

TREBALL DE FI DE GRAU

La música per a orgue de Charles Tournemire: influència en els seus deixebles

Estudiant: Pau Riuró Bofill

Àmbit/Modalitat: Interpretació/orgue

Directora: Dra. Sofía Martínez Villar

Curs: 2015-16

Vist-i-plau de la directora:

Membres del tribunal:

1. Óscar Candendo Zabala
2. Juan de la Rubia Romero
3. Sofía Martínez Villar

EXTRACTE

Charles Tournemire és un dels grans compositors de música per a orgue del segle XX. Aquest treball presenta les principals característiques del seu estil compositiu. També estudia l'estil de dos dels seus alumnes, Josep Muset i Jean Langlais, per intentar determinar-ne la influència. A partir d'una petita selecció de peces de cada compositor s'exposen les característiques més destacades del seu estil en els aspectes d'harmonia, polifonia, textura, timbre i material temàtic. Cada compositor va acompanyat d'una breu explicació biogràfica.

EXTRACTO

Charles Tournemire es uno de los grandes compositores de música para órgano del siglo XX. Este trabajo presenta las principales características de su estilo compositivo. También estudia el estilo de dos de sus alumnos, Josep Muset y Jean Langlais, para intentar determinar su influencia. A partir de una pequeña selección de piezas de cada compositor se exponen las características más destacadas de su estilo en los aspectos de armonía, polifonía, textura, timbre y material temático. Cada compositor va acompañado de una breve explicación biográfica.

EXTRACTE

Charles Tournemire is one of the great composers of organ music in the XX century. This paper presents the main features of his style. It also deals with the style of two of Tournemire's pupils, Josep Muset and Jean Langlais, trying to determine his influence upon them. Working with a small selection of works by each composer, the author exposes the main stylistic features of each one of them, through the aspects of harmony, poliphony, texture, sound and thematic material. There is also a brief biographical presentation for each composer.

Índex

Agraïments	1
Introducció	2
Objectius	3
Estat de la qüestió	3
Selecció de les obres	4
Metodologia	5
1. Charles Tournemire (1870-1939)	6
<i>L'Orgue mystique</i>	6
Harmonia	7
Polifonia	13
Textura	14
Timbre	17
Material temàtic	18
2. Josep Muset (1889-1957)	21
<i>Litany for organ</i>	21
Harmonia	22
Polifonia	24
Textura	25
Timbre	27
Material temàtic	27
3. Jean Langlais (1907-1991)	30
Harmonia	30
Polifonia	33
Textura	35
Timbre	36
Material temàtic	37
4. Conclusions	40
Bibliografia	43
Annex 1:	
Comparació entre <i>La Nativité du Seigneur</i> i <i>Trois Poèmes Évangéliques</i>	45
Annex 2:	
Quadre-resum de la col·lecció <i>Litany for organ</i>	46

Agraïments

Agraeixo especialment a la senyora Anne-Marie Rozès-Daric la seva amabilitat i el seu interès per explicar-me els seus records personals sobre Jean Langlais i Marie-Louise Jaquet-Langlais,

al Prof. Juan Carlos Asensio la seva ajuda en la identificació d'algunes melodies gregorianes especialment difícils,

al senyor Xavier Serra, bibliotecari del Conservatori *Isaac Albéniz* de la Diputació de Girona, les facilitats que m'ha donat per a consultar els seus fons.

Introducció

Des de fa uns quants anys he tingut interès per la música de Charles Tournemire. Sempre m'havia semblat una música original, diferent de la resta, i d'alguna manera, misteriosa. Tots els organistes coneixen el nom de Tournemire, però molt pocs coneixen la seva obra, i encara menys la toquen. El moment de treballar el seu ofici de l'*Assomption* (número 35 de l'*Orgue mystique*) va ser decisiu, i va suposar la descoberta d'un món musical molt més ric del que m'imaginava: Tournemire em va semblar original i sorprenent. Això em va fer decidir a dedicar-li el meu treball de Fi de Grau.

Un enfocament interessant era investigar si realment Tournemire és un autor tan «únic» com sembla, o si algú altre havia desenvolupat un estil semblant. Per això vaig voler estudiar altres autors que d'alguna manera s'haguessin relacionat amb ell, per poder establir comparacions.

Josep Muset, alumne de Tournemire durant alguns anys, avui dia és un personatge oblidat. Em va semblar naturalment interessant estudiar alguna de les seves obres per aportar-li una mica de llum, ja que no podem valorar allò que no coneixem. Per a això es donava una circumstància extraordinària: tenia a l'abast un exemplar de la col·lecció completa de la seva col·lecció *Litany for organ* a la biblioteca del conservatori de Girona. Altrament no m'hauria plantejat el seu estudi, per la dificultat de trobar l'edició.

Com a contrapunt a Muset em semblà interessant buscar un altre alumne de Tournemire amb un perfil ben diferent. Jean Langlais és d'una generació diferent, té una relació molt estreta amb el seu professor durant molts anys, i aconsegueix fama internacional. A més, això em donaria la oportunitat de conèixer obres seves i treballar-ne alguna.

A través de Josep Muset i Jean Langlais podem observar dues formes diferents d'assimilar la influència de Tournemire: són dos homes d'edat, origen i posició social diferents. La seva relació amb el mestre és diferent i es produeix en diferents moments de llurs trajectòries. Tampoc cal oblidar que componen les seves obres en llocs i moments diversos, segurament amb motivacions també diverses.

En un primer moment em vaig plantejar ampliar l'estudi a altres compositors que tenen relació amb Tournemire, però els vaig descartar per diferents motius: Maurice Duruflé (1902-1986) perquè no mostra una influència gaire evident de Tournemire; Olivier Messiaen (1908-1992) perquè desenvolupa un llenguatge molt complex i la comparació hauria resultat molt laboriosa.

Objectius

Amb aquestes premisses, després de fer una primera aproximació a l'obra dels tres autors, vaig definir com a objectius:

- analitzar diverses obres de cada autor, segons uns paràmetres prèviament establerts
- descriure i exemplificar les característiques més rellevants
- sintetitzar en línies generals l'estil de cada autor
- observar les possibles influències mútues

Estat de la qüestió

Charles Tournemire és un autor poc estudiat; tanmateix és el més estudiat dels tres. Té dedicats dos números monogràfics de la revista francesa *L'orgue*, difícil de trobar, fet que va requerir moltes recerques. També té una entrada al *New Grove Dictionary*. Altres publicacions són articles menors, i dissertacions publicades als Estats Units, pràcticament impossibles de localitzar. La única publicació que estudia aspectes de tècnica compositiva i estilístics és la monografia de Bernadette Lespinard, però no entra en gaire detall perquè abasta tot l'*Orgue Mystique*.

Per a Jean Langlais existeixen algunes publicacions sobre la seva vida, i sobre aspectes parcials de la seva tècnica compositiva. També apareix al *New Grove*.

Josep Muset és avui dia un gran desconegut. No apareix en cap gran obra de referència musical. Té una entrada breu i incompleta a la *Gran Enciclopèdia Catalana*. No consta que se li hagin dedicat articles de caire divulgatiu ni acadèmic. Apareix tan sols esmentat en algun article en relació a altres organistes. A banda de les seves pròpies obres, les dades més interessants es troben a l'hemeroteca de *La Vanguardia*. Una recerca més detallada podria aportar noves informacions sobre la seva vida, però no era l'objectiu d'aquest treball.

Selecció de les obres

És evident que un treball d'aquesta extensió no permet una anàlisi gaire detallada, i menys tenint en compte la gran producció musical dels tres autors en qüestió. Per això calia seleccionar només unes quantes peces de cadascun:

- de Tournemire: *l'Orgue mystique*, núm. 1: *Dominica III Adventus*
l'Orgue mystique, núm. 9: *Dominica II post Epiphaniam*
l'Orgue mystique, núm. 35: *In Assumptione B. M. V.*

Aquests tres fascicles corresponen a tres dates de diferent importància en el calendari litúrgic, i a diferents moments de l'any. El número 9, a més, està dedicat a *son ami et élève Rev. Mossèn Josep MUSET i FERRER, Prévère.*

- de Muset: *Litany for organ*, 8: *Mater inviolata*
10: *Mater admirabilis*
26: *Vas insigne devotionis*
27: *Rosa mystica*
30: *Domus aurea*
32: *Ianua caeli*
40: *Regina prophetarum*

Aquesta selecció inclou peces d'una certa extensió i que *a priori* presentaven trets estilístics interessants. S'han evitat les peces d'estil clarament romàntic, o de poc interès musical.

- de Langlais: *Trois paraphases grégoriennes*, op. 5 (1934):
Mors et resurrectio
Ave Maria/Ave maris stella
Hymne d'actions de grâces, Te Deum

Trois poèmes évangéliques, op. 2 (1932):

- L'annonciation*
- La Nativité*
- Les Rameaux*

En aquesta selecció preval el criteri cronològic. Són obres compostes poc després de l'*Orgue Mystique* de Tournemire, i quan els dos autors tenien una relació més estreta.

Metodologia

La metodologia de treball ha estat deductiva: a partir d'exemples puntuals, observats per separat, n'he extret principis d'abast més general.

He analitzat les obres seleccionades autor per autor, centrant-me en cada un dels paràmetres que havia fixat prèviament: harmonia, polifonia, textura, timbre, material temàtic. Els aspectes que inclou cada un d'ells són:

-harmonia: acords, inversions, enllaços d'acords; cadències; escales, modes.

-polifonia: escriptura de les veus, duplicacions; imitacions.

-textura: organització sonora; melodia, acompanyament. Inclou un apartat dedicat a qüestions d'escriptura: articulació, fraseig; indicacions diverses.

-timbre/registre: distribució de sons aguts, mitjans, greus. Inclou l'estudi de la registració, un aspecte essencial de la música per a orgue.

-material temàtic: temes; desenvolupament, fragmentació, combinació.

He analitzat cada autor per separat, sense establir comparacions immediates entre ells per no condicionar la meva observació.

En la redacció del treball també s'evita deliberadament presentar comparacions entre els autors, llevat de l'apartat de *Conclusions*. En l'exposició de característiques de cada autor he intentat no repetir informacions innecessàriament, i no sobrecarregar el text amb exemples.

1. Charles Tournemire (1870-1939)

Charles Arnould Tournemire va néixer a Bordeus el 22 de gener de 1870. Va començar els estudis de música al conservatori local, fins que als 16 anys es va traslladar a París. Al conservatori de la capital va estudiar piano i harmonia, abans d'entrar a la classe d'orgue de César Franck (1822-1890), l'any abans que aquest morís. L'any següent va guanyar el *Premier Prix* d'orgue ja amb Charles-Marie Widor (1844-1937) com a professor. Poc després va guanyar la plaça d'organista a la basílica de Sainte-Clotilde, on passaria la resta de la seva vida.

Tots els testimonis descriuen Tournemire com un personatge amb un caràcter força singular: bondadós, imprevisible, sarcàstic i amb profundes inquietuds místiques. No li agradava donar classes, ni ho necessitava per a viure, però apreciava els seus alumnes i animava els seus progressos. Va tenir una gran influència en la generació nascuda a principis de segle: Duruflé, Langlais, Messiaen, Daniel-Lesur, Litaize...

L'estiu de 1930 (segurament impulsat per Josep Muset) va fer una gira de concerts per Espanya (Barcelona, Montserrat, Palma de Mallorca, Bilbao, etc.).

Va morir a la seva casa d'Arcachon el 4 de novembre de 1939.

L'Orgue Mystique¹

La idea d'una gran col·lecció de música per a orgue que resseguís tot l'any litúrgic va sortir de Joseph Bonnet (1884-1944), organista de Saint-Eustache. Bonnet, amic dels monjos de Solesmes, desitjava disposar d'un repertori que comentés els cants gregorians dels diumenges i festes, l'equivalent catòlic del que Bach havia fet amb els corals luterans. Convençut que Tournemire seria el més capaç de realitzar una obra com aquesta, li proposà la idea. Tournemire va acceptar entusiasmat. L'any 1927 va visitar el monestir de Solesmes per primera vegada i es va entrevistar amb els monjos Gajard (mestre de cor) i Letestu (organista). Posteriorment es van repetir les visites. Més que uns coneixements tècnics sobre el cant gregorià, buscava el que ell anomena «*impressions plain-chantesques*», l'evocació d'un passat medieval de ressonàncies místiques (aquesta era la seva visió idealitzada de l'Edat Mitjana). En la nota introductòria que apareix a cada fascicle de *L'Orgue Mystique* ell mateix diu²:

El cant pla, font veritablement inesgotable de línies misterioses, esplèndides; el cant pla,

1 Per a tot aquest apartat, Bernadette LESPINARD: *L'Orgue Mystique de Charles Tournemire. «Impressions plain-chantesques»*. Numéros spéciaux de la revue *L'Orgue*, n.º 139 bis. Paris 1971.

2 Totes les traduccions del francès o l'anglès són de l'autor d'aquest treball.

trionf de l'art modal, és parafrasejat lliurement, en resum, en cada peça al llarg de les obres que formen aquesta col·lecció.

S'ha fet un esforç per conservar la lleugeresa infinita del seu fraseig, la suavitat incomparable, la profunditat mística, i també per associar les garlandes medievals als múltiples recursos de la polifonia, despullada d'accents que podrien alterar la serenitat de la música de les catedrals; [...]

En aquesta orientació, l'autor ha trobat a l'abadia de Solesmes encoratjaments preciosos, i ha conservat meravelloses impressions «cant-planesques». Se sent obligat a donar gràcies als RR. PP. Dom Gajard i Letestu. Ofereix també un record emocionat a l'eminent organista Joseph Bonnet, el seu amic i gran intèrpret, per haver-lo incitat a escriure «l'Orgue Mystique».

El projecte inicial de Tournemire es titulava *l'Orgue Glorieux*. Abans de compondre res va preparar minuciosament el pla de tot el conjunt, amb totes les festes del calendari, els textos en llatí i llur traducció francesa, la transcripció d'alguns temes gregorians, i comentaris litúrgics i teològics sobre les diverses festes.

Dels seixanta-cinc oficis previstos inicialment va descartar algunes festes fins a quedar-ne només cinquanta-un. Seguint l'ordre de l'any litúrgic, els va agrupar en tres grans cicles: cicle de Nadal (que va publicar com a opus 55), cicle de Pasqua (opus 56) i el més extens, cicle després de Pentecosta (opus 57). Cada ofici consta de cinc peces:

Preludi a l'introit	Ofertori	Elevació	Comunió	Peça final lliure
<i>abans del cant</i>	<i>després del cant</i>	<i>després de la consagració</i>	<i>abans del cant</i>	<i>final de la missa</i>

Totes les peces són bastant curtes, excepte la peça final, que sempre és molt més desenvolupada. Per a algunes festes especials Tournemire s'adapta a l'estructura litúrgica del dia, per exemple el Dissabte Sant.

Només després de traçar el pla general, corregir-lo, i seleccionar el material temàtic va començar a compondre. En algun moment d'aquest procés va decidir posar-li per títol definitiu *l'Orgue Mystique*. Entre 1927 i 1932 va compondre tots els oficis no pas seguint l'ordre del conjunt, sinó començant per les festes principals i acabant pels diumenges ordinaris.

Harmonia

El llenguatge harmònic de Tournemire inicialment continua en la línia de César Franck (1822-1890). Posteriorment, recollint influències de Claude Debussy (1862-1918), l'interès per autors com Igor Stravinsky (1882-1971) i Maurice Ravel (1875-1937), i essent fidel a la seva pròpia

devoció per la modalitat gregoriana, dóna com a resultat un llenguatge propi, no radicalment trencador, però sí original, si més no en el camp de la música per a orgue (només cal comparar-lo amb altres autors de la seva generació). I l'exemple més complet és sens dubte l'*Orgue Mystique*.

*Tournemire, per tant, no pensa en la tonalitat a l'Orgue Mystique, i la seva voluntat de restar fidel a l'atmosfera modal del cant pla és per a ell font d'una major llibertat d'escriptura. Per a ell ja no hi ha successions de quintes o de sèptimes prohibides [...] Per a qui s'ha alliberat de la tonalitat, ja no hi ha «notes estranyes». Certament, Tournemire encara resol de vegades els retards i les apoggiatures, però el conjunt de notes de pas, brodadures, anticipacions, fins i tot apoggiatures, va enriquint l'harmonia i embolcallant la melodia primitiva amb un teixit continu.*³

Aquesta és la primera característica que crida l'atenció en analitzar aquesta música. Com que no és tonal, no li cal vigilar les «faltes» clàssiques (quintes paral·leles, sèptimes paral·leles, preparacions i resolucions...). Tournemire utilitza acords tríades o de sèptima amb total llibertat, en qualsevol inversió, i els enllaça també lliurement⁴:



Un cas particular són els acords majors amb sèptima menor, els que en un context tonal es consideren de «sèptima de dominant», que mai no resolen com a tals.

Els acords emprats no es limiten als tríades i quatríades; també se'n troben de cinc sons, o més⁵:

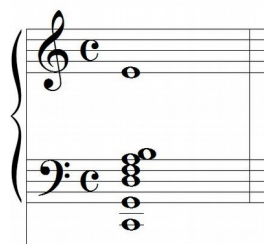
*II diumenge després de
l'Epifania, comunió, pàg. 8
(reducció)*

L'exemple més destacable d'acords grans és un acord format per les set notes naturals:

3 LESPINARD, op. cit. pàg. 36

4 Per a tots els exemples musicals el número de pàgina correspon a la numeració de l'edició impresa. Les referències es troben a l'apartat de Bibliografia.

5 Totes les reduccions d'exemples musicals són originals de l'autor del treball i estan indicades com a tals.



*Assumpció, ofertori,
pàg. 4 (reducció)*

Tournemire no només tracta lliurement acords més o menys classificats per l'harmonia tonal; també recorre a altres acords plenament característics del segle XX com els que utilitzen Langlais o Messiaen. Un exemple és l'acord de novena menor de dominant, amb la 13^a afegida:



*III d'Advent, Toccata, pàg. 17
(reducció)*



Messiaen: L'Ascension, pàg. 1

Un altre acord que sona avançat per a l'època és l'acord major amb una 4^a augmentada afegida. Apareix especialment en segona inversió, com ara:



*III diumenge d'Advent,
toccata, pàg. 16*

Respecte a aquest acord, la teoria el considera un acord amb la 11^a natural⁶, però sovint es pot justificar simplement com una nota estranya (en aquest cas, un retard). Ja es troba algun exemple similar en obres de Franck⁷.

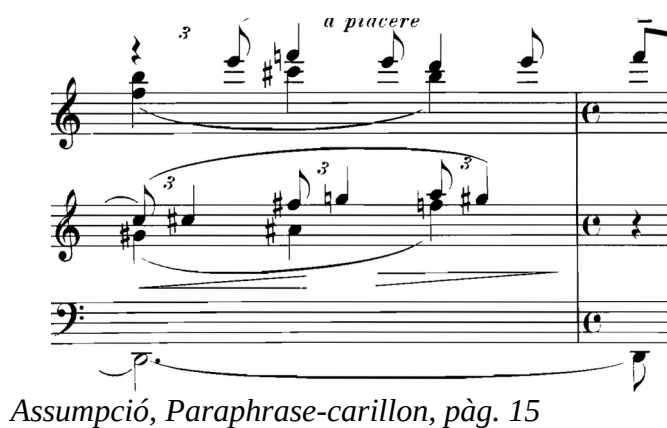
⁶ Jacques CHAILLEY: *Traité historique d'analyse harmonique*. Paris: Alphonse Leduc, 1981.

⁷ Per exemple, al *Coral en mi major*, al principi de la secció de transició (compàs 106). En aquell cas és una nota de pas.

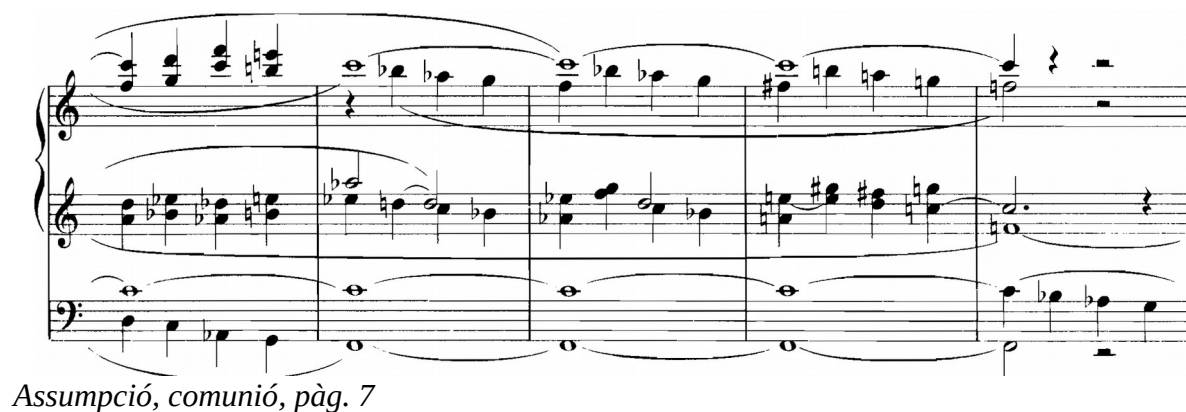
Algunes vegades recorre a acords formats per segones o quartes, en lloc de terceres. N'hi ha molt pocs exemples, però consistents:



A banda de la formació d'acords classificats per la teoria clàssica o contemporània, l'harmonia de Tournemire presenta altres característiques recurrents. Una de bastant freqüent són els passatges «errants», en què l'harmonia canvia molt ràpidament i sense una direcció clara, més aviat sorgeix naturalment del moviment de les veus, com en aquest exemple:



Un aspecte similar és l'aparició d'alteracions inesperades que provoquen canvis de color sorprenents:



Són extremadament freqüents les notes pedals en qualsevol veu, en qualsevol posició:

senza rigore

*II diumenge
després de
l'Epifania,
elevació*

També pedals de dues o més notes, igualment en qualsevol posició:

II diumenge després de l'Epifania, Fantaisie-paraphrase, pàg. 10

Les harmonies de pas que es mouen sobre aquests pedals creen xocs harmònics d'allò més interessants:

Bourdon 8, Flûtes 8 aux 3 claviers

II diumenge després de l'Epifania, Fantaisie-paraphrase, pàg. 20

En algun cas ja no es tracta de xocs harmònics ocasionals, sinó ben bé de politonalitat, encara que només en passatges breus:

II diumenge després de l'Epifania, comunió, pàg. 8. A l'original això està escrit sobre un doble pedal fa#-do#

També existeix algun exemple molt interessant que combina la politonalitat (diferents centres tonals) amb la polimodalitat (diferents escales)⁸. És el cas de l'elevació de l'ofici de l'Assumpció. La mà dreta presenta una versió ornamentada de l'antífona *Sub tuum praesidium*, en mode de *si* mixolidi (corresponent al 7^e mode gregorià); la mà esquerra repeteix un obstinat de només quatre notes (semblaria una escala pentàfona, amb una nota elidida); finalment el pedal repeteix un obstinat de quintes paral·leles, en mode de *mi* dòric. A continuació es presenta l'exemple literal acompanyat d'una reducció esquemàtica:

Per acabar aquest apartat val la pena comentar els finals. Són molt freqüents els finals amb una quinta «buida» o amb una quinta i una octava (hi ha un cas, també, amb una quarta i una

8 PERSICETTI: *La armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 2000. Pàg. 36.

octava, a l'introit del III diumenge d'Advent). Hi ha altres casos de finals més «clàssics» amb un acord menor o major. Crida l'atenció un únic exemple de final amb un acord de sèptima; és l'elevació del II diumenge després de l'Epifania:



(reducció)

Polifonia

S'entén per polifonia el tractament de l'escriptura de les diverses veus. En aquesta selecció d'obres de Tournemire no es troben gaires exemples de procediments polifònics clàssics (imitació, cànon...) tot i que sí que n'existeix algun cas puntual en altres números de l'*Orgue Mystique*⁹. En general es tracta de procediments més lliures, menys «escolàstics»: els canons i imitacions són rars a l'*Orgue mystique*, i de vegades comparables als ecos que es responen d'un teclat a l'altre (Lespinard, pàg. 11).

Hi ha bastants exemples de melodies duplicades en paral·lel, el més sovint en octaves però també en quartes o quintes. Solen ser només fragments, no frases senceres:

Assumpció, introit

En algun exemple molt puntual es veu la duplicació d'una melodia pel seu propi moviment contrari:

9 LESPINARD, pàg. 20-22.



Assumpció, introit

Es troben exemples d'heterofonia: dues veus que fan la mateixa melodia desplaçada en el temps. La imitació no cal que sigui sempre total i estricta per a crear l'efecte:



Assumpció, Paraphrase-carillon, pàg. 9

Les imitacions més freqüents són petites imitacions cadencials:



II diumenge després de l'Epifania, introit

Textura

Ja han aparegut alguns aspectes de la textura de Tournemire en l'apartat precedent sobre la polifonia. S'ha considerat com a element polifònic la simple duplicació de fragments melòdics. Tanmateix, el fet que aquestes duplicacions apareguin i desapareguin constantment sí que entra pròpiament dins del paràmetre «textura».



III diumenge d'Advent, introit

Una característica molt destacada és l'escriptura de passatges a una sola veu, a manera de recitatiu:

Probablement, una de les característiques més atractives del geni de Tournemire és el seu amor per la monodia, pel cant recitat lliurement [...] No és emocionant la simplicitat d'aquest ofertori Assumpta est cantat lliurement «sense cap pressa»?¹⁰

L'exemple a què es refereix és aquest, de l'ofertori de l'Assumpció (pàg. 3):



Com s'ha dit, les notes pedals són molt freqüents en qualsevol posició, simples o dobles (en algun cas triples).

Són bastant habituals les notes dobles al pedaler, amb diferents funcions:

- a) com a pedal harmònic (cf. exemples citats)
- b) per a presentar amb més èmfasi un tema, duplicant-lo a l'octava (*Paraphrase-carillon*, pàg. 17)
- c) com a reforç harmònic (*Paraphrase-carillon*, final)

Tournemire explota al màxim els canvis de manual, o el toc en diversos manuals simultàniament, algunes vegades creant efectes sorprenents, i d'altres, contrastos molt subtils. Aquesta pràctica juntament amb l'escriptura de doble pedal pot donar com a resultat textures tan complexes com aquesta:

¹⁰ LESPINARD, pàg. 11.

III diumenge d'Advent, Toccata, pàg. 18

Com a enllaç o transició entre seccions o parts temàtiques, Tournemire prefereix els passatges en arpegis.

Sembla convenient comentar també alguns aspectes de l'escriptura concreta de la música de cada autor. Tournemire sempre és molt precís i exhaustiu en les seves indicacions: mai no dóna per suposat que l'interpret endevinarà res, o preveurà res, o aplicarà les mateixes indicacions a passatges similars. Mai no escriu la indicació *simile*; només, de tant en tant, coses com *Tout comme au début* (Tot com al principi) o *Régistration précédente* (Registració precedent).

-Indica les articulacions amb una gran varietat de signes (*staccato*, *portato*, *legato*, *louré*, accents verticals, accents horitzontals), i les indica totes, tantes vegades com calgui.

-En alguns passatges proposa la digitació o la pedallització adequades per a executar-los. Poden arribar a ser passatges acrobàtics a tres manuals, escrits en tres o quatre pentagrames (com a l'elevació del III diumenge d'Advent). En un exemple sorprenent indica expressament el creuament del peu dret per sobre de l'esquerre:

II diumenge després de l'Epifania, Fantaisie-paraphrase, pàg. 20

-És igual de precís amb les indicacions de manuals, acoblaments, obertura de les caixes expressives (oberta, tancada, mig oberta, tres quarts oberta, una oberta i l'altra tancada...), i de tempo, a vegades fins a l'extrem:



II diumenge després de l'Epifania, ofertori, pàg. 2

Timbre

Sembla que Tournemire prefereix els aguts, ja sigui en acords, arpegis o textures mixtes. Les regions greus acostumen a tenir menys figuració i menys protagonisme, més aviat pedals, com s'ha vist.

Quan hi ha temes a la part de pedal normalment es troben a la seva zona aguda, i sovint encara amb registració de 4 peus (per exemple, a l'introit de l'Assumpció citat més amunt).

Pel que fa a la registració cal diferenciar entre les peces curtes de l'interior de l'ofici (introits, ofertoris, elevacions i comunions) i les peces finals. Tournemire entén les peces curtes com a moments de meditació i recolliment, i prefereix les registracions suaus amb fons, flautes, gambes o veu celeste; ocasionalment algun nasard. En algun cas demana combinacions inusuals, com ara: *veu celeste+veu humana+gamba+octava greu del III al II*, tot mantenint les flautes harmòniques que hi havia anteriorment (a la comunió de l'Assumpció, pàg. 7).

Les peces finals les concep com a obres desenvolupades i molt més brillants, a la manera de les seves pròpies improvisacions. Per a aquestes sol començar ja amb algunes mixtures, per anar afegint els jocs que falten fins a completar el *tutti* de l'instrument. Aquest gran *crescendo* fins a *tutti* pot estar indicat de manera esquemàtica (*Paraphrase-carillon*) o molt detallada (*Fantaisie-paraphrase*). Només amb això no es diferenciaria gaire de la tradició de l'orgue romàntic-simfònic francès: una toccata brillant per a acabar l'ofici. Però Tournemire sovint s'escapa d'aquest esquema tan «vist» i, després d'arribar a un *tutti* grandios, disminueix ràpidament per acabar amb una sonoritat dolça i un caràcter tranquil. És el cas de la *Fantaisie-paraphrase*. Segons tots els testimonis, Tournemire també recorria a sorpreses com aquestes en les seves improvisacions a Sainte-Clotilde, i ho ensenyava als seus alumnes com un recurs molt efectiu¹¹.

11 Records de Maurice Duruflé: EBRECHT, Ronald (ed.): *Maurice Duruflé, 1902-1996. The last Impressionist*. Lanham: The Scarecrow Press, 2002. Pàg. 9.

Records de Jean Langlais: *L'orgue, cahiers et mémoires: Charles Tournemire (1870-1939)*. Association des Amis de l'Orgue. 1989-I, núm. 41. Paris: Association des Amis de l'Orgue, 1989. Pàg. 14.

Material temàtic

L'objectiu inicial de l'*Orgue mystique* era comentar els cants gregorians de cada festa, i això és estrictament el que fa Tournemire. Per a cada peça de cada ofici es basa en la melodia pròpia del dia i del moment; quan no n'hi ha una de pròpia, n'escull una o diverses que hi estiguin estretament relacionades. En concret: per als introits, ofertoris i comunions agafa les melodies corresponents; per a les elevacions, antífones diverses de la litúrgia de les hores; per a les peces finals, antífones i himnes diversos del mateix dia.

Per a donar una mica d'unitat a aquesta immensa varietat, Tournemire recorre a l'antífona *Ego dormivi*, de les matines del dia de Pasqua. Després d'utilitzar-lo pròpiament en l'ofici que li correspon (Pasqua, número 17 de la col·lecció, però compost el primer de tots), el torna a citar en altres nou oficis al llarg de l'any¹².

A continuació es presenten els temes corresponents a cada peça. Per evitar dades innecessàries només es comenten breument aquelles que no pertanyen a la missa pròpia del dia. Per a les referències, s'indica el llibre consultat i el número de pàgina; LU = *Liber usualis*, AM = *Antiphonale monasticum*.

Núm. 1, **Dominica III Adventus**

Introit	<i>Gaudete in Domino semper</i>	LU 311
Ofertori	<i>Benedixisti, Domine</i>	LU 314
Elevació	<i>Super solium David*</i>	AM 206
Comunió	<i>Dicite</i>	LU 314
<i>Toccata</i>	<i>Conditor alme siderum*</i>	LU 301
	<i>Laetamini cum Jerusalem</i>	AM 223

**Super solium David* és l'antífona per al *Benedictus* del mateix dia. *Conditor alme siderum* és l'himne de vespres de tot el temps d'Advent. *Laetamini cum Jerusalem* és una antífona per al *Magnificat* de la tercera setmana d'Advent. Queda un fragment melòdic sense identificar, al principi de la peça. Lespinard esmenta l'himne *Lucis creator optime*, però no sembla gaire consistent. Hom ha considerat que pogués ser el verset *Benedicamus Domino* de la missa XVII, però tampoc no sembla la opció correcta.

12 Robert Sutherland LORD: «La liturgie et le chant grégorien dans «L'Orgue mystique» de Charles Tournemire», pàg. 46. A: *Charles Tournemire (1870-1939). L'orgue, cahiers et mémoires*, n.º 41. Paris, 1989. També parla d'un altre tema recurrent, *Venite exultemus*, impossible d'identificar en aquesta selecció de peces.

Núm. 9, **Dominica II post Epiphaniam**

Introit	<i>Omnis terra</i>	LU 432
Ofertori	<i>Jubilate Deo</i>	LU 434
Elevació	<i>Nuptiae factae sunt*</i>	AM 306
Comunió	<i>Dicit Dominus</i>	LU 435
<i>Fantaisie- paraphrase</i>	<i>Nuptiae factae sunt</i>	AM 306
	<i>Deficiente vino*</i>	AM 306
	<i>Ego dormivi</i>	LU 684

*Litúrgicament aquest diumenge se centra en l'episodi evangèlic de les noces de Canà, per això Tournemire utilitza les dues antífonas principals de les hores majors que canten aquest mateix tema. *Nuptiae factae sunt* és l'antífona al *Benedictus*; per a la peça final en separa la segona frase i la tracta com un tema diferenciat (*et erat ibi Jesus*). *Deficiente vino* és l'antífona al *Magnificat*, que tracta com un tercer tema diferent. Tot el conjunt apareix esquitxat de motius de *Ego dormivi*.

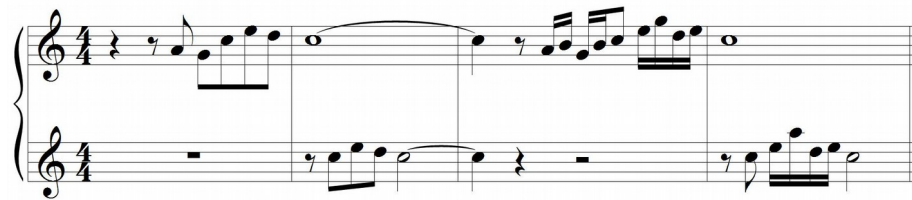
Núm. 35, **In Assumptione Beatae Mariae Virginis**

Introit	<i>Gaudeamus omnes in Domino</i>	LU 1409
Ofertori	<i>Assumpta est Maria</i>	LU 1411
Elevació	<i>Sub tuum praesidium*</i>	LU 1566
Comunió	<i>Optimam partem</i>	LU 1412
<i>Paraphrase- carillon</i>	<i>Ave maris stella*</i>	LU 1087
	<i>Salve regina</i>	LU 281
	<i>Ego dormivi</i>	LU 684

*Per a completar les parts «lliures» Tournemire escull tres temes marians ben coneguts. *Sub tuum praesidium* i *Salve regina* són dues antífonas per al temps de durant l'any. *Ave maris stella* és l'himne comú per a les festes de la Mare de Déu. Aquí també fa servir motius de *Ego dormivi* per a la introducció de la *Paraphrase-carillon*.

Moltes vegades Tournemire presenta els temes gregorians fragmentats, intercalats amb petits incisos o amb passatges més grans. Quan es tracta de temes coneguts (*Ave maris stella*, *Salve regina*...) és fàcil identificar-los; quan no, hom no acaba de diferenciar què és temàtic i què no.

En general és molt literal, poques vegades transforma la melodia. Hi ha algun exemple de repetició variada, amb un eco en un altre teclat, també variat:



II diumenge després de l'Epifania, comunió, pàg. 8 (reducció)

Just a continuació hi ha la reducció i repetició del mateix motiu:



L'adaptació de la melodia gregoriana (de ritme lliure) a diferents compassos li serveix a Tournemire per a crear contrastos mètrics i rítmics. És el que fa amb l'himne *Conditor alme siderum*:



III diumenge d'Advent, Toccata, pàg. 10 (reducció)

Resum. Principals característiques de l'estil de Tournemire:

- harmonia modal, gran varietat d'acords i enllaços
- escriptura molt polifònica (=horitzontal) però molt pocs procediments contrapuntístics clàssics
- textures diverses i molt canvians, abundància de pedals
- registracions estàndard, amb algunes combinacions inusitades
- material temàtic molt variat, amb poca transformació

2. Josep Muset (1889-1957)

Les informacions a l'abast sobre Josep Muset són poques i disperses.

Josep Muset i Ferrer va néixer a Igualada (Barcelona) el 13 d'octubre de 1889¹³. Va fer els estudis eclesiàstics al seminari de Vic. Va rebre l'ordenació sacerdotal a Sabadell, el 2 de juny de 1917. El mateix any va ocupar el càrrec d'organista de la Puríssima Concepció en aquesta ciutat.

Va passar uns anys a París, on estudià orgue i improvisació amb famosos organistes de l'època: Louis Vierne (1870-1937), Abel M. Decaux (1869-1943) i Charles Tournemire (1870-1939). Desconeixem les dates exactes de la seva estada, però Tournemire li dedicà l'ofici número 9 de l'*Orgue Mystique*, que va sortir publicat el 1929.

Va tornar a Barcelona probablement cap a 1933 o 1934, i va guanyar la plaça d'organista de la catedral.

Els primers mesos de la Guerra Civil es quedà amagat a Barcelona, fins que el 1937 va marxar a París. Mentre encara era allà, el 1939 la Santa Seu el nomenà supervisor de música sacra a Austràlia, per tal d'elevat el nivell de la música catòlica en aquell país. Es va establir a Manly (a la badia de Sidney), on es dedicà principalment a l'ensenyament, fundà un cor, oferí concerts i compongué gran part de les seves obres. Els anys 1945-46 va viatjar a Canadà i als Estats Units per fer-hi concerts.

A principis de 1947 va tornar a Barcelona¹⁴. Es va reincorporar com a professor d'orgue i improvisació al Conservatori del Liceu, càrrec que ja havia ocupat abans de la guerra. El 1952 fou nomenat beneficiat de la comunitat de Sant Sever. Els últims anys també va ser organista i mestre de capella de la parròquia de Sant Miquel dels Sants, de nova creació.

Va morir a Barcelona el 9 de febrer de 1957.

Litany for organ

La gran obra de Muset és la col·lecció *Litany for organ*. Consta de 49 peces de formes, estils i extensió diversos. Cada peça porta com a títol una invocació a la Mare de Déu de la «lletania de Loreto». Cada peça és autònoma, però algunes estan agrupades seguint els títols. Per exemple, les tres peces corresponents a *Vas spirituale*, *Vas honorabile* i *Vas insigne devotionis* desenvolupen el mateix tema de maneres ben diferents.

13 Ell mateix ho indica a la signatura de *Regina pacis: Manly. 12 Oct. 1943 (Vigilia Anniversarii meae nativitatis 13-X-1889)*.

14 *La Vanguardia*, 14 de febrer de 1947, pàg. 6.

La col·lecció sencera va ser publicada en quatre volums, un a Melbourne i els altres tres a Boston. Totes dues edicions són extremadament cuidades i contenen molta informació. En cada peça s'indica:

- el títol,
- la descripció de la peça,
- la invocació a una advocació mariana d'arreu del món,
- la dedicatòria a una persona,
- la durada aproximada de la interpretació,
- el lloc i data de composició

Les indicacions de registració estan sempre en anglès i francès, amb el vocabulari específic de cada llengua, sense traduccions barroeres. L'editor ha previst petits espais en blanc per a poder-hi anotar canvis de registre, de manual, etc. Abans de cada peça hi ha un text explicatiu, sovint amb exemples musicals dels temes utilitzats.

Per les dates i llocs de cada peça s'observa que la majoria les va compondre durant l'estada a Austràlia, però algunes molt abans, a Sabadell o a París. Excepcionalment, l'última de totes està datada a Barcelona el 1951.

Actualment aquesta edició és del tot impossible de trobar. Per fortuna se'n conserva un exemplar a la biblioteca del Conservatori Isaac Albéniz de Girona (de procedència desconeguda) que ha estat la font per a aquest treball.

Harmonia

Per la seva trajectòria, hom pot suposar que la formació musical de Muset va ser absolutament tradicional. Tanmateix a les seves obres mostra que havia estat atent a les novetats de l'època i n'havia integrat algunes al seu llenguatge.

Un primer aspecte destacable és l'ús d'acords de 7^a, de 9^a o altres, desplaçats en paral·lel, o bé enllaçats lliurement:

Regina prophetarum, pàg. 40



En l'exemple anterior també s'observa l'ús d'acords formats per quartes¹⁵.

També recorre a acords més grans, amb 11^a o 13^a:



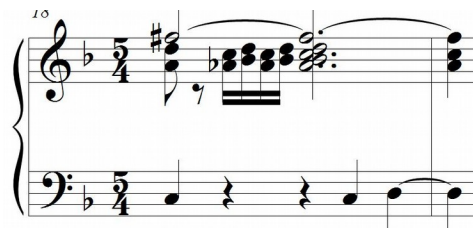
Regina prophetarum,
pàg. 36 (reducció)

A banda d'alguns modes antics que fa servir ocasionalment (dòric a *Rosa mystica*, mixolidi a *Regina prophetarum*), sembla que Muset té predilecció per l'escala de tons. La fa servir melòdicament:



Domus aurea, pàg. 64

però sobretot harmònicament. L'escala de tons genera acords amb sonoritats molt característiques, a causa de les quartes i quintes augmentades i la manca de semitons. Muset fa servir habitualment acords de quinta augmentada, i a vegades altres acords més complexos, com aquest:



Vas insigne devotionis, pàg. 46
(reducció)

¹⁵ PERSICHETTI, pàg. 95 i següents.

Són habituals els pedals harmònics, en qualsevol posició: baix, soprano o veus internes (*Rosa mystica*, pàg. 78, o l'exemple de *Regina prophetarum* més amunt).

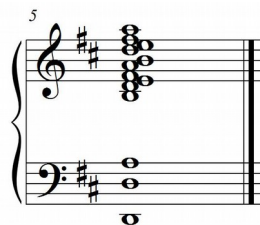
Per als finals de les peces, a vegades recorre al clàssic acord major (*Ianua caeli*, *Mater admirabilis*), però més sovint amb notes afegides. Així, Muset acaba amb acords inusuals com:

acord major amb 9^a



Rosa mystica

acord major amb 6^a i 9^a



Domus aurea

acord de dues quintes



*Vas insigne
devotionis*

Polifonia

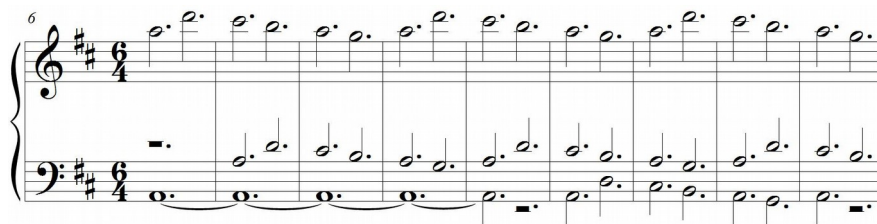
Igual com en el paràmetre «harmonia», la formació contrapuntística de Josep Muset devia ser ben clàssica. Les seves obres denoten un bon domini tant de la imitació com del contrapunt lliure¹⁶.

En l'aspecte polifònic destaca la seva afecció pel cànon. Diverses peces estan construïdes com a cànons:

32. *Ianua caeli*: Intermezzo en cànon

30. *Domus aurea*: Carilló en triple cànon sobre un tema al·leluia gregorià

Val a dir que la denominació «carilló en triple cànon» és exagerada: al llarg de la peça hi ha fragments en cànon a dues veus, a l'octava. Només al final el cànon és a tres veus, a l'octava, a partir d'un motiu obstinat tret del tema gregorià:



Domus aurea, pàg. 66 (reducció)

En altres obres hi ha passatges amb imitacions lliures, a la manera d'inversions:

¹⁶ En altres números de la col·lecció escriu fugues (*Sedes sapientiae*) o invencions (*Virgo clemens*).



Vas insigne devotionis, pàg. 37

En passatges polifònics lliures, no imitatius, apareixen tanmateix algunes petites imitacions de motius melòdics:

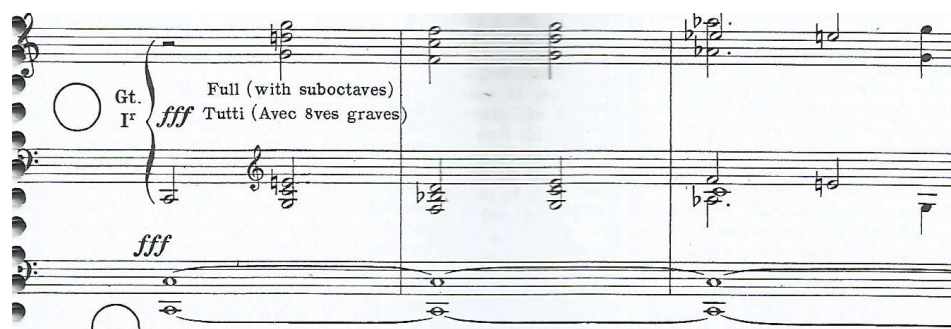


Regina prophetarum, pàg. 37

Textura

La varietat de textures que presenta l'obra de Muset testimonien un bon domini de l'instrument i de les seves possibilitats, i un bon coneixement del repertori contemporani. Els recursos que utilitza no són diferents dels que utilitzen altres compositors de l'època, sobretot francesos. Per exemple, trobem passatges d'escriptura «simfònica», és a dir, amb un àmbit gran i amb duplicacions a una o més octaves (com al principi de *Vas insigne devotionis*).

En molts passatges en *fortissimo* escriu acords molt amples, sovint en paral·lel, per aconseguir la màxima sonoritat de l'instrument:



Rosa mystica, pàg. 88

Les notes pedals són sempre molt presents, no només com a element harmònic, sinó també de textura.

Hi ha tres aspectes de textura molt característics de Muset, que apareixen molt sovint:

1) Acords alternats entre les dues mans, amb ritme regular, com a figura d'acompanyament. Tota la part central de *Ianua caeli* està escrita d'aquesta manera; bona part de *Domus aurea* també. En altres peces hi apareix només puntualment. Algunes vegades no és com a acompanyament, sinó aïlladament, com a element de contrast (*Regina prophetarum*, 37)

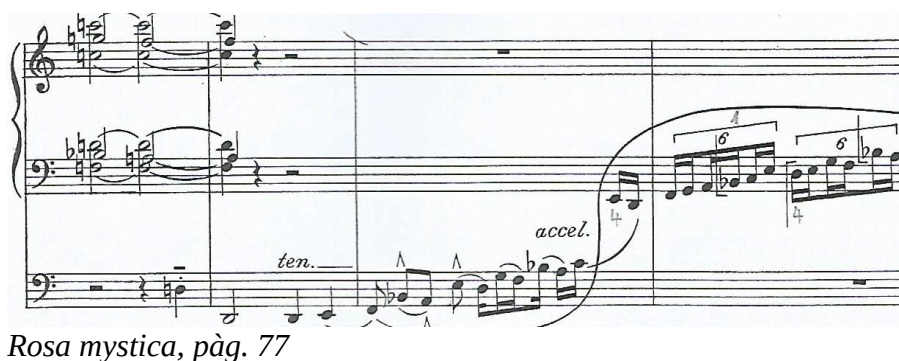
2) Abundància de *trinos* o *tremolos*, sobretot en notes llargues, com a recurs per a donar moviment a una veu que resultaria massa estàtica.



Mater inviolata, pàg. 26

3) Cascades d'arpegis com a figura d'acompanyament (*Vas insigne devotionis*, 37-38).

Un últim recurs destacable són els passatges rapsòdics, amb alguns solos de pedal importants:



Rosa mystica, pàg. 77

L'escriptura musical de Josep Muset és extremadament detallada. Indica amb precisió els canvis de manual, acoblaments i registracions. És molt curós amb l'articulació i amb les notes repetides, seguint el costum francès de l'època.

Diferencia explícitament quan el *crescendo* o *diminuendo* és de registres, o de caixa expressiva.

Aprofita tota l'extensió que podien tenir els orgues a la seva època: manuals de do_1 a do_6 , pedal de do_1 a sol_3 . Conscient que molts orgues no tenien tanta extensió, a vegades proposa variants per als passatges extrems.

Pel que fa a l'escriptura de les notes, en algunes peces les alteracions són confuses, ja sigui

perquè són totalment coherents (al principi de *Rosa mystica*, tot escrit amb bemolls), o perquè no ho són gens (*Mater admirabilis*, pàg. 60-61, combina sostinguts i bemolls, segons la direcció de cada veu).

Timbre

L'ideal sonor de Josep Muset és el d'un gran orgue de concert, de tres manuals i pedal, amb teclats molt extensos¹⁷. Per a les seves registracions demana sonoritats molt pròpies de l'orgue romàntic-simfònic: molts fons de 8 i de 16 peus; veus celestes o altres jocs ondulants; com a registres solistes, flauta harmònica, corneta, o *trompeta dolça 4'* al pedal. En canvi, l'abundància de mixtures (a tots els teclats) és més pròpia de l'orgue «neoclàssic», que suposava la tendència més nova de la seva època.

Els grans *crescendi* al final de les peces fins arribar al *tutti* acostumen a estar força detallats; per exemple, a *Rosa mystica*. És interessant observar que sovint detalla l'ús de les octaves agudes i les octaves greus (junttes o per separat); com ara, al mateix *Rosa mystica* o a *Domus aurea*.

Material temàtic

Per a estudiar els temes emprats per Muset i el tractament que en fa cal recórrer en primer lloc a l'edició, que com s'ha dit és extremadament rica en informacions. Per a cada peça s'hi troba una descripció de *què és*, i una nota introductòria de *com és*. Sabent això, és bastant fàcil reconèixer els temes en la part musical.

En el conjunt de la *Litany*, Muset treballa sobretot amb temes gregorians i, en menor mesura, amb cançons tradicionals catalanes i amb temes d'altres autors (desconeguts per al lector actual). En la nostra selecció de peces es troben exemples de tot tipus.

8. <i>Mater inviolata</i>	<i>Canzona</i> sobre el tema de <i>Mater purissima</i>
	Tema de la Gna. Mary Magdalen Ravet OSB

Quatre de les onze invocacions «Mater...» es basen en aquest tema. En aquest cas està tractat de manera molt lliure, com una fantasia.

¹⁷ És interessant llegir la descripció del gran orgue projectat per Charles Tournemire i André Marchal per a la basílica de Montserrat, durant l'estada que hi van fer el 1930. Les obres de Josep Muset requereixen un orgue com aquell. Es troba descrit a l'article de Gregori M. ESTRADA: *Ha mort el P. Ildefons Pinell*. cf. Bibliografia.

11. <i>Mater admirabilis</i>	Sortida sobre un tema gregorià
	<i>Ite missa est</i> de la missa IX

Concebuda com a sortida d'una missa, en estil gairebé improvisat, treballa amb dos motius de l'*Ite missa est*, la darrera frase cantada a la missa. La missa gregoriana número IX, anomenada *Missa cum júbilo*, era cantada habitualment per a les festes de la Mare de Déu, fet que justifica el seu ús aquí.

26. <i>Vas insigne devotionis</i>	Impromptu sobre el tema de <i>Vas spirituale</i>
	Goigs de la Mare de Déu de Núria

Les tres invocacions «Vas...» treballen amb aquest tema. Aquesta, en concret, és la més extensa i la més elaborada de totes.

27. <i>Rosa mystica</i>	Rapsòdia sobre temes populars montserratins
	<i>Rosa d'abril</i>
	<i>Imperayritz de la ciutat joiosa</i>

Aquesta peça és la més rica en material temàtic. Del popular *Rosa d'abril* presenta només fragments, mai la melodia sencera (*Rosa d'abril; de Montserrat estel*). En un moment de la secció central apareix un motiu de l'estrofa (*amb serra d'or*, amb el seu eco). L'altre tema, *Imperayritz...* prové del *Llibre vermell de Montserrat*, del segle XIV. El discant serveix per a construir una primera secció contrastant, i el baix per a una altra.

30. <i>Domus aurea</i>	Carilló en triple cànon sobre un tema al·leluiàtic gregorià
	<i>Ite missa est</i> del Dissabte Sant

Com *Mater admirabilis*, aquesta peça està concebuda com una tocata final de missa. La melodia gregoriana serveix de base per al motiu del «carilló» (notes alternades, ritme constant), apareix com a coral (en valors llargs, a tres veus), i finalment és tractat en cànon.

32. <i>Ianua caeli</i>	Intermezzo en cànon
------------------------	---------------------

Un cànon a l'octava en valors llargs a les veus extremes, a distància de dos compassos, es

manté immutable durant cinc pàgines. El tema és original de l'autor.

40. <i>Regina prophetarum</i>	Preludi sobre un tema gregorià
	<i>Veni, creator Spiritus</i>

Tota la peça es basa en l'himne de Pentecosta, sencer o en petits fragments. Al final de tot també apareix citat un motiu de l'*Agnus Dei* de la missa XVIII.

Els procediments que fa servir Muset per a desenvolupar les seves obres són els clàssics: reducció, repetició; progressió; augmentació, disminució...

Alguna vegada superposa diferents temes o motius. L'exemple més interessant és la introducció de *Rosa mystica*, on combina els dos temes principals (*Rosa d'abril* i *Imperayritz*), dues vegades: primer només els *incipit*, després fragments més llargs:

Rosa mystica, pàg. 77

Resum. Principals característiques de l'estil de Muset:

- harmonia molt variada: tonal, modal, altres escales
- polifonia: preferència pel cànon, imitació lliure
- textures diverses i molt canviants, abundància de pedals
- registracions estàndard, molt detallades
- ús de temes molt diversos, desenvolupament per procediments clàssics

3. Jean Langlais (1907-1991)

Jean Langlais va néixer a La Fontenelle, a la Bretanya, el 1907, fill d'una família molt humil¹⁸. Havent-se quedat cec a l'edat de dos anys, va estudiar a París a la *Institution Nationale des Jeunes Aveugles*. Va començar a estudiar orgue amb André Marchal (1894-1980), també cec, i va continuar amb Marcel Dupré (1885-1970) al conservatori de París. També va rebre lliçons particulars de Tournemire, que va suposar una gran influència per a ell. El mateix Tournemire el va designar com el seu successor a la basílica de Sainte-Clotilde quan ell morís¹⁹, càrrec que Langlais va ocupar entre 1945 i 1987.

Va ser professor a la *Schola Cantorum*, on es va fer especialment famós per l'ensenyament de la improvisació. Entre 1952 i 1981 va viatjar sovint als Estats Units, on va estrenar moltes de les seves obres.

Va morir a París el 1991.

La influència de Tournemire és visible en diversos aspectes de la seva obra:

*Com a compositor per a orgue, Langlais va continuar la tradició de Tournemire. Una quarta part de les seves obres es basen en melodies gregorianes, tractades amb una gran inventiva i realçades per riques harmonies polimodals. Gairebé tota la seva música va ser concebuda per a expressar la seva fe religiosa.*²⁰

La producció organística de Jean Langlais és abundant i s'estén al llarg de tota la seva vida: des dels *Trois Poèmes Évangéliques* de 1932 fins a *Mort et resurrection* de 1990 (cal no confondre-la amb la paràfrasi *Mors et resurrectio* de 1934)²¹. Per això el criteri de selecció va ser sobretot cronològic: es van escollir obres compostes a la mateixa època que l'*Orgue Mystique*, quan Langlais tenia més relació amb Tournemire (com a deixeble i col·laborador) i presumiblement podia rebre'n més influència.

Harmonia

En l'escriptura harmònica de Langlais s'observa un ús lliure d'acords de sèptima o de novena, en qualsevol posició. També acords més grans, sobretot d'onzena:

18 Alguns detalls sobre els orígens i la infantesa de Langlais provenen dels records personals de la senyora Anne-Marie Rozès-Daric.

19 Records de Langlais sobre Tournemire. *L'orgue*, n.º 41, pàg. 14-15

20 DARASSE, Xavier, JAQUET-LANGLAIS, Marie-Louise: "Langlais, Jean". A: *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2ª ed. London: MacMillan, 2001. Vol. 14, pàg. 246.

21 Susan KIRKLAND: *Quelle surprise*. *The Musical Times*, vol. 136, n.º 1830 (agost de 1995), pàg. 446-449.



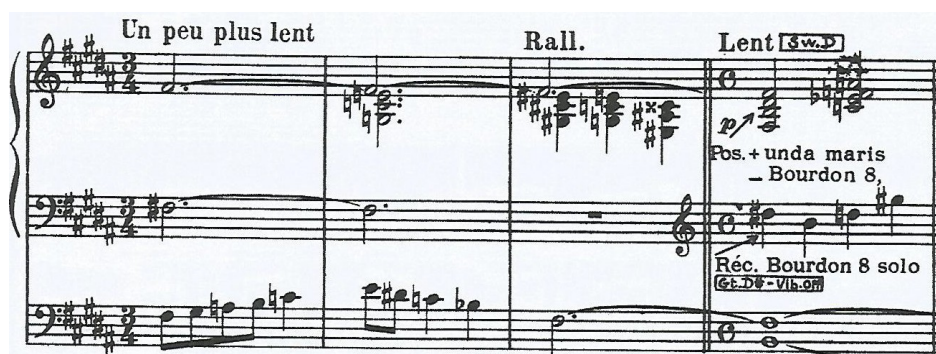
Mors et resurrectio, pàg. 4

Apareixen bastants acords (tríades o quatriades) amb una quarta augmentada afegida; algunes vegades encara està tractada com una «nota estranya» amb la resolució corresponent, i altres no:



*Ave Maria/Ave maris stella, pàg. 10
(reducció)*

Es troben nombrosos pedals harmònics, en qualsevol posició, simples o dobles:



L'Annonciation, pàg. 6

És interessant l'ús dels modes «antics», o d'altres escales que fa Langlais. Dels modes antics habituals es troben exemples de mixolidi (*Mors et resurrectio*, pàg. 3), lidi (*Te Deum*, pàg. 19; *Les Rameaux*, pàg. 20) i dòric (*La Nativité*, pàg. 10). A vegades és difícil determinar de quin mode es tracta: perquè apareixen molt puntualment, perquè les alteracions canvien ràpidament, o bé perquè la melodia i l'acompanyament presenten per separat fragments del mateix mode. En l'exemple citat de *La Nativité*, corresponent a la secció *Les bergers*, una mateixa frase melòdica apareix dues

vegades. La primera vegada la melodia podria estar en mode eòlic (o bé dòric) de *fa*, però l'acompanyament suggereix el mode mixolidi de *si* bemoll, transformat en *re* bemoll al final de la frase. La segona vegada la melodia apareix transformada en mode mixolidi de *fa* (amb notes afegides) i l'acompanyament també, per acabar en el «mode acústic»²²:

La Nativité, pàg. 10 (reducció)

És destacable l'ús que fa Langlais de l'escala octotònica formada per tons i semitons, la mateixa que Olivier Messiaen descriu com el seu «segon mode de transposició limitada»²³. La característica d'aquesta escala és que l'octava queda dividida en quatre fragments iguals; amb les seves notes es poden formar acords tríades (majors i menors) sobre quatre notes fonamentals separades entre elles per terceres menors. Langlais aconsegueix ambients harmònics semblants als de Messiaen servint-se d'acords i enllaços típics del «segon mode», o d'altres fórmules semblants (encara que no respectin estrictament el mode):

Mors et resurrectio, pàg. 6

22 PERSICHETTI, pàg. 42, l'anomena «escala harmònica».

23 Olivier MESSIAEN: *Technique de mon langage musical*. Alphonse Leduc. Paris, 1966. Pàg. 85-86. PERSICHETTI, pàg. 42, l'anomena «escala simètrica».

En totes les peces estudiades, sense excepció, Langlais acaba amb un acord major.

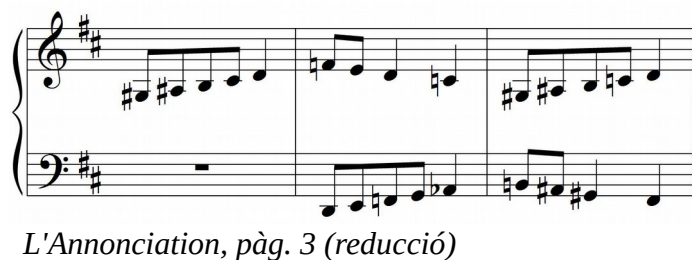
Polifonia

Els procediments polifònics de Langlais són els clàssics: cànon, imitació, fugat.

El cànon es troba molt ben representat a *L'Annonciation*. Primer es troba un cànon a l'octava molt tancat entre el tenor i el soprano:



Més endavant aquesta mateixa melodia apareix molt breument en forma de cànon a la quinta disminuïda, entre el soprano i el baix²⁴:



Al principi de la paràfrasi *Ave Maria/Ave maris stella* la melodia gregoriana *Ave Maria* apareix superposada en diferents tons i amb diferents ritmes:

²⁴ A la versió editada la nota *re* del baix és un *re* bemoll, segurament per error.

Lento $\text{♩} = 58$

MANUALE

PEDALE

Ave Maria/Ave maris stella, pàg. 7

Més endavant a la mateixa peça la melodia de l'himne *Ave maris stella* apareix en imitacions a tres veus, separades frase per frase:

Ave Maria/Ave maris stella, pàg. 11

L'obra amb més elaboració polifònica és *Les Rameaux*. És una gran fantasia fugada sobre un *cantus firmus* al pedal, a la manera utilitzada per Bach en alguns preludis de coral, com *Nun komm', der Heiden Heiland* BWV 661. En el cas de Langlais, el *cantus firmus* és la melodia gregoriana *Hosanna Filio David*; el tema del fugat es basa en el mateix contorn melòdic, adaptat lliurement:

CF

Tema del fugat (etc.)

L'obra presenta els recursos tradicionals de l'escriptura fugada:

- 1) exposició estricta a quatre veus, abans de l'entrada del CF
- 2) mutació del cap del tema, fragmentació
- 3) imitació en *stretto*
- 4) inversió melòdica del tema
- 5) disminució del CF, i finalment *stretto* del mateix

Textura

Algunes vegades Langlais utilitza acords molt grans, amb duplicacions a diferents octaves, com és habitual en tot el repertori simfònic francès. Es pot observar en l'exemple de *Mors et resurrectio* citat més amunt.

També es troben bastants exemples de textures molt denses, a moltes veus, generalment ocupant un àmbit reduït:



La Nativité, pàg. 11

Hi ha casos especials que combinen les dues característiques: duplicació de les veus extremes, al manual, sobre un CF al pedal, en la veu de tenor:



Ave Maria/Ave maris stella, pàg. 10

Són freqüents els exemples d'escriptura a doble pedal, ja sigui com a simple reforç harmònic, o presentant elements temàtics. L'exemple següent combina els dos aspectes: la veu superior del pedal és temàtica, al mateix temps que duplica la línia del soprano:



L'Annonciation, pàg. 4

Com a contrast, altres vegades Langlais també fa servir textures molt més clares, amb una escriptura molt horitzontal. Per exemple, diverses seccions de *L'Annonciation* estan escrites només a tres veus:



L'Annonciation, pàg. 5

Ocasionalment escriu petits passatges de «recitatiu» a una sola veu (*Mors et resurrectio*, pàg. 4).

L'únic aspecte d'escriptura destacable és una certa confusió amb la grafia de les alteracions: Langlais barreja molt sovint sostinguts i bemolls, a vegades de manera poc clara.

Langlais escriu per a orgues amb manuals de sis octaves, i mai no proposa variants per a orgues amb un àmbit més reduït. Al pedal només una vegada escriu un sol bemoll₃, fora de l'àmbit estàndard.

Timbre

Les registracions indicades per Langlais són les habituals per a un orgue romàntic-simfònic, amb molts jocs de fons i l'entrada progressiva de la llengüeteria. Sovint indica el *crescendo* pas a pas fins arribar al *tutti* (*Mors et resurrectio*, *Les Rameaux*, etc).

Una sonoritat preferida de Langlais és la veu celeste, que fa servir molt sovint.

De manera semblant a la textura, per al timbre tendeix als extrems: de passatges en *fortissimo*, densos i amb molt de so, a d'altres molt clars amb flautes o bordons.

Material temàtic

Com el seu nom indica, les *Trois paraphrases grégoriennes* estan construïdes sobre melodies gregorians.

1. <i>Mors et resurrectio</i>	<i>Requiem aeternam</i>	LU 1181
	(<i>Haec dies</i>	LU 689)

La primera paràfrasi juga amb l'ambigüitat d'alguns temes gregorians. Aparentment treballa amb el gradual *Requiem aeternam*, de la missa de difunts. Però aquesta melodia té fragments idèntics, i d'altres molt semblants, amb el gradual *Haec dies*, de la missa de Pasqua. Aquesta doble lectura, sigui buscada o casual, s'adiu perfectament amb el títol: un tema parla de «mort» i l'altre de «resurrecció».

2. <i>Ave Maria/Ave maris stella</i>	<i>Ave Maria</i>	LU 1281
	<i>Ave maris stella</i>	LU 1087

La segona paràfrasi es basa en dos temes marians. *Ave Maria* és una antífona de les segones vespres de la festa de l'Anunciació. *Ave maris stella* és l'himne de vespres del comú de la Mare de Déu. Langlais els utilitza ara sencers, ara fragmentats; en imitació amb si mateixos; però mai combinats.

3. <i>Te Deum</i>	<i>Te Deum laudamus, tonus solemnissimus</i>	LU 1541
-------------------	--	---------

La tercera paràfrasi es basa en l'himne d'acció de gràcies *Te Deum laudamus*. De tota l'extensió de l'himne n'escull només tres motius melòdics, que desenvolupa per separat: *Te Deum laudamus / in te Domine speravi / ... sempiternus es Filius*.

Els tres *Poèmes Évangéliques (d'après les textes sacrés)* estan construïts sobre temes originals de l'autor, excepte el darrer, que també es basa en una melodia gregoriana. Estan concebuts com a petits «poemes simfònics»: a partir d'un episodi evangèlic citat a l'encapçalament Langlais

descriu musicalment personatges i escenes. Alguns temes o idees musicals apareixen transformats en diverses seccions de l'obra, fet que els dóna un caràcter dinàmic.

A continuació s'ofereix en quadres esquemàtics el conjunt de seccions amb els seus títols, indicacions característiques i relacions temàtiques.

1. L'Annonciation (cf. Lc 1, 26-38)

<i>L'ange</i>	Esriptura clara a tres veus, <i>Andante</i>	
<i>La Vierge</i>	Esriptura molt densa, <i>Lent</i>	
<i>Le coeur de la Vierge</i>	<i>légèrement agité</i>	Desenvolupa el tema de l'Ange
[<i>Magnificat</i>]	Esriptura a tres veus, <i>Modérément vif</i>	
[final]	<i>Un peu plus lent, Lent</i>	Cita els temes de l'Ange i <i>La Vierge</i>

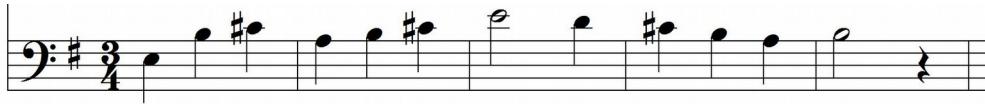
2. La Nativité (cf. Lc 2, 6-20)

<i>La crèche</i>	Esriptura densa, <i>Très calme</i>	
<i>Les anges</i>	<i>Plus animé</i>	
<i>Les bergers</i>	Melodia acompanyada	
<i>La Sainte Famille</i>	Esriptura densa, <i>Tempo 1^o</i>	Combina els temes de <i>La crèche</i> i <i>Les bergers</i>

3. Les Rameaux. Entrée de Jésus à Jérusalem (cf. Jn 12, 12-13) no té indicacions de seccions ni subtítols. Tota l'obra és un fugat sobre el *cantus firmus Hosanna Filio David*, antífona per a la benedicció dels rams (LU 514).

Llegint els títols, subtítols i textos citats hom no pot evitar pensar en *La Nativité du Seigneur* (1935) d'Olivier Messiaen, obra contemporània dels *Poèmes Évangéliques*. Als annexos d'aquest treball es troba un simple quadre comparatiu de les dues obres, bo i sabent que aquesta comparació permetria un estudi molt més detallat.

Els procediments que fa servir Langlais per a desenvolupar el material són clàssics: repetició, progressió; reducció; transformació intervàlica; desplaçament mètric o rítmic. Aquest últim és especialment interessant. En la paràfrasi *Ave Maria/Ave maris stella*, la melodia de l'himne apareix cada vegada en un compàs i en un ritme diferents:



i encara transformada melòdicament:



Resum. Característiques de l'estil de Langlais:

Harmonia: modal, varietat d'acords i enllaços.

Polifonia molt elaborada: cànon, imitació, fuga.

Textura: en general densa.

Registracions romàntiques estàndard.

Material temàtic: temes gregorians i originals. Desenvolupament clàssic.

4. Conclusions

Dels tres autors estudiats, Charles Tournemire apareix com el més ric i complex. La seva producció organística és molt abundant, i comparat amb altres compositors de la seva generació, els recursos que utilitza són originals i tenen poc a veure amb la tradició existent en la música per a orgue.

Algunes de les característiques observades en la música de Tournemire són plenament impressionistes²⁵:

- les harmonies no funcionals: l'ús d'acords de tot tipus en qualsevol combinació possible. La novetat no es troba tant en els acords com en el seu ús. Molts dels acords que utilitza Tournemire estan classificats per la teoria clàssica; la novetat està en la manera de combinar-los i relacionar-los. Tournemire prefereix la «sorpresa» harmònica a la solució previsible. La noció de «tònica» o «centre» està difuminada.
- la importància de les formes lliures o gairebé improvisades, per sobre de les formes de construcció elaborada. Tournemire juxtaposa i varia elements, més que desenvolupar-los. Aquest estil improvisat també explica l'abundància de pedals, dissenys obstinats, recitatius...
- l'interès pel *color*, inspirat pels colors dels vitralls. L'exploració del *color* es tradueix sobretot en les recerques harmòniques i tímbriques. Aquestes recerques tindran una gran influència en Olivier Messiaen, com és sabut.
- la referència a èpoques o indrets llunyans; en el cas de Tournemire, una Edat Mitjana idealitzada, «l'època de les catedrals». Aquesta referència la representa musicalment mitjançant la monodia, la polifonia amb quintes i octaves paral·leles, els acords sense tercera, i per damunt de tot amb l'ús constant del cant gregorià i la seva modalitat.

Els seus alumnes Josep Muset i Jean Langlais presenten trets de l'estil de Tournemire, presumiblement per influència d'aquest, però en general els incorporen a formes i procediments més tradicionals:

- l'harmonia utilitza acords de tot tipus enllaçats de maneres diverses, però també es troben enllaços tradicionals i resolucions clàssiques de les notes estranyes. Les sorpreses són menys habituals.
- en general, els diversos modes que utilitzen són més clars, i estan molt ancorats a la seva «tònica». En alguns casos es podria considerar gairebé una modalitat calcada de la tonalitat, ometent les

25 PASLER, Jann: «Impressionism». A: *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2^a ed. London: MacMillan, 2001. Vol. 14, pàg. 90-94.

alteracions²⁶.

- a diferència de Tournemire, tots dos deixebles tenen un clar interès per la polifonia, amb notable presència del cànon.
- tots dos deixebles, cadascú a la seva manera, donen més importància a la construcció formal. Això queda palès en els desenvolupaments temàtics, reexposicions, seccions clarament delimitades, etc.

Cal recordar una vegada més les diferències entre ambdós personatges i la seva relació amb Tournemire. Muset és un home madur amb una còmoda posició eclesiàstica, Langlais és un jove virtuos de talent prometedor. És natural que rebin de diferents maneres la influència del seu mestre.

Val la pena comentar la destinació de les obres estudiades. Tots tres autors van combinar la feina d'organista litúrgic amb l'actuació en concert. Tanmateix resulta que:

- l'*Orgue mystique* està concebuda expressament per a la litúrgia, bo i admetent que es pugui tocar en concert;
- *Litany for organ* sembla pensada principalment per al concert, per bé que algunes peces estiguin indicades com a «ofertori», «sortida», «meditació» i puguin ser incloses a la celebració litúrgica;
- les peces de Langlais no tenen una funció litúrgica, tot i que es podria forçar el seu ús en aquest context.

Evidentment aquesta observació és parcial i no contempla el total de la producció dels tres autors: Tournemire també té compostes altres obres específiques per al concert, i Langlais per a la litúrgia.

Respecte a l'objectiu proposat de contribuir a valorar la figura de Josep Muset i Ferrer, el present treball, malgrat les seves limitacions (a conseqüència del temps disponible, de l'extensió permessa, del difícil accés a bibliografia especialitzada, etc.), fa algunes aportacions interessants:

- 1) és el primer estudi que aporta dades documentades (encara que siguin poques) sobre la persona de Josep Muset i la seva obra;
- 2) és el primer estudi que exposa elements d'estil i de tècnica compositiva de Josep Muset, posant-lo en relació amb altres autors contemporanis.

L'anàlisi de les obres de Muset (si bé incompleta) revela algunes característiques destacables. La col·lecció *Litany for organ* demostra una concepció ambiciosa (de proporcions no tan grans com l'*Orgue mystique*), encara que el conjunt pugui resultar desigual. Cal tenir en compte

26 Com l'havien practicat alguns autors a finals del s. