

**Manuel Gònima:** Lleida 1710–Girona 1792:

**Oratori: *Dolor y Amor. Drama Sacro.***

Personatges:

-Jesús:	tenor
-Maria, la mare de Jesús:	alto
-Personage I:	tiple
-Personage II:	bajo

Les capelles de música de les catedrals van ser encarregades pel concili de Trento (1545-1563) de fer arribar al poble senzill els continguts del missatge evangèlic mitjançant composicions atractives. Per tal de superar les lluites amb els luterans i altres reformadors religiosos del s. XVI, Trento va centralitzar no només l'administració eclesiàstica, sinó que va unificar la litúrgia fent-la igual a tot arreu i amb un únic llenguatge, el llatí, llengua ja morta. De tot això en va sorgir un culte catòlic molt abstracte i sovint poc comprensible per a una població analfabeta. La música havia d'ajudar a superar aquesta dificultat. Per altra banda, el concili va reforçar el poder de la jerarquia eclesiàstica, alhora que en feia una més acurada selecció, de manera que va acabar conformant una Església poderosa, molt clerical, molt jerarquizada i desconfiada davant les manifestacions de la pietat popular. Així dins una societat polaritzada d'aquesta manera la música religiosa havia de fer de pont entre una jerarquia encimbellada, que disposava del missatge evangèlic, i una població ignorant i analfabeta que sovint encara creia en l'existència de les bruixes. Però per a poder fer de pont per on transités el missatge evangèlic la qualitat de la música havia de ser elevada i, amb la prestància de la interpretació, havia de poder generar uns sentiments pietosos entre els fidels que els animessin a millorar la seva vida personal. Aquesta era la finalitat de la música religiosa del barroc. I això tenint present que aquests fidels no intervingien en els cants, ja que eren litúrgicament passius.

L'oratori musical és una creació de St. Felip Neri (Florència 1515 - Roma 1595) qui poc després del concili de Trento va començar a reunir molts vespres a Roma, dins de petites esglésies – els oratoris- diversos fidels amb la finalitat de resar, escoltar sermons i cantar himnes pietosos. Ben aviat alguns músics van recollir la idea i la van escampar, primer per Roma i després per Nàpols des d'on es va difondre àmpliament per les grans ciutats europees, i arribà a Barcelona cap el 1700. Aquesta nova forma musical, barreja de pregària i d'espectacle, va competir amb l'òpera sense, però, utilitzar cap mena de representació escènica; utilitzava només veus i instruments i, com ella, tenia recitatius, àries, càntics, etc. Des de Barcelona aquesta nova forma musical va propagar-se per tot Catalunya i va prosperar durant la segon meitat del s. XVIII, i va créixer alhora que la nova burgesia comercial catalana, ja que era el seu públic natural. Dels més de 400 oratoris que se'n té notícia, se'n conserven 384 llibrets. Aquesta edició és la primera interpretació d'un oratori català des d'inicis del s. XIX.

A Girona, el difusor de l'oratori fou Manuel Gònima, mestre de capella entre 1735-1774. Nascut a Lleida el 1710 i mort a Girona el 1792. La seva incorporació a la catedral gironina provocà un greu conflicte entre canonges i beneficiats, els quals es van queixar que Gònima, sense ser clergue, accedís a la catedral vestit com a tal i que percebés els honoraris com qualsevol beneficiat, honoraris reservats només als clergues. El conflicte durà mesos, i finalment Gònima s'ordenà de sacerdot, però al cap de vuit anys.

