

HISPANIAE SCHOLA MUSICA SACRA.

OPERA VARIA

(SÆCUL. XV, XVI, XVII ET XVIII)

DILIGENTER EXCERPTA, ACCURATE REVISA, SEDULO CONCINNATA

A

PHILIPPO PEDRELL.

VOL. V.

JOANNES GINESIUS PÉREZ.

PRECIO DE CADA VOLUMEN:

POR ADHESIÓN	PTAS. FIJO.	8
	FRCS. NET.	
POR SEPARADO	PTAS. FIJO.	12
	FRCS. NET.	

BARCELONA

JUAN B^{TA} PUJOL Y C^{AS}, EDITORES

1-3, PUERTA DEL ANGEL, 1-3.

PROPIEDAD DE LOS EDITORES PARA TODOS LOS PAISES.

DEPOSITADO DE CONFORMIDAD CON LOS TRATADOS INTERNACIONALES.

LOS ARREGLOS, TRANSCRIPCIONES, ADAPTACIONES, MOVIMIENTOS, ACENTOS, Matices ETC., CONSTITUYEN
NUESTRA EXCLUSIVA PROPIEDAD.

QUEDA PROHIBIDA CUALQUIERA REPRODUCCIÓN.

COPYRIGHT 1896, BY BREITKOPF & HÄRTEL.

HISPANIÆ SCHOLA MUSICA SACRA.

I.

JUAN GINÉS PÉREZ.

Según las noticias reunidas hasta el día, el nombre de Juan Ginés Pérez inaugura la cronología de los memorables maestros de la escuela valenciana de música, en la cual figura aquella magna ilustración que se llama Juan Bautista Còmes (1568—1643), uno de los más grandes compositores de la época no solo entre los de España sino entre los más principales del extranjero.

Sabiase que en 23 de Febrero de 1581, fué nombrado Maestro de Capilla de la Iglesia Metropolitana de Valencia, *Mosen Juan Pérez*: que había desempeñado el mismo cargo en la catedral de Orihuela, siendo muy joven, pues, llegó á Valencia estando ordenado de diácono y que ocupó el magisterio desde el año citado al de 1595, poco más ó menos, ignorándose si la dejación de aquel magisterio fué por fallecimiento ó por traslado á otra catedral. Sabíase, además, gracias á las investigaciones del entusiasta colector é ilustrador de las obras del insigne Còmes¹⁾, mi fraternal amigo Don Juan Bautista Guzmán, ex-maestro de la catedral de Valencia, hoy monge benedictino en el monasterio de Nuestra Señora de Montserrat (Cataluña), que Còmes²⁾ «recibió su educación artística y moral en el Colegio de *seises* ó *infantillos* de Valencia, costeadó y sostenido por el M. I. Cabildo y bajo la inmediata dirección del notable maestro Don Juan Ginés Pérez, quien desempeñó dicho cargo, junto con el de Director del Colegio que le era inherente, desde 1581 á 1595».

La indicación antes expresada, es á saber, que *Mosen Juan Pérez* había desempeñado el cargo de Maestro de Capilla en la catedral de Orihuela, «siendo muy joven», fué el dato de partida que me hizo sospechar si Juan Ginés sería oriundo de aquella ciudad, la antigua Orcelis, patria de Rocamora, Moncada, Ayala, Fajardo y otros escritores no menos conocidos.

Comunicadas mis sospechas al ilustre Maestrescuela Don Justo Blasco, Canónigo de aquella catedral, puso tal empeño en sus investigaciones y tuvo tan buena mano en sus afortunados hallazgos, gracias á su ilustración y acendrado amor á las glorias de la patria, que pudo reconstituir los principales hechos biográficos referentes al maestro, presentándolos á la admiración de los contemporáneos en una serie de artículos publicados sin interrupción en el semanario local *El Orden*, con el título expresivo: *Un célebre hijo de Orihuela*. Aquí expondré estos hechos, haciendo de ellos el extracto conveniente á las proporciones del presente estudio, y aquí significaré todo mi agradecimiento á la dignísima persona que movida por su acendrado amor ha merecido bien de la patria y del arte español, uniendo de hoy más su nombre de ilustrador preclaro al del insigne hijo de Orihuela cuyo genio admiraron sus contemporáneos y cuya celebridad conservada viva en sus obras le sobrevivió despues de su muerte.

«El dato que ha servido de punto de partida para reconstruir la vida del maestro» — escribe el Sr. Maestrescuela — «es el acta del Cabildo metropolitano de Valencia, en la que se dice que «en 23 de Febrero de 1581, «el Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela, Juan Ginés Pérez, fué nombrado, siendo diácono, Maestro de «Capilla de aquella catedral». La fecha y el consignar su estado de diácono y cargo de Maestro de esta catedral (Orihuela), han dado mucha luz para poder aclarar obscuridades y llenar deficiencias que así en actas de este Cabildo de Orihuela como en manuscritos se notaban. Sin las dichas indicaciones hubiera sido sumamente difícil, por no decir inútil, todo trabajo, pues, en las actas capitulares, consta la provisión de un Maestro de Capilla, pero no el nombre, ni si fué ó nó el primer Maestro, y en los manuscritos se cita como *notable* hijo de Orihuela, á Pérez y se omiten fechas y otras particularidades Teniendo presente que Pérez en 1581 era diácono y, por lo tanto, de

¹⁾ Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII, Juán Bautista Còmes, escogidas, puestas en partitura é ilustradas por Don Juán Bautista Guzmán Publicadas de Real Orden. Madrid—Imprenta del Colegio Nacional de sordo-mudos y de ciegos, 1889. Dos vols. en fol. de XX—186 y 137 págs.

²⁾ *Vid. op. cit.* tomo I, pág. X.

HISPANIÆ SCHOLA MUSICA SACRA.

I.

JUAN GINÉS PÉREZ.

D'après les données réunies jusqu'à ce jour, le nom de Juan Ginés Pérez ouvre la chronologie des maîtres mémorables de l'école de musique de Valence, dans laquelle figure cette grande illustration qui a nom Juan Bautista Cômes (1568—1643), un des premiers compositeurs de l'époque, non seulement parmi ceux de l'Espagne, mais aussi parmi les principaux de l'étranger.

On savait que le 23 Février 1581, *Mosen Juan Pérez* avait été nommé Maître de Chapelle de l'Eglise Métropolitaine de Valence; qu'il avait rempli la même charge à la cathédrale d'Orihuela, étant très jeune, puisqu'il arriva diacre à Valence, où il fut chargé de la maîtrise depuis l'année citée jusqu'en 1595, environ; mais on ignore si l'abandon de cette maîtrise est dû à sa mort ou à son changement pour une autre cathédrale. On savait, en outre, grâce aux recherches de l'enthousiaste compilateur et metteur en lumière du remarquable Cômes¹⁾, mon fraternel ami Don Juan Bautista Guzmán, ex-maître de la Cathédrale de Valence, aujourd'hui moine bénédictin au monastère de Notre-Dame de Montserrat (Catalogne), que Cômes²⁾ «reçut son éducation artistique et morale au Collège des *seises* ou *infantillos* de Valence, encouragé et soutenu par le T. I. Chapitre et sous la direction immédiate du célèbre maître Don Juan Ginés Pérez qui, de 1581 à 1595, occupa cet emploi, en même temps que celui de Directeur du Collège qui lui était inhérent.»

L'indication donnée plus haut, c'est-à-dire, que *Mosen Juan Pérez* avait tenu l'emploi de Maître de Chapelle à la cathédrale d'Orihuela, «étant très jeune», fut le point de départ qui me permit de supposer que Juan Ginés était originaire de cette ville, l'ancienne Orcelis, patrie de Rocamora, Moncada, Ayala, Fajardo et autres écrivains non moins connus.

Ayant communiqué mes doutes au célèbre Ecolâtre Don Justo Blasco de cette cathédrale, celui-ci poussa ses recherches avec tant de zèle et mena si adroitement ses heureuses trouvailles, grâce à son savoir et à son amour affiné des gloires de la patrie, qu'il put reconstituer les principaux faits biographiques ayant trait au maître, et les présenta à l'admiration des contemporains dans une série d'articles publiés sans interruption dans la feuille hebdomadaire locale *El Orden*, sous ce titre expressif: *Un célèbre enfant d'Orihuela*. J'exposerai donc ici ces faits dont je ferai un extrait en rapport avec l'étendue de cette étude, et je manifesterai toute ma reconnaissance au très digne personnage qui, mû par son amour désintéressé, a bien mérité de la patrie et de l'art espagnol; je joindrai, dès aujourd'hui, son nom d'investigateur éclairé, à celui du célèbre fils d'Orihuela dont ses contemporains admirèrent le génie, et dont la célébrité demeurée vivante dans ses œuvres, lui a survécu après sa mort.

«Le point de départ qui a permis de reconstituer la vie du maître» — écrit l'Ecolâtre — «est l'acte du Chapitre métropolitain de Valence, où il est dit que le 23 Février 1581, le Maître de Chapelle de la Cathédrale d'Orihuela, Juan Ginés Pérez, fut nommé, étant diacre, Maître de Chapelle de cette cathédrale». La date, l'indication de son état de diacre, et la charge de Maître de cette cathédrale (Orihuela), ont jeté une grande lumière sur certains points obscurs, et ont permis de combler les lacunes que l'on remarquait tant dans les actes de ce Chapitre d'Orihuela que dans les manuscrits. Sans ces indications, tout travail eût été extrêmement difficile, pour ne pas dire inutile, car, dans les actes capitulaires, s'il est fait mention de l'emploi d'un Maître de Chapelle, on n'y trouve, ni son nom, ni s'il fut ou non le premier Maître, et les manuscrits, omettant les dates et autres particularités, citent seulement Pérez comme fils *notable* d'Orihuela . . . Nous souvenant que Pérez était diacre en 1581, et était âgé de vingt-trois ans au moins, âge imposé par les canons pour recevoir

¹⁾ Œuvres musicales du célèbre maître espagnol du XVII^e. siècle, Juan Bautista Cômes, recueillies, mises en partition et annotées par Don Juan Bautista Guzmán . . . Publiées par Ordre Royal. Madrid — Imprimerie du Collège National des sourds-muets et des aveugles, 1889. Deux vols. in-fol. de XX—186 et 137 pages.

²⁾ *Vid. op. cit.* tome I, page X.

edad, por lo menos, de veintitrés años, tiempo marcado por los cánones para recibir dicha sagrada orden, buscamos en los libros de las tres parroquias de Orihuela la partida de bautismo, y aquí de nuevo aparecieron las omisiones lamentables. Lo más difícil era señalar la verdadera partida de nuestro Maestro entre los varios Juan Pérez, Ginés Pérez y Juan Ginés Pérez que aparecían, no constándonos, además, el apellido de la madre y que en las obras musicales que hemos visto se lee *Ioannes Ginesius Pérez*, en el acta de Valencia *Joannes Pérez* y en actas del Cabildo de Orihuela, posteriores á las de Valencia, *Ginesius Pérez*. Pero como la fecha de su nacimiento debía llenar no sólo la circunstancia de poder ser diácono en 1581, sino, además, otras de que después nos ocuparemos, creemos, sin abrigar duda alguna, que su partida es la que consta en el libro primero de bautismos de la Catedral folio 35 vuelto que, literalmente copiado, dice así:

«*Eodem die, bategi un fillet di Jo. Perez, «Cistiller»: a que ño Jo. forem compares Jo Barber y Mre Bernat, «cordoner, y Mre Bernat, Calderer: y comares Na Ja. muller de Jo. Gomez y Lloisa Ximenes.»*

«Esto es: «En el mismo día bauticé un hijito de Juan Pérez, cesterero, al que puse por nombre Juan: fueron «compadres Juan Barber¹⁾ y el maestro Bernat, cordonero, y el maestro Bernat, calderero, y comadres Na Juana, «mujer de Gómez, y Luisa Jiménez.»

«En esta partida las faltas de nombre del Cura bautizante y de fechas, las suplen las partidas anteriores. Por éstas consta que le bautizó el Párroco²⁾ Juan Benito y tuvo lugar este acto en 7 de Octubre de 1548. Se le puso por nombre Juan, como aparece en el acta del Cabildo de Valencia al que presentaría copia de esta partida, cuando se opuso á la plaza de Maestro de Capilla, y de ella se tomaría nota para ser sentada el acta. ¿Cómo se explica que en su patria se le conociera con el nombre de Ginés? Tal vez fuese éste el nombre de sus abuelos ó tíos, pues, en aquella época eran muy comunes estos nombres en Orihuela, y el público y su familia le llamarían Ginés para distinguirlo de su padre, y así explica porqué siendo conocido en Orihuela con el nombre adoptado de Ginés, y en Valencia con el de pila de Juan, firmase sus obras con ambos nombres, *Joannes Ginesius*. Tal es nuestro criterio sobre este punto.

«La omisión más notable en su partida es la de su madre. Esto nada dice en contra de la legitimidad de nuestro maestro, pues, lo mismo se advierte en muchas partidas de aquella época. Tenemos á la vista diez, y en seis faltan los nombres de las madres. Cuando los bautizados no eran legítimos, no omitían esta circunstancia en la partida

«La vida del Mastro Pérez hasta 1581 en que se trasladó á Valencia, tiene tan estrecha relación y enlace con la historia de la catedral de Orihuela, que para esclarecer en cuanto nos sea posible los oscuros é incompletos datos de la vida de este Maestro, debemos consignar algunos precedentes históricos de la misma, aunque muy concretos, alguno anterior al nacimiento de Pérez, y después iremos entretegiendo la vida de éste con la historia de aquélla.

«Elevada la Parroquia matriz de Orihuela á Colegiata en 13 de Abril de 1413, su personal, según la Bula de erección lo formaban tres dignidades, diez canongías, cuatro curas hebdomadarios, dos diaconiles y seis niños de coro. Erigida en Catedral, aunque sin silla propia, en 1510, en nada se aumentó ni modificó el indicado personal, y continuó como estaba, desde el tiempo de la reconquista, sujeta al Obispo de Cartagena, que desde el reinado de Don Sancho el Bravo tenía su residencia en Murcia. Orihuela consiguió, por último, vencer la enconada oposición que á la erección de su obispado hicieran los de Murcia, y en la vacante del Sr. Almeida (1563) se obtuvo y erigió en 14 de Julio de 1564 la Silla y Obispado de Orihuela, desmembrándola del de Cartagena, y en 1º de Mayo de 1565 se publicaron en la catedral de Orihuela las Bulas con el ceremonial y solemnidad acostumbrados en estos casos. En esta última fecha contaba de edad el Maestro Pérez poco más de dieciseis años y medio.

«¿En qué escuela ó academia estudió Pérez, y quiénes fueron sus maestros? Sabido es que en aquellos tiempos las únicas escuelas musicales que existían, vivían todas á la sombra de la Iglesia, particularmente de las Catedrales. Éstas tenían su personal de cantores y de instrumentistas (*ministriles*) bajo la dirección de maestros de capillas, organistas y maestros de instrumentos, con la obligación de enseñar canto llano, órgano y otros instrumentos á los niños de coro según sus aptitudes, y en muchas partes eran educados en estas escuelas, gratuitamente, otros niños: así, pues, creemos, aunque nada conste, que nuestro Maestro Pérez debió de ser uno de los seis niños de coro que por Bula de erección tenía dicha Iglesia, y que desde su niñez manifestára su aptitud para la música y aquel genio que muy pronto sobrepujaría al de sus mismos maestros. ¿Quiénes fueron éstos? No se sabe. Los que en aquellos tiempos hubiese en la localidad indudablemente no serían más que medianías, salvo algún caso raro. Nos apoyamos al hacer esta afirmación en que por la Bula de erección no se crearon beneficios, raciones ó plazas afectas al servicio de la música, y como para el culto y esplendor del coro era necesario, fueran ó no sacerdotes, personal músico, este personal se pagaba de los fondos de fábrica, siendo tan mezquinas las dotaciones, que

¹⁾ «Barber es apellido y no la profesión de barbero. Este Juan Barber era notario público, así lo hemos visto en otras partidas.»

²⁾ De la parroquia del Salvador, de la Catedral.

cet ordre sacré, nous avons cherché dans les registres des trois paroisses d'Orihuela l'acte de baptême, et, là, nous apparurent de nouvelles et lamentables omissions. Le plus difficile était de découvrir l'acte véritable de notre Maître, parmi les divers Juan Pérez, Ginés Pérez et Juan Ginés Pérez que nous trouvions, attendu que le nom de sa mère ne pouvait nous fixer, et que, dans les œuvres musicales que nous avons vues, on lit *Ioannes Ginesius Pérez*; *Joannes Pérez* dans l'acte de Valence et *Ginesius Pérez* dans les actes du Chapitre d'Orihuela, postérieurs à ceux de Valence. Mais comme la date de sa naissance devait non seulement remplir la condition de pouvoir être diacre en 1581, mais d'autres encore dont nous nous occuperons plus loin, nous croyons, sans aucun doute, que son acte est celui qui se trouve dans le premier registre des baptêmes de la Cathédrale, folio 35 verso qui, copié, littéralement, dit ceci:

«*Eodem die, bategi un fillet di Jo. Perez, «Cistiller»: a que ño Jo. forem compares Jo. Barber y Mre Bernat, cordoner, y Mre Bernat, Calderer: y comares Na Ja. Muller de Jo. Gomez y Lloisa Ximenes.*»

«Ce qui signifie: «En ce jour j'ai baptisé un garçon de Juan Pérez, vannier, auquel j'ai donné le nom de Juan: ses parrains furent Juan Barber¹⁾ et le maître Bernat, cordonnier, et le maître Bernat, chaudronnier, et ses marraines Na Juana, femme de Gómez, et Luisa Jiménez.»

«Les actes antérieurs suppléent au manque du nom du Prêtre baptisant et à l'absence de dates de cet acte. Par eux, on a la preuve que c'est le Curé²⁾ Juan Benito qui l'a baptisé, et que cette cérémonie eut lieu le 7 Octobre 1548. On le nomma Juan, comme il ressort de l'acte du Chapitre de Valence à qui il dut présenter une copie de cet acte, quand il se proposa pour la place de Maître de Chapelle, et dont il fut pris note pour l'établissement de l'acte. Comment s'expliquer que dans son pays, il était connu sous le nom de Ginés? Ce nom était peut-être celui de ses aïeux ou de ses oncles, puisque ces noms, à cette époque, étaient très communs à Orihuela, et qui sait si le public et sa famille ne l'appelaient pas Ginés pour le distinguer de son père? Cela expliquerait pourquoi, étant connu à Orihuela sous le nom d'adoption de Ginés, et à Valence, sous le prénom de Jean, il signait ses œuvres des deux noms, *Joannes Ginesius*. Tel est notre cri-térium sur ce point.

«L'omission la plus notable dans cet acte est celle de sa mère. Cela ne va pas contre la légitimité de notre maître, puisque le même fait se produit dans nombre d'actes de cette époque. Nous en avons dix sous les yeux, et le nom des mères manque à six. Cette omission n'existait pas quand les enfants n'étaient pas légitimes

«La vie du Maître Pérez, jusqu'en 1581, époque à laquelle il se fixa à Valence, est si étroitement liée à l'histoire de la cathédrale d'Orihuela, que, pour éclaircir, autant que cela nous sera possible, les points obscurs et incomplets de la vie de ce Maître, nous devons en consigner, quoique très concrets, quelques précédents historiques dont l'un est antérieur à la naissance de Pérez; nous relierons ensuite sa vie à l'histoire de cette naissance.

