



LA DISPERSIONE

Flauta de pico: David Antich

Oboe: Albert Romaguera

Fagot: Ximo Osca

Violines: Luis Osca P., Josep Ribes

Viola: Adolf Giménez

Violonchelo: Gustavo Canet

Contrabajo: Juan Perfecto Osca

Guitarra y tiorba: Josep Maria Martí

Arpa: Manuel Vilas

Clave: Ignasi Jordà

Percusión: Luis Osca G.

Órgano: Ignasi Jordà

DIRECTOR: Joan B. Boïls

MARTÍN Y COLL (compilador) c. 1671-1734

1	Improvise	1.58	21	Obra de medio registro de mano izquierda (ÓRGANO)	4.37
2	Canzion I	0.49	22	Discurso con ecos	6.05
3	Los impossibles (ÓRGANO)	1.59	23	Marizápalos	2.55
4	Bailete italiano	0.37	24	El ra, ta, ta	0.41
5	Xácara	1.51	25	Bailo di dame	0.53
6	Monica forsata	0.46	26	Las folias	3.36
7	Obra de cuarto tono (ÓRGANO)	5.04	27	Bailo di dame	1.03
8	Canzion II	0.41	28	Obra de falsas cromáticas (ÓRGANO)	3.14
9	Canarios	1.06	29	Pasacalle (ÓRGANO)	3.29
10	El villano	0.51	30	Canzion III	0.26
11	Quando podré logarte	1.03	31	Los impossibles	1.27
12	Danza del hacha	1.24	32	Vacas (ÓRGANO)	1.44
13	Otro género de Canarios	1.31	33	Ruede la bola	0.53
14	Obra de medio registro de mano derecha (ÓRGANO)	3.40	34	Un aire alegre	0.37
15	Entrada de clarines, antes de tocar canciones	1.05	35	Batalla (ÓRGANO)	6.19
16	Canzion italiana	1.28	36	Bayle del Gran Duque	4.08
17	Canzion catalana	1.52			
18	Canzion veneciana	1.13			
19	Canzion francesa	1.43			
20	Canzion alemana	1.54			

Ignasi Jordà, órgano
LA DISPERSIONE
Joan B. Boils, director

*“El órgano es el único instrumento
que en ventajas excede
a los varios de cuerda, á los de aliento,
y en todos ellos transformarse puede.”¹*

La publicación de estos versos del poema *La música* de Tomás de Iriarte coincide con los últimos años de vida de Antonio Soler (1729-1783). Éste cerraba una línea en el tiempo de tres siglos de esplendor del órgano ibérico en cuyo extremo opuesto podríamos tomar como referencia a Antonio de Cabezón (1510-1566).

Resulta sumamente interesante desprenderse en ocasiones de los límites cronológicos y estilísticos a los que estamos habituados, y contemplar la historia observando algunas de sus parcelas, algunos de sus aspectos más concretos de manera lineal, sin tener presente que un cambio de siglo o un cambio de periodo estilístico suponga una ruptura, un giro radical con lo anterior. Se trataría de evitar una visión compartimentada del tiempo, de la historia en sí.

De la misma manera, se pueden examinar los hechos y la propia obra de arte –en este caso musical– en su propio contexto, teniendo en cuenta sus particulares circunstancias políticas, económicas, sociales, religiosas, etc. No solamente forman parte de la historia de la música los compositores y sus obras, menos aún tomadas de manera aislada. Tampoco estaría de menos aplicar todo esto tanto a los períodos de esplendor como a los de declive, de los cuales suele hablarse menos, y al mismo tiempo evitar comparaciones con los grandes músicos europeos de ese mismo momento.

Podemos completar este ejercicio, si no tenemos solamente en cuenta a los músicos –en este caso organistas– y músicas que más brillaron, sino advirtiendo que existieron muchos otros y otras, los que son fruto de su momento y lugar, que hacían lo propio de su tiempo aunque no han pasado a la historia por su contribución al *avance* de la música, y muchos de los cuales recogen más bien elementos del pasado.

