

L'obra musical dels germans Juan i Valero Moreno y Polo preservada a l'Arxiu Capitular de la Catedral de Tortosa

DAVID MATHEU I HASKELL-BELL

Conservatori Professional de Música de la Diputació da Tortosa

RESUM

Dins del conjunt de composicions musicals preservades a l'Arxiu Capitular de Tortosa, hi destaca, tant per volum com per qualitat, el treball dels compositors Juan i Valero Moreno y Polo, presents a la seu tortosina en les dècades centrals del S. XVIII. Investigadors i intèrprets contemporanis han aprofundit comparativament poc en les seues composicions sacres, que romanen en bona part desconegudes malgrat el seu valor. La present aproximació té com a objecte esbrinar alguns dubtes sobre l'autoria concreta de les composicions, així com traçar les línies generals de l'estil compositiu en què s'emmarquen.

Paraules clau: Juan/Valero Moreno y Polo, compositor, partitures, Tortosa, S. XVIII, música sacra.

RESUMEN

Dentro del conjunto de composiciones musicales preservadas en el Arxiu Capitular de Tortosa, destaca, tanto por volumen como por calidad, el trabajo de los compositores Juan y Valero Moreno y Polo, presentes en la sede tortosina en las décadas centraes del S. XVIII. Investigadores e intérpretes han profundizado comparativamente poco en sus composiciones sacras, que permanecen en buena parte desconocidas a pesar de su valor. La presente aproximación tiene como objeto esclarecer algunas dudas sobre la autoría concreta va de las composiciones, así como trazar la líneas generales del estilo compositivo en las que se enmarcan.

Palabras clave: Juan/Valero Moreno y Polo, compositor, partituras, Tortosa, S. XVIII, música sacra.

ABSTRACT

Among the musical compositions preserved at the *Arxiu Capitular* (Cathedral's Chapter Archive) in Tortosa, stands out both because of volume and quality, the work of the composers Juan and Valero Moreno y Polo, located at the Tortosa cathedral in the central decades of the 18th Century. Contemporary researchers and performers have worked in a comparatively small degree on their sacred compositions, which remain largely unknown despite their value. This approach has the aim to make clear some doubts about concrete authorship of the compositions, and also to trace the general frame of their compositional style.

Key words: Juan/Valero Moreno y Polo, composer, scores, Tortosa, 18th Century, sacred music.

Introducció

Tot investigador que s'aproxime al fons de partitures musical de l'Arxiu Capitular de la Seu Catedralícia tortosina no pot deixar de restar sorprès davant el volum de partitures pertanyents al compositor Moreno, ingent pel nombre de composicions i ingent també al costat dels reculls d'altres autors custodiats a l'arxiu, un corpus de composicions només comparable al del compositor –i mestre capella a la mateixa Seu- Joan Antoni Nin i Serra (1804-1867). En total, trobem no menys de 90 composicions atribuïdes a Moreno.

Aquesta circumstància posa encara en major evidència la falta d'atenció, recerca i treball que –en línies generals- les composicions de Moreno han rebut per part d'investigadors i intèrprets. L'esmentat Joan Antoni Nin demostra no ser indiferent al valor de les composicions de Moreno si atenem a les nombroses còpies que en va efectuar –conservades al mateix arxiu-.

Precisament un músic i musicòleg tortosí deixeble de Nin, el sovint recordat i no sempre prou conegut ni reconegut mestre Felip Pedrell i Sabaté (1841-1922), va posar l'accent –amb un to certament laudatori- sobre la figura de Moreno i el seu llegat musical:

Si el organista Moreno [Juan Moreno y Polo] no es aparentemente tan profundo y sólido en la técnica como Elías o como Oxinaga, posee, en cambio, cualidades de genialidad y de fantasía tan adelantadas para su época que nos atrevemos a calificar de excepcionales. (...) La espontaneidad melódica de sus temas, está llena de sentimiento y de peregrinos hallazgos de modulación¹

Decíamos en una ocasión, hablando de la genialidad de este singular organista llamado Moreno [Juan]: Cuando escribía, entre los años 1754 y 1776, todas las composiciones que de él poseemos, todas autógrafas, vivía Haydn (1732-1809), casi acababa de nacer Mozart (1756-1791). La simple enumeración de esta cronología explica bien a las claras las facultades extraordinarias que acusan la obra de este organista, así las de órgano como las de clave, mucho más todavía éstas que aquéllas, cuando se comparan y confrontan con las que en igual y posterior lapso de tiempo producían los memorables.²

Cuando se lo imagina uno a ese genial desconocido Moreno colocado en un solitario rincón del mundo, sin haber conocido jamás, sin duda alguna, una sola obra de Haydn o Mozart, piensa uno que el único arte de ese genio solitario y desconocido sería el que él llevaba en su cabeza y oía embargado por los oídos de su alma.³

L'estudiós Dionisio Preciado, en el seu remarcable estudi *Doce composi-*

1 PEDRELL, Felipe: *Antología de organistas clásicos españoles*, vol. II, p. III, citat per PRECIADO, Dionisio, *Doce compositores aragoneses de tecla (s.XVIII)*, Ed. Editora Nacional, Madrid (1983), p. 54

2 PRECIADO, p. 54

3 PRECIADO, p. 54

tores aragoneses de tecla (s.XVIII), no es deixa arrossegar fàcilment per les valoracions aportades per Pedrell, i aventura que

(...) quizá el haber sido el aragonés [Moreno] organista en la ciudad natal de Pedrell haya contribuido a elevar el diapason de estos encomios, que parecen, a veces, ditirámicos.⁴

Ens trobem aquí, en aquest comentari de D. Preciado, amb aquella certa suspicàcia i desconeixement contextual per part dels seus col·legues –coetanis i actuals- que tant ha entelat la percepció de la monumental tasca de Pedrell -tant en el vessant compositiu com el musicològic-, actitud sovint basada més assumpcions apriorístiques que en valoracions suficientment fonamentades a nivell documental, tal com les composicions de Moreno fefaentment s'encarreguen de demostrar per mèrits propis.

Els germans Moreno y Polo

La petita vila de La Hoz de la Vieja (província de Terol) compta amb l'honor d'haver aportat dos de les principals nissagues musicals del S. XVIII dins del context de l'Aragó i, fins i tot, de l'Espanya de l'època, com són la família dels Nebra –concretament amb el fundador del llinatge, José Antonio Nebra Mezquita- i la dels Moreno y Polo.

Com ha quedat suficientment palès documentalment amb els estudis que s'aniran esmentant, els germans Moreno y Polo van ser tres: per ordre d'edat, José (1708-1774), Juan (1711-1776) i Valero (1714-1780c). Van formar-se, a nivell musical, essencialment a la catedral del Salvador de Saragossa, probablement coincidint cronològicament tots tres en aquesta institució en algun moment dels seus estudis.

Acabada la seua etapa formativa, com és habitual en els músics de l'època atesa l'escassetat de places musicals de caràcter professional, van disseminar-se en recerca d'alguna ocupació laboral en consonància amb la formació rebuda, que devia haver sigut sòlida si es valoren els càrrecs que van atènyer. En concret, José va ser compositor i organista a diverses parròquies aragoneses, a les catedrals del Pilar i d'Albarracín i, posteriorment, al Palacio Real de Madrid; Juan va ocupar la plaça d'organista a la catedral de Tortosa, mentre que el tercer germà, Valero, va exercir com a mestre de capella també a la catedral de Tortosa –a la qual s'incorporà dotze anys després que son germà ho fes-.

Pel que fa al desenvolupament de les seues tasques professionals a Tortosa, Juan va exercir el càrrec de 1731 a 1776, i Valero entre el 1743 fins *circa* 1780, amb la qual cosa els germans compartiren 33 anys d'activitat musical a la seu catedralícia.

Ara bé, si actualment són més aviat escasses les dades biogràfiques documentades sobre la trajectòria dels germans Moreno y Polo, el simple fet de la seua existència no ha sigut ni tan sols conegut per part dels investigadors dedicats al seu estudi. El mateix Pedrell -probablement l'investigador més proper a les fonts documentals de com a mínim dos dels germans- escriu

4 PRECIADO, p. 54

Ab los cognoms Moreno y Polo figuren dos mestres germans a la catedral de Tortosa vers la meytat del segle XVIII: Joan, organista; Joseph, mestre de capella; morí lo derrer vers 1773 y 1774, essent organista a la Capella Reyala de Madrid. Lo millor músich era En Joan (...) ⁵

Aquesta observació evidencia que Pedrell desconeix el nom de Valero, que no menciona en cap moment en els seus escrits⁶, i barreja el càrrec de mestre de capella a Tortosa (ocupat per Valero) amb el càrrec d'organista al Palau Reial de Madrid (cas de José), confusió sorprenent si considerem la pulcritud documental que Pedrell acostuma a exhibir en els seus escrits i investigacions —no de bades se'l considera el fundador de la musicologia moderna a Catalunya i Espanya—.

La presència i càrrec de Valero —el menys documentat i més obscur dels tres germans— a la seu tortosina queda fora de dubte davant de l'acta de presa de possessió del càrrec de mestre de capella el dia 10 de setembre de 1743 ⁷, així com la designació de Valero com a marmessor i hereu de son germà Juan, en el testament que aquest va signar el 25 de maig del 1776, pocs dies abans del seu decés (2 juny) ⁸.

Redundant encara més en la confusió de persones entre els tres germans Moreno y Polo, l'investigador Josep Pavia i Simó en el seu inventari⁹ revisat i comentat dels fons musicals de la catedral de Tortosa classifica en el volum 47 algunes composicions de *Joaquín* Moreno, un nom de pila que no figura en cap text consultat d'investigació referida als Moreno; el mencionat D. Preciado dedica un petit apartat als familiars dels germans compositors, en què no figura ningú amb aquest nom¹⁰, a més de comentar que sovint, dificultant encara més el seu rastreig, no eren coneguts —ni signaven— com a *Moreno* sinó com a *Polo*.

L'autor

Les partitures de Moreno dipositades a l'Arxiu Capitular no presenten el nom de pila del compositor —i molt rarament la data de composició¹¹—. Aquest fet comporta un evident dubte sobre l'autoria de les composicions, que en principi —i fins nova informació que pogués aclarir la incertesa— fóra versemblant que tant poguessen ser degudes a la mà de Juan com a la de Valero.

Seria en principi conseqüent pensar que amb major probabilitat poden ser atribuïbles a Valero, atès que els mestres de capella acostumaven

5 PRECIADO, p. 28

6 PRECIADO, p. 54

7 PRECIADO, p. 50

8 Dates que —per cert— fan palesa la confusió de dates i noms per part de Pedrell, que dona el 1773/4 la data —certa— de defunció de José, quan el mestre de capella fou realment Valero, que va sobreviure sos germans i continua documentat com a mínim fins c1780—.

9 Publicat a la revista *Anuario Musical* (1996), núm. 51, consultable digitalment a <http://digital.csic.es/bitstream/10261/65781/1/Pavia-1996-Archivo%20de%20m%C3%BAsica%20de%20la%20Catedral%20de%20Tortosa%20....pdf>

10 PRECIADO, p.30.

11 El *Salve Regina* (volum número 7 del Fons Capitular), per exemple, porta escrita a la portada la data de 1768, any que tots dos germans coincideixen a Tortosa

a tindre designades com a tasques inherents al seu càrrec a la Catedral de Tortosa

cumplir todo lo demás que en esta y las demás catedrales acostumbran y tienen obligación maestros similares, como es componer todas las músicas que sea menester las cuales, tras la muerte del maestro o pasando éste a otro lugar, tendrán que quedar en dominio de su iglesia¹²

Ara bé, aquesta teòrica obligació contractual del mestre de capella no hauria de descartar la possibilitat que, en el decurs dels 33 anys compartits de tasca musical a la seu tortosina, en un determinat moment Juan hagués pogut compondre alguna de les obres conservades, o que hagués pres part de manera parcial en la seua composició (en aspectes com ara la instrumentació, el xifrat del *baix continu*, la part dedicada a l'orgue o algun altre instrument, etc.).

La circumstància de ser germans, trobar-se establerts en un mateix entorn laboral i haver estat formats musicalment en el mateix centre d'ensenyament aventurarem que podrien haver facilitat una interacció en tasques compositives -tant en circumstàncies ordinàries com extraordinàries-. A nivell estilístic, les concomitàncies haurien estat probablement similars entre ambdós, probabilitat que recolzaria una observació de D. Preciado quan, comparant composicions per a tecla de José i de Juan, expeditivament resol que

Lo que se dijo [sobre estructura i estil] de las composiciones de José Moreno y Polo es ahora aplicable a estas piezas de su hermano Juan¹³



Fig. 1. Signatura de Moreno a la portada del seu *Motette a la Virgen*, provinent de l'Arxiu Capitular de Tortosa (Fons Musical, volum 39).

Planant la incògnita sobre quin dels dos Moreno compongué cada obra determinada, no creiem desassenyat ampliar el cercle del dubte incloent el germà restant, José.

Un indicatiu que convida a no descartar aquesta possibilitat és el recull de composicions per a tecla conegut com *Manuscrit musical de Valderrobres número 2*¹⁴, en el qual es troben un seguit de composicions -amb diferents cal·ligrafies entre elles, probablement no autògrafes- atribuïdes algunes a José, altres a Juan i altres sense especificació o bé amb l'original massa malmès com per poder llegir-ne l'autoria.

12 Acta capitular tortosina citada per ROSA I MONTAGUT, Marian, al seu treball *UNA APROXIMACIÓN A LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE TORTOSA (TARRAGONA): 1700-1750*, publicada a la revista *Anuario Musical*, núm. 62 (2006). Disponible en xarxa a: <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/7/7>

13 PRECIADO, p. 54

14 PRECIADO, p. 32



Fig. 2. Inici de la Sonata en fa de Juan Moreno y Polo (Manuscrit de Valderribles nº2)¹⁵

15 PRECIADO, p. 34

Aquesta conjunció d'obres de dos dels germans en un mateix recull – coincidència que fóra més improbable en el cas de compositors no relacionats entre sí-, dóna una pista sobre possibles intercanvis de materials musicals entre ells, més encara si es consideren les periòdiques necessitats de noves composicions per a les funcions religioses així com les dificultats d'adquisició de partitures en èpoques d'escassa música impresa.

Per fer-nos una idea del volum de partitures escrites per Moreno a Tortosa, si dividim les 90 composicions preservades a l'Arxiu (que com és obvi podrien originalment haver-ne sigut més) entre, per exemple, els aproximadament 37 anys d'exercici de Valero al capdavant de la capella musical (suposant que es trobés en situació i capacitat d'escriure música el 100% del temps del seu magisteri), obtindríem una mitjana de producció d'entre 2 i 3 obres per any: una xifra remarcablement alta per a un càrrec que acostumava a acumular moltes altres funcions, com ara la formació de l'escolania, assajos amb els professionals de la capella musical, instruir el bisbe i altres religiosos en el cant pla, etcètera¹⁶. És fàcil d'imaginar que, en aquest context, una obra ja escrita hagués comportat un notable estalvi de faena a qui estigués obligat a proveir de nova música destinada a una determinada ocasió. Tal volta –i això és només una hipòtesi- aquesta discreció en la utilització del cognom Moreno sense especificació del nom de pila pogués anar per aquest camí.

De moment, i a falta de més dades aportades a través d'anàlisis grafològiques, dels materials, o de comparació exhaustiva de les partitures i dels seus trets estilístics, resta aquí per a resoldre el dubte últim sobre l'autoria de tantes i tan remarcables composicions.

Gèneres musicals

Com és de preveure, la pràctica totalitat de les composicions arxivades al fons musical de la seu tortosina són de caràcter religiós, i les de Moreno no en són cap excepció. El gruix de la seua producció s'emmarca en les formes musicals religioses habituals, com ara magnificats, misses, responsoris, *salve regina*, salms, misereres, motets, *Te Deum*, antífones, entre d'altres composicions de més reduït format basades igualment en textos religiosos.

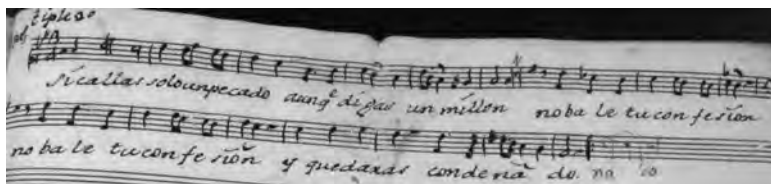
Els efectius necessaris per a la interpretació d'aquest repertori es basen

¹⁶ ROSA I MONTAGUT, p. 158

en la veu, característica fonamental de la major part de la música religiosa, per la capacitat de transmetre el text religiós. Tot i això, bona part de les composicions de Moreno requereixen una instrumentació que enriqueix i contextualitza el component essencial de la veu (veu *a solo* o bé conjunt coral de variada disposició).

D'aquesta instrumentació l'orgue és dipositari de la base harmònica, destinada tant lluïment general de la partitura com al suport dels cantants involucrats en la interpretació. En segon lloc, els instruments de corda - presents ja en un nombre més reduït de composicions- contribueixen a ampliar la riquesa tímbrica, amb un especial reforç dels baixos (Moreno escriu indistintament *bajo*, *violón*, *bajón*) i els violins - generalment dos veus de violins diferents, en ocasions tres; els instruments de vent són només presents circumstancialment en composicions de gran format, participant en alguns del números i aportant una especial brillantor.

Fig. 3. Fragment de la part de tiple corresponent a *Para Misión 8º día. "Si callas un solo pecado"*, de Moreno.



Ara bé, l'existència del ja comentat *Manuscrit musical de Valderobres número 2* dedicat a instruments de tecla posa en relleu que els seus interessos van més enllà del gènere religiós, com és de fàcil suposar en músics fornits d'una sòlida base organística. Aquest interès queda constatat per la tinença per part de Juan d'un clavicordi propietat del Capítol, i posteriorment emprat per Valero:

(...) la Catedral de Tortosa tenia un clavicordio que, después de la muerte de Juan Moreno y Polo, se llevó a casa su hermano Valero, con el permiso previo del cabildo tortosino.¹⁷

No queda constància, ni en base a l'inventari de l'arxiu ni per cap comentari dels estudiosos que han tractat sobre els compositors, si Moreno va esmerçar el seu talent en altres terrenys a banda del religiós i el de la tecla *a solo*, com ara podrien ser la música de cambra o l'estil concertant: aventurem que seria estrany que no ho hagués fet, encara que fos de manera puntual, si atenem a l'estil i personalitat de les seues composicions; en tot cas, a l'igual que les composicions per a tecla - conservades en un nombre mínim-, devien ser considerades en certa manera *de segona línia* en relació amb el gènere vocal religiós a què estava lligat professionalment, circumstància que no ha afavorit la seua òptima difusió i conservació.

Les partitures

Molt poques de les composicions musicals preservades a l'Arxiu Capítular de Tortosa han arribat a l'actualitat en format de *partitura* -també

17 PRECIADO, p. 53

referit com a *guió general*, en què s'inclouen totes les veus i instruments que intervenen en cada moment-, sinó que ho han fet com a conjunt de *particel·les* –les parts de música que correspon a un únic instrument o veu aïlladament-.

En la seua tasca creativa, el compositor acostuma a treballar amb la partitura, un format que contribueix recrear la totalitat de l'obra, a ser conscient de la interacció entre les veus, a capir l'arquitectura general de l'obra. La *particel·la*, en canvi, acostuma a estar destinada a l'ús per part dels intèrprets en el moment d'estudi i/o execució de l'obra, atès que és més pràctica que la partitura a l'hora d'ubicar-la en el faristol o transportar-la, llegir-la adequadament, passar fulls durant l'execució sense impediments, efectuar anotacions auxiliars complementàries al text musical, etcètera.

Dins de la tònica general adés comentada respecte a l'Arxiu Capitular, les obres de Moreno ens han arribat en format de *particel·les*, circumstància que, a la pràctica, obliga tot investigador i/o intèrpret desitjós de formar-se una idea de cada composició a recompondre la partitura general per a refer la unicitat de l'obra i sotmetre-la a una reconstrucció, correcció -si s'escau- i visualització global, sovint imprescindible.

Els moderns mitjans informàtics han contribuït enormement a l'hora de recolzar l'investigador en les seues tasques de recuperació de materials musicals antics, una ajuda que de totes maneres comporta la tasca lenta i laboriosa de resseguir el pensament de l'autor –*lapsus calami* i informació incompleta inclosos- així com materials de difícil lectura i/o deteriorats. D'altra banda, tant de Moreno com dels altres autors arxivats, ens trobem amb nombroses parts de diverses composicions que es troben perdudes -especialment pel que respecta a parts vocals del cor-, amb la qual cosa el treball de l'investigador pot arribar a comportar no ja recompondre un trencaclosques musical amb materials existents, sinó implicar una reconstrucció o reescriptura intuïtiva i creativa del material desaparegut.

Tres composicions recuperades

Dins del marc de la recerca duta a terme sobre composicions inèdites de Moreno, tres obres han sigut de moment recuperades, revisades i transcrites a la notació musical moderna, amb la finalitat de facilitar-ne l'accés a l'estudi o intèrpret desitjós de conèixer i reviure la seua obra; totes elles es troben al 7è volum del fons musical de l'Arxiu Capitular de Tortosa (concretament en els apartats 7/3, 7/6 i 7/8¹⁸).

Les portades de les composicions presenten els següents textos¹⁹:

- *Acompañamiento al Responsorio 2º del primer nocturno para contralto a solo* (Hodie nobis pax vera).
- *Responsorio a solo con violines, al nacimiento de Cristo para el 2º nocturno*. (Beata Dei Genitrix).
- *Salve, solo con violines 1768 (Salve Regina)*.

18 PAVIA, vegeu nota 9.

19 Entre parèntesi, les primeres paraules del text, per facilitar la seua identificació i agilitat de referència.

La efectius necessaris per a la seua interpretació consisteixen en una veu solista -soprano al *Beata Dei Genitrix*, i contralt en els altres dos casos- a més d'un reduït acompanyament instrumental. La tessitura de la part vocal és relativament restringida, obrint-se poc més enllà de l'àmbit de l'octava -tal volta per a facilitar la seua interpretació a veus no del tot formades-, concretament:

- *Hodie nobis pax vera*, de la2 a si3.
- *Beata Dei Genitrix*, de mib3 a sol4.
- *Salve Regina*, de la2 a sib3.

La instrumentació és senzilla, presentant un dispositiu limitat però efectiu, molt característic de composicions coetànies: acompanyament de violins i l'habitual *basso*. En el cas del *Salve Regina*, es compta amb dos veus de violí, mentre que en les altres composicions s'amplia a tres. Seguint el costum de la tradició barroca i de part del classicisme, pel que respecta al baix (que Moreno anomena *acompañamiento*) no s'especifiquen els instruments als quals està destinada la part, instruments que generalment poden incloure el violoncel, el contrabaix, algun altre instrument greu²⁰, a banda de -naturalment- l'instrument d'acompanyament religiós per excel·lència, l'orgue. En el cas de l' *Hodie nobis pax vera*, s'hi inclouen dos parts de *basso*, una d'elles deguda a la mateixa mà de Moreno (amb el títol *violon*, presumiblement un contrabaix) i una altra de diferent cal·ligrafia.

Fig. 4. Compassos inicials del primer violí corresponents al *Beata Dei Genitrix*.

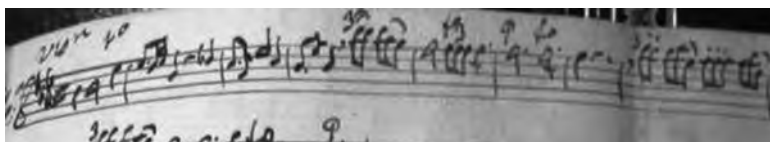


Fig. 5. Compassos inicials del segon violí corresponents al *Beata Dei Genitrix*.



Fig. 6. Compassos inicials del tercer violí corresponents al *Beata Dei Genitrix*.

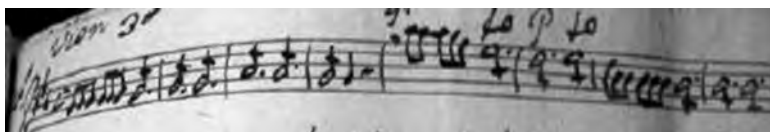


Fig. 7. Compassos inicials del baix corresponents al *Beata Dei Genitrix*.



²⁰ ROSA I MONTAGUT, p. 164-164, menciona, a tall d'exemple, la presència de diversos intèrprets d'arpa a la seu tortosina, considerada la presència d'aquest instrument "siendo essa tan precisa para acompañar en la Quaresma, Semana Santa, Siestas y procesiones".

The image displays a musical score for the piece 'Beata Dei Genitrix'. It consists of two systems of staves. The first system includes a Soprano part (Sopranos) and four string parts: Violin I (Violí I), Violin II (Violí II), Violin III (Violí III), and Cello (Violoncel). The second system includes a Soprano part (Soprano) and three string parts: Violin I (Violí I), Violin II (Violí II), and Violin III (Violí III). The score is written in a modern notation style, featuring various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Fig. 8. Transcripció a notació musical moderna i reconstrucció de la partitura general del *Beata Dei Genitrix*.

Pel que respecta a l'estructura harmònica de les peces, Moreno mostra una fina sensibilitat cap a la modulació²¹ -canvi de d'una tonalitat a una altra-, amb resultats efectistes, expressius i sorprenents, tot i trobar-se dins de les convencions harmòniques característiques del seu entorn estilístic. Cal mencionar la discreta manera com en ocasions prepara la modulació dins de la lògica de la frase musical, mentre que en d'altres opta per presentar el nou to entrant abruptament, amb la finalitat de crear un tall expressiu entre les parts de la peça.

Una anàlisi general de com gestiona l'harmonia conclouria el següent:

- Hodie nobis pax vera
- Re M - re m – Re M – Re m – Fa M – Do M – la m – Re M
- Beata Dei Genitrix
- Mib M – Sib M – Mib M – do m – Mib M – Sib M – Mib M – Sib M – Mib M – do m – sol m – Mib M – do m – Mib M
- Salve Regina
- do m – Mib M – Sib M – Mib M – do m – Sib M – Mib M – sol m – do m –
- Mib M- sol m – do m

L'escritura musical

L'expressió escrita en les partitures de Moreno pot ser definida com bastant acurada dins del context dels hàbits compositius del seu temps. Aquesta precisió en l'escritura és un tret relativament característic en compositors que d'alguna manera desenvolupaven la seua tasca profes-

²¹ Vegeu la nota 1, confirmant l'observació de Pedrell respecte al tracte de la modulació.

sional amb músics d'escassa formació, aficionats o bé alumnes en etapa formativa.

A tall d'exemple, la comparació entre manuscrits de J. S. Bach -sovint destinats al cor de parròquia on exercia- i els de G. F. Händel -concebuts per a alguns dels millors professionals de la seua època- posa en relleu les diferències entre un escrit musical explícit (amb abundoses indicacions per a evitar possibles errades) al costat d'un text més sintètic que el compositor destina a un intèrpret coneixedor de les pràctiques professionals habituals.

Fig. 9. Detall de la part de primer violí de l'*Hodie nobis pax vera*, profusa en indicacions interpretatives: *p* (piano), *fo* (forte), *appoggiatures*, llàgrimes/punxes i notes lligades i picades.



El càrrec de Moreno com a mestre de capella (comtant que a Valero li correspongués l'autoria de les tres peces analitzades), que comportava la formació musical dels escolans i d'altres persones poc familiaritzades amb el llenguatge musical²², bé explicaria aquesta netedat -a voltes redundant- en l'escriptura de les seues composicions.

A la figura 9, s'hi troben unes bones mostres d'aquest tret: repeteix la lligadures (o bé llàgrimes) en compassos contigus d'estructura idèntica o similars, marca amb puntet les 8 notes d'un mateix compàs, diferencia en un mateix compàs 1 nota punxada seguida de 3 notes picades especificant novament que han de ser *piano*, etcètera.

L'estil compositiu

Del conjunt de característiques compositives, de l'atmosfera general expressada en cada composició, de la combinació de les variables del llenguatge musical emprat, de -en definitiva- l'estil de les obres de Moreno recuperades i analitzades en aquesta aproximació al seu llegat, se'n desprèn la figura d'un compositor dotat d'un innegable talent per a la creació, amb gust i mesura, expressiu sense excessos.

Escoltant les seves obres, resulta inevitable recordar el comentari de Pedrell²³ quan emplaça i referencia Moreno en el període del *classicisme* en què Haydn i Mozart eren actius. Les seues composicions, sense voler-les òbviament comparar en cap sentit amb la dels grans genis

²² Vid. nota 12.

²³ Vid. Nota 2.

esmentats –nascuts, per cert, entre 2 i 4 dècades després que Moreno²⁴- colpeixen des del primer moment per la seva frescor i espontaneïtat. Sorprenen que un compositor allunyat dels grans centres musicals europeus, format professionalment en un entorn religiós de tarannà més aviat conservador i continuista, aposte per un estil decididament després de la tradició barroca i opte pel nou estil clàssic que es gestava en focus musicals distants –geogràficament i conceptualment- d'on va desenvolupar les seues tasques compositives.

La flexibilitat en el tracte de la veu -que s'expressa amb un fluid *cantabile* sense resultar mecànica en cap moment-, al costat d'una instrumentació treballada, substanciosa i brillant quan els instruments es troben sols –així com discreta i col·laboradora tan bon punt la veu entra en escena- evidencien la mà segura d'un compositor coneixedor dels delicats equilibris que l'oïda li exigeix a la Música per seguir el seu discurs amb atenció i delit.

Cloenda

Davant de l'obra de Moreno –dels tres Moreno y Polo-, i quan es diu *davant* tant ens referim a la documentada comprovació de la seua qualitat com a la valoració que n'han fet els escassos estudis musicològics que s'hi ha referit, és lícit de concloure que ni de bon tros han rebut el coneixement i reconeixement que el seu valor mereix.

Les raons d'aquest menysteniment són diverses, generals en alguns casos, particulars en d'altres.

Entre les generals, una de les principals es troba en l'escassa valoració que el llegat musical propi ha patit al nostre país, desdeny que ha afectat històricament tota mena de música -des de la popular fins la culta, feta excepció d'un reduïdíssim grapat de creadors i intèrprets-, circumstància que ha agrisat la percepció que el país té d'ell mateix a nivell musical. Entre les particulars que afecten Moreno, podrien comptar-se la marginalitat geogràfica de la majoria d'arxiu on es custodien els seus manuscrits, el caràcter majoritàriament religiós de la seua producció²⁵ i el desconeixement general de la seua figura.

Confiem que el temps, la tasca de músics i investigadors i, per damunt de tot, l'apreciació de tots els amants de la Música, contribuïsquen a emplaçar les obres del compositor Moreno –i de tants com ell- al lloc que el seu Art mereix, i, en certa manera, exigeix.

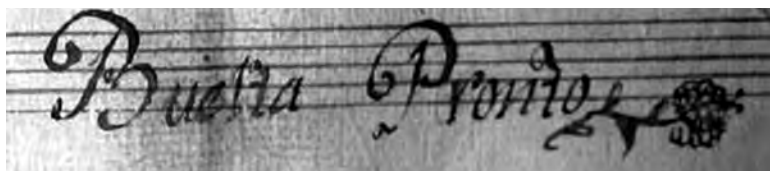


Fig. 10. Detall de la part vocal de l'*Hodie nobis pax vera*, convidant a girar ràpidament el full per prosseguir ininterrompudament amb la interpretació de la partitura.

²⁴ Juan Moreno (1711-1776), Valero Moreno (1714-1780c), F. J. Haydn (1732-1809), W. A. Mozart (1756-1791).

²⁵ No deixa de sorprendre que la seua molt marginal producció per a tecla haja rebut tanta o més atenció (com ara l'obra citada de D. Preciado) que la producció per a formats vocals/instrumentals d'abast significativament més ampli.

Bibliografia

PRECIADO, Dionisio. *Doce compositores aragoneses de tecla (s.XVIII)*, Ed. Editora Nacional, Madrid (1983)

PAVIA I SIMÓ, Josep. Revista *Anuario Musical* (1996), núm. 51, consultable digitalment a <http://digital.csic.es/bitstream/10261/65781/1/Pavia-1996-Archivo%20de%20m%C3%BAsica%20de%20la%20Catedral%20de%20Tortosa%20....pdf>

ROSA I MONTAGUT, Marian. *UNA APROXIMACIÓN A LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE TORTOSA (TARRAGONA): 1700-1750*, publicada a la revista *Anuario Musical*, núm. 62 (2006). Disponible en xarxa a: <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/7/7>

MORENO, manuscrits procedents de l'Arxiu Capitular de Tortosa (volum 7, apartats 7/3, 7/6 i 7/8, (a) *Acompañamiento al Responsorio 2º del primer nocturno para contralto a solo*, (b) *Responsorio a solo con violines, al nacimiento de Cristo para el 2º nocturno*, (c) *Salve, solo con violines 1768*.