L'arxiu capitular gironí conserva 72 partitures seves, totes elles per a veu i instruments, cap per a instruments sols. Coneixem l'existència de 16 oratoris de Gònima, però cap d'ells és a

l'arxiu gironí. Per contra la Biblioteca Nacional de Catalunya conserva els textos de sis d'aquests oratoris en format de petit fullet, però només conserva una sola partitura d'aquests 16 oratoris, de la qual no ens ha arribat el fullet. És precisament la que presentem en aquesta gravació, la primera d'un oratori català. En desconeixem tant l'autor del text com la data i l'ocasió per a la qual fou escrita, així com el lloc on va ser interpretada, malgrat que tot fa pensar que va ser a l'església gironina de la Congregació dels Dolors, inaugurada el 1743, el lloc on es va estrenar, segons es dedueix de l'estrofa núm. 28. És aquesta estrofa la que permet situar aquest oratori dins dels exercicis espirituals dels Servites, que aquesta congregació realitzava el divendres de Dolors, i que incloïen una part musical amb textos pietosos.

L'acció de l'obra, molt elemental, està situada al Calvari, amb Jesús clavat en creu que dialoga amb la seva mare i dos personatges anònims que d'acord amb altres oratoris de Gònima hem designat arbitràriament com a Personatge 1 i Personatge 2. Aquests personatges són retòrics, sense contingut històric ni literari que els identifiqui, i són utilitzats per l'autor com a mitjà d'expressió dels diferents sentiments que vol ressaltar. El cor de l'obra, igualment present, representa els sentiments dels congregants que participen en l'acte. La concreció dels elements que puguin identificar l'espai i temps dins l'obra no preocupa gens a l'artista, perquè el que pretén és generar uns sentiments de commiseració entre els congregants davant el drama de la Mare que veu morir el seu Fill clavat a la creu. Aquest és el nucli de l'oratori: la creació d'una empatia entre el congregant i els dolors de Jesús i Maria, amb la convicció que el seu propi patiment pot alleugerir místicament els dolors del Crucificat i els de la seva Mare. Aquest esquema mental el trobem dins el barroc italià i segurament va ser difós entre els gironins pels Servites, el tercer orde mendicant.

La mètrica del text mereix atenció especial, ja que malgrat que els versos –tots ells escrits en castellà, com era costum a l'època- puguin semblar a primer cop d'ull d'estructura lliure, tenen tots ells una mètrica molt treballada, amb formes variades on s'hi troben els influxos tradicionals castellans al costat dels italians de moda a l'època. Aquest perfeccionisme en la mètrica i en el vers, i també a la música, reobre l'interrogant sobre si l'autor de la lletra i el de la música eren la mateixa persona, enigma encara no resolt. Al costat d'aquesta perfecció estròfica al text no li manquen les referències naturalistes pròpies de l'època, vestides amb el seu corresponent efecte musical. Així al núm. 16 trobem un terratrèmol, al núm. 23 una petita escena pastoral, i al núm. 25 una tempesta. L'origen d'aquestes petites sortides de guió, inesperades i gratuïtes, és objecte d'interpretació diversa.

L'alta qualitat musical d'aquest oratori sorprendrà a més d'un. Gònima s'allunya de les complicacions barroques dels seus antecessors -el contrapunt-, i estructura aquest oratori de forma molt elaborada, amb un refinat equilibri entre les seves parts, amb una subtil alternança de ritmes i veus - solos, duos i cors- i amb una orquestració curosa on cordes i vents s'alternen i es barregen ordenadament. Les seves melodies, refinades, fugen de l'estridència. Seguint un costum de l'època, que també trobem a l'òpera, la veu de Maria és una veu masculina. Amb aquest treballat perfeccionisme no resultarà estrany que la producció musical del mestre fos relativament escassa, malgrat els gairebé 40 anys de servei a la catedral.

~~~~~

Las capillas de música de las catedrales fueron encargadas por el concilio de Trento (1545-1563) de hacer llegar al pueblo sencillo el mensaje evangélico con composiciones atractivas. Para superar las luchas con los luteranos y otros reformadores religiosos del s. XVI, Trento centralizó no sólo la administración eclesiástica, sino que unificó la liturgia haciéndola igual en todas partes, y con un único lenguaje en latín, lengua ya muerta. Así el culto católico acabó siendo muy abstracto y poco comprensible para una población analfabeta. La música debía ayudar a

superar esta dificultad. Por otra parte el concilio reforzó el poder de la jerarquía y hizo su selección más exigente, de manera que acabó creando una Iglesia poderosa, muy clerical, muy jerarquizada y desconfiada ante a las manifestaciones de la piedad popular. Así dentro de una sociedad polarizada de esta manera la música religiosa debía ser uno de los puentes que sirviera para hacer llegar el mensaje evangélico custodiado por la jerarquía a una población ignorante y analfabeta que creía con excesiva frecuencia creía todavía en la existencia de las brujas. Pero para poder ser el puente por donde pasase el mensaje evangélico la cualidad de la música debía ser alta y con la prestancia de su interpretación, debía poder generar unos sentimientos piadosos entre los fieles que los animasen a mejorar su vida personal. Esta era la finalidad de la música religiosa del barroco. Sin olvidar que los fieles no intervenían en los cantos, pues eran litúrgicamente pasivos.

El oratorio musical es una creación de S. Felipe Neri (Florencia 1515-Roma 1595) el cual poco después del concilio de Trento empezó a reunir en el atardecer romano a algunos seguidores dentro de pequeñas iglesias – los oratorios - con la finalidad de rezar, oír prédicas y cantar himnos piadosos. Pronto algunos músicos recogieron la idea difundiéndola primero desde Roma, hacia 1640, desde donde pasó a Nápoles, para más tarde difundirse ampliamente por las grandes ciudades europeas, llegando a Barcelona hacia el 1700. Esta nueva forma musical, mezcla de plegaria y espectáculo, competía con la ópera, pero sin utilizar ningún tipo de representación escénica, solo voces e instrumentos, y como ella tenía recitativos, arias, cánticos, etc. Desde Barcelona esta nueva forma musical se difundió por Cataluña prosperando durante la segunda mitad del s. XVIII, junto con el crecimiento de la nueva burguesía comercial catalana, su público natural. De los más de 400 oratorios de los que nos ha llegado noticia, se conservan 384 libretos. La presente edición es la primera interpretación de un oratorio catalán desde la época napoleónica.

Quien difundió el oratorio por Girona fue Manuel Gònima, maestro de capilla entre 1735-1774. Nacido en Lleida el 1710 y muerto en Girona el 1792, su incorporación a la catedral de Girona provocó un grave conflicto entre sus canónigos y beneficiados, los cuales se quejaban ya que Gònima, sin ser clérigo, accedía a la catedral vestido como tal y como tal percibía los honorarios, reservados estos únicamente a los clérigos. El conflicto duró meses, y al fin Gònima se ordenó de sacerdote, pero al cabo de ocho años.

El archivo capitular de Girona conserva 72 partituras suyas, todas ellas para voces e instrumentos, pero ninguna para instrumentos solos. Conocemos la existencia de 16 oratorios de Gònima, pero ninguno de ellos se conserva en el archivo gerundense. La Biblioteca Nacional de Catalunya conserva los textos de seis de estos oratorios en formato de pequeño folleto, pero solo guarda una partitura de estos 16 oratorios, de la cual no nos ha llegado ningún folleto. Es este último oratorio el que presentamos en esta grabación, la primera de un oratorio catalán.

Al no conservarse el libreto de este oratorio, desconocemos tanto la fecha y la ocasión para la cual fue escrito como quien fue el autor de su texto y el lugar de su interpretación, aunque todos los indicios apuntan al templo de la Congregación de la Virgen de los Dolores de Girona, inaugurado el 1743, como el lugar de su estreno, como se puede deducir de la estrofa nº 28. Es esta estrofa la que permite situar este oratorio dentro de los ejercicios espirituales de los Servitas ejercicios que dicha congregación realizaba en Girona el viernes de Dolores, ejercicios que incluían una parte musical, con textos piadosos.

La acción de la obra, muy sumaria, se sitúa en el Calvario, con Jesús clavado en cruz dialogando con su madre junto con dos personajes anónimos, que hemos designado arbitrariamente como Personage 1 i Personage 2 siguiendo el modelo de otros oratorios del mismo Gònima. Son personajes retóricos, sin contenido histórico o literario que los identifique, utilizados por el autor como medio de expresión de los distintos sentimientos que desea resaltar. El coro de la obra, igualmente presente, representa los sentimientos de los congregantes asistentes al acto. La concreción en los elementos que puedan identificar el espacio y el tiempo en la obra preocupa

poco al artista, ya que lo que pretende es generar unos sentimientos de conmiseración entre los congregantes ante el drama de la Madre que ve morir a su Hijo clavado en la cruz. Aquí está el núcleo del oratorio: la creación de una empatía entre el congregante y los dolores de Jesús y María con la convicción que su propio dolor puede aliviar místicamente los dolores del Crucificado y de su Madre. Este esquema mental se encuentra en el barroco italiano y fue difundido en la ciudad probablemente por los Servitas, la tercera orden mendicante.

La métrica del texto merece atención especial: aunque los versos –todos en castellano como era costumbre en la época- puedan parecer a primera vista de estructura libre, tienen todos ellos una estructura muy trabada, con formas variadas donde puede verse tanto la métrica clásica castellana como la italiana, de moda entonces. Este trabajado perfeccionismo en la métrica y en el verso del autor, así como en la música vuelve a abrir el interrogante, no resuelto, sobre si el autor de la música y el del texto fueron la misma persona. Junto a dicha perfección métrica no le faltan al texto las referencias naturalistas propias de la época, vestidas con sus correspondientes efectos musicales. Así en el nº 16 encontramos un terremoto, una pequeña escena pastoral en el nº 23 y una tempestad en el nº 25. Los orígenes de estas pequeñas salidas de guión, inesperadas y gratuitas, son objeto de interpretaciones diversas.

La alta calidad musical de este oratorio va a sorprender a más de uno: Gònima se aleja de las complicaciones barrocas de sus antecesores – el contrapunto- y estructura este oratorio de forma muy elaborada, con un equilibrio refinado entre sus partes, con una sutil alternancia de ritmos y voces –solos, dúos, coros- y una cuidada orquestación en la que cuerdas y vientos se alternan y se mezclan ordenadamente. Sus melodías, elegantes, huyen de la estridencia. La armonía, clara y distinguida, utiliza algunos recursos de clara procedencia centroeuropea junto con los italianos. Los músicos de la ciudad estaban al día de las corrientes musicales europeas. Siguiendo una costumbre de la época, presente también en la ópera, la voz de María puede ser masculina. Con este perfeccionismo no resultará extraño que la producción del maestro fuese relativamente escasa, a pesar de los casi 40 años que estuvo al servicio de la catedral.