Antonio Martín y Coll (c. 1671-1734), organista de San Diego de Alcalá, y posteriormente del convento de San Francisco el Grande de Madrid, recopila y manda copiar a principios del siglo XVIII una colección de músicas para teclado en cuatro volúmenes que titula *Flores de música* (1706), *Pensil deleitoso*

de *suaves flores de música* (1707), *Huerto ameno de varias flores de música* (1708), y *Ramillete oloroso de suaves flores de música* (1709). Flores en el sentido de florear la música: “y así la fantasía en la música, es un conocimiento interior [...], y los organistas, y los demás que pulsan y ejercen los demás instrumentos, tañendo, y poniendo en execucion, lo que así les ha sido propuesto”² escribe Andrés Lorente con quien se formó Martín y Coll en el mismo Alcalá.

La compilación de Martín y Coll consta de casi mil quinientas páginas manuscritas de músicas en uso de diversas procedencias, funciones y estilos, la mayor parte de las cuales aparecen como anónimas.

“Bien tengo entendido aver en España mucha y buena música de la qual se pueden los tañedores aprovechar”³

El órgano ibérico se caracteriza por su riqueza tímbrica, la cual viene dada por la introducción sobre todo en el siglo XVIII del arca de ecos y de la trompetería de fachada, a lo que hay que añadir el teclado partido –o registro partido de mano derecha e izquierda– en uso desde el siglo XVI, lo que le proporciona interesantes posibilidades en cuanto a contrastes de planos sonoros. Justamente el órgano de San Diego de Alcalá, donde ejerce Martín y Coll de organista, es el primero del que se tiene constancia de la inclusión en el último tercio del siglo XVII del eco y de la trompetería horizontal.

Estas posibilidades tímbricas del órgano ibérico son comparables a las que podían conseguirse con el uso de los diferentes instrumentos de la misma capilla. Precisamente este es el punto de partida del presente disco, la confrontación de ambas. El primero interpreta formas musicales representativas del propio órgano (el tiento, la batalla...), mientras que para los instrumentos se emplean músicas de carácter popular, aunque aparezcan diversos guiños entre órgano e instrumentos.

“El templo en donde no suenan musicas festivas, y la iglesia que no tiene sabor a coliseo, está desierta lo más del año.”⁴

Las capillas eclesiásticas eran de configuración muy variable, tanto en cantidad como en variedad de instrumentos. Podíamos encontrar algunos de uso más habitual (el mismo órgano, el arpa, el bajón) junto con otros que tuvieron más dificultad en acceder a las mismas, como es el caso del violín.

“Y por mí digo, que los violines son impropios en aquel sagrado teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos [...]. Otros instrumentos hay respetosos, y graves, como la harpa, el violón, la espineta”⁵

Sobre los instrumentos y su uso encontramos relevante información en los principales tratados que se escribieron en el momento. *“Muchos y diversos instrumentos se lee, que ha avido en el mundo; unos de los quales son de golpe, otros de viento, y otros de cuerdas”*⁶, apunta Cerone en *El melopeo y maestro*, o Nassarre, en su *Escuela musica* habla de las capillas en las que *“se practican los instrumentos de cuerda, y otros flatulentos”*.⁷

Además de los tratadistas considerados más notables, otros aportan también por su parte interesantes noticias. Así, Pablo Minguet e Yrol publica unas *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales*,⁸ o Antonio Rodríguez de Hita indica en el mismo título de su *Escala diatónico-chromático-enharmónica*, escrita en Palencia, *“para el uso de los ministriles de esta Santa Iglesia, en las funciones de procesiones y otros intermedios, según costumbre antigua”*,⁹ prueba evidente de la práctica instrumental en las capillas.

