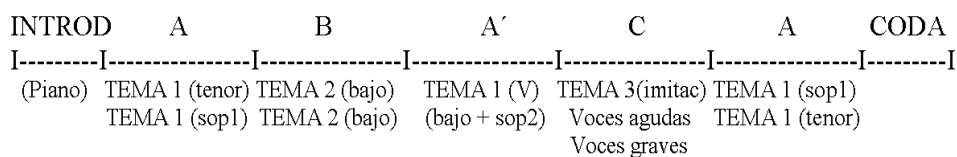
SM – IV

INTROD	A	B	CODA
TEMA 1	TEMA 1	TEMA 1 1º SOLO BAJO 2º BAJO + PIANO	MATERIAL T1 PARTE 2 1ª EXPOSICIÓN

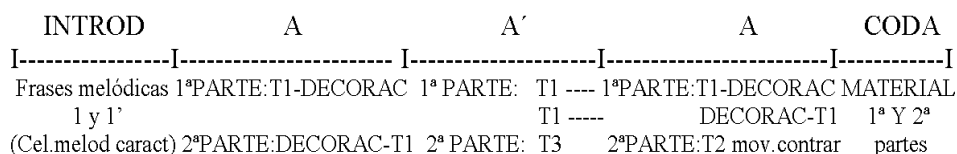
SM – V

A	A'	CODA
TEMA 1 1er ELEM – 2º ELEM – 3er ELEM (V)	TEMA 1 1er ELEM – 2º ELEM – 3er ELEM (T)	MATERIAL TEMA 1

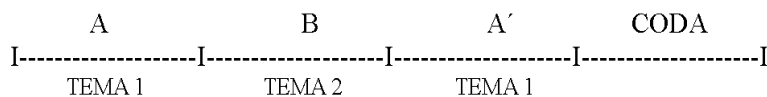
SM – VI



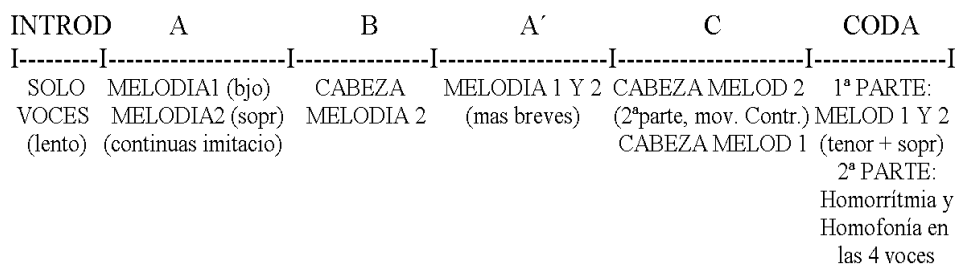
SM – VII



SM – VIII



SM – IX



** TODOS LOS TIEMPOS FINALIZAN CON UNA CADENCIA O ZONA CADENCIAL CON SENTIDO CONCLUSIVO TRAS LA CODA FINAL.

Figura 20: Estructura de cada uno de los 9 tiempos del “Stabat Mater”

S. M.	TONALIDAD	VOCES	COMIENZO	CADENCIA FINAL	MELODÍA	RITMO	TEXTO	ESTRUCTURA
I	Do Mayor	Soprano I y II Tenor Bajo Solista Bajo	Anacrúsico	V - I Cadencia Perfecta	Fluida y ondulada Imitaciones Saltos intervalicos breves Ambito reducido	Binario 4/4 Larghetto doloroso Ligereza en el acomp.	Latín Silábico Pocos Neumas Sacro	Introducción A - B - A' - C Coda Zona cadencial final
II	Sol menor	Soprano I Soprano II Tenor Bajo	Tético	V - I Cadencia Perfecta	Ondulada, fluida, fraseada, breve y de ámbito reducido Saltos intervalicos breves Hay 2 temas	Temario 9/8 Larghetto Homorritmia Célula rítmica caracterist.	Latín Silábico Algunos Neumas Carácter religioso	Introducción amplia A - B - A' Coda muy elaborada Zona cadencial final
III	Re menor Re Mayor	Soprano I Soprano II Tenor Solista Tenor Bajo	Anacrúsico	1ª parte: Semicadencia en V 2ª parte: V - I Cadencia Perfecta	Fluida y ondulada Ambito reducido Se mueve por grados cjtos. Frasas de larga duración 2 células melódicas introd.	Temario 3/4 Larghetto Binario 4/4 Allegro Célula rítmica caracterist.	Latín Silábico Sacro	Introducción (2 partes) A - transic./episodio- A' Coda desarrollada Zona cadencial final
IV	Si b Mayor	Bajo Solista	Anacrúsico	Semicadencia en V	Ondulada y fluida Dulce y cantáble Se mueve por grados cjtos. 1 tema con 3 elementos	Temario 3/4 Andante sostenuto Caminante Asentado y consistente	Latín Silábico (4 casos de neumas) Sacro	Introducción (tema) A - enlace - A' Coda Zona cadencial final
V	Si b Mayor	Bajo	Tético	V - I Cadencia Perfecta	Ondulada, grados cjtos. Y salos intervalicos amplios Solo 1 mismo tema, con 3 elementos aparece 2 veces	Binario 4/4 Allegro Alegre Ligero y muy vivo	Latín Silábico Pocos Neumas Sacro	A (tema 1 en V) A' (tema 1 en Tónica) Coda (tema 1) Zona cadencial final
VI	Mi b Mayor	Soprano I Soprano II Tenor Bajo	Anacrúsico	V - I Cadencia Perfecta	Fluida y ondulada, con mvto por grados cjtos y saltos intervalicos amplios Cambio de registro, repite sonidos y sentido descend.	Binario 4/4 Andante Marcato y contrastante Caminante, acompaña y da viveza	Latín Silábico-Neumático Sacro	Introducción A - B - A' - C - A" Coda Zona cadencial final A > T1, B > T2, C > T3
VII	Sol menor Sol Mayor	Tenor I Tenor II	Tético	V - I Cadencia Perfecta	Frasas breves separadas por silencios, ondulada y fluida, contrastes melodicos Ambito reducido Se mueve por grados cjtos.	Binario 4/4 Andante flebile Allegro assai Machacón Muy marcato	Latín Silábico Sacro	Introducción (2 veces línea melódica amplia) A - A' - A Coda Zona cadencial final
VIII	Mi b Mayor	Soprano II	Tético	V - I Cadencia Perfecta	Tema 1: cantáble, dulce, expresiva, ondulada, saltos intervalicos. Tema 2: menos riqueza, poco expresiva, contrastante y descendente	Temario 6/8 Andante Marcato e interesante Celula rítmica caracterist.	Latín Silábico Pocos Neumas Sacro	A (tema 1) B (tema 2) A' (tema 1) Coda Zona cadencial final
IX	Do menor	Soprano I Soprano II Tenor Bajo	3er. Tiempo (postético)	V - I Cadencia Perfecta	Melodía 1: tética, por grados conjuntos y muy horizontal. Melodía 2: 2º tiempo, fluida y ondulada. Ambas ámbito reducido	Binario 4/4 Larghetto Binario 2/2 Allegro Vivo, breve, claro y ligero	Latín Silábico Pocos Neumas Sacro	Introducción (solovoces) A - B - A' - C (ByC a modo de enlace episodio o transición) Coda Final (2 partes)

Figura 21: Cuadro resumen de los elementos más característicos del “Stabat Mater”

▪ *Simbolismo encontrado en la obra*

De la composición de esta obra, se descubren gran cantidad de datos en el análisis que he realizado que llaman la atención y me hacen pensar sobre la fuerza simbólica que transmite esta obra, tanto en su conjunto como en pequeños detalles que en ella se enmascaran.

Hay una cuestión o reflexión general que me suscita la obra, y es el hecho de pensar si en realidad Andreví tuvo en cuenta todos estos detalles, si pensó en cómo combinarlos, si era consciente de este simbolismo tan llamativo en ciertos detalles puntuales o si, por el contrario, únicamente se dedicó a componer esta obra atendiendo a sus intereses musicales y siguiendo la línea creativa que venían desarrollando otros compositores de la época, con los cuales tuvo un cierto contacto, y de este tipo de composiciones tan representativas concretamente de un determinado periodo y estilo dentro de la historia de la música religiosa. Todo ello no creo que lo hiciera sin pensar en todos estos detalles que pongo de manifiesto, que me han llamado la atención tanto y que no podía dejar pasar por alto el citarlos, ya que son un eslabón más dentro de la magnífica línea compositiva que ha mostrado Andreví en el transcurso de su vida que no hacen más que acrecentar su creatividad, su flexible estilo, su mano compositiva tan peculiar y tan suprema.

▪ *La serie de características que tanto me llaman la atención son:*

- El número de tiempos de la obra, que son nueve: cinco tiempos en modo Mayor y cuatro tiempos en modo menor.

- El acorde que utiliza para su composición: un acorde de 9^a Do – Mi – Sol – Si – Re que surge de las tonalidades que ha empleado en la composición del total de los tiempos.

- La tonalidad: Do menor.

▪ *Lo que todos estos datos o características simbolizan son:*

- Por la Tonalidad, Do es el primer grado de la escala de Do, es decir la Fundamental, el grado más importante de cualquier escala, y

a su vez que esta es la primera nota de la escala como sucesión de sonidos ya desde tiempos de *Guido d'Arezzo* quien la creó a partir del Himno de San Juan Bautista. De aquí resulta el N° 1.

- Por los intervalos que utiliza para la composición de cada uno de los tiempos, partiendo de Do menor sigue un proceso de quinta ascendente desde esta tonalidad del último tiempo en sentido contrario al orden numérico, y un proceso de tercera descendente en el orden normal de los tiempos que lleva a encontrarse en el que se cruzan ambas series al cual podríamos llamar tiempo intersección, que son del cuarto al quinto tiempo y del sexto al quinto tiempo, es decir, que resulta el punto de cruce el quinto tiempo que a su vez es el tiempo central de la obra, el que haría de eje subdivisor de la obra completa. De aquí resultan el N° 3, 5 y 9.

- Por el número de Tiempos. De aquí resulta el N° 9.

- Por el acorde utilizado. De aquí resulta el N° 9.

Con todo esto vemos que los números 1 – 3 – 5 – 9 son los números de mayor fuerza dentro de la obra. Pero a su vez, de ellos encontramos que el número 9 está tantas veces repetido como aparecen cada uno de los otros números es decir tres veces, pero es que si sumamos $1+3+5+9$ el resultado que obtenemos es 18 del cual la suma de sus dos cifras nos da $1+8=9$.

¿Quizá pensó todo esto Andreví antes de componer su obra? ¿Tuvo en cuenta todas estas combinaciones desde el principio en la idea? ¿Era consciente de lo que podía suponer esto en cuanto a la aportación que estaba dando a la música, asimilándose a lo que se ha descubierto de otros grandes compositores como puede ser Bach en sus Fugas, Mozart en sus Sonatas o Beethoven en sus Sinfonías? Esto plantea unas preguntas difíciles de responder, pero que al menos hacen ver la sospecha de que quizá de forma inconsciente, - ¿o era consciente?-, Andreví estaba tejiendo la composición de esta obra a través de un entramado simbólico con gran carga dentro de la misma.

▪ *La aportación simbólica que nos transmiten estos números es:*

- El número 1: que no puede dividirse sin dejar de existir, es el símbolo de Dios Padre. El Absoluto, engendra al Uno, voluntad primera hacia la existencia, impulso activo inicial, representado por el punto en geometría, por la nota Do en música, por el “Hágase la Luz» del Génesis, por el Verbo Cristiano, por el Sol en nuestro sistema planetario.

- El número 3: tres es la cifra de la Trinidad, simbolizada en el Antiguo Testamento por los tres Ángeles en la mesa de Abrahán. En la construcción de iglesias, hacen alusión a la Trinidad el triple ábside y las tres portadas de la fachada. También es la cifra de los Reyes Magos que representan las tres partes del mundo conocidas en tiempos de Cristo. Es fruto liberador de la tensión entre los extremos, elemento estabilizador, principio equilibrante, el elemento nuevo a partir de la materia fecundada. El Tres se yergue como germen de vida nueva, como la materia en estado creado, como el resultado del uno más el dos.

Considerado como la materia fecundada por el espíritu, o el triángulo pitagórico original, o la tríada padre – madre – hijo, el tres es fuente y origen de todas las cosas existentes a través de sus componentes Sustancia – Forma – Movimiento.

- El número 5: en música es el pentagrama, sustrato del sonido original que produjo la creación, y la nota Sol. Representa a la Dominante, grado de gran fuerza e importancia en la escala. Viene a ser el vínculo entre el Uno y la diversidad, el puente que une lo corpóreo con lo divino y que le da sentido e inserción en un organismo dado. El Cinco es el éter, la quintaesencia de los alquimistas, magma fundamental del que emerge toda la materia. Él es el mediador entre los elementos y el surgimiento de lo nuevo a través de un acto de creatividad. A él corresponden los cinco libros de Moisés, las cinco llagas de Cristo, las cinco vírgenes necias y prudentes, los cinco sentidos.

- El número 9: contiene tres veces el número de la Santísima Trinidad. Corresponde a los coros de los Ángeles. El Nueve es la perfección del tres, es el tres al cuadrado. Nueve son las categorías

angélicas. Se ha alcanzado aquí el punto de desarrollo más alto, es el hombre perfecto -nueve son las iniciaciones- el hombre iluminado que prodiga su sabiduría a los demás. También representa al hombre como tal, constituido de una trinidad terrena (cuerpo, emociones, intelecto), una trinidad de su alma y una de su espíritu, el Nueve es Amor y Luz, fundidos en Sabiduría proveniente del conocimiento de la Verdad. De igual forma el Eneagrama, con su estructura nonagónica, constituye una unidad de luz y amor irradiante.

Puesto que el *Stabat Mater* es una secuencia que se incorpora al ritual Cristiano en 1727, siendo la última de las cinco secuencias oficiales de la Iglesia Católica, este no puede ser comprendido plenamente examinándolo solamente como una obra de arte sublime de la historia de la música.

En la fiesta anual del Dolor de la Virgen se mezclan en esta composición elementos profanos con litúrgicos, sacros y de representaciones, y todo ello provoca una mezcla de sensaciones, una transmisión de símbolos cuyo resultado tiene explicación en el análisis que he realizado y que viene a confirmar la gran importancia que muestra esta sublime composición.

▪ *Información adicional: Stabat Mater*⁹⁹

El *Stabat Mater* es una secuencia medieval atribuida a varios autores, entre los que se encuentran como más probables Inocencio III (+1216) y el franciscano Jacopone da Todi (1230-1306). La adjudicación a Jacopone se debe a la referencia que hace Georgius Stella, Canciller de Génova en sus “Annales Genuenses” sobre un manuscrito del siglo XIV conteniendo poemas de Jacopone adjudicándose la autoría del *Stabat*. Esta secuencia fue incorporada al ritual Cristiano en 1727, como la última de las cinco secuencias oficiales de la Iglesia.

El *Stabat Mater* tiene dos textos algo diferentes el uno del otro. Ellos son conocidos por el nombre de *Dolorosa* y *Speciosa*. El que

⁹⁹ Información consultada el 17 de febrero de 2013 en las páginas electrónicas especializadas y relacionadas con el *Stabat Mater* en Internet: www.stabatmater.dds y www.stabatmater.info

está en uso en la actualidad es el de Dolorosa. Esta pieza, no puede ser comprendida plenamente examinándola solamente como una obra de arte sublime de la historia de la música. La fiesta anual del Dolor de la Virgen, el viernes anterior al Domingo de Ramos, era la ocasión para ejecutar la composición.

