

## TRES VERSIONS D'UN RESPONSORI DEL DIA DE CORPUS, «QUI MANDUCAT CARNEM MEAM», D'EMMANUEL GÒNIMA

REINALD DEDIES

Societat Catalana de Musicologia

### RESUM

Del mestre de capella de la seu de Girona Emmanuel Gònima s'han conservat tres versions del responsori de matines «Qui manducat carnem meam». Per explicar tal redundància, no n'hi ha prou amb la importància de l'ofici de matines en la pràctica litúrgica i social al segle XVIII. Intervé, sobretot, l'evolució estilística del mestre i, amb ell, de l'escriptura musical al llarg del segle XVIII, amb una desaparició progressiva de la policoralitat, que s'evidencia analitzant les tres versions.

PARAULES CLAU: segle XVIII, Emmanuel Gònima, matines, responsori, policoralitat, evolució estilística.

### THREE VERSIONS OF THE CORPUS CHRISTI RESPONSORY *QUI MANDUCAT CARNEM MEAM* BY EMMANUEL GÒNIMA

### ABSTRACT

Three versions of the matins responsory *Qui manducat carnem meam* by the chapel master of Girona Cathedral Emmanuel Gònima have been preserved. The importance of the office of matins in the liturgical and social practices of the 18th century, however, does not suffice to explain such a redundancy. Indeed, a special influence was exerted by the chapel master's stylistic development in conjunction with the evolution of musical composition over the course of the 18th century, when there was a progressive disappearance of polychorality as may be observed by studying the three versions.

KEYWORDS: 18th century, Emmanuel Gònima, matins, responsory, polychorality, stylistic development.

Als segles XVII i XVIII, hom donava molta importància a l'ofici de matines en els dies de solemnitats o de Setmana Santa. Se solia anticipar al vespre precedent, després de completes. Podríem dir que, en una època que les ocasions de sentir música eren escasses, tals funcions litúrgiques assumien, també, la funció d'un veritable concert festiu, molt ben construït. Bona part de la producció dels mestres gironins hi va destinada: de Josep Gas tenim uns vint-i-cinc responsoris, unes lamentacions i cinc salms i d'Emmanuel Gònima, una vintena de responsoris, als quals cal afegir cinc lamentacions de Setmana Santa i bona meitat dels seus deu salms.

Contràriament a la pràctica monàstica, en què vuit o nou responsoris eren cantats amb polifonia, a la catedral de Girona sembla que només el primer salm i el primer responsori de cada nocturn eren tractats musicalment: tenim rastres de tal manera de fer, per part de Gònima o de Gas, per les matines de sant Narcís o de la Mare de Déu, quan, pels oficis dels fundadors d'ordes monàstics (sant Domènec, sant Francesc), el mateix Gas deixa un conjunt complet de vuit o nou responsoris: no pot ser per casualitat.

Doncs les matines presentaven sis obres àmplies, separades per unes salmòdies probablement simples dels dos altres salms de cada nocturn, i les lligons amb els altres responsoris (el segon i tercer de cada nocturn) a cant pla o merament llegits.

Per al dia de Corpus, l'Arxiu Capitular de Girona conserva del mestre Gònima:

— el primer salm de cada nocturn: salm 1r «Beatus vir qui non habiit» (G 42/91), salm 19 «Exaudiat» (G 42/84), salm 42 «Judica me» (G 43/115);

— els responsoris primers del segon nocturn «Cenantibus» (G 42/68) i del tercer «Qui manducat» (G 42/73) que pertanyen, possiblement, a un conjunt del qual el del primer nocturn «Immolabit hædum» s'haurà perdut.

— Però també trobem a la Biblioteca de Catalunya, encara que provinents de Girona, tres responsoris per a Corpus d'estil molt diferent:

- el mateix responsori primer del primer nocturn «Immolabit hædum» (M 736/26);
- dues versions del responsori primer del tercer nocturn «Qui manducat» (M734/12 i 13).

Així, doncs, del mateix Gònima s'han conservat tres versions del «Qui manducat carnem meam», una a l'Arxiu Capitular de Girona i dues més a Barcelona. Si no és rar que un autor tracti musicalment diverses vegades un text litúrgic d'ús freqüent (*Magnificat*, *Salve Regina*...), per a un responsori de matines el cas no és gens freqüent.

Vegem, primer, quins punts comuns podem trobar en les tres versions:

— L'efectiu vocal de vuit parts repartides en dos cors: els dos cors tenen papers d'importància i de dificultat equiparables; no obstant això, les seccions a un sol cor, o a duo o a solo, generalment els versicles, són atribuïdes preferentment a elements del primer cor. I la tessitura és sovint més aguda en les parts del primer cor. Això es troba en moltes altres obres del mestre.

— La independència de les parts corresponents en els dos cors: si en obres més tardanes, a final de segle XVIII, i en algunes del mateix Gònima, el segon cor ve només a duplicar les parts del primer, cosa que condueix a la desaparició *de facto* de la policoralitat en reduir-la a una oposició solistes-cor, en els responsoris de Gònima les seccions en què els dos cors s'ajunten són escrites a vuit parts reals, tret d'uns pocs compassos, generalment en conclusió d'una secció. Només els instruments poden duplicar, encara que no sistemàticament, les parts vocals, principalment les del segon cor.

— L'estructura de les composicions respecta la forma litúrgica: dos hemistiquis pel cor, un verset per un petit cor o solista i repetició idèntica del segon hemistiqui. Per ambdós hemistiquis del respòst,

- cada frase sol començar amb uns pocs primers mots tractats en diàleg breu entre els dos cors, generalment d'escriptura molt vertical;
- el text que segueix després és desenvolupat en imitació;
- la frase acaba com havia començat, amb respostes en acords, i els cors s'ajunten en l'última fórmula cadencial.

Sovint, la frase és repetida, transportada a un to veí (dominant, relatiu), per donar equilibri a les seccions, i a l'obra l'amplària desitjada. El primer hemistiqui acaba amb una cadència al to de la dominant; el segon, que ha de ser repetit després del verset per concloure, al to principal.

— El verset, molt diferent i individualitzat, és deixat a elements del primer cor a solo, a duo a estil d'ària o en cànon a quatre, i, si consta, la instrumentació, amb paper concertant important, s'alleugereix prescindint de les trompes que solen fer el «farcit harmònic» en les altres seccions.

El responsori és una obra autònoma, encara que participi, sovint, d'un conjunt coherent per un ofici de matines. La forma podria ser equiparada a la d'un villancet amb tornada, cobla i resposta final del cor, però guarda un caràcter més estricte. Recordem que un gènere i altre acabaran per competir en certs oficis de matines.

Una explicació de l'existència de les tres versions del mateix responsori, l'hem cercada en l'evolució de l'estil del mestre Gònima i, amb ell, de l'escriptura musical al llarg del segle XVIII.

La primera, que designarem com a versió A, és la de l'Arxiu Capitular de Girona (G 42/73); segueix perfectament el model del doble cor hispànic de final de segle XVII, tal com practicava uns vint anys abans Gas, fet d'alternances de diàlegs en acords entre els dos cors, que generalment intercanvien les parts de tiple 1 primer cor i tenor segon cor, i seccions en imitació. Sembla, doncs, una obra de principi de carrera, però de cap manera la d'un principiant: la mestria de l'autor és palesa particularment en les seccions de contrapunt. Vegem-ne dos exemples:

— La primera imitació (c. 6-12) (figura 1.1) es fa a quatre entrades sobre d'un tema en gamma descendent que ja trobem quasi idèntic en Gas, per exemple en el *Christe* de la missa a 7 (G 41/22). Però la segona (c. 16-25) (figura 1.2) reprenen, en quatre entrades més repartides en els dos cors, el mateix tema sobreposat a un contratema en gamma ascendent, i aparella dues parts (B II - T II, Alt II - Ti II, T I - Alt I, Ti2 I - Ti1 I) a l'estil d'una exposició de fuga.

— El verset és un cànon perfecte sobre un tema de setze compassos a quatre entrades a distància d'un compàs: T, Ti2 a l'octava, Alt al diapente, i Ti1 al diapente (figura 2).

Són testimoniats eloqüents de qualitat l'equilibri de la construcció en tres parts, quatre si tenim en compte la repetició (respectivament, 28, 24 i 22 compassos); la simetria de les dues seccions del respons *stricto sensu*, i la congruència entre els motius musicals i el contingut semàntic del text en el verset (agilitat alegre sobre «non est alia natio tan grandis», to solemne i posat amb valors més llargs sobre «sicut Deus noster adest a nobis»).

Amb la segona versió, B, la diferència més evident rau en la presència d'instruments, a més del baix continu:

— un orgue que, com de costum en els dobles-cors, duplica el baix del segon;

— dos violins i un «acompañamiento para los violinos», instrument no identificat: a més d'introduir l'obra o el verset, tenen una funció concertant en diàleg amb el primer cor i dupliquen les entrades del tema quan intervé el segon cor;

— dues trompes que fan «farcit harmònic» i sosteniment rítmic sota els violins o les veus, i callen quan el primer cor intervé sol, com també passa en el verset.

L'obra és més llarga (108 compassos, en contra de 75 en la versió A), no pas perquè s'allarguin les parts cantades, sinó perquè els instruments sols intervenen àmpliament en introducció amb temes que tornaran al llarg de l'obra, cosa que li dona coherència i unitat tot fent puntuacions o respiracions instrumentals.

L'estructura mateixa del respons comença a mostrar signes d'evolució: no tant en les seccions en imitació, però sí en les respostes d'inici i final de frase entre els cors: si la primera intervenció té forma habitual, encara que reduïda a dos compassos sobre «qui manducat» (c. 8 i 9), les altres dues del primer hemistiqui van introduïdes per un petit duo abans dels acords (c. 43-51) (figura 3). En el segon hemistiqui (figura 4), la verticalitat característica de tals intervencions és atenuada; vocalismes en la part inferior sobre «in me manet», motiu ornat (el mateix que a la imitació precedent —c. 61-64— o en la que seguirà —c. 74-77) en tres parts, la quarta fent un embrió de *cantus firmus*, sobre «et ego in eo» (c. 71-74)... Sembla, doncs, que es deprecien aquestes tan típiques respostes de caràcter vertical i que se les vulgui esmorteir, donant-los un aspecte menys auster i més integrat en les frases en contrapunt amb què contrastaven. Però és en el verset (figura 5) que el nou estil es manifesta més clarament: les parts instrumentals reduïdes als violins i baix continu hi fan un diàleg concertant amb la veu de tenor a solo. Es tracta d'una ària, amb dues parts corresponents a la partició del text en dues proposicions. En la primera, sobre «non est alia natio tam grandis», la temàtica dels set compassos d'introducció serveix també per contestar el tenor que desenvolupa un tema propi, exposat i després repetit i desenvolupat. Els dos violins se segueixen isorítmicament en terceres o sextes segons les necessitats de la tessitura, i només s'independitzen per a unes breus imitacions a principi de frase, o quan el segon acompanya amb valors més llargs el primer. Uns dos compassos instru-

mentals acaben aqueixa primera proposició. En la segona part, sobre «que habeat deos apropinquantes sibi», els violins contesten amb el motiu que ha cantat el tenor, i a l'inrevés, donen el motiu que reprendrà la veu sobre «sicut Deus noster adest nobis», abans que s'ajuntin violins i veu per a l'última repetició i la cadència final.

La tercera versió, C, no manifesta un canvi tan pronunciat, sinó que confirma les tendències aparegudes en la B.

En la introducció instrumental, més desenvolupada, els violins fan un paper equivalent al de la versió B, i donen material temàtic que servirà per puntuar tot el cor i donar-li coherència. Però l'efectiu instrumental és completat amb dos oboès que anticipen el paper de les veus dialogant amb els violins o ajuntant-s'hi al final en la fórmula cadencial.