«La Paroisse-mère d'Orihuela élevée au rang de Collégiale, le 13 Avril 1413, trois dignités, suivant la Bulle d'érection, composaient son personnel: dix chanoines, quatre curés hebdomadaires, deux diacres et six enfants de chœur. Quand elle fut érigée en Cathédrale, bien que sans siège propre, en 1510, ce personnel ne fut aucunement modifié ni augmenté, et elle continua comme avant, depuis le temps de la nouvelle conquête, d'être soumise à l'Evêque de Carthagène qui, depuis le règne de Don Sancho el Bravo, résidait à Murcie. Orihuela put vaincre, enfin, l'opposition systématique que Murcie faisait à l'érection de son évêché, et lors de la vacance du siège de M. Almeida (1563), elle obtint, le 14 Juillet 1564, le Siège et l'Evêché d'Orihuela, par le démembrement de celui de Carthagène; le 1^{er} Mai 1565, les Bulles furent publiées dans la cathédrale d'Orihuela, avec le cérémonial et la solennité d'usage. A cette date, le Maître Pérez était âgé d'un peu plus de seize ans et demi.

«A quelle école ou dans quelle académie étudia Pérez, et quels furent ses maîtres? On sait qu'à cette époque, les seules écoles musicales qui existaient, vivaient toutes à l'ombre de l'Eglise, et particulièrement des Cathédrales. Le personnel de ces dernières se composait de chanteurs et d'instrumentistes (*ministriles*), dirigés par des maîtres de chapelle, des organistes et des professeurs d'instruments, qui étaient tenus d'enseigner le plain-chant, l'orgue et les autres instruments aux enfants de chœur, suivant leurs aptitudes; d'autres enfants étaient encore instruits gratuitement dans ces écoles, en beaucoup d'autres choses. C'est pour cela que nous croyons, bien que rien ne le prouve, que notre Maître Pérez, dut être un des six enfants de chœur auxquels cette Eglise avait droit par Bulle d'érection, et que, dès son enfance, son aptitude pour la musique se manifesta ainsi que ce génie qui dépassa bientôt celui de ses propres maîtres. Quels furent ces maîtres? On ne le sait pas. Ceux qui se trouvaient alors dans la localité ne devaient être certainement que des médiocrités, à quelque rare exception près. En faisant cette affirmation, nous nous basons sur ce que la Bulle d'érection ne créa ni bénéfices, ni charges ou emplois pour le service de la musique; or, comme un personnel musicien, fût-il choisi parmi les prêtres ou non, était nécessaire pour le culte et pour la splendeur du chœur, ce personnel était payé sur les fonds de la fabrique; mais les

¹⁾ «Barber est un nom et n'indique pas la profession de barbier. Ce Juan Barber était notaire public, ainsi que nous l'avons constaté dans d'autres actes.»

²⁾ De la paroisse du Sauveur, de la Cathédrale.

aun teniendo en cuenta el mucho valor del dinero en aquella época, no eran bastantes para atender á las más precisas necesidades de la vida y, por lo tanto no podía ser estimado para su obtención á regulares músicos. Estos detalles hacen resaltar más y más el talento de Pérez, pues, de tales maestros no pudo aprender más que rudimentarios conocimientos, que su genio desarrolló, sin duda, prematuramente.

«Por lo que hemos podido deducir de varios documentos, el personal músico de la ex-colegiata de Orihuela sobre estar mal retribuido, era, además, excaso, pero cuando en 1510 fué eregida en Catedral ya parece se atendió á esta falta de número, aunque nó á las dotaciones. Seguramente las gestiones que desde tiempos anteriores se venían haciendo para conseguir la erección del obispado, fueron más activas desde dicho año y para que al mismo tiempo fueran más eficaces, se apoyarian entre otras razones¹⁾ en constar la referida catedral con el personal necesario para celebrar con la debida pompa todas sus solemnidades, así nos explicamos que la vez primera que en actas capitulares se trata de la provisión de Maestro de Capilla sea en 1562, esto es, dos años antes de la erección del obispado.

«No consta, pues, que antes de dicha fecha hubiese en la catedral Maestro de Capilla tal como se entendió siempre este cargo, aunque en absoluto no lo negaremos. Pero es una verdad, que en esta primera provisión, que conocemos, se observan previas formalidades. Hubo convocación á concurso, ordenando sugetar á examen á los que se presentasen, fuesen seglares ó eclesiásticos, pues, ya hemos dicho que no existían beneficios ó raciones afectas al servicio de la música.

«El concurso se llevó á efecto, pero si fueron muchos ó pocos ó uno solo los opositores, no consta: lo que se colige es que debieron ser distintas las apreciaciones de los Sres. Capitulares²⁾ sobre las aptitudes de aquéllos, si fueron varios, ó en el caso de que fuese único, si merecía ó nó la plaza y que hasta tal punto se dividieron los pareceres, que en sesión celebrada en 15 de Octubre de 1562 para la elección, se enardecieron los ánimos y debieron ser muchas las voces, gritos y tumulto, cuando en el acta se dice «*nombramiendo ruidoso* de Maestro de Capilla hecho, precediendo exámen». ¿Quién fué el elegido? No se consigna, y como si esto fuese lo de menos y lo importante la renta, se hace constar, que era su dotación de *sesenta libras anuales*!, setenta y cinco reales mensuales, «abonados de fondos de Fábrica».

«El Maestro de Capilla no fué otro que Pérez. Éste tenía en aquella fecha (15 de Octubre de 1562) catorce años cumplidos. No constando en el acta el nombre del elegido, tal vez se nos tache de apasionados al afirmar que, siendo un muchacho, él y no otro fué el que triunfó en aquella reñida elección. Tal calificativo mereceríamos sinouviésemos razones y datos que justifiquen nuestra aserción. Primero: que Pérez no fué un talento común y ordinario sino «un geniazo», — como le llama Pedrell, — «que se adelantó á muchos de sus contemporáneos», y como leemos de otros célebres maestros, pudo muy bien á los catorce años estar en aptitud para dirigir la no muy importante Capilla de música de la catedral de Orihuela en aquellos años. Segundo: que lo *ruidoso* de la elección y por lo tanto de la oposición que se le haría, reconocería como causa sus pocos años y no su falta de conocimientos, pues, hubo prévio examen. Tercero: que la mezquina dotación de *sesenta libras anuales* no podía halagar á maestros ya formados, siendo sí aliciente para un muchacho hijo de Orihuela, que, tal vez, poco tiempo antes, dejase de ser niño de coro, conceptuándose muy bien retribuido con las sesenta libras.

«Confesamos que estas razones no son de tanta valía que decidan la cuestión á favor de Pérez, pero tenemos datos tomados de las actas y otros documentos capitulares que, á nuestro juicio, no dan lugar á la más pequeña duda. En efecto, desde la ya indicada primera elección de Maestro de Capilla, consta en actas la sucesión de todos los Maestros habidos en dicha catedral. El que reemplazó al que es objeto de esta cuestión vino de Zaragoza³⁾ y el Cabildo le asignó ya la renta, y ésta interina, de 150 libras desde el día 13 de Abril de 1582.

«Como por el acta del Cabildo de Valencia, de la que ya nos hemos ocupado, consta que Pérez, Maestro de Capilla de Orihuela, fué nombrado de aquella Metropolitana con fecha de 23 de Febrero de 1581, no ha lugar á duda de que Pérez fué el elegido en la indicada *ruidosa* sesión y de edad de catorce años cumplidos, habiendo desempeñado en la Catedral de Orihuela el cargo de Maestro de Capilla desde 15 de Octubre de 1562 hasta el 23 de Febrero de 1581 ó sea 18 años y cuatro meses, dejando en la Capilla la vacante que duró desde Febrero de 1581 á Abril de 1582 que fué provista en el que vino de Zaragoza.

¹⁾ Se dice que en tiempo del Emperador estuvo ya acordada la erección del obispado, pero, como siempre, se suspendió por las influencias de los de Murcia, y que el Emperador, cuando renunció la corona de España en su hijo Felipe II, le encargó, llévase á efecto la erección como acaeció, pidiéndolo y obteniéndolo de Pío IV.

²⁾ «Eran éstos Don Diego Fernández de Mesa, Prepósito ó Deán, Don Francisco Despuig, Sacristán, Don Francisco Pérez, Chantre, Don Pedro Gómez, Don Francisco Sanz, Don Francisco Roca de Togores, Don Jerónimo Soler, Don Ramón Soler, Don Juan Mendo, Magistral de moriscos, y Don Ginés Almodovar. Había dos vacantes, pues, la otra hasta completar el número de diez, era la que se suprimió pasando su renta al tribunal del Santo Oficio, como sucedía en todas las catedrales, y con cuyo nombre se designaba.»

³⁾ Llamábase Diego Herrera. Falleció en Orihuela en 1º de Marzo de 1609.

appointements étaient si minimes, que même en tenant compte de la grande valeur de l'argent à cette époque, ils ne pouvaient suffire aux strictes nécessités de la vie, et que, par conséquent, de bons musiciens n'avaient aucun intérêt à briguer cet emploi. Ces détails font ressortir de plus en plus le talent de Pérez, car, avec de tels maîtres, il ne put apprendre que des connaissances rudimentaires, que son génie, sans doute, développa bientôt.

«Par ce que nous avons pu déduire de divers documents, outre que le personnel musicien de l'ex-collégiale d'Orihuela était mal rétribué, il était aussi, peu nombreux; mais quand, en 1510, la collégiale fut érigée en cathédrale, il est à remarquer qu'on remédia, sinon à l'insuffisance des appointements, du moins au défaut de personnel. Il est certain que les demandes qui avaient été précédemment faites pour obtenir l'érection de l'évêché, furent plus nombreuses à partir de cette année et l'on donna entre autres raisons ¹⁾, pour qu'elles fussent aussi plus efficaces, que la dite cathédrale devait avoir le personnel nécessaire pour célébrer toutes ses solennités avec la pompe indispensable; nous nous expliquons ainsi que ce soit en 1562, deux ans avant l'érection de l'évêché, qu'il ait été question dans les actes capitulaires de la charge de Maître de Chapelle.

«Il n'est cependant pas prouvé qu'il y eût à la Cathédrale, avant cette date, un Maître de Chapelle, tel que cette charge l'exige, bien que nous ne puissions le nier absolument. Mais il est certain que, pour ce premier emploi, dont nous avons connaissance, certaines formalités préalables furent observées. Il y eut convocation à un concours, avec ordre de soumettre à un examen tous ceux qui s'y présenteraient, laïques ou ecclésiastiques, car nous avons déjà dit qu'il n'existait aucun bénéfice ou revenu affecté au service de la musique.

«Le concours eut lieu, en effet, mais on ignore si les concurrents furent nombreux ou non, ou s'il n'y en eut qu'un seul; on conclut, néanmoins, que les appréciations de Messieurs les Capitulaires ²⁾ durent être différentes sur leurs aptitudes, s'ils furent plusieurs ou, dans le cas où il n'y en eut qu'un, s'il méritait la place ou non, et que les opinions se divisèrent à tel point que, le 15 Octobre 1562, dans la session réunie pour l'élection, les esprits s'échauffèrent, et les voix, les cris et le tumulte furent grands, puisque l'acte dit: «*nomination bruyante* d'un Maître de Chapelle, après examen». Quel fut l'élu? Il n'en est pas fait mention, comme si le fait était insignifiant; tandis que la solde est indiquée comme une chose importante puisqu'elle consistait en *soixante livres annuelles*! soixante-quinze réaux par mois, «versés sur les fonds de la Fabrique».

«Le Maître de Chapelle ne fut autre que Pérez. Il avait à cette date (15 Octobre 1562) quatorze ans accomplis. L'acte ne mentionnant pas le nom de l'élu, on nous accusera peut-être de partialité, si nous affirmons que, quoique enfant, ce fut lui et non autre qui triompha dans cette élection mouvementée. Nous mériterions cette épithète si des raisons et des faits ne venaient à l'appui de notre assertion. Premièrement: que Pérez ne fut pas un talent commun et ordinaire mais un *geniazo*, (presque un génie) — comme dit Pedrell, — «qui devança beaucoup de ses contemporains», et put très bien, comme cela advint à d'autres maîtres célèbres, être apte à diriger à quatorze ans, la Chapelle de musique peu importante à cette époque de la cathédrale d'Orihuela. Deuxièmement: que le *tapage* de l'élection et, par conséquent, de l'opposition qui lui fut faite, n'avait pour cause que son jeune âge et non son manque de connaissances, puisqu'il y eut examen préalable. Troisièmement: que le modique salaire de *soixante livres annuelles* ne pouvait allécher des maîtres déjà reconnus, tandis qu'il pouvait séduire un enfant, fils d'Orihuela, qui, quelque temps avant, peut-être, venait d'être enfant de chœur, et se trouvait largement rétribué avec ces soixante livres.

«Nous avouons que ces motifs n'ont pas une valeur suffisante pour décider la question en faveur de Pérez, mais nous avons des données puisées dans les actes et autres documents capitulaires qui, selon nous, ne permettent aucun doute. En effet, depuis la première élection de Maître de Chapelle déjà mentionnée, la succession des Maîtres qui ont passé dans cette cathédrale est détaillée dans les actes. Celui qui remplaça celui qui cause ce débat, venait de Saragosse ³⁾ et le Chapitre lui alloua la solde, intérimaire, de 150 livres, depuis le 13 Avril 1582.

«Comme par l'acte du Chapitre de Valence, dont nous nous sommes déjà occupé, il est prouvé que Pérez, Maître de Chapelle d'Orihuela, fut nommé dans cette église Métropolitaine, le 23 Février 1581, il n'y a pas lieu de douter que Pérez ait été élu dans cette bruyante *séance*, à l'âge de quatorze ans accomplis, puisque, dans la cathédrale d'Orihuela, il a tenu l'emploi de Maître de Chapelle, du 15 Octobre 1562 au 23 Février 1581, soit pendant 18 ans et quatre mois, et que la vacance, dans la Chapelle, dura de Février 1581 à Avril 1582, époque où elle fut comblée par celui qui vint de Saragosse.

¹⁾ On dit que, du temps de l'Empereur, l'érection de l'évêché avait déjà été accordée, mais que, comme toujours, elle avait été retirée grâce à l'influence des évêchés de Murcie, et que l'Empereur, après avoir renoncé à la couronne d'Espagne en faveur de son fils Philippe II, chargea ce dernier de l'obtenir de nouveau, comme cela arriva, en la demandant à Pie IV.

²⁾ Ceux-ci étaient Don Diego Fernandez de Mesa, Supérieur ou Doyen, Don Francisco Despuig, Sacristain, Don Francisco Pérez, Chantre, Don Pedro Gómez, Don Francisco Sanz, Don Francisco Roca de Togores, Don Jerónimo Soler, Don Ramon Soler, Don Juan Mendo, Maître des Maures, et Don Ginés Almodovar. Il y avait deux vacances, car celle qui manquait encore pour compléter le nombre de dix était celle qui avait été supprimée, et dont le revenu était passé au tribunal du Saint Office, comme cela se pratiquait dans toutes les Cathédrales, et qui était désignée sous ce nom.

³⁾ Il se nommait Diego Herrero. Il mourut à Orihuela, le 1^{er} Mars 1609.

«No es este el único dato que tenemos En la fecha de 1562, que vamos demostrando, en que fué elegido Pérez, la catedral de Orihuela no tenía, como dijimos, Obispo. El obispado fué erigido por Bula de catorce de Julio de 1564. Éstas se publicaron en 2 de Mayo de 1564 y fué nombrado su primer Obispo Don Gregorio Gallo, que tomó posesión de la nueva Diócesis en 23 de Marzo de 1566. Los comisionados apostólicos delegados para la ejecución de la Bula de erección de la nueva Silla y Diócesis, á las prebendas que ya se dijeron y que databan del tiempo de la Colegiata, añadieron y crearon dos dignidades, que fueron la Maestrescolía y Arcedianato, llamado de Alicante, siete canongías y doce capellanías que se llamaban reales, es decir que el personal completo de la catedral del nuevo obispado constaba de cinco dignidades, diez y siete canongías, incluyendo la del Santo Oficio, cuatro curas hebdomadarios, dos diaconiles, doce capellanes reales y seis niños de coro, pero se observa que ninguna de estas capellanías estaba afecta á cargo alguno.

«En posesión de su Silla el Obispo Gallo, por el rey Felipe II, se hicieron los nombramientos para la provisión de todas las nuevas plazas creadas, siendo el primero el de Don Miguel Ibáñez. Una de las buenas dotes de Felipe II fué el cuidado especial que siempre tuvo en la elección de personal para la provisión de piezas eclesiásticas, cualidad que se advierte en el que fué nombrado para dicha catedral, así para las nuevas dignidades y canongías¹⁾ como para las capellanías reales. Ahora bien, una de estas capellanías la obtuvo Pérez con el cargo de Maestro de Capilla que ya venía desempeñando. Así se explica lo que por algunos se dice, que fué el *primer* Maestro de Capilla de la catedral de Orihuela, pues, efectivamente, fué el primero después de la erección de la Silla y Diócesis. Nótese, sin embargo, que obtuvo dicha capellanía real con la afección de Maestro de Capilla, estando por la Bula de erección dichas capellanías reales libres de todo cargo fuera de los comunes ú ordinarios de coro y culto. En el examen de las actas capitulares encontramos explicada esta á primera vista contravención á lo dispuesto por la Bula. Aunque por ella se crearon las otras prebendas y las doce capellanías, dejábase sentir, como antes, la falta de personal músico, y las cortas dotaciones gravaban los fondos de Fábrica, cuyos gastos eran mayores desde la erección del obispado y aumento de personal. No consta tampoco esta circunstancia, pero se debió de gestionar cerca del Rey para que la capellanía que se concedió á Pérez, que ya era Maestro de Capilla, lo fuese con dicha afección, como después se hizo con otras seis, siendo estos cargos, Maestro de Capilla, Tiple, Contralto, Tenor, Contrabajo ó Bajo y segundo Sochantre, y así continuaron hasta el tiempo del Señor Obispo Terán que obtuvo de Benedicto XIV, sobre la base del personal existente, la creación de racioneros y medios racioneros, seis de éstos con los antes indicados cargos.

«Que Pérez fué capellán real y el primer Maestro de Capilla después de erigido el obispado, nos lo dice el Canónigo Alenda en su *Manual* manuscrito, folio 23 donde, después de citar varios de los capitulares nombrados por Felipe II cuando se erigió el obispado, añade: «Los Capellanes fueron, también, personas calificadas y de muchos «méritos y los de Mosen Ginés Pérez Maestro primero de Capilla, que en nuestro tiempo murió», etc. Ante el testimonio de Alenda, contemporáneo de Pérez, no ha lugar á duda alguna.

«Pero ni el Canónigo Alenda cita fecha alguna sobre el nombramiento de Pérez, ni en actas ni otros documentos hemos podido encontrar dato alguno que se refiera á la presentación de Bulas y real auxiliatoria al Cabildo, ni sobre la colación obtenida ni toma de posesión. Pero si faltan estas fechas, para nuestro objeto las suple, en parte, la circunstancia de que el único de apellido Pérez encuéntrase entre los capellanes reales en el Libro de repartos de frutos diezmales de 1578, recibiendo en 31 de Mayo la parte que como á tal le correspondía. Por lo tanto en dicha fecha estaba ya en posesión de su capellanía y cargo de Maestro de Capilla, teniendo de edad 30 años ya cumplidos.

«Pérez, antes de obtener la capellanía, era seglar y, aunque dependiente del Cabildo por su cargo de Maestro de Capilla, sus relaciones con éste no debieron ser siempre muy estrechas y cordiales, pues, por lo que se deduce de lo poco que conocemos de su vida, fué de caracter ligero, voluble y, tal vez, irascible. No obstante esto, el Cabildo, que conocía su mérito, en su deseo de protegerle y tenerle más obligado, gestionó y obtuvo para él la dicha capellanía, y así se vió en la precisión de recibir las órdenes sagradas, aunque, hasta entonces, no había pensado, quizá, hacerlo. De aquí el haber de suponer que se obtendría, también, dispensa, para no ordenarse *intra annum*, como dispuso el Concilio de Trento, en aquella fecha recién promulgadas sus ordenaciones. Esto nos explica que siendo ya de treinta años aparece en 1578 entre los capellanes reales de la Iglesia de Orihuela y cuando pasó á Valencia en 1581 sólo fuese diácono

«Según el citado Libro de repartos de frutos diezmales, continua recibiendo Pérez la parte que le correspondía como Capellán real hasta el reparto de 11 de Octubre de 1580, último en que aparece. En el inmediato que se efectuó en fecha de 3 de Febrero de 1581 y en los sucesivos no constan su nombre y apellido.

¹⁾ «Todos fueron notables por su ciencia y virtud, pasando después algunos á más altas dignidades y otros á Obispos como Don Juan Bautista Cardona, que lo fué de Tortosa.»

« Cette donnée n'est pas la seule que nous ayons . . . En 1562, date à laquelle Pérez fut élu, nous démontrons que la Cathédrale d'Orihuela, nous l'avons déjà dit, n'avait pas d'Evêque. L'évêché fut érigé par Bulle, le 14 Juillet 1564. Ces Bulles furent publiées le 2 Mai 1564 et son premier Evêque, Don Gregorio Gallo, prit possession du nouveau Diocèse, le 23 Mars 1566. Les Commissaires apostoliques délégués pour l'exécution de la Bulle d'érection du nouveau Siège et du Diocèse, ajoutèrent aux prébendes déjà citées et qui dataient du temps de la Collégiale, deux dignités qu'ils créèrent: l'Ecolâtre et l'Archidiaconat, dit d'Alicante, sept canonicats et douze chapellenies dénommées royales; le personnel complet de la cathédrale du nouvel évêché se composait de cinq dignités: dix-sept canonicats y compris celui du Saint Office, quatre curés hebdomadaires, deux diares, douze chapelains royaux, et six enfants de chœur; mais il est à remarquer qu'aucune de ces chapellenies n'était affectée à un emploi quelconque.

« L'Evêque Gallo, mis en possession de son siège par le roi Philippe II, les nominations, dont la première fut celle de Don Miguel Ibáñez, se firent par la réunion de toutes les nouvelles places créées. Une des qualités de Philippe II, fut le soin particulier qu'il apporta toujours dans le choix du personnel pour la réunion des parties ecclésiastiques, qualité qu'on remarque en celui qui fut nommé pour cette cathédrale, tant pour les nouvelles dignités et les canonicats¹⁾ que pour les chapellenies royales. Cela étant, Pérez obtint une de ces chapellenies avec l'emploi de Maître de Chapelle qu'il remplissait déjà. Ainsi s'explique ce que quelques-uns prétendent, qu'il fut le *premier* Maître de Chapelle de la Cathédrale d'Orihuela, puisque, effectivement, il fut le premier après l'érection du Siège et du Diocèse. Il faut noter, cependant, qu'il obtint cette chapellenie royale avec la charge de Maître de Chapelle, bien que ces chapellenies royales, de par la Bulle d'érection, fussent exemptes de tout emploi, hors les travaux communs ou ordinaires du chœur et du culte. En examinant les actes capitulaires, nous trouvons l'explication de ce qui paraît être à première vue une contravention aux ordonnances de la Bulle. Bien que cette Bulle créât les autres prébendes et les douze chapellenies, le manque de personnel musicien se faisait sentir comme avant, et les maigres émoluments grévaient les fonds de la Fabrique, dont les dépenses étaient supérieures depuis l'érection de l'évêché et l'augmentation du personnel. Ce n'est pas là non plus une preuve évidente, mais on dut intercéder auprès du Roi pour que la chapellenie accordée à Pérez, qui était déjà Maître de Chapelle, lui fût donnée avec ce titre; il fut procédé de même plus tard avec six autres, et les charges étaient: Maître de Chapelle, Soprano, Contralto, Ténor, Contrebasse ou Basse et second sous-chantre. Cet usage se continua jusqu'au temps de Mgr l'évêque Terán qui obtint de Benoît XIV, sur la base du personnel existant, la création de prébendiers et demi prébendiers, dont six avec les charges mentionnées plus haut.

« Que Pérez fut chapelain royal et le premier Maître de Chapelle après l'érection de l'évêché, le Chanoine Alenda nous le dit dans son *Manuel* manuscrit, folio 23 où, après avoir cité quelques-uns des capitulaires nommés par Philippe II quand il érigea l'évêché, il ajoute: « Les Chapelains furent aussi des personnages de qualité et de beaucoup de mérite, et celui de Mosen Ginés Pérez premier Maître de Chapelle, qui mourut de nos jours », etc. Devant le témoignage d'Alenda, contemporain de Pérez, le doute n'est plus possible.

« Mais le Chanoine Alenda ne cite aucune date relative à la nomination de Pérez, et dans les actes et dans les autres documents, nous avons pu trouver aucun fait se rapportant à la présentation de Bulles et d'arrêt royal au Chapitre, ni sur la charge obtenue ni sur sa prise de possession. Mais si les dates manquent, un fait, pour notre cas, y supplée en partie; c'est qu'il ne se trouve pas d'autre nom de Pérez parmi les chapelains royaux sur le Livre de répartition des bénéfices de la dime de 1578, ayant reçu le 31 Mai, la part qui lui revenait à ce titre. Or, à cette date, il était déjà en possession de sa chapellenie et de sa charge de Maître de Chapelle, et il avait plus de 30 ans.

« Pérez, avant d'obtenir la chapellenie, était séculier et, quoique dépendant du Chapitre par sa charge de Maître de chapelle, ne dut pas entretenir avec ce dernier des relations toujours très étroites ni bien cordiales, car, d'après ce que l'on déduit du peu que nous connaissons de sa vie, il fut d'un caractère léger, inconstant et, peut-être, irascible. Malgré cela, le Chapitre, qui connaissait son mérite, désireux de le protéger et de se l'attacher mieux, demanda et obtint pour lui la dite Chapellenie, le forçant ainsi à recevoir les ordres sacrés, bien que, jusque là, il n'y eût peut-être jamais pensé. De là, le droit de supposer qu'il obtint encore une dispense pour ne pas être ordonné *intra annum*, comme l'ordonnait le Concile de Trente dans ses décrets qui, à cette date, venaient d'être récemment publiés. Cela nous explique comment en 1578, à trente ans, il siège par mi les chapelains royaux de l'Eglise d'Orihuela et pourquoi il n'était que diaire, lorsqu'il vint à Valence, en 1581.

« D'après le Livre mentionné de la répartition de la dime, Pérez continue de recevoir la part qui lui revient comme Chapelain royal, jusqu'à la répartition du 11 Octobre 1580, la dernière dans laquelle il figure. Dans la répartition qui suivit et qui fut faite le 3 Février 1581, non plus que dans celles qui furent faites après, ne se trouvent son nom ni son prénom.

¹⁾ « Tous les chanoines furent remarquables par leur science et par leur vertu; quelques-uns arrivèrent à de plus hautes dignités, d'autres furent évêques, comme Don Juan Bautista Cardona qui fut évêque de Tortosa. »

«En posesión Pérez de la capellanía real antes de 1578; dispensado de ordenarse *intra annum* hasta tener los conocimientos indispensables para hacerlo; favorecido y considerado por el Obispo y el Cabildo, motivos eran estos más que suficientes para estar muy reconocido y deseoso de cumplir con las obligaciones propias de su capellanía y cargo anejo. Sin embargo, no lo demostró en sus actos, como sabemos no lo demostró después, en Valencia. De aquí debieron nacer los consiguientes disgustos por parte del Cabildo, que se vería en la precisión de amonestarle alguna vez, lo que no sería de su agrado. Esto unido á otros motivos, como el deseo de aspirar á puesto de más nombre, movieron á Pérez á marchar á Valencia después del 11 de Octubre de 1580 para oponerse á la plaza de Maestro de Capilla de aquella Metropolitana, no esperando recibir en Orihuela el orden del presbiterado, demostrando que había olvidado los beneficios que del Obispo y Cabildo tenía recibidos. Más, todavía, nos atrevemos á asegurar, que su viaje á Valencia lo hizo sin conocimiento del Cabildo, pues, llama la atención que el primer reparto en que ya no aparece Pérez, es de 3 de Febrero de 1581, no habiendo sido nombrado Maestro de Valencia hasta el 23 del mismo mes y año. Si tenía opción á la parte que le correspondía desde el anterior reparto de 11 de Octubre de 1580, hasta el día del nombramiento y posesión del nuevo magisterio en Valencia, ¿por qué no se le reservó? Indudablemente porque no residía ya en Orihuela y, después, por su ausencia no justificada ante el Cabildo, que obligaría á este á privarle de la parte que le correspondía en el reparto, doble prueba de lo que ya dijimos sobre su caracter ligero y voluble.

»No sabemos si en Valencia tuvo copositores, pero dada la importancia de aquella Iglesia y Archidiócesis, no debieron faltar. A todos se sobrepuso el talento de Pérez que fué nombrado Maestro de Capilla en 23 de Febrero de 1581 En posesión Pérez de aquella maestrescolía de música, continuó dando pruebas de su gran genio en la composicion de varias obras, pero su ligereza y volubilidad se dieron á conocer en sus faltas de asistencia y residencia viéndose en el compromiso aquel Cabildo, según parece, de recordarle el cumplimiento de sus deberes, en amonestaciones ó privación de parte de renta. Lo cierto es que Pérez desapareció de Valencia sin dejar noticia de su persona en aquel Archivo. Esto ocurrió antes del mes de Mayo de 1595, habiendo desempeñado en aquella metropolitana el cargo de Maestro de Capilla catorce años y teniendo cuarenta y seis de edad.

«Hemos transcrito arriba lo que de Pérez nos dice el Canónigo Alenda en su *Manual*, pero lo hicimos solamente de la parte que á nuestro objeto convenía, dejando para este momento de su vida la continuación. Dice Alenda: «En nuestros tiempos murió (Pérez) *Canónigo de la Santa Iglesia*». Y dice Martínez Pedrosa en su Historia manuscrita de Orihuela, hablando de músicos notables oriolanos: «*El Canónigo Ginés Pérez, de Orihuela, que antes fué Maestro de Capilla de la Metropolitana Iglesia de Valencia*». Ambos dicen que Pérez fué Canónigo, pero ni uno ni otro expresan de una manera concreta que lo fuera de la catedral de Orihuela. Para salir de dudas consultamos las actas capitulares desde la fecha en que desapareció de Valencia, y nada hemos encontrado de su nombramiento y toma de posesión, pero en el libro de repartos de dicho año de 1595 y á 25 de Mayo aparece el último de los canónigos recibiendo la parte de frutos que por razón de su prebenda le correspondía. Debió, pues, tomar posesión de su prebenda á principios del 1595, que es la fecha en que desapareció de Valencia, ocupando en la catedral de Orihuela la vacante de Don Pedro Monllón, canongía de real patronato, para cuya obtención, mucho debió valer á Pérez la fama de su talento y el apoyo que encontraría en sus admiradores, entre los cuales habría personas de influencia en la misma Real Cámara.

«Pérez fué canónigo de dicha catedral hasta últimos de 1600 ó primeros meses del año siguiente. En los libros de repartos que son los que nos han servido para hacer estas indagaciones, aparece recibiendo su parte en 5 de Octubre de 1600 y ya no se le encuentra en el de 4 de Mayo de 1601. Debemos hacer notar que existiendo en dicho período de 1595 á 1600 otros capitulares de apellidos Pérez, para distinguirle le anteponen la inicial de su nombre, *G. Pérez*. Fué, pues, canónigo de dicha Iglesia unos seis años, teniendo de edad á la fecha en que desaparece de los documentos del Archivo, cincuenta y dos años.

«El Canónigo *Don Ginés Pérez* no murió en dicha fecha de 1601, pues, en el libro llamado de *annatas*, existente en el Archivo capitular, que empieza en Mayo de 1594 y termina en 1648, y en el cual constan las defunciones de todos los capitulares, aunque hubiesen ocurrido éstas fuera de Orihuela, no aparece la defunción de *G. Pérez*. Debió, pues, trasladarse á otra catedral, que hasta la fecha no se ha podido averiguar. Alenda no lo tuvo de compañero de capítulo, pues, como hemos dicho, Pérez dejó de ser Canónigo de Orihuela á últimos de 1600 ó primeros de 1601, y Alenda no ocupó el canonicato con que fué agraciado hasta 1612, y de sus mismas palabras se deduce que Pérez no falleció siendo Canónigo de dicha catedral: que en nuestro tiempo murió (Pérez) Canónigo de la Santa Iglesia», no quiere decir ni da á entender «de esta Santa Iglesia».

«Con la ausencia de Pérez de la Catedral oriolana se pierden por completo las huellas del insigne maestro. Las investigaciones hechas para encontrarle en este último período de su vida, han sido negativas Alguién ha indicado la idea de si ingresaría en alguna orden religiosa, pero no estamos conformes con esta suposición, pues, en este caso Alenda no habría escrito el pasaje que hemos citado, sino «murió fraile ó monje de tal Orden».

«En possession de la chapellenie royale avant 1578; dispensé d'être ordonné *intra annum*, jusqu'à ce qu'il ait acquis les connaissances indispensables; soutenu et considéré par l'Evêque et le Chapitre, Pérez avait des motifs plus que suffisants pour être reconnaissant et désireux de remplir les obligations de sa chapellenie et de sa charge annexe. Cependant, il ne le prouva pas par ses actes, non plus que, plus tard, à Valence, comme nous le savons. De là durent naître ses démêlés avec le Chapitre, qui se voyait obligé de l'admonester quelquefois, ce qui n'était pas de son goût. Cela, joint à d'autres motifs, tel que le désir d'arriver à un poste plus important, poussa Pérez à aller à Valence, après le 11 Octobre 1580, pour concourir à la place de Maître de Chapelle de cette Métropolitaine, ne comptant plus recevoir à Orihuela l'ordre de la prêtrise, et prouvant ainsi qu'il avait oublié les bienfaits qu'il avait reçus de l'Evêque et du Chapitre. Plus encore, nous allons jusqu'à assurer qu'il fit son voyage à Valence en cachette du Chapitre, et ce qui appelle l'attention, c'est que la première répartition où ne figure plus le nom de Pérez, date du 3 Février 1581, et qu'il ne fut nommé Maître à Valence que le 23 du même mois et de la même année. S'il avait droit à la part qui lui revenait depuis la répartition antérieure, du 11 Octobre 1580, jusqu'au jour de la nomination et de la prise de possession de la nouvelle maîtrise, à Valence, pourquoi ne lui a-t-on pas réservée? Parce qu'il ne résidait certainement plus à Orihuela et, aussi, parce que son absence n'étant pas justifiée devant le Chapitre, celui-ci était obligé de le priver de la part qui lui revenait dans la répartition, double preuve de ce que nous avons déjà dit sur la légèreté et l'inconstance de son caractère.

«Nous ignorons s'il y eut des compositeurs à Valence, mais étant donnée l'importance de cette Eglise et de cet Archevêché, ils ne durent pas manquer. Le talent de Pérez, qui fut nommé Maître de Chapelle le 23 Février 1581, dépassa tous les autres. En possession de cette maîtrise, Pérez, par la composition de diverses œuvres, continua à donner des preuves de son génie, mais sa légèreté et son inconstance se firent connaître par son manque d'assiduité et ses absences, de sorte que le Chapitre, suivant toute apparence, se vit contraint de le rappeler à l'accomplissement de ses devoirs, par des remontrances ou la privation d'une partie de ses gages. Ce qui est certain, c'est que Pérez disparut de Valence sans laisser trace de sa personne dans les Archives. Cela advint avant le mois de Mai 1595, après qu'il eût rempli, dans cette église métropolitaine, la charge de Maître de Chapelle pendant quatorze ans. Il avait alors quarante-six ans.

«Nous avons transcrit plus haut ce que, dans son *Manuel*, le Chanoine Alenda nous dit de Pérez, mais nous n'avons relaté que la partie qui touchait à notre but, et nous avons laissé de côté, pour maintenant la suite de sa vie. Alenda dit: «De nos jours, mourut (Pérez) Chanoine de la Sainte Eglise». Et Martínez Pedroso, dans son histoire manuscrite d'Orihuela, parlant de musiciens notables d'Orihuela, dit: «Le Chanoine Ginés Pérez, d'Orihuela, qui fut auparavant Maître de Chapelle de l'Eglise Métropolitaine de Valence». Tous deux disent que Pérez fut Chanoine, mais ni l'un ni l'autre ne dit d'une façon formelle qu'il fut Chanoine de la Cathédrale d'Orihuela. Pour nous affranchir de nos doutes, nous avons consulté les actes capitulaires, depuis la date où il disparut de Valence, et nous n'avons rien trouvé quant à sa nomination ou à sa prise de possession; mais sur le registre des répartitions de cette année 1595, le 25 Mai, figure le dernier des chanoines ayant reçu la part de bénéfices correspondant à sa prébende. Il dut donc prendre possession de sa prébende au commencement de 1595, date à laquelle il disparut de Valence, pour occuper, dans la cathédrale d'Orihuela, la vacance de Don Pedro Monllón, canoniat dépendant du patronage royal, et pour l'obtention duquel, durent surtout donner l'avantage à Pérez, la réputation de son talent et l'appui qu'il trouvait auprès de ses admirateurs, parmi lesquels figuraient des personnages influents, même dans la Chambre Royale.

«Pérez fut chanoine de cette Cathédrale jusqu'à la fin de 1600 ou jusqu'aux premiers mois de l'année suivante. Sur les registres de répartition qui nous ont servi pour faire ces recherches, il figure, touchant encore sa part, le 5 Octobre 1600, et disparaît sur celui du 4 Mai 1601. Nous devons faire observer que d'autres capitulaires du nom de Pérez existant pendant la période de 1595 à 1600, on fait précéder son nom, pour le distinguer, de l'initiale *G. Pérez*. Il fut donc chanoine de cette Eglise pendant six ans environ, ayant cinquante-deux ans à l'époque où il disparaît des documents des Archives.

«Le Chanoine *Don Ginés Pérez* ne mourut pas à cette date de 1601, puisque le registre appelé de *annatas*, qui se trouve dans les Archives capitulaires, et qui commence en Mai 1594 et finit en 1648, et sur lequel figurent les décès de tous les capitulaires, même morts hors d'Orihuela, le décès de *G. Pérez* ne s'y trouve pas. Il dut donc se réfugier dans une autre cathédrale qu'il a été impossible de désigner jusqu'à ce jour. Alenda ne l'eut pas pour compagnon de chapitre, puisque, comme nous l'avons dit, Pérez cessa d'être chanoine d'Orihuela vers la fin de 1600 ou au commencement de 1601, et que Alenda n'occupa qu'en 1612 le canoniat dont il fut gratifié; d'ailleurs, de ses propres paroles, on déduit que Pérez ne mourut pas étant Chanoine de cette cathédrale: «que, de nos jours, mourut (Pérez) Chanoine de la Sainte Eglise», ne veut pas dire et ne donne pas à entendre «de cette Sainte Eglise».

«Avec le départ de Pérez de la Cathédrale d'Orihuela, on perd complètement les traces du célèbre maître. Les recherches faites pour le suivre dans cette dernière période de sa vie, ont été négatives... Quelqu'un a émis l'idée qu'il était peut-être entré dans quelque ordre religieux, mais nous n'admettons pas cette supposition, car, dans ce cas, Alenda n'eût pas écrit le passage que nous avons cité, mais «il mourut frère ou moine de tel Ordre».

»Fundando nuestro juicio sobre el caracter del Maestro Pérez en los pocos datos que de su vida conocemos, ha de tenerse presente, además, que la confirmación de nuestro parecer se apoya en la conducta observada por Pérez que, mientras fué Canónigo, no asistió á ninguna sesión capitular incluso las generales, de tal manera que, no constando en actas la toma de posesión, profesión de fé ni su nombre en las sesiones celebradas en su tiempo, el que apoyándose en este silencio afirmara que Pérez no habia sido canónigo de la catedral de Orihuela, no se le podría probar lo contrario.

«De esta abstención en asistir á los Cabildos se deduce no solo su indiferencia en el cumplimiento de una obligación, sino, además, falta de prudencia El Cabildo que conocía y apreciaba el gran talento de Pérez como músico, no consta le eligiese para alguno de los cargos capitulares. Es decir que el proceder y caracter de Pérez fueron, indudablemente, motivos que tuvo presente el Cabildo para no recomendarle comisión ni cargo alguno y así evitar el tener con él conflictos y disgustos

«Pérez en su época era considerado como uno de los mayores maestros de nuestra nación. El canónigo Alenda en su manuscrito dice: «era estimado de todos los maestros de España por su singular habilidad», esto es, que por todos los maestros españoles de su época eran buscadas las obras de Pérez por la especialidad genial de su composición. Y fué tal el empeño y solicitud en adquirir las obras de nuestro Maestro que el Cabildo de Orihuela, que conservaba en su Archivo todas sus obras, no tuvo inconveniente en que se publicaran. No consta en actas este acuerdo ni sabemos si la publicación habia de ser costeada por el Cabildo ó por algún particular. El hecho de que estaba resuelta la publicación es indudable, pues, el mismo Alenda dice: «Las obras de Pérez están en este Archivo y con el favor de Dios saldrán á luz por lo mucho que se estiman

«El manuscrito de Alenda termina en los principios del pontificado del Sr. Obispo Don Juan García Artes, que tomó posesión en 23 de Abril de 1636, en cuya fecha ya habia fallecido el Maestro Pérez. Aunque por lo que tenemos dicho no murió de Canónigo de la Iglesia oriolana, sus obras estaban todas en el Archivo de la catedral en la fecha de 1636 en que escribió Alenda. Este dato nos obligó como era natural al registro detenido de todo el Archivo de música en la persuasión de que encontraríamos si no todas parte de sus obras musicales Nuestra investigación nos causó honda decepción. En el Archivo ¡triste es decirlo! no se conserva ni un solo papel del precario hijo de Orihuela, del primer Maestro de Capilla de su catedral, del gran genio, émulo de los más renombrados maestros, Juan Ginés Pérez!

«¿Porqué estando convenida la publicación de las obras de Pérez no se llevó á efecto? Presentaríanse obstáculos que el mismo Alenda parece indicar, pues, en la frase «con el favor de Dios saldrán á luz» se señalan las dificultades de orden material que se opondrían á su publicación inmediata. Pudo muy bien influir y hasta hacer olvidar el proyecto de publicación la peste de Levante que por aquellos años invadió á Europa viéndose visitada de este terrible huesped Orihuela en 1648 y con tan crudo ensañamiento que perdió dos tercios de la población. Con esta calamidad y las consecuencias de ella no es creible que los capitulares sobrevivientes se acordasen del proyecto de publicación de las obras de Pérez. Y en caso de que se acordasen del compromiso contraído, es muy probable que entonces se descubriese la sustracción de las obras del Archivo. ¿Cuándo desaparecieron los originales de las composiciones? Estamos convencidos de que hasta el año 1642 en que falleció Alenda, no pudo verificarse la sustracción. Para evitarse en lo sucesivo casos como éste, se empezaron á formar inventarios. El más antiguo que hemos encontrado es de fecha de 26 de Marzo de 1727 y en éste ya no consta obra alguna de Pérez

«Cuántas noticias hemos podido allegar sobre la vida del Maestro Pérez, incluidas están en estos apuntes y prometemos publicar las que puedan encontrarse y que son de desear para aclarar algunos periodos de su vida, particularmente dónde y cuándo murió. Mientras tanto nos cabe la satisfacción de haber sido el primero que en España se ha ocupado del genio musical, honra y gloria de su patria, Orihuela, y primer Maestro de Capilla de su Catedral, Juan Ginés Pérez.»

Hasta aquí el dignísimo é ilustrado Sr. Canónigo Maestrescuela, Don Julio Blasco, *revelador* entusiasta del maestro oriolano. Solo me resta añadir las coincidencias cronológicas que con elevado criterio señala el Sr. Canónigo Maestrescuela, dignas de tenerse en consideración. «En Diciembre de 1563 terminó el Concilio de Trento en cuyo año ya era Pérez Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela, unida todavía á la de Cartagena. En 14 de Julio de 1564 es erigido el obispado de Orihuela por Pío IV, y en este mismo año se nombra la congregación de Cardenales para la ejecución de lo decretado por el Concilio y en particular sobre la música.» Refiere el encargo que el Cardenal Borromeo hace á Palestrina, para que escriba las composiciones religiosas sujetándose á las instrucciones que se le dan, hecho bien conocido de todos nuestros lectores, y añade: «Por la misma época el Maestro Pérez se da á conocer por sus obras inspiradas en el mismo sentimiento artístico-religioso que las de Palestrina: su nombre se divulga y el Rey Felipe II premia su talento nombrándole Capellán Real de la Catedral de Orihuela con la afección de Maestro de Capilla que venia desempeñando desde 1562. Pérez que á su talento unía gran

«Notre jugement étant basé sur le caractère du Maître Pérez d'après les quelques faits de sa vie que nous connaissons, il faut avoir présent à la mémoire, en outre, que la confirmation de notre avis s'appuie sur la conduite observée par Pérez qui, tant qu'il fut Chanoine, n'assista à aucune séance capitulaire, fût-elle générale; en sorte que, les actes ne mentionnant pas la prise de possession, la profession de foi ni son nom dans les séances tenues de son temps, nous ne pourrions prouver le contraire à qui, s'appuyant sur ce silence, affirmerait que Pérez n'a jamais été chanoine de la Cathédrale d'Orihuela.

«De son abstention aux séances du Chapitre, on ne déduit pas seulement son indifférence pour l'accomplissement d'un devoir, mais encore son manque de prudence . . . Il n'est pas prouvé que le Chapitre qui connaissait et appréciait le grand talent de Pérez comme musicien, l'ait élu pour quelqu'une des charges capitulaires. C'est-à-dire que la façon d'agir et le caractère de Pérez furent certainement les causes pour lesquelles le Chapitre ne lui confia ni charge ni emploi, afin d'éviter avec lui des démêlés et des ennuis . . .

«En son temps, Pérez était considéré comme un des plus grands maîtres de notre nation. Le chanoine Alenda dit dans son manuscrit: «il était estimé de tous les maîtres d'Espagne pour sa singulière habileté», c'est-à-dire, que les œuvres de Pérez, pour la particularité géniale de leur composition, étaient recherchées par tous les maîtres espagnols de son époque. L'empressement et le souci d'acquérir les œuvres de notre Maître furent tels, que le Chapitre d'Orihuela qui conservait toutes ses œuvres dans ses Archives, ne s'opposa pas à ce qu'on les publiât. Cette autorisation n'est pas mentionnée dans les actes, et nous ignorons si la publication fut faite aux frais du Chapitre ou de quelque particulier. Le fait que la publication fut résolue est indéniable, car le même Alenda dit: «Les œuvres de Pérez se trouvent dans ces Archives et, seront avec l'aide de Dieu, publiées, eu égard à la grande estime dans laquelle on les tient . . .»

«Le manuscrit d'Alenda prend fin au commencement du Pontificat de l'Evêque Don Juan García Artes, qui entra en possession de son siège le 23 Avril 1636, époque à laquelle le Maître Pérez était déjà mort. Bien que nous ayons dit qu'il ne mourût pas Chanoine de l'Eglise d'Orihuela, ses œuvres se trouvaient toutes dans les Archives de la Cathédrale, à la date de 1636, quand écrivait Alenda. Cette donnée nous a naturellement obligé à l'examen minutieux de toutes les Archives musicales, persuadé que nous étions d'y trouver tout ou partie de ses œuvres . . . Nos recherches nous causèrent une profonde déception. Dans les Archives, c'est triste à dire! on ne trouve pas une seule page de l'illustre enfant d'Orihuela, du premier Maître de Chapelle de sa Cathédrale, du grand génie, émule des maîtres les plus renommés, Juan Ginés Pérez!

«Pourquoi la publication des ouvrages de Pérez étant décidée, n'aboutit-elle pas? Certains obstacles que le même Alenda semble indiquer durent s'élever, puisque dans la phrase «elles verront le jour avec la grâce de Dieu» on devine des difficultés d'ordre matériel s'opposant à leur publication immédiate. Peut-être bien que la peste du Levant, qui envahit l'Europe en ces années et vint, hôte terrible, visiter Orihuela en 1648, et lui enleva, tant sa force fut grande, les deux tiers de sa population, eut une influence et fit oublier le projet de publication. Il n'est pas croyable que, devant cette calamité et ses conséquences, les capitulaires survivants se soient souvenus du projet de publication des œuvres de Pérez. Et dans le cas où ils se seraient souvenus du compromis survenu, il est très probable qu'on découvrit alors la soustraction des œuvres des Archives. Quand disparurent les originaux des compositions? Nous sommes convaincu que, jusqu'en 1642, époque à laquelle mourut Alenda, on ne put s'apercevoir de leur disparition. Pour éviter qu'à l'avenir pareil fait se renouvelât, on commença à faire des inventaires. Le plus ancien que nous ayons trouvé date du 26 Mars 1727, et, déjà dans celui-ci, ne figure aucune œuvre de Pérez . . .

«Tous les renseignements que nous avons pu recueillir sur la vie du Maître Pérez, se trouvent réunis dans ces notes, et nous promettons de publier ceux que nous pourrions trouver et qui sont désirables pour éclaircir certaines périodes de sa vie, particulièrement où et quand il mourut. En attendant, nous avons la satisfaction d'avoir été le premier en Espagne, qui se soit occupé du génie musical, Juan Ginés Pérez, honneur et gloire d'Orihuela, sa patrie, et premier Maître de Chapelle de sa Cathédrale.»

Jusqu'ici, c'est le très digne et illustre chanoine Ecolâtre, Don Julio Blasco, *révéléteur* enthousiaste du maître d'Orihuela qui a parlé. Il ne me reste qu'à ajouter les coïncidences chronologiques, dignes d'être prises en considération, que signale le Chanoine Ecolâtre, avec un critérium élevé. «Le Concile de Trente finit en 1563, année où Pérez était déjà Maître de Chapelle de la Cathédrale d'Orihuela, encore réunie à celle de Carthagène. L'évêché d'Orihuela est institué par Pie IV, le 14 Juillet 1564, et, cette même année, est nommée la congrégation des Cardinaux pour l'exécution de ce qui a été décrété par le Concile, et, en particulier, au sujet de la musique.» Il relate l'ordre, que le Cardinal Borromeo donna à Palestrina, d'écrire les compositions religieuses, se conformant aux instructions qu'on lui fournit, fait bien connu de tous nos lecteurs, et il ajoute: «A la même époque, le Maître Pérez se fait connaître par l'inspiration de ses œuvres, du même sentiment artistique et religieux que celles de Palestrina: son nom se divulgue et le Roi Philippe II récompense son talent en le nommant Chapelain Royal de la Cathédrale d'Orihuela avec la charge de Maître de Chapelle qu'il remplissait depuis 1562.

actividad, continua produciendo nuevas obras, todas ellas inspiradas en el sentimiento religioso más puro y bello, y siendo su patria teatro reducido para su gran genio, además de otras causas que pudiera tener, pasa á Valencia y obtiene el magisterio de aquella catedral donde continua produciendo nuevas obras solicitadas por los maestros de España, como dice el Canónigo Alenda. Si el genio de Palestrina admira, mayor, si cabe, es la admiración que nos inspira el del Maestro Pérez. Aquél viviendo en Roma, respirando aquella atmósfera musical saturada de paganismo, no pudo menos de sentir y comprender la necesidad de purificar aquella música, y ante un mandato superior enseña en las Misas producidas á la sazón los nuevos derroteros que habían de seguirse para reconciliar la música con el culto divino. Y éste, nuestro Pérez, viviendo en Orihuela, en una localidad de importancia relativa muy inferior, sin haber estudiado, quizá, ni estar en relaciones con Maestro alguno de reconocido saber; Pérez, á cuyos oídos llegarían los profanos cantares que se mezclaban con los religiosos en la producción de este género de música, llevado por su propia inspiración, enseña con sus obras lo que ha de ser la música, cuando con ella se ha de alabar á Dios. »

Pérez, qui joignait à son talent une grande activité, continua de produire de nouvelles œuvres, toutes inspirées par le sentiment religieux le plus pur et le plus beau, mais sa patrie étant une trop petite scène pour son grand génie, et pour d'autres raisons qu'il dut avoir, il alla à Valence où il obtint la maîtrise de la Cathédrale, et où il produisit encore de nouvelles œuvres sollicitées par les maîtres d'Espagne, comme le dit le Chanoine Alenda. Si le génie de Palestrina étonne, plus grand, s'il est au-dessus de tout, celui du Maître Pérez nous inspire la même admiration. Palestrina, vivant à Rome, respirant cette atmosphère musicale saturée de paganisme, ne put moins faire que de sentir et de comprendre la nécessité de purifier cette musique, et indiqua, devant un mandat supérieur, dans les Messes qu'il écrivit à cette époque, les nouvelles routes à suivre pour réconcilier la musique avec le culte divin. Notre Pérez, lui, vivant à Orihuela, localité d'une importance relative très inférieure, sans avoir jamais étudié, peut-être, et sans être en relation avec aucun Maître de savoir reconnu; Pérez, aux oreilles de qui durent arriver les chants profanes qui se mêlaient aux chants religieux dans la production de ce genre de musique, emporté par sa propre inspiration, montre par ses ouvrages ce que doit être la musique quand elle a pour but la louange de Dieu.

II.

BREVE EXPOSICIÓN ANALÍTICA

sobre las composiciones contenidas en este volumen.

El nombre de Juan Ginés Pérez abre — como he dicho — la serie cronológica de maestros que florecieron desde el siglo XVI en la muy celebrada capilla de la Catedral Metropolitana de Valencia. Por la eficacia de sus obras y condiciones difusivas de su estilo merecía ocupar el puesto honroso de fundador de la escuela valenciana de música religiosa, aun cuando no se lo asignase la misma prelación cronológica de los datos hasta ahora conocidos.

Brillaron en el magisterio de capilla de la catedral metropolitana de Valencia después de Juan Ginés Pérez (desde 1581 á 1596), Ambrosio Cotes (desde 1596)¹⁾, Juan Arsis (Narciso) de Leysa ó Lleysa (1603), Jerónimo Felipe (hasta 1613), Juan Bautista Còmes (desde 1613 hasta 1618); Vicente García (desde 1618), otro Don Vicente, de ignorado apellido, (desde 1621), Juan Bautista Còmes (nombrado de nuevo, desde 1632 hasta 1638, año de su jubilación), Francisco Navarro (desde 1638), Diego Pontac (1650), Urbán de Bargas ó Vargas (1653), Gracián Babán (1657), Antonio Teodoro Ortells (1675), Pedro Rabassa (1714), José Pradas (1728), Pascual Fuentes (1757), Francisco Morera (1768) y José Pons (1793), que cierra la cronología de maestros desde la fundación del magisterio hasta fines del siglo pasado!

Cuando una tradición de arte se mantiene tan firmemente arraigada por el uso de determinadas formas nativas, y ciertas peculiaridades características de estilo como sucede con la escuela valenciana, bien merece semejante dictado hallándose como se halla en ella aquél principio, aquél estilo y aquél gusto peculiar que con la característica de un pueblo ó de una región.

La vía abierta por Juan Ginés Pérez, ensanchase cuando llega el grandilocuente Còmes: el hondo surco trazado por el genio de este músico excepcional pose Corra ni aun en medio de la decadencia á que fatalmente sucumbieron los maestros cercanos á nuestros días.

La dirección místico-ideal trazada por el genio de Juan Ginés Pérez marcha en línea recta desde el músico oriolano hasta Juan Bautista Còmes. Después de Navarro y Pontac, que saben conservar más ó menos incólumes las tradiciones de escuela, llega la época de Babán, Ortells, Rabassa y Pradas, y aunque la decadencia se acentúa más y más de cada día; diríase que la tradición no se ha borrado todavía al llegar á la época del maestro Cabo (1830), uno de los últimos sostenedores de la escuela valenciana, el de más genio, sin duda, en cuyas composiciones se oyen resonar los arranques geniales de Pérez y los suaves concientos de Còmes.

* * *

La escuela valenciana se distinguió desde sus comienzos por el empleo de las formas multivocales que dieron fánca á la veneciana y á los dos genuinos fundadores de esta escuela, Andrés Gabrieli (1510—1568) *hombre de gran mérito, muy estimado y máximo en música*, y un sobrino Juan Gabrieli (1557, muerto probablemente en 1612) *inventor*, según la Historia²⁾ de *composiciones escritas á 3 y á 4 coros dialogados*. No posemos obras multivocales de Ginés Pérez, y no es de creer que déjase de escribirlas: consérvase la Misa á 5, de Ambrosio Cotes, intitulada *de Plagis* y no se conoce ninguna de las que producirían, sin duda, Leysa y de Jerónimo Felipe, que escribieron en este estilo, el arte multivocal de Còmes lo revela, pues, acusa precedentes de elaboración y de perfeccionamiento de formas que se manifiestan en la posesión de medios que son de admirar en sus composiciones cuyo principal factor

¹⁾ Este maestro y presbítero dicen las actas capitulares del Cabildo de la Catedral de Valencia, «procedía de Granada» es decir, del magisterio que ocupaba en esta ciudad. En efecto, Cotes era «maestro de capilla y capellán de la Real Capilla de Granada». Según Vander Straeten (*Les musiciens néerlandais en Espagne, tome huitième*) «el nombre de este artista suena á origen extranjero, probablemente flamenco ó inglés» El nombre de Ambrosio — añade — «por lo que me ha asegurado M. Barbieri, es excesivamente raro en España». No sería de gran peso la observación de Barbieri si tratásemos de reivindicar por España la personalidad del músico en cuestión fijándonos solamente en el nombre de pila. Abundan en Cataluña los apellidos Cots y Cotes, entre aquellos el de un músico de mucho mérito del siglo pasado de quien tengo publicado un hermoso Motete. Creo que la forma del apellido Cotes es bastante conocida en Valencia en donde existe una población pequeña, no lejos de la capital y cerca de Alberique, llamada Cotes. De todas maneras la biografía musical española tiene un artista de este apellido, Manuel Cotes, compositor de música teatral, mencionado por Lope de Vega. Sea lo que quiera, el artista en cuestión era hombre de costumbres muy censurables, por no decir cosa peor. En el fondo llamado *Patronato* del Archivo de Simancas se conserva un voluminoso expediente, un verdadero proceso, que no se recomienda por lo edificante. En dicho proceso declara Cotes «que a diez años vivo en Granada y más» Hasta el día 26 de Noviembre de 1596 aparece consignado su nombre en el libro de *Testimonios y certificaciones*. Después de esta fecha toma posesión del magisterio de Valencia.

²⁾ Vid. la obra capital de Winterfeld, *Joannes Gabrieli*, Berlin, Schlesinger, 1834.

II.

COURTE EXPOSITION ANALYTIQUE

sur les compositions contenues dans ce volume.

Le nom de Juan Ginés Pérez ouvre — comme je l'ai dit — la série chronologique des maîtres qui florissent, depuis le XVI^e siècle, dans la très célèbre chapelle de la Cathédrale Métropolitaine de Valence. Par la puissance de ses œuvres et les qualités étendues de son style, il méritait d'occuper le poste honorable de fondateur de l'école valencienne de musique religieuse, bien que la même supériorité chronologique des faits connus jusqu'à ce jour, ne lui fût pas assignée.

Dans la maîtrise de chapelle de la Cathédrale métropolitaine de Valence, brillèrent après Juan Ginés Pérez (de 1581 à 1596), Ambrosio Cotes (depuis 1596)¹⁾, Juan Arsís (Narciso) de Leysa ou Lleysa (1603), Jerónimo Felipe (jusqu'en 1613), Juan Bautista Cômes (de 1613 à 1618), Vicente Garcia (depuis 1618), un autre Vicente, dont on ignore le nom, (depuis 1621), Juan Bautista Cômes (nommé de nouveau, de 1632 à 1638, année de sa retraite), Francisco Navarro (depuis 1638), Diego Pontac (1650), Urbán de Bargas ou Vargas (1653), Gracián Babán (1657), Antonio Teodoro Ortells (1675), Pedro Rabassa (1714), José Pradas (1728), Pascual Fuentes (1757), Francisco Morera (1768) et José Pons (1793), qui ferme la chronologie des maîtres depuis la fondation de la maîtrise jusqu'à la fin du siècle dernier!

Quand une tradition d'art se maintient aussi solidement enracinée par l'usage de formes déterminées natives, et par certaines particularités caractéristiques de style, comme cela existe dans l'école valencienne, elle mérite bien ce titre, quand on y trouve comme chez elle ce principe, ce style et ce goût spécial à la caractéristique d'un peuple ou d'une région.

La route ouverte par Juan Ginés Pérez, s'élargit quand se révèle le célèbre Cômes: le profond sillon tracé par le génie de ce musicien exceptionnel, n'arrive même pas au milieu de la décadence dans laquelle tombèrent fatalement les maîtres les plus proches de notre époque.

La direction mystico-idéale tracée par le génie de Juan Ginés Pérez suit la ligne droite depuis le musicien d'Orhuela jusqu'à Juan Bautista Cômes. Après Navarro et Pontac qui savent conserver plus ou moins florissantes les traditions d'école, vient l'époque de Babán, d'Ortells, de Rabassa et de Pradas, et malgré la décadence qui s'accroît de plus en plus chaque jour, on peut dire que la tradition n'a pas encore disparu à l'époque du maître Cabo (1830), un des derniers soutiens de l'école valencienne, celui qui a eu le plus de génie sans aucun doute, et dans les compositions duquel on entend résonner les saillies géniales de Pérez et les suaves accords de Cômes.

* * *

Dès ses débuts, l'école valencienne se distingua par l'emploi des formes multivocales qui firent la réputation de l'école vénitienne et des deux fondateurs de cette école, Andrés Gabrieli (1510—1568) *homme de grand mérite, très estimé et supérieur en musique*, et son neveu Juan Gabrieli (1557, mort probablement en 1612) *inventeur*, selon l'Histoire²⁾ de *Compositions écrites à 3 et à 4 chœurs dialogués*. Nous ne possédons pas d'œuvres multivocales de Ginés Pérez, ce qui ne veut pas dire qu'il n'en écrivit pas: on conserve la Messe à 5, d'Ambrosio Cotes, intitulée *de Plagis* et l'on ne connaît aucune de celles que durent produire, sans doute, Leysa et Jerónimo Felipe, qui écrivirent dans ce style; l'art multivocal de Cômes le révèle, car il accuse des précédents d'élaboration et de perfectionnement de formes qui se manifestent dans la possession de moyens qu'il faut admirer dans ses compositions dont le principal facteur est l'opposition d'effets causée par la disposition

¹⁾ Ce maître et ce prêtre, disent les actes capitulaires du Chapitre de la Cathédrale de Valence, «venait de Grenade» c'est-à-dire de la maîtrise qu'il dirigeait dans cette ville. En effet, Cotes était «maître de chapelle et chapelain de la Chapelle Royale de Grenade». D'après Vander Straeten (*Les musiciens néerlandais en Espagne, tome huitième*) «le nom de cet artiste paraît être d'origine étrangère, flamand ou anglais probablement. Le nom d'Ambrosio» — ajoute-t-il — «suivant ce que m'a assuré M. Barbieri, est excessivement rare en Espagne». L'observation de Barbieri ne serait pas de grande valeur, si nous cherchions à revendiquer pour l'Espagne la personnalité du musicien en question, en nous basant seulement sur le nom de baptême. Les noms de Cots et de Cotes abondent en Catalogne, et parmi eux celui d'un musicien de grand mérite du siècle passé, et dont j'ai publié un joli Motet. Je crois que la forme du nom Cotes est assez connue à Valence où, non loin de la capitale et près d'Alberique, existe un petit pays appelé Cotes. Quoi qu'il en soit, la biographie musicale espagnole compte un artiste de ce nom, Manuel Cotes, compositeur de musique théâtrale mentionné par Lope de Vega. Malgré tout, l'artiste en question était homme de mœurs très censurables, pour ne rien dire de plus. Dans le fonds appelé *Patronat* des Archives de Simancas, on conserve un volumineux dossier, un vrai procès, qui ne se recommande pas par le côté édifiant. Dans le dit procès, Cotes déclare «qu'il y a dix ans, et plus que je vis à Grenade». Jusqu'au 26 Novembre 1596, son nom se trouve consigné sur le registre des *Témoignages et attestations* . . . A cette date, il prend possession de la maîtrise de Valence.

²⁾ Vid. l'œuvre capitale de Winterfeld, *Ioannes Gabrieli*, Berlin, Schlesinger, 1834.

es la oposición de efectos causada por la disposición ordenada y variadísima de los distintos coros. El arte multi-vocal de Còmes es un arte perfecto y acabado, más correcto que el de Juan Gabriel, y, al juzgar, las obras del artista que con más títulos puede ponerse en confrontación con nuestro insigne Còmes (1568—1643) por la época en que ambos florecieron, por la tendencia y homogeneidad de estilo y por la semejanza de la manifestación artística realizada victoriosamente en igual lapso de tiempo y quizá en los mismos años, aunque Juan Gabrieli tuvo la suerte de realizarla en un punto *visible* para la Historia general de la música, en Venecia, y Còmes en Valencia ¡en España!, no he hecho más que repetir lo que han dicho la Historia y la crítica, de acuerdo con mis opiniones particulares fundadas en el examen de las obras del maestro veneciano.

Uno de los caracteres distintivos de la escuela valenciana es, precisamente, la *práctica tradicional* de la polifonía á dos, tres y cuatro coros á cuatro partes cada uno, dialogando entre sí, sostenida casi hasta nuestros días. El *Cum invocarem*, de Còmes, y las composiciones del mismo autor, versillo primero del *Miserere mei, Deus*, versillo *Tibi soli peccavi* ¹⁾, *Dixit Dominus* á 17 voces repartidas en 4 coros ²⁾ composición no incluida en la colección de otras publicada por el P. Guzmán, son el precedente glorioso inspirador de las grandes construcciones polifónico corales de Francisco Navarro (*Magnificat y Beatus vir*, á 12), de Urban de Bargas ó Vargas (*Símbolo de San Atanasio y Lauda Jerusalem* á 11, *Domine ad adjuvandum me festina*, á 12), de Gracián Babán (Salmos de Nona, á 10 y á 12) etc.

Otra particularidad ofrece la escuela valenciana, digna de mención, la tradición especial de tratar la salmodia polifónico vocal á 4, á 5 y á veces á seis voces ora alternando la masa vocal con el canto gregoriano, ora con el órgano ó estableciendo un dialogado continuo de versillos, peregrinamente bello, del cual se presentan casos en las obras contenidas en este volumen, entre la masa coral, el órgano y el canto gregoriano. No son salmodias *afabordonadas* en la acepción rigurosamente técnica de la palabra *fabordon*. La letra no se aplica invariablemente y de un modo uniforme en cada versillo á la polifonía inspirada en una de los *tonos* del canto llano sino que el concepto y distinto significado de la misma obliga á modificar en cada versillo sin que pierda el caracter general del *tono* la polifonía aplicada á cada uno de esos fragmentos dialogados. De esto resulta no sólo la gran variedad en el expresionismo poético del texto litúrgico sino la unidad dentro de la variedad, que es de notar en el caracter general de cada una de estas composiciones, en las cuales la armonización de la primitiva melodía homófona en acordes llenos aparece en sus formulas determinativas y terminales más características. La salmodia litúrgica tratada de esta manera posee toda su fuerza expresiva, porque el elemento ritmo se ve secundado y acentuado poderosamente por la periodicidad de los reposos de la voz, adquiriendo una simetría aproximativa en la figuración de los diversos miembros de la melodía. La manifestación primordial del principio rítmico está admirablemente bien servida en el dialogado salmódico: la periodicidad se establece por divisiones rítmicas y por variedades y contractes de sonoridad, polifónica y homófona alternando: las cesuras determinadas por el sentido del texto de cada versillo corresponden en un todo al dialogado polifónico: no falta nada para conseguir la variedad en la unidad, los incisos para la respiración y la eficacia de la frase declamada ó cantada, y las formas paralelas que establecen cierto orden de simetría.

Avaloran las condiciones de la salmodia de la escuela valenciana que acabo de exponer sintéticamente, las personales de Juan Ginés Pérez que no se pueden confundir con las de otros autores, especialmente, en las formulas de terminación de cada versillo. Una vez oídos aquellos dejos y desfumaduras sonoras de terminación, no se olvidan jamás: son suyas, son hijas de su genio. Los *finales* de los distintos versillos del *Benedictus* y del *In exitu Israel*, hacen buena mi observación ¡qué variedad en la resolución de cada fórmula de terminación! ¡que ampliaciones harmónicas en una simple cadencia!

* * *

Es imugable que las obras de Juan Ginés Pérez están impregnadas de devoción y de solemnidad, cualidades necesarias á los cantos sagrados. Nótese, sin embargo, que ha erigido en principio el estudio de la expresión dimanada del concepto de las palabras, de la idea del texto en general y no de la palabra aislada, creyendo justamente que este sistema produciría en el efecto del conjunto extremos estéticos deplorables.

El análisis minucioso de sus obras me llevaría demasiado lejos, aunque no holgara en un estudio de impresión general hecho con el fin de que resultaren las confrontaciones cronológico-históricas á que se presta el examen de las mismas.

Empleó acordes é intervalos harmónicos y otros procedimientos que la escuela de su época no había sancionado todavía, y para decir en pocas palabras, todo lo que pienso acerca de lo característico de estas procedimientos, añadiré que son debidos al mismo aulamiento en que vivió, encerrado en solitaria catedral y alejado de los centros ó mejor dicho del único centro en que el arte religioso musical brilló en todo su esplendor por obra comun de los maestros nacionales y extranjeros, Roma y las basílicas romanas.

¹⁾ Según la nota que hay en la cubierta de esta obra, el primer coro se colocaba en el altar mayor al lado del Evangelio, el segundo en el órgano grande, el tercero en el altar mayor al lado de la Epístola y el cuarto en el órgano pequeño.

²⁾ Despréndese de las notas escritas en los papeles originales, que el primer coro era acompañado por el *Arpa*, el segundo por el *Organum primum*, el tercero (*dicat solus Altus cum instrumentibus*) era acompañado por dos *Cornetas*, *Sacabuche* y *Bajón*, y el cuarto por *Vihuelas* y el *Organum secundum*.

habile et très variée des divers chœurs. L'art multivocal de Cômes est un art parfait et achevé, plus correct que celui de Juan Gabrieli, et en jugeant les œuvres de l'artiste ayant le plus de titres à la comparaison avec notre illustre Cômes (1548—1643) à cause de l'époque à laquelle tous deux florissent, et de la tendance, de l'homogénéité de style, et de la ressemblance de la manifestation artistique victorieusement réalisée dans un même laps de temps, dans les mêmes années peut-être, quoique Juan Gabrieli ait eu le bonheur de la réaliser à Venise, en un point *visible* pour l'Histoire générale de la musique, et Cômes à Valence, en Espagne! je n'ai fait que répéter ce qu'ont dit l'Histoire et la Critique, d'accord avec mes opinions personnelles fondées sur l'examen des œuvres du maître vénitien.

Un des caractères distinctifs de l'école valencienne, est précisément la *pratique traditionnelle* de la polyphonie à deux, trois et quatre chœurs à quatre parties chacun, dialoguant entre eux, pratique soutenue presque jusqu'à nos jours. Le *Cum invocarem*, de Cômes, et les compositions du même auteur, premier verset du *Miserere mei, Deus*, verset *Tibi soli peccavi*¹⁾ *Dixit Dominus* à 17 voix réparties en 4 chœurs²⁾ composition non comprise dans la collection d'œuvres publiée par le P. Guzmán, sont le précédent glorieux des grandes constructions polyphoniques chorales de Francisco Navarro (*Magnificat* et *Beatus vir*, à 12), de Urbán de Bargas ou Vargas (*Symbole de Saint Athanase* et *Lauda Jerusalem* à 11, *Domine ad adjuvandum me festina*, à 12), de Gracián Babán (*Psaumes de None*, à 10 et à 12) etc.

Une autre particularité, digne d'être mentionnée, et que l'école valencienne présente, est la tradition spéciale de traiter la psalmodie polyphonique vocale à 4, 5 et quelquefois 6 voix, en alternant la masse vocale, tantôt avec le chant grégorien, tantôt avec l'orgue, ou en établissant un dialogue continu de versets, d'une beauté rare, et dont quelques cas se présentent dans les œuvres contenues dans ce volume, entre la masse chorale, l'orgue et le chant grégorien. Ce ne sont pas des psalmodies à *faux-bourdon*, dans l'acception rigoureusement technique du mot *faux-bourdon*. Le texte ne s'applique pas invariablement, et d'une manière uniforme, dans chaque verset, à la polyphonie inspirée dans l'un des *tons* du plain-chant; la conception et la signification distincte de cette même polyphonie, obligent, au contraire, à modifier dans chaque verset, sans qu'elle perde le caractère général du *ton*, la polyphonie appliquée à chacun de ces fragments dialogués. Il résulte de là, non seulement une grande variété dans l'expression poétique du texte liturgique, mais encore l'unité dans la variété, ce qui est à remarquer dans le caractère général de chacune de ces compositions, où l'harmonie de la mélodie primitive homophone, en accords pleins, apparaît dans ses formules déterminées et terminales les plus caractéristiques. La psalmodie liturgique, traitée de cette façon, possède toute la force expressive, parce que l'élément rythme se trouve puissamment secondé et accentué par la périodicité des repos de la voix, et acquiert une symétrie approximative dans la figuration des divers membres de la mélodie. La manifestation primordiale du principe rythmique est admirablement bien servie dans le dialogue psalmodique: la périodicité s'établit au moyen de divisions rythmiques, de variétés et de contrastes de sonorité, tour à tour, polyphonique et homophone; les césures déterminées par le sens du texte de chaque verset, correspondent en un tout, au dialogue polyphonique: rien ne manque pour obtenir la variété dans l'unité, ni les points pour la respiration et la force de la phrase déclamée ou chantée, ni les formes parallèles qui établissent un certain ordre de symétrie.

La personnalité de Juan Ginés Pérez qu'on ne peut confondre avec celle d'autres auteurs, surtout dans les formules de terminaison de chaque verset, donnent plus de valeur aux conditions de la psalmodie de l'école valencienne que je viens d'exposer synthétiquement. Il suffit d'avoir entendu une fois ces accents et ces fusées sonores, pour ne les oublier jamais: elles lui sont propres, ce sont les filles de son génie. Les *finales* des différents versets du *Benedictus* et du *In exitu Israel*, rendent mon observation juste. Quelle variété dans la résolution de chaque formule de terminaison! quelles ampleurs harmoniques dans une simple cadence!

* * *

Il est indiscutable que les œuvres de Juan Ginés Pérez sont empreintes de dévotion et de solennité, qualités nécessaires aux chants sacrés. Il est bon d'observer, cependant, qu'il a érigé en principe, l'étude de l'expression émanant de la conception des mots, de l'idée du texte en général, et non de la parole isolée, parce qu'il estimait justement que ce système devait produire dans l'effet de l'assemblage des extrêmes esthétiques déplorables.

L'analyse minutieuse de ses œuvres m'entraînerait trop loin, et serait mal à sa place, d'ailleurs, dans une étude d'impression générale écrite dans le but de faire aboutir les comparaisons chronologico-historiques auxquelles se prête l'examen des dites œuvres.

Il employa des accords et des intervalles harmoniques, et d'autres procédés que l'école de son époque n'avait pas encore sanctionnés, et pour dire en peu de mots, tout ce que je pense du caractère de ces procédés, j'ajouterai qu'ils proviennent de l'isolement même dans lequel il vécut, enfermé dans une cathédrale solitaire, et éloigné des centres ou mieux, de l'unique centre dans lequel l'art musical religieux brilla dans toute sa splendeur par l'œuvre commune des maîtres nationaux et étrangers, Rome et les basiliques romaines.

¹⁾ D'après la note qui se trouve sur la couverture de cette œuvre, le premier chœur se plaçait au grand autel, à côté de l'Evangile, le second dans le grand orgue, le troisième au grand autel à côté de l'Épître, et le quatrième au petit orgue.

²⁾ Il se dégage des notes écrites sur les pages originales que le premier chœur était accompagné par la *Harpe*, le second par l'*Organum primum*, le troisième (*dicat solus Albus cum instrumentibus*) était accompagné par deux *Cornets*, *Trombone* et *Basson*, et le quatrième par des *Instruments à cordes* et l'*Organum secundum*.

III.

APUNTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

sobre las obras de Juan Ginés Pérez.

La penuria de datos bibliográficos respecto á Juan Ginés Pérez es común á todos los maestros que, hallándose en igual caso que él, no salieron jamás de España. Son más ó menos conocidos los que visitaron las famosas escuelas extranjeras con objeto de respirar horizontes nuevos y disputar la palma á las celebridades de la época, especialmente aquéllos que fueron honrados por sus merecimientos con ediciones espléndidas dadas á luz en los países que visitaron y en otros. En cambio, fuera de contadas personas estudiosas, son pocos entre nosotros mismos los que tienen noticia, si acaso han oído pronunciar una sola vez su nombre, de los autores que, como Pérez, no abandonaron jamás el suelo de la patria educándose en nuestras escuelas. Forman legión los que no han obtenido hasta la hora presente los honores de la publicidad en ediciones antiguas ó modernas. Juan Ginés es uno de ellos. Sus obras no han sido estampadas jamás. Ahora, tardíamente, gozarán de los beneficios que trajo consigo la invención de la imprenta.

La bibliografía de nuestro maestro ha de ser forzosamente restringida por aquella causa y por otras de diversa índole. La sustracción que se hizo de las obras de Pérez existentes en el Archivo de Orihuela y preparadas para su publicación, atentó cruelmente á la bibliografía de su productividad, que fué, sin duda, extraordinaria dado el número de obras que se han conservado milagrosamente. Los contemporáneos de los antiguos maestros no supieron excogitar medios seguros para sustraer del aislamiento á que fueron condenados inconsideradamente los maestros y las obras que produjeron, por cuestiones de régimen interior de los magisterios. Sus sucesores lo entendieron de diversa manera: las enterraron en los Archivos cerrando á cal y canto sus puertas: hicieron todo lo posible para que se perdiese la memoria de su existencia: no concedieron á nadie facilidades relativas para poner remedio á este grave daño que atenta á la cultura patria, y en los Archivos se consumen los tesoros de arte que ni la codicia ni el egoísmo de sus custodios supieron conservar. ¡Cuán diferente ha sido la sabia previsión de S. S. León XIII abriendo de par en par á todo el mundo las puertas de los Archivos musicales del Vaticano!

¿Qué queda de toda la productividad del famoso Maestro Pérez?

Aparte de lo que en este volumen se publica, lo que el lector hallará á continuación.

Existen en el Archivo de la Catedral de Valencia más de 30 obras á 3, 4, 5 y 6 voces, de Pérez, conservadas en antiguos libros de facistol.¹⁾ Consérvanse, también, algunas en el Colegio del Patriaca de la misma ciudad. La infinidad de copias sacadas de los Archivos de Valencia y de Orihuela explican, dada la popularidad del Maestro, la existencia de sus composiciones en los Archivos de otras catedrales.

En el de Málaga (Libros 32º y 34º, que contienen obras de varios autores), anoto las siguientes pertenecientes á nuestro Pérez:

Latatus sum, salmo á 4, de Pérez, léese en la copia (¿Juan Ginés?). Por el estilo parece obra original.

Versículos de tertia para el Adviento, á 4 (distintos de los á 3 que aquí se publican).

Salmo ferial, á 4.

En el de Segorbe se conservan unas *Vísperas* á 4 y alguna más.

Aparte de las obras mencionadas tengo noticias, aunque poco concretas, de las siguientes:

Ave maris stella, á 4.

Himno del Oficio de la Sangre de N. S. J., á 4.

Himno del Oficio de San Vicente Mártir, á 4.

Una *sonata* ²⁾ para la profesión de una monja.

Misa de facistol.

Felipe Pedrell.

Madrid, 11 de Septiembre de 1895.

¹⁾ Sin contar las que se publican en este volumen, anoto las siguientes: *Tres himnos*, á 4 — La estrofa *O Cruz*, á 4, del Himno de Pasión.

²⁾ Nombre escrito, sin duda, por una mano posterior. Pérez escribiría, si acaso, *tono* ó *tonada*.

III.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

sur les œuvres de Juan Ginés Pérez.

La pénurie de données bibliographiques sur Juan Ginés Pérez est commune à tous les maîtres qui, se trouvant dans le même cas que lui, ne sortirent jamais d'Espagne. Ceux qui visitèrent les écoles étrangères célèbres, dans le but de s'ouvrir des horizons nouveaux et de disputer la palme aux célébrités de l'époque, sont plus ou moins connus, surtout ceux dont les mérites furent glorifiés par de splendides éditions, mises au jour dans les pays qu'ils visitèrent et dans d'autres encore. Par contre, en dehors du petit nombre de personnes studieuses, ceux d'entre nous-mêmes qui ont quelques renseignements, sont rares, et tous n'ont peut-être pas entendu prononcer une seule fois le nom des auteurs qui, comme Pérez, n'ont jamais abandonné le sol de la patrie, et se sont instruits dans nos écoles. Ceux qui, jusqu'à présent, n'ont pas obtenu les honneurs de la publicité en des éditions anciennes ou modernes, forment légion. Juan Ginés est de ce nombre. Ses œuvres n'ont jamais été imprimées. Elles jouiront aujourd'hui, tardivement, des bienfaits que l'invention de l'imprimerie a apportés avec elle.

La bibliographie de notre maître, pour cette cause et pour d'autres de diverses natures, doit être forcément restreinte. La soustraction qui fut faite des œuvres de Pérez existant dans les Archives d'Orihuela et préparées pour la publication, atteignit cruellement la bibliographie de ses productions qui furent, sans doute, considérables, étant donné le nombre de ses œuvres qu'on a miraculeusement conservées. Pour des questions de régime intérieur des maîtrises, les contemporains des anciens maîtres ne surent pas trouver de sûrs moyens pour soustraire les maîtres et les œuvres qu'ils produisirent, de l'isolement auquel ils furent inconsidérément condamnés. Leurs successeurs s'y prirent de différentes manières: ils enterrèrent ces œuvres dans les Archives dont ils fermèrent les portes à chaux et à ciment; ils firent l'impossible pour qu'on perdît le souvenir de leur existence; ils n'accordèrent à qui que ce soit les facilités relatives pour remédier à ce mal grave qui nuit à la culture de la patrie, et c'est ainsi que se consomment dans les Archives les trésors d'art que ne surent pas conserver la convoitise ni l'égoïsme de leurs gardiens. Combien différente a été la sage prévision de S. S. Léon XIII qui a ouvert à deux battants, à tout le monde, les Archives Musicales du Vatican? Que reste-t-il de tout ce qu'a produit le fameux Maître Pérez? Ce que le lecteur trouvera désigné plus bas, outre ce qui est publié dans ce volume. Il existe dans les Archives de la Cathédrale de Valence plus de 30 œuvres à 3, 4, 5 et 6 voix, de Pérez, conservées dans des livres de lutrin¹⁾. On en conserve aussi quelques-unes dans le Collège du Patriarche de la même ville. L'infinité de copies tirées des Archives de Valence et d'Orihuela expliquent, étant donnée la popularité du Maître, l'existence de ses compositions dans les Archives d'autres cathédrales.

Dans les Archives de Málaga (Livres 32^o et 34^o, qui contiennent des œuvres de différents auteurs, je note les suivantes appartenant à notre Pérez:

Lætatus sum, psaume à 4, de Pérez on lit sur la copie (Juan Ginés?). Par le style, l'œuvre paraît originale.¹⁾

Versets de tertia pour l'Avent, à 4 (différents de ceux à 3 que nous publions ici).

Psaume ferial, à 4.

Dans les Archives de Segorbe, on conserve des *Vêpres* à 4 et quelqu'une de plus.

Outre les œuvres mentionnées, j'ai connaissance de celles qui suivent, mais de façon peu concrète:

Ave Maris Stella, à 4.

Hymne de l'Office du Sang de N. S. J. C., à 4.

Hymne de l'Office de Saint Vincent Martyr, à 4.

Une *sonate*²⁾ pour la profession d'une Nonne.

Messe de lutrin.

Felipe Pedrell.

Madrid, 11 Septembre 1895.

¹⁾ Sans compter celles que contient ce volume, je note les suivantes: *Trois hymnes*, à 4 — La strophe *O Crux*, à 4, de l'Hymne de Passion.

²⁾ Nom écrit, sans doute, par une main postérieure. Pérez eût écrit, peut-être, *ton* ou *tonada*.

Benedictus Dominus Deus Israel...

Canticum

In VI Tono ad quatuor voces cum instrumento
(vulgo) bajón vel bajoncillo.

1. **Moderato. (Jucunde.)**

SOLUS.

tenete

Cantus. *p* Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us I - sra - el,*

Altus.

Tenor.

Bassus. *Bajón.*

CANTORES.

Presto.

mf qui - a vi - si - ta - vit, et fe - cit re - dempti - o - nem

mf qui - a vi - si - ta - vit, et fe - cit re - dempti - o - nem

mf qui - a vi - si - ta - vit, et fe - cit re - dempti - o - nem

mf qui - a vi - si - ta - vit, et fe - cit re - dempti - o - nem

mf qui - a vi - si - ta - vit, et fe - cit re - dempti - o - nem

tenete

p ple - bis su - æ.

p ple - bis su - æ.

p ple - bis su - æ.

p ple - bis su - æ.

2. CHORUS:
Et erexit...

3.

Moderato.

SOLUS.
Si - cut lo - cu - tus est per os san - cto - rum,*

Bajón.

CANTORES. Presto.
qui a - sæ -
qui a - sæ -
qui a - sæ -
qui a - sæ -

cresc.
cu - lo sunt, pro - phe - ta - rum e - - - - - jus.
tenete
cu - lo sunt, pro - phe - ta - rum e - - - - - jus.
cu - lo sunt, pro - phe - ta - rum e - - - - - jus.
cu - lo sunt, pro - phe - ta - rum e - - - - - jus.

4. CHORUS:

Salutem ex inimicis nostris...

5.

Moderato.

SOLUS.
Ad fa - ci - en - dam mi - se - ri - cor - di - am

Bajón.

CANTORES. Presto.
cum pa -
cum pa -
cum pa -
cum pa -

p cresc.
tri - bus no - stris:* et me - mo - ra - ri te - sta -
p cresc.
tri - bus no - stris:* et me - mo - ra - ri te -
tenete
tri - bus no - stris:* et me - mo - ra - ri te - sta - men -
p cresc.
tri - bus no - stris:* et me - mo - ra - ri te -

men - ti su - i san - cti.
 sta - men - ti su - i san - cti.
 - ti su - i san - cti.
 sta - men - ti su - i san - cti.

6. CHORUS:
 Jusjurandum, quod juravit...

7. CANTORES.

Presto.

Ut si - ne ti - mo - re, de ma - nu i - ni - mi - co -
 Ut si - ne ti - mo - re, de ma - nu i - ni - mi - co -
 Ut si - ne ti - mo - re, de ma - nu i - ni - mi - co -
 Ut si - ne ti - mo - re, de ma - nu i - ni - mi - co -

rum no - stro - rum li - be - ra - ti,* ser - vi -
 rum no - stro - rum li - be - ra - ti,* ser - vi -
 rum no - stro - rum li - be - ra - ti,* ser - vi -
 rum no - stro - rum li - be - ra - ti,* ser - vi -

a - mus il - li.
 a - mus il - li.
 a - mus il - li.
 a - mus il - li.

8. CHORUS:
 In sanctitate...

9.

Moderato.
SOLUS.

Et tu, pu - er, Pro - phe - ta Al - tis - si -

Bajón.

CANTORES.
Presto.

mi vo - ca - be - ris: * prae - i - bis e -

prae - i - bis e -

prae - i - bis e -

prae - i - bis e -

prae - i - bis e -

tenete celeriter

nim an - te fa - ci - em Do - mi - ni pa - ra - re vi -

nim an - te fa - ci - em Do - mi - ni pa - ra - re vi - as

nim an - te fa - ci - em Do - mi - ni pa - ra - re vi - as e -

nim an - te fa - ci - em Do - mi - ni pa - ra - re vi - as

tenete

as e - jus.

e - jus.

e - jus.

e - jus.

e - jus.

10. CHORUS:
Ad dandam scientiam...

11. CANTORES.

Presto.

tenete

Per vi - sce - ra mi - se - ri - cor - di - æ De -

Per vi - sce - ra mi - se - ri - cor - di - æ De -

Per vi - sce - ra mi - se - ri - cor - di - æ De -

Per vi - sce - ra mi - se - ri - cor - di - æ De -

tenete ampliter

- i no - stri: * in qui - bus

- i no - stri: * in qui - bus

- i no - stri: * in qui - bus

- i no - stri: * in qui - bus

vi - si - ta - vit nos, o - ri - ens ex

vi - si - ta - vit nos, o - ri - ens ex

vi - si - ta - vit nos, o - ri - ens ex

vi - si - ta - vit nos, o - ri - ens ex

modulate tenete

al - to.

ri - ens ex al - to.

ex al - to.

al - to.

12. CHORUS:
Illuminare his...

Tempore Adventus.

Veni ad liberandum nos...

Responsorium breve ad tres voces una cum Choro.

CANTORES.
Presto. (Supplicanter.)

mf Δ

Cantus I. Ve - ni ad li - be - ran - dum

Cantus II. *mf* Δ Ve - ni ad li - - - - - be - ran - - - - - dum

Tenor. *mf* Δ Ve - - - ni ad li - - - - - be - ran - - - - - dum

nos, Do - - - mi - ne De -

nos, Do - - - mi - - - ne De -

nos, Do - - - mi - ne De - - - - -

us vir - - - tu - - - - - tum.

us vir - - - tu - - - - - tum.

us vir - tu - - - - - tum.

tenete

CHORUS repetitur:
Veni ad liberandum nos...

CANTORES.

Presto.

mf O - sten - de fa - ci - em tu -

mf O - sten - de fa - ci - em, o - sten - de fa - ci - em tu -

O - sten - de fa - ci - em tu -

am et sal - vi e - ri - mus.

am et sal - vi e - ri - mus.

am et sal - vi e - ri - mus.

CHORUS:
Domine Deus virtutum...

CANTORES.

Presto.

mf Glo - ri - a Pa - tri, et Fi -

mf Glo - ri - a Pa - tri, et Fi -

mf Glo - ri - a Pa - tri, et Fi -

li - o, et Spi - ri - tu - i, et Spi -

li - o, et Spi - ri - tu - i san -

li - o, et Spi - ri - tu - i, et Spi -

tenete i san - cto.

i san - cto.

ri - tu - i san - cto.

CHORUS:
Veni ad liberandum nos...

In exitu Israel...

Psalmus 113

ad quatuor voces alternatim cum Choro.

-Tonus peregrinus-

1. CANTORES.

Presto. (Gaudenter.)

Thema.

Cantus. *mf* In ex - i - tu I - sra - el de Æ - gyp -

Altus. *mf* In ex - i - tu I - sra - el de Æ - gyp -

Tenor. *mf* In ex - i - tu I - sra - el de Æ - gyp -

Bassus. *mf* In ex - i - tu I - sra - el de Æ - gyp -

tenete *p* to: do - mus Ja - cob de

to: do - mus Ja - cob de

to: do - mus Ja - cob de

to: do - mus Ja - cob de

tenete *p* po - pu.lo bar - ba - ro.

po - pu.lo bar - ba - ro.

po - pu.lo bar - ba - ro.

po - pu.lo bar - ba - ro.

2. CHORUS:
Facta est Judea...

3. CANTORES.

Moderato.

Thema.

Ma-re vi-dit, et fu-git, et fu-git: * Jor-da-

Ma-re vi-dit, et fu-git: * Jor-da-

Ma-re vi-dit, et fu-git: * Jor-da-

Ma-re vi-dit, et fu-git: * Jor-da-

Ma-re vi-dit, et fu-git: * Jor-da-

nis con-ver-sus est re-tror-sum.

nis con-ver-sus est re-tror-sum.

nis con-ver-sus est re-tror-sum.

nis con-ver-sus est re-tror-sum.

nis con-ver-sus est re-tror-sum.

4. CHORUS:
Montes exultaverunt...

5. CANTORES.

Presto.

Thema.

Quid est ti-bi, ma-re, quod fu-gi-

Quid est ti-bi, ma-re, quod fu-gi-

Quid est ti-bi, ma-re, quod fu-gi-

Quid est ti-bi, ma-re, quod fu-gi-

Quid est ti-bi, ma-re, quod fu-gi-

tenete

sti: * et tu, Jor-da-

sti: * et tu, Jor-da-

sti: * et tu, Jor-da-

sti: * et tu, Jor-da-

sti: * et tu, Jor-da-

nis, qui - a con - ver - sus est re - tror -

nis, qui - a con - ver - sus est

nis, qui - a con - ver - sus est

nis, qui - a con - ver - sus est

re - tror - sum

re - tror - sum

re - tror - sum

re - tror - sum

tenete

6. CHORUS:
Montes exultastis...

7. CANTORES.
Moderato.

A fa - ci - e Do - mi - ni mo - ta est

A fa - ci - e Do - mi - ni mo - ta est

A fa - ci - e Do - mi - ni mo - ta est

A fa - ci - e Do - mi - ni mo - ta est

Thema.

ter - ra, * a fa - ci - e, a

ter - ra, * a fa - ci - e, a

ter - ra, * a fa - ci - e, a

ter - ra, * a

tenete

fa - ci - e De - i Ja - cob.

e De - i Ja - cob.

a fa - ci - e De - i Ja - cob.

fa - ci - e De - i Ja - cob.

tenete

8. CHORUS:
Qui convertit petram...

9. CANTORES.

Presto.

Non no - bis, Do mi ne, non no

Non no - bis, Do mi ne, non no

Non no - bis, Do mi ne, non no

Non no - bis, Do mi ne, non no

bis: sed no

bis: sed no

bis: sed no

bis: sed no

tenete

mi ni tu - o da glo

mi ni tu - o da glo

mi ni tu - o da glo

mi ni tu - o da glo

tenete

ri - am.

ri - am.

ri - am.

ri - am.

ri - am.

10. CHORUS:
Super misericordia tua...

11. CANTORES.

Moderato.

f De - us au - tem no - ster in coe - lo: * o - mni a quæ -

f De - us au - tem no - ster in coe - lo: * o - mni a quæ -

f De - us au - tem no - ster in coe - lo: * o - mni a quæ - cumque

f De - us au - tem no - ster in coe - lo: * o - mni a quæ - cumque

De - us au - tem no - ster in coe - lo: * o - mni a quæ - cumque

tenete

cum - que vo - lu - it, fe - cit.

a quæ - cum - que vo - lu - it, fe - cit.

vo - lu - it, fe - cit.

a quæ - cum - que vo - lu - it, fe - cit.

12. CHORUS:
Simulacra gentium...

13. CANTORES.

Presto.

mf Thema. Os ha - bent, et non lo - quen -

mf Os ha - bent, et non lo - quen -

mf Os ha - bent, et non lo - quen -

mf Os ha - bent, et non lo - quen -

Os ha - bent, et non lo - quen -

tenete *p*

tur: * o - cu - los ha -

bent, et non vi de -

tenete

vi - de - bunt.

14. CHORUS:
Aures habent...

15. CANTORES.
Moderato. *mf*

Cantus I. *mf* Ma - nus ha - bent, et non pal - pa - bunt: pe - des

Cantus II. *mf* Ma - nus ha - bent, et non pal - pa - bunt: pe - des

Altus. *mf* Ma - nus ha - bent, et non pal - pa - bunt: pe - des

Tenor. *mf* Ma - nus ha - bent, et non pal - pa - bunt: pe - des

ha - bent et non am - bu - la - bunt: * non cla - ma - .
 ha - bent et non am - bu - la - bunt: * non cla - ma - .
 ha - bent et non am - bu - la - bunt: * non cla - ma - .
 ha - bent et non am - bu - la - bunt: * non cla - ma - .

- bunt in gut - tu - re su - - o.
 ma - bunt in gut - tu - re su - - o.
 - bunt in gut - tu - re su - - o.
 bunt in gut - tu - re su - - o.

16. CHORUS:
 Similes illes fiant...

17. CANTORES.

Presto.

Thema.

Cantus. Do - - mus I - sra - el spe - ra - - vit
 Altus. Do - - mus I - sra - el spe - ra - - vit
 Tenor. Do - - mus I - sra - el spe - ra - - vit
 Bassus. Do - - mus I - sra - el spe - ra - - vit

in Do - - mi - no: * ad - - .
 in Do - - mi - no: * ad - - .
 in Do - - mi - no: * ad - - .
 in Do - - mi - no: * ad - - .

ju - tor e - o - rum, et pro - te - ctor

e - o - rum est. rum est. rum est. rum est.

18. CHORUS:
Domus Aaron...

19. CANTORES.
Moderato.

Qui ti - ment Do - mi - num, spe - ra - ve - runt in Do -

Do - mi - no: * ad - ju - tor e - o - rum et pro - te - ctor

te-ctor e-o-rum est. e-o-rum est. et pro-te-ctor e-o-rum est. et pro-te-ctor e-o-rum est.

tenete

20. CHORUS:
Dominus memor fuit...

21. CANTORES.

Presto.

Thema.

Be-ne-di-xit do-mu-i

I-sra-el: be-ne-di-

p cresc. *tenete* *p*

-xit do-mu-i A-

tenete *p*

a - ron.
a - ron.
a - ron.
a - ron.

22, 23. CHORUS:

22. Benedixit omnibus...

23. Adjiciat Dominus...

24. CANTORES.**Moderato.**

mf Be - ne - di - cti vos a Do - mi - no, be - ne -
f Thema.
Be - ne - di - cti
mf Be - ne - di - cti vos a Do - mi - no, be - ne -
mf Be - ne - di - cti vos a Do - mi - no, be - ne -

tenete *p* *mf*
di - cti vos a Do mi - no: * qui fe - cit
vos a Do - mi - no: * qui fe -
di - cti vos a Do - mi - no: * qui fe -
di - cti vos a Do - mi - no: * qui fe -

tenete
cit cœ - lum, et ter - ram.
cit cœ - lum, et ter - ram.
cit cœ - lum, et ter - ram.
cit cœ - lum, et ter - ram.

25. CHORUS:

Cœlum cœli Domino...

26. CANTORES.

Presto.

Thema. *p cresc.*

Non mor - tu i lau - da - bunt te, Do -

Non mor - tu i lau - da - bunt te, Do -

Non mor - tu i lau - da - bunt te, Do -

Non mor - tu i lau - da - bunt te, Do -

tenete *p*

mi - ne: * ne - que o -

mi - ne: * ne - que o -

mi - ne: * ne - que o -

mi - ne: * ne - que o -

mnes qui de - scendunt in in -

mnes qui de - scendunt in in -

mnes qui de - scendunt in in -

mnes qui de - scendunt in in -

tenete

in - fer - num.

in - fer - num.

in - fer - num.

in - fer - num.

27. CHORUS:

Sed nos, qui vivimus...

28. CANTORES.

19

Moderato.

mf Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li -

mf Glo - ri - a Pa - tri, et Fi -

Thema. *mf* Glo - ri - a Pa - tri, et Fi -

mf Glo - ri - a Pa - tri, et Fi -

o, et Spi -

tri, et Fi - li o, et Spi - ri -

li o, et Spi - ri -

Thema. et Spi - ri - tu - i

ri - tu - i San -

tu - i San - cto et Spi -

tu - i San - cto et Spi - ri - tu - i San -

tenete *p* San - cto.

p cto.

p cto.

p cto.

p cto.

29. CHORUS:

Sicut erat...

Officium Defunctorum ad Vesperas.

A) Dilexi, quoniam exaudiet Dominus...

Psalmus 114

in III Tono ad quatuor voces alternatim cum Choro.

1. CHORUS: Dilexi, quoniam exaudiet Dominus...

2. CANTORES.

Presto. (Ferventer.)

Cantus. *p cresc.* Qui - a in - cli - na - vit au - rem *mf*

Altus. *p cresc.* Qui - a in - cli - na - vit au - rem *mf*

Tenor. *Thema.* Qui - a in - cli - na - vit au - rem *mf*

Bassus. Qui - a in - cli - na - vit au - rem *mf*

tenete

su - am mi - hi: * et in di - e - bus

su - am mi - hi: * et in di - e - bus

su - am mi - hi: * et in di - e - bus

su - am mi - hi: * et in di - e - bus

tenete

me - is in - vo - ca - bo. *p*

me - is in - vo - ca - bo. *p*

me - is in - vo - ca - bo. *p*

me - is in - vo - ca - bo. *p*

3. CHORUS: Circumdederunt me...

4. CANTORES.

Presto.

mf Thema. tenete

Tri-bu-la-ti-o-nem et do-lo-rem in-ve-ni: et no-men Do-
 Tri-bu-la-ti-o-nem et do-lo-rem in-ve-ni: et no-men Do-
 Tri-bu-la-ti-o-nem et do-lo-rem in-ve-ni: et no-men Do-
 Tri-bu-la-ti-o-nem et do-lo-rem in-ve-ni: et no-men Do-

mi-ni in-vo-ca-vi.
 mi-ni in-vo-ca-vi.
 mi-ni in-vo-ca-vi.
 mi-ni in-vo-ca-vi.

5. CHORUS:

O Domine, libera animam meam...

6. CANTORES.

Presto.

mf Thema. tenete

Cu-sto-di-ens par-vu-los Do-mi-nus: hu-mi-li.
 Cu-sto-di-ens par-vu-los Do-mi-nus: hu-mi-li.
 Cu-sto-di-ens par-vu-los Do-mi-nus: hu-mi-li.
 Cu-sto-di-ens par-vu-los Do-mi-nus: hu-mi-li.

a-tus sum, et li-be-ra-vit me.
 a-tus sum, et li-be-ra-vit me.
 a-tus sum, et li-be-ra-vit me.
 a-tus sum, et li-be-ra-vit me.

7. CHORUS:

Convertere, anima mea...

8. CANTORES.

Presto.

Qui - a e - ri - pu - it a - ni - mam me - am de - mor - te,* o - cu - los me -

Qui - a e - ri - pu - it a - ni - mam me - am de - mor - te,* o - cu - los me -

Thema.

Qui - a e - ri - pu - it a - ni - mam me - am de - mor - te,* o - cu - los me -

Qui - a e - ri - pu - it a - ni - mam me - am de - mor - te,* o - cu - los me -

os a la - cry - mis, pe - des me - os a la - - - - - psu.

os a la - cry - mis, pe - des me - os a la - - - - - psu.

os a la - cry - mis, pe - des me - os a la - - - - - psu.

os a la - cry - mis, pe - des me - os a la - - - - - psu.

9. CHORUS:
Placebo Domine:

10. CANTORES.

Presto.

Thema.

Re - qui - em æ - ter - - - - - nam,* do - - - - - na

Re - qui - em æ - ter - - - - - nam,* do - - - - - na

Re - qui - em æ - ter - - - - - nam,* do - - - - - na

Re - qui - em æ - ter - - - - - nam,* do - - - - - na

e - is, Do - - - - - mi - - - - - ne.

e - is, Do - - - - - mi - - - - - ne.

e - is, Do - - - - - mi - - - - - ne.

e - is, Do - - - - - mi - - - - - ne.

11. CHORUS:
Et lux perpetua...

B) Ad Dominum cum tribularer...

Psalmus 119

in II Tono ad quatuor voces alternatim cum Choro.

1. CHORUS: Ad Dominum cum tribularer...

2. CANTORES.

Presto. (Triste.)

Thema.

tenete *p*

Cantus. Do - mi ne, li - be - ra a - ni mam me - am a la - bi - is i -

Altus. Do - mi ne, li - be - ra a - ni mam me - am a la - bi - is i -

Tenor. Do - mi ne, li - be - ra a - ni mam me - am a la - bi - is i -

Bassus. Do - mi ne, li - be - ra a - ni mam me - am a la - bi - is i -

tenete tenete *p* tenete

ni - quis,* et a lin - gua do lo - sa.

ni - quis,* et a lin - gua do lo - sa.

ni - quis,* et a lin - gua do lo - sa.

ni - quis,* et a lin - gua do lo - sa.

3. CHORUS: Quid detur tibi...

4. CANTORES.

Presto.

mf tenete *p*

Sa - git - tae po - ten - tis a - cu - tae,* cum car - bo - ni -

Sa - git - tae po - ten - tis a - cu - tae,* cum car - bo - ni -

Thema. *mf* *p*

Sa - git - tae po - ten - tis a - cu - tae,* cum car - bo - ni -

Sa - git - tae po - ten - tis a - cu - tae,* cum car - bo - ni -

bus de - so - la - to - ri - is.

bus de - so - la - to - ri - is.

bus de - so - la - to - ri - is.

bus de - so - la - to - ri - is.

5. CHORUS:
Heu mihi...

6. CANTORES.

Presto.

Cum his, qui o - de - runt pa - cem, e - ram pa - ci - fi - cus,*

Thema.

Cum his, qui o - de - runt pa - cem, e - ram pa - ci - fi - cus,*

Cum his, qui o - de - runt pa - cem, e - ram pa - ci - fi - cus,*

Cum his, qui o - de - runt pa - cem, e - ram pa - ci - fi - cus,*

cum lo - quebar il - lis, im - pu - gna - bant me gra - tis.

cum lo - quebar il - lis, im - pu - gna - bant me gra - tis.

cum lo - quebar il - lis, im - pu - gna - bant me gra - tis.

cum lo - quebar il - lis, im - pu - gna - bant me gra - tis.

7. CHORUS:
Requiem æternam...

8. CANTORES.

Presto.

Et lux per - pe - tu - a,* lu - ce - at e - is.

Thema.

Et lux per - pe - tu - a,* lu - ce - at e - is.

Et lux per - pe - tu - a,* lu - ce - at e - is.

Et lux per - pe - tu - a,* lu - ce - at e - is.

C) Levavi oculos meos in montes...

Psalmus 120

in VIII Tono ad quatuor voces alternatim cum Choro.

1. CHORUS: Levavi oculos meos in montes...

2. CANTORES.

Presto.

mf Thema. *tenete* *tenete*

Cantus. *mf* Au - xi - li - um me - um a Do - mi - no,*

Altus. *mf* Au - xi - li - um me - um a Do - mi - no,*

Tenor. *mf* Au - xi - li - um me - um a Do - mi - no,*

Bassus. *mf* Au - xi - li - um me - um a Do - mi - no,*

p *tenete*

qui fe - cit coe - lum et ter - ram.

qui fe - cit coe - lum et ter - ram.

qui fe - cit coe - lum et ter - ram.

qui fe - cit coe - lum et ter - ram.

qui fe - cit coe - lum et ter - ram.

3. CHORUS:

Non det...

4. CANTORES.

Presto.

p *tenete*

Ec - ce non dor - mi - ta - bit, ne - que dor - mi - et,*

Ec - ce non dor - mi - ta - bit, ne - que dor - mi - et,*

mf Thema. *p* Ec - ce non dor - mi - ta - bit, ne - que dor - mi - et,*

Ec - ce non dor - mi - ta - bit, ne - que dor - mi - et,*

qui cu - sto - dit I - sra - el.

qui cu - sto - dit I - sra - el.

qui cu - sto - dit I - sra - el.

qui cu - sto - dit I - sra - el.

5. CHORUS:
Dominus custodit te...

6. CANTORES.

Presto.

mf

Per di - em sol non u - ret te,* ne - que

Thema.

mf

Per di - em sol non u - ret te,* ne - que

mf

Per di - em sol non u - ret te,* ne - que

mf

Per di - em sol non u - ret te,* ne - que

Per di - em sol non u - ret te,* ne - que

tenete

lu - na per no - ctem.

lu - na per no - ctem.

lu - na per no - ctem.

lu - na per no - ctem.

7. CHORUS:
Dominus custodit te...

8. CANTORES.

Moderato.

mf

Cantus I. Do - mi - nus cu - sto - di - at

Cantus II. Do - mi - nus cu - sto - di - at

Altus. Do - mi - nus cu - sto - di - at

Tenor. Do - mi - nus cu - sto - di - at

Do - mi - nus cu - sto - di - at

in - tro - i - tum tu - um, et ex -

in - tro - i - tum tu - um, et ex -

in - tro - i - tum tu - um, et ex -

in - tro - i - tum tu - um, et ex -

i - tum tu - um* ex hoc nunc, et

i - tum tu - um* ex hoc nunc, et

i - tum tu - um* ex hoc nunc, et

i - tum tu - um* ex hoc nunc, et

us - que in sae - cu - lum.

us - que in sae - cu - lum.

us - que in sae - cu - lum.

us - que in sae - cu - lum.

9. CHORUS:
Requiem æternam...

10. CANTORES.
Presto.

Cantus. Et lux per pe - tu a,* lu - ce - at e - is.

Altus. Et lux per pe - tu a,* lu - ce - at e - is.

Tenor. Et lux per pe - tu a,* lu - ce - at e - is.

Bassus. Et lux per pe - tu a,* lu - ce - at e - is.

D) De profundis clamavi...

Psalmus 129

in VIII Tono ad quatuor voces alternatim cum Choro.

1. CHORUS: De profundis clamavi.

2. CANTORES.

Presto. (Supplicanter.)

p cresc. *tenete*

Cantus. Fi - ant au - res tu - æ in - ten - den - tes,*

Altus. Fi - ant au - res tu - æ in - ten - den - tes,*

Tenor. *Thema.* *p cresc.* Fi - ant au - res tu - æ in - ten - den - tes,*

Bassus. *p cresc.* Fi - ant au - res tu - æ in - ten - den - tes,*

strictim *f cresc.* *tenete*

in vo - cem de - pre - ca - ti - o - nis me - æ.

in vo - cem de - pre - ca - ti - o - nis me - æ.

in vo - cem de - pre - ca - ti - o - nis me - æ.

in vo - cem de - pre - ca - ti - o - nis me - æ.

3. CHORUS:

Si iniquitates observaveris...

4. CANTORES.

Presto.

pp *modulate* *p cresc.*

Qui - a a - pud te pro - pi - ti - a -

Thema. *pp* Qui - a a - pud te pro - pi - ti - a -

pp Qui - a a - pud te pro - pi - ti - a -

pp Qui - a a - pud te pro - pi - ti - a -

ti - o est: * pro - pter le - gem tu - am su - sti - nu -

ti - o est: * et pro - pter le - gem tu - am su - sti - nu -

ti - o est: * et pro - pter le - gem tu - am su - sti - nu -

ti - o est: * et pro - pter le - gem tu - am su - sti - nu -

i te, Do - mi - ne.

i te, Do - mi - ne.

i te, Do - mi - ne.

i te, Do - mi - ne.

5. CHORUS:
Sustinuit anima mea...

6. CANTORES.

Presto.

A cu - sto - di - a ma - tu - ti - na us - que ad no - ctem: *

A cu - sto - di - a ma - tu - ti - na us - que ad no - ctem: *

A cu - sto - di - a ma - tu - ti - na us - que ad no - ctem: *

A cu - sto - di - a ma - tu - ti - na us - que ad no - ctem: *

spe - ret I - sra - el in Do - mi - no.

spe - ret I - sra - el in Do - mi - no.

spe - ret I - sra - el in Do - mi - no.

spe - ret I - sra - el in Do - mi - no.

7. CHORUS:
Quia apud Dominum...

8. CANTORES.

Presto.

Et i - pse re - di - met I - sra - el,* ex o - mni.

Et i - pse re - di - met I - sra - el,* ex o - mni.

Et i - pse re - di - met I - sra - el,* ex o - mni.

Et i - pse re - di - met I - sra - el,* ex o - mni.

Thema.

Et i - pse re - di - met I - sra - el,* ex o - mni.

bus i - ni - qui - ta - ti - bus e - jus.

bus i - ni - qui - ta - ti - bus e - jus.

bus i - ni - qui - ta - ti - bus e - jus.

bus i - ni - qui - ta - ti - bus e - jus.

9. CHORUS:
Requiem æternam...

10. CANTORES.

Presto.

Et lux per - pe - tu - a,*

Thema.

Et lux per - pe - tu - a,*

Et lux per - pe - tu - a,*

Et lux per - pe - tu - a,*

lu - ce - at e - is.

lu - ce - at e - is.

lu - ce - at e - is.

lu - ce - at e - is.

E) Confitebor tibi, Domine...

Psalmus 137

in II Tono ad quatuor et quinque voces alternatim cum Choro.

1. CHORUS: Confitebor tibi, Domine...

2. CANTORES.

Presto. (Gaudenter.)

Cantus. *mf* In con - spe - ctu An - ge - lo - rum psal - lam ti - bi: * *tenete*

Altus. *mf* In con - spe - ctu An - ge - lo - rum psal - lam ti - bi: *

Tenor. *Thema. mf* In con - spe - ctu An - ge - lo - rum psal - lam ti - bi: *

Bassus. *mf* In con - spe - ctu An - ge - lo - rum psal - lam ti - bi: *

f ad - o - ra - bo ad tem - plum san - ctum tu - um, et con - fi -

f ad - o - ra - bo ad tem - plum san - ctum tu - um, et con - fi -

f ad - o - ra - bo ad tem - plum san - ctum tu - um, et con - fi -

f ad - o - ra - bo ad tem - plum san - ctum tu - um, et con - fi -

f ad - o - ra - bo ad tem - plum san - ctum tu - um, et con - fi -

tenete

te - bor no - mi - ni tu - o.

te - bor no - mi - ni tu - o.

te - bor no - mi - ni tu - o.

te - bor no - mi - ni tu - o.

3. CHORUS: Super misericordia tua...

4. CANTORES.

Presto.

Thema.
p cresc.

In qua - cum - que di - e in - vo - ca - ve - ro te,
In qua - cum - que di - e in - vo - ca - ve - ro te,
In qua - cum - que di - e in - vo - ca - ve - ro te,
In qua - cum - que di - e in - vo - ca - ve - ro te,

p

ex - au - di me: * mul - ti - pli - ca - bis in a -
ex - au - di me: * mul - ti - pli - ca - bis in a -
ex - au - di me: * mul - ti - pli - ca - bis in a -
ex - au - di me: * mul - ti - pli - ca - bis in a -

tenete

ni - ma me - a vir - tu - tem.
ni - ma me - a vir - tu - tem.
ni - ma me - a vir - tu - tem.
ni - ma me - a vir - tu - tem.

5. CHORUS:
Confiteantur tibi, Domine...

6. CANTORES.

Presto.

Thema.
f

Et can - tent in vi - is Do - mi - ni: * quo - ni - am ma - gna
Et can - tent in vi - is Do - mi - ni: * quo - ni - am ma - gna
Et can - tent in vi - is Do - mi - ni: * quo - ni - am ma - gna
Et can - tent in vi - is Do - mi - ni: * quo - ni - am ma - gna

est glo - ri - a Do - mi - ni.

est glo - ri - a Do - mi - ni.

est glo - ri - a Do - mi - ni.

est glo - ri - a Do - mi - ni.

tenete

7. CHORUS:
Quoniam excelsus Dominus...

8. CANTORES.
Moderato.

Cantus I. *p* Si am - bu - la - ve - ro in me - di - o tri - bu - la - ti -

Cantus II. *p* Si am - bu - la - ve - ro in me - di - o tri - bu - la - ti -

Altus. *p* Si am - bu - la - ve - ro in me - di - o tri - bu - la - ti -

Tenor. *p* Si am - bu - la - ve - ro in me - di - o tri - bu - la - ti -

mf

f o - nis, vi - vi - fi - ca - bis me: * et su - per i - ram i -

f o - nis, vi - vi - fi - ca - bis me: * et su - per i - ram i -

f o - nis, vi - vi - fi - ca - bis me: * et su - per i - ram i -

f o - nis, vi - vi - fi - ca - bis me: * et su - per i - ram i -

tenete

tenete tenete *p* ni - mi - co - rum me - o - rum ex - ten - di - sti ma - num tu - am,

p ni - mi - co - rum me - o - rum ex - ten - di - sti ma - num tu - am,

p ni - mi - co - rum me - o - rum ex - ten - di - sti ma - num tu - am,

p ni - mi - co - rum me - o - rum ex - ten - di - sti ma - num tu - am,

et sal - vum me fe - cit de - xte - ra tu -

a, de - xte - ra tu - a.

9. CHORUS:
Dominus retribuet...

10. CANTORES.

Presto.

Re - qui em æ - ter - nam,*

do - na e - is Do - mi - ne.

11. CHORUS:
Et lux perpetua...

F) Magnificat.

Canticum

in VII Tono ad quinque voces alternatim cum Choro.

1. CHORUS: Magnificat, anima mea Dominum.

2. CANTORES.

Presto. (Gaudenter.)

Cantus I. Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - - - us,*

Cantus II. Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - - - us,*

Altus. Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - - - us,*

Tenor. *Thema.* Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us,*

Bassus. Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - - - us,*

p cresc. in De - o sa - lu - ta - ri me - - - o.

p in De - o sa - lu - ta - ri me - - - o. *tenete*

in De - o sa - lu - ta - ri me - - - o.

in De - o sa - lu - ta - ri me - - - o.

in De - o sa - lu - ta - ri me - - - o.

3. CHORUS: Quia respexit...

4. CANTORES.

Presto.

Thema.

p cresc.

[illegible][illegible]

5. CHORUS:

Et misericordia ejus...

6. CANTORES.

Presto.

mf

Thema.

Fe - cit po - - ten - - ti - am in bra - - chi - o su - -

Fe - cit po - - ten - - ti - am in bra - - chi - o su - -

Thema.

Fe - cit po - - ten - - ti - am in bra - - chi - o su - -

Fe - cit po - - ten - - ti - am in bra - - chi - o su - -

Fe - cit po - - ten - - ti - am in bra - - chi - o su - -

o su - o: di - sper - sit su - per - bos

o: di - sper - sit su - per - bos men -

o: di - sper - sit su - per - bos men - te

o: di - sper - sit su - per -

o su - o: di - sper - sit su - per - bos

men - te cor - dis su - i.

te cor - dis su - i.

cor - dis su - i.

bos men - te cor - dis su - i.

men - te cor - dis su - i.

7. CHORUS:
Deposuit potentes...

8. CANTORES.
Moderato.

mf E - su - ri - en - tes im - ple - vit, im - ple - vit bo -

mf Thema. E - su - ri - en - tes im - ple - vit

mf E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo -

mf E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit

p concorditer

nis: * et di - vi - tes di - mi - sit

bo - nis: * et di - vi - tes di - mi -

nis: * et di - vi - tes di - mi - sit i -

bo - nis: * et di - vi - tes di - mi - sit

mf

i - na - nes, et di - vi - tes di - mi - sit

sit i - na - nes, et di - vi - tes di - mi -

na - nes, et di - vi - tes di - mi -

i - na - nes, et di - vi - tes di - mi - sit i -

p

i - na - nes, i - na - nes.

sit i - na - nes.

- sit i - na - nes, i - na - nes.

na - nes, i - na - nes.

9. CHORUS:
Suscepit Israel...

10. CANTORES.

Presto.

mf *strictim* *tenete*

Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros*

Thema.

Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros*

Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros*

stros,* A - bra - ham et se - mi - ni e - stros,*

stros,* A - bra - ham, A - bra - ham et se - mi - ni e - stros,*

stros,* A - bra - ham et se - mi - ni e - stros,*

stros,* A - bra - ham et se - mi - ni e - stros,*

tenete

jus in sæ - cu - la.

e - jus in sæ - cu - la.

jus in sæ - cu - la.

e - jus in sæ - cu - la.

e - jus in sæ - cu - la.

11. CHORUS:
Requiem æternam...

12. CANTORES.

Presto.

Et lux per pe - tu a* lu - ce - at e - is.

Thema.

Et lux per pe - tu a* lu - ce - at e - is.

Et lux per pe - tu a* lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

Et lux per pe - tu a* lu - ce - at e - is.

Et lux per pe - tu a* lu - ce - at e - is.

G) Requiescant in pace.

ad sex voces.

Moderato.

Cantus I. *mf* Re - qui - e - scant in pa - ce.

Cantus II. *mf* Re - qui - e - scant in pa - ce.

Altus. *mf* Re - qui - e - scant in pa - ce.

Tenor I. *mf* Re - qui - e - scant in pa - ce.

Tenor II. *mf* Re - qui - e - scant in pa - ce.

Bassus. *mf* Re - qui - e - scant in pa - ce.

Dominica in Palmis.

Gloria laus et honor...

Hymnus ad quinque voces.

STROPHA I.

Moderato. (Gaudenter.)

Cantus I. *f* Glo - ri - a, laus, et ho -

Cantus II. *f* Glo - ri - a, laus, et

Altus. *f* Glo - ri - a, laus, et ho - nor ti -

Tenor. *f* Glo - ri - a, laus, et ho - nor ti - bi

Bassus. *f* Glo - ri - a, laus, et ho - nor

p cresc.

- nor ti - bi sit, Rex Chri - ste, Re -

ho - nor ti - bit sit, Rex

- bi sit, ti - bi sit, Rex Chri - ste, Re - dem - ptor,

sit, et ho - nor ti - bi sit, Rex Chri - ste,

ti - bi sit, Rex Chri - ste, Re - dem -

dem ptor: cu - i pu - e - ri le de - cus,

Chri - ste, Re - dem - ptor: cu -

Rex Chri - ste, Re - dem - ptor: cu - i pu -

Re - dem - ptor: cu - i pu - e - ri le

- ptor, Rex Chri - ste, Re - dem - ptor: cu - i pu - e - ri

pu - e - ri - le de - cus prom - psit Ho -

i pu - e - ri - le de - cus prom - psit Ho -

e - ri - le de - cus prom - psit Ho -

de - cus prom - psit Ho -

le de - cus

san - na pi - um, prom - psit Ho san - na pi - um,

san - na pi - um, prom - psit Ho san - na pi - um,

san - na pi - um, prom - psit Ho

san - na pi - um, Ho san - na pi - um, prom -

prom - psit Ho san - na pi - um,

p cresc. *tenete* *pp*

Ho - san - na pi - um.
 Ho - san - na pi - um.
 san - na Ho - san - na pi - um.
 psit Ho - san - na pi - um.
 prom - psit Ho - san - na pi - um.

STROPHA II.

Presto. (Landabiler.)

mf

I - sra - el es tu Rex, Da -
 I - sra - el es tu Rex, Da -
 I - sra - el es tu Rex, Da -
 I - sra - el es tu Rex, Da -
 I - sra - el es tu Rex, Da -

p

Rex, Rex Da - vi - dis et in -
 vi - dis, Da - vi - dis et
 Rex Da - vi - dis et in - cly - ta
 vi - dis, Da - vi - dis, Rex Da - vi -
 I - sra - el es tu Rex Da - vi -

cly - ta pro - les, et in - cly - ta pro - les no -
 in - cly - ta pro - les no - mi - ne
 pro - les no -
 dis et in - cly - ta pro - les no -
 dis et in - cly - ta pro - les no - mi - ne

mi - ne qui in Do - mi - ni, Rex be - ne -
 qui in Do - mi - ni, Rex Do - mi - ni, Rex be - ne -
 mi - ne qui in Do - mi - ni, Rex be - ne -
 mi - ne qui in Do - mi - ni, Rex be - ne -
 ne qui in Do - mi - ni, Rex

p cresc. di - cte, ve - nis, be - ne - di - cte, ve - nis.
 di - cte, ve - nis, be - ne - di - cte, ve - nis.
 di - cte, ve - nis, be - ne - di - cte, ve - nis.
 di - cte, ve - nis, be - ne - di - cte, ve - nis.
 be - ne - di - cte, ve - nis.

Officium Defunctorum.

Parce nihi, Domine...

Lectio I ad quinque voces.

Moderato. (Ferventer.)

Cantus I. Ni - hil e - nim sunt di - es

Cantus II. Ni - hil e - nim sunt di - es me -

Altus. Par - ce mi - hi, Do - mi - ne, ni - hil e - nim sunt di - es

Tenor. Ni - hil e - nim sunt di - es

Bassus. Ni - hil e - nim sunt di - es

me - i. Quid est ho - mo, qui - a ma - gni - fi - cas e - um?

me - i. Quid est ho - mo, aut quid ap -

me - i. Qui a ma - gni - fi - cas e - um?

me - i. Quid est ho - mo, qui a ma - gni - fi - cas e - um? aut

me - i. Qui a ma - gni - fi - cas e - um?

tenete

aut quid ap - po - nis er - ga e - um cor tu - um? Vi - sitas e - .
 po - nis er - ga e - . um cor tu - um? Vi - sitas
 aut quid ap - po - nis er - ga e - . um cor tu - um?
 quid ap - po - nis er - ga e - um cor tu - um? Vi - si - tas e - . um
 aut quid ap - po - nis er - ga e - um cor tu - um?

um di - lu - cu - lo, et su - bi - to pro - bas il - lum, pro -
 e - um di - lu - cu - lo, et su - bi - to pro - bas il - lum,
 et su - bi - to pro - bas il - lum, et su - bi -
 di - lu - cu - lo, et su - bi - to, et su - bi - to pro -
 et su - bi - to pro - bas il - lum, et su - bi - to pro -

tenete

- bas il - lum. Us - que -
 pro - bas il - lum. Us - que - quo non par - cis mi -
 to pro - bas il - lum. Us - que - quo non par - cis mi - hi, us - que -
 - bas il - lum.
 - bas il - lum.

modulate

quo non par-cis mi - hi, nec di-mitt-tis me, ut glu -

hi, non par-cis mi - - - hi, nec di-mitt-tis me, ut glu - ti -

quo non par - cis, non par-cis mi - - - hi, nec di-mitt-tis me, ut glu -

contritus

ti am sa-li - - vam me - am? Pec-ca - vi, pec-ca -

am sa - li - - vam me - - - am? Pec-ca - vi, pec - - - ca -

ti am sa - li - - vam me - am? Pec-ca - vi, pec-ca -

contritus

Pec-ca - vi, pec - - - ca - - -

Pec-ca - - - vi, pec-ca - - - vi,

tenete

triste

vi, quid fa - ci-am ti - bi, o custos ho - mi -

vi, quid fa - - - ci - am ti - bi, o custos ho - - - mi -

- - - vi, quid fa - - - ci - am ti - bi, o cu - - - stos ho - - - mi -

vi, quid fa - - - ci - am ti - bi, o custos ho - - - mi -

quid fa - - - ci - am ti - - - bi, o cu - - - stos ho - - - mi -

pp num? et fa - ctus sum

p modulate num? qua - re me po - su - i - sti me con - tra - ri - um ti - bi, et

p num? qua - re me po - su - i - sti me con - tra - ri - um ti - bi, et

p num? qua - re me po - su - i - sti me con - tra - ri - um ti - bi,

p num? qua - re me po - su - i - sti me con - tra - ri - um ti - bi,

tenete

mi - hi - me - ti - psi gra - vis?

p fa - ctus sum mi - hi - me - ti - psi gra - vis?

p fa - ctus sum mi - hi - me - ti - psi gra - vis?

gra - vis, gra - vis?

gra - vis, gra - vis?

p Cur non tol - lis pec - ca - tum me - um, *f* *tenete*

p Cur non tol - lis pec - ca - tum me - um, et qua - re non au - fers i -

p Cur non tol - lis pec - ca - tum me - um, et qua - re non au - fers i -

p Cur non tol - lis pec - ca - tum me - um, et qua - re non au - fers i -

et qua - re non au - fers i -

tenete dolenter

ec - ce, nunc in pul - ve - re

ni - qui - ta - tem me - am? ec - ce, nunc in pul - ve - re

ni - qui - ta - tem me - am? ec - ce, nunc in pul - ve - re

ni - qui - ta - tem me - am? ec - ce, nunc in pul - ve - re

ni - qui - ta - tem me - am? ec - ce, nunc in pul - ve - re

tenete *pp* *mf*

dor - miam et si ma - ne me qua - si - e - ris non

pp *mf*

dor - mi - am: et si ma - ne me qua - si - e - ris non sub -

pp *mf*

dor - mi - am: et si ma - ne me qua - si - e - ris non

pp *mf*

dor - mi - am: et si ma - ne me qua - si - e - ris non

pp *mf*

dor - mi - am: et si ma - ne me qua - si - e - ris non

[illegible]

Miseremini fideles animarum.

Motectum pro defunctis

ad quinque voces.

Moderato. (Deprecabundus.)

Cantus. *p* Mi - se re mi ni fi de - les,

Altus I. *p* Mi - se re - mi ni fi de - les,

Altus II.

Tenor. *p* Mi -

Bassus. *p* Mi -

This musical score is for the 'Gloria in excelsis Deo' by Johann Sebastian Bach, specifically the section for the five vocal parts and basso continuo. The score is written for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) and a basso continuo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is in a homophonic style, with the vocal parts often moving in parallel motion. The lyrics are in Latin, and the score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'A' (accusato).

The lyrics for the five vocal parts and basso continuo are as follows:

Soprano: mi - - se - re - mi - ni fi - de -

Alto: mi - - se - re - mi - ni fi - de - les, fi - de - les, fi -

Tenor 1: *p* Mi - - se - re - mi - ni fi - de - les, mi - - se - re -

Tenor 2: se - re - mi - ni fi - de - les, mi - - se - re - mi -

Bass: se - re - mi - ni fi - de - les, mi - - se - re - mi -

les a - - ni - ma - - rum a - ni - ma - rum ho - - -

de - - les a - - ni - ma - - rum ho - - -

mi - ni fi - de - - les a - - ni - ma - rum ho - - -

ni fi - de - - les a - - ni - ma - - rum ho - - - di - e

ni fi - de - - les a - - ni - ma - - rum ho - - -

di - e quo - niam san - cta et sa - lu - bris est sa -

cta et sa-lu-bris est co-gi-ta-ti-o pro de-

et sa-lu-bris est co-gi-ta-ti-o pro de-

sa-lu-bris est co-gi-ta-ti-o pro de-fun-

co-gi-ta-ti-o pro de-

lu-bris est co-gi-ta-ti-o

fun - ctis ex - o - ra - re ut

fun - ctis ex - o - ra - re pro de - fun - ctis ex - o - ra - re

ctis ex - o - ra - re ex - o - ra - re

fun - ctis ex - o - ra - re pro de - fun - ctis ex - o -

pro de - fun - ctis ex -

a pec - ca - tis sol - van - tur ut a pec -

ut a pec - ca - tis sol - van - tur ut a pec -

re ut a pec - ca - tis ut a pec - ca -

ra - re ut a pec - ca - tis sol - van - tur sol -

o - ra - re ut a pec - ca - tis sol - van - tur

ca - tis sol - van - tur

ca - tis sol - van - tur Pa - ter

tis sol - van - tur Pa - ter Pa -

van - tur Pa - ter cle - men - tis - si -

sol - van - tur Pa - ter cle -

modulate *pp*

ter cle - men - tis - si - me pre - ci - bus
 cle - men - tis - si - me cle - men - tis - si - me
 - ter cle - men - tis - si - me cle - men - tis - si - me
 me cle - men - tis - si - me
 - men - tis - si - me Pa - ter cle - men - tis - si - me

pp *pp* *pp* *pp* *pp*

o - mni - um San - cto - rum
 pre - ci - bus o - mni - um San - cto - rum pre - ci - bus
 tis - si - me pre - ci - bus o - mni - um San - cto - rum
 me pre - ci - bus o - mni - um pre - ci - bus o - mni - um
 - si - me pre - ci - bus o - mni - um

p

omni.um San - cto - rum fac a - ni - mas
 rum San - cto - rum fac a - ni - mas fi - rum
 - mni - um San - cto - rum fac a - ni - mas
 um San - cto - rum

Fi - de - li - um in coe - le - sti - ni - mas Fi - de - li - um in coe - le - sti - bus in coe - le - sti - bus lo - . . .

in coe - le - sti - bus lo - . . . bus lo - ca - ri in coe - le - sti - bus lo - ca - re in coe - ca - ri se - di - bus in coe - le - . . .

ca - ri se - di - bus. bus lo - ca - ri se - di - bus. le - sti - bus lo - ca - ri se - di - bus. le - sti - bus lo - ca - ri se - di - bus. sti - bus lo - ca - ri se - di - bus.

Domine Deus...

Motectum pro defunctis

ad quinque voces.

Moderato.

Cantus I. *p* Do - - - mi - - ne De - - - us, Do -

Cantus II. Do - - - mi - -

Altus. *p* Do - - - mi - - ne Do - -

Tenor. *p* Do - - - mi - ne De - - -

Bassus. *p* Do - - - mi - - - ne De - -

mi - ne De - us, Do - - - mi - ne

ne De - - - us, Do - - - mi - - ne

- - - mi - ne De - - - us, Do - - mi -

- - - us o - - - mni po - - -

us, Do - mi - - - ne De - - - - us o - -

Deus omni-potens
Deus omni-potens
ne Deus omni-potens
tens, Domine Deus omni-potens
mni-potens, omni-potens

pp a-ni-ma in an-gu-sti
pp a-ni-ma in an-gu-sti
pp a-ni-ma in an-gu-sti is in an-gu-
pp a-ni-ma in an-gu-sti is
pp a-ni-ma in an-gu-sti

p is et spi-ri-tus an-xi-us et
p is et spi-ri-tus an-xi-us
sti-is et spi-ri-tus an-xi-
p et spi-ri-tus an-xi-us et spi-ri-
is et spi-ri-tus an-xi-us

spi - ri - tus an - xi - us an - xi - us
 et spi - ri - tus an - xi - us an - xi - us
 us et spi - ri - tus an - xi - us an - xi - us cla -
 tus an - xi - us an - xi - us
 et spi - ri - tus an - xi - us an - xi - us

cla - mat ad te, cla - mat ad te,
 cla - mat ad te, ad te, cla - mat ad te,
 - mat ad te, cla - mat ad te, cla - mat
 cla - mat ad te, cla - mat ad te, cla -
 cla - mat ad te, cla - mat ad te, cla -

(sic.....)
 cla - mat ad te au - di Do - mi - ne,
 cla - mat ad te au - di Do - mi - ne, au - di Do -
 ad te, cla - mat ad te au - di Do - mi - ne, au - di
 mat ad te au - di Do - mi - ne, au - di Do - mi -
 - mat ad te, ad te au - di Do - mi -



tenete

au - di Do - mi - ne au - di Do - mi - ne au -

mi - ne au - di Do - mi -

Do - mi - ne Do - mi - ne au - di Do - mi - ne

ne au - di Do - mi - ne au -

ne au - di Do - mi - ne au -



di Do - mi - ne au - di

ne au - di Do - mi - ne Do -

au - di Do - mi - ne au - di Do - mi - ne et mi - se -

di Do - mi - ne au - di Do - mi -

di Do - mi - ne au - di Do - mi - ne



tenete

Do - mi - ne et mi - se - re - re et mi - se -

mi - ne et mi - se - re - re

re - re et mi - se -

ne et mi - se - re -

et mi - se - re - re et mi - se - re -

re - - - re *pp* qui - - a De - us mi - se - ri -
 et mi - se - re - - re *pp* qui - - a De - us mi - se -
 re - - re qui - - a De - - - - us mi - se -
 re - - - re *pp* qui - - a De - - - - us mi - se -
 re *p*

pp cors, mi - - - se - - ri - cors est, qui - - a De - - - -
pp suaviter ri - cors est, mi - se - - ri - cors est,
pp ri - cors est, qui - a De - us mi -
pp suaviter ri - cors est, mi - se - - ri - cors
pp qui - - a De - us mi - se - - ri - cors

us mi - se - ri - cors mi - se - ri - cors est. tenete
 qui - - a De - us mi - se - ri - cors est.
 se - ri - cors est, mi - se - ri - cors est.
 est, mi - se - ri - cors est.
 est, mi - se - ri - cors est.