- *El momento histórico*

En el siglo XVIII se convirtió en un momento de inflexión y la música española va a incrementar la tendencia contrapuntística en la música religiosa, a la que llegará incluso la influencia italiana a que tan aficionada era la nueva dinastía borbónica.

- *Algunos Stabat Mater*

Stabat Mater son las primeras palabras traducidas de "Estaba la Madre dolorida, llorando junto a la cruz, de la cual su hijo estaba suspendido".

Este poema, varios compositores lo han musicalizado: *Cornysb, Palestrina, Scarlatti, Boccherini, Gasparini, Tartini, Haydn, Dvorak o Andreví* entre otros, incluso los operísticos *Rossini y Verdi*.

El crítico Piferrer - citado por Alier, en un texto sobre el autor italiano - llegó a señalar que Rossini era el "Miguel Ángel de la música"¹⁰⁰, por lo que había encontrado en la composición de su *Stabat Mater*, opinión que en ningún caso compartimos ya que no encontramos en esta obra la genialidad fervorosa de aquel escultor, además que se acerca más a una ópera que a una pieza de fe.

Por su parte al *Stabat Verdiano* tan poco difundido, G. Martín autor de una biografía de *Verdi* de 470 páginas, le dedica sólo tres escasas líneas. Con todo, al leer los datos del autor se deduce que es operístico y a estos en general, les interesa la música sacra.

El Stabat de Scarlatti le fue encargado por una cofradía de la Virgen Dolorosa. Es uno de los preferidos. Es extenso pues consta

¹⁰⁰ Consultado el 17 de febrero de 2013, en la página electrónica <http://revistaconstruye.wordpress.com/page/4/>

de dieciocho partes, sólo dos partes son Allegro y el resto es moderado, con sobrecogedores adagios.

Otro inspirado es el *Stabat de Vivaldi*. Kolneder en una guía sobre el veneciano, consigna que Casella opinó que "este *Stabat Mater* habría sido suficiente para asegurar a su autor un lugar importante en la historia de la música". Consta de nueve partes. Camino lo resume como "especialmente concentrado, profundamente expresivo, grave (...) una verdadera bajada a las tumbas de la aflicción".

El *Stabat de Pergolesi* obedecería a un encargo de la arriba referida cofradía, a pesar que *Música Sacra* de Editorial Altaya sitúa su origen en el duque *Madolini*. Consta de doce partes. El citado Camino señala entre otras ideas, que tienen "fuerza descriptiva" algunos momentos. Hay quienes afirman que se merece su popularidad.

El *Stabat de Poulenc* (1950), consta de doce partes y de ellas, consideramos que sus más logradas son las números II, V y VI. El gran coro y orquesta sinfónica a ratos, llegan a inquietar, en especial la percusión en XI y XII. Buen registro es el de Battle con Ozawa.

El *Stabat de Penderecki*, de algo más de 7 minutos, (1962) forma parte de la imponente Pasión según San Lucas. Consta de seis números y utiliza parte del poema "Haz que sea custodiado..." y que unos pocos como Palestrina había usado. El intenso juego coral, sin acompañamiento, recurre a diversos efectos que llegan a apabullar en una mezcla de oración y dolor.

Andreví le puso música al *Stabat Mater* en Burdeos, donde probablemente se estrenó¹⁰¹. Hizo la edición la casa Canaux de París. La primera interpretación en Barcelona fue en 1845, de la cual P. Piferrer hizo la crítica en el Diario de Barcelona destacando "la pausa, quietud y gravedad de los movimientos, y la intensidad y dominio de la Armonía", haciendo también diversas comparaciones con el *Stabat* de *Haydn* y *Rossini*. En Madrid se hizo la audición en el Palacio del Buen Retiro, el Domingo de Ramos de 1868, con la

¹⁰¹ Información obtenida en ARGERICH, M^a Rosa: *Mn Francesc Andreví...*

particularidad de que el tenor solista era el infante “Sebastián Gabriel”, a quien Andreví había dedicado esta obra.



Stabat mater dolorosa juxta Crucem lacrimosa, dum pendebat Filius.	Estaba la Madre dolorosa junto a la Cruz, llorosa, en que pendía su Hijo.
Cuyus animam gementem, contristatam et dolentem, pertransivit gladius.	Su alma gimiente, contristada y doliente atravesó la espada.
O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater Unigeniti.	¡Oh cuán triste y afligida estuvo aquella bendita Madre del Unigénito!
Quae moerebat et dolebat, Pia Mater cum videbat Nati poenas incliti.	Languidecía y se dolía la piadosa Madre que veía las penas de su excelso Hijo.
Quis est homo qui non fleret, Matrem Christi si videret in tanto supplicio?	¿Qué hombre no lloraría si a la madre de Cristo viera en tanto suplicio?
Quis non posset contristari, Christi Matrem contemplari dolentem cum Filio?	¿Quién no se entristecería a la Madre contemplando con su doliente Hijo?
Pro peccatis suae gentis vidit Jesum in tormentis et flagellis subditum.	Por los pecados de su gente vio a Jesús en los tormentos y doblegado por los azotes.
Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum, dum emisit spiritum.	Vio a su dulce Hijo muriendo desolado al entregar su espíritu.
Eia Mater, fons amoris, me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam.	Ea, Madre, fuente de amor, hazme sentir tu dolor, contigo quiero llorar.
Fac ut ardeat cor meum in amando Christum Deum, ut sibi complaceam.	Haz que mi corazón arda en el amor de mi Dios y en cumplir su voluntad.
Sancta mater, istud agas, crucifixi fige plagas cordi meo valide.	Santa Madre, yo te ruego que me traspases las llagas del Crucificado en el corazón.
Tui nati vulnerati, tam dignati pro me pati, poenas mecum divide.	De tu Hijo malherido que por mí tanto sufrió reparte conmigo las penas.
Fac me tecum pie flere, crucifixo condolere, donec ego vixero.	Déjame llorar contigo condolerme por tu Hijo mientras yo esté vivo.

luxta crucem tecum stare, et me tibi sociare in planctu desidero.	Junto a la Cruz contigo estar y contigo asociarme en el llanto es mi deseo.
Virgo virginum praeclara, mihi iam non sis amara: fac me tecum plangere.	Virgen de Vírgenes preclara no te amargues ya conmigo, déjame llorar contigo.
Fac ut portem Christi mortem, passionis fac consortem, et plagas recolare.	Haz que llore la muerte de Cristo, hazme socio de su pasión, haz que me quede con sus llagas.
Fac me plagis vulnerari, fac me cruce inebriari, et cruore Filii.	Haz que me hieran sus llagas, haz que con la Cruz me embriague, y con la Sangre de tu Hijo.
Flammis ne urar succensus per te Virgo, sim defensus in die iudicii	Para que no me queme en las llamas, defiéndeme tú, Virgen santa, en el día del juicio.
Christe, cum sit hinc exire, da per matrem me venire ad palmam victoriae.	Cuando, Cristo, haya deirme, concédeme que tu Madre me guíe a la palma de la victoria.
Quando corpus morietur, fac ut animae donetur Paradisi gloria. Amen	Y cuando mi cuerpo muera, haz que a mi alma se conceda del Paraíso la gloria. Amén

Figura 22: Texto y letra del “Stabat Mater” con su traducción al castellano

El Diario madrileño “El Artista” publicó una crítica afirmando que “el *Stabat Mater* era una de las composiciones que más enaltecen a su autor, ya que hay versos que son de un gran trabajo artístico, al mismo tiempo que de una novedad y gusto religioso sorprendente y grandioso”. Hoy, lejos de los conflictos de la época que vivió Francisco Andreu, podemos apreciar el valor de esta obra, llena de convencimiento y expresividad.

Quizá el hecho de elegir Andreu esta composición, con este nombre y no otra, se debió a una intención suya por hacer alusión a los dolores que estaba sufriendo mientras estaba exiliado fuera de España, su país natal y al que todo debía; el contexto histórico es el

que mejor puede explicar el porqué elige esta obra y no otra en un momento tan concreto.

Uno de los puntos interesantes en este momento sería comprobar si entre los compositores antes citados que han compuesto algún *Stabat Mater*, hay alguno que se pueda comparar con el de *Andreví* y en todo caso sacar algún hilo conductor que una ambos.

Verdi lo compuso en el año 1898; *Dvorak* lo compuso entre 1876 y 1877; el de *Rossini* está fechado en el año 1831. De ellos el que más puede interesarnos es el de *Rossini* puesto que es unos quince años anterior al de *Andreví*, y quizá pudo haber servido de referencia a la hora de componer el suyo y que se interpretó como antes se indica en 1845 por primera vez, pero se descubre que mientras que el de *Rossini* tiene diez tiempos, el de *Andreví* tan solo tiene nueve con lo cual en cuanto a este aspecto ya encontramos diferencias así que no podemos confirmar que fuera fuente de inspiración del compuesto por *Andreví*. En cuanto a los otros *Stabat Mater* a los que hago referencia, merecen mayor atención los de *Scarlatti* y *Boccherini* ya que están compuestos en la misma tonalidad que el de *Andreví*, do menor, y al mismo tiempo estos dos compositores estuvieron en la Capilla Real de Madrid, como también estuvo *Andreví*, pero aquellos suficientes años antes como para poder haber inspirado en parte la composición realizada por éste. Esto abre la posibilidad de que *Andreví* se sirviera de ellos para componer el suyo, y por ello pueda estar influenciado este de elementos italianizantes, lo cual trataré con detalle en las conclusiones de este trabajo.

4.3. Musicalidad, estilo compositivo y lenguaje de *Andreví*

Tras haber estudiado los análisis elaborados de aquellas piezas seleccionadas del catálogo de *Andreví*, a continuación planteo una síntesis de las características que prevalecen en las mismas y que destacan de entre otras por aparecer o mostrarse en la mayoría de ellas. Esto nos hace suponer que determinan una tipología

compositiva propia que se corresponde con el estilo, lenguaje y musicalidad de este compositor.

▪ *El análisis de la obra: características generales*¹⁰²

Destaca la claridad y calidad sonora en su música así como la sencillez melódica, rítmica y armónica.

Llama la atención la escasez de indicaciones agógicas. Tampoco suelen encontrarse indicaciones ni de tempo ni de carácter; sólo puntualmente hace una indicación concreta para que se interprete y suene un determinado fragmento tal y como el quiere.

Las dinámicas son escasas y muy austeras. Sólo *piano* y *fuerte* (*p* - *f*) generalmente en terraza y no en pendiente.

Hay escasez de términos que generen variedad, ni de estilo, ni de interpretación.

Suelen darse cambios bruscos de tempo y de carácter dentro de una obra buscando contrastes con lo anterior, mayor tenacidad, viveza y más carácter en general.

La repetición de material y ritmos por secciones es algo característico de su estilo compositivo.

Debido a la escasez de indicaciones interpretativas y la no existencia de grabaciones de la música religiosa en aquella época, hace suponer una determinada interpretación de la obra que quizá pueda no coincidir con la real.

Siempre es interesante la paleta orquestal que emplea y la disposición que hace de las partes en la partitura.

En su composición utiliza el contrapunto nota contra nota y en momentos puntuales el de melisma contra neuma, prevaleciendo la verticalidad frente a la horizontalidad.

¹⁰² Aquí aparecen expuestas las características principales extraídas del análisis realizado, tratando de compilar aquellos aspectos más destacados y que resumen su estilo en general.

La textura es clara y transparente, y las intervenciones de las voces con el texto bien en conjunto o en solo son muy determinantes y muy claras.

En algunas obras utiliza las entradas sucesivas en distintas voces a modo de fugatos, lo cual le da profundidad y amplitud a la obra.

Destaca el acompañamiento desplegado en corcheas.

▪ *Melodía*

Hay fluidez melódica, con movimiento por grados conjuntos y saltos generalmente breves con intervalos no superiores al de 5ª. Prevalece el ámbito melódico reducido y las abundantes notas de paso generan una línea melódica por grados conjuntos.

El tema está formado por frases breves que se repiten con ligeras variaciones. Generalmente la forman dos o tres frases que oscilan entre los cuatro y ocho compases simétricos y en sentido descendente.

El texto se ajusta muy bien a la línea melódica, es silábico y con tendencia al reposo sobre la última sílaba en la que hace un ligero adorno a base de un neuma o melisma.

Suele fragmentar la línea melódica en varias frases de menor duración y repartirlas de forma irregular por las distintas voces, lo cual se asemeja a los *hoquetus* típicos de la Edad Media.

▪ *Ritmo*

Prevalece la homorritmia sobre la polirritmia en la mayoría de sus obras y normalmente la encontramos en las voces de los coros.

Para retardar el tempo de una obra cuando llega el final, utiliza el recurso de ampliar el valor de las notas sin usar alguna indicación para tal fin.

Es habitual encontrar una célula rítmica característica que se repite en varias de sus composiciones, por ejemplo en varios tiempos del *Stabat Mater* y en la obra *Gloria sea al Eterno*.

Prevalecen las notas de duración breve sobre las de valores largos lo cual genera vivacidad y movilidad, además utiliza sincopas y notas con valores irregulares para romper el esquema rítmico formal de la obra.

También son habituales los contratiempos en algunas partes de las voces de la orquesta, con lo cual consigue dar variedad a la frase melódica mientras juega con el aspecto rítmico.

Hay secciones musicales amplias de homorritmia, sólo rotas por la voz o instrumento que interpreta la melodía o tema principal.

Destacan los ritmos enérgicos para dar interés y potencia a la interpretación, y transmitir mejor sus intenciones compositivas.

▪ *Armonía*

El esquema armónico de su obra se basa en un proceso tonal con paso por los grados I – IV – V de la tonalidad principal.

Tienen generalmente más importancia los aspectos melódicos, rítmicos o el carácter de las obras que la armonía, pero cuando esta tiene funcionalidad lo hace intensamente sobre el resultado sonoro de la obra.

Siempre confirma la tonalidad que está empleando con una Cadencia Perfecta (V – I) para aquellos casos que son final de frase y con una Semicadencia en Dominante (V) para cuando ha de continuar la interpretación.

Prevalecen las progresiones fuertes sobre las débiles. Igualmente son habituales las modulaciones hacia otros centros tonales aun sin llegar a confirmarlos en la mayoría de los casos.

Los procesos modulantes que emplea son normalmente cromáticos entre las dos tonalidades que se producen. Siempre utiliza un acorde común a ambas tonalidades para modular, el que era acorde de Tónica (I) de la antigua tonalidad, se convierte en acorde de Dominante (V) en la nueva.

Las cadencias finales de sus obras siempre son Perfectas y con carácter conclusivo, llegando en muchos casos a desarrollar toda una zona cadencial para conseguir tal efecto.

La armonía se presenta con una función completamente activa durante toda la obra jugando un papel básico en su composición.

▪ *Estructura y forma*

Las estructuras de las obras son claras y están muy bien delimitadas y seccionadas.

Utiliza elementos que delimitan por si solos la obra como puede ser un cambio de tonalidad, un cambio de coro, etc.

La estructura básica está formada por una Introducción más o menos desarrollada, una Coda más o menos amplia dependiendo de la duración de la Introducción con la que suele compensar y equilibrar la obra, y una zona intermedia en la que aparecen las diferentes secciones con los temas correspondientes.

Todas las obras se ajustan al esquema formal de la forma musical a la que corresponden.

▪ *Voces e instrumentos*

Realiza un tratamiento exquisito de las voces, siempre bien colocadas, separadas por grupos bien de solistas y coros o bien en dos coros mixtos. Siempre, la disposición de ellas está muy cuidada para generar un empaste de las voces entre si y con los instrumentos.

El piano en unas ocasiones y el órgano en otras es la parte fundamental en su composición; es el soporte armónico en unas ocasiones y la base de la interpretación al conducir las voces en otras.

