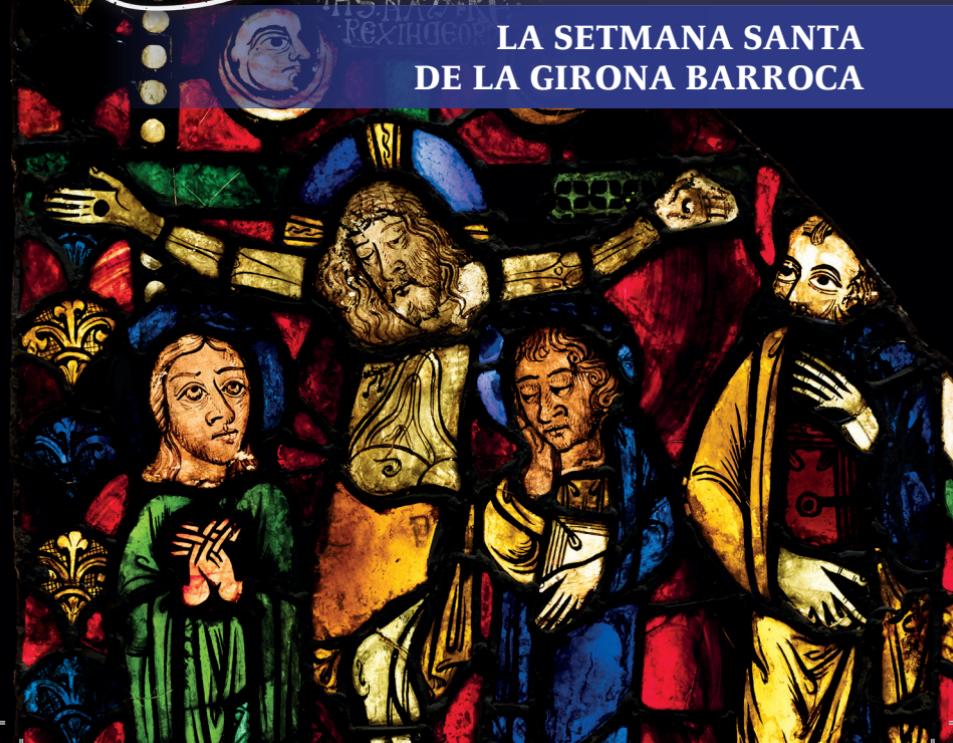




MÚSICA ANTIGA
DE GIRONA

Direcció: Marc Díaz Callau

LA SETMANA SANTA
DE LA GIRONA BARROCA



1 Milagro patente (Sense indicador de forma a l'original)	9'37"	Manuel Gònima (Lleida 1710-Girona 1792)
2 Constante anima el Cuidado Quatro al Santísimo Sacramento	14'13"	Manuel Gònima (Lleida 1710-Girona 1792)
3 Oh que mandas de amor* Tiple solo. A la pasión de Jesús	4'10"	Josep Gaz (Martorell 1656-Girona 1713)
4 Panem et vinum obtulit [Melchisedech] Motete al Santísimo Sacramento, a solo	3'03"	Manuel Gònima (Lleida 1710-Girona 1792)
5 Amante avecilla Quattro al Santísimo Sacramento	9'01"	Manuel Gònima (Lleida 1710-Girona 1792)
6 Corazones que ardéis Quattro al Santísimo Sacramento	7'44"	Manuel Gònima (Lleida 1710-Girona 1792)
7 Lamentatio secunda: Lamed* Cum 2 vocibus. Feria VI in Parasceve	5'43"	Josep Gaz (Martorell 1656-Girona 1713)
8 Diviserunt sibi vestimenta mea* Motet a 3. Para la procesión del Jueves Sancto	1'52"	Francesc Soler (?- ?- Girona 1688)
9 Hoy, Amor, porque acierte la herida Tono a 4 al Santísimo Sacramento	4'37"	Francesc Soler (?- ?- Girona 1688)
10 ¿Qué disfraces son estos?* Tono a 4 al Santísimo Sacramento	5'15"	Francesc Soler (?- ?- Girona 1688)

La Setmana Santa de la Girona barroca

Música Antiga de Girona presenta en aquest CD algunes de les composicions de la Setmana Santa gironina de l'època del barroc, concretament d'entre els anys 1682 i 1774. Són composicions d'una època –gairebé cent anys– en què Girona va transitar de ciutat d'artesans a ciutat de serveis, amb un notable creixement urbà, d'uns 4000 a uns 8000 habitants. Aquest evolució va veure desaparèixer el bandolerisme nobiliari del renaixement i va anar acompanyada de l'arribada de noves ordes religioses amb noves perspectives humanístiques: carmelites descalços, jesuïtes, servites, caputxins, etc. D'altra banda la potenciació de la música eclesiàstica després del concili de Trento va renovar no només la música de la catedral sinó també la dels convents de la ciutat, que augmentaran ara els seus encàrrecs a la capella musical de la catedral. Aquesta renovació va anar acompanyada de la supressió de les representacions teatrals de dins dels temples, que tot sovint eren musicades.

Dins l'arxiu catedralici sobta la manca de composicions musicals dedicades al dia de Pasqua, i per contra sovintegen les dedicades al Nadal, tot i que en altres indrets del món catòlic la música de Pasqua era important, així com també ho era dins del món protestant.

Les obres triades per a aquest CD poden assignar-se a tres tipus de celebracions litúrgiques: a) la devoció de les 40 hores, devoció de caire eucarístic que començava la tarda del diumenge de Rams i acabava el dimarts sant al matí; b) la petita processó de la reserva del Santíssim, feta en acabar la missa del Dijous Sant; c) la litúrgia del Divendres Sant, amb les lliçons de tenebres. Totes elles van ser cantades dins la catedral, fora de dues que ho ha van ser molt probablement dins l'església dels Dolors el divendres anterior al diumenge de Rams. Totes dues són de caire penitencial, una de Gaz *Oh que mandas de amor*, i l'altra *Milagro patente*, de Gònima.

Excepte tres obres llatines la resta són poemes castellans que expressen l'espiritualitat dels grups dirigents de la ciutat: la carmelitana, la més moderna,

s'aparta de l'espiritualitat dels escolàstics i compara la relació del creient amb Déu a la dels amants, confiant en el poder de l'amor per superar la divisió interior de la persona. Per contra la mentalitat escolàstica o clàssica, representada a Girona principalment pels dominics i pels jesuïtes, realça la misèria humana i les conseqüències del pecat tot incitant el pecador a demanar perdó. Finalment l'espiritualitat dels Servites confia en convertir els pecadors per la via emocional, mostrant-los la cruesa i el dolor de la Passió de Jesús. Totes tres vies espirituals presenten el fidel de forma molt abstracta, sense apuntar mai vers cap grup social ni vers cap persona.

La forma musical preponderant és el *Quattro*, composició a quatre veus amb dos tipus, sense baix i amb acompañament continu, feta en la versió present amb orgue positiu, violoncel i llaüt. Aquesta forma musical, efectiva i econòmica, va perdurar més d'un segle a Girona, i l'hem de relacionar d'una banda amb l'escola de la catedral on vivien els quatre escolans de cor, encarregats de les veus agudes, i de l'altra amb la probable manca de veus greus competents dins la ciutat. Motet i *tono* són les altres dues formes musicals presents dins d'aquest CD: són formes antigues, molt variables, i que a Girona van ser escombrades a finals del s. XVII amb l'arribada dels villancets castellans, en època a Soler i Gaz. Tant aquest darrer autor com Gònima comencen sovint llurs obres sense cap introducció instrumental, amb una veu que està acompanyada de les altres i totes juntes exposen l'argument de l'obra. Per contra Soler, antecessor de Gaz, les inicia sovint amb un solo vocal, que permet comprendre el tema de la composició, tema replicat després per les altres veus de manera polifònica. Les dues obres a solo que presentem hem de relacionar-los segurament amb alguns moments de dificultats econòmiques de la capella de música, sigui per alguna crisi econòmica, com la de 1761 en època de Gònima, sigui per un setge militar com el que Gaz va patir amb la invasió francesa de 1694.

La sofisticació rítmica, la combinació de solos i cor, la barreja subtil de les diferents veus a cor o a solo, utilització de noves harmonies en algunes de

les obres mostren el perquè la catedral de Girona va ser la principal escola de mestres de capella per a tota la Península durant en la segona meitat del s. XVIII. Van ser els fruits d'una llarga tradició d'excel·lents mestres de capella, de Soler fins a Gònima, passant per Gaz.

Els textos castellans mostren la complexitat de la poesia barroca, que presenta unes innovadores anàlisis psicològiques sobre l'equilibri emocional del fidel en general i del pecador en particular, amb un vocabulari rebuscat que porta a preguntar-se quins eren els destinataris d'aquestes poemes tan elaborats. No sabem si tots els textos són obra dels mestres de capella que els signen o bé hi han intervengut altres autors.

1 Milagro patente. Composició penitencial de la Setmana Santa sobre la dualitat de la persona humana, espiritual i material alhora, amb versos que descriuen amb imatges punyents l'angoixa del pecador temorós de no aconseguir la misericòrdia divina, angoixa ressaltada per les dissonàncies musicals que acaben amb un gemec de desesperació seguit d'un prec de petició de pietat divina. Era l'esquema de l'espiritualitat de la Congregació dels Dolors, lloc on segurament va interpretar-se en el marc dels exercicis espirituals que celebra cada any la congregació el divendres anterior al diumenge de Rams. L'alternança de ritmes, el protagonisme solista del baix continu amb la combinació de solos i *tutti* fan de la composició una obra molt aconseguida, tal i com ho mostra el molt notable desgast sofert pel paper de les seves particel·les.

2 Constante anima el Cuidado. Composició de caire penitencial i eucarístic, segurament per a la devoció de les 40 hores, devoció que s'iniciava la tarda del diumenge de Rams i concluïa el matí del dimarts sant. El text, de notable contingut filosòfic, es basa en la personificació de *Cuidado*, personatge allegòric que anima el pecador penitit a suportar el pes de les conseqüències del seu pecat –*de la cadena el peso alto*– i oposa a tot plaer humà el dolor corresponent tot utilitzant un text complicat com era usual a la poesia barro-

ca. Les paraules que hi surten – amor, plaer, angoixa, gust... – suggereixen una espiritualitat carmelitana, on l'amor ho pot tot, ja que és la principal eina de salvació. Es difícil d'esbrinar si el seu autor les utilitza aquí com un recurs acadèmic o bé ho fa amb la intenció de promoure el penediment entre els seus oients, segurament el bisbe i el seu seguici, com ho suggereix l'estil del poema. Des del punt de vista musical l'obra és una cantata que s'inicia polifònicament sense introducció instrumental i on les diverses veus s'alternen a solo, en una mena de recitat poètic, amb una ària també a solo. La influència napolitana és clara i Gònima, el seu autor, va ser-ne un notable seguidor. L'èxit d'aquesta partitura es nota en el gran desgast d'ús que tenen les particel·les que ens han arribat.

3 Oh qué mandas de amor. Obra singular que presenta un testament imaginari fet per Jesús clavat en creu. Aquesta composició de lloc és pròpia de les tècniques catequètiques del barroc, similars a la utilitzada pel mateix Gaz en un altre villancet de caràcter moralista – *Al juego del hombre, Fabio-* on utilitza el joc de cartes per mostrar els perills de la seducció femenina. Ignorem les circumstàncies de la seva utilització, i perquè és a solo de soprano. Aquest fet i el contingut del seu text porten a pensar com a probable destinataria la Congregació dels Dolors, atès que el divendres anterior al diumenge de Rams aquesta congregació celebra els seus propis exercicis espirituals que inclouen una part musical referent a la passió de Jesús. En època de Gònima aquesta part musical va generar diversos oratoris – *Amor y Dolor* n'és un d'ells– i és ben possible que els anys anteriors –època de Gaz– en comptes d'oratoris s'utilitzés un tipus de villancet com el present. Es difícil d'imaginar que una composició d'aquest tipus fos cantada dins d'algun acte litúrgic de la catedral gironina, atesa la rigidesa litúrgica de l'època.

4 Panem et vinum obtulit. Motet eucarístic singular de text llatí que uneix dos textos bíblics procedents de llocs diferents i sense cap altre nex

d'unió que el del pa i el vi, elements que una antiga tradició litúrgica els considera referents de l'Eucaristia. La seva utilització ens és desconeguda, podria ser tant dins la devoció de les 40 hores com dins la celebració eucarística del Dijous Sant. El fet que sigui un solo de durada curta pot suggerir la seva utilització en la petita processó de reserva del Santíssim després de la missa d'aquest dia. La incitació a l'embriaguesa i la potenciació de l'amor amical podrien portar a considerar l'obra com a propera a la mentalitat dels carmelites descalços, fet que indicaria la destinació d'aquesta composició, ateses les intenses relacions de Gònima amb el seu convent gironí. L'experimentació de noves harmonies podria indicar que és una obra tardana d'aquest mestre de capella.

5 Amante avecilla. Composició molt aconseguida que presenta el dolor que pateix el fidel que cerca Déu i no el troba fàcilment. El seu caràcter carmelità el veiem en les imatges usuals que utilitza aquesta escola d'espiritualitat: les aus, que amb la seva llibertat de moviment són símbols de l'ànima humana; el caçador místic –Jesús vingut al món per salvar les persones i que actua mitjançant les fletxes de l'Amor – i l'Hòstia consagrada, capaç d'extasiar el fidel creient. El diàleg d'aquest fidel amb l'au expressa bellament els diferents instants viscuts en la recerca de l'Amor diví, instants que la melodia de l'ària ressalta quan imita els reflejos d'un ocell. La importància dels carmelites a la Girona del s. XVIII és un tema a investigar, ja que van representar una de les novetats religioses a la ciutat amb el seu inconformisme davant el racionalisme religiós d'altres ordes, fet que va convertir el seu convent en un prestigiós nucli eclesiàstic de notable influència social. La forma musical és també la cantata d'influx napolità, sense introducció instrumental, on alternen sàviament solos i cor, ritmes lents i ritmes ràpids, un recitat i una ària sense prescindir de les cobles usuals dels villancets. El gran desgast de les partitures és senyal de la seva freqüent utilització posterior.

6 Corazones que ardéis. Composició eucarística de marcat caràcter carmelità, cantat segurament a l'inici de les 40 hores, hora solemne dedicada al bisbe i al seu seguici. El text té alguna al·lusió penitencial però és marginal, perquè hi predominen les imatges típiques d'aquesta espiritualitat: la fletxa amorosa, la flama de l'amor, el dolor amorós, els gemecs amorosos, etc. La imatge de les estrelles com a llàgrimes de Déu amorós és remarcable. El poema acaba amb una exhortació a demanar perdó pels pecats fets. És remarcable també que el text utilitzi sempre el plural, tant en la part expositiva com en l'exhortativa, excepte en els dos darrers versos, on hi ha la petició de perdó. L'esquema musical és el típic de Gònima: tornada inicial, cobles a solo, recitat i ària. Es una adaptació del model de cantata napolità.

7 Lamentatio secunda: Lamed. Composició de text llatí amb una crua reflexió sobre les causes de la conquesta i destrucció de la ciutat de Jerusalem per part dels babilonis l'any 586 a.C. amb l'anorrement del seu Temple. L'autor conclou que la perversió moral dels jueus ha estat la causa de la ruïna d'aquesta ciutat. La litúrgia de la Setmana Santa utilitza aquesta lamentació per fer reflexionar els fidels sobre les conseqüències del pecat, tot utilitzant el llenguatge rude del profeta i les imatges colpidores pròpies d'un setge. Cal imaginar l'efecte moralitzador d'aquesta obra tenint en compte que es cantava a quarts de set del matí des de dins del cor situat al centre de l'àmplia i alta nau il·luminada amb la llum dels canelobres i amb les imatges tapades amb teixit de color lila. Gaz acompaña aquestes imatges colpidores amb una música alhora dolça i trista que utilitza les dissonàncies per remarcar el dolor expressat en alguns versets.

8 Diviserunt sibi vestimenta mea. Petita composició de Francesc Soler, el mestre de capella que va renovar profundament el funcionament de la capella de música de la catedral i va crear-ne l'arxiu musical. Escrita per a la breu processó de reserva del Santíssim del Dijous Sant, el seu text uneix

tres frases llatines de procedència diversa. D'una banda el repartiment dels vestits del salm 21, de l'altra les darreres paraules de Jesús clavat a la creu, segons l'evangelista Mateu i finalment el text d'una antífona de la litúrgia del Dissabte Sant. Totes tres fan referència a tres moments successius de la passió de Jesús. La música és processional, solemne, sense canvis de ritme i és homofònica, fet que permet entendre el text sense cap esforç especial. Es una música que recorda la música renaixentista de Setmana Santa.

9 Hoy, Amor, porque acierte la herida. Composició eucarística de caire moralista que adverteix dels perills d'anar a combregar indegudament. És una obra pròpia de la devoció de les 40 hores que deuria executar-se davant del bisbe i del seu seguici. El seu text barreja de manera singular algunes de les imatges amatòries pròpies de l'espiritualitat carmelitana amb el rigorisme –possiblement d'origen francès– més propi de l'espiritualitat dels jesuïtes. El text poètic abunda en contradiccions, recurs propi del barroc que vol captivar així l'orient amb al·lusions enigmàtiques i versos aparentment contradictoris. L'obra comença amb una esplèndida estrofa polifònica que situa el fidel pregent i mirant l'Hòstia consagrada situada damunt l'altar mentre examina la rectitud de la seva vida, talment ho feien els exercicis espirituals dels jesuïtes. Aquesta mirada del creient, alhora interior i vers l'Hòstia, es representa com una fletxa que si no encerta el seu blanc –els errors del seu mal comportament– ho pagarà car (*¡ay de mi si no doy en el blanco!*). La segona part de totes les estrofes utilitzà el recurs estilístic “*¡ay de mi!*” propi de la poesia amorosa del barroc castellà, recurs utilitzat també per l'escola carmelitana. L'estrucció rítmica és un indicí clar de la seva antiguitat.

10 ¿Qué disfraces son estos? Composició eucarística pròpia també de la devoció de les 40 hores, que barreja com a l'obra anterior dos tipus d'espiritualitat, la carmelitana amb la tradicional escolàstica. També aquí la tornada inicial és molt elaborada i solemne, on, després de l'enunciat a solo, la resta

de les veus responen utilitzant els recursos de la polifonia barroca, recursos que més endavant s'ampliaran amb la utilització de l'eco, particularment a les estrofes senars. L'elaboració polifònica de les estrofes permet donar-hi una varietat singular, tot i el contrast evident entre el desenvolupament de la tornada i la senzillesa de les cobles. El text musicat mostra una familiaritat sorprenent amb Déu, i la facilitat amb què utilitza els conceptes filosòfics d'espai i els de la percepció de la realitat, indiquen l'alt nivell cultural del seu autor.



La Semana Santa de la Girona barroca

Música Antiga de Girona presenta en este CD algunas composiciones de la Semana Santa de la ciudad de la época del barroco, abarcando el período de 1682 hasta 1774. Durante dicho período – casi cien años– la ciudad pasó de ser una ciudad de artesanos a una capital dedicada a los servicios, con un notable crecimiento urbano, pasando de unos 4000 a 8000 habitantes. Junto con esta evolución desapareció el bandolerismo nobiliario del renacimiento, al tiempo que llegaban nuevas órdenes religiosas con nuevas perspectivas humanísticas: carmelitas descalzos, jesuitas, servitas, capuchinos, etc. La potenciación de la música eclesiástica surgida con el concilio de Trento renovó no solo la música de la catedral sino también la de los conventos de la ciudad, los cuales acrecentaron con ello sus encargos a la capilla musical de la catedral. Con dicha renovación desaparecieron las representaciones teatrales del interior de los templos, representaciones que con frecuencia iban acompañadas de música.

Sorprende la falta de composiciones musicales dedicadas a la fiesta de la Pascua en el archivo catedralicio, mientras en él abundan las dedicadas a las fiestas navideñas. No pasa lo mismo en otros lugares del mundo católico, en los cuales la música pascual tenía su importancia, así como también la tenía dentro del ámbito protestante.

Las obras seleccionadas de este CD pueden agruparse en tres tipos de celebraciones litúrgicas: a) la devoción de las 40 horas, devoción eucarística que empezaba por la tarde del domingo de Ramos y concluía el martes santo por la mañana; b) la pequeña procesión de la reserva del Santísimo, que se realiza al finalizar la misa del Jueves Santo; c) la liturgia del Viernes Santo, con las lecciones de tinieblas. Todas fueron cantadas en la catedral, salvo dos que muy probablemente lo fueron dentro del templo de la congregación de los Dolores el viernes anterior al domingo de Ramos. Ambas son obras penitenciales, *Oh que mandas de amor* de Gaz y *Milagro patente* de Gònima.

Salvo tres obras en latín, el resto son poemas en lengua castellana que muestran la espiritualidad de los grupos dirigentes de la ciudad: la carmelita, la más moderna, se aleja de la espiritualidad escolástica y compara la relación del creyente con Dios a la de los amantes, confiando en el poder del amor para superar la división interior de la persona. Por el contrario, la mentalidad escolástica o clásica, representada en Girona principalmente por dominicos y jesuitas, destaca la miseria humana y las consecuencias del pecado, incitando al pecador a pedir perdón. Y finalmente la espiritualidad de los servitas, que confía en la conversión de los pecadores por la vía emocional, mostrándoles la crudeza y el dolor de la Pasión de Jesús. Todas estas vías espirituales presentan un creyente de forma muy abstracta, sin apuntar nunca hacia algún grupo social ni hacia ningún tipo de persona.

La forma musical preponderante es el “Quattro”, composición a cuatro voces con dos tiples, sin voz de bajo y con acompañamiento continuo, forma que en la versión presente se ha realizado con órgano positivo, violoncelo y laúd. Dicha forma musical, efectiva y económica, perduró en Girona durante más de un siglo, y debe relacionarse por una parte con la escuela de la catedral, donde vivían los cuatro escolanos titulares de las voces agudas, y por otra con la probable falta de voces graves competentes en la ciudad. Motete y tono son las otras dos formas musicales presentes en este CD: son formas antiguas, muy variables, que en Girona dejaron de usarse luego de la llegada de

los villancicos castellanos a fines del s. XVII, en la época de Soler y de Gaz. Este último autor y Gònima inician con frecuencia sus obras sin introducción instrumental alguna, con una voz inicial que va acompañada por las otras, y luego todas juntas exponen el argumento de la obra. Por contra Soler, antecesor de Gaz, acostumbra a empezarlas con un solo vocal que facilita la comprensión del tema de la composición, y luego dicho tema va replicado por el resto de las voces de manera polifónica. Los dos solos presentes podrían relacionarse seguramente con algunos momentos de dificultades económicas de la capilla de música, ya sea por alguna crisis económica, como la de 1761 en época de Gònima, ya sea por un asedio, como el sufrido por Gaz en 1694 con la invasión francesa de aquel año.

La sofisticación rítmica, la combinación de solos y coro, la mezcla sutil de las diferentes voces a coro o a solo, junto con la utilización de nuevas armonías en algunas de las obras son las razones por las que la catedral de Girona fue la principal escuela de maestros de capilla peninsular durante la segunda mitad del siglo XVIII. Fueron los frutos de una larga tradición de excelentes maestros de capilla, de Soler hasta Gònima, pasando por Gaz.

Los textos castellanos muestran la complejidad de la poesía barroca, poesía que presenta unos novedosos análisis psicológicos sobre el equilibrio emocional del fiel en general y del pecador en particular, con un vocabulario rebuscado que obliga a preguntarse por quiénes serían los destinatarios de estos poemas tan elaborados. Ignoramos si dichos textos son obra de los maestros de capilla que los firmaron o bien en ellos han intervenido otros autores.

1 Milagro patente. Composición penitencial de la Semana Santa sobre la dualidad de la persona humana, a la vez espiritual y material, con versos que describen con imágenes lacerantes la angustia del pecador temeroso de no alcanzar la misericordia divina, angustia resaltada con disonancias musicales que desembocan en un gemido de desesperación, seguido luego por una petición de piedad divina. Este era el esquema de espiritualidad propio de la Con-

gregación de los Dolores, lugar en el que seguramente se interpretó durante los ejercicios espirituales que dicha congregación celebra cada año el viernes anterior al domingo de Ramos. La alternancia de ritmos, el protagonismo solista del bajo continuo, junto con la combinación de solos y coro conforman una obra muy lucida, que se utilizó muchas veces a lo largo de los años, como lo demuestra el muy notable desgaste de sus hojas manuscritas.

2 Constante anima el Cuidado. Composición penitencial y eucarística, utilizada seguramente en la devoción de las 40 horas, devoción que empezaba la tarde del domingo de Ramos para finalizar por la mañana del martes santo. Su texto, de notable contenido filosófico, se basa en la personificación de *Cuidado*, personaje alegórico que anima al pecador arrepentido a soportar el peso de las consecuencias de su pecado –*de la cadena el peso altivo*–, oponiendo a los placeres humanos el dolor correspondiente, y para ello utiliza un texto complicado muy propio de la poesía barroca. Las palabras que utilizan amor, placer, angustia, gusto ... – nos trasladan a la espiritualidad de los carmelitas, en la cual el amor lo puede todo, ya que es el instrumento principal de salvación. Es difícil calibrar si su autor las utiliza aquí como recurso académico o bien con la intención de fomentar el arrepentimiento entre sus oyentes, probablemente el obispo y su séquito, tal como lo sugiere el estilo del poema. Musicalmente la obra es una cantata que arranca polifónicamente sin introducción instrumental alguna; en ella las distintas voces se van alternando a solo, en una especie de recital poético, junto con una aria igualmente a solo. La influencia napolitana es clara, hecho que muestra que su autor, Gònimà, fue un discípulo distinguido de dicho estilo. El éxito de esta obra puede verse también en el gran desgaste que muestran las partes manuscritas que han llegado hasta nuestros días.

3 Oh qué mandas de amor. Obra singular que presenta un testamento imaginario hecho por Jesús cuando estaba clavado en la cruz. Esta composición

de lugar es propia de las técnicas catequéticas del barroco y se asemeja a la utilizada por el mismo Gaz en otro villancico de carácter moralista – *Al juego del hombre, Fabio* – donde utiliza el juego de cartas para mostrar los peligros de la seducción femenina. Las circunstancias de su utilización nos son desconocidas, así como la razón por la cual esta obra es a solo de soprano. Este hecho y su texto permiten pensar como posible destinataria de la obra a la Congregación de los Dolores, puesto que el viernes anterior al domingo de Ramos dicha Congregación celebra sus propios ejercicios espirituales, los cuales incluyen una parte musical referente a la pasión de Jesús. En época de Gònima dicha parte musical generó diversos oratorios – *Amor y Dolor* es uno de ellos– y es muy posible que, en los años anteriores – en época de Gaz-, en vez de oratorios se utilizase un tipo de villancico como el presente. Es difícil imaginar que una composición como esta fuese cantada en una celebración litúrgica de la catedral de Girona, teniendo presente la rigidez litúrgica de la época.

14

4 Panem et vinum obtulit. Motete eucarístico singular de texto latino que une dos textos bíblicos procedentes de lugares distintos y sin ningún nexo de unión más que el del pan y el vino, elementos que una antigua tradición litúrgica los considera referentes de la Eucaristía. No conocemos su utilización, que podría ser tanto dentro de la devoción de les 40 horas como dentro de la celebración eucarística del Jueves Santo. El hecho que sea un solo de duración corta sugiere la posibilidad que fuese utilizado en la procesión de reserva del Santísimo, una vez acabada la misa del día. La incitación a la embriaguez así como la potenciación del amor entre amigos podrían llevar a considerar esta obra como cercana a la mentalidad de los carmelitas descalzos, cosa que señalaría el destino de esta composición, vistas las intensas relaciones de Gònima con el convento de dicha orden en la ciudad. La experimentación con nuevas armonías indicaría que es una obra tardía de Gònima.

5 Amante avecilla. Composición muy lograda que representa el dolor sufri- do por un fiel que busca a Dios y no lo encuentra con facilidad. Su carácter carmelitano es patente en las imágenes usuales de dicha escuela de espiritualidad: las aves, símbolos del alma humana por su libertad de movimiento, el cazador místico –Jesús venido al mundo para salvar las personas y que actúa mediante las flechas del Amor – y la Hostia consagrada, capaz de extasiar al fiel creyente. El diálogo de este fiel con el ave expresa bellamente los diferentes instantes vividos en la búsqueda del Amor divino, instantes resaltados en la melodía del aria cuando imita los trinos de un ave. La importancia de los carmelitas en la Girona del s. XVIII es un tema por investigar, pues su llegada fue una de las novedades religiosas de la ciudad, dado su inconformismo frente al racionalismo religioso de otras órdenes, hecho que convirtió su convento en un prestigioso núcleo eclesiástico con notable influencia social. La forma musical es igualmente la de cantata de influjo napolitano, sin introducción instrumental, y con una sabia alternancia entre solos y coro, entre ritmos lentos y rápidos, con recitado y aria, sin prescindir de las acostumbradas coplas de los villancicos. El gran desgaste de las partes manuscritas indica su frecuente utilización posterior.

6 Corazones que ardéis. Composición eucarística de marcado carácter carmelitano, cantado seguramente al comienzo de las 40 horas, hora solemne dedicada al obispo y a su séquito. El texto contiene alguna alusión penitencial marginal, puesto que predominan las imágenes típicas de dicha espiritualidad: la flecha amorosa, la llama del amor, el dolor amoroso, los gemidos amorosos, etc. La imagen de las estrellas como lágrimas de Dios amoroso es remarcable. El poema acaba con una exhortación a pedir perdón por los pecados cometidos. Es igualmente destacable el hecho que el texto utilice siempre el plural, tanto en la parte expositiva como en la exhortativa, excepto en los dos últimos versos, los de la petición de perdón. El esquema musical es el típico en Gònima: estribillo inicial, coplas a solo, recitado y aria. Es una adaptación del modelo napolitano de cantata.

7 Lamentatio secunda: Lamed. Composición de texto latino con una cruda reflexión sobre las causas de la conquista y destrucción de la ciudad de Jerusalén por parte de los babilonios en el año 586 a.C. junto con la destrucción de su Templo. El autor concluye que la perversión moral de los judíos ha sido la causa de la ruina de dicha ciudad. La liturgia de la Semana Santa utiliza esta lamentación para llamar la atención de los fieles sobre las consecuencias del pecado, utilizando para ello el lenguaje rudo del profeta y las terribles imágenes propias de un asedio. Podemos imaginar el efecto moralizador de esta obra teniendo presente que se cantaba sobre las seis y media de la mañana desde el interior de un coro situado en el centro de la ancha y alta nave de la catedral, iluminada a la luz de los candelabros y con las imágenes cubiertas con paños de color lila. Gaz acompaña estas imágenes sobrecogedoras con una música a la vez dulce y triste, en la cual utiliza las disonancias para remarcar el dolor contenido en algunos versículos.

16

8 Diviserunt sibi vestimenta mea. Pequeña composición de Francesc Soler, el maestro de capilla que renovó en profundidad el funcionamiento de la capilla de música y creó su archivo musical. Escrita para la breve procesión de reserva del Santísimo del Jueves Santo, su texto une tres frases latinas de procedencia diversa. Por un lado el reparto de los vestidos del salmo 21, por otro las últimas palabras de Jesús clavado en la cruz, según el evangelista Mateo, y finalmente el texto de una antífona de la liturgia del Sábado Santo. Las tres se refieren a tres momentos sucesivos de la pasión de Jesús. La música es procesional, solemne, sin cambios de ritmo, y es homofónica, hecho que permite entender el texto sin esfuerzo especial. Recuerda la música renacentista de Semana Santa.

9 Hoy, Amor, porque acierte la herida. Composición eucarística de tipo moralista que advierte sobre los peligros de comulgar indebidamente. Es una composición propia de la devoción de les 40 horas, que se ejecutaría ante

el obispo y su séquito. El texto mezcla de manera singular algunas de las imágenes amatorias propias de la espiritualidad carmelitana junto con otras propias del rigorismo –quizás de origen francés– más propio de la espiritualidad escolástica. El texto poético abunda en contradicciones, recurso propio del barroco usado para cautivar al oyente con alusiones enigmáticas y versos aparentemente contradictorios. La obra empieza con una espléndida estrofa polifónica, que sitúa al fiel rezando y mirando la Hostia consagrada situada encima del altar mientras examina la rectitud de su vida, igual como lo hacían los ejercicios espirituales de los jesuitas. Esta mirada del creyente, a la vez hacia su interior y hacia la Hostia, se representa como una flecha que si no acierta su blanco –los errores de su mal comportamiento– lo va a pagar caro (*jay de mi si no doy en el blanco!*). En la segunda parte de todas las estrofas está presente el recurso estilístico “*jay de mi!*” propio de la poesía amorosa del barroco castellano, recurso utilizado también por la escuela carmelitana. La estructura rítmica de la obra es indicio claro de su antigüedad.

17

10 ¿Qué disfraces son estos? Composición eucarística propia también de la devoción de las 40 horas, donde se mezclan como en la pieza anterior dos tipos de espiritualidad, la carmelitana y la escolástica tradicional. También aquí el estribillo inicial es muy elaborado y solemne, en el cual, después del enunciado a solo, todas las voces responden utilizando los recursos de la polifonía barroca, recursos que más adelante serán ampliados con la incorporación del eco, particularmente en las estrofas impares. La elaboración polifónica de las estrofas permite que ofrezcan una variedad singular, a pesar del contraste evidente entre el desarrollo del estribillo y la sencillez de las coplas. El texto muestra una sorprendente familiaridad con Dios, a la vez que la facilidad con que utiliza los conceptos filosóficos de espacio y los de la percepción de la realidad señalan el alto nivel cultural del su autor.



Baroque Girona Holy Week

In this CD Música Antiga de Girona presents several Girona Holy Week compositions from the baroque period, specifically from 1682 to 1774. These compositions are from an epoch of almost one hundred years in which Girona was transformed from a town of craftsmen into a town of services with a remarkable urban growth from 4000 to 8000 inhabitants. This evolution saw the disappearance of warring among the nobility, common in Renaissance times, and was accompanied by the arrival of new religious orders bringing new humanistic perspectives: discalced Carmelites, Jesuits, Servites, Capuchins etc. The empowerment of ecclesiastical music following the Council of Trent not only renovated the cathedral music but also the music in the town's convents, who increased their requests to the cathedral music chapel. This renovation was accompanied by the suppression of theatrical performances, which were often set to music, inside places of worship.

18

In the cathedral archives the lack of Easter compositions is surprising. This contrasts with the abundance of those dedicated to Christmas, although elsewhere for both Catholics and Protestants alike Easter music was indeed important.

The works selected for this CD can be assigned to three types of liturgical celebration: a) the forty hour service, which was a eucharistic celebration beginning on Palm Sunday evening and ending on Holy Tuesday morning; b) the short procession of the keeping of the Holy Sacrament, celebrated at the end of the holy Thursday mass; c) the Good Friday liturgy with the Office of Darkness. They were all sung in the cathedral except for two that were probably sung in the church of the Dolors congregation on the Friday before Palm Sunday. These are works with a penitential focus, one is by *Gaz Oh que mandas de amor* (*Oh what bonds of love*) and the other *Milagro patente* (*Clearly a miracle*), by Gònimà.

Except for three works in Latin, the rest are Spanish poems that express

the spirituality of the town's main groups: the Carmelite vision was the most modern. They distanced themselves from scholastic spirituality and compared the relationship of the believer with God to that of two lovers who trust in love's power to overcome personal internal divisions. On the other hand, the scholastic or classical mentality, represented in Girona by the Dominicans and the Jesuits, emphasises human misery and the consequences of sin while urging the sinner to ask for forgiveness. Finally there is the spirituality of the Servites who try to convert sinners by emotional means and emphasise the harshness and the suffering of Jesus's Passion. All three spiritual paths refer to the faithful in an abstract way without ever indicating a specific group or person.

The predominant musical form is the «quattro», a composition that consists of four voices, two of which are tiples. There is no bass but there is the continuous accompaniment of the positive organ, the cello and the lute. This effective and economical musical form lasted for more than a century in Girona. It can be explained, on the one hand, by the cathedral school residence of the four choir boys, who were assigned the high voices, and, on the other hand, by the possible lack of competent bass singers in the town. *Motete* and *tono* are the two other musical forms present in this CD: they are old and very variable forms that disappeared in Girona at the end of the XVII century with the arrival of Castilian *villancicos* at the time of the authors Soler and Gaz. At the beginning of the works by both Gaz and Gònima there is no instrumental accompaniment but there is a voice that was joined by the other singers. Together they expound the theme of the composition. Soler, on the other hand, begins with one vocal solo thus allowing us to understand the theme of the composition, which is then replicated by the other voices in polyphonic style. The two solos that we present could well reflect certain moments of economic difficulty in the music chapel. Either this was due to an economic crisis like the one of 1761 that Gonima suffered, or it was caused by a military siege like the one that Gaz went through during the French invasion of 1694.

The rhythmic sophistication, the combination of solos and choir, the subtle mixture of the different voices in the choir or solos, plus the use of new harmonies in certain works, explain why Girona cathedral was the most important school of chapel masters during the second half of the XVIII century in the whole of the Peninsula. They were the fruit of a long tradition of excellent chapel masters from Soler to Gònima and including Gaz.

The Castilian Spanish texts show the complexity of baroque poetry that displays innovative psychological analyses of the faithful's emotional balance in general and the sinner's in particular. The elaborate vocabulary makes one wonder for whom these intricate poems were meant. We do not know if all the texts are the work of the chapel masters who signed them or if other authors collaborated.

1 Milagro patente (Clearly a miracle). This is a penitential Holy Week composition about the duality of human nature, being spiritual and material at the same time. There are images that poignantly convey the sinner's anguish, as he is fearful of not attaining divine mercy. This anguish is emphasized by the musical dissonances that end with a groan of despair followed by a plea for divine forgiveness. This spiritual focus was typical of the Dolors Congregation where it was probably interpreted during the spiritual exercises that the congregation holds every year on the Friday before Palm Sunday. The alternating rhythms, the protagonism of the basso continuo plus the combination of soloists and tutti make for a successful composition, as can clearly be seen in the worn paper of the score pages.

2 Constante anima el Cuidado (Care gives me no respite). This is a penitential and eucharistic composition that was probably meant for the 40 hour service which began on Palm Sunday evening and ended on Holy Tuesday morning. The text, which is remarkably philosophical, is based on the personification of Worry (*Cuidado*), an allegorical character that encourages

the repentant sinner to bear the heavy burden resulting from the consequences of his sins (*de la cadena el peso alto*) and contrasts all human pleasure with the corresponding pain by means of a complicated text, common in baroque poetry. The words used – love, pleasure, fear, enjoyment – suggest carmelite spirituality where love is all powerful and is the most important means of salvation. It is difficult to see whether the author uses these concepts as an academic resource or whether, as the style of the poem suggests, he intends the listeners (most probably the bishop and his following among the authorities) to be moved to repentance. From the musical point of view the work is a cantata that begins in polyphonic style without an instrumental introduction. The diverse voices alternate with solos, similar to a poetic recital. There is an aria that is also a solo. The neapolitan influence is evident and Gònima, its author, was a notable follower of the neapolitan style. The success of this composition can be seen in the worn out paper of the score's pages that have reached us.

3 Oh qué mandas de amor (Oh what bonds of love). This is an extraordinary text that describes an imaginary testament made by Jesus while nailed to the cross. This kind of composition is typical of the catechism techniques used in the baroque style and is similar to that used by Gaz himself in another villancico of a moralising nature – *Al juego del hombre, Fabio*– where a card game is used to demonstrate the dangers of female seduction. We do not know in which circumstances it was used or why it is a solo soprano. This detail and the nature of the text would indicate that it was meant for the Dolors Congregation, since on the Friday before Palm Sunday this congregation celebrates its own spiritual exercises that include a musical part about Christ's passion. In Gonima's time this musical part gave place to several oratories, *Amor y Dolor* (Love and Pain) being one of them. It is possible that in previous years, in Gaz's time, instead of an oratory a *villancico* like the present one was used. It is hard to imagine that such a composition was sung in Girona cathedral owing to the liturgical rigidity of those times.

4 Panem et vinum obtulit ([Melchizedek] offered bread and wine).

This is an extraordinary eucharistic motet in Latin. It joins two biblical texts from two different places and with no other connection except that of bread and wine, the two elements that, according to an ancient liturgical tradition, are the attributes of the Eucharist. We do not know when the composition was used: it could have been part of the 40-hour service or meant for the eucharistic celebration on Holy Thursday. The fact that it is a short solo could indicate that it was used in the small procession during the keeping of the Holy Sacrament after the Holy Thursday mass. The incitement to rapture and the power of friendly love point to a piece of work that is close to the dis-calced carmelite mentality. This would indicate the composition's destination as Gònima had an intense relationship with their convent in Girona. The experiments with new harmonies would suggest that it is one of the author's later works.

22

5 Amante avecilla (Loving little bird).

This is an accomplished work that describes the suffering of the believer who searches for God and does not find Him easily. Its carmelite character can be seen in the usual imagery they employed to convey their spirituality: birds are a symbol of the human soul because of their freedom of movement. The mystical hunter is Jesus, who came to this world to save humanity and who proceeds by using the arrows of Love together with the consecrated communion wafer, that has the capacity to cause ecstasy in the believer. The dialogue between the believer and the bird beautifully conveys the different moments experienced in the search for divine love. These moments are emphasized by the melody of the aria when it imitates bird song. The importance of the Carmelites in XVIII century Girona is a subject that needs more research since they represented one of the religious innovations in the town owing to their nonconformism, a contrast with the religious rationalism of other orders. This factor transformed their convent into a prestigious ecclesiastical nucleus of notable social influence.

The musical form is also the cantata of neapolitan influence, lacking an instrumental introduction but cleverly alternating solos and choir, slow and fast rhythms, a recitative and an aria as well as the usual couplets of *villancicos*. The wormusical sheets indicate that it has been interpreted frequently.

6 Corazones que ardéis (Hearts that burn). This is a eucharistic composition of distinct carmelite character. It was probably sung at the beginning of the 40 hours service, a solemn hour dedicated to the bishop and his following. The text contains a few penitential allusions, albeit marginal ones, as there is a predominance of the typical carmelite spirituality: the arrow and the flame of love, love's pain, the groans of ecstastical love etc. The image where the stars are described as a loving God's tears is remarkable. The poem ends with an exhortation to ask for the forgiveness of our sins. It is worthy of remark that the plural form is always used in the text, both in the expository part and in the exhortation except in the two last verses where there is a plea for forgiveness. The musical structure is typical of Gònima with a preceding chorus, solo couplets, a recitative and an aria. This is an adaptation of the neapolitan cantata.

7 Lamentatio secunda: Lamed (Second Lamentation). This is a composition with a Latin text that is a crude reflection on the causes of the conquering and destruction of Jerusalem by the Babylonians in 586 B.C. The razing of the Temple leads the author to conclude that the Jews' moral perversion was the cause of the city's ruin. The Holy Week liturgy uses this lamentation in order to make the faithful meditate on the consequences of sin using the coarse language of the prophet and the striking imagery characteristic of a siege. We can imagine the effect of this moralising work if we bear in mind that it was sung at half past six in the morning from the choir situated in the centre of the broad nave illuminated by candle light, the images covered by mauve cloths. Gaz accompanies this graphic imagery with

music that is gentle yet sad and uses dissonances to highlight the sadness expressed in certain verses.

8 Diviserunt sibi vestimenta mea (They shared out my clothes). This is a short composition by Francesc Soler, the chapel master who completely renovated the organisation of the cathedral music chapel and also created the musical archive. It was written for the short procession at the keeping of the Sacrament on Holy Thursday. The text unites three Latin phrases of different origins: on the one hand there is the sharing out of clothes mentioned in the 21st psalm. On the other hand are Christ's last words according to the evangelist Matthew plus the text of an antiphony from the Holy Saturday liturgy. All three refer to three successive moments in the passion of Jesus. The music is processional, solemn, homophonic, without changes in the rhythm, all of which facilitate a better understanding of the Latin text and is reminiscent of the old style of Renaissance Easter music.

24

9 Hoy, Amor, porque acierte la herida (Today, Love, in order to inflict a wound). This is a eucharistic composition of a moralising nature that warns of the dangers of taking holy communion improperly. It is a typical composition from the 40 hour service and must have been performed before the bishop and his following. The text is a peculiar mixture of certain amatory images typical of carmelite spirituality with rigor (probably of French origin) that is more in keeping with scholastic spirituality. The poetic text abounds in contradictions, a typical baroque resource that aims to captivate the listener with enigmatic allusions and verses that would seem to be contradictory. This work begins with a splendid polyphonic stanza that describes the believer praying and looking at the consecrated communion wafer on top of the altar while he examines the rectitude of his life, exactly as the Jesuits did in their spiritual exercises. The believer's scrutiny, deep inside himself yet at the same time directed at the Sacrament, is described as an arrow that, should it

miss the target i.e. the mistakes of his bad behaviour, he will pay dearly for it, (*¡ay de mi si no doy en el blanco!*) (*Woe to me if I miss!*). In the second part of all the stanzas the stylistic resource “*¡ay de mi!*” (“Woe to me!”) characteristic of baroque Castilian love poetry, is used. This resource was also used by the carmelite school. The rhythmic structure clearly indicates its antiquity.

10. ¿Qué disfraces son estos? (What disguises are these?). This is a eucharistic composition also typical of the 40 hour service with a mixture of two kinds of spirituality - the carmelite and the traditional scholastic one - the same as in the previous work. Here too the highly elaborate chorus is solemn and after the initial solo the rest of the voices answer using the resources of baroque polyphony, later increase by the use of echo, especially in the odd numbered lines. This polyphonic elaboration allows the author to give the verses an exceptional variety in spite of the obvious contrast between the development of the chorus and the simplicity of the couplets. The text shows a surprising familiarity with God and its philosophical concepts of space and the perception of reality are indicative of the author's high cultural level.



1 Milagro patente

Milagro patente,
resumen de gracias,
en quien se equivoca
lo humano y divino,
en sacra asonancia
escucha de un pecho
contrito las ansias,
que, si al alma hieren
dulcemente finas,
finamente dulces
halagan el alma.

Pero si, sordo a mis penas,
pero si, mudo a mis ansias,
no aprovechan mis suspiros,
mis angustias no te aplacan,
dirán mis sollozos
al son de mis lágrimas:
“Hoy llora un amante
que muere infelice,
por ver que sus culpas
le privan la gracia.”

(Recitado)

La luz me falta, la zozobra sobra,
fluctúa el pecho, la razón zozobra,
crece la angustia, el valor fallece,
la lengua se entorpece,
el latido se para;

y en inquieta opresión, angustia rara,
a manos de mis culpas y desvelos
me muero. ¡Ay de mi! ¡Valedme, Cielos!

(Aria)

Piedad, mi vida,
mi yerro olvida,
no más rigores;
sí, sí, piedad.
Te ablande el ansia
llanto y constancia.
No más ofensas,
mi Dios, no más.

2 Constante anima el Cuidado.

Constante, anima el Cuidado
tan atentos los suspiros
que el tierno llanto de esclavo,
no apaga el ardor de fino,
conque de la cadena
el peso altivo
es amable lisonja
del albedrío.

(Solo)

¡Dulce amor, fiel placer!
Las ansias halagan,
los gustos afligen,
hallando esta vez
la pena en el logro,

la dicha en la angustia,
sin que el mal asuste
ni asegure el bien.
¡Dulce amor, fiel placer!

(Coplas)

1 Yo quise que el dueño
de mis inquietudes
burlase del hado
la ingrata mudanza,
mas bien a mis ruegos
su amor corresponde,
pues borra mi miedo
su amable constancia.

2 Yo quise que el Cielo,
con próspero influjo,
poblase mi pecho
de luz soberana,
y luego fulmina
tan dulces centellas
que abrasan de amores
la esfera del alma.

3 Yo quise que en prueba
de tierna fineza
anime el aliento
que inspire dos auras,
y luego el Amor,
poder soberano,
arroba una vida

que labra de entrabbas.

4 Yo quise mas mi vida,
de afectos contrapuestos combatida,
tan débilmente alienta,
que no es respiración quien la fomenta.
Oh, dulce fin dichoso
que promete a mi fe feliz reposo;
pues con la muerte mía
fenece el mal y nace la alegría.

(Aria, solo).

No más, no más ha de poder
la actividad de mi dolor
triunfos lograr,
pues el morir vida me da:
mi corazón es inmortal.

(Aria, todos)

Y serenando el logro de la dicha
las tormentas que fragua la esperanza,
todo paces, amor constante triunfa
de la ansiosa inquietud de la batalla,
sin que del fácil tiempo
la natural mudanza
y sin que de la envidia
las ciegas acechanzas
impidan en constancia tan divina,
el recíproco aliento de dos almas.

3 ¡Oh, qué mandas de amor!

¡Oh, qué mandas de amor,
Hombres, os dejo
en señal de lo mucho
que os amo y quiero!
Acudid, que yo,
Rey soberano
de tierra y cielo,
pues se llega mi muerte,
dispongo mi testamento.
Venid, pues, a las mandas de amor,
Mortales, presto.

(Coplas)

28

1 Yo, Jesús, Rey de la gloria,
Señor de vivos y muertos,
en esta postrera hora
hago así mi testamento:

...

4 Del arca de mis tesoros
le doy las llaves a Pedro,
con tal que a ninguno niegue
sus gracias y privilegios.

5 A la Iglesia, esposa mía,
le dejo en prenda a mí mismo,
pues bien sabe que esta manda
no carece de misterios.

...

9 Esta voluntad postrera

se tenga como evangelio,
que así lo mando y lo firmo
yo, Rey, Jesús Nazareno.

4 Panem et vinum

Panem et vinum obtulit verus Melchisedech (Gènesi 14,18).
Comedite amici et bibite et inebriamini carissimi (Càntic dels càntics 5, 1).

5 Amante avecilla

(Estríbillo)

Amante avecilla,
dulce ruiseñor,
que en sonoros lamentos
declaras tu pasión:
alienta, descansa,
escucha mi voz,
que no siempre las tristezas
lisonjean al dolor.

(Tenor, largo) Ay, que, suspirando,
mi congoja encontró
al sentimiento alivio,
pues solo alivia
el llanto al corazón. ¡Ay, Ay!
alienta, ...

(Presto) Y tus razones expliquen
de tus penas la razón,

que no siempre las tristezas
lisonjean al dolor.

(*Recitado, tenor*)

El bien que adoro va escondido,
siendo Divino Cazador que en redes
de oro me cogió cuando, amante,
me previno un celeste licor y pan de
flores que mezcló con suavísimas
violencias, y al gustarlas quedé sin
mis sentidos.

(*Aria, tenor*)

El Amor muy presuroso
ha inventado un gran primor
y aunque anduve cuidadoso
en su lazo artificios
también ha caído Amor.
Pues trina, gorjea,
vuela veloz,
expresando en los afectos
de tu afecto la expresión.

(*Coplas*)

1 Dicen que es un zagalajejo
más hermoso que no el sol,
que así mesmo es corderillo
y también del valle flor.

2 Después de haberme cogido
y metido en su prisión
se me esconde de mis ojos

porque busqué su favor.

*No te escondas, no; pero sí,
que el deseo crece,
y aviva el incendio al ardor.*

...

6 Corazones que ardéis

(*Estríbillo*)

Corazones que ardéis en la llama
que enciende un arpón,
pues Amor, que dispara las flechas,
es fuego y es Dios,

*adorad al Amor
con todo fervor,
todos los que ansiosos
buscáis al Señor.*

(*Coplas*)

1 (*Tiple I*) Corazones que, encendidos,
suspiráis tierno dolor,
pues Amor llora en estrellas
la dulce llama del sol.

2 (*tiple II*) Corazones que en gemidos
explicáis penas mejor,
pues Amor dice en sollozos,
lo que no puede la voz.

3 (*tenor*) Corazones que en silencios
escondéis fuego interior
pues Amor cubre de escarchas,

la ardiente flecha veloz.

(*Recitado*)

Adorad con fervor y rendimiento
al alto Dios que en ese Sacramento,
aunque oculto, se ostenta dadivoso
de gracias y mercedes piadoso
por el que, a sus divinos pies postrado,
perdón le pide humilde del pecado.

(*Aria*)

Explique el acento,
rompiendo el aliento,
lo que oculta el corazón.
Indique el gemido
que, de arrepentido,
fallece de amor.

30

7 Lamentatio II, in Parasceve (Lam 2, 12-16)

- Lamed: Matribus suis dixerunt: ubi est triticum et vinum? Cum deficerent quasi vulnerati in plateis civitatis, cum exhalarent animas suas in sinu matrum suarum.
- Mem: Cui comparabo te? Vel cui assimilabo te, filia Jerusalem? Cui exaequabo te, et consolabor te, virgo filia Sion? Magna est enim velut mare contritio tua: quis medebitur tui?

- Nun: Prophetae tui viderunt tibi falsa et stulta nec aperiebant iniquitatem tuam ut te ad poenitentiam provocarent: viderunt autem tibi assumptiones falsas et ejectiones.

- Samech: Plauserunt super te manus omnes transeuntes per viam: sibilaverunt et moverunt caput suum super filiam Jerusalem. Haecce est urbs dicentes, perfecti decoris, gaudium universae terrae.

Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

8 Diviserunt sibi

Diviserunt sibi vestimenta mea et super vestem meam miserunt sortem.
(Salm 22, 19)

Exclamans Jesus voce magna ait:
Pater, In manus tuas commendo spiritum meum. (Lluc 23,46)

Tradidit in mortem animam suam et inter sceleratos reputatus es (*responsori I del I Nocturn del Dissabte Sant*).

9 Hoy, Amor, porque acierte la herida

Hoy, Amor, porque acierte la herida,
en forma me pone a los ojos el arco.
¡Ay de mí si, infeliz, yerro el tiro!
¡Ay de mí, si no doy en el blanco!

1 (Tiple) Es aquel Pan de cristales
de mis acciones espejo:

¡ay de mí, cuando lo como,
si no me miro primero!

2 (Tenor) El que sin dolor le come
sentirá un dolor immenso:

¡ay de mí que ha de pesarme,
si no me pesa el comerlo!

3 (Alto) Romper lanzas ha costado
a Dios salir de este empeño:
¡ay de mí, si de esa lanza
por descuido es mío el yerro!

4 (Todos) Misterio es este prodigio,
que lo alcanzo y no comprendo:
¡ay de mí, si gano el juicio
en lo mismo que lo pierdo!

10 ¿Qué disfraces son estos?

(Estríbillo)

¿Qué disfraces son estos
en que andáis, mi Dios?
Mátame, si no anda
por aquí el amor.

(Coplas)

1 Deidad mucha en breve espacio,
majestad en sitio corto,
cuando novedad lo miro,
como fineza lo asombro.

2 En celajes disfrazado,
del amor triunfante solio,
cuando menos se permite
se ostenta majestuoso.

3 Humilde velo lo cubre,
mas no es el lucir estorbo,
que es reseña del poder
saber lucir en lo poco.

4 Cuando más intenta darme,
me pide le dé los ojos:
mucho pide, pues lo mucho
no es justo que cueste poco.

Crèdits

Soprano I: Laia Frigolé

Soprano II: Lorena Garcia

Contralt: Hugo Bolívar

Tenor: David Hernández

Violoncel barroc: Daniel Regincós

Llaüt barroc: Albert Bosch

Orgue positiu i direcció: Marc Díaz

Les partitures originals es conserven a l'Arxiu Capitular de Girona, excepte les marcades amb un asterisc que es conserven a la Biblioteca Nacional de Catalunya.

Gravació en directe del concert rellitzat a l'Auditori de La Mercè de Girona, el dia 12 de desembre de 2021.

Estudi de gravació: 44.1.

Tècnic de so: Toni París

La grafia original dels poemes musicals s'ha adaptat a la del castellà actual. La₃ = 415 Hz

Edició textos poètics i revisió del text castellà:

Albert Rossich

Revisió del text català:

Josep Pi

Transcripció de les partitures:

Oscar Bonany

Pàgina web:

Jesús del Oso

English by:

Kathleen Knott

Textos i coordinació general:

Jaume Pinyol

Disseny gràfic i maquetació:

Rita Masó

Fotografia dels intèrprets:

Ana Isabel Armengol

Fotografia de la portada:

Vitrall de Sant Martí i Sant Francesc. Detall de la Crucifixió (s. XIII).
©Fons Capítol Catedral de Girona.

Autor de la fotografia de la portada: Jsanspi



www.magirona.org