Les respostes d'un cor a l'altre a l'inici o final de frase ja han desaparegut: en el primer hemistiqui, (figura 6) uns duos (Ti1 I - T I, Ti II - T II) es responen amb breu conclusió del *tutti* (c. 19-22). La frase segueix en imitació de quatre entrades al primer cor, sense intervenció final del segon cor. Després de cinc compassos instrumentals que donen una versió reduïda de la introducció inicial, torna la mateixa estructura eixamplada: duo Ti2 I - Alt I, Ti II - Alt II amb *tutti* final (c. 35-38), imitació (c. 40-50) de quatre entrades en el segon cor represes al primer cor, resposta al segon cor amb el tema al baix i les altres veus en acords, i una altra entrada al tenor del primer cor (que fa funció de baix) amb acompanyament del *tutti*.

El segon hemistiqui reprèn la fórmula del primer: introducció (c. 57-66) construïda com la inicial amb el mateix paper dels violins i oboès, duo breu amb puntuació del *tutti* (c. 67-69), repetit (c. 71-73); en lloc de les imitacions, trobem un contrapunt sobre una mena de *cantus firmus* al Ti2 en el primer cor (c. 75-80), i, una vegada més, intercanviant els papers dels cors, duo i contrapunt (c. 86-95), aquest darrer repetit pels dos cors junts amb parts duplicades (Ti1 I - T II, Ti2 I - Ti II, Alt I i II, T I - B II). En els tres compassos cadencials, els dos cors s'ajunten amb parts independents, per a una última cadència hexacordal.

Cal notar que els dos cors tenen una importància equiparable, i que l'escriptura contrapuntística resta predominant; l'evolució es nota, sobretot, amb la presència dels oboès i el paper concertant dels instruments, tret de les trompes.

Aquí també és en el verset (figura 7) que es manifesta plenament el nou estil. Podríem dir que, després dels catorze compassos introductius en què els dos violins fan diàleg amb els dos oboès, sobre el baix continu (les trompes callen en el verset), es tracta d'un diàleg a tres, tres grups de dues parts (les veus de tiple, els violins i els oboès): fan una conversa equilibrada, cadascú amb les seues intervencions, o ajuntant-se de dos en dos, duplicant-se a vegades. Les veus no tenen paper predominant, i quan els tres grups toquen a l'encop, un dels grups d'instruments es limita a sostenir lleument els altres dos. Un fet notable: el text no és parit en dues seccions, sinó que és donat sencer (19 compassos) abans de ser repetit, més compactat (11 compassos), amb paper reduït dels instruments, en una mena de llarga cadència.

Comparant les tres versions del responsori «qui manducat», hem pogut seguir l'evolució estilística del mestre Gònima i, amb ell, de la música sacra en bona part del segle XVIII. Del mateix Gònima, deixant de banda alguns responsoris a 6 veus, que fan part d'un conjunt d'una quinzena d'obres prou homogeni i de gran qualitat, podríem trobar altres responsoris a 8 o 9 veus, testimonis d'aqueixes etapes de l'evolució:

— com «Qui manducat» A: «Cenantibus» a 8 (G 42/68), «Propter testamentum» a 9 (G 43/93), «Beatissimae virginis Mariae» a 8 (Biblioteca de Catalunya (BC), M 749/31),

— com «Qui manducat» C: «Immolabit haedum» (BC, M 736/23).

Però no s'acaba l'obra del mestre amb aqueixos darrers responsoris: aconseguiríem l'últim terme amb dos altres de l'ofici de la Mare de Déu, «Equitatu meo» (BC, M 744/34) i «Omnes moriemini» (BC, M 744/35), i els tres de l'ofici de sant Narcís «Corona aurea» (G 42/75), «Honestum fecit illum» (BC, M 736/23) i «Exploratores evangelicos» (G 42/77), que semblen fer part d'una obra completa amb els tres salms de matines dels màrtirs, 111 *Beatus vir qui non abiit* (G 42/91), 10 *In domino confido* (G 42/83) i 4 *Cum invocarem* (G 43/135).

Podríem veure com desapareix l'esperit del doble cor en reduir-lo a una oposició entre solistes designats com a primer cor, i el cor pròpiament dit, el segon, que intervé només duplicant el primer.

Veuríem com es tuda l'alternança estructural de seccions en acords verticals, i d'altres en contrapunt, i com les àries a solo o a duo prenen importància.

Però, a parer meu, és en les etapes precedents, les dels tres «qui manducat», que el mestre Gònima ha compost les seues millors obres. I això fa que la seua trajectòria professional sigui emblemàtica de la música sacra a Catalunya. Quan s'acaba el segle XVIII, el gran moment ja s'ha acabat, i Emmanuel Gònima ha deixat de viure.

*exemple 1*  
*Versió A*

Qui man-du-cat car-nem me - am et bi-bit me-um san-gui-nem bi-bit  
 Qui man-du-cat car-nem me - am et bi-bit  
 Qui man-du-cat car-nem me - am et bi-bit me-um san-gui-nem bi-bit me-um san-gui-  
 Qui man-du-cat car-nem me - am  
 Qui man-du-cat car-nem me - am  
 Qui man-du-cat car-nem me - am  
 Qui man-du-cat car-nem me - am  
 Qui man-du-cat car-nem me - am

me - um san-gui-nem san - gui - nem Qui man - du-cat car-nem me - am  
 me-um san-gui-nem bi-bit me-um san-gui-nem Qui man - du-cat car-nem me - am  
 - nem et bi-bit me - um san-gui-nem Qui man - du-cat car-nem me - am  
 et bi-bit me - um san - gui - nem Qui man - du-cat car-nem me - am

Qui man - du-cat car-nem me - am et  
 Qui man - du-cat car-nem me - am  
 Qui man - du-cat car-nem me - am  
 Qui man - du-cat car-nem me - am et

7 4# 6 6 7 4

FIGURA 1.1

17

et bi-bit me-um  
et bi-bit  
et bi-bit me-um san-gui-nem bi-bit  
et bi-bit me-um san-gui-nem bi-bit me-um

bi-bit et bi-bit me-um san-gui-nem  
et bi-bit me-um san-gui-nem  
et bi-bit me-um san-gui-nem me-um san-gui-nem,  
bi-bit me-um san-gui-nem bi-bit me-um san-gui-nem

3# 3bec

24

san-gui-nem san-gui-nem et bi-bit me-um san-gui-nem  
me-um san-gui-nem et bi-bit me-um san-gui-nem  
me-um san-gui-nem et bi-bit me-um san-gui-nem  
san-gui-nem et bi-bit me-um san-gui-nem

et bi-bit me-um san-gui-nem  
et bi-bit me-um san-gui-nem  
et bi-bit me-um san-gui-nem  
et bi-bit me-um san-gui-nem

3bec 3# 6 4 3#

FIGURA 1.2



**CANON A 2**

Non est a - li - a na - ti - o tam  
 Non est a - li - a na - ti - o tam gran - dis  
 Non est a - li - a na - ti - o tam gran - dis  
 Non est a - li - a na - ti - o tam gran - dis que ha - be - at

gran - dis que ha - be - at de - os a - pro - pin - quan - tes si - bi,  
 que ha - be - at de - os a - pro - pin - quan - tes si - bi, si - cut  
 que ha - be - at de - os a - pro - pin - quan - tes si - bi,  
 de - os a - pro - pin - quan - tes si - bi, si - cut De - us

si - cut De - us nos - ter a - dest no - bis,  
 De - us nos - ter a - dest no - bis, a - dest  
 si - cut De - us nos - ter a - dest no - bis, a -  
 nos - ter a - dest no - bis, a - dest no -

a - dest no - bis,  
 no - bis,  
 dest no - bis,  
 hic

*D.S. al Fine*

FIGURA 2

**41**      *Versió B*

et bi-bit me-um san-gui-nem,  
et bi-bit me-um san-gui-nem,  
et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem,  
et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem,  
et bi-bit me-um san-gui-nem,  
et bi-bit me-um san-gui-nem,  
et bi-bit me-um san-gui-nem,  
et bi-bit me-um san-gui-nem,

**48**

et bi-bit, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit,  
et bi-bit, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit,  
et bi-bit, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit,  
et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit,  
et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit,  
et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit,  
et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit,  
et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit,

FIGURA 3

55 *Versió B*

in me, in me ma-net, in me, in me ma-net,  
 in me, in me ma-net, in me, in me ma-net,  
 in me, in me ma-net, in me, in me ma-net,  
 in me, in me ma-net, in me, in me ma-net,

in me, in me ma-net, in me, in me  
 in me, in me ma-net, in me, in me  
 in me, in me ma-net, in me, in me  
 in me, in me ma-net, in me, in me

61

et e-go in e-o, et e-go, et e-go in e-o  
 et e-go in e-o, et e-go in e-o  
 et e-go in e-o, in e-o,  
 et e-go in e-o,

ma-net,  
 ma-net,  
 ma-net,  
 ma-net,

FIGURA 4.1

66

in me, in me ma - net, in me, in me  
 in me, in me ma - net, in me, in me  
 in me, in me ma - net, in me, in me  
 in me, in me ma - net, in me, in me

in me, in me ma - net, in me, in me ma - net,  
 in me, in me ma - net, in me, in me ma - net,  
 in me, in me ma - net, in me, in me ma - net,  
 in me, in me ma - net, in me, in me ma - net,

67

ma - net, et e - go in e - o, et  
 ma - net, et e - go in e - o,  
 ma - net, et e - go in e - o,  
 ma - net, et e - go in e - o,

et e - go in e - o, et e - go in e - o,  
 et e - go in e - o, et e - go in e - o,  
 et e - go in e - o, et e - go in e - o,  
 et e - go in e - o, et e - go in e - o,

et e - go in e - o, et e - go in e - o,  
 et e - go in e - o, et e - go in e - o,  
 et e - go in e - o, et e - go in e - o,  
 et e - go in e - o, et e - go in e - o,

et e - go in e - o, et e - go in e - o,  
 et e - go in e - o, et e - go in e - o,  
 et e - go in e - o, et e - go in e - o,  
 et e - go in e - o, et e - go in e - o,

et e - go in e - o, et e - go in e - o,  
 et e - go in e - o, et e - go in e - o,  
 et e - go in e - o, et e - go in e - o,  
 et e - go in e - o, et e - go in e - o,

FIGURA 4.2

The image displays a musical score for three versions of a responsory for Corpus Day. The score is organized into two systems, each containing five staves. The first system begins at measure 75, and the second system begins at measure 79. The vocal parts are written in a single melodic line across the five staves, with lyrics printed below the notes. The lyrics are: "e- go in e-o, et e- go in e-o, in e-". The basso continuo line is located at the bottom of each system. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and fermatas. The lyrics are: "e- go in e-o, et e- go in e-o, in e-".

FIGURA 4.3

## Verset tenor a solo

84 *Versió B*

I tenor

violí primer a 4

violí segon a 4

acomp. continu

*Largo*

*Non est*

87

91

Non est a-li-a na-ti-o tam gran-dis Non est a-li-a

95

na-ti-o tam gran-dis tam gran-dis

FIGURA 5.1

98 que ha - be - at

101 de - os a - pro - pin - quan - tes si - bi, a - pro - pin - quan - tes

103 si - bi, si - cut De - us nos - ter a - dest no - bis,

106 si - cut De - us nos - ter a - dest no - bis, a - dest no - bis. *D.S. al Fine*

*p*

*(sic fa)*

3

3

6

6

The image shows a musical score for three versions of a Corpus Day responsory. It consists of four systems of music, each with a vocal line and two piano accompaniment lines. The first system (measures 98-100) features a vocal line with the lyrics 'que ha - be - at' and a piano accompaniment with a triplet in the right hand. The second system (measures 101-102) has the lyrics 'de - os a - pro - pin - quan - tes si - bi, a - pro - pin - quan - tes' and includes triplets in both piano hands. The third system (measures 103-104) contains the lyrics 'si - bi, si - cut De - us nos - ter a - dest no - bis,' with a sextuplet in the right piano hand. The fourth system (measures 105-106) concludes with the lyrics 'si - cut De - us nos - ter a - dest no - bis, a - dest no - bis.' and includes a piano dynamic marking (*p*) and a 'D.S. al Fine' instruction. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

FIGURA 5.2

19 *Versio C*

Qui man-du-cat me-am car-nem, qui man-du-cat me-am car-nem  
 Qui man-du-cat me-am car-nem, qui man-du-cat me-am car-nem,  
 Qui man-du-cat me-am car-nem, qui man-du-cat me-am car-nem,  
 Qui man-du-cat me-am car-nem, qui man-du-cat me-am car-nem et bi-bit me-um  
 Qui man-du-cat me-am car-nem  
 Qui man-du-cat me-am car-nem  
 Qui man-du-cat me-am car-nem  
 Qui man-du-cat me-am car-nem

20

et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem,  
 et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem,  
 et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem,  
 et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem,  
 et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem,  
 et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem,  
 et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem,  
 et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem,

FIGURA 6.1



33

Qui man-du-cat me-am car-nem, qui man-du-cat me-am car-nem, qui man-du-cat me-am car-nem, qui man-du-cat me-am car-nem, qui man-du-cat me-am car-nem, qui man-du-cat me-am car-nem, qui man-du-cat me-am car-nem, qui man-du-cat me-am car-nem

40

et et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem

FIGURA 6.2

44

et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um

et bi-bit me-um san-gui-nem, bi-bit me-um san-gui-nem,

san-gui-nem, et

gui-nem, et

gui-nem, et

-nem, san-gui-nem, et

45

san-gui-nem, bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit, et bi-bit,

gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, san-gui-nem, et bi-bit,

-nem, bi-bit me-um san-gui-nem, bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit,

et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit,

bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit, bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit,

bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit,

bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit,

bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit,

bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit me-um san-gui-nem, et bi-bit,

FIGURA 6.3

et bi-bit me-um san-gui-nem,

et bi-bit me-um san-gui-nem.

et bi-bit me-um san-gui-nem.

et bi-bit me-um san-gui-nem.

et bi-bit me-um san-gui-nem, san-gui-nem.

et bi-bit me-um san-gui-nem, san-gui-nem.

et bi-bit me-um san-gui-nem, san-gui-nem.

et bi-bit me-um san-gui-nem.

FIGURA 6.4

Verset a duo

Musical score for 'Verset a duo' by Reinald Dedies, measures 106-116. The score is in G major and 2/4 time. It features a variety of instruments: I fl (flute), II 2 (second flute), VII (clarinet), VI 2 (violin), OB 1 and OB 2 (oboes), and A.C. (cello/contrabass). The tempo is marked 'Largo' and the performance instruction is 'Non es alla'. The score includes vocal lines with lyrics: 'Non est a -' and 'Non est'. The A.C. part includes dynamic markings 'p' (piano) and 'p' (piano).

FIGURA 7.1

111

li-a na-ti- o tam gran- dis, tam gran- dis dis  
a- li-a na-ti- o tam gran- dis, tam gran- dis dis

126

que ha- be- at

132

que ha- be- at de- os a- pro- pin- quan- tes si- bi, si- cut De- us nos-  
de- os a- pro- pin- quan- tes si- bi, si- cut De- us nos-

The image displays three systems of musical notation for a Corpus Day responsory. Each system includes a vocal line (soprano and alto) and a piano accompaniment (piano and bass). The first system (measures 111-115) features the lyrics 'li-a na-ti- o tam gran- dis, tam gran- dis dis' and 'a- li-a na-ti- o tam gran- dis, tam gran- dis dis'. The second system (measures 126-131) features the lyrics 'que ha- be- at'. The third system (measures 132-137) features the lyrics 'que ha- be- at de- os a- pro- pin- quan- tes si- bi, si- cut De- us nos-' and 'de- os a- pro- pin- quan- tes si- bi, si- cut De- us nos-'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

FIGURA 7.2

137

ter a-dest no- bis. Non est a- li-a na-ti-o tam gran- dis que ha-be-at  
 ter a-dest no- bis. Non est a- li-a na-ti-o tam gran- dis que ha-be-at

143

de- os a- pro- pin- quan- tes si- bi, si- cut De- us nos- ter a- dest no- bis,  
 de- os a- pro- pin- quan- tes si- bi, si- cut De- us nos- ter a- dest no- bis,

147

a- dest no- bis. *D.S. al Fine*  
 a- dest no- bis.

FIGURA 7.3