Tiene preferencia por las voces solistas graves, debido a la composición de la Capilla Musical del momento.

El continuo es la base de toda interpretación ya que refuerza la sonoridad, sirve de apoyo y de referencia para las voces tanto en

ritmo como en afinación, y constituye el verdadero bloque sonoro de la obra.

El contrabajo se convierte en instrumento importante en la Capilla Musical, debido a que la colocación del órgano en alto para poder ver la celebración eucarística reducía la atención sobre el resto de instrumentistas y de voces de los coros, por lo tanto este instrumento asume las partes del órgano pero colocado próximo a las voces y ofreciendo así mas ayuda.

Los registros de voces agudas las debían hacer bien los infantillos o las voces graves que cantaban bien en ese registro las cuales tendrían un registro atiplado.

La orquesta puede ser más o menos amplia, puede haber instrumentos de viento madera, viento metal, cuerda o tecla, pero el continuo y el contrabajo se convierten en instrumentos esenciales en su composición, ya que le sirven tanto de apoyo como de conducción y ambos son comunes en todas las obras.

Las voces se puede decir que son inamovibles de su obra, son necesarias y juegan el papel fundamental en la interpretación. Dentro de ellas, las graves reciben un cuidado esencial lo mismo que las de solistas. No hay en todas las obras analizadas un solo tiempo de una obra que esté escrito solo para instrumento sin parte vocal, mientras que al contrario, si que hay tiempos compuestos para voz solista a *capella*.

▪ *Texto*

Suele estar escrito bien en latín o bien en castellano con algunos términos en castellano antiguo.

En algunos casos utiliza palabras no propias del castellano y que se derivan de su escritura en catalán, lo cual se debe a que sus orígenes son estos y utiliza mal estas palabras sin ninguna otra intención.

Prevalece el silabismo sobre los neumas o melismas entre la melodía y el texto.

▪ *Evolución del sistema de notación*¹⁰³

Se aprecia un claro ahorro de material en la escritura, simplificando los signos en unas ocasiones mientras que en otras aparecen todas las notas escritas.

Hay una evidente evolución en el sistema de notación empleado, tanto desde las primeras composiciones de su estancia en Segorbe hasta las últimas y de estas en conjunto con el *Stabat Mater* que está compuesto treinta años después.

Pasa de una grafía pequeña, reducida y diminuta a otra más clara y fácil de leer.

Son habituales las notas con la plica por el lado incorrecto a como se utiliza hoy en día, es decir, por la derecha escribiendo “nueves”.

La colocación de las voces tiene una atención especial, porque igual las coloca en la parte superior de la partitura como en el interior entre los instrumentos, lo cual muestra un cuidado por cómo situarlas a la hora de componer puesto que el conjunto de voces e instrumentos determinaría el resultado sonoro de la pieza.

En las primeras obras son habituales los errores en cuanto a completar con sonido la totalidad de los compases; igual coloca una blanca en lugar de una negra que una negra en lugar de una corchea, lo cual quizá se deba a una forma de expresarse para decir que el sonido ha de ser largo o corto y no contar con recursos suficientes para hacer tal indicación.

No son habituales las indicaciones ni de intensidad, ni agógicas, ni dinámicas. Generalmente no aparecen indicaciones en el transcurso entero de una composición excepto en raras ocasiones. Posteriormente este tipo de indicaciones se hacen algo más habituales pero sin ser excesivamente continuas.

¹⁰³ Extraído de las obras seleccionadas al realizar la transcripción para poder trabajar con ellas fuera del archivo y llevar a cabo parte de este estudio.

La escasez de terminología se hace patente cuando para indicar un *mezzoforte* (*mf*) emplea el término “menos fuerte”, o para que suene más fuerte utiliza “fuertísimo” y no utiliza abreviaturas que así lo representen.

Los mordentes son un elemento esencial en su composición, los cuales le sirven para generar por una parte movimiento y por otra disonancia y variedad a la fluida línea melódica.

Los valores con puntillo son muy habituales en su escritura musical, cosa típica del periodo al que pertenece este compositor.

El silencio lo utiliza como elemento expresivo más que como fragmentario de las partes, puesto que suele cortar una línea fluida melódica con varios silencios, generando así reposo y descanso pero sin perder expresividad.

Algunos términos llamativos en su escritura son: *Cadireta*, *Clarín*, *Órgano*.

Utiliza terminología de voces de un coro mixto cuando en la capilla catedralicia solamente contaba con voces de hombre. Es evidente que los registros o tesituras agudas correspondientes a voces de mujer eran interpretados por hombres, concretamente serían los infantillos cuyos registros se adaptaban bien a esa tesitura.

Numéricamente hablando he encontrado en las obras analizadas los siguientes datos:

- Utiliza el modo Mayor en veinte piezas, mientras que el modo menor en seis.
- Utiliza el compás 4/4, quince veces; el 3/4, ocho veces; el 2/4, una vez; el 9/8, una vez y el 6/8, una vez.
- Utiliza *Allegro*, en siete piezas; *Andante*, en seis piezas; *Largo*, en seis piezas; *Vivo*, en una pieza; *Adagio*, en una pieza y *Moderato*, en una pieza.

- No utiliza ninguna indicación aproximativa de tempo en cuatro piezas¹⁰⁴.

4.4. Aportación musical al archivo catedralicio

Al repasar la producción musical de los maestros de Capilla anteriores y posteriores a la presencia de Francisco Andreví en Segorbe, centrándome en la obra que de ellos conserva el archivo, y buscando o señalando aquellas que lo singularicen, resaltaría las que indico a continuación como aportación destacable:

- *Para aprender a deletrear*

Ejercicio de recitación para aprender a pronunciar bien y para adquirir ligereza y soltura en la recitación. No estaba catalogada y supone todo un hallazgo y una recuperación, puesto que, le sería de gran importancia a este maestro de Capilla a la hora de enseñar canto a los miembros de la Capilla. Por sus características puede ser utilizada incluso hoy en día para tales fines.

- *Pues el armónico celo (Gozos a san Blas)*

Obra compuesta para la celebración del patrón de la Capilla Musical. Como tal, contiene todos los elementos para el lucimiento de cantores y músicos.

Cuando se estrenó lo hizo sustituyendo a los anteriores gozos, los de Morata García, compuestos dos décadas atrás. Y cuando se marchó Andreví, la siguiente pieza en honor a San Blas, la de Soriano Morata se llamó villancico y no gozos. Es curioso que estos fuesen rivales de Andreví en algunas de sus oposiciones, en las que siempre perdieron ante él. Posteriormente, del resto de maestros de Capilla, solamente José Perpiñán en los inicios del siglo XX volvió a componer una obra con idéntico título y finalidad.

¹⁰⁴ Estos datos recogen las veces que utiliza Andreví, dentro de las obras que he analizado para este trabajo, cada uno de los aspectos que se detallan y facilitan el conocimiento de las tendencias por las que se rige su composición.

- *Tota Pulchra*

Es una de las obras más cantadas y representativas de este compositor y sigue siendo interpretada en diferentes localidades en nuestros días.

Esta pieza era cantada en Segorbe, donde fue compuesta por Andreví, en la festividad de la Purísima el día 8 de diciembre, para celebrar una de las patronas de la ciudad. Esto nos aclara el que esté escrita para ser interpretada por dos coros, uno de solistas y otro el mixto, del cual formarían parte la gente de Segorbe que participaran en la celebración, agradeciendo la protección que ejercía sobre la ciudad. Tal y como se hace en las localidades que lo siguen entonando.

- *Te Deum Laudamus*

Himno de alabanza y agradecimiento que, como hemos podido deducir por la proximidad y por los acontecimientos que le rodean, se compuso según el borrador en 1808 y se interpretó para conmemorar la promulgación de la Constitución de Cádiz de 1812, la cual fue leída en varios lugares de la ciudad de Segorbe en 1813 concluyendo tal acto con la interpretación de esta pieza de singulares características y de grandes dimensiones, dotado de gran energía, lo cual muestra la fuerza que debía tener para exaltar el ánimo de quienes la escucharan.

Por otra parte, sospecho que este Te Deum es el que resonará en los oídos de Fernando VII cuando acudió a la Catedral en su estancia en Segorbe, momento en el que ambos personajes se encontraron por primera vez, preludio de lo que luego fue una convivencia más larga en el tiempo cuando Andreví siguió en la Capilla Real en Madrid.

- *Stabat Mater*

Aunque se trata de una obra compuesta en una etapa posterior, el contar con ella en este archivo es todo un hecho significativo. Desconocemos si la remitió a su amigo, el maestro de Capilla de Segorbe Valeriano Lacruz, o cómo llegó al fondo.

Sí que sabemos su uso, al menos en la época de José Perpiñán. Pero lo cierto es que una de las obras más importantes y significativas de Andreví forma parte del patrimonio musical catedralicio.

Resulta curioso y cabe destacar que en la obra conservada en los fondos del archivo de la Catedral de Segorbe, en la última página de la misma, aparecen unos “Gozos al Patriarca San José” a dúo con acompañamiento de Órgano compuestos por D. Antonio Merced. Llevan una firma del mismo autor y en la parte superior de esta página dice escrito a mano: “Pequeño obsequio”.

Estudio comparativo de dos obras conservadas en el fondo

El *Tota Pulchra* (Segorbe) y el *Stabat Mater* (Burdeos)

El hecho de comparar estas dos obras es porque considero que son las más representativas de la producción musical que Andreví ha dejado en los fondos del Archivo Musical de la Catedral de Segorbe, y ellas me servirán para poder obtener conclusiones claras de su evolución musical, de sus tendencias y de su estilo a lo largo de su vida como compositor.

- *El contexto histórico*

Si atendemos al contexto histórico, encontramos que el *Tota Pulchra* lo compuso en Segorbe para ser interpretado en esta Catedral como celebración de la festividad de la Inmaculada Concepción, patrona del Cabildo y de la Ciudad de Segorbe en los años de la Guerra de la Independencia.

Hay que indicar que actualmente se sigue celebrando la festividad del día 8 de Diciembre, en lo que popularmente se

conoce en Segorbe como “el día de la feria de la Purísima”, lo cual demuestra el arraigo y la importancia de esta fiesta todavía en nuestros días para la localidad.

Por su parte, el *Stabat Mater* lo compuso Andreví fuera de Segorbe, concretamente durante los años de su exilio en Francia, pero a pesar de ello se encuentra en este Archivo lo cual enriquece sus fondos musicales y se puede suponer que la pieza se interpretó, aunque en realidad no hay datos concretos que así lo señalen más allá del uso que delatan los propios papeles.

Esta obra está dedicada a la Virgen Dolorosa. Hacia el año 1780 en Segorbe se formó una cofradía y que se denominó “Nuestra Señora de los Dolores”, localizando su sede en la Iglesia de San Pedro. La festividad de la Virgen, el día 17 de Septiembre, constituía otra de las grandes celebraciones en la ciudad, por lo que el tema también le era conocido en los años en que aquí residió.

Podemos también suponer que Andreví eligió esta obra con este título, por las amarguras que padecía al estar exiliado fuera de España, ya que coincide plenamente con su estancia en Burdeos, lejos de su país natal.

La primera conclusión que se puede extraer de lo visto hasta aquí es que Andreví compuso estas dos obras por motivos distintos, en momentos puntuales opuestos, pero que ambas se conservan en el archivo de la Catedral de Segorbe en función de la finalidad a la que iban destinadas.

▪ *Análisis de sus elementos musicales*

Se observa una clara diferenciación en el aspecto compositivo de estas dos obras, lo cual muestra una lógica evolución musical en los aproximados treinta y cinco años de diferencia entre la composición de una y otra, que llamaremos en ocasiones etapas por ese espacio cronológico amplio que las separa.

Se puede decir que pasa de caminar su música de forma vertical por bloques sonoros compactos a hacerlo de forma más horizontal, con sucesiones de entradas en imitación y generando contrapuntos claros, según sea la etapa bien inicial o ya madura.

En el *Stabat Mater* hay mucha más elaboración musical que en el *Tota Pulchra*, y uno de los elementos que lo reafirma es la gran carga de simbolismo que se encuentra inmersa en la obra. En cuanto al texto, no se pueden deducir cambios claros puesto que están ambas escritas en latín y son de carácter religioso, si bien hay un claro paso de los melismas con función decorativa y enriquecedora de su primera etapa al silabismo persistente en la segunda.

Otro de los aspectos que se mantienen invariables es la escasez de indicaciones interpretativas, agógicas y dinámicas en sus obras.

En la melodía, si que se observa una clara evolución con una tendencia que pasa de la línea breve, repetitiva y muy estructurada, con un ámbito reducido y que se mueve por grados conjuntos con sentido descendente en busca del reposo sobre la última nota, a utilizar una línea de ámbito más amplio, con saltos interválicos superiores al de quinta y con mayor repetición de sonidos.

El ritmo es uno de los aspectos menos determinantes de su evolución musical, ya que generalmente combina tiempos binarios con ternarios de forma desenfadada generando variación, prevalece la homorrítmia sobre la polirrítmia en su obra y también la utilización de ritmos regulares.

En el *Stabat Mater* hay ciertos elementos que llaman la atención mucho en este aspecto, como son la utilización de una célula rítmica que se repite en diferentes tiempos, y el habitual cambio de tempo y en algunas ocasiones de compás dentro de un mismo tiempo, lo cual da muestra de una evolución y una mayor búsqueda de efectos que en su primera etapa no se producían.

El único recurso que permanece constante en sus dos etapas es el que utiliza al final de cada tiempo para frenar la interpretación, a modo de retardo, y que se basa en la duplicación de los valores o duración de las notas o sonidos.

En cuanto a la armonía, hay que decir que es uno de los elementos en que más interés acapara en las obras y que mayor importancia adquieren dentro de su evolución musical.

Pasa de utilizar una armonía clara, sencilla, con un ritmo armónico lento y que va moviéndose por los principales grados tonales de la tonalidad, para pasar a convertirse en uno de los principales elementos a la hora de transmitir distintas sensaciones sonoras, utilizando continuas modulaciones hacia nuevos centros tonales que generan un ritmo armónico vivo. De esta forma necesita utilizar mayor número de grados tonales de lo que lo hacía en su primera etapa, con la consecuente riqueza musical de sus piezas.

Uno de los elementos más repetitivos es el empleo de la Cadencia Perfecta para seccionar, confirmar modulaciones y dar sentido conclusivo a sus obras.

Por lo que respecta a la estructura y la forma hay que señalar que son elementos de clara evolución y despliegue musical dentro de sus tendencias compositivas.

Hay gran diferencia entre el *Tota Pulchra*, que está elaborado en un solo tiempo, mostrando claridad y transparencia, frente a los nueve tiempos que forman el *Stabat Mater* con su correspondiente condensación de materiales y dando sensación de gran obra.

Internamente se puede descubrir el predominio de la estructura tripartita en sus obras, aunque mientras que en la primera de sus etapas esta estructura muestra claridad, en su segunda etapa, la estructura se vuelve compleja al combinar y desarrollar las diferentes partes a partir de los elementos básicos que las componen.

En cuanto a la paleta vocal e instrumental, hay que comenzar diciendo que son todo un referente musical. Juegan un papel fundamental dentro de su obra, si bien mucho más los coros de voces mixtas o solistas que los instrumentos.

Con ellos logra un empaste sonoro excepcional y siempre la sonoridad se adapta a las exigencias de la obra. Es un aspecto

común a todas sus obras, y por tanto presente en toda su vida musical, el control perfecto de las voces e instrumentos que forman parte de cada obra, de cada tiempo y de cada intervención musical. Como buen conocedor de las posibilidades tímbricas y sonoras de ambas partes, las combina obteniendo un llamativo empaste sonoro.

Hay dos instrumentos que son la base de sus composiciones: el continuo y el contrabajo. A partir de ellos desarrolla las particellas de cada uno de los instrumentos que componen su capilla, y que como con todo ocurre irá variando en el transcurso del tiempo.



Conclusiones

Si importantes son los compositores de rango internacional a quienes tanta importancia se les ha dado, hay muchos y muy grandes compositores españoles de todos los tiempos a los que no se les ha tenido en cuenta a la hora de situar la música española, nuestra música, a la altura que debería ocupar.

Una de las causas principales es que no se ha descubierto el secreto que se custodia en el conjunto de archivos musicales catedralicios de la geografía española, que guarda tan grandes e importantes composiciones de músicos que han dado todo lo que tenían dentro de sí, y que han luchado frente a duras y graves circunstancias adversas, las cuales no les han privado de hacer música, su música, y atender a las exigencias que la vida les iba imponiendo dentro de las Capillas Musicales al frente de las cuales se situaban.

De las composiciones de estos se han ido forjando año tras año, siglo tras siglo, los estilos propios que han caracterizado la música española, y concretamente la música religiosa española de

todos los tiempos. Y esa música, que no gozaba de los avances y de las facilidades con que se encuentra un compositor de nuestros días a la hora de ponerse delante de una nueva obra, es la que permanece a día de hoy guardada, descansando, reposada, gozando de una paz y una tranquilidad envidiable dentro de esos secretos a los que hago referencia y que son los archivos musicales catedralicios. Mientras tanto, hemos estado revalorizando, ensalzando y exaltando las composiciones que conocemos durante muchos siglos, aquellas obras magníficas, excelentes, que se han dado a conocer sólo porque han primado unos intereses sobre otros.

Hoy, gracias al trabajo de musicólogos, de investigadores del campo de la historia en general o de gente apasionada por la música española, se está comenzando a conocer el depósito de los archivos y se están dando a la luz obras que se van convirtiendo en piezas importantes, trascendentales y que se pueden situar a la altura de cualquier composición de rango internacional.

Con este trabajo de investigación sobre la vida y obra de Francisco Andreví, centrado en su aportación musical a la Catedral de Segorbe, he pretendido aportar conocimientos de un compositor de importante trayectoria musical y de rango internacional, puesto que desarrolla su vida entre España y Francia, esto último debido a circunstancias extra-musicales.

Llama la atención observar que Andreví desarrolla su actividad musical rodeado de grandes adversidades sociales y políticas, de las que ha de huir para centrarse en su trabajo y producir obras constantemente y atender a las necesidades como cualquier otro maestro de Capilla, pero aun así se mueve por las Capillas Musicales de las catedrales e iglesias más importantes de España y algunas de Francia como las de Burdeos y París, teniendo en muchos casos que luchar en las oposiciones respectivas con grandes figuras del panorama musical del momento, que evidentemente no le facilitarán su ascenso al puesto en detrimento de ellos mismos. ¿Quién no diría que las graves y continuas rivalidades que se suceden en Segorbe durante su estancia le afectaron en mayor o menor medida debido a su juventud y a sus

ideales, y fueron una de las causas por las que en un futuro se vio involucrado en movimientos políticos que le obligaron a exiliarse a Francia? Sirva esta simple cuestión como premisa.

Mis conclusiones se van a centrar en torno a tres pilares básicos que son:

- La información obtenida a través de la comparación y evolución de los estilos musicales y compositivos encontrados en el *Tota Pulchra* y el *Stabat Mater*.

- Su implicación dentro del proceso italianizante de la música española.

- La conexión entre ideales y obras compuestas que se observa en el desarrollo de su trayectoria musical, así como los motivos y finalidades por las que compuso las mismas.

- *Evolución del estilo musical*

En cuanto al *Tota Pulchra* y el *Stabat Mater*, como se puede descubrir de la comparación de las que son, a mi juicio y para mi finalidad, las obras más representativas de su estilo y musicalidad, y que condensan los más importantes aspectos que definen a Andreví como un gran compositor dentro de la música religiosa del XIX, hay que destacar una clara evolución de su estilo y mano compositiva, un aumento de la riqueza musical en sus obras, en las que hay mucha más elaboración, mayor armonización y empleo de recursos compositivos a medida que se avanza en el tiempo.

Son, pues, dos etapas claramente diferenciadas, caracterizadas por el gusto, la formación musical que ha ido adquiriendo, el crecimiento musical que ha experimentado y su amplia visión musical, lo cual son aspectos que se hacen patentes en su vida musical que abarca cerca de treinta y cinco años entre sus dos estilos musicales comparados aquí. Con todo esto se podría acabar diciendo que mientras el *Tota Pulchra* se muestra sujeto a las tendencias barrocas de la música adquiridas por Andreví a través de sus propios maestros en su primeriza formación, el *Stabat Mater* se adapta a los esquemas operísticos del Romanticismo. Estas

tendencias plasman y se condensan en su estilo musical, según el momento cronológico de la composición.

▪ *Implicación en la corriente italianizante*

Respecto del proceso italianizante de la música española y su relación con Andreví, hay que señalar que la música española, a partir del siglo XVIII, entra dentro de ese llamado proceso italianizante debido a la presencia de músicos como Doménico Scarlatti y Luigi Boccherini en la Corte. Así pues, si la Corte era un importante centro de producción musical, las tendencias que allí se cultivaron afectarían en mayor o menor medida a todos los ámbitos y estilos musicales del momento.

Junto a la Corte, las Catedrales con sus Capillas Musicales, la Nobleza y los Teatros son los más importantes centros de producción musical. Todos ellos están expuestos a ser envueltos por similares tendencias musicales, con lo cual el proceso italianizante de la música española, constituye uno de los fenómenos más importantes de la historia musical local.

El siglo XVIII se caracterizó por ser un periodo sumamente floreciente en la cultura general, y muy particularmente en la música tanto sacra como profana. De esta forma, el italianismo era un fenómeno común en todas las capillas de música de la península, pero mostró los primeros síntomas de decadencia a partir del último tercio del siglo, con la llegada del Romanticismo.

Llegado a este punto es donde cabe situar la pregunta de si Andreví fue uno de los precursores del proceso italianizante de la música española en el siglo XIX, como a veces se ha escrito.

Por cronología histórica, no cabe duda de que la música compuesta por Andreví se escapa del momento álgido italianizante de la música española. Estamos hablando de una producción musical, en su caso, que comienza prácticamente en la Catedral de Segorbe hacia el año 1808 y que irá desarrollándose hasta alcanzar su pleno florecimiento hacia la mitad del XIX. Por tanto, no se puede implicar a Andreví en el proceso italianizante de la música

española si lo situamos en el momento histórico en el que se realiza su labor compositiva.

Analizando sus obras, podemos señalar dos de ellas entre las más representativas e importantes de su producción musical, como ya hemos hecho anteriormente, debido a que resumen la evolución de su estilo y de su mano compositiva; nos estamos refiriendo concretamente al *Tota Pulchra* y el *Stabat Mater*.

En el *Tota Pulchra*, no hay ningún elemento que nos haga pensar que se trate de una obra influida por elementos o tendencias italianas, y que por tanto colabore o se identifique con tal tendencia musical. En ella destaca mucho más la tradición renacentista y barroca española, con claridad de estructuras, secciones de homorritmia, verticalidad, armonías sencillas y ritmos claros, junto con un sentido del drama único, sobrio y profundo, todo ello unido a unas intervenciones de las voces en bloque y sin generar contrapuntos.

En cuanto al *Stabat Mater*, sí que se puede hacer una cierta vinculación por estar influido de elementos italianizantes en su estructura, música y estilo. Se puede decir que esta obra, en mayor o menor medida pudo haber participado en el proceso italianizante de la música española.

Los elementos que me hacen pensar esto son que la secuencia *Stabat Mater*, fue aprobada por la Iglesia en 1727, y se atribuye a Jacopone da Todi, un italiano que con este tipo de composiciones pretende imitar dentro de la música sacra, lo que en música profana era la ópera. Esta forma musical durante el siglo anterior al que vivió Andreví había llegado a España y alcanzando sus más altas pretensiones de la mano de compositores italianos. Por tanto, si entonces había sido el motivo por el que se italianizó la música española, qué duda cabe, en principio, pensar que con este tipo de obra se estaba imitando tal proceso pero un siglo más tarde.

Por otra parte, cuando Andreví compone el *Stabat Mater*, se encuentra exiliado en Francia, país de relevante importancia dentro de las corrientes musicales que circulan entonces por toda Europa.

Esto pudo conllevar que a partir de ese momento, el compositor de música religiosa se acercara más fácilmente a las tendencias musicales que corrían y circulaban entre los compositores de música profana, y en ello se puede fundamentar la idea de que el *Stabat Mater* de Andreví haya sido una obra que pueda haber participado del proceso italianizante de la música española, en su origen, porque en ella se reflejen características concretas que así lo demuestren, aunque también muestre signos de las corrientes francesas de la época.

El aspecto más importante a comentar, y que puede aclarar si por esta obra hay que situar o no a Andreví en este momento del italianismo musical, es el hecho de que se puede comparar en algunos aspectos el *Stabat Mater* de Andreví con el compuesto por el italiano Pergolesi en el año 1736, y que coincide con el pleno proceso italianizante de la música española, así como con los que compusieron Scarlatti y Boccherini.

A la vista de todas estas premisas, veo que se puede deducir que por la música, por el carácter y la variedad rítmica en sus tiempos, por la fluidez melódica y el estilo, por el contrapunto y por lo que rodea la historia del *Stabat Mater*, se puede considerar a Andreví integrante de la corriente italianizante de la música española. Insisto, en esta obra concretamente, comparándola con las compuestas por Scarlatti y Boccherini hay dos características que se muestran definitivas, y que son por una parte la tonalidad que utilizan los tres que es Do menor y por otra que todos ellos pertenecieron a la Capilla Real de Madrid, dato significativo.

Esto puede ser determinante si pensamos que Andreví pudo haber dirigido el compuesto por Scarlatti o Boccherini en su estancia en tal capilla, y haber quedado impregnado de algún elemento que caracterice a aquellos y que despertara en él interés, con lo cual sí que estaría mostrando su *Stabat Mater* elementos característicos del italianismo que marca la música española en el siglo XVIII, en tanto que estos compositores fueron los más representativos de tal corriente.

Ahora bien, ¿sería correcto decir que Andreví fue uno de los compositores que influyeron en el proceso italianizante de nuestra

música? No se pueden encontrar datos concretos en otras obras, aparte del *Stabat Mater*, que me hagan deducir que participó de tal proceso italianizante de la música española, además de la distancia temporal entre el comienzo del proceso en España y la época en que desarrolló su obra Andreví. Por tanto, etiquetarlo por una obra determinada es arriesgar demasiado. Tampoco me parece válido si el origen de ello es una frase que apareció en una crónica que *El Fénix* insertó en sus páginas, a propósito del estreno de una misa suya en la iglesia valenciana de Santa Catalina de Siena, en diciembre de 1845, y que decía:

La misa de este día no fue más que un conjunto de reminiscencias teatrales, y en las que los distinguidos autores del “Tabuco”, de la “Norma” y la “Gazza-Ladra” podían justamente reivindicar gran parte de sus derechos [...] Dos distintas cosas son la Música Profana y la Religiosa¹⁰⁵.

Finalmente hay un aspecto que podría darnos datos más certeros sobre si perteneció a tal corriente y es que su *Stabat Mater*, aunque tenemos fechas concretas de su interpretación, no sabemos cual fue el momento concreto en el que comenzó a componerlo. Si fue mientras estuvo en la Capilla Real en Madrid, había suficientes elementos como para llenar su música de características italianizantes por la proximidad a Scarlatti y Boccherini, ahora bien si empezó a componerlo en Francia durante su exilio ya se duda de la existencia de esas influencias, al menos tan directamente sobre su composición. Por tanto habrá que remitirse a una investigación más concreta y amplia en este sentido para poder concretar datos que nos lo aclararán, lo cual se excede de los márgenes establecidos para llevar a cabo este trabajo de investigación. Aunque queda pendiente.

▪ *Ideología y música*

Llegados a este punto, quiero comentar una línea ideológico – musical que recorre y caracteriza la vida de Andreví, y que puede resumir claramente los principales impulsos por los que se movió. Me estoy refiriendo a la relación que se puede establecer entre sus

¹⁰⁵ *El Fénix*, 14 de diciembre de 1845.

ideales políticos y el tipo de composiciones que compuso en cada momento, y que es lo que nos confirma gran parte de sus ideologías por las que se desarrolló en cada momento de su vida. Una vida en la que se descubren, tras el análisis realizado y el estudio de su biografía tres etapas importantes y claramente diferentes.

Andreví, a su llegada a Segorbe, se le puede considerar *Ilustrado* porque sus ideas estaban en la línea de aquellos ideales. Su paralelismo musical se vislumbra en la composición del ejercicio de canto y vocalización *Para aprender a deletrear*, cuya letra es de evidente burla y con la cual lo hace directamente tanto de los frailes como de las monjas, ironizando sobre ambos, en la corriente de un reformismo del clero que solo acoja al llamado secular eliminando las órdenes.

Con el paso de los años de su estancia en Segorbe, posiblemente influido por el ir y venir de las tropas francesas en su ocupación, hace que Andreví muestre su repulsa a las tropas y por tanto a lo francés y los acontecimientos que vive, por lo que se puede pensar que Andreví en este momento se muestre bien como Liberal o como Conservador, ya que el mismo cabildo así se encontraba de opciones divididas.

Igual que antes, su conexión musical, la encuentro en la composición del *Te Deum Laudamus*, obra de relevante importancia en Segorbe puesto que al parecer fue adaptada y se cantó, como ya he dicho, cuando se promulgó, conmemoró y se celebró la Constitución de Cádiz de 1812 por las calles de la ciudad a lo largo del año 1813.

Aquí he de aclarar un dato relevante, que puede hacernos descubrir el conocimiento claro de las tendencias ideológicas de Andreví. El dato hace referencia a la fecha de composición del *Te Deum* que he analizado, puesto que en el borrador se indica “año 1808”.

Si recordamos la fecha de llegada de Andreví a Segorbe, esta coincide con la proclamación de José Bonaparte como Rey de España, lo que me hace pensar que esta obra en principio, por la

fecha que indica en la partitura, la pudo haber compuesto con motivo de tan importante acontecimiento como exigencia del puesto que ocupaba. También hubo interpretaciones posteriores del *Te Deum*, por ejemplo en el caso de los triunfos europeos de las tropas del emperador Bonaparte. Es posible que siempre se usase de la misma obra, no por falta de repertorio que lo había de sobra en el archivo, sino por la facilidad del maestro de usar su propia música. Pero revisando las adaptaciones posteriores, y los acontecimientos tal y como se van sucediendo durante su estancia en Segorbe por lo que cuentan los libros de historia, a nadie se le ocurre pensar que difícilmente se pudiera cantar un *Te Deum* de otro compositor que no fuera el de Andreví para conmemorar la Constitución de 1812, siendo que este solo compuso uno y además era el maestro de Capilla de la Catedral de Segorbe ya algo más de cinco años, tiempo suficiente para depositar en él la confianza. Por tanto cabe pensar que el *Te Deum* al que hago referencia en todos los casos pudo ser el mismo o no, es lo que aclararía si realmente Andreví se posicionaba liberal a ultranza o por el contrario era más bien conservador. La falta de datos concretos en el archivo en sentido contrario, me hace deducir que pudo ser el mismo y no que fueran diferentes *Te Deum* los que se interpretaron. En este caso la persona y sus ideas sucumben a las circunstancias.

Finalmente, el tercer punto de conexión, entre el ámbito ideológico-musical lo encuentro en su exilio en Francia donde Andreví por la información que he podido constatar y por la vinculación a los movimientos del momento debió ser carlista, ya que está en contra tanto de los Liberales como de Isabel II.