~~~~~

Cathedral music chapels were commissioned by the council of Trent (1545-1563) in order to disseminate the evangelical message among common people by means of attractive compositions. To combat Lutherans and other 16th century religious reformers, Trent not only centralized the ecclesiastical administration, but it also unified the liturgy, thus making it the same everywhere. Moreover, the only language to be used was Latin, already a dead tongue by then. Consequently, the Catholic cult became very abstract and difficult to understand for illiterate people. Music was to help overcome this obstacle. On the other hand, the council strengthened the power of the hierarchy and increased the restrictions on access to it so that the church became powerful, dominated by the clergy, hierarchical and distrustful of manifestations of popular devotion. Thus, within this polarized society the role of religious music was to act as one of the bridges that would take the evangelical message, guarded by the hierarchy, to ignorant and illiterate people who all too often were still convinced of the existence of witches. But, in order to act as the bridge by which this message was to be transmitted, the music had to be of high quality and the excellence of its interpretation such that it was able to arouse pious feelings among the faithful, which would encourage them to improve their personal lives. This was the aim of baroque music, bearing in mind also that the congregation did not participate in the singing, as their role in worship was passive.

The musical oratory: this was created by Saint Felipe Neri (Florence 1515-Rome 1595). Shortly after the Council of Trent he began to bring together a few followers in Rome every evening in small churches - oratories – in order to pray, listen to sermons and sing pious hymns. Certain musicians quickly took up the idea and began to disseminate it first in Rome around 1640, from where it passed on to Naples and later spread to the important European cities to arrive in Barcelona in 1700 more or less. This new musical form, a mixture of prayer and spectacle, competed with the opera, but no stage representation was used, only voices and instruments. Yet it had recitatives, arias and choruses etc like the opera. From Barcelona this new musical form spread throughout Catalonia during the second half of the 18th century parallel to the growth of the new Catalan commercial middle class, its natural audience. Out of more than 400 librettos that we know of, 384 still remain. The present edition is the first interpretation of a Catalan oratory since napoleonic times.

In Girona the oratory was introduced by Manuel Gònima, chapel master from 1735 to 1774, who was born in Lleida in 1710 and died in Girona in 1792. His incorporation in Girona cathedral caused a serious conflict among the canonry and their beneficiaries. They complained that Gònima, without belonging to the clergy, acceded to the cathedral dressed as such. He also received the honararium reserved exclusively for the clergy. The conflict lasted for several months and Gònima finally became a priest, but not until eight years later.

The chapter archives of Girona conserve 72 of his scores, all of them written for voices and instruments, although none of them are for instruments alone. We know of the existence of 16 oratories by Gònima, but none are conserved in the Girona archives. The National Library of Catalonia conserves the texts to six of these oratories in small leaflet form, but has only one score of the 16 oratories, of which no leaflet has reached us. It is this oratory that we present in this recording, the first of a Catalan oratory. Since the leaflet to this oratory has not been conserved, we know neither the date nor the occasion for which it was written. Neither do we know the author's name, nor the place where it was interpreted. All the evidence, however, points to the church of the Congregation of the Virgin of Grief in Girona, inaugurated in 1743, as the place of the first performance. This can be deduced from verse 28. It is this verse that allows us to situate the oratory in the context of the Servitas spiritual exercises, which the said congregation carried out on Good Friday in Girona. These exercises were accompanied by music with pious texts.

The action of the play, in short, is situated on Mount Calvary where Jesus is nailed to the cross and talking to his mother, who is accompanied by two anonymous characters, that we have arbitrarily named Character 1 and Character 2 according to the model of other oratories by Gònima. They are rhetorical characters, without historical or literary references that could identify them. They are used by the author as a means of expression of the feelings that he wishes to highlight. The choir, also present in the play, represents the feelings of the congregation attending the act. The author spares himself the effort of defining the elements that could identify space and time in the play, his aim being to arouse feelings of pity in the congregation that are faced with the drama of the Mother who sees her Son nailed to the cross. Here lies the core of the oratory: the creating of empathy between the members of the congregation and the pain of Jesus and Mary so that the former become convinced that their own pain can mystically alleviate the grief of Christ Crucified and his Mother. This way of thinking is found in the Italian baroque and was spread in the city, probably by the Servite order.

The metrics of the text deserve special attention: although the verses –all in Spanish as was customary in those times – may seem at first sight to be of free structure, they are in fact all highly elaborate with varied forms in which we find classical Spanish metrics as well as the Italian ones in vogue at that time. This perfection in the metrics, as well as in the rhyme and the music, all stem from the same person. Besides this formal precision, the text also contains references to nature typical of that time and which are elaborated with their corresponding musical effects.

Thus, in number 16 we find an earthquake, there is a brief pastoral scene in number 23 and a storm in 25.

The high musical quality of this oratory is really surprising: Gònima moves on from the baroque complications of his predecessors – the counterpoint- and gives the oratory a most elaborate structure, with a refined balance between its parts, and also with a subtle alternation of rhythms and voices –solos, duets, choirs. Not less precise is the orchestration in which string and wind instruments alternate and mix in an orderly way. Moreover, there is no stridency in his melodies, which are most elegant. In the clear and distinguished harmony, certain resources obviously from central Europe and Italy, are used. The local musicians were up to date in european musical trends. Following a custom of the times, also common in opera, Mary's voice could be masculine. With this level of perfectionism it is not surprising that the maestro's production was relatively low in spite of serving almost 40 years in the cathedral.

*English by Kathleen Knott*

## Text/Lyrics

1- *Introducción*, allegro

2- *Aria*, largo

- María, alto,

Venid amados míos,  
venid a ser testigos  
de mi dolor.

Veréis (¡Oh triste suerte!)  
condenado a vil muerte,  
mi dulce Amor

- Coro

¡Qué pesar! ¡Qué dolor!

Los cielos y tierra

asombrados hoy

en tristes lamentos

digan a una voz:

¡Qué pesar, qué dolor!

- Solo, Personage I, tiple.

¡Ay de mí, ay infeliz!

Que entre tantas tristezas

quisiera, más no puedo,

lograr el corto alivio de morir

- Coro

¡Qué dolor! ¡Qué pesar!

¡Ay infelize!

Gemir, llorar,

es el consuelo

que aquí hallarás.

¡Qué dolor, qué pesar!

3- *Recitado con violines*. Allegro, largo.

- María, alto,

Mi corazón en llantos anegado

respira con dolor amargas penas

y en el aire se encienden uno a uno

mis suspiros en pálidas centellas.

Dolor y Amor unidos por los ojos

salen entre cristales a dar quejas

que a los ojos te dicen de algún modo

mi dolor y amor a donde llega.

Si pudiera morir ¡oh Amor conti-go!

sería este el alivio de mis penas,

mas, ay dolor, me niega este consuelo

la tierra, el mar, el fuego, el aire y cielo.

4- *Aria*, andante, allegro.

- Maria, alto

¡Oh memoria! No me acuerdes

la más amarga aflicción,

que sufro, padezco, lloro,

con tan amargo dolor.

A lo menos no permitas,

si me tienes compasión

que me quede yo con vida,

viendo morir a mi Amor.

Etc.

5- *Coro*, largo.

¡Qué pesar, qué dolor!

6- *Recitado*, andante, allegro.

- Jesús, tenor.

Respira en tu tormento,  
Madre mía,  
llegará sin tardar  
alegre el día,  
en que veas en gozo  
convertidos tus llantos,  
tus lamentos, tus gemidos.  
Las penas que padezco  
por el hombre  
serán glorioso timbre  
de mi nombre;  
se mudaran en gloria  
mis tormentos,  
como también en gozo  
tus lamentos.

7- *Aria*, andante

- Jesús, tenor

Si sólo el hombre a la justicia  
no puede darle satisfacción,  
hoy en su nombre a costa mía  
daré cumplida compensación

8- *Dúo*, andante.

- Personage I, tiple y María, alto

No le sufre el corazón,  
a un Dios aunque ofendido  
ver al hombre sumergido  
en su misma perdición.

9 - *Coro*, andante, largo.

Es piadoso, quiere morir  
para dar vida al mundo infeliz.

10- *Solo*, largo.

- Jesús, tenor,

No hay Padre que así sienta  
dentro su corazón  
las penas de sus hijos,  
como siento las vuestras  
Yo que soy vuestro Padre  
vuestro Padre y vuestro Dios.

11- *Recitado a dúo* con violines, largo.

- Personage I, tiple

¿Porque siendo tú, Dios, mi norte y guía  
me dejas naufragar en triste llanto?

- María, alto,

Pártese el corazón con el que-branto  
de verte así morir, ¡oh, vida mía!

-Personage I y Maria a dúo  
¡Oh triste soledad! Así nos/me dejas,  
escucha por lo menos nuestras quejas.

12- *Aria a dúo*, largo.

- Personage I, tiple

Si oyes el llanto amargo  
de mi pecho afligido.

- María, alto

Si mis sentidas quejas  
penetran tus oídos.

- Dúo

Piedad, piedad,  
¡Oh Amor! no me retardes  
el dulce alivio de mi dolor.

13- (*Solo*) andante.

- Personage II, bajo

¿Cielos qué hacéis?

¿Cómo negáis ese consuelo  
a tal pesar?

14- *Coro*, andante.

Oh dulce Amor,  
piedad, piedad.  
Cese el dolor  
sin más tardar.

15- *Recitado*

- Personage II, bajo

Si eres Hijo piadoso y Dios amante  
¿cómo podrás dejar un solo instante  
a tu Madre querida  
en tan amargos llantos sumergida?  
¿Podrás verla sufrir (o infausta suerte)!  
tormentos más terribles que la muerte?  
¿Podrás ya que eres Hijo en este caso  
en darle algún alivio ser escaso?  
Venza ya tu piedad y sin tardanza  
vuelva la paz, el gozo y la bonanza.

16- *Aria*, allegro, adagio, allegro.

- Personage II, bajo

Cruje en temblores la tierra,  
visten luto las estrellas,  
embravécense los vientos  
y vive anegado en penas  
de tu Madre el corazón.  
¡Ay dolor, ay dolor!  
Serene el iris esa tempestad

amanezca luego la serenidad.

17- *Coro*, andante.

¡Oh dulce Amor,  
piedad, piedad!  
Cese el dolor,  
sin más tardar.

18- *Recitado*

- Jesús, tenor

Ves mi pueblo escogido,  
que en cruel esclavitud llora afligido:  
de sus duras cadenas  
eslabones fatales de sus penas,  
pide favor, ayuda, y su lamento  
sube ya más allá del firmamento.  
Bien sé que no merece  
lograr el dulce alivio que apetece.  
Mas yo le prometí, y a costa mía,  
librarle del tormento en que gemía.

19- *Coro*, largo.

¡Qué Piedad,  
oh Cielos, qué favor!  
El gran Dios padece,  
por nuestro amor.  
-Solo

- Jesús, tenor

No llores, Madre,  
no llores, no:  
no me acrecientes  
con tus gemidos  
más mi dolor.

- Coro

¡Qué piedad,  
oh Cielos, qué favor!  
el gran Dios padece  
por nuestro amor.

20- *Recitado*

- María, alto

Deidad suprema,  
Dios omnipotente,  
cuyo brazo valiente  
ha sido en sus acciones  
el pasmo y el terror  
de las naciones,  
¿cómo dejas atarte  
al duro leño,  
como si esclavo fueras,

siendo Dueño?

Haz como en otro tiempo  
que tu nombre  
venere el mundo  
y al Infierno asombre.

21- *Aria con violín solo*, largo.

- María, alto

Son las lágrimas que vierto  
las balas que disparó  
desde la Cruz a mi pecho  
¡oh dueño mío, tu amor!

- Personage I, tiple; Jesús, tenor;  
Personage II, bajo

¡Qué dolor!

¡Qué pesar!

¡Qué dolor!

- María alto

Mi amor que te adora  
con rendido corazón  
es dolor que te llora  
viéndote en tal aflicción,

22- *Solo*, andante, largo.

- Jesús, tenor

Madre querida,  
de amor herida,  
no llores, no:  
deja, permite,  
que esos tormentos  
los sufra yo.  
María, alto  
Esa espada  
que afilada  
abrió brecha  
hasta el corazón,  
abrió puerta  
por donde entra  
mar amargo  
de mis penas  
y aflicción.

- Coro

¡Qué pesar, qué dolor!

23- *Solo*, andante

- Personage II, bajo

¿Viste en un frondoso valle  
algún tierno corderillo  
que, acosado de las fieras,  
no halla defensa ni aprisco?



Su madre cuando le ve  
metido en aquel peligro  
desde el redil ¡oh del monte!  
da tristes, tiernos balidos  
hasta poner en recobro  
al que lloraba perdido.

- Coro

Así esta oveja triste,  
Madre del mismo Dios,  
balando buscó alivio  
para su querido Hijo,  
mas, oh infeliz, no halló.

24- *Recitado*

María, alto

¡Ay Jesús! ¡Ay vida mía!  
¡Ay, hijo amado  
en quien solo vivía  
mi amante corazón!  
¡Ay pena mía! ¡Ay aflicción!  
Ya no vivo, mi amor,  
porque tu mueres.  
¡Mas ay! ni muero aún,  
porque no quieres.  
¡Oh, desdicha fatal! ¡Oh, pena fiera!  
Que muriendo mi Amor, yo no me muera.  
Tu eres, ¡oh vil tirana muerte esquiva!  
quien el consuelo de morir me priva.

25- *Aria*, andante allegro, largo.

- Personage I, tiple

¿Viste acaso el mar airado  
en deshecha tempestad,  
de furias olas y vientos  
las estrellas salpicar?  
Así mi pecho agitado  
sin poderlo reprimir  
entre las olas del llanto  
por los ojos va a salir.

26- *Coro*, andante, largo.

Enamorados hijos,  
que del amor divino  
en las llamas ardéis,  
venid y veréis  
en agonía ¡qué horror!  
a vuestra Madre querida,  
pues se le acaba su vida  
en una cruz ¡Ay dolor!

27- *Solo*, largo.

- María, alto

Verte pasar no puede Amor,  
tantos tormentos mi corazón.  
Personage 1, tiple  
Si algún alivio te puedo dar  
Será consuelo de mi pesar.

28- (*Coro*) medio andante

Sufrir tus penas, para aliviarte,  
tanto dolor es lo que anhela  
esta tu amante congregación.

29- *Cántico*, largo

- 1ª María. Alto

Oíd los gemidos  
de mi corazón,  
y sabréis dó llega  
mi intenso dolor.

- Coro

¡Oh, suerte mía!  
mi mismo amor  
es el cuchillo  
de mi dolor.

- 2ª Personage I, tiple

Lo que dice el llanto  
es fina expresión  
que muestra a los ojos  
la pena mayor.

- Coro

¡Oh, suerte mía! etc

- 3ª María, alto

¡Oh cielos decidme!  
¿Cómo vivo yo?  
Después que mi vida  
la muerte robó.

- Coro

¡Oh, suerte mía! etc.

4ª Personage I, tiple

El llanto es tributo  
que los ojos hoy  
sin alivio alguno  
pagan con rigor,

- Coro

¡Oh, suerte mía! etc.

- 5ª Dúo: Personage I, tiple; María,  
alto

Los ojos y labios  
dicen a una voz  
adonde llegaron

mi Amor y Dolor.  
- Coro  
¡Oh, suerte mía! etc.

### Intèrprets

Elisenda Pujals	tiple	Ricart Renart	violí
Aniol Botines	alto	Ivan Alcazo Ivan	oboè
David Hernández	tenor	Xavier Blanch	oboè
Pau Bordas	bajo	Reche Pepe	trompa
Oscar Bonany	alto (coro)	Anna Andrés	trompa
Elisabet Bataller	violí	Regincós Daniel	violon- cel
Meritxell Genís	violí	Montero Vega	violone
Borja Mascaró	violí	Mazer Esteve	clavecí
Junyent Roger	violí		

Transcripció de les partitures i numeració de l'obra: Oscar Bonany. Re-versificació, introducció i coordinació: Jaume Pinyol i Balasch. Comentaris: Jaume Pinyol, Albert Bosch, Oscar Bonany. Revisió textos: Pere Sánchez i Maria Ordóñez.

Les partitures d'aquesta obra es troben ara a la Biblioteca Nacional de Catalunya després que el músic gironí Joan Carreras Dagas (1828-1900) les treïés de l'arxiu capitular de Girona i les vengués juntament amb moltes altres el 1892 a la Diputació de Barcelona.

© Música Antiga de Girona, febrer 2015.