

Revista de Cancioneros *Impresos y Manuscritos*

número 5 - año 2016

ISSN: 2254-7444

ARTÍCULOS

- Compositio y argumentación en la poesía de Rui Moniz***
Maria Helena M. Antunes 1-29
- La Confesión rimada de Pero López de Ayala***
Daniel Añua-Tejedor 30-63
- Anonimi irrimediabili nel Cancioneiro da Ajuda: Sennor fremosa, pois me vej' aqui (A277)***
Fabio Barberini 64-77
- Corella amb harmonies del segle xx: la cantata Vida de Maria d'Amand Blanquer (1935-2005)***
Àngel Lluís Ferrando Morales 78-106
- La expresión del joi en la escuela trovadoresca gallegoportuguesa***
Elvira Fidalgo 107-141
- Sobre la transmissió i la data dels goigs copiats al Ms. 1191 de la Biblioteca de Catalunya***
Joan Mahiques Climent – Helena Rovira i Cerdà 142-166
- Osservazioni musicali sul cancionero Corsini 625, con una proposta sul suo compilatore***
Francesco Zimei 167-188

CORELLA AMB HARMONIES DEL SEGLE XX: LA CANTATA *VIDA DE MARIA D'AMAND BLANQUER (1935-2005)*

Àngel Lluís Ferrando Morales

Universitat d'Alacant – Centre Instructiu Musical Apolo
angel@angelluisferrando.com

La presència dels diferents gèneres literaris en la música del compositor alcoià Amand Blanquer Ponsoda (1935-2005) és, més enllà de la proporció més que notable en el conjunt de la seua producció, un aspecte que invita a la reflexió.¹ Amb un catàleg que inclou gairebé dues-centes obres originals, quasi una cinquantena mantenen alguna relació amb els textos literaris, entre les quals es trobem les més ambicioses de la seua carrera: una òpera, cinc cantates, una missa, un salm i una simfonia coral (Ferrando, en premsa).² La poesia, com no podia ser d'altra manera, és ben present en les seues creacions i la literatura medieval presenta algunes aproximacions que cal remarcar. Deixant de banda les dues grans obres que tenen com a base el *Tirant* —la cantata escènica *Tríptic de Tirant lo Blanc* (1990) i l'òpera *El triomf de Tirant* (1992)—, els pentagrames de Blanquer s'han nodrit de la poesia d'Ausiàs March (Ferrando 2015) en

1 Vegeu en aquest sentit les paraules clarificadores de Josep Rovira en la seua coneguda publicació *Compositores contemporáneos valencianos* (1987) citades pel seu biògraf Adrián Miró, que fan esment a «su trayectoria musical personalísima y alejada, conscientemente, de tendencias y etiquetas, exhibiendo, a la vez, un extraordinario dominio del oficio musical» (Miró 2001: 42-43). Igualment cal afegir, el «carácter humanístico de su música» i la seua «declarada sinceridad estética», varies vegades subratllada per la crítica (Miró 2001: 60-61).

2 Tota la seua producció apareix classificada i ordenada en el treball de Marisa Blanes (2006) el qual, tot i ser una aproximació i anàlisi centrada en la seua producció pianística, ha esdevingut el catàleg complet de referència a hores d'ara.

Ausiàs March en concert (1988) i *Cants d'amor i mort* (1990); de la de Juan de Mena en *Tres fábulas de Fortuna* (1980); i, finalment, de la de Joan Roís de Corella en la cantata *Vida de Maria* (1979-1981).

Si establim una cronologia pel que fa a la gènesi d'aquestes composicions, podem veure que tots els exemples se situen en el període temporal que abraça el 1979 i el 1992: un espai de poc més d'una dotzena d'anys farcit d'aquestes interaccions entre la literatura medieval i la música mitjançant un llenguatge personal i establert sòlidament pel compositor al llarg dels anys. Tanmateix, però, es tracta de composicions amb característiques ben diferenciades, a més de presentar peculiaritats estilístiques importants pel que respecta al llenguatge emprat. Les dues primeres, compostes entre el 1979 i el 1981 —la segona de les quals és el nostre objecte d'estudi—, presenten temàtiques i formats força diferents: el quartet vocal i la cantata per a solistes, cor i orquestra. Les quatre següents, tot i que amb un llenguatge més marcadament blanquerià,³ es desenvolupen entre 1988-1992, un cicle de quatre anys consagrats en bona mesura a la més internacional de les literatures valencianes com a gènesi i constitució de la seua música, amb una brillant i incontestable culminació operística.

LA COMPOSICIÓ DE *VIDA DE MARIA* (1979-1981)

La cantata *Vida de Maria*, sobre textos de Roís de Corella, es va estrenar el 10 de juny de 1982 al Teatre Principal de València amb els solistes Carmen Bustamante (soprano), Lamberto Climent (tenor), l'Orfeó Navarro Reverter —de la Caixa d'Estalvis de València en aquell moment— dirigit per Jesús Ribera Faig, tots sota la batuta de García Asensio (*Ritmo*, 1-9-82, p. 94). El programa de mà de l'estrena,⁴ que incloïa

3 En aquest sentit, el compositor conversa amb el seu biògraf en termes força clarificadors: «La creació musical es una manifestación viva y, por ello, cada obra ha de ser distinta. Mi música —en esos dieciocho años de distancia de que hablas— claro que ha evolucionado, pero no en el sentido de cambiar o corregir mi ideal de la composición. En mi música hay una manera de hacer muy personal. Es el producto de una reflexión, nacida de planteamientos teóricos y estéticos. En ese sentido no tiene límites» (Miró 2001: 90).

4 Vull agrair a l'actual president de l'Orfeó Valencià Navarro Reverter, l'amic Ferran Català, la cessió del material gràfic i del dossier de premsa, a més de la seua generositat i predisposició per deixar-me

les paraules del propi compositor,⁵ aportava dades força interessants: el concert s'interpretaria dues vegades, el dijous 10 —festivitat del *Corpus Christi*— a les 22:30 hores i el divendres 11 a les 20 hores, tot dins d'un any ben especial per a l'Orfeó, el qual celebrava el seu desé aniversari i, alhora, per a la seua entitat mare que complia cent anys d'existència. Mitjançant el text de Blanquer, ens assabentàvem així mateix que la composició era un encàrrec de la mateixa Caixa d'Estalvis de València la qual, aprofitant l'avinentesa del cinc-cents aniversari de la impressió de l'incunable *Les trobes en lahors de la Verge Maria* (València, 1474), havia patrocinat una edició, pocs anys abans, amb un extens estudi introductori a cura de Manuel Sanchis Guarner (Ferrando 1983: 164).⁶

Totes aquestes circumstàncies situaven Blanquer en una posició certament privilegiada: un estudi i una edició del textos realitzada per la mateixa entitat que va formalitzar l'encàrrec, una agrupació coral en un aniversari força encoratjador per als seus components vinculada també a l'entitat bancària, un programa ben interessant —tot incloent-hi *La oración del torero* de Turina per començar i la bellíssima *Missa en Lab Major* de Schubert en la segona part— i, finalment, una orquestra i director de reconeguda i elogiada trajectòria, aquest darrer especialment estimat a la seua terra. L'èxit, doncs, estava assegurat i així sembla que va estar aquella vesprada del *Corpus* de 1982. A sobre de tot, però, l'èxit major va ser per a Corella i el que la música de

consultar la partitura i la documentació de l'arxiu de l'Orfeó referent a aquesta composició.

5 Al llarg d'aquest paper, farem referència varies vegades al text del compositor en el programa de mà de l'estrena, força explicatiu. Algunes d'aquestes idees i valoracions són recollides pel biògraf de Blanquer (Miró 1984: 105-106).

6 A la qual segueix una reedició ampliada (València, Vicent García Editors S.A., 1979). Sanchis Guarner, fent referència a aquestes dues edicions al seu càrrec, dins d'un repàs general de la fortuna editorial de les *Trobes*, assenyala: «La quarta reedició fou l'aportació tipogràfica valenciana realitzada per la Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de València, en les efemèrides del V Centenari de la Impremta, una de les glòries principals de la història local, i duu una introducció i una transcripció del text feta per mi» (1979: 60). Més endavant afegí sobre la reedició que «he refet l'estudi introductori que vaig escriure l'any 1974 amb prou ampliacions i modificacions substancials d'alguns extrems» (1979: 63). És lògic pensar que Blanquer va treballar amb l'edició de 1974, no obstant, si atenem les dates de composició de la cantata cap la possibilitat de que poguera consultar l'estudi ampliat de Sanchis Guarner.

Blanquer representava de retrobament amb la societat valenciana, la mateixa que va veure nàixer l'impres incunable cinc segles abans.

L'elecció de la poesia de Corella entre totes les que componen l'incunable ve justificada per Blanquer en el text del programa de mà, però, sens dubte, van tenir alguna cosa a veure els comentaris elogiosos de l'estudi de Sanchis Guarner, corroborats unànimement per la crítica (Martos 2013: 145).⁷ De les condicions del certamen marià de 1474, de la participació de Corella en un concurs d'aquestes característiques i de la qualitat de la poesia que, finalment, va triar Blanquer per a la seua cantata, se'n han fet ressò darrerament diversos autors.⁸ Un dels aspectes més interessants d'aquesta poesia de circumstàncies, present ja en els primers estudis, és l'aprofitament substancials que fa Corella de versos complets i hemistiquis de la seua *Vida de la sacratíssima Verge Maria*, una obra anterior amb 184 versos enfront dels 66 de la *Resposta de mestre Corella, ab rims strams, en lahor de la Verge Maria, tirant a la joya*, que ara ens ocupa. Tres són els condicionants que fan pensar als estudiosos en el fet del reaprofitament que en fa Corella del versos de *La vida de la sacratíssima Verge Maria* per al certamen: la precipitació de la convocatòria, el compromís i la rellevància sociopolítica del concurs i, al remat, el suggeriment implícit per part dels organitzadors —fonamentalment Bernat Fenollar— referent a la seua participació, la

7 Sanchis Guarner (1979: 27) assenyalava que «Tot i tractar-se d'una refosa feta per tal d'adaptar-lo a les condicions demanades pel certamen, cal dir que el de Corella n'és un dels millors, puix que manté el lluent i cisellat preciosisme i la solemne dignitat, habituals en el poeta, ensems que la seua ampulositat i fredor». Encara que Antoni Ferrando (1983: 170) matisa que «en conjunt, l'obra piadosa de Corella no té el rigor i la profunditat intel·lectual que hom podria esperar d'un mestre en Teologia», conclou que «si no va ser adjudicat no fou per manca de composicions notables o de poetes locals de prestigi. El poema de Corella és d'una qualitat estètica remarcable» (1983: 163).

8 El treball d'Antoni Ferrando (1983) té una vocació enciclopèdica del que representen aquestes manifestacions culturals en la societat valenciana medieval. Del certamen de 1474, en concret, inclou estudi i edició dels textos (1983: 157-247). Les diferents aportacions i investigacions sobre Joan Roís de Corella que ha dut a terme Josep Lluís Martos, especialista en l'autor, són ben nombroses i variades en els darrers anys. Entre tot aquest corpus, ens interessa especialment l'article *Variantes y variaciones interpoemáticas: de la Vida de la sacratíssima Verge Maria a la Lahor de la Verge de Joan Roís de Corella* (2013), pel seu caràcter específic i perquè inclou l'edició crítica de la *Resposta* de Corella, al qual ens referirem en moltes ocasions al llarg del paper.

qual cosa no entrava en els seus plans gairebé amb total seguretat (Martos 2013: 137-141).⁹ El resultat, malgrat tot, és un poema que «conserva la solemnitat, el preciosisme, la freda bellesa, la perfecció tècnica i el lèxic digne i culte de la versió manuscrita. I també l'absència d'emotivitat piadosa» (Ferrando 1983: 225),¹⁰ a més de presentar una reelaboració, en el cas dels versos i hemistiquis que no són duplicacions exactes, que respon bàsicament a «la adaptación a un nuevo contexto morfosintáctico (...) o la voluntad de destacar el elogio a María, que era el objeto último del certámen, un rasgo compartido por la *Vida*, pero intensificado en esta composición» (Martos 2013: 145).

Aquest procés notable d'abreviació de la poesia originària —gairebé la meitat de la *Resposta* es nodreix directament del poema anterior (Martos 2013: 145)— atorga el major dels sentits al títol de la cantata de Blanquer: davant d'una evidència tan notable com aquesta i conscient de l'existència de molts altre vincles interpoemàtics que anirem veient al llarg de l'anàlisi, el compositor alcoià no dubta a posar nom a la composició amb l'explícit, planer i aclaridor títol de *Vida de Maria*. Es tracta, doncs, d'evidenciar el contingut explicatiu dels versos pel que respecta a la narració dels episodis de la vida de la Verge i, alhora, de retre-li un reconeixement ben merescut a la composició poètica primigènia. El procés de reducció i reescriptura es beneficia en aquest cas, sens dubte, de la rima lliure dels versos *estramsps* —més aviat la fa possible—, una característica força habitual en la poesia corellana que manté la qualitat poètica, conserva la bellesa de les imatges i la musicalitat dels versos (Martos 2013: 149-151).¹¹

9 Dos dels poetes que més interessaven Fenollar, Corella i Jaume Roig, van fer ús de la mateixa tècnica de l'abreviació d'una obra major per adequar la seua poesia a les normes del certamen, cinc estrofes i una tornada, procedents en bona part de *L'espill* en el cas de Roig (Ferrando 1983: 218).

10 Poc després afegeix que tot aquest llarg i acurat procés de variacions i retocs «reflecteixen la constant preocupació estilística del poeta, sempre més atent a cercar la bellesa retòrica que no pas a infondre calor i sentiment humà a la seua obra» (Ferrando 1983: 226).

11 «Es, precisamente, la construcción de la *Vida* en *estramsps* aquello que ha permitido la refundición de este poema utilizando versos y hemistiquios completos, porque, al contextualizarse en un nuevo esquema métrico también libre de rima, se facilitaba la reescriptura del poema mediante el procedimiento de *abreviatio*, fundamentado en la selección de versos clave semánticamente y en la reducción a un solo verso de secuencias bimembres mediante la fusión híbrida de sus hemistiquios.

Atenent aquest aspecte concret, cal parar esment en la idoneïtat d'aquesta rima i les paraules que li són pròpies —els *rims de fènix*— per a la recitació en veu alta (Martos 2013: 141 i 156), tot i que aquesta musicalitat és una característica ben present en moltes de les poesies del recull. Moguts sens dubte per aquestos arguments, alguns autors com ara José María Ibarra (1945: 20-21), més enllà de la lectura declamada, apunten fins i tot la possibilitat del cant per acompanyar els textos de certamen.¹²

En qualsevol cas, la poesia de Joan Roís de Corella, d'una transmissió textual menys restringida que la seua obra en prosa, generalment amb caràcter circumstancial, precari i sovint casual (Martos 2014: 487), era ací, en conseqüència, la gran protagonista. Si entre les obres en prosa trobem alguns exemples de la seua poesia profana, com una mena de material annex o complementari —de «textos de rematada» parla Martos—, les creacions poètiques religioses no tenen millor fortuna editorial si exceptuem, precisament, la que ens ocupa, malgrat no tractar-se d'un imprés de caràcter monogràfic sinó, ben al contrari, trobar-la emmarcada en un cançoner miscel·lani. La circumstancialitat general de la poesia corellana en la impremta s'evidencia en el fet que «aquestes composicions aconsegueixen un paper pragmàtic amb funcionalitat comercial, que, en darrera instància, en reconeix la qualitat dels versos i el mestratge

Con esto, se aseguraba fácilmente la calidad poética de la nueva composición, porque se conservaba la belleza de las imágenes y, sobre todo, la musicalidad de los versos, para la cual Joan Roís de Corella consideró esencial mantener la singularidad fónica de los *rims de fènix*» (Martos 2013: 151).

12 En aquest sentit, Ibarra assenyala que «La rima más general es la consonante, con variados artificios, sin que falten tampoco los asonantes. El gran poeta Ruiz de Corella presentó al Certamen unos endecasílabos libres, de tan alto valor musical que no ceden en encanto a las mejores aconsonantados. Los artificios del lenguaje y las licencias poéticas abundan en los versos valencianos, mostrando a las claras la flexibilidad prosódica» (1945: 20). Poc més endavant, afegeix la següent reflexió: «Sobre todo el libro flota, como algo impalpable, pero cuyo perfume se respira, un hálito musical. Se adivina que la milenaria unión de la música y de la poesía era una realidad para aquellos trovadores. Hay aparentes durezas de lenguaje que, indudablemente, no lo fueron para los contemporáneos, y muchos vocablos, con el canto que seguramente les acompañó, debieron sonar de modo muy diferente a como hoy se aprecian a una sola lectura. Si se ha dicho de algunos oradores famosos que sus discursos, leídos, semejan "lava fría", también habríamos de retrotraernos a la gran cultura y mayores hábitos musicales de la época para saborear el genuino encanto de aquellos versos» (1945: 21).

poètic» (Martos 2014: 504), la qual cosa fa especial precisament la *Resposta* corellana, únic testimoni de la seua poesia solament en un cançoner imprès: *Les trobes en lahors de la Verge Maria*.

L'ANÀLISI DE *VIDA DE MARIA*

La cantata de Blanquer,¹³ per a soprano, tenor, cor i orquestra, presenta unes característiques i peculiaritats que s'adapten amb cura a les del text de Corella, la qual cosa no és cap novetat si atenem les paraules explícites del compositor fent referència a la composició: «La cantata *Vida de María* es una visión sonora de la idea poética». Pel que fa a aquesta identificació i complicitat tan íntima amb el poema, Blanquer admet, com una mena de justificació davant el tractament compositiu proposat, que «la sonoridad de los versos, la plasticidad de las imágenes y situaciones que describe constituían unos elementos de trabajo sumamente atractivos para mí». La forta atracció de què parla, situa el text —seixanta-sis versos distribuïts en cinc estrofes de dotze i una tornada de sis, tots decasíl·labs amb la corresponent cesura després de la quarta síl·laba (Martos 2013: 144)— com l'element generador principal del discurs musical i abraça gairebé la totalitat dels paràmetres sonors, des de l'estructura formal —en tota l'extensió del terme: macroestructura, microestructura i relacions internes— fins l'ús específic dels aspectes rítmics, melòdics, dinàmics i tímbrics.

Més enllà d'estructures i formes musicals, el regust pels *stramps* de Corella, una particularitat que afecta tres quartes parts de la seua producció poètica (Martos 2013: 149), condiciona també l'elecció del llenguatge sonor usat en la composició a nivell

13 Pel que fa a aquest tipus de composició, el mateix Blanquer apunta en el programa de mà de l'estrena: «La forma musical de la cantata tuvo su gran eclosión y desarrollo durante los siglos XVII y XVIII, como una derivación evolucionada del madrigal concertante de Monteverdi. En el transcurso de la época romántica, la cantata sufrió una notoria decadencia; más en nuestro siglo recobra nueva vida, gracias al impulso renovador que le prestan compositores tan relevantes como Bartok, Prokofieff, Shostakovich, Milhaud y otros».

general. La veritable matèria primera de la música, l'especulació i l'organització del so, és suggerit per la sonoritat i musicalitat del poema. Blanquer assenyala:

Ciertamente, la técnica atonal era la que mejor convenía al texto de Roís de Corella porque liberaba mi imaginación de las limitaciones tradicionales. En el planteamiento del texto se establece un marco dentro del cual el despliegue virtuosístico de la voz, la luminosidad del color orquestal y el tratamiento de los procesos armónico y contrapuntístico crean una estructuración del material sonoro que es su propia justificación.

La naturalesa del text alliberava el compositor de tradicions i processos preestablerts —la tècnica atonal, sense dependències ni servituds jeràrquiques evidents, era la clau—, deixant fluir les necessitats expressives del poema i fonent-les alhora amb les musicals, dins d'aquest model de comunió íntima que ens proposa des d'un primer moment Blanquer. Els *rims de fènix* «que tanto gustan a Corella para rematar sus versos *stramps*, por su belleza, su singularidad y sus posibilidades rítmicas» (Martos 2013: 149) aporten, si més no per analogia, aquesta llibertat controlada de la qual l'autor vol fer-ne ús dins l'àmbit musical.¹⁴ La combinació consonàntica específica

14 Una llibertat amb un control molt major del que pot semblar en primera instància, que també comparteixen poeta i compositor. A propòsit d'aquest aspecte concret en la producció de Corella, Martos assenyala: «L'alta recurrència a l'esparsa com a forma d'expressió poètica, construïda sobre esquemes rimats, connecta amb un aprenentatge de caràcter cortesà; (...) s'hi recorria o bé per la immediatesa de producció i transmissió que facilités la mnemotècnia, o bé per possibles recitacions basades en el ritme o, fins i tot, musicades; o, molt probablement, per tot plegat. En qualsevol cas, de manera paral·lela a l'evolució del *ductus* de la seua prosa, Corella investiga la cadència rítmica dels seus versos fins a abandonar la rima en favor dels estramps, amb una freqüència alta de composicions construïdes totalment a partir de versos lliures, que gira al voltant de la meitat de la seua producció. Fins i tot, arriba a fer servir vint-i-sis paraules per tancar versos estramps que també s'usen rimades (...): aquesta difusió dels límits entre vers rimat i lliure evidencia que li interessa la bellesa fònica del mot independentment de la seua funció, fins al punt que paraules rima habituals arriben a aparèixer al començament o al mig del vers. Els poemes construïts completament a partir de rims fènix són posteriors a la resta de la producció, ja amb ús exclusiu, d'una banda, en proses concebudes en el zenit de la seua producció (...) i, de l'altra, en els tres poemes religiosos, que deuen ser els més tardans, més enllà de la possible atribució de l'epitafi de Perot de Penarroja» (2015). Vull agrair al professor Josep Lluís Martos la seua amabilitat i generositat en fer-me arribar aquest fragment del capítol sobre «la poesia» de Joan Roís de Corella en el volum 3 de la *Història de la Literatura Catalana*, editat per la GEnciclopèdiaC i coordinat (per a la part medieval) per Lola Badia, actualment en premsa.

d'aquestes paraules, que dificulten la rima i aporten singularitat i bellesa fònica, a les quals s'uneix sovint la posició al final del vers, tenen repercussions en la visió sonora de Blanquer.¹⁵ El perfil acusat dels intervals melòdics grans,¹⁶ les irregularitats rítmiques,¹⁷ la marcada direcció melòdica,¹⁸ la repetició de la paraula o l'hemístiqui¹⁹ o la durada i figuració contrastant amb el context,²⁰ són qualitats que trobem en gairebé totes les solucions musicals de Blanquer per als remats dels versos lliures de Corella, sovint combinades.

15 Assenyalarem al llarg del treball els versos del poema (v) i els compassos de la composició (c) on trobem la referència. Tot i que Blanquer va fer ús de l'edició de Sanchis Guarner (1974), les citacions entre cometes dels versos són, al menys que s'indique el contrari, de l'edició crítica (Martos 2013: 162-163).

16 La octava descendent de «consistori» (v. 1, c. 18), la setena disminuïda descendent de «sepulcre» (v. 8, c. 55-56), la setena major descendent de «cendra» (v. 9, c. 57), la novena menor ascendent de «filla» (v. 30, c. 202), la cinquena disminuïda descendent de «morta» (v. 33, c. 210) o la quarta justa de «repulsa» (v. 48, c. 263-264).

17 La sorpresa rítmica que presenta el treset d'«ydolatre» (v. 4, c. 24), els síncope de «senda» (v. 6, c. 32-33), «segle» (v. 11, c. 61), «fruyta» (v. 16, c. 120), «falda» (v. 29, c. 199), «partera» (v. 36, c. 219-220), «Cayre» (v. 37, c. 240), «Judea» (v. 42, c. 253), «obediència» (v. 43, c. 255), «miracles» (v. 47, c. 261), «cedre» (v. 50, c. 283), «martres» (v. 52, c. 288), «miracle» (v. 53, c. 291) i «dreta» (v. 66, c. 351). Trobem també, finalment, el canvi de ritme en la repetició de «l'entrada» (v. 7, c. 36).

18 El cas del motiu melòdic ascendent «sens pagar a l'entrada» (v. 7, c. 33-35) i descendent amb canvi de ritme dos compassos després per la repetició (c. 35-36), a la qual fem referència en la nota anterior i en la següent o, més endavant, l'escala ascendent per arribar a «subjecte» (v. 39, c. 247).

19 En relació amb els casos esporàdics en els quals es repeteix el text corellà al llarg de la composició, solament un en la veu solista i alguns pocs més a càrrec del cor, podem observar una relació directa amb aquest aspecte. El primer exemple, per part de la soprano solista, el trobem en «sens pagar a l'entrada» (v. 7, c. 35-36). Els altres, sempre en el cor, deriven dels procediments musicals emprats i afecten fonamentalment a la segona de les estrofes del poema, ressaltant hemístiquis com «Dins hun instant» (v. 13, c. 91-95), «Usant de seny» (v. 15, c. 105-107) i «Déu, vostre fill» (v. 21, c. 158-162), o emfatitzant versos complets com «pus net que'l sol, de vostre cors insigne» (v. 14, c. 96-100) i «a Déu servint de nova de frescha nova fruyta» (v. 15, c. 115-120) pel seu caràcter homofònic dins d'un context canònic o imitatiu. Destaca, però, la insistència «sobre'ls cels» (v. 64), fins a tres ocasions, gairebé al final de la composició.

20 El cas de «vèrmens» (v. 10, c. 59), «mare» (v. 12, c. 62-64), «retaule» (v. 13, c. 96), «insigne» (v. 14, c. 100), «peces» (v. 18, c. 135), «vestidura» (v. 19, c. 142-144), «pobra» (v. 38, c. 243-244), «Senyora» (v. 46, c. 259), «perdre» (v. 54, c. 293), «contumàcia» (v. 55, c. 294), «cambra» (v. 56, c. 296), «vericle» (v. 57, c. 298), «maestra» (v. 61, c. 324-325) o «carvoncle» (v. 65, c. 345).

Pel que respecta a la forma general de la composició —la macroestructura apuntada— aquesta articulació textual es vertebrada «en permanente invención melódica, de la cual, a su vez, irradian breves interludios orquestales», els quals actuen com a respirs del propi text dins del discurs musical. Blanquer assigna cada una d'aquestes seccions textuais —determinades per les estrofes corellanes— a un timbre vocal diferent, alternat i/o combinat, com una mena d'identificació entre la pròpia sonoritat del vers, l'element vocal que la transmet i el timbre instrumental que l'acompanya. Les seues paraules no poden ser més aclaridores en dir que aquestes intervencions «en conjunto o a solo», naixen «del propio mecanismo del poema, desde la pura sonoridad hasta la ordenación necesaria para ser cantado en la forma que se ofrece», per concloure amb un rotund «donde se manifiesta, especialmente, la delicadeza de los timbres individuales», fent referència directa al caràcter virtuosístic de les veus solistes. La distribució que proposa el compositor atén, doncs, paràmetres diversos que es generen a partir del poema i tots els elements estètics que l'envolten. La forma general, amb els elements essencials que la constitueixen, queda establerta tal com mostra la taula següent, la qual inclou la secció, la situació i durada en compassos i, finalment, la instrumentació que presenta.

Introducció	c. 1-16 (16)	orquestra
Primera secció (primera estrofa + dos interludis instrumentals)	c. 17-63 (47)	soprano
Interludi (III)	c. 64-91 (28)	orquestra
Segona secció (segona estrofa + tres interludis instrumentals)	c. 92-180 (89)	cor
Interludi (VII)	c. 181-184 (4)	orquestra
Tercera secció (tercera estrofa)	c. 184-220 (37)	tenor i soprano
Interludi (VIII)	c. 220-238 (19)	orquestra
Quarta secció (quarta estrofa)	c. 239-264 (26)	tenor

Interludi (ix)	c. 265-279 (15)	orquestra
Quinta secció (quinta estrofa + dos interludis instrumentals)	c. 280-305 (26)	soprano
Interludi (xii)	c. 305-320 (16)	orquestra
Tornada + dos interludis instrumentals	c. 321-351 (31)	cor
Coda	c. 352-358 (7)	orquestra

Taula: forma musical, situació, durada i distribució tímbrica de la cantata

El material temàtic de la introducció, a càrrec de la orquestra i amb força personalitat, situa l'oient immediatament —sense contemplacions ni preparacions, com ho fa també el poema corellà— en l'atmosfera atonal dissenyada per Blanquer. Aquest material té repercussions importants per al desenvolupament posterior i, més encara, atorgarà una cohesió especial a les dues primeres estrofes pel seu ús en els diferents interludis instrumentals, esbossant consegüentment una gran secció amb la música que acompanya aquests vint-i-quatre primers versos, la qual cosa representa un aspecte formal ben interessant de la composició.



Exemple 1: compassos inicials de la introducció (c. 1-16)

La primera secció de l'obra es correspon amb la primera de les estrofes corellanes. A càrrec de la soprano solista, presenta dos interludis instrumentals interiors —tot seguint la puntuació del poema— amb materials temàtics procedents

de la introducció. Una transformació progressiva d'aquests motius, tot i que amb reminiscències funcionals, condueix a l'interludi III, el qual separa les dues primeres estrofes poemàtiques i dóna pas a la segona secció, marcada per la forta personalitat que li dóna la intervenció del cor i la novetat dels recursos compositius emprats. Tot i que Blanquer segueix l'estructura bàsica del poema, les repeticions, les entrades canòniques i la divisió de les veus en moments determinats, transforma el fragment en una explosió de sonoritats.

c.91

Soprano
Contralt

Tenor
Baix

f

Dins hun ins - tant dins hun ins - tant s'a - ca - bà lo re

f

p

tau - le, pus net que el sol, pus net que el sol, de vos - tre cors in - sig - ne.

Exemple 2: primera intervenció del cor (c.91)

A més, aquesta segona secció presenta un caràcter unitari i una certa voluntat independent —una estructura tripartida de quatre versos determinada per la puntuació de Sanchis Guarner, la qual Blanquer vol fer correspondre amb la música— pel fet de compartir música en els dos versos que obren i tanquen el darrer grup de l'estrofa (v. 13 i 20), amb el text «Dins hun instant s'acabà lo retaule» i «Déu, vostre fill, tingué dins en la clausura» (c. 158), respectivament. D'igual manera, tot incidint en aquesta

intenció del compositor, els dos breus interludis anteriors al textos assenyalats són, pel que fa a la seua constitució rítmica, gairebé idèntics (c. 86-90 i c. 153-157). El final de la secció, de fort contrast amb l'anterior material musical, esdevé un calidoscopi sonor al qual ens referirem ben aviat.

La tercera i la quarta secció són, si exceptuem una intervenció necessària —però breu— de la soprano, feu absolut del tenor. Totes dues estrofes representen, en aquest sentit, un gran segment de la composició amb característiques generals pròpies: caràcter narratiu més acusat amb majors tensions musicals, menys respirs textuais per l'absència d'interludis instrumentals interns dins l'estrofa i, alhora, major activitat rítmica en el discurs vocal, conseqüència directa de la voluntat de l'autor per aconseguir la unitat seccional clara, textual i musical.

c.184



p Vi - da dels morts. Dels es mor tits al - quer - mes, pa de sa - lut.

Exemple 3: inici de la tercera secció a càrrec del tenor (c.184)

La darrera secció compren, en rigor, la cinquena estrofa, però podem establir un nou vincle entre aquesta, la tornada i la coda final, a més dels interludis preceptius. Aquesta unitat fictícia dels tres elements, esdevé una mena de reexposició tímbrica de l'altra inicial —la introducció instrumental més les dues estrofes inicials, la primera a càrrec de la soprano solista i la segona amb el concurs del cor—, la qual dota a la composició d'una conclusió que presenta, d'una banda, un esquema conegut per l'oient —soprano solista per a la quinta estrofa, cor per a la tornada i coda instrumental— i d'altra, una disposició circular i una finalitat conclusiva.²¹ Tot just a l'inici de la cinquena estrofa (v. 50), trobem un cas clar d'«acumulación conceptual y sintáctica que tiene lugar en este proceso de *abreviatio*» (Martos 2013: 161), amb la

²¹ Pel que respecta al caràcter de la música, les intervencions de la soprano i el cor presenten trets comuns amb les seccions inicials, però el la coda és força contrastant amb el de la introducció.

consegüent confusió condicionada per la puntuació de l'edició de Sanchis Guarner, sense respectar clarament la cesura, a més de l'error generat pel canvi del possessiu «vostre» per «nostre». La música de Blanquer, com és lògic en aquest cas, es veu afectada per aquesta circumstància i genera una escriptura rítmica la qual, sens dubte, seria ben diferent amb la puntuació que proposa l'edició crítica.

c.280

p Tin - gué re - cord, ___ cla - vat en - mig de lla - dres

3
Déu nos - tre, tot de Vós, al peu del ce - tre. ___

Exemple 4: inici de la cinquena secció a càrrec de la soprano (c.280)

Pel que es desprén d'aquesta primera aproximació general —que tindrà repercussions també en les seccions internes més breus—, podem establir que Blanquer crea una gran estructura gairebé cíclica, tant pels timbres vocals —la soprano obri i tanca les intervencions solistes, el cor obri la segona gran secció que repercuteix en la tornada, l'orquestra obri i tanca la pròpia composició, etc.— com pels trets estrictament formals, tot seguint una fulla de ruta establerta per diferenciar la part central de la cantata (seccions tercera a la quinta, ambdues incloses), gairebé sense respirs instrumentals interns i amb una temàtica textual de caire més descriptiu que el de les dues primeres estrofes i el de la tornada, força laudatòries (Martos 2013: 144). Recorda, en certa manera, un disseny de Secció Àurea (2 estrofes / 3 estrofes + tornada) que té la seua reafirmació musical mitjançant la dissolució coral dels darrers versos de la segona estrofa, pel que comporta de trencament, i l'entrada de la veu solista masculina en la tercera, pel que suposa de contrast i novetat tímbrica. És fàcil, aleshores, establir un paral·lelisme entre les dues intervencions del cor i la seua funció de síntesi en la primera gran secció que inclou les dues primeres estrofes esmentades i, de manera semblant, de la pròpia composició

amb el concurs coral en la tornada. Aquest detall concret ve reforçat per la coincidència del nombre de compassos —única en la composició— de la introducció i l'interludi XII, que donen pas a la primera i la darrera estrofa respectivament, així com per la temàtica del text, suara esmentada, més adient per al conjunt de les veus mixtes. Malgrat que els interludis instrumentals d'aquestes dues seccions inicials comparteixen materials rítmics representatius, les circumstàncies situen la primera intervenció de la veu de la soprano en un context més proper al de la presentació o introducció general de la composició —i, consegüentment d'aquesta primera gran secció, ampliant o prolongant la introducció orquestral i preparant l'entrada del cor alhora—, que al d'una veritable secció de caire expositiu.²²

c.321

Soprano
Contralt

p Deu anys e dos dels a-pòs - tols ma - es tra...
Deu anys e dos dels a - pòs- tols maes... tra...

Tenor
Baix

p Déu vos dei - xà, per-què els fós-seu re - fu - gi,...

Exemple 5: inici de la tornada a càrrec del cor (c.321)

22 Tot seguint sempre la vocació del poema, com veurem al llarg de l'anàlisi. Aquesta voluntat de constituir una gran part amb la introducció i les dos seccions precedents ve subratllada, més que més, pel material temàtic usat per Blanquer en els interludis que acompanyen el text de les dues estrofes primeres, força rítmic, derivat de la introducció, recurrent i molt diferent de l'emprat en interludis posteriors. De les associacions que podem establir entre els interludis de la segona estrofa i el seu caràcter unitari, parlarem ben aviat.

A més de l'alternança lògica de les veus solistes per dotar d'atractiu l'exposició del text de Corella i minimitzar, consegüentment, la possible monotonia que pot generar el llenguatge atonal, l'autor distribueix el text entre els dos solistes amb una clara intenció derivada de l'edició del poema, més acusada en la tercera estrofa, per fer més entenedors els complexos encavallaments i ruptures de versos —aliens a Corella— que adverteix Martos (2013: 160) en les edicions de Sanchis Guarner i Ferrando. Si fem un repàs general a les seccions vocals de la composició, podem observar en la primera estrofa, consagrada a la soprano solista, uns marcats contrastos dinàmics i agògics²³ que ressalten la puntuació pròpia de l'estrofa —5, 2 i 5 versos— i el díptic central (v. 6-7). Un d'aquests contrastos el presenta el canvi dinàmic a *forte* en el vers 5, destacant notablement «ver Déu mostrand vestit de nostra sarga» que es beneficia també d'un canvi de registre a l'agut i que es manté dinàmicament en els dos versos següents. La repetició que afecta al segon hemistiqui del vers 7 «sens pagar a l'entrada» com una mena d'eco, duu la música, també per contrast dinàmic, a un nou episodi més relaxat (v. 8-12) que tanca l'estrofa, contribuint a l'ambient calm que comparteix amb l'entrada inicial de la veu. Els matisos agògics incideixen en aquesta estructura tripartida (MM 90, 124, 80-64),²⁴ la qual situa els dos grups més grans de versos en un context més pausat, especialment el segon, que redueix la seua velocitat considerablement.

La veu de la soprano, seguida del preceptiu interludi instrumental, dóna pas a la intervenció del cor, de major densitat i farcida de contrastos. La puntuació dels versos en l'edició de Sanchis Guarner (2, 2, 4 i 4) determina els canvis que trobem reflectits en

23 Els matisos dinàmics fan referència a la intensitat del so, els agògics a la velocitat de la música i la seua respectiva pulsació interna. Indiquem els primers amb els termes que li són propis, com ara *forte*, *piano* i les seues combinacions. D'igual manera s'inclou, en el cas dels matisos agògics, la velocitat absoluta mitjançant la indicació del metrònom.

24 Les referències metronòmiques (metrònom de Mälzel = MM) s'expressen mitjançant una xifra que indica la divisió del minut en parts iguals o pulsacions. Consegüentment, si establim que MM 60 és la que correspon al segon, és fàcil fer-se una idea dels contrastos de velocitat que presentem en aquests paràgrafs.

la partitura: l'exposició en dinàmica *forte* del primer díctic (v. 13-14), en *piano* del segon —que es manté en el primer grup de quatre versos per subratllar «ab què, vencent, combaté lo diable» amb un *forte* sobtat i poderós (v. 20)—, la reexposició dels versos 21-22 i, per acabar, el colp d'efecte que representa el *divisi* coral²⁵ per a la dissolució dels dos versos finals de l'estrofa. L'agògica acompanya i potencia aquestos canvis contrastants (MM 124, 60, 52-62, 124-*Molto lento*) fent servei, com sempre, al text i establint una nova estructura tripartida la qual, amb l'anterior estrofa, conformen aquella primera gran secció esmentada.

El tenor és el protagonista de les dues estrofes internes, tercera i quarta, les quals constitueixen una unitat força cohesionada en molts aspectes, a excepció del concurs brevíssim de la veu femenina, que es justifica per la necessitat estratègica de col·laborar amb la comprensió dels sis primers versos de la tercera estrofa (v. 25-30) i els seus forçats encavallaments.²⁶ El context *calm* (MM 60) que s'inicia amb una introducció breu, es manté dinàmicament i agògica, fins que apareix la soprano amb les paraules «del món prínceps il·lustres; / mirant l'engast, Jhesús, en vostra falda, / adoren-vos, mare de Déu e filla»,²⁷ acompanyada d'un canvi subtil en el *tempo* (MM 72) que retorna, ràpidament, a l'inicial per subratllar el darrer vers del grup de sis (v. 30). El tenor reprén tot just després el seu discurs, una mica més animat (MM 72), per situar-nos ràpidament en un dels punts de major tensió rítmica i dinàmica de la composició, carregat de simbolisme si el vinculem amb els diferents desplaçaments de la Verge amb el seu fill en braços i la consegüent fugida a Egipte que descriu el text (Martos 2013: 157-158). No obstant, la imatge força compassiva amb la qual tanca Corella l'estrofa, «ab tal dolor, que nostre cor vol rompre / veure-us fogir ab Déu, verge partera», duu el compositor a il·lustrar musicalment aquesta aflicció del poeta

25 Divisió de les diferents cordes (sopranos, contralts, tenors i baixos) en més d'una veu cadascuna, generalment en dues.

26 Solucionats en l'edició crítica de Martos (2013).

27 En l'edició de Sanchis Guarner apareix com «Del món prínceps il·lustres, / mirant l'engast Jesús en vostra falda, / adoren-vos mare de Déu e filla.»

amb una renovada serenitat des de la paraula «cor» (MM 60), reforçant la veu amb un acompanyament instrumental que recorda el batec de l'òrgan motor calmant-se progressivament (c. 216).

El text de la quarta estrofa de la *Resposta* continua a càrrec del tenor, després de l'interludi instrumental facultatiu de separació entre estrofes, tot seguint l'ambient seré que Blanquer estableix al final dels versos anteriors (MM 60). Progressivament, però, aquesta linealitat dóna pas a un increment de densitat dinàmica i rítmica que emfatitza la puntuació i agrupació dels versos (4, 2, 4 i 2) i estableix, alhora, una mena de divisió estròfica en dos grups de sis (v. 43, c. 254). Amb les paraules «Cobràs-lo prest, ab tal obediència», s'inicia aquesta divisió acompanyada d'un augment gradual del volum i del ritme, el qual condueix la música a un nou punt tensional malgrat el caràcter declamatori general de la narració, sense alteracions pel que respecta a l'agògica. Sembla que el discurs musical d'aquestes dues estrofes, tercera i quarta, on trobem una major «condensación conceptual que complica en ocasiones la sintaxis» (Martos 2013: 159) volgués mantenir-se extremadament fidel a l'esdevenir del text que li dóna origen, al compartir simbòlicament el procés d'acumulació de materials, per reducció i reestructuració dels versos de la *Vida*, que podem observar en aquesta unitat homogènia.

El caràcter cíclic de la composició, del qual s'ha parlat, es verifica en el conjunt que formen la darrera estrofa (soprano) i la tornada final (cor). Interludi i solista atenen al perfil reexpositiu del fragment, amb trets de l'inici de la composició pel que fa a l'interludi instrumental i a l'ambient calm (*piano*) que es manté fins el final de la composició (MM 62-60), amb alguna mostra lleugera de flexibilitat agògica i dinàmica (c. 338-347, MM 72, *forte*) per emfatitzar, precisament, la triple repetició de «sobre els cels» i la continuació dels versos següents «passant lo més alt cercle, / ab cors pus clas que relluent carvoncle» (v. 64-65). Al capdavall, tot i que es pot parlar d'una mena personal de reexposició tímbrica amb alguns petits trets melòdics i/o temàtics, el que sí sembla cert és la voluntat de l'autor per construir una estructura circular, força

contrastada pel que fa a la introducció i la coda generals, però establida acuradament pel que respecta a la distribució textual de les veus solistes i les encertades intervencions corals.

Com podem intuir al punt on som, en la cantata *Vida de Maria* els interludis instrumentals representen una eina destacada per assegurar, a més d'aquesta identificació essencial amb el text poètic, la coherència interna del discurs musical. Així doncs, les divisions estròfiques queden garantides dins l'àmbit musical d'una banda i, d'una altra, els signes de puntuació interns evidenciats.²⁸ Així, després de la introducció (16 c.) i pel que respecta a la primera de les estrofes, trobem un breu interludi intern (4 c.) que separa el primer grup de cinc versos —tot seguint el punt de les dues edicions— i un segon interludi de la mateixa tipologia, més extens (17 c.) i amb anàlogues circumstàncies, que fa referència al segon punt després del vers seté. La segona secció presenta tres interludis interns (dos de quatre compassos i un de cinc, respectivament) que marquen respirs textuais assenyalats per la puntuació la qual, en el cas de Sanchis Guarner, estableix dos grups de dos versos i dos de quatre.²⁹ Tots cinc interludis fan ús, en major o menor mesura, dels materials temàtics de la introducció, la qual cosa cohesiona notablement aquesta primera gran secció.

Després d'un nou i breu interludi (4 c.) de separació entre estrofes —més aïna amb caire de nova introducció per donar pas a la segona gran secció de la cantata, divisió potenciada per la dissolució que representa la intervenció del cor sol (c. 168-180)—, la tercera i quarta estrofa del cor no presenten cap interludi intern. La cinquena estrofa, darrera abans de la tornada, en presenta dos de brevíssims (un i tres compassos, respectivament) entre el segon i el tercer vers, condicionats novament per

28 En aquest aspecte concret és on trobarem les diferències majors entre l'edició crítica de Martos (2013) i la de Sanchis Guarner de la qual fa ús Blanquer (1974). A més, cal afegir alguns detalls de puntuació del text de Corella que determinen l'escriptura musical de Blanquer i entren en contradicció, lògicament, amb l'edició crítica. Els assenyalarem, no obstant, en el seu moment.

29 Primera de les diferències pel que fa a la puntuació entre Sanchis i Martos. Mentre que el primer separa per un punt els quatre primers versos en dos grups de dos versos cadascun, el segon estructura l'estrofa de dotze versos en quatre grups: dos, tres, tres i quatre versos.

la puntuació, que en les dues edicions vertebrava l'estrofa en dos grups de dos versos, un de tres, un de dos i, finalment, un darrer de tres.³⁰ Si exceptuem els que tenen una funció clarament introductòria (entre la segona i la tercera estrofa), els interludis majors són, òbviament, els que separen les estrofes corellanes, de 26 compassos (entre la primera i la segona, Interludi III), 19 compassos (entre la tercera i la quarta, Interludi VIII), 15 compassos (entre la quarta i la quinta, Interludi IX) i de 16 compassos entre la quinta i la tornada (Interludi XII), que podem vincular amb els mateixos 16 de la introducció general, per acabar la composició amb una coda, breu i serena, de 7 compassos finals.³¹

Com s'ha assenyalat anteriorment, Blanquer disposava de l'estudi de Sanchis Guarnier, però és fàcil conjeturar per les dates que va poder consultar la segona edició ampliada d'aquest (1979) en el procés de documentació. En aquest sentit, no deu estranyar-nos que potencie, més encara del que ho fan ja els propis versos, la quarta i la sexta síl·laba dels decasíl·labs en el quals està confeccionada la *Resposta* (Sanchis 1979: 22). Aquest aspecte, al que s'uneix l'ambivalència en la seua ubicació dins del vers —al tractar-se d'«estructuras mètricas cerradas» (Martos 2013: 143)—, afavoreixen l'aparició d'uns determinats motius rítmics recurrents al llarg de l'obra el quals, consegüentment, determinen en bona part l'ús dels compassos.³² Atenent aquesta

30 La tornada presenta dos interludis interns (de tres i dos compassos respectivament) que no guarden relació directa amb la puntuació establerta, estructurant la secció en tres grups de versos: dos, tres i un.

31 Vegeu la taula.

32 Un dels esquemes rítmics que més presència té en la composició és el que es constitueix amb un grup de cinc corxeres, de les quals la primera és una pausa o silenci. Per l'accentuació regular d'aquestes figures dins dels compassos simples (subdivisió binària = fort-dèbil) és fàcil establir un context iàmbic pel que respecta al text, dintre d'un altre de caràcter troqueu per que fa a l'acompanyament instrumental. Blanquer s'assegura d'aquesta manera, una accentuació més acusada per a la quarta síl·laba i una de més subtil per a la segona. Atenent l'ús general dels compassos, cal destacar que dels 358 compassos totals de la composició, gairebé un 97% són compassos simples i poc més d'un 2% compassos compostos (set compassos de 5/8, un de 7/8 i dos de 9/8), formant part aquests últims dels diversos interludis instrumentals. Per aquesta raó, el text de Corella només es canta en el context dels compassos simples, destacant per la seua quantitat el compàs de 4/4 per damunt dels altres (224 en el còmput total), tot seguit del 2/4 (82) i, finalment, el 3/4 (41). Aquesta proporció es manté, lògicament,

peculiaritat dels versos corellans, i afegint que «la funcionalidad de los hemistiquios puede llegar a hacerlos ocupar otro contexto, por su ductilidad, ya que los primeros, con la acentuación rítmica en la segunda y la cuarta sílaba, funcionan perfectamente en la primera parte del segundo, de manera que los acentos pasan a ser los de la sexta y octava sílaba», com assenyala Martos (2013: 147), la marcada funcionalitat del compàs quaternari queda patent al constituir-se, en essència, com una mena de repetició del compàs binari pel que respecta a la seua accentuació. En aquest sentit, la fórmula rítmica que presenta la intervenció primera de la veu (soprano solista), després d'una introducció que ens situa en la sonoritat general del conjunt, «una freda i majestàtica metàfora, realçada, als dos primers versos, per l'ús de l'al·literació» (Ferrando 1983: 225), n'és un bon exemple.

c.17
p Ter - me per - fet de l'e - tern con - sis - to - ri,

Exemple 6: primera intervenció de la soprano solista (v. 1, c. 17)

Aquesta fórmula, la trobarem en nombroses ocasions, sovint coincidint amb els primers hemistiquis de molts dels versos de la *Resposta*, com ara en «Terme perfet» (v. 1), «vós sou l'estel» (v. 3), «ha pres bandeig» (v. 4), «ver Déu mostrand» (v. 5), «Guiant-vos Déu» (v. 6), «passàs lo port» (v. 7), «E mostre's ver» (v. 8), «puix era carn» (v. 11), «Ab greus treballs» (v. 37) —el qual, a més, presenta una estructura musical del segon hemistiqui força similar al de la primera intervenció de la veu en la composició,³³ un vincle que podem catalogar com una mena de reexposició—, «d'on

en el cas dels compassos de música que acompanyen al text. L'aparició d'un compàs únic de 5/4 és anecdòtica i respon, fonamentalment, a les exigències prosòdiques: Blanquer necessita un temps més per acomodar l'accentuació del present "dóna" (v. 48) el qual, paradoxalment, es restaura al passat "donà" per raons ecdòtiques en l'edició crítica (Martos 2013: 152).

33 Vegeu l'exemple 7.

meresqués» (v. 39), «e, ja fadrí» (v. 42), «d'on Jhesucrist» (v. 45), «Y en lo convit» (v. 47), «d'on clar se veu» (v. 48), «Tingué record» (v. 49), «Per tot lo món» (v. 51), «com no morís» (v. 53), «que l'univers» (v. 54), «tenint als peus» (v. 60) o «Emperadriu» (v. 66). Tanmateix, per la particularitat esmentada, podem observar aquest mateix esquema rítmic en estructures similars referides a fragments dels segons hemistiquis del poema, com és el cas de «matava tots» (v. 10), «en vostra falda» (v. 29), «que tot lo món» (v. 40), «clavat enmig» (v. 49), «al peu del cedre» (v. 50), «major que tots» (v. 52) o, finalment, «perquè us paràs» (v. 59).

c.239



p Ab greus tre-balls lo tin-gués prop lo Cai - re, ___

Exemple 7: inici de la quarta secció a càrrec del tenor (v. 37, c. 239)

En relació amb els episodis en els quals es repeteix text de la poesia de Corella en la recreació sonora de Blanquer,³⁴ convé parlar esment en la seua situació estratègica dins la composició. A més de ser un reforçament obvi del propi text, d'una idea poètica o, senzillament, d'una imatge atractiva per al compositor, la repetició textual actua com a nexa d'unió amb els interludis següents o reforça canvis tímbrics acusats, detalls tots dos que incideixen en la coherència estructural a la peça. El primer cas que trobem és el de la repetició «sens pagar a l'entrada» (v. 7), dos compassos abans de l'entrada del segon dels interludis (c. 35-36), el qual facilita la reexposició d'una ressonància de l'inici de la composició.³⁵ El segon cas, dividit en dos exemples, representa un vincle

34 Vegeu la nota 19.

35 Conscients del gran sentit de l'humor de Blanquer, és possible, fins i tot, pensar en la complicitat amb l'oient mitjançant l'ús del terme «entrada», com una mena de senyal del que s'ha sentit a «l'entrada» de la composició. Si anem encara més enllà, potser de manera una mica forçada, podríem establir un vincle no manifest —gairebé de caire privat— entre la variant «marca» de «passàs lo port sens pagar en la marca» (v. 10 de *La Vida de la sacratíssima Verge Maria*) i «entrada» de «passàs lo port

estructural amb el final de la segona secció i el final de la quinta, abans de la tornada, amb un efecte força suggeridor i diametralment oposat pel que fa al tractament de les veus: d'una banda el gran divisi³⁶ coral sense acompanyament instrumental (c. 168-181) que reforça la imatge poètica «com raig de sol per vidre» (v. 24), una mena de calidoscopi lluminós amb una càrrega de religiositat notable pel que representa de referència directa a la Inmaculada Concepció de Maria, de qualitat estètica remarcable (Ferrando 1983: 225) i, d'altra banda, la veu parlada de la soprano que il·lustra els darrers tres versos del poema, abans de la tornada, «Morta la mort... » (v. 58-60), sense timbre, buida de sonoritat, sense vida... és a dir, morta (c. 300-305).

Aquesta connexió semàntica entre el llenguatge musical i el poètic, força interessant, la trobem també en la proposta de Blanquer. Es tracta d'un recurs estètic, una mena de figuralisme personal, per il·lustrar una idea, una acció o un sentiment expressat pel propi text.³⁷ Alguns exemples se'ns presenten de manera diàfana, com és el cas del descens melòdic dissonant, simbòlicament introvertit, que acompanya «sepulcre» (v. 8, c. 56) i «ley morta» (v. 33, c. 210), a la qual s'afig una durada major de les dues notes que acompanyen les dues síl·labes «mor-ta» i un acompanyament instrumental amb un descens espasmòdic i rítmicament complex (c. 211) o, més endavant, l'interval ascendent de cinquena justa en «alt», dins «passant lo més alt

sens pagar en l'entrada» (v. 7 de la *Resposta*). El terme «marca», procedent de la llengua germànica que indica senyal o frontera, va estar substituït posteriorment per «entrada», potser per decisió dels correctors de la impremta per facilitar-ne la comprensió d'un terme que generava confusió en català (Martos 2013: 159). Si aquesta fóra la raó íntima del compositor, establir una senyal o marca sonora, aquest detall dotaria d'una gran dosi d'humor intel·ligent la decisió de Blanquer, però, com s'ha dit, és probable que estiguem anant massa lluny.

36 El cor es desdobla paulatinament fins en 16 parts: a les 8 huit primeres (c. 168-171) se sumen finalment i progressiva els tenors en 8 parts més (c. 175-180). El clúster resultant és un conjunt compacte, lluminós i de caràcter suspensiu alhora.

37 El figuralisme és una tècnica de composició aplicada a la música vocal dels segles XVI al XVIII, en consonància amb els pressupòsits estètics del Renaixement i del Barroc. Consisteix en subordinar la música al text, creant una sèrie de figures consistentes a subratllar el seu sentit. En certa manera es tracta de representar gràficament el significat de les paraules. No cal insistir-hi en la pertinència del recurs tractant-se d'una cantata.

cercle» (v. 64, c. 341). D'altres, però, són més subtils com ara el moviment ascendent que acompanya «vida dels morts» (c. 184-186) —una imatge simbòlica de la vida (Martos 2013: 160) o, fins i tot, de la resurrecció— o l'ambient dinàmic introspectiu, com una mena d'amagatall segur, que presenta el vers «Déu vos deixà, perquè·ls fósseu reffugi» (v. 62, c. 328-330). Un altre recurs, que entronca directament amb aquest, és el de la visibilitat o l'opacitat controlada d'algunes paraules —en l'àmbit de la música parlarem de densitat polifònica, la qual dificulta la intel·ligibilitat del text o, en oposició, d'escriptura homofònica que la facilita i l'emfatitza—, lligat moltes vegades a la religiositat de l'autor davant una poesia com la que ens ocupa.³⁸ En la primera de les tipologies, en què s'aposta per facilitar la comprensió del text, trobem de bell nou els tres versos finals abans de la tornada «Morta la mort, lo vés sobre los núvols / al cel volant, perquè us paràs cadira / tenint als peus los ceraffs per estrado» recitats, no cantats, com un recurs *fènix* que subratlla la conclusió del poema (c. 301-305) i magnifica, alhora, la tornada per contrast. Igualment trobem, gairebé al final de la composició, la triple repetició en escriptura homofònica de «sobre els cels» —la tercera solament «els cels»— (v. 64, c. 337-339), esmentada adés, la qual representa una reafirmació religiosa notable o, per finalitzar aquest apartat, l'ascens homofònic brillant de l'hemístiqui «que relluente carvoncle» (v. 65, c. 343-345), amb una repetició reafirmant de «que relluente» inclosa.³⁹ En la segona de les opcions possibles, tanmateix, veiem difuminat a conseqüència de la densitat polifònica l'hemístiqui «de vostra mare casta» (v. 17, c. 128-130), així com la idea «que y redosà nou mesos, / per vós

38 Al menys, així ho sospitem en el cas de Blanquer arran d'altres anàlisis dutes a terme en diferents obres religioses de la seua producció.

39 «Carvoncle» presenta totes les característiques que fan ben especials els *rims de fènix* i, per aquesta raó, esdevé un remat de vers especialment estimat per Corella (Martos 2013: 155). En aquest sentit, és notòria la intuïció del nostre compositor o, en el cas de conèixer aquest detall, el seu subratllat intel·ligent.

passant com raig de sol per vidre» (v. 23-24, c. 168-180), clarament relacionades amb la concepció de la Verge i la seua exaltació, vocació íntima del certamen marià de 1474.

LA RECEPCIÓ DE *VIDA DE MARIA* A TALL DE CONCLUSIÓ

Malgrat tenir una recepció ben satisfactòria, la cantata de Blanquer, com ocorre lamentablement en tantes altres ocasions dins l'àmbit de la música contemporània, no va tenir moltes més oportunitats de ser interpretada en públic. El regust pels esforços efímers que engalanen la idiosincràsia valenciana, va estar a l'alçada de les circumstàncies també en aquesta ocasió: res més en sabem de noves interpretacions si és que n'hi hagueren.

Amb aquest fet no sols perd Blanquer, sinó també Corella i la seua difusió. No obstant això, de l'estrena se'n feien ressò generosament importants crítics com ara la intuïtiva Maria Teresa Oller, qui afirma rotundament des de les pàgines de *Levante* (13-6-1982) que «La paleta orquestal que Blanquer emplea, es rica en matizaciones y en colorido, y así, dando rienda suelta a la creatividad, Blanquer ha logrado una de sus mejores obras» o el més reflexiu Eduard López-Chavarri (*Las provincias*, 12-6-1982), qui no dubta en adjectivar la composició com «una cantata articulada formalmente con tacto, escrita con un lenguaje actual y que prolonga con expresivo uso del material sonoro el texto de Rois de Corella», per afegir taxativament poc després que «el contraste de los solistas, el coro y los instrumentos luce una claridad que indica la facilidad del compositor alcoyano para manejar limpia y efectivamente unos materiales a los que dota de una tensión y luminosidad envidiables». Són paraules que incideixen en molts dels aspectes tractats al llarg d'aquest article, les quals remata amb una idea estructural força remarcada: «La cantata fluye así con aparente facilidad y la experiencia de Blanquer logra coherencia y fusión de un entramado sonoro que él organiza y estructura con singular habilidad».⁴⁰

40 Crítics citades també per Miró (1984: 106).

Que la música era una matèria ben coneguda pel cercle d'escriptors valencians del s. xv és una evidència (Ferrando & Martín 2013) i, en aquest sentit, Corella no hauria de constituir, ni de lluny, una excepció. La música, en essència, era a la composició poètica i així ho percep Blanquer, dotant a la peça d'un llenguatge coherent amb la musicalitat del text i potenciant, des de l'àmbit sonor, les seues peculiaritats i característiques específiques. Les *Trobes* no havien estat concebudes per a ser cantades, però sí recitades en veu alta i, en conseqüència, el llenguatge establert per Blanquer ofería un suport eficaç i subtil alhora, sense constriccions, però amb control. En aquest sentit, moltes de les valoracions assenyalades per la crítica han estat remarcades al llarg del paper i es fan paleses en molts moments de l'anàlisi.

La comunió íntima del text amb la seua traducció sonora —aquella «visión sonora de la idea poética» de la qual parla Blanquer—, esdevé, tanmateix, víctima d'aqueixa dependència en moments puntuals de la composició. Tot i que entra en el terreny de la hipòtesi, és fàcil asseverar que la música de Blanquer tindria altres característiques si haguera comptat amb una edició crítica del text. Aquest aspecte concret ens ha de fer pensar en la importància d'una revisió crítica dels textos d'autor, més encara en el cas dels textos medievals, no sols per la disciplina que li és pròpia, sinó també per les obres interdisciplinàries derivades o inspirades que se'n puguen fer amb posterioritat. Malgrat que l'anàlisi és subjectiva per definició, algunes diferències en aquest sentit són evidents i han estat convenientment remarcades, com ara la distribució de les veus dins del discurs musical o la idea d'ésser una mena de recreació del text poètic força sensible, per exemple, a la puntuació plantejada per l'editor. Evidentment, en aquest cas concret, la posició dels petits interludis i respirs instrumentals la funció dels quals era reflectir aquesta puntuació, entren clarament en contradicció amb l'edició crítica de Josep Lluís Martos, en seguir Blanquer la del text publicat el 1974 per Sanchis Guarner. El breu interludi de quatre compassos després de «fruyta» (v. 16), al que segueix un punt en l'edició de Sanchis Guarner no tindria cap raó de ser si Blanquer haguera disposat de l'edició de Martos, que desplaça el punt

un vers després, la qual cosa, a més, tindria altres repercussions musicals. Igualment, el concurs de la soprano solista en la tercera de les estrofes seria qüestionable si no existiren els encavallaments esmentats en els sis primers versos o, en un altre aspecte, la rítmica dels versos 49 i 50 —la qual porta implícit el significat i sentit del propi text— seria del tot diferent a la que és i, fins i tot, no contindria l'error del possessiu. No cal, doncs, parlar-ne més.

Comptat i debatut, tot i ser una composició curosa en extrem pel que respecta al tractament del material de partida, el text de Corella, i dur fins les últimes conseqüències aquesta vinculació orgànica amb la seua traducció sonora, el desconeixement de la partitura pels problemes que envolten la interpretació dels compositors contemporanis ha anul·lat la possibilitat d'obtenir algun ressò dins l'àmbit de la literatura medieval, la qual cosa, tot i que comprensible en una societat com l'actual, és una mostra més del nostre sistema de compartiments tancats —especialment manifest dins l'àmbit acadèmic— que ens fa perdre molta visió i informació interdisciplinària, un diàleg cada vegada més necessari entre les diferents manifestacions artístiques i, més que més, essencial en el cas de la poesia i la música, vinculades tan íntimament.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BLANES NADAL, M^a Luisa (2006), *Amando Blanquer: vida y obra. Una aproximación a su repertorio pianístico*, Alacant, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- FERRANDO FRANCÉS, Antoni (1983), *Els certàmens poètics valencians*, València, Institutió Alfons el Magnànim-Diputació de València.
- FERRANDO MORALES, Àngel Lluís (2015), «Ausiàs March en els pentagrames del compositor Amand Blanquer», en *Literatura y Ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, 2, ed. Marta Haro, València, Universitat de València, pp. 687-700.
- FERRANDO MORALES, Àngel Lluís (en premsa), «Elements literaris en la música del compositor Amand Blanquer (1935-2005)», *V Jornades d'Investigació de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat d'Alacant*.
- FERRANDO MORALES, Àngel Lluís, & Llúcia MARTÍN (2012), «L'art de Cupido entén de motets, Referències musicals en el *Cançoner Satírich Valencià*», en *Miscel·lània Albert Hauf*, 4, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 31-51 («Estudis de Llengua i Literatura Catalanes», 65).
- IBARRA Y FOLGADO, José María (1945), *Les Trobes en Lahors de la Verge Maria: noticias sobre la impresión del primer incunable español*, València, Hemeroscopea Ediciones.
- MARTOS, Josep Lluís (2013), «Variantes y variaciones interpoemáticas: de la *Vida de la Sacratíssima Verge Maria* a la *Lahor de la Verge* de Joan Roís de Corella», *Revista de Literatura Medieval*, 25, pp. 135-164.
- MARTOS, Josep Lluís (2014), «La poesia de Joan Roís de Corella: textos de rematada», en *Joan Roís de Corella i el seu món*, ed. Antoni Ferrando, València, Institutió Alfons el Magnànim, Diputació de València, pp. 487-507.
- MIRÓ, Adrián (1984), *Amando Blanquer en su vida y en su música*, Alcoi, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- MIRÓ, Adrián (2001), *Amando Blanquer en su vida y en su música (2^a parte)*, Alcoi, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (ed.) (1979), *Les trobes en lahors de la Verge Maria*, València, Vicent Garcia Editors S. A.

RESUM

Els textos literaris representen una part important del material del qual fa ús el compositor alcoià Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005) en moltes de les seues composicions. Al llarg del seu catàleg, extens i ben variat, trobem una nòmina notable i heterogènia d'autors els quals, mitjançant les seues creacions literàries, actuen com a font d'inspiració per a la música de Blanquer. De tot aquest conjunt, destaquen els textos medievals hispànics, que tenen en les obres de Juan de Mena, Ausiàs March, Joanot Martorell i Joan Roís de Corella, la seua plasmació. L'estudi de la cantata *Vida de Maria* (1979-1981), una composició de llarga gestació sobre un text de Corella, és l'objectiu d'aquest paper. L'anàlisi de l'obra i el seu acarament amb el text al qual deu la seua articulació, tracta d'esbrinar les relacions amb la poesia de Corella i la proposta sonora de Blanquer, empresa ben atractiva sempre pel tarannà humanístic en general, i literari en particular, d'aquest compositor.

PARAULES CLAU: Amand Blanquer, Corella, Verge Maria, *Trobes en lahors*, cantata.

ABSTRACT

Literary texts represent a significant part of the material that the composer Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005) uses in many of his compositions. In his catalogue, which is extensive and very diverse, there is a notable list of heterogeneous authors who, through their literary creations, act as a source of inspiration for his music. The collection includes the Hispanic medieval texts by Juan de Mena, Ausiàs March, Joanot Martorell and Joan Rois de Corella. The study of the cantata *Vida de Maria* (1979-1981), a composition of a long gestation with a text by Corella, is the main objective of this paper. The analysis of the work and its confrontation with the text tries to find out the relationship with Corella's poetry and the musical translation by Amand Blanquer. For his humanistic spirit in general and literary in particular, this approximation is a very attractive task in the case of this composer.

KEYWORDS: Amand Blanquer, Corella, Virgin Mary, *Trobes en lahors*, cantata.