La obra que representa esta tendencia de las composiciones hechas por este maestro de Capilla es el *Stabat Mater*, pieza que dedica al Infante don Gabriel. El citado infante también fue uno de los exiliados del momento al no aceptar la abolición de la ley Sállica y proclamación de la princesa Isabel como heredera de Fernando VII.

A modo de esquema gráfico, esto se reflejaría así:

<i>Ilustrado</i> -----	<i>Liberal/Conservador</i> -----	<i>Carlista</i>
1808	1809/1813	1840
<i>Para aprender a deletrear</i>	<i>Te Deum</i>	<i>Stabat Mater</i>

Por último, en lo que se observa con la investigación llevada a cabo en este estudio, se puede concluir, de acuerdo a las obras que compuso, que tres fueron los motivos principales que incitaron a Andreví a componer.

- En primer lugar, las labores dentro de las exigencias propias de su magisterio en la Capilla Musical y que agrupa a sus piezas musicales de *Salmos, Motetes, Villancicos, Responsorios, Secuencias*, etc.

- Un segundo grupo se vincula a las festividades. Era este, otro de los aspectos importantes para todo maestro de Capilla que se preciara, el atender la demanda de estas celebraciones y componer obras como serán el *Tota Pulchra, los Gozos a San Blas*, etc. para su interpretación en fechas tan señaladas.

- El tercero incluiría obras en las que refleja sus tendencias personales como muestra de sus ideales, y sometiéndose a lo que de si mismo manifiesta, con piezas como *Para aprender a deletrear, Te Deum Laudamus y Stabat Mater*, sobre todo si a estas dos finalmente mencionadas se las interpreta como antes lo hemos hecho.

Solamente me queda concluir volviendo a un comentario que se ha recogido en este trabajo, y que difícilmente se puede documentar pero si que se puede tratar e incluso dar una versión bastante certera, y que hace referencia a lo que se dice y se recoge en alguna información que ha llegado hasta nosotros, en el sentido de que Andreví abandona Segorbe y se marcha a Barcelona de nuevo debido a las remuneraciones salariales tan altas que le ofrecen.

Lamentablemente, no se han podido comprobar en el archivo cuentas en las que se refleje el dinero que recibía Andreví

por cada pago correspondiente al trabajo que realizaba, más allá de lo recogido como salario a abonar que consta en actas, pero tal y como se está planteando la situación de las Capillas Musicales a medida que avanza el siglo, las tendencias musicales que están recorriendo la música española y las previsibles dificultades económicas de las Capillas Musicales en general tras las Guerras y desamortizaciones, no pienso que el dinero fuera el motivo principal por el que se marchara de Segorbe en tan puntual momento.

Para mí está claro en primer lugar, que Andreví buscó la salida debido a los conflictos internos que había en el Cabildo segorbino, que estaba dividido en las dos tendencias de liberales y conservadores que he comentado en algún momento, y que dificultaría a buen seguro el trabajo diario y la toma de importantes decisiones en cualquier ámbito. Y lo segundo, que esta se debió a las expectativas, los intereses y el crecimiento en lo profesional que estaba realizando Andreví, y que necesitaba de cambios y de un enriquecimiento musical que le abriera las puertas a nuevas expectativas, lo que en Segorbe no podía alcanzar; es decir a superarse en su formación musical.

Quizá la excusa del dinero fue la que le sirvió para abandonar una catedral en dificultades, como era la de Segorbe en ese momento. Pero detrás de lo que había era atender a la llamada de algún otro profesional de música o canto buen conocedor de él y planificar un cambio temporal que le permitiera prepararse para futuras oposiciones a catedrales de mayor empaque, lo que determinaría el futuro camino de un gran músico. Una suposición que tiene más fundamento tras observar las capillas musicales por las que discurrirá en el futuro la vida musical de Andreví a partir de Segorbe y su vuelta a Barcelona: Valencia, Sevilla, Madrid, Burdeos, París, Barcelona...

Al marcharse de Segorbe a la Capilla de Santa María del Mar en Barcelona para ejercer de maestro de Capilla, Andreví estaba dando un primer e importante salto en su recientemente iniciada carrera musical, ya que dentro de esta capilla a la que se trasladaba gozaría de la relevancia que merecía, tanto en el ámbito musical

como institucional, en tan preciso momento histórico de su vida, coincidiendo con el final de la guerra. Pero Segorbe sería siempre su etapa inicial.

Curiosamente, la *historia* del dinero aquí insinuada lo cierto es que le persiguió siempre, generando momentos de gran indigencia en su vida, lo que provocó la exclamación de un ferviente admirador segorbino al biografíarlo: “¡suerte que la fortuna reserva muchas veces a los grandes!”

Fran.^{co} Andrevi



Fuentes utilizadas

1. Documentales e impresas

Archivo de la Catedral de Segorbe (ACS)

- Libro de Actas Capitulares, tomo 13, 1804-1808, folios 328v.º, 333, 339, 347v.º, 348v.º, 350v.º, 353, 354, 359v.º, 363v.º, 377v.º, 388, 379v.º.

- Inventario del archivo de música de José Perpiñán legado a la Catedral. 1928.

- Archivo Musical, PM 35/6, 57/1, 57/2, 57/3, 57/4, 57/5, 58/1, 58/2, 58/3, 58/4, 58/5, 58/7, 58/8, 58/9, 58/10, 58/11, 58/12, 58/13, 58/14, 58/15, 58/16, 58/17, 58/18, 59/1, 59/2, 59/3, 59/4, 59/5, 59/6, 59/7, 59/8, 59/9, 59/10, 59/11, 59/12, 59/13, 59/14, 59/15, 59/16, 60/1, 60/2, 60/3, 60/4, 60/5, 60/6, 60/7, 60/8, 60/9, 60/10, 60/11, 77/10, 95/8, 95/24, 95/27, 96/33, 97/14, 98/1, 98/7, 98/11, 98/13, 98/14, 98/15, 98/21.

Archivo General del Palacio Real (AGP)

- Caja 92, Expediente 4, documentos 1, 17, 18, 21, 22, 23, 27, 40.

Biblioteca Nacional de España (BNE)

- Papeles Barbieri, Manuscritos, 14059/17, documentos 1, 2, 3, 6, 8, 11, 13, 20, 21, 22, 23, 27, 35, 45.
- Papeles Barbieri, Manuscritos, 14073/13, documentos 13, 25, 59.
- Papeles Barbieri, Manuscritos, 14091, documento 205.

El Fenix

- 14 de diciembre de 1845.

Gaceta de Madrid

- 27 de enero de 1809: Circular dirigida á los M.RR. Arzobispos, obispos y abades del reino por el ministro de lo Interior.
- 5 de mayo de 1809: Real decreto disponiendo que todos los eclesiásticos y empleados públicos, de cualquier clase, que se hubiesen ausentado de sus respectivos destinos desde el día 1º de noviembre del año próximo, se restituirán á servir sus prebendas ó destinos en el término de 20 días, de fecha 4 de mayo de 1809.
- 3 de julio de 1812: “La obediencia al Rey nuestro Señor y sus ministros”, Oración que el domingo de Ramos dijo en la santa metropolitana iglesia de Valencia el Dr. Don Pascual Fita, prelado eclesiástico.

[ANDREVÍ, Francisco]

- *Recueil de Cantiques et de Motets religieux en 3 Livraisons par l'Abbé F. Andrevi, ancien Maitre de Chapelle du Roi d'Espagne Ferdinand, 7, et de la Cathédrale de Bordeaux*, Paris, Chez Madame Veuve Canaux, Rue Sainte Appoline, N° 15, 1845.

- Tratado teórico-práctico de armonía y composición / por D. Francisco Andreví, presbítero, maestro de capilla que fue de la Real de S.M. Católica el Sr. D. Fernando VII (Q.E.P.D.), Imprenta y librería de D. Pablo Riera, Barcelona, 1848.

2. Bibliografía

AGUILAR y SERRAT, Francisco de Asís: *Noticias de Segorbe y su Obispado*, Segorbe: Romaní y Suay, 1890, 2 vol.

ALEN, María Pilar: *La crisis del Villancico en las catedrales españolas (ss. XVIII-XIX)*, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, 2 vol.

ARAIZ, Andrés: *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona, Labor, 1942.

ARGERICH, M^a Rosa y otros: *Francisco Andreví Castellà, Música Sanaijenc 1786 – 1853*, Ed. Ayuntamiento de Sanahuja y amigos de la música, Noviembre, 2003.

ARNAU AMO, Joaquín: *Música e Historia. Los fundamentos de la música occidental*, Valencia, Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, 1987.

ARNAU, Joan: *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*, Salvat, Pamplona, 1981.

ARROYAS SERANO, Magín y SABORIT BADENES, Pedro: “Los tiempos modernos (Siglos XVI-XVIII)”, en CÁRCEL ORTÍ, Vicente y otros: *Historia de las Diócesis españolas, Vol. 6. Iglesias de Valencia, Segorbe-Castellón y Orihuela-Alicante*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2006, pp. 535-552.

BENEDETTO, Renato di: *Historia de la música 8. El siglo XIX*, Madrid, Turner, 1987.

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

CALVETE HERNÁNDEZ, Pascual: *Campanas de Catedrales de las diócesis más importantes de España y de Aragón*, publicado en "campaners" nº 4, Gremi de Campaners Valencians, València, 1991.

CAPDEPÓN, Paulino: *La música en la Real Capilla de Madrid, siglo XVIII*, Madrid, Fundación Amigos de Madrid, 1992.

- SOLER, Antonio: *Villancicos*, Madrid, Sociedad Española de Musicología y Comunidad de Madrid, 1992, vol. I, III y IV.

- "Maestros de la Real Capilla", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, 1992, vol. 29.

- "El villancico español del siglo XVIII: el Padre Antonio Soler", en *Congreso de musicología*, Madrid, 1992.

- El Padre Antonio Soler (1729-1783) y el cultivo del villancico en el Escorial, Ed. Escorialenses, Salamanca, 1993.

CAPDEPÓN, Paulino y otros: *La Música en la Catedral de Segorbe (siglo XVIII)*, Castellón, Fundación Davalos Fletcher, 1996.

CASARES, Emilio: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, vol. I, Madrid, 1986.

CASARES, Emilio; ALONSO, Celsa (eds.): *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.

CASINI, Claudio: *Historia de la música, 9. El siglo XIX*, Madrid, Turner, 1987.

CERONE, Pietro: *El Melopeo y el Maestro*, Nápoles, 1613.

CLIMENT BARBER, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana, Catedral Metropolitana de Valencia*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1979, vol. I.

- *Fondos Musicales de la Región Valenciana, Real Colegio del Corpus Christi, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1979, vol. II.*

- *Fondos Musicales de la Región Valenciana, Catedral de Segorbe, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Segorbe, 1984, vol. III.*

- *Fondos Musicales de la Región Valenciana, Catedral de Orihuela, Valencia, Facultad de Teología “San Vicente Ferrer”, Orihuela, 1986, vol. IV.*

- *Historia de la Música Valenciana, Rivera Mota, Alboraya – Valencia, 1989.*

- “La música en la Sede Episcopal de Segorbe”, *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001, pp. 209-232.

COMELLAS i BARRI, Montserrat: *El romanticisme musical a Barcelona: els concerts*, Els llibres de la frontera, Barcelona, 2000.

DE SANTI, Angelo: *La música a servigio del culto in Civiltà Cattolica*, Septiembre, 1888.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio y otros: “La Corte de la Monarquía Hispanica”, *Studia Historica, Historia Moderna*, vol. 28, Ediciones universidad Salamanca, 2006.

DOWNS, Philip G.: *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal, 1998.

ELÍAS DE MOLINS, Antonio: *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, 1889, Tomo I.

ESLAVA, Hilarión: *Gran colección de obras de música religiosa compuesta por los más acreditados maestros españoles tanto antiguos como modernos*, Lira Sacro-Hispana, vol. 8, Madrid, 1869.

FARGAS y SOLER, Antonio: *Gaceta Musical de Madrid*, Madrid, 28-10-1855, N° 39.

FAUS y FAUS, Jaime: *Segorbe en el siglo XIX (1808 – 1902)*, Segorbe, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1988.

FUNDACIÓN CAJA SEGORBE: *El valle del Alto Palancia, Historia y manantiales*, Segorbe, Junio, 1992.

GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo: *Historia de la Iglesia en España, vol. 5: La Iglesia en la España Contemporánea*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1979.

GASTOUÉ, Amédée : *Les origines du Chant Romain*, Paris, 1907.

GEVAERT, François-Auguste: *Les Origines du Chant Liturgique de l'église Latins*, Ghent, 1890.

GROUT Y PALISCA: *Historia de la música occidental*, Alianza Música, vol. 2, Madrid, 2003.

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

HERRERO MARTÍNEZ, José: “La Capilla de Música del Coro de la Catedral de Segorbe”, en *Revista Agua Limpia*, n° 48, Segorbe, septiembre 1987, p. 61.

HODEIR, André : *Les Formes de la Musique*, Presses Universitaires de France, coll. "Que sais-je ?" n° 478, Paris, 1986.

HONEGGER, Marc: *Diccionario Biográfico de los Grandes Compositores de la Música*, Madrid, Espasa – Calpe, BBVA, 1994.

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

LISZT, Franz: *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1881, Vol. 2.

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

- “Andreví y Castellar, Francisco”, *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, Londres, 1980.

MARTÍN ARTÍGUEZ, Rafael: *La Sociedad Musical de Segorbe (1905-2005). Cien años de cultura popular*, Segorbe, Ayuntamiento de Segorbe, 2005.

MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: *Francisco Andreví Castellar y su aportación musical a la Catedral de Segorbe*, Trabajo de Investigación, Universitat de València, Valencia, 2007.

- “Francisco Andreví Castellá y la Catedral de Segorbe”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXIX, 2008, pp.137-145.

- “Francisco Andreví Castellá y su aportación musical a la Catedral de Segorbe”, *Boletín del Instituto de Cultura Alto Palancia (ICAP)*, 19, junio 2009, pp. 125-136.

- “Enseñando a los infantillos: un ejercicio de vocalización musical de Francisco Andreví [1808]”, *Segobricensis. Publicación de la Catedral de Segorbe*, volumen I. ISSN 2171-6285 (consultable en www.catedraldesegorbe.es/proyecto.php).

- “Música de Francisco Andreví para unas exequias reales. El oficio y la Misa de Difuntos en la muerte de Fernando VII”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tomo LXXXVII, 2011, pp. 365-396.

- “Música en las danzas de los seises sevillanos: Los villancicos-baile de Francisco Andreví (1853)”, *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, Vol. VI, Centro de Estudios Teológicos de Sevilla, Sevilla, 2013 (en prensa).

MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente y otros: “Tota Pulchra”, *Segobricensis Musicae/1*, Publicación del archivo de la Catedral del Segorbe, Segorbe 2010.

MICHELS, Ulrich: *Atlas de Música*, Madrid, Alianza Editorial, vol. 2, 2004.

MORAL RONCAL, Antonio Manuel: *El Enemigo en Palacio. Afrancesados, liberales y carlistas en la Real Casa y Patrimonio (1814 – 1843)*, Madrid, Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá (UAH), 2005.

PEDRELL, Felipe: *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos y Escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, Tomo I, Barcelona, 1897.

PEREZ GARCÍA, Pablo: *Segorbe a través de su historia*, publicaciones de la Mútua Segorbina de Seguros a Prima Fija, Segorbe, 1998.

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

PESTELLI, Giorgio: *La época de Mozart y Beethoven*, Turner, Madrid, 1986.

PLANTINGA, León: *La música romántica*, Akal, Madrid, 1992.

