



MÚSICA ANTIGA
DE GIRONA

Direcció: Pere Lluís Biosca

MISSA DE SANT NARCÍS
Josep Pons (Girona 1770 - València 1818)



	<i>Kyrie</i>	
1	Introducció instrumental	2:18'
2	<i>Kyrie eleison</i>	3:29'
3	<i>Christe eleison</i>	3:30'
4	<i>Kyrie eleison</i>	1:32'

	<i>Gloria</i>	
5	<i>Gloria in excelsis Deo</i>	1:07'
6	<i>Et in terra pax hominibus</i>	4:25'
7	<i>Laudamus te</i>	8:22'
8	<i>Domine Deus, rex coelestis</i>	7:06'
9	<i>Qui tollis peccata mundi</i>	4:09'
10	<i>Qui sedes ad dexteram Patris</i>	3:54'
11	<i>Quoniam tu solus sanctus</i>	4:05'
12	<i>Cum Sancto Spiritu</i>	5:05'

	<i>Sanctus</i>	
13	<i>Sanctus</i>	2:28'
14	<i>Benedictus</i>	1:47'

	<i>Agnus Dei</i>	
15	<i>Agnus Dei</i>	2:30'



La devoció a sant Narcís culminà a la ciutat de Girona el 1792 amb la consagració de la seva capella situada dins de la basílica de sant Feliu. Aquesta devoció tenia una llarga història iniciada als voltants de l'any 1000. Abans d'aquesta època la veneració dels gironins anava cap a Sant Feliu, soldat romà martiritzat al s. IV on avui hi ha la seva basílica. El creixement de la ciutat durant els segles X i XI la van convertir en capital de la Catalunya Vella. La primitiva catedral dedicada a sant Feliu era fora muralla i a inicis del s. XI va ser traslladada a un nou edifici romànic situat dins la muralla, en el lloc on els romans havien edificat un temple. Aquesta embranzida constructiva fou un dels resultats de l'or portat el 1010 pels mercenaris gironins que van anar a lluitar a Còrdova al costat dels berbers contra els àrabs, encapçalats pel seu bisbe. Des de la nova catedral i des del nou convent de sant Daniel es van difondre tant la nova litúrgia com la nova mentalitat romana que van anar suplantant la litúrgia i la mentalitat mossàrab tradicionals, encapsulades per la conquesta àrab de la península. La creixent importància de la ciutat culminà en la celebració de dos concilis regionals a la nova catedral el 1066 i el 1078: Roma va triar Girona per celebrar-los i no pas Narbona ni Barcelona. Alhora, la progressiva instal·lació del feudalisme va acompanyar aquests forts canvis socials.

El segon període de creixement de la devoció a Sant Narcís arribà el 1285 amb la conquesta francesa de la ciutat. El rei de França Felip l'Ardit intentà supplantar Pere el Gran com rei de Catalunya amb el suport del papa. Després d'envair el Rosselló va conquerir Girona, amb uns soldats bàrbars que varen assaltar la basílica de sant Feliu i en van





destrossar el seu interior. Qui va patir-ne més fou el sepulcre de sant Narcís, ignorem el perquè, atès que seria menys rellevant que el de Sant Feliu. Dies abans de la rendició de la ciutat, Roger de Llúria havia aniquilat la flota francesa que abastia els seus soldats. La fam que això els provocà i la seva manca d'higiene, notòria per les mosques que atacaven tant els seus soldats com els seus cavalls, van obligar-los a retirar-se i aleshores van ser vençuts pels soldats de Pere el Gran. Aquests fets victoriosos van ser atribuïts pels gironins a la intervenció de Sant Narcís com a càstig per la profanació del seu sepulcre.

Ben aviat va néixer una confraria del sant, que va decidir la construcció d'un nou sepulcre que substituís el profanat pels francesos. El nou sepulcre va ser encarregat al vitraller Joan de Tournai, que realitzà una obra magnífica i va ser situat a tocar del presbiteri de la basílica de Sant Feliu, on encara és. Possiblement fou en aquest context que quedà fixada la tradició de considerar sant Narcís com a bisbe –l'original de Jerusalem ho va ser– i sant Feliu, que era soldat romà, com a diaca seu.

El tercer període de creixement d'aquesta devoció va venir de la forta renovació cristiana sorgida del concili de Trento a finals del s. XVI, que creà una forta polarització jeràrquica dins l'Església, amb el control de la pietat popular i la depuració de les pràctiques religioses. La litúrgia tridentina era rígida, ben igual a tot arreu, amb l'exclusivitat del llatí com a llengua de pregària pública i la generalització dels bancs a les esglésies per tal que els fidels poguessin seguir la missa i els oficis, tot i que potser sense entendre'ls gaire. Aquestes restriccions van anar acompanyades de diverses contra-





partides: un notable impuls de la música dins de les esglésies amb la creació de capelles de música, la utilització dels nous instruments musicals de corda, essencialment violins, l'aparició de noves ordes religioses, –a Girona les principals foren carmelites, jesuïtes i caputxins– i també el foment de les devocions als sants. En aquest marc mental van tornar a florir els goigs populars en llaor dels sants i van aparèixer nous llibres historiant les seves vides. A Girona es van publicar obres erudites narrant amb més o menys imaginació la vida de sant Narcís. Alhora, els setges imposats a la ciutat per Lluís XIV –entossudit a ampliar els seus dominis cap al sud– van oferir noves ocasions d'atribuir-li la seva protecció davant els atacs francesos. Així pot dir-se que mentre que els exèrcits francesos anaven atacant repetidament la ciutat anava augmentant la devoció a sant Narcís alhora que la de sant Feliu anava esmoreint-se. Es en aquest marc que van aparèixer els goigs al sant, inicialment en català, i que després van ser substituïts pels villancets polifònics en castellà per retornar finalment vers el 1780 altre cop al català original.

Aquest tercer període devocional va culminar amb la construcció d'una capella dins la basílica de Sant Feliu on poder acollir amb tota dignitat el sepulcre del sant, essent-ne els promotors els canonges de sant Feliu. Un primer intent es va fer el 1638 quan van demanar al bisbe Gregori Parcero de poder-lo construir, però la Guerra dels Segadors, iniciada pocs temps després, va frustrar-lo. Uns 150 anys més tard van tornar-ho a plantejar al bisbe del moment, Tomàs de Lorenzana. Aquest inicialment s'hi mostrà contrari, però al cap d'un temps va canviar d'opinió i en va promoure la construcció convi-





dant-hi en un famós sermó tots els seus fidels a participar-hi. Així, es van aconseguir 80.000 lliures, de procedència molt diversa, quantitat fabulosa per a una ciutat d'uns 8000 habitants.

La capella va ser construïda en 10 anys i per tal d'obtenir un espai suficient va haver-se d'enderrocar el claustre medieval de la basilica i una casa adjunta. L'obra va ser encarregada a un arquitecte de renom, Buenaventura Rodríguez, que la va construir segons l'estil arquitectònic de l'època: dos espais consecutius de planta oval coberts amb volta de canó, seguits d'un altar amb un baldaquí suportat per columnes de marbre italià, i al seu darrera un espai circular cupulat, ornat amb pintures al·lusives al sant, obra de Manel Tramulles. La capella va acabar sent una església dins d'una altra església.

6

La consagració del nou espai va culminar amb el trasllat del cos de sant Narcís al nou sepulcre situat sota del nou altar dedicat al sant. L'acte, solemníssim, es feu la tarda del 2 de setembre de 1792 i l'endemà es celebrà la gran missa amb què va concloure aquesta consagració. D'aquesta missa ens queda la partitura que el mestre de capella Josep Pons va compondre per a la ocasió: *Misa sobre el himno Deus tuorum militum*. És una missa de grans proporcions molt adient a la gran solemnitat d'aquesta consagració. Aquesta solemnitat, però, va fer ressorgir les tensions existents entre els canonges de sant Feliu i els de la catedral, d'una banda i les del capítol de sant Feliu amb l'Ajuntament de l'altra. En ambdós casos eren per problemes protocol·laris, problemes però que van endarrerir durant mesos aquesta consagració, endarreriment que segurament es reflecteix en la partitura conservada. Sembla clar que aquesta partitura és una





obra elaborada en dos moments diferents, si fem cas de les dates anyals que porten algunes partícels. El conjunt és una missa de gran format, no apta per a aficionats, que mostra les possibilitats musicals de la Girona de l'època. Pons hi combina ritmes marcial amb ritmes pastorals, llueix contrastos sonors amb l'alternança de solos i *tutti*, juga amb els canvis de tonalitat i aconsegueix una notable compenetració entre veus i instruments, tot al servei d'una intensa expressió religiosa.

La present edició ha omès el Credo per raons tècniques i també ha omès els curts compassos de viola i de flauta, que en la seva estrena deurien realitzar violinistes i oboïstes respectivament.

Kyrie

1 (Introducció instrumental) Aquesta àmplia introducció en re major és pròpia de l'escola vienesa, i en ella els diferents instruments dialoguen entre si: les trompes, amb la seva potència sonora, inicien el moviment, seguides pels violins amb una melodia més lírica i menys forta contestada per les trompes i els oboès. Aquest esquema es repeteix amb diferents variants, amb fragments curts on actuen tots els instruments o bé en altres on oboès i violins actuen sols.

2 Kyrie eleison. És un moviment lent, suplicant, on les diferents veus creen com a dissonàncies insinuant una pregària litúrgica. A mig moviment el ritme es torna més ràpid per tornar més endavant a un to més suplicant amb totes les veus juntes. La part final queda penjada, a l'aire, introduint el moviment següent.





3 *Christe eleison*. Moviment més alegre i dinàmic que l'anterior començant amb els violins que acompanyen l'entrada desplaçada de les veus solistes per acabar després en un passatge fugat amb suport orquestral de forta intensitat sonora. Després, un curt diàleg entre instruments i solistes vocals, de caire líric, porta a repetir el passatge fugat.

4 *Kyrie eleison*. Continua amb la mateixa melodia que els números anteriors, amb un acord final acompanyat d'un solo instrumental que torna a la deprecació del primer *Kyrie*.

Gloria

5 *Gloria in excelsis Deo*. Sense l'inici gregorià usual, comença amb un lluit i curt duo de sopranos.

8

6 *Et in terra pax hominibus*. És un dels moviments principals de l'obra que segurament cal relacionar amb la presència a la ciutat d'uns 150 clergues francesos que fugien de les violències de la revolució. Iniciat amb un solo de baix correspost per les dues sopranos i completat pel *tutti*, s'hi afegeixen els diferents instruments tot alternant solos curts que ressalten les paraules *bonae voluntatis* i també les d'*et in terra pax hominibus*, repetit insistentment de diverses maneres. Es clara la relació d'aquest passatge amb la revolució francesa.

7 *Laudamus te*. Els instruments introdueixen un solo de lluit de soprano, seguit de diversos solos a les altres veus solistes que continuen el diàleg entre elles de forma molt virtuosa. Cadascuna d'elles repeteix diversos cops el text litúrgic, ja en forma de solo, ja barrejant-lo de forma superposada com en una trena vocal. El *gratias*





agimus tibi té un primer passatge on el cor dialoga amb els solistes tot seguint el ritme anterior, passatge que es repeteix dos cops. En una segona part el ritme s'accelera i un duo vocal curt introdueix el *tutti* ressaltant el text *propter magnam gloriam tuam*.

8 *Domine Deus, rex coelestis* (Quintet). Arranca amb una introducció instrumental on els violins exposen el tema i dialoguen amb oboès i trompes. Els solistes vocals reprenen la mateixa melodia afegeint colors i matisos propis tot enriquint el text litúrgic. Després de la seva actuació totes les veus presenten novament el text però ara en una sàvia barreja que recorda les del barroc central. L'elaboració d'aquesta part és una altra mostra de l'habilitat de Pons.

9 *Qui tollis*. Els instruments comencen una melodia lenta de caire penitencial que reprèn la soprano amb el text *miserere nobis*, melodia i pregària suplicants, respostes primer pels instruments i després per les altres veus de manera deprecativa, alternant solos vocals amb *tutti*, tots ells demanant misericòrdia amb el suport rítmic dels instruments. La pregària de la soprano al *suscipe* segueix el mateix esquema, insinuant una terribilitat notable amb el ritme insistent dels instruments.

10 *Qui sedes ad dexteram Patris*. La melodia d'aquest vigorós solo de baix contraposa la majestat divina a la petició de misericòrdia, petició que es repeteix diverses vegades amb diferents acompanyaments instrumentals.

11 *Quoniam tu solus*. Si l'apartat anterior era un solo vocal, aquest és un duo, diàleg entre el vent i la corda, duo inicial que va seguit





per un solo de soprano tot repetint la melodia dels violins, melodia contestada pel tenor amb el mateix text però amb una tonada una mica diferent. El paràgraf *Tu solus dominus* té unes vocalitzacions preciosistes que dibuixen els atributs de sant i de senyor altíssim proclamats pel text llatí.

12 *Cum Sancto Spiritu*. És el moviment més notable de tots. El cor de solistes l'inicia lentament i és respost pel *tutti*. La melodia, intuïtiva, es repeteix pels diferents solistes. Exposat el tema segueix un fort contrast rítmic amb un moviment fugat on participen tots: solistes, *tutti* i instruments. El paràgraf fugat acaba amb unes dissonàncies vocals que porten a un nou paràgraf fugat amb l'amén final, on els solistes canten *cum sancto spiritu* i el *tutti* va repetint amén fins arribar a un breu interval instrumental després del qual torna el moviment fugat. L'esplendor d'aquest fragment fa pensar en un final de composició, no en un punt i seguit.

10

Sanctus

13 *Sanctus*. Aquí entrem en un món musical força diferent de l'anterior. L'extensió del moviment és força més curt i el seu ritme contrasta amb el de l'*hosanna* posterior. El moviment s'inicia amb un breu duo de sopranos seguit del *tutti* que remarca la potència del Deus Sabaot o Déu dels exèrcits celestials. El mateix esquema vocal es repeteix a l'*hosanna*.

14 *Benedictus*. Aquest apartat té aires pastorals basat en un trio vocal dels solistes. S'inicia amb els violins que presenten la melodia que és represa pel contratenor, el tenor i finalment el baix. El final





d'aquest passatge contrasta amb el del Glòria pel seu final sobtat i sense desenvolupament.

Agnus Dei

15 *Agnus Dei*. En aquest darrer moviment es solapen el verset primer amb l'inici del segon. S'inicia amb curt un duo de sopranos seguit del cor del *tutti* amb una melodia suplicant, al final de la qual s'hi afegeix l'inici del segon verset, més lent, més expressiu i amb notables dissonàncies vocals. En el tercer verset el ritme canvia radicalment tornant-se molt alegre, i en ell solistes, *tutti* i instruments dialoguen sobre les paraules *dona nobis pacem*, repetint-les diversos cops.



La devoción a san Narciso culminó en la ciudad de Girona el 1792 con la consagración de su nueva capilla situada dentro de la basílica de san Félix. Dicha devoción tenía una larga historia tras sí, iniciada cerca del año 1000. Antes de dicha época los gerundenses veneraban san Félix, soldado romano martirizado en el s. IV en el lugar donde hoy se alza su basílica. El crecimiento de la ciudad durante los siglos X y XI la convirtieron en la capital de la Catalunya Vella. La primitiva catedral, que estaba dedicada a san Félix y estaba situada extramuros, fue trasladada a un nuevo edificio románico construido dentro de la muralla, en el lugar donde los romanos habían edificado un templo. Este impulso constructivo fue uno de los resultados del oro traído por los mercenarios gerundenses, que fueron a luchar con los bereberes en Córdoba contra los árabes, con su obispo al





frente de todos. La nueva catedral y el nuevo convento de san Daniel fueron centros de difusión de la nueva liturgia romana y de la mentalidad que la acompañaba, novedades que suplantaron la liturgia y mentalidad mozárabes tradicionales, condicionadas por la conquista árabe de la península. La creciente importancia de la ciudad culminó con la celebración de dos concilios regionales celebrados en la nueva catedral el 1066 y el 1078: Roma escogió Girona para su celebración, dejando de lado Narbona y Barcelona. La progresiva instalación del feudalismo acompañó estos intensos cambios sociales.

El segundo período de crecimiento de la devoción a san Narciso llegó en 1285 con la conquista francesa de la ciudad. El rey de Francia Felipe el Atrevido intentó suplantar el rey de Cataluña Pedro el Grande con ayuda papal. Invadió el Rosellón y conquistó Girona, al frente de unos soldados bárbaros que asaltaron la basílica de san Félix y destrozaron su interior. El sepulcro de san Narciso fue el que se llevó la peor parte, ignorándose la causa, ya que era menos importante que el de san Félix. Días antes de la rendición de la ciudad el almirante Roger de Llúria aniquiló la flota francesa que garantizaba el abastecimiento. El hambre sufrida por los franceses a causa de esta derrota, así como su poca higiene, notoria por las moscas que atacaron tanto sus soldados como sus caballos, los obligaron a retirarse, y entonces fueron derrotados por las tropas de Pere el Gran. Los gerundenses atribuyeron estos hechos a la intervención de san Narciso como a castigo a la profanación de su sepulcro.

Pronto nació una cofradía dedicada al santo, la cual decidió construir un nuevo sepulcro que substituyese al profanado por los fran-





ceses. Dicho sepulcro fue encargado a Juan de Tournai, vidriero, el cual realizó una obra magnífica que todavía puede admirarse junto al presbiterio de la basílica de san Félix. Posiblemente fue en estas circunstancias que se consolidó la tradición de considerar al santo como obispo –el san Narciso original de Jerusalén lo fue– y a san Félix, que era soldado romano, como su diácono.

El tercer periodo de auge de esta devoción provino de la fuerte renovación cristiana surgida con el concilio de Trento a fines del s. XVI. Este concilio creó una fuerte polarización jerárquica dentro de la Iglesia, con control de la piedad popular y depuración de las prácticas religiosas. La liturgia tridentina era rígida, idéntica en todas partes, con el latín como lengua exclusiva para la plegaria pública y la generalización de los bancos en las iglesias con el fin que los fieles pudiesen seguir la misa y los oficios, aunque quizás no los comprendiesen. Diversas contrapartidas acompañaron estas restricciones: un notable impulso de la música dentro de los templos con la creación de capillas de música, la utilización de los nuevos instrumentos musicales de cuerda, violines principalmente, la aparición de nuevas órdenes religiosas, –en Girona las principales fueron carmelitas, jesuitas y capuchinos–, sin olvidar el fomento de la devoción a los santos. Es en este marco mental que vuelven a florecer los gozos populares en loor de los santos junto con nuevos libros narrando sus vidas. En Girona se publicaron obras eruditas que narraban, con mayor o menor imaginación, la vida del santo. Y al mismo tiempo los sitios sufridos por la ciudad por parte de las tropas de Luís XIV de Francia –obstinado en ampliar sus dominios hacia el sur– brindaron nuevas





ocasiones de atribuir al santo su protección ante los ataques franceses. Puede decirse que, a medida que los ejércitos franceses iban atacando repetidamente Girona, la devoción al santo iba en aumento, mientras que la de san Félix iba decayendo. En estas circunstancias aparecieron los gozos al santo, inicialmente en catalán y posteriormente en castellano en forma de villancicos polifónicos para volver finalmente, hacia el 1780, otra vez al catalán original.

Este tercer período devocional culminó con la construcción de una capilla dedicada al santo dentro de la basílica de san Félix donde albergar con toda dignidad el sepulcro del santo. Sus promotores fueron los canónigos de san Félix, quienes realizaron un primer intento el 1638 cuando lo pidieron al obispo Gregorio Parceró, pero la Guerra *dels Segadors*, iniciada poco tiempo después, lo frustró. Al cabo de unos 150 años volvieron a plantearlo al obispo del momento, Tomás de Lorenzana, quien inicialmente se mostró contrario, pero luego cambió de opinión y fue su promotor, invitando en un famoso sermón a todos sus fieles a contribuir a su realización. Con ello se consiguieron 80.000 libras, cantidad fabulosa para una ciudad de unos 8000 habitantes.

14

La capilla fue construida en 10 años. Para disponer de espacio suficiente hubo que derribar el claustro medieval de la basílica y también una casa adjunta. La obra se encargó a un arquitecto de renombre, Buenaventura Rodríguez, quien la construyó según el estilo arquitectónico de la época: dos espacios ovales consecutivos cubiertos con bóveda de cañón, seguidos por un altar con baldaquino soportado por columnas de mármol italiano, y detrás un espacio





circular cubierto con cúpula con pinturas alusivas al santo, obra de Manel Tramulles. La capilla es una iglesia dentro de otra iglesia.

La consagración del nuevo espacio culminó con el traslado del cuerpo del santo al nuevo sepulcro construido debajo del nuevo altar, traslado solemnísimamente realizado la tarde del 2 de setiembre de 1792. Al día siguiente se celebró la gran misa con la que concluyeron los actos de la consagración. La parte musical de dicha misa fue compuesta por el maestro de capilla Josep Pons con el título: *Misa sobre el himno Deus tuorum militum*. Es una obra de grandes proporciones adecuada a la gran solemnidad de dicha consagración. Pero esta solemnidad no impidió la reaparición de las tensiones existentes entre los canónigos de la catedral y los de san Félix, por una parte y las del capítulo de estos últimos con el Ayuntamiento por otra. En ambos casos los problemas eran protocolarios y retardaron durante meses dicha consagración. Seguramente esto viene reflejado en la partitura de la citada misa, ya que parece elaborada en dos momentos diferentes, si hacemos caso de las fechas de algunas de las partituras. El conjunto es una misa de gran formato, no apta para aficionados, capaz de mostrar las posibilidades musicales de la Girona de la época. En ella Pons combina ritmos marciales con otros pastoriles, luce contrastes sonoros con alternancia de solos y *tutti*, juega con los cambios de tonalidad y consigue una notable compenetración entre voces e instrumentos al servicio de una intensa expresión religiosa.

La presente edición ha omitido el Credo por razones técnicas, así como también ha omitido los pocos compases de viola y de flauta existentes, que en su estreno el 1792 ejecutarían violinistas y oboístas.





Kyrie

1 (Introducción instrumental). Esta amplia introducción instrumental en re mayor es propia de la escuela vienesa. En ella los diferentes instrumentos dialogan entre sí: las trompas con su potencia sonora, inician el movimiento seguidas por los violines con una melodía más lírica y menos intensa, melodía contestada por las trompas y los oboes. Este esquema se repite con distintas variantes: fragmentos cortos en los que actúan todos los instrumentos o bien otros donde violines y oboes actúan solos.

2 *Kyrie eleison.* Es un movimiento lento, suplicante, en el cual las diferentes voces crean como disonancias que insinúan una plegaria rogatoria. Hacia la mitad del movimiento el ritmo se vuelve más rápido, volviendo luego al tono más suplicante, junto con el resto de las voces. La parte final no queda resuelta, artificio musical que prepara el siguiente movimiento.

16

3 *Christe eleison.* Movimiento más alegre y dinámico que el anterior. El tema viene introducido por el bajo solista al cual se añaden sucesivamente el resto de voces para acabar luego en un pasaje fugado con soporte orquestal de fuerte intensidad sonora. Después, un corto diálogo entre instrumentos y solistas vocales de aire lírico desemboca en la repetición del pasaje fugado.

4 *Kyrie eleison.* Continúa con idéntica melodía que el apartado anterior, con un diálogo entre instrumentos y solistas a coro primero y luego individualmente con un intenso acorde de voces e instrumen-



tos, al que sigue un solo instrumental que retorna a la deprecación del primer *Kyrie*.

Gloria

5 *Gloria in excelsis Deo.* Sin el inicio gregoriano usual, comienza con un lucido y corto dúo de sopranos.

6 *Et in terra pax hominibus.* Es uno de los movimientos principales de la composición y que seguramente debe relacionarse con la presencia en la ciudad de unos 150 clérigos franceses que huían de las violencias de la revolución. Al solo de bajo inicial le responden las dos sopranos y luego el *tutti*, siguiéndole los instrumentos, los cuales alternan cortos solos para resaltar las palabras *bonae voluntatis* y también *et in terra pax hominibus*, repetidas insistentemente de distintas maneras. Es clara la relación de estos pasajes resaltados con la revolución francesa.

7 *Laudamus te.* Los instrumentos introducen un solo de lucimiento para soprano, seguido de diversos solos –igualmente lucidos– en las otras voces solistas para continuar luego el diálogo de dichas voces de forma muy virtuosa: cada una de ellas repite diversas veces el texto litúrgico, ya en forma de solo, ya superponiéndolo como en una trenza vocal. El *gratias agimus tibi* tiene un primer pasaje donde el coro dialoga con los solistas siguiendo el ritmo anterior, pasaje que se repite dos veces. En una segunda parte el ritmo se acelera y un corto dúo vocal introduce el conjunto de las voces resaltando el texto *propter magnam gloriam tuam*. Instrumentos y voces dialogan con el mismo texto y con la misma melodía de forma muy virtuosa.



8 *Domine Deus, rex coelestis.* (Quinteto). Arranca con una introducción instrumental en que los violines exponen el tema dialogando con oboes y trompas. Los solistas vocales retoman la misma melodía añadiéndole colores y matices propios para enriquecer el texto litúrgico. Luego de su actuación cada voz presenta otra vez el texto, ahora en una docta mezcla que recuerda las del barroco central. La elaboración de esta parte es otra muestra de la habilidad de Pons.

9 *Qui tollis.* Los instrumentos empiezan con una melodía lenta de tipo penitencial, que la soprano retoma con el texto *miserere nobis*. Se trata de una melodía y plegaria de tipo suplicante, respondidas primero por los instrumentos y luego por las otras voces de manera deprecativa, alternando solos vocales con *tutti*, pidiendo todos ellos misericordia con el soporte rítmico de los instrumentos. La plegaria de la soprano en el *suscipe* sigue el mismo esquema, donde el ritmo insistente de los instrumentos insinúa un terror notable.

18

10 *Qui sedes ad dexteram Patris.* La melodía de este vigoroso solo de bajo contrapone la majestad divina a la petición de misericordia, contraposición repetida diversas veces con distintos acompañamientos instrumentales.

11 *Quoniam tu solus.* Mientras que el apartado anterior actuaba un solo vocal, en el presente es un dúo, diálogo inicial entre el viento y la cuerda, diálogo seguido por un solo de soprano que repite la melodía de los violines, la cual es a su vez contestada por el tenor con idéntico texto pero con una melodía algo distinta. El fragmento *tu solus dominus* tiene unas vocalizaciones preciosistas que dibujan





los atributos de santo y señor altísimo proclamados por el texto latino.

12 *Cum Sancto Spiritu.* Es el movimiento más notable de toda la obra. Los solistas lo comienzan a coro, lentamente, y les responde el *tutti*, formando una melodía untuosa repetida por las diferentes voces solistas. Expuesto el tema, sigue un fuerte contraste rítmico con un movimiento fugado en el que participan todos: solistas y *tutti* con los instrumentistas. El fragmento fugado desemboca en unas disonancias vocales que introducen un nuevo fragmento, igualmente fugado, con el *amen* final en el cual los solistas cantan *cum sancto spiritu* y las voces del *tutti* contestan *amen*, hasta llegar a un breve intervalo instrumental después del cual retorna el movimiento fugado. Dicho *amen* final se repite íntegramente al final del movimiento. El esplendor de este fragmento induce a pensar en un final de composición, no en un punto y seguido.

19

Sanctus

13 *Sanctus.* Aquí se entra en un mundo musical muy distinto del anterior: la extensión del movimiento es sensiblemente más corta y su ritmo distinto del *hosanna* posterior. El movimiento arranca con un breve dúo de tiple seguido de las voces del *tutti* que remarcan la potencia del *Deus Sabaoth*, Dios de los ejércitos celestiales. El mismo esquema vocal se repite en el *hosanna*.

14 *Benedictus.* Este párrafo tiene aires bucólicos. Está basado en un trio de solistas vocales. Los violines lo inician con una melodía que el contratenor, el tenor y finalmente el bajo retoman consecutiva-





mente. Comparado con el final del Gloria, este pasaje contrasta por su simplicidad.

Agnus Dei


15 *Agnus Dei*. En este último movimiento se solapan el versículo primer del texto litúrgico con el principio del segundo. Arranca con un corto dúo de sopranos seguido por las voces del *tutti* utilizando una melodía suplicante, al final de la cual se añade el inicio del versículo segundo, más lento y más expresivo, con notables disonancias vocales. En el versículo tercero el ritmo cambia radicalmente volviéndose muy alegre, y en él solistas, *tutti* e instrumentos dialogan sobre las palabras *dona nobis pacem*, repitiéndolas varias veces.

20


* * *

Devotion to Saint Narcissus reached its peak in the city of Girona in 1792 with the consecration of his chapel within the basilica of St. Felix. Behind this devotion lies a long story beginning in the year 1000. Before this time most Girona people venerated Saint Felix, a Roman soldier who was martyred in the IV century where his basilica now stands. The city's growth in the X and XI centuries transformed it into the capital of Catalunya Vella (Old Catalonia). The primitive cathedral dedicated to Saint Felix, situated outside the city walls, was moved to the new romanesque construction inside the walls in the same place where a Roman temple had been situated. This building expansion was one of the consequences derived from the supply of






gold in 1010 brought by the Girona mercenaries, who, lead by their bishop, went to Cordoba to fight alongside the Berbers against the Arabs. From the new cathedral and also the new convent of Saint Daniel both the new liturgy and the new Roman mentality were spread, gradually replacing the traditional mozarabic liturgy and mentality, which had predominated owing to the Arabic conquest of the Peninsula. The increasing importance of the city culminated with the celebration of two regional councils in the new cathedral in 1066 and 1078 with Rome choosing Girona to celebrate them rather than Narbonne or Barcelona. At the same time, the gradual implantation of feudalism accompanied these important social changes.



The second period to see an increase in the worship of Saint Narcissus came in 1285 with the French conquest of the city. The king of France, Philip the Bold, aided by the Pope, tried to supplant Peter the Great as king of Catalonia. After invading the Roussillon he conquered Girona with some barbarian soldiers who raided the basilica of Saint Felix and destroyed its interior. It was actually Saint Narcissus's tomb that suffered the most from the assault, we do not know why, since it was less important than Saint Felix's. Several days before the city's surrender, Roger de Llúria annihilated the French float that provided supplies for their soldiers. The consequent famine plus lack of hygiene, made obvious by the flies attacking them and their horses, caused them to retreat. Upon which, they were defeated by Peter the Great's soldiers. The people of Girona attributed these victories to Saint Narcissus's intervention as punishment for the profaning of his tomb.





Very soon a fraternity dedicated to the saint was created. Its members decided to build a new tomb that would substitute the one that had been profaned by the French. The new tomb was commissioned to the stained glass artist, Joan de Tournai, who carried out a magnificent work situated very close to the presbytery of Saint Felix's basilica, where it remains to this day. The tradition of considering Saint Narcissus a bishop (as was the original saint in Jerusalem) and Saint Felix (a Roman soldier) a deacon, may have originated in this context.

The third period of increased devotion to Saint Felix was brought on by the intense christian renovation resulting from the Council of Trent at the end of the XVI century: a strongly polarized hierarchy was created within the Church, popular devotion became more controlled and religious practices were purified. The Trent liturgy was very rigid, being the same everywhere, and with Latin exclusively used as the language of public prayers. In addition, pews became commonplace in churches so that the faithful could follow the mass and services although they probably understood very little. These restrictions were off set by certain counterparts such as a notable impulse regarding music in churches and the creation of music chapels. New string instruments were introduced, essentially violins. New religious orders appeared too, the main ones in Girona being Carmelites, Jesuits and Capuchins. In addition, devotion to saints received a boost. It was this intellectual framework that saw the flourishing of popular couplets in praise of saints. New books narrating their lives appeared too. In Girona scholarly books were published






narrating Saint Narcissus's life with varying doses of imagination. At the same time the sieges imposed on the city by Louis XIV, who was determined to increase his territory towards the south, offered new occasions for the saint being credited with protection in the face of the French attacks. Thus, as the French armies repeatedly attacked Girona, devotion to Saint Narcissus increased whereas Saint Felix's gradually diminished. It is in this context that the couplets dedicated to the saint appeared, first in Catalan, to be later replaced by polyphonic *villancicos* in Spanish and finally to return to the original Catalan towards 1780.

This third devotional period culminated with the building of a chapel within the basilica of saint Felix where the saint's sepulchre could be installed with the utmost dignity. It was the canons of saint Felix's who promoted this and who made a first effort to carry it out in 1638 when they asked the bishop Gregori Parcero for permission to build it. The *Guerra dels Segadors* (the war of the reapers 1640-1659), which began shortly afterwards, prevented it however. Some 150 years later it was again proposed to the bishop of that time, Tomàs de Lorenzana. Although he initially opposed the project, sometime later he changed his mind and not only promoted its building but also invited the congregation to contribute to it in a famous sermon. In this way 80.000 pounds were raised from a variety of different sources ranging from royal donations to private citizens of Girona. It was an incredible amount for a city of around 8000 inhabitants.


The chapel took ten years to build and in order to obtain enough





space the medieval cloister of the basilica and a neighbouring house had to be demolished. The work was commissioned to a famous architect, Buenaventura Rodríguez, who built it in the architectural style of the time: two consecutive oval spaces covered by a barrel vault followed by an altar. The altar has a canopy that is held up by two columns of Italian marble. At the back is a circular space the cupola of which is decorated with paintings of the Saint. These were done by Manel Tramulles. The chapel eventually became a church within another church.


The consecration of this new space culminated with the transfer of Saint Narcissus's body to the new sepulchre situated underneath the altar dedicated to the saint. This most solemn act took place on the evening of September 2nd 1792 and the following day an important mass was celebrated to conclude this consecration. The score of this mass, composed for this occasion by the chapel master Josep Pons, still remains. The mass is based on the hymn *Deus tuorum militum* and is one of lengthy proportions, in keeping with the solemnity of this consecration. This solemnity, however, caused a rekindling of the latent tensions between the canons of Saint Felix and those of the cathedral on the one hand and those of the Saint Felix chapter and the city council on the other. In both cases it was about questions of protocol. These problems caused the consecration to be postponed for months and this delay was most probably reflected in the score that has been preserved. In fact it seems clear that the score is a work that was elaborated in two different moments, if the year of the date on several particellas is to be credited. The whole is



a mass of great dimensions, unsuitable for amateurs. It shows the musical possibilities of Girona at that time. Pons combines martial rhythms with pastoral rhythms, displays sound contrasts with the alternation of solos and *tutti*, plays with tonality changes and achieves a remarkable penetration between voices and instruments, all at the service of an intense religious expression.

The present edition does not include the Creed for technical reasons. Also omitted are the short viola and flute compasses in the debut which would be played by a violinist and an oboe player respectively.

Kyrie



1 Allegro con Brio [Instrumental] A lengthy instrumental introduction in D major as is characteristic of the Viennese school, and in it the different instruments dialogue with each other: the horns, with their sonorous power, start the movement, followed by the violins with a more lyrical and less strong melody answered by the horns and the oboes. This scheme is repeated with different variants, with short fragments where all the instruments act or in others where oboes and violins act alone.

2 *Kyrie eleison* - this is a slow movement of supplication where the different voices create as dissonances that hint at a liturgical prayer. The rhythm becomes faster halfway through the movement, later adopting a tone that is more similar to a prayer with all the voices together. The end part is suspended in the air and introduces the following movement.



3 *Christe eleison* - this is a more joyful and dynamic movement starting with the violins that accompany the displaced beginning of the soloists to end with a fugue passage of highly intense sonority aided by the orchestra. After this there is a short instrumental dialogue of a lyrical nature between the violins and the soloists, which leads to the repetition of the fugue passage.

4 *Kyrie eleison* - it continues with the same melody as the two previous numbers. There is a final chord, accompanied by an instrumental solo, that returns to the deprecation of the first *Kyrie*.

Gloria

26

5 *Gloria in excelsis Deo* - lacking the usual Gregorian beginning, the movement starts with a brilliant and short soprano duo.

6 *Et in terra pax hominibus* - this is one of the principal movements of the work and is most probably related to the presence in the city of 150 French clerics who had fled the violence of the revolution. Beginning with a bass solo that is answered by the two sopranos and completed by the *tutti* to be later joined by the different instruments while alternating short solos that emphasise the words “*bonae voluntatis*” and also “*et in terra pax hominibus*”, insistently repeated in different ways. This passage quite clearly relates to the French revolution.

7 *Laudamus te* - the instruments introduce an outstanding soprano solo followed by various solos. The dialogue of these voices is continued by the other solo voices in a most virtuoso way. Each one of





them repeats the liturgical text several times, at certain moments as a solo and at others mingling and overlapping it to form a kind of vocal plait. The “*gratias agimus tibi*” has a first passage where the choir dialogues with the soloists while following the previous rhythm, a passage that is repeated twice. In a second part the rhythm accelerates and a short vocal duo introduces the *tutti* highlighting the text “*propter magnam gloriam tuam*”.


8 *Domine Deus, rex coelestis (Quintet)* - it begins with an introduction where the violins expound the theme and engage in a dialogue with the oboes and horns. The vocal soloists take up the same melody adding colour and nuances of their own thus enriching the liturgical text. At the end of their performance all the voices perform the text once more but now with a successful mixture reminiscent of central baroque music. The elaboration of this part is an example of Pons’s skill.

27

9 *Qui tollis* - here the instruments begin a slow melody of a penitential nature that the soprano takes up with the “*miserere nobis*” text, an imploring melody and prayer which is first answered by the instruments and then by the other voices in a deprecatory way, alternating vocal solos with *tutti*. They all beg for mercy accompanied by the rhythmic support of the instruments. The soprano’s prayer in the “*suscipe*” follows the same pattern, insinuating a notable dread by means of the insistent rhythm of the instruments.

10 *Qui sedes ad dexteram Patris* - the melody of this vigorous bass solo contains a contrast between the musical representation of di-






vine majesty with the plea for mercy that follows. This contrast is repeated several times with a varied instrumental accompaniment.

11 *Quoniam tu solus* - whereas the previous paragraph was a solo, this one is a duo, a dialogue between the wind and the string instruments that begins the movement. A soprano solo follows repeating the melody of the violins, to which the tenor answers with the same text but in a slightly different tone. Thus starts a vocal duet that continues throughout the movement. The paragraph "*Tu solus dominus*" has certain precious vocalizations that depict the attributes of holy and almighty Lord God proclaimed by the Latin text.

12 *Cum Sancto Spiritu* - this movement is the most remarkable of all. The choir of soloists begins slowly and is answered by the *tutti*. This smooth melody is repeated by different soloists. Once the theme has been exposed, a strong rhythmic contrast with a fugue movement follows in which everyone participates: soloists, *tutti* and instruments. The paragraph ends with several vocal dissonances that lead to a new fugue paragraph with the final amen. Here the soloists sing "*cum sancto spiritu*" and the *tutti* repeat the amen until they reach a brief instrumental interval, after which the fugue movement returns. The final amen is taken up in its totality in the fugato ending. The splendour of this movement would indicate a concluding composition without a continuation.





Sanctus

13 *Sanctus* - here we enter in a musical world that is rather different from the previous one. The extension of the movement is rather shorter and its rhythm contrasts with the *hosanna* that follows. The movement begins with a brief treble duo followed by the *tutti* that brings out the power of the *Deus Sabaot* or God of the heavenly armies. The same vocal pattern is repeated in the *hosanna* with a fugue.

14 *Benedictus* - this paragraph is similar to a pastoral being based on a vocal soloists' trio. It begins with the violins that present the melody which is taken up by the countertenor, the tenor and finally the bass. The end of this movement contrasts with the end of the Gloria in its abrupt ending without further development.



29



Agnus Dei

15 *Agnus Dei* - in this final movement the first verse overlaps with the beginning of the second one. It begins with a short duo of sopranos, followed by the *tutti* chorus with a pleasing melody. Following this comes the introduction of the second verse, slower, more expressive and with notable vocal dissonances. With the third verse, the rhythm changes radically and becomes joyful: the soloists, *tutti* and instruments engage in a dialogue with the words "*dona nobis pacem*", which are repeated several times.



Solistes

soprano I	Laia Frigolé	contratenor	Hugo Bolívar
soprano II	Lorena Garcia	tenor	Ferran Mitjans
soprano III	Laura Martínez	baix	Oriol Mallart


Cor

sopranos	Alba Bosch Gemma Horta Laia Requesens Míriam Trias	altos	Natàlia Diez Montse Girbal Ariadna Olivé Berta Sitjas
tenors	Bernat Cabrera Aníbal Climent Sadurní Martí Jaume Tió	baixos	Eduard Nadal Ernest Pons Jordi Serra Joan Vila

violí I Adriana Alcaide
violí II Maria Gomis
oboè I Laura Diaz
oboè II Jordi Argelaga
trompa I Pepe Reche
trompa II Renske Wijma
violoncel Dani Regincós
contrabaix Oriol Casadevall
organista Jordi Reguant


Direcció: **Pere Lluís Biosca**






Revisió del text català: Josep Pi; del text castellà: Albert Rossich
English by Kathleen Knott

Foto del concert: Lluís Codina
Foto de la portada: Jaume Pinyol
Disseny de la portada: Rita Masó
Fotocomposició: Edilínia
Textos: Jaume Pinyol



Concert realitzat a l'Auditori de Girona el 5 de novembre de 2022
Gravació en directa del concert: Estudis de gravació 44.1.
Tècnic de so: Toni París



La partitura original es conserva a l'arxiu capitular
de la catedral de Girona.
La imatge de la portada mostra l'esplendor
de la capella de sant Narcís.

Aquest CD és el núm. 12 de la col·lecció de Música Antiga de Girona
dedicada a recuperar la música antiga de la catedral de Girona.

Música Antiga de Girona

www.magirona.org



Sepulcre de sant Narcís segons una xilografia de 1691