Casi en el límite final de la línea temporal que nos ocupa, encontramos el tratado de violín de José Herrando, claro ejemplo de lo apuntado anteriormente en el sentido de que las circunstancias políticas —el favor de los patrocinadores o popes— influyen y condicionan la producción musical, el uso de instrumentos, etc., pues no es casualidad que el auge de este instrumento coincida con la afición al mismo del monarca Carlos IV.

La práctica de todos estos instrumentos de la capilla estaba estrechamente ligada a la música vocal, y es prácticamente inexistente un repertorio de músicas específicas para ellos.

*“Los instrumentos que á la voz auxilian,
y con ella se alternan y concilian,
son en la mayor parte seculares;
mas del templo hai algunos peculiares,
como el arpa y baxon, que ha reservado
el uso para el cántico sagrado.”*¹⁰

En las *Obras de música* del organista Antonio de Cabezón, publicadas por su hijo Hernando, después de explicar que pueden resultar útiles para la vihuela y para el arpa, indica que *“tambien se podran aprovechar del libro los curiosos menestriles...”*¹¹

Así, por parte de los instrumentos, solamente queda que *“examinando pues [...] los terminos estremos de cada uno, servirse ha dellos con mas facilidad y mejor sabra aplicarles la parte conveniente”*,¹² ya que, en palabras de Rodríguez de Hita, *“un musico, no solo es estimable por la musica, tambien lo es por sus procedimientos.”*¹³ *“Porque las partes de por si son miembros; los quales ayuntados hazen un hermoso cuerpo, acabado en toda perficion.”*¹⁴

Confrontación tímbrica del órgano y los instrumentos. Diferente manera de observar la historia de la música. Polémica en el uso de nuevos instrumentos. Música popular en el ámbito religioso. Músicas procedentes de la tradición oral codificadas en signos musicales concretos y las incoherencias que surgen de ello. Contradicciones, diversidad, contrastes. Necesarias tomas de decisiones.

A la postre, puede que todo ello nos lo aclare de manera conjunta Rodríguez de Hita, Cerone y el mismo Martín y Coll: *“La musica es para deleytar el animo, y persuadir los afectos”*¹⁵ dado que *“no ay edad, officio, dignidad ó estado de persona, que no se deleyte con la musica”*¹⁶ porque *“tan elevadas son las excelencias de la musica, que en sí sola abraza todas las calidades de lo bueno”*.¹⁷

*“Tres son los bienes, que en este mundo los hombres pueden poseer. Unos se llaman de fortuna, otros corporales, y los terceros spirituales. [...] Con la musica alcançamos estas tres cosas.”*¹⁸

*"The organ rules as King of Kings,
All instruments outshining;
No rival has he, winds or strings,
With ease their timbres miming."¹*

The publication of these lines of the poem Music by Tomás de Iriarte coincides with the latter years in the life of Antonio Soler (1729-1783) who closed the final chapter of three splendid centuries of Iberian organ music, the first being generally credited to Antonio de Cabezón (1510-1566).

It can be a highly interesting exercise on occasions to shrug off the chronological and stylistic limits to which we are accustomed, and contemplate sections of history and some of their more specific aspects in a linear way, disregarding the fact that a change of century or stylistic period might suppose a break or radical change in direction of what has gone before. It is a question of avoiding a compartmentalized vision of time, of history as such.

In the same way, the facts and the work of art itself –in this case, musical– can be examined in their own context, bearing in mind their particular circumstances: political, economic, social, religious, etc. Composers and their works do not just form part of musical history, much less so dealt with in an isolated way. It might also be worth applying all this to both periods of splendour and periods of decline, generally less commented upon, and at the same time avoid comparisons with the great European musicians of that same period.

We can complete this exercise, if we do not just take into account the musicians –in this case organists– and the music which shone most brightly but also remember that many others existed, fruit of their place and time, competent contemporaries who, however, have not gone down in history for their contribution to the advancement of music and many of whom indeed drew inspiration from outdated elements.

At the beginning of the eighteenth century, Antonio Martín y Coll (c. 1671-1734), organist of St. Jame's church in Alcalá, and later in the convent of St. Francis the Great in Madrid, compiled and had copied a collection of keyboard music in four volumes entitled *Flores de música* [*Musical Flowers*] (1706), *Pensil deleitoso de suaves flores de música* [*Delightful Garden of Gentle Musical Flowers*](1707),

Huerto ameno de varias flores de música [*Pleasant Orchard of Varied Musical Flowers*] (1708), and *Ramillete oloroso de suaves flores de música* [*Scented bouquet of Gentle Musical Flowers*] (1709). Flores [flowers] in the sense of florid instrumental ornamentation: “and so fantasy in music is an inner knowledge [...], which organists and all other instrumentalists who pluck and strum, gain by playing and performing as their Muse inspires them”² writes Andrés Lorente, Martín y Coll’s teacher in Alcalá.

Martín y Coll’s compilation contains almost one thousand five hundred manuscript pages of contemporary works of different origins, uses and styles, most of which are listed as anonymous.

“I believe there is much fine music in Spain that keyboard players could find interesting”³

The Iberian organ is characterized by the richness of its timbre, which stems above all from the introduction in the 18th century of the swell box and the horizontal reeds on the façade. Added to this, the split keyboard –i.e. a different register for both left and right hands– in use since the 16th century, provides interesting possibilities in terms of sound colour contrasts. Indeed, the organ of St. James’s in Alcalá, where Martín y Coll was employed as organist, is the first known example of an organ having incorporated in the last third of the 17th century a swell box and horizontal reeds.

This range of timbres available on the Iberian organ is comparable to sound palette that could be achieved by the different instruments used in the same chapel. This is the whole aim of this recording, the juxtaposition of both. The first interprets musical forms proper to the organ (tientos, batallas...), while the instruments are given music of a more popular character, though each makes the occasional allusion to the other.

“The temple void of festive music, and the church without a hint of theatre, are doomed to spend the greater part of the year empty.”⁴

Ecclesiastical “capillas” (resident church musicians) varied in their organization, both in the number and variety of instruments. Commonly used ones (the organ, harp, dulcian) could be found alongside others less favoured by these institutions, as was the violin.

“It is my opinion that violins are unsuitable for that sacred theatre. Their screeching, though harmonious, is nonetheless screeching [...]. There are other more profound, more reverential instruments, such as the harp, the double bass, the spinet.”⁵

Relevant information about instruments and their use can be found in the principal treatises written at the time. *“One reads there are many and diverse instruments in the world; some are percussion, some are wind and others are strings”*⁶, writes Cerone in *El melopeo y maestro*, and Nassarre, in his *Escuela musica [Music School]* mentions “capillas” in which *“string instruments are played as well as other windy ones”*.⁷

Apart from the more highly considered writers of treatises, certain others also had interesting data to contribute. Pablo Minguet e Yrol published a collection of *Rules and general instructions which teach the way of playing all the best and most common instruments*,⁸ and Antonio Rodríguez de Hita indicates in the very title of his treatise *Diatonic-chromatic-enharmonic scale*, written in Palencia, *“for the use of the musicians of this Holy Church in the performance of processional marches and other short pieces according to the old style”*,⁹ evident proof of the instrumental practice in the “capillas”.

Almost at the end of the time line that concerns us, we find the violin treatise by José Herrando, a clear example of the aforementioned in the sense that the political circumstances –the favour of patrons or powerful benefactors– influenced and conditioned musical production, the use of instruments, etc., since it is not by chance that this instrument’s heyday coincided with the reign of Charles IV, a great enthusiast of the violin.

The use of all these instruments in the “capilla” was closely linked to vocal music, and repertoire specifically composed for them is practically non-existent.

*“The instruments that the voice support,
To contrast and to blend purport;
The greater part are secular,
Though some to church particular;
The dulcian and harp are two
That to sacred song pay their due.”*¹⁰

In his volume *Musical works*, published by his son Hernando, the organist Antonio de Cabezón, after explaining their possible suitability for the vihuela and the harp, indicates that *“the book might also be of interest to curious instrumentalists...”*¹¹

Thus, as far as instruments are concerned, all that remains is that *“by exploring [...] the extent of their possibilities, one can more easily manage them and better assign to them their appropriate part”*,¹² since, in the words of Rodríguez de Hita, *“a musician is not only esteemed by music he plays but also by the way he interprets it.”*¹³ *“Because the parts are in themselves members which joined together make up a beautiful, perfectly finished body.”*¹⁴

Contrast of timbre between organ and instruments. A different way of looking at the history of music. Polemic in the use of new instruments. Popular music in a religious context. Music handed down by oral tradition codified with concrete musical notation with all the incoherencies that arise from it. Contradictions, diversity, contrasts. Necessary decisions.

In the end, maybe all this will become clear to us with the combined help of Rodríguez de Hita, Cerone and Martín y Coll himself: *“Music exists to delight the soul, and sway the affections”*¹⁵ given that *“no person’s age, trade, rank or condition can make him immune to the delights of music”*¹⁶ because *“so elevated are the excellencies of music that it alone embraces all the virtues of goodness”*.¹⁷

*“Three are the goods that man might in this world possess. One is called wealth, another health and the third spirituality. [...] With music we possess all three.”*¹⁸



*"L'orgue est le seul instrument
qui dépasse en avantages
les divers instruments à cordes et à vent,
et qui peut se transformer en chacun d'eux."*

La publication de ces vers du poème *La música de Tomás de Iriarte* coïncide avec les dernières années de la vie d'Antonio Soler (1729-1783). Ce dernier menait à son terme les trois cents ans de la splendeur de l'orgue ibérique initiés par Antonio de Cabezón (1510-1566).

Il est assez intéressant de passer outre, parfois, les limites chronologiques et stylistiques auxquelles nous sommes habituées, et d'aborder l'histoire en observant certaines de ses parcelles, certains de ses aspects plus concrets, de façon linéaire, sans tenir compte qu'un changement de siècle ou de période stylistique implique nécessairement une rupture, une direction stylistique radicalement différente de la précédente. On éviterait ainsi d'avoir une vision divisée en groupes temporels, une vision fragmentée de l'histoire en soi.

On peut donc examiner les faits et la propre oeuvre d'art –dans ce cas musicale– dans leurs propres contextes, en tenant compte de circonstances particulières, politiques, économiques, sociales, religieuses, etc. L'histoire de la musique n'est pas seulement formée de compositeurs et de leurs oeuvres, surtout si l'on considère ces dernières de façon isolée. Il serait également important d'appliquer cette méthode aussi bien aux périodes de splendeur comme de décadence, que l'on moins l'habitude de mettre en valeur, et d'éviter en même temps les comparaisons avec *les grands* musiciens européens du moment.

Cet exercice peut être compléter si l'on ne considère pas seulement les musiciens –dans ce cas les organistes– et musiques qui brillèrent le plus, mais en mettant en valeur que beaucoup d'autres existèrent, fruits de leurs périodes et endroits, propres à leurs époques même s'ils ne sont pas passés à l'histoire pour leur contribution à l'évolution de la musique, peut-être pour avoir eut plutôt recours à des éléments stylistiques provenant du passé.

Antonio Martín y Coll (c. 1671-1734), organiste de *San Diego* de Alcalá, et postérieurement du couvent de *San Francisco el Grande* de Madrid, recueille et fait imprimer, au début du XVIII^e siècle, une collection de musique pour clavier en quatre volumes qu'il intitule *Flores de música* [*Fleurs de musique*] (1706), *Pensil deleitoso de suaves flores de música* [*Douce pensée de suaves fleurs de musique*] (1707), *Huerto ameno de varias flores de música* [*Jardin amène de diverses fleurs de musique*] (1708), et *Ramillite oloroso de suaves flores de música* [*Rameau parfumé de suaves fleurs de musique*] (1709). *Flores* à entendre comme "ornements" de musique: "*et ainsi la fantaisie musicale est une connaissance intérieure [...] et les organistes, et les autres qui jouent d'autres instruments, en pratiquant et mettant à exécution ceux qu'on leur a ainsi proposé*"²² écrit Andrés Lorente avec qui Martín y Coll se forma à Alcalá.

La compilation de Martín y Coll comprend quasi mille cinq cents pages manuscrites de musiques alors en usage, de différentes provenances, fonctions et styles, anonymes pour la grande plupart.

*"Je tiens pour entendu qu'il y a en Espagne beaucoup de bonne musique dont les musiciens peuvent profiter"*²³

L'orgue ibérique se caractérise par sa richesse de timbres, qui provient de l'introduction, surtout pendant le XVIII^e siècle, de l'arche d'échos et de la fanfare de façade, à laquelle il faut ajouter le clavier divisé –ou registre divisé de la main gauche et de la main droite– en usage depuis le XVI^e siècle, qui permet d'intéressantes possibilités en ce qui concerne les contrastes sur le plan sonore. L'orgue de *San Diego* de Alcalá, où Martín y Coll travaille comme organiste, est justement le premier duquel nous ayons un témoignage relatif à l'inclusion de l'écho et de la fanfare horizontale dans le dernier tiers du XVII^e siècle.

Ces possibilités de timbres, propres à l'orgue ibérique, sont comparables à celles que l'ont pouvaient obtenir avec les différents instruments employés dans cette même chapelle. Voici en fait le point de départ du présent disque: la confrontation des deux distributions. La première interprète des formes musicales propres à l'orgue (le "tiento" -l'essai-, la "batalla" -bataille-...), alors que les instruments sont employés pour les musiques de caractère populaire; on trouvera également bien sûr des confrontations entre orgue et instruments.

*"Le temple dans lequel ne sonnent point de musiques de fêtes, et l'église qui n'a pas l'atmosphère d'un colysée, est déserte la grande partie de l'année."*²⁴

Les chapelles ecclésiastiques avaient des ensembles très variables, autant sur le plan de la quantité que sur celui de la variété des instruments. Il y en avait certains dont l'usage était plus habituel (l'orgue, la harpe, le basson) à côté d'autres qui avaient plus de difficultés à accéder au lieu sacré, comme ce fut le cas du violon.

"Et, quant à moi, je dis que les violons sont impropres dans ce saint théâtre. Ses grincements, mêmes harmonieux, sont des grincements [...]. Il y a d'autres instruments respectables, et solennels, comme la harpe, la basse de viole, l'épinette"⁵

Les principaux traités qui furent écrits à cette époque donnent de précieuses informations relatives aux instruments et à leurs usages. *"On connaît de nombreux et divers instruments, qu'il y a eu de par le monde; certains sont à percussions, d'autres à vent, et encore d'autres à cordes"⁶*, note Cerone en *El melopeo y maestro (La mélopée et le maître)*. Nassarre, quant à lui, parle dans son *Escuela musica* des chapelles dans lesquelles *"on pratique les instruments à cordes, et d'autres à vents"⁷*.

En plus des célèbres auteurs de traités, d'autres personnes apportent de leur côté d'intéressantes informations. Ainsi, Pablo Minguet e Yrol publie des *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales (Règles et avertissements généraux qui enseignent la façon de pratiquer les instruments les meilleurs et les plus utilisés)⁸*, ou Antonio Rodríguez de Hita communique déjà dans le titre de son *Escala diatónico-chromático-enharmónica*, écrite à Palencia *"pour l'usage des ménestrels de cette Sainte Eglise, pendant les fonctions de processions et autres intermèdes, d'après l'ancienne coutume"⁹*, une preuve évidente de la pratique instrumentale dans les chapelles.

Presque à la fin de la ligne temporelle qui nous intéresse, se trouve le traité de violon de José Herrando, clair exemple de ce qui vient d'être dit, dans le sens que les circonstances politiques –la faveur des mécènes et dirigeants– influencent et conditionnent la production musicale, l'utilisation des instruments, etc.; ce n'est donc pas par hasard que le sommet qu'a connu cet instrument coïncide avec le règne Carlos IV qui jouait du violon en amateur.

La pratique de tous les instruments de la chapelle était étroitement liée à la musique vocale, et il n'existe en vérité pratiquement aucun répertoire spécifique pour eux seuls.

*“Les instruments qui soutiennent à la voix,
et avec elle s’alterment et se concilient,
sont principalement séculaires;
mais il y en a certains de particuliers,
comme la harpe ou le basson, qui ont réservé
leur usage pour le chant sacré.”¹⁰*

Dans les *Obras de música* (oeuvres de musique) de l’organiste Antonio de Cabezón, publiées par son fils Hernando, et après d’avoir expliqué qu’elles peuvent être utiles pour la vihuela et pour la harpe, l’auteur précise que *“les ménestrels curieux pourront profiter du livre...”*¹¹

Ainsi, en ce qui concerne les instruments, on peut conclure que *“en examinant [...] les aptitudes de chacun, on pourra s’en servir avec plus de facilité et mieux leur appliquer la partie qui leur convient”*¹², vu que, d’après les paroles de Rodríguez de Hita, *“un musicien, non seulement est estimable pour la musique qu’il joue, mais aussi pour sa façon de le faire”*¹³ *“Parce que les parties sont en fait des membres; lesquels ensemble font un corps gracieux, avec un fini parfait”*¹⁴

Confrontation des timbres de l’orgue et d’autres instruments. Une façon différente façon d’observer l’histoire de la musique. Polémique dans l’utilisation de nouveaux instruments. Musique populaire dans le contexte religieux. Musiques provenant de la tradition orale codifiées en des signes musicaux concrets incluant les incohérences qu’ils impliquent. Contradiction, diversité, contrastes. Prises de décisions nécessaires.

Enfin, il se peut que tout ceci soit éclairé de façon simultanée par Rodríguez de Hita, Cerone et le propre Martín y Coll: *“La musique existe pour divertir l’âme, et convaincre les sentiments”*¹⁵ vu qu’ *“il n’y a pas d’âge, métier, dignité ou état personnel qui ne se réjouit de la musique”*¹⁶ parce que *“tant élevées sont les excellences dans la musique, que en elle seule elle embrasse toutes les qualités du bon”*¹⁷

*“Trois sont les biens que peuvent posséder les hommes en ce monde. Certains ont à voir avec la fortune, d’autres avec le corps, et les troisièmes avec l’esprit. [...] Avec la musique nous atteignons les trois ensemble.”*¹⁸

- 1 Iriarte, Tomás de: *La música, poema*, Madrid, 1779, p. 62.
- 2 Lorente, Andrés: *El por qué de la música*, Alcalá de Henares, 1672, p. 507.
- 3 Bermudo, Juan: *Declaracion de instrumentos musicales*, Osuna, 1555, fol. CXIII vº.
- 4 Torres Villarroel, Diego de: *Sueños morales, visiones y visitas*, Salamanca, 1727-1751, Tomo Segundo, p. 78.
- 5 Feijóo, Benito Jerónimo: *Teatro crítico universal*, Tomo I, Discurso XIV "Música de los templos", Madrid, 1726, p. 305.
- 6 Cerone, Pedro: *El melopeo y maestro*, Nápoles, 1613, p. 1038.
- 7 Nassarre, Pablo: *Escuela musica segun la practica moderna*, Zaragoza, 1724-1723, Segunda Parte, p. 437.
- 8 Minguet e Yrol, Pablo: *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales*, Madrid, 1754.
- 9 Rodríguez de Hita, Antonio: *Escala diatónico-chromático-enharmónica*, 1751.
- 10 Iriarte: *La música...*, p. 61.
- 11 Cabezón, Hernando de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabeçon, Madrid, 1578, 5 vº.
- 12 Cerone: *El melopeo...*, p. 1064.
- 13 Rodríguez de Hita, Antonio: *Diapasón instructivo*, Madrid, 1757, p. 14.
- 14 Cerone: *El melopeo...*, p. 1041.
- 15 Rodríguez de Hita: *Diapasón...*, p. 12.
- 16 Cerone: *El melopeo...*, p. 157.
- 17 Martín y Coll, Antonio: *Arte de canto llano*, Madrid, reimpresión 1719, Advertencia Preliminar, p. 4.
- 18 Bermudo: *Declaracion...*, fol. VI vº.







El órgano de Montesa fue construido en 1744 por Martín de Usaralde. Pese a los desperfectos ocasionados durante la Guerra Civil, la conservación in situ de la caja barroca, el secreto y el hallazgo del contrato original permitieron su restauración en 2002.

Consta de un teclado de octava semicorta con 47 notas (sin C#-D#), partido entre c' y c'#.

Registración

Mano izquierda: Mano derecha:

Címbala	Clarin
Bajoncillo	Trompeta real
Lleno	Címbala
Trompeta real	Corneta
Clarón	Lleno
Nasardo en 17ª	Nasardo en 17ª
Quincena	Clarón
Nasardo en 15ª	Nasardo en 15ª
Docena	Docena y 15ª
Nasardo en 12ª	Nasardo en 12ª
Octava	Octava
Violón	Violón
Flautado	Flautado mayor



9 contras de pedal y tambor.
Diapasón: la=392 hz.

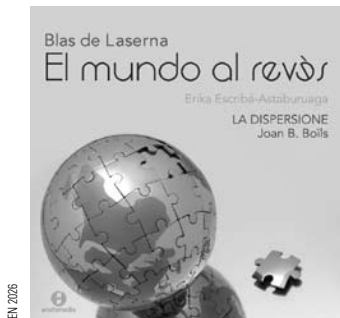


Xacava

A handwritten musical score for the piece 'Xacava'. The score is written on ten systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece is divided into sections marked with circled numbers: 1^a, 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8^a, and 9^a. The handwriting is in black ink on aged paper.

Parte de los manuscritos de Martín y Coll que se conservan en la Biblioteca Nacional de España han sido publicados por Genova Gálvez, Julián Sagasta, Carlo Stella-Vittorio Vinay y Antonio Baciero.

LA DISPERSIONE en ENCHIRIADIS:



EN 2026

Blas de Laserna
El mundo al revés
LA DISPERSIONE
Joan B. Boils

Agradecimientos:

Parroquia de l'Assumpció (Montesa) y Joan Albelda Oltra, párroco de la misma; Josep Cerdà i Ballester, historiador; Juan Bta. Díaz, organero; Societat Musical de Guadassuar

Grabación realizada en la Iglesia de l'Assumpció de Montesa (Valencia) en diciembre de 2010.

Productor: Raúl Mallavibarrena.

Toma de sonido y edición: Jorge G. Bastidas (dbc estudios - Requena, Valencia).

Edición: Ignasi Jordà, Juan Perfecto Osca, Luis Osca P, David Antich, Joan B. Boïls.

Instrumentaciones: Joan B. Boïls.

Fotografías: Sonia Cervera.

Diseño: Juan Bautista García (juan@holotropicamadrid.com)

® & © Enchiriadis 2010.

Español - English - Français. Made in Austria SONY DADC. Duración total: 75:01