PUIG i ORTIZ, Xavier: "Francisco Andreví i Castellà (Sanahuja 1786- Barcelona 1853), músic segarrenc", *Miscel·lània Cerverina*, nº 10, 1996.

- “L’obra de Francisco Andreví i Castellà (Sanäuja 1786 – Barcelona 1853), music segarrenc”, *Miscelanea Cerverina*, nº 11, 1997.

REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel: “La Iglesia española ante la crisis del Antiguo Régimen”, en GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (dir.): *Historia de la Iglesia en España*, Vol. 5: La Iglesia en la España Contemporánea, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1979.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Esperanza: *Un libro de Atril del Colegio del Patriarca*, IVM, Serie Mayor, Valencia, 2007.

ROSEN, Charles: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid, Alianza, 1986.

- *Formas de Sonata*, Idea Books, 2004.

RUSHTON, Julián: *Música Clásica. De Gluck a Beethoven, una historia concisa*, Destino, Barcelona, 1998.

SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid, 1850.

SOUBIES, Albert: *Histoire de la musique: Espagne le XIX siècle*, Paris, 1900.

SUBIRÁ, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Salvat, 1953.

TOCH, Ernst: *La Melodía*, Labor, Barcelona, 1989.

TORRES, GALLEGO Y ÁLVAREZ: *Música y Sociedad*, Madrid, Real Musical, 1997.

VILLAPADIERNA, Isidoro de: “El episcopado español y las Cortes de Cádiz”, *Hispania Sacra*, 8, 1955.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia: “La música religiosa en el siglo XIX español”, *Revista Catalana de Musicología*, num. 11, 2004.

WHITTALL, Arnold: *Música Romántica. Breve historia de la música desde Schubert a Sibelius*, Barcelona, Destino, 2001.

WYATT, E.: *St. Gregory and the Gregorian Music*, Londres, 1904.



Apéndice musical 1

segobricensis musicae / 1

• Publicación del Archivo Musical de la Catedral de Segorbe •



Francisco ANDREVÍ CASTELLÁ [1809]

Tota Pulchra

Motete a la Santísima Virgen
a seis voces y acompañamiento de órgano

Esta obra fue compuesta para la Catedral de Segorbe en el período en que Andreu ejercía de maestro de Capilla de la misma. Debió ser estrenada en 1809, un año más tarde de su llegada a esta catedral, en la festividad de la Inmaculada Concepción el día 8 de diciembre. Fue una obra de gran difusión en su momento y, aun hoy en día, se interpreta en muchas localidades.

Tota Pulchra

Música: Francisco Andreu Castellá [1809]

Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2009)

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) is for the Organ, marked *f*. The second system (measures 7-13) is also for the Organ. The third system (measures 14-20) includes Trumpets I and II, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The vocal parts enter at measure 14 with the lyrics "To - ta pul - chra es Ma - ri - a". The organ accompaniment for the vocal parts is marked *p* and *f*. The organ part at the bottom of the system is marked *p* and *f*. The word *Tutti* is written above the vocal parts at measure 15.

22

Tpl. I
rí - a et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non est in te non non est in te *f* et

Tpl. II
rí - a et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non est in te non non est in te *f* et

Sop.
rí - a *f* et

CAlt.
rí - a *f* et

Ten.
rí - a *f* et

Bjo.
rí - a *f* et

Org.
p *f*



31

Tpl. I
ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non est in te Tu glo - ri - a Je - ru - sa - lem Tu lae - ti - ti - a Is - rra -

Tpl. II
ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non est in te *p* glo - ri - a Je - ru - sa - lem *f* Tu lae - ti - ti - a Is - rra

Sop.
ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non est in te *f* Tu lae - ti - ti - a Is - rra -

CAlt.
ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non est in te *f* Tu lae - ti - ti - a Is - rra -

Ten.
ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non est in te *f* Tu lae - ti - ti - a Is - rra -

Bjo.
ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non est in te *f* Tu lae - ti - ti - a Is - rra -

Org.
p *f*

41

Tpl. I
-el *p* Tu ho-no-ri-fi-cen - ti-a Tu ho-no-ri-fi-cen - ti-a po - pu - li nos - tri *f* Tu ad-vo

Tpl. II
el *p* Tu ho-no-ri-fi-cen - ti-a po - pu - li nos - tri *f* Tu ad-vo

Sop.
el *f* Tu ad-vo

CAlt.
el *f* Tu ad-vo

Ten.
el *f* Tu ad-vo

Bjo.
el *f* Tu ad-vo

Org.
3 3 6 3 6 3 3 *f*



50

Tpl. I
ca - ta pec - ca - to - rum *p* O! Ma - ri - a O! Ma - ri - a

Tpl. II
ca - ta pec - ca - to - rum *p* O! Ma - ri - a O! Ma - ri - a

Sop.
ca - ta pec - ca - to - rum *f* O! Ma - ri - a

CAlt.
ca - ta pec - ca - to - rum *f* O! Ma - ri - a

Ten.
ca - ta pec - ca - to - rum *f* O! Ma - ri - a

Bjo.
ca - ta pec - ca - to - rum *f* O! Ma - ri - a

Org.
5 6 7 4 3 *p*

Tota Pulchra, F. Andreu, ACS

60

Tpl. I
Vir - go pru - den - tis - si - ma Ma - ter cle - men - tis - si - ma O - ra pro - no - bis in - ter - ce - de pro

Tpl. II
Vir - go pru - den - tis - si - ma Ma - ter cle - men - tis - si - ma O - ra pro - no - bis in - ter - ce - de pro

Sop.
Ma - ter cle - men - tis - si - ma in - ter - ce - de pro

CAlt.
Ma - ter cle - men - tis - si - ma in - ter - ce - de pro

Ten.
Ma - ter cle - men - tis - si - ma in - ter - ce - de pro

Bjo.
Ma - ter cle - men - tis - si - ma in - ter - ce - de pro

Org.



70

Tpl. I
no - bis ad Do - mi - num Je - sum Chris - - - tum

Tpl. II
no - bis ad Do - mi - num Je - sum Chris - - - tum

Sop.
no - bis ad Do - mi - num Je - sum Chris - - - tum

CAlt.
no - bis ad Do - mi - num Je - sum Chris - - - tum

Ten.
no - bis ad Do - mi - num Je - sum Chris - - - tum

Bjo.
no - bis ad Do - mi - num Je - sum Chris - - - tum

Org.



Apéndice musical 2

no 4.

59

SPABAT

à quatre Voix et Chœur

ad libitum

AVEC ACCOMP^t DE PIANO OU BIEN UN SEXTUOR

Composé

D'une Flûte, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse

COMPOSÉ ET DEDIE

à S. A. R. l'Enfant Don Sebastian Gabriel

Par l'Abbe

F. ANDREVI

*Maitre de la Chapelle Royale d'Espagne sous Ferdinand VII.
Et actuellement Maitre de Musique à la Cathédrale de Bordeaux*

C.B.

Prix: 7^f

PARIS, chez M^{me} ^{ve} CINAUX, Editeur de Musique, Rue S^{te} Appoline, 15.

Et à Bordeaux chez l'Autour, Place Roban 5

Esta obra fue compuesta en el período en que Andreu ejercía de maestro de Capilla en la Catedral de Burdeos, donde probablemente la estrenó, siendo publicada por la casa Canaux en París y Burdeos. Tenemos constancia de su primera interpretación en Barcelona en el año 1845, a través de una crítica musical de Pablo Piferrer en el diario de Barcelona de 27 de marzo del citado año. En Madrid se estrenó en el Palacio del Buen Retiro el Domingo de Ramos de 1868.

Stabat Mater (I)

Música: Francisco Andreu Castellá [1840-1845]

Transcripción y revisión: Vicente Martínez Molés (2009)

Moderato *1*

Piano

f *mf* *f* *mf* *p*



6 Solo

Sopr I
Sta - bat Ma - ter Ma - ter do - lo - ro - sa Sta - bat Ma - ter do - lo -

Sopr II
Solo
Sta - bat Ma - ter Ma - ter do - lo - ro - sa Sta - bat

Tenor I
Solo
Sta - bat Ma - ter

Bajo
Solo
Sta - - - bat

Pno.

Stabat Mater-I, F. Andrej, ACS

11

Sopr I
ro - - - sa do - lo - ro - sa juix - ta cru - cem juix - ta

Sopr II
Ma - - ter do - lo - ro - sa do - lo - ro - sa juix - ta cru - cem juix - ta

Tenor I
Ma - ter do - lo - ro - sa do - lo - ro - sa juix - ta cru - cem

Bajo
Ma - - ter Ma - ter do - lo - ro - sa juix - ta cru - cem juix - ta

Pno.
pp



15

Sopr I
p cru - cem la - cri - mo - sa dum pen - de - bat

Sopr II
p cru - cem la - cri - mo - sa dum pen de - bat

Tenor I
p la - cri - mo - sa dum pen - de - bat dum pen -

Bajo
p cru - cem la - cri - mo - sa dum pen - de - bat fi - li - us pen -

Pno.
p

Stabat Mater-I, F. Andreví, ACS

19

Sopr I
dum pen - de - bat fi - li - us dum pen - de - bat dum pen

Sopr II
dum pen - de - bat dum pen - de - bat fi - li - us dum pen - de - bat dum pen

Tenor I
de - bat dum pen - de - bat fi - li - us dum pen

Bajo
de - bat fi - li - us fi - li - us dum pen - de - bat dum pen

Pno.



23

Sopr I
de - bat fi - li - us do - lo

Sopr II
de - bat fi - li - us Sta - bat

Tenor I
de - bat fi - li - us Sta - bat Ma - ter

Bajo
de - bat fi - li - us Sta - bat Ma - ter

Pno.

Tutti

Stabat Mater-I, F. Andreví, ACS

28



Sopr I
ro - sa jux - ta cru - cem jux - ta cru - cem la - cri -

Sopr II
Ma - ter jux - ta cru - cem la - cri - mo -

Tenor I
Ma - ter do - lo - ro - sa la - cri - mo - sa

Bajo
Ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem dum pen -

Pno.



32



Sopr I
mo - sa dum pen - de - bat fi - li - us dum pen - de - bat fi - li -

Sopr II
sa dum pen - de - bat fi - li - us dum pen - de - bat fi - li -

Tenor I
dum pen - de - bat dum pen - de - bat

Bajo solista
us fi - li -

Bajo
de - bat fi - li - us dum pen - de - bat fi - li - us fi - li -

Pno.

Stabat Mater-I, F. Andreví, ACS

36

Sopr I Solo Tutti

us dum-pen-de-bat dum-pen-de - - bat *f* dum-pen-de - bat

Sopr II Solo Tutti

us dum pen-de - bat *f* dum pen-de - bat

Tenor I Solo Tutti dim.

dum pen-de - bat dum-pen-de - - bat *f* dum pen-de - bat

Bajo solista Solo

us dum pen de-bat dum pen de - bat *f* pen-de - - bat

Bajo

us *f* dum pen-de - bat

Pno. *f* *p* *f* *p*



40

Sopr I Solo

p fi - - - - - li - us dum pen - de - - bat dum - pen -

Sopr II Solo

p fi - - - - - li - us dum - pen - de - bat

Tenor I Solo

p fi - - - - - li - us dum - pen - de - bat dum - pen

Bajo solista Solo

fi - - - - - li - us dum pen - de -

Bajo

fi - - - - - li - us

Pno.

Stabat Mater (II)

1 *Larghetto* ♩=40

Pno. *f p f p f p*



Sopr I
Cu - jus a - ni - mam ge-

Pno. *p*



Sopr I
men - tem con - tris - ta - ta - met - do - len - tem per - tran

Pno. *p p*



Sopr I
si - vit per tran - si - vit gla - di - us

Sopr II
Solo
O quam

Tenor I
Solo
O quam

Bajo
Solo
O quam

Pno. *f p*

Stabat Mater-II, F. Andreví, ACS

18

Sopr II
 tris - tis et af - flic - ta fu - it il - la be - ne - dic - ta Ma - ter

Tenor I
 tris - tis et af - flic - ta fu - it il - la be - ne - dic - ta Ma - ter

Bajo
 tris - tis et af - flic - ta fu - it il - la be - ne - dic - ta Ma -

Pno.

22

Sopr I
 Ma - ter Ma - ter u - ni - ge - - - ni - ti

Sopr II
 Ma - ter Ma - ter Ma - ter u - ni - ge - - - ni - ti

Tenor I
 Ma - ter Ma - ter Ma - ter u - ni - ge - - - ni - ti

Bajo
 ter Ma - ter u - ni - ge - - - ni - ti u - ni - ge - - - ni - ti

Pno.

26

Sopr I
 Que - re - mae re - - - bat et do - le - - - bat et tre -

Pno.
f *p* tremolo

Stabat Mater-II, F. Andreví, ACS

36

Sopr I
-nas na - ti - poe - nas in - cly - ti

Sopr II
poe - nas in - cly - ti na - ti

Tenor I
na - ti poe - nas na - ti

Bajo
poe - nas in - cly - ti

Pno.
f



39

Sopr II
poe - nas in - cly - ti

Tenor I
poe - nas in - cly - ti

Bajo
in - cly - ti

Pno.
p

Stabat Mater (III)

Larghetto $\text{♩} = 44$

Sopr I

Tenor solista

Quis est ho - mo qui non fle - ret Chris - ti Ma - trem si - vi -

Larghetto $\text{♩} = 44$

Pno.

f *p* *f* *p*

6

Tenor solista

de - ret in tan - to in tan - to in tan - to su -

Pno.

10

Sopr I

Sopr II

Tenor solista

Tenor I

Bajo

Pno.

f *Solo dolce* *f*

Tutti

Quis non pos - set con - tris - ta - ri con - tris - ta - ri pi - am

Quis non pos - set con - tris - ta - ri con - tris - ta - ri pi - am

pli - ci - o

Quis non pos - set con - tris - ta - ri pi - am

Quis non pos - set con - tris - ta - ri con - tris - ta - ri pi - am

p *f*

Stabat Mater-III, F. Andreví, ACS

16

Sopr I *Solo dolce* *Tutti*
Ma - trem con-tem - pla - ri con-tem - pla - ri *f* do - len - - tem do -

Sopr II
Ma - trem con-tem - pla - ri con-tem - pla - ri do - len - - tem do -

Tenor solista
do - len - - tem

Tenor I
Ma - trem con - tem pla - ri do - len - - tem do -

Bajo
Ma - trem con-tem - pla - ri con-tem - pla - ri do - len - - tem do -

Pno.
p *f* *p*



20

Sopr I
len - tem do - len - tem cum fi - li - o *f* do -

Sopr II
len - tem do - len - tem cum fi - li - o *f* do -

Tenor solista
do - len - tem do - len - tem cum fi - li - o

Tenor I
len - tem do - len - tem cum fi - li - o do -

Bajo
len - tem do - len - tem cum fi - li - o *f* do -

Pno.

Stabat Mater-III, F. Andreví, ACS

23

Sopr I
Sopr II
Tenor solista
Tenor I
Bajo
Pno.

len - - tem do - len - - tem do -
len - - tem do - len - - tem do -
do - len - - tem do - len - - tem
len - - tem do - len - - tem do -
len - - tem do - len - - tem do -



25

Sopr I
Sopr II
Tenor solista
Tenor I
Bajo
Pno.

len - tem cum fi - li - o qui pos-set non Con - tris - ta - ri non
len - tem cum fi - li - o qui pos-set non Con - tris - ta - ri non
cum fi - - - li - o
len - tem cum fi - li - o non
len - tem cum fi - li - o con - tris - ta - ri non

Tutti
p

Stabat Mater-III, F. Andreví, ACS

29 **Allegro** $\text{♩} = 144$

Sopr I

Tenor solista

p Pro pec - ca - tis_ si ae - gen - tis vi - dit Je - sum in_ tor - men - tis pro pec

Pno.

Allegro $\text{♩} = 144$

p

34

Tenor solista

ca - tis_ su ae - gen - tis vi - dit Je - sum in tor - men - tis et fla -

Pno.

38

Tenor solista

ge - lis_ sut - di - tum pro pec - ca - tis_ su ae - gen - tis vi - dit

Pno.

f *p* *f*

43

Tenor solista

Je - sum in tor - men - tis et fla - ge - lis_ sub - di -

Pno.

Stabat Mater-III, F. Andreví, ACS

47

Tenor solista

tum in tor - men - - tis et fla - gel - lis sub - di -

Pno.

f



50

Tenor solista

tum et fla - gel - lis sub - di - tum et fla -

Pno.



53

Sopr I

Tutti

p Pro pec - ca - tis

Sopr II

Tutti

p Pro pec - ca - tis

Tenor solista

gel - lis sub - di - tum

Tenor I

Tutti

p Pro pec - ca - tis

Bajo

Tutti

p Pro pec - ca - tis

Pno.

Tutti

Stabat Mater-III, F. Andreví, ACS

58

Sopr I
su ae - gen - tis *f* vi - dit Je - sum in tor -

Sopr II
su ae - gen - tis *f* vi - dit Je - sum in tor -

Tenor I
su ae - gen - tis *f* vi - dit Je - sum in tor -

Bajo
su ae - gen - tis *f* vi - dit Je - sum in tor -

Pno.
f



61

Sopr I
men - tis pro pec - ca - tis su ae - gen - tis vi - dit

Sopr II
men - tis pro pec - ca - tis su ae - gen - tis vi - dit

Tenor I
men - tis pro pec - ca - tis su ae - gen - tis vi - dit

Bajo
men - tis pro pec - ca - tis su ae - gen - tis vi - dit

Pno.
p *f* *p* *f*

Stabat Mater-III, F. Andreví, ACS

64

Sopr I
Je - sum in tor - men - - tis et fla - gel - lis et fla - gel - lis

Sopr II
vi - dit Je - sum in tor men - tis et fla - gel - lis et fla - gel - lis

Tenor I
Je - sum in tor - men - - tis et fla - gel - lis et fla - gel - lis

Bajo
Je - sum in tor - men - - tis et fla - gel - lis

Pno.



65

Sopr I
sub - - - di - tu - met fla - gel - lis fla - gel - lis

Sopr II
sub - - di - - - tum et fla - gel - lis fla - gel - lis

Tenor I
sub - - - di - tum et fla - gel - lis fla - gel - lis

Bajo
sub - - - di - tum et fla - gel - lis fla - gel - lis

Pno.

Stabat Mater-III, F. Andreví, ACS

71

Sopr I
sub - - - di - tum fla - gel - lis sub - di - tum

Sopr II
sub - - - di - tum fla - gel - lis sub - di - tum Solo

Tenor solista
8
Vi - dit Je - sum in tor

Tenor I
sub - - - di - tum fla - gel - lis sub - di - tum

Bajo
sub - - - di - tum fla - gel - lis sub - di - tum

Pno.



76

Tenor solista
8
men - 6 - - tis Pro pec - ca - tis su ae - gen - tis vi - dit Je - sum in - tor -

Pno.

tempo



81

Tenor solista
8
men - tis Pro pec - ca - tis su ae - gen - tis vi - dit Je - sum in tor -

Pno.

Stabat Mater-III, F. Andreví, ACS

85

Sopr I
Sopr II
Tenor solista
Tenor I
Bajo
Pno.

Pro pec - ca - tis_ su ae -
Pro pec - ca - tis_ su ae -
men - tis et fla - gel - lis_ sub_ di - tum Pro pec - ca - tis_ su ae - gen - tis
Pro pec - ca - tis_ su ae -
Pro pec - ca - tis_ su ae -

f p



90

Tutti

Sopr I
Sopr II
Tenor solista
Tenor I
Bajo
Pno.

gen - tis vi - dit Je - sum in tor - men - tis
gen - tis vi - dit Je - sum in tor - men - tis
vi - dit Jes - sum in tor - men - tis et fla - gel - lis_ sub - di -
gen - tis vi - dit Je - sum in tor - men - tis
gen - tis vi - dit Je - sum in tor - men - tis

f

Stabat Mater-III, F. Andreví, ACS

95

Sopr I
et fla - gel - - lis fla - gel - lis sub - di - tum et fla -

Sopr II
et fla - gel - - lis sub - di - tum et fla -

Tenor solista
-tum in tor - - men - - tis et fla - gel - lis sub - di -

Tenor I
et fla - gel - - lis sub - di - tum et fla -

Bajo
et fla - gel - - lis sub - di - tum et fla -

Pno.

98

Sopr I
-gel - lis fla-gel - lis sub - - - di - tum pro pec-ca -

Sopr II
gel - lis fla-gel - lis sub - - - di - tum pro pec-ca -

Tenor solista
tum et fla - gel - lis sub - di - tum pro pec - ca - tis

Tenor I
gel - lis fla-gel - lis sub - - di - - tum

Bajo
gel - lis fla-gel - lis sub - - - di - tum pro pec-ca -

Pno.

Stabat Mater-III, F. Andreví, ACS

101 Tutti

Sopr I *tis pro - pec - ca - - - tis su - - ae - gen - - -* Solo *tis vi - dit Je -*

Sopr II *- tis pro - pec - ca - - - tis su - - ae - gen - - -* Solo *tis vi - dit Je -*

Tenor solista *su - - ae - gen - - -* *tis* *vi - dit Je - sum*

Tenor I *pro - pec - ca - - - tis su - - ae - gen - - -* *tis*

Bajo *- tis pro - pec - ca - - - tis su - - ae - gen - - -* Solo *tis vi - dit Je -*

Pno.



104 Tutti

Sopr I *- sum vi - dit Je - - - sum in - - tor - men - - - tis et - - fla -*

Sopr II *- sum vi - dit Je - - - sum in - - tor - men - - - tis et - - fla -*

Tenor solista *in - - tor - men - - - tis* *et - - fla - gel - lis*

Tenor I *vi - dit Je - - - sum in - - tor - men - - - tis et fla -*

Bajo *- sum vi - dit Je - - - sum in - - tor - men - - - tis et - - fla -*

Pno.

Stabat Mater-III, F. Andrevi, ACS

115

Pno.

cresc.

cresc.

f



118

Pno.

pp

p

p

f

FLUTE

STABAT MATER À QUATRE VOIX

Par ANDREVI

Larghetto
Doloroso.

f *pp* *cres.* *tr.* *dol.*

Larghetto.

Cujus animam

f *p* *f* *p* *f* *p* *p*

Stabat Mater (IV)

Andante sostenuto $\text{♩} = 45$

Bajo solista

Pno.

dolce

Vi - dit su - um dul - cem

6

Bajo solista

Pno.

pp

na - tum mo - ri - en - tem de - so - la - tum dum e mi sit spi - ri - tum

13

Bajo solista

Pno.

pp

E ya Ma - ter fons a - mo - ris me sen - ti - re - vim do - lo - ris

19

Bajo solista

Pno.

cresc.

me sen - ti - re - vim do - lo - ris me sen - ti - re - vim do

Stabat Mater-IV, F. Andreví, ACS

23

Bajo solista

lo - ris fac ut te - cum lu - - ge - am fac ut

Pno.



28

Bajo solista

te - cum lu - ge - am

Pno.

pp

Stabat Mater (V)

1 Allegro $\text{♩} = 168$

Bajo

Fac ut ar - de at cor - me - - - um in a -

Pno.

p

Allegro $\text{♩} = 168$



6

Bajo

man - do Chris - tum De - - - um ut si - bi

Pno.



11

Bajo

ut si - bi com - pla - - - ce - am ut si - bi

Pno.



16

Bajo

com - pla - ce-am ut si - bi com - pla - - - - - ce -

Pno.

Stabat Mater-V, F. Andreví, ACS

22

Bajo

am fac-ut ar - de at cor - me - um in a-man - do-Chris - tum De - um

Pno.

f

dim.

27

Bajo

ut si - bi com - pla - ce - am fac ut_ a placer

Pno.

p

33

Bajo

ar - de at cor - me - - - um in a - man - do Chris - tum

Pno.

38

Bajo

De - - - um ut si - bi ut

Pno.

Stabat Mater-V, F. Andreví, ACS

62

Bajo

am *fac - ut ar - de at cor - me - um in a -*

Pno.

66

Bajo

man - do Chris - tum De - um ut si - bi com - pla - ce - am ut si -

Pno.

71

Bajo

- bi com - pla - ce - am ut si - bi com - pla - ce -

Pno.

77

Bajo

am

Pno.

p

80

Pno.

f

Stabat Mater (VI)

Andante $\text{♩} = 66$

Sopr I

Pno.

f *p* *f* *p* dol.

6

Tenor I

Solo

Sanc - ta Ma - ter is tu da - gas

Pno.

12

Tenor I

cru - ci - fi - xi fi - ge pla - gas car - di me - o

Pno.

18

Tenor I

va - li - da cru - ci - fi - xi fi - ge pla - - gas rall.

Pno.

Colla Parte

24

Tenor I

cor - di cor - - di me - - o va - li de cor - di

Pno.

p

Stabat Mater-VI, F. Andreví, ACS

29

Sopr I

Tenor I

Pno.

rall.

p

me - - o va - li - de

Tu i -

35

Sopr I

Tenor I

Pno.

-na - ti vul - ne - ra - ti

tam - dig - na - ti pro - me - ra - ti

Tu i - na - ti vul - ne - ra - ti

tan dig

41

Sopr I

Tenor I

Pno.

poe - nas me - cum di - vi - de

tam - dig -

na - ti pro - me - ra - ti

poe - nas me - cum di - vi - de

Stabat Mater-VI, F. Andreví, ACS

47

Sopr I
na - ti pro - me pa - - ti poe - nas poe - - nas me - - cum

Tenor I
rall.
pro - me - pa - - ti ti poe - nas me - cum

Pno.
Colla Parte



53

Sopr I
di - vi - de poe - nas me - cum di - vi - de rall.

Tenor I
di - vi - de poe - nas me - cum di - vi - de

Pno.



59

Bajo
Solo
Fac - - - - - me

Pno.



61

Bajo
ve - - - - - re

Pno.

Stabat Mater-VI, F. Andreu, ACS

62

Sopr II

Bajo

Pno.

solo

Fac me

te cum fle re

64

Sopr II

Bajo

Pno.

ve re te cum fle re

cru ci

67

Bajo

Pno.

fi xo

68

Sopr II

Bajo

Pno.

cru ci

con do le re

Stabat Mater-VI, F. Andreu, ACS

70

Sopr II

Bajo

Pno.

fi - xo con - do - le - re do - nec e - go

do - nec e - go

75

Sopr II

Bajo

Pno.

do - nec e - go do - nec e - go

do - nec e - go do - nec e - go

79

Sopr II

Bajo

Pno.

f vi - xe - ro do - nec

f vi - xe - ro

dol.

f *p*

82

Sopr II

Bajo

Pno.

e - go vi - xe - ro Jux - ta cru - cem te - cum

Jux - ta cru - cem te - cum sta - re

Stabat Mater-VI, F. Andrevi, ACS

88

Sopr II

sta - re te li - ben - ter so - ci - a - re

Bajo

te li - ben - ter so - ci - a - rie in plac - tu in - plac - tu de -

Pno.

94

Sopr II

Jux - ta cru - cem te cum sta - re

Bajo

si - de - ro te cum sta -

Pno.

Colla Parte

100

Sopr II

te li - ben - ter te li - ben - ter so - ci - a - re

Bajo

re so - ci - a - re in - plac -

Pno.

105

Sopr II

de - si - de - ro in plac - tu in - plac - tu de - si - de -

Bajo

- tu de - i - de - ro

Pno.

Stabat Mater-VI, F. Andreví, ACS

111

Sopr II

Bajo

Pno.

ro

in - plane - tu in - plane - tu de - si - - de - ro



116

Sopr I

Sopr II

Pno.

Vir - go vir - gi-num prae cla - - - ra

Vir - go vir - gi-num prae cla - - - ra

f

tr



122

Sopr I

Sopr II

Tenor I

Bajo

Pno.

fac me te - cum

fac me te - cum fac me

mi hi - jam non si a - ma - - - ra fac me te cum

mi hi - jam non si a - ma - - - ra fac me te - cum fac me

p

Stabat Mater-VI, F. Andreví, ACS

129

Sopr I
fac me te-cum plan-ge-re

Sopr II
te-cum te-cum plan-ge-re

Tenor I
fac me te-cum plan-ge-re

Bajo
te-cum te-cum plan-ge-re

Pno.

136

Sopr I
te-cum fac me te-cum plan-ge-re Vir-go vir-gi-num prae-cla-ra

Sopr II
fac me te-cum plan-ge-re

Tenor I
te cum fac me te cum plan-ge-re

Bajo
fac me te-cum plan-ge-re

Pno.

143

Sopr I
fac me

Sopr II
vir-gi-num prae-cla-ra mi hi-jam non sis a-ma-ra

Tenor I
mi hi-jam non sis a-ma-ra

Bajo
vir-gi nun prae-cla-ra mi hi-jam non sis a-ma-ra

Pno.

Stabat Mater-VI, F. Andreví, ACS

149

Sopr I
te - cum plan - ge-re

Sopr II
fac - me te - cum plan - ge-re non sis a -

Tenor I
mi - hi - jam non sis a - ma -

Bajo
fac me te - cum plan - ge-re a -

Pno.



155

Sopr I
fac - me te - cum fac me *f* te - cum plan - ge - re fac me

Sopr II
rall. ma - ra *f* fac me te - cum plan - ge - re fac me

Tenor I
-ra *f* fac me te - cum plan - ge - re fac - me

Bajo
rall. ma - ra *f* fac me te - cum plan - ge - re fac me

Pno.
Colla Parte
a tempo *f*

Stabat Mater-VI, F. Andreví, ACS

161

Sopr I
te - cum plan - ge - re *p* fac me te - cum plan - ge -

Sopr II
te - cum te - cum plan - ge - re *p* fac me te - cum plan - ge -

Tenor I
te - cum plan - ge - re fac me te - cum plan - ge -

Bajo
te - cum plan - ge - re *p* fac me te - cum plan - ge -

Pno.



167

Sopr I
re fac me te - cum plan - ge - re fac me te - cum plan - ge -

Sopr II
re fac me te - cum plan - ge - re fac me te - cum plan - ge -

Tenor I
re fac me te - cum plan - ge - re fac me te - cum plan - ge -

Bajo
re fac me te - cum plan - ge - re fac me te - cum plan - ge -

Pno.

Stabat Mater-VI, F. Andreví, ACS

174

Sopr I
re fac me te - - cum

Sopr II
re fac me te - - cum

Tenor I
re fac me te - - cum

Bajo
re te - - cum

Pno.
p



179

Sopr I
plan - ge - re

Sopr II
plan - ge - re

Tenor I
plan - ge - re

Bajo
plan - ge - re

Pno.
p

Stabat Mater (VII)

1 *Andante flexible* $\text{♩} = 56$

Tenor I

Pno.

f *p* *f* *p*

6 *Solo*

Tenor II

Pno.

6 *tr*

Fac - ut por - tem Chris - ti

10

Tenor II

Pno.

mor - tem pas - si - o - nis e jus sor - tem et pla - gas et

14

Tenor I

Tenor II

Pno.

pla - gas re - co - le - re

f *Fac - me*

Stabat Mater-VII, F. Andreu, ACS

17

Tenor I
pla - gis vul - ne - ra - ri cru - ce hac i - ne - bri - a - ri cru - ce hac i - ne - bri - a - ri ob

Tenor II
vul - ne - ra - ri cru - ce hac i - ne - bri - a - ri cru - ce hac i - ne - bri - a - ri ob a -

Pno.

23

Tenor I
a - mo - rem fi - li vul - ne - ra - ri i - ne - bri -

Tenor II
mo - rem fi - li i fae - me - pla - gris cru - ce hac

Pno.

28

Tenor I
a - ri cru - ce hac i - ne - bri - a - ri ob a - mo - re - fi - li i ob a - mo - rem

Tenor II
cru - ce hac i - ne - bri - a - ri ob a - mo - rem fi - li - i ob a -

Pno.

34

Tenor I
rall. ob a - mo - rem mo - rem fi - li - i ob a - mo - rem fi - li -

Tenor II
mo - rem ob a - mo - rem fi - li - i ob a - mo - rem fi - li -

Pno.

Stabat Mater-VII, F. Andreví, ACS

40 **Allegro assai** ♩=160

Sopr I

Tenor I
i

Tenor II
i

Pno.
p *cresc.* *f* *p*

in - flam -

45

Tenor I
ma - tus et ac - cen - sus et ac - cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus

Tenor II
in flam - ma - tus et as - cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus

Pno.
f *p* *cresc.*

50

Tenor I
in - flam - ma - tus et ac - cen - sus per - te

Tenor II
in - flam - ma - tus et as - cen - sus et ax - cen - sus per - te

Pno.
p

Stabat Mater-VII, F. Andreu, ACS

55

Tenor I
vir - go - sim de - fen - sus in - flam - ma - tus

Tenor II
vir - go - sim de - fen - sus in - flam - ma - tus et ac -

Pno.

59

Tenor I
et ac - cen - sus in - flam - ma - tus et ac - cen - sus per - te

Tenor II
cen - sus in - flam - ma - tus et ac - cen - sus per - te

Pno.

63

Tenor I
vir - go - sim de - fen - sus in di - e ju - di - ci - i in -

Tenor II
vir - go - sim de - fen - sus in di - e ju -

Pno.

67

Tenor I
di - e ju - di - ci - i in - flam -

Tenor II
di - ci - i ju - di - ci - i in - flam -

Pno.

Stabat Mater-VII, F. Andreu, ACS

71

Tenor I
ma - tus per - te vir - go - sim de - fen - sus in

Tenor II
ma - tus per - te vir - go - sim de - fen - sus in di - e ju -

Pno.
cresc.

75

Tenor I
di - - e ju - di - - ci - i ju - di - - - ci -

Tenor II
di - - ci - i in di - - e ju - di - - - ci -

Pno.

78

Tenor I
i in flam - ma - tus est ac - cen - sus et ac -

Tenor II
i in flam - ma - tus et ac -

Pno.
p f p

83

Tenor I
cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus

Tenor II
cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus in - flam -

Pno.
cresc. f p

Stabat Mater-VII, F. Andreví, ACS

88

Tenor I
in - flam - ma - tus et as - cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus

Tenor II
ma - tus et as - cen - sus et as - cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus in - fla -

Pno.
f

93

Tenor I
in - flam - ma - tus et ac - cen - sus in - flam -

Tenor II
ma - tus et ac - cen - sus in - flam -

Pno.
f *p* *f* *p*

97

Tenor I
ma - tus et ac - cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus in

Tenor II
ma - tus et ac - cen - sus per - te vir - go - sim de - fen - sus

Pno.
f *p* *f* *p* *cresc.*

101

Tenor I
di - e ju - di - ci - i in di - e ju - di - ci -

Tenor II
in di - e ju - di - ci - i ju - di - ci -

Pno.

Stabat Mater-VII, F. Andreví, ACS

105

Tenor I
i in - flam - ma - tus per te vir - go - sim de -

Tenor II
i in - flam - ma - tus per te vir - go - sim de -

Pno.

109

Tenor I
fen - sus in di - e ju di - ci - i ju -

Tenor II
fen - sus in - di - e ju - di - ci - i in di - e ju -

Pno.
cresc. f

113

Tenor I
di - ci - i in di - e ju di -

Tenor II
di - ci - i in di - e ju - di -

Pno.

117

Tenor I
- ci - i

Tenor II
- ci - i

Pno.
p cresc. f

Stabat Mater (VIII)

1 *Andante* ♩=76

Sopr II *Solo*
Fac-me cru - ce cus - to - di - ri mor-te Chris - ti prae - mu - ni - ri con

Pno. *f* *p*

6 *Andante* ♩=76

Sopr II *morendo*
fo - ve - ri gra - ti - a con - fo - ve - ri gra - ti -

Pno.

11 *sotto voce*

Sopr II *a*
fac - me cru - ce cus - to - di - rae mor - te

Pno.

16

Sopr II
Chris - tie prae - mu - ni - ri con - fo - ve - ri con - fo - ve - ri gra - ti -

Pno.

21 *a*

Sopr II
fac-me cru - ce cus - to - di - re mor-te Chris - ti pra-e - mu - ni - ri con

Pno. *p*

Stabat Mater-VIII, F. Andreví, ACS

27

Sopr II

fo - ve - ri gra - ti - a con - - fo - ve - ri gra - ti -

morendo

Pno.



32

Sopr II

f a con - fo - ve - - - - - ri

f

Pno.



34

Sopr II

gra - - - - ti - a

p

Pno.

Stabat Mater (IX)

1 **Larghetto** $\text{♩} = 50$

Sopr I
Solo
Quando cor - pus mo - ri - e - - - -

Sopr II
p Quando cor - pus mo - ri - e - - - - tur

Tenor I
Solo
p Quando cor - pus mo - ri - e - - - - tur

Bajo
Solo
p Quando cor - pus mo - ri - e - - - - tur

7

Sopr I
-tur
fac ut a - ni-ma-e do - re - - - - tur *p* pa - - - - - *cresc.*

Sopr II
fac ut a - ni-mae do - ne - - - - tur *p* pa - - - - - *cresc.*

Tenor I
fac ut a - ni-mae do - ne - - - - tur pa - ra - - - - - *cresc.*

Bajo
fac ut a - ni-mae do - ne - - - - tur *p* pa - - - - - *cresc.*

14

Sopr I
ra - di - si glo - ri - a pa - ra - di - si glo - ri - a *p*

Sopr II
ra - di - si glo - ri - a pa - ra - di - si glo - ri - a *p*

Tenor I
di - si glo - ri - a pa - ra - di - si glo - ri - a *p*

Bajo
ra - di - si glo - ri - a pa - ra - di - si glo - ri - a *p*

20 **Allegro** $\text{♩} = 144$ **Tutti**

Sopr I
Tutti
Fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

Bajo
Tutti
Fac ut a - ni - mae do - ne - - - - - tur pa - ra - di - si -

Pno.
Allegro $\text{♩} = 144$

Stabat Mater-IX, F. Andreu, ACS

28

Sopr I
di - si glo - ri - a a - men fac ut a - ni - mae ut a - ni -

Sopr II
- - - - - fac ut a - ni -

Tenor I
Tutti
fac ut a - ni - mae do - ne -

Bajo
glo - ri - a a - - - men pa - ra - di - - si

Pno.



36

Sopr I
mae do - ne - tur a - - - men fac

Sopr II
mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri - a a - men a -

Tenor I
- - - tur pa - ra - di - si glo - ri - a a - - - men

Bajo
glo - ri - a pa - ra - di - si glo - ri - a a - - - men fac

Pno.

Stabat Mater-IX, F. Andreu, ACS

43

Sopr I
ut a - ni - mae do - ne - - - tur pa - ra - di - si -

Sopr II
- - men fac ut a - ni - mae do - ne - -

Tenor I
- - - - - fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

Bajo
- - - - - ut a - ni - mae do - ne - - - - tur pa - ra - di - si -

Pno.

50

Sopr I
glo - ri - a a - - - men fac ut a - ni - mae do - ne -

Sopr II
-tur - - - - - fac ut a - ni - mae do - ne -

Tenor I
di - si glo - ri - a a - men fac ut a - ni - mae do - ne - tur -

Bajo
glo - ri - a a - men a - men - - - - - fac ut a - ni -

Pno.

58

Sopr I
- - tur pa - ra - di - si - glo - ri - a a - - - - men a -

Sopr II
- - tur pa - ra - di - si - glo - ri - a a - - - - men - - - -

Tenor I
a - - - - - men - - - - - fac - - - - -

Bajo
a - ni - mae do pa - ra - di - si - glo - ri - a a - men

Pno.

Stabat Mater-IX, F. Andreu, ACS

65

Sopr I
Sopr II
Tenor I
Bajo
Pno.

men fac ut a - ni - mae do - ne - tur fac
fac ut a - ni - mae do - ne - tur
ut a - ni - mae do - ne - tur a - - men pa -
fac ut a - ni - mae do - ne - - tur a -

73

Sopr I
Sopr II
Tenor I
Bajo
Pno.

ut a - ni - mae do - ne - tur a - - men pa -
fac ut a - ni - mae do - ne - - tur a -
ra - di - si fac ut a - ni - mae do - ne - tur fac
men fac ut a - ni - mae do - ne - tur

81

Sopr I
Sopr II
Tenor I
Bajo
Pno.

ra - di - si fac ut a - ni - mae do - ne - tur
men fac ut a - ni - mae do - ne - tur
ut a - ni - mae do - ne - tur a - men fac
fac ut a - ni - mae do - ne - - - tur

Stabat Mater-IX, F. Andrevi, ACS

89

Sopr I
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

Sopr II
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

Tenor I
ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si

Bajo
fac ut a - ni - mae do - ne - tur

Pno.



96

Sopr I
di - si glo - ri - a a - men fac ut a - ni -

Sopr II
di - si glo - ri - a a - men fac

Tenor I
glo - ri - a a - men fac ut a - ni -

Bajo
fac ut a - ni -

Pno.

Stabat Mater-IX, F. Andrevi, ACS

102

Sopr I
mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri - a a -

Sopr II
ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri -

Tenor I
mae do - ne - tur a - - - men pa - ra - di - si glo - ri - a

Bajo
mae do - ne - - - tur pa - ra - di - si glo - ri - a a -

Pno.



109

Sopr I
men pa - ra - di - si glo - ri - a a - men pa -

Sopr II
a a - men a - - - - men pa - ra - di - si

Tenor I
a - men a - - - - men pa - ra - di - si

Bajo
- - - - - men a - - - - - men pa -

Pno.

Stabat Mater-IX, F. Andreví, ACS

117

Sopr I
- ra - di - si glo - ri - a

Sopr II
glo - ri - a fac ut

Tenor I
glo - ri - a fac ut a - ni -

Bajo
- ra - di - si glo - ri - a

Pno.



125

Sopr I
fac ut a - ni - mae do - ne - - - - tur pa - ra -

Sopr II
a - ni - mae do - ne - - - - tur pa - ra -

Tenor I
mae do - ne - - tur pa - ra - di - si glo - ri - a

Bajo
fac ut a - ni - mae do - ne - tur

Pno.

Stabat Mater-IX, F. Andreu, ACS

132

Sopr I
di - si - glo - ri - a a - - - - men fac - ut

Sopr II
di - si - glo - ri - a a - - - - men fac - ut

Tenor I
fac - ut a - ni - mae - do - ne - tur

Bajo
pa - ra - di - si - glo - ri - a a - - - - men a - -

Pno.

139

Sopr I
a - ni - mae - do - ne - tur pa - ra - di - si - glo - ri - a

Sopr II
a - ni - mae - do - ne - tur pa - ra - di - si - glo - ri - a pa - ra

Tenor I
fac - ut a - ni - mae - do - ne - tur pa - ra - di -

Bajo
- - - - -

Pno.

146

Sopr I
a - - - - - men

Sopr II
di - si - glo - ri - a a - - - - men

Tenor I
- si glo - ri - a a - - - - men pa - ra -

Bajo
- - - - - men fac ut

Pno.

Stabat Mater-IX, F. Andreví, ACS

152

Sopr I
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si

Sopr II
fac ut

Tenor I
- di - si glo - ri - a fac ut a - ni - mae do -

Bajo
a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri -

Pno.

159

Sopr I
glo - ri a a - - - men a - - -

Sopr II
a - ni - mae do - ne - tur pa - ra di - si glo - ri - a a -

Tenor I
ne - tur pa - ra - di - si glo - ri - a a - - -

Bajo
a a - - - men pa - ra - di - si glo - ri - a a - - -

Pno.

166

Sopr I
men fac ut a - ni - mae do - ne - tur a - - - men a -

Sopr II
men fac ut a - ni - mae do - ne - tur a - - - men a -

Tenor I
men pa - ra - di - si glo - ri - a a -

Bajo
men pa - ra - di - si glo - ri - a a -

Pno.
p f

Stabat Mater-IX, F. Andreví, ACS

172

Sopr I
men fac ut a - ni - mae do - ne - tur *dol.* *f* a - - men a - men

Sopr II
men fac ut a - ni - mae do - ne - tur *dol.* *f* a - - men a - men

Tenor I
men *dol.* *f* pa - ra - di - si glo - ri - a a - men

Bajo
men *dol.* *f* pa - ra - di - si glo - ri - a a - men

Pno.
p *f*



179 *Plus animé*

Sopr I
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri -

Sopr II
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri -

Tenor I
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri -

Bajo
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri -

Pno.

Stabat Mater-IX, F. Andreví, ACS

187 *Plus animé*

Sopr I
- a a - men a - - -

Sopr II
- a a - men a - - -

Tenor I
- a a - men a - - -

Bajo
a a - men a - - -

Pno.



192

Sopr I
men

Sopr II
men

Tenor I
men

Bajo
men

Pno.

El autor



VICENTE MARTÍNEZ MOLÉS, profesor de música y musicólogo, nace en Segorbe (Castellón) donde comienza sus estudios musicales en la escuela de la Banda de la Sociedad Musical de dicha localidad. El año 2002 obtiene el Título de Profesor de Trompeta en el Conservatorio Superior de Música “Salvador Seguí” de Castellón. Es Máster en Estética y Creatividad Musical, y posee el Título de Suficiencia Investigadora y el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) por la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València. Es autor de diversos artículos y publicaciones en los campos de la archivística y la musicología, y forma parte del Grupo de Documentación Musical del Archivo de la Catedral de Segorbe. Actualmente está realizando su Tesis Doctoral.

Cuadernos de Bellas Artes

Otros títulos de la colección

14- *tecnicasdegrabado.es [Difusión virtual de la gráfica impresa]* – María José Bernal

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/14cba>

13- *La música en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra* – José Javier Peña Aguayo

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/13cba>

12- *Escenografía y ópera en Valencia. Odeon Decorados y el Palau de les Arts Reina Sofía* – Cristina Prats Noguera

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/12cba>

11- *Radiografía del teatro musical. Desde la Monarquía de Alfonso XIII hasta la Dictadura de Miguel Primo de Rivera. Análisis y recopilación de los artículos periodísticos del maestro Peydró* - José Salvador Blasco Magraner y Francisco Carlos Bueno Camejo

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/11cba>

10- *Estudio de creatividad. Las travesías de Alfonsina, de Astor, de Julios y de Mariás* – Danilo Donolo y Romina Elisondo (coordinadores)

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/10cbadonolo>

9- *La zarzuela costumbrista. Un análisis durante la Regencia y el reinado de Alfonso XIII a través del maestro Peydró* – José Salvador Blasco Magraner

http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/09_cba1

8- *La ópera en Valencia. El Palau de Les Arts y la crítica musical nacional e internacional* – José Antonio García Casasempere,

http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/08_casasempere

7- *Impresiones, grabados y mordeduras* – Autores varios

http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/07_cba

6- *Revelos del paisaje*. – Atilio Doreste

http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/06_cba_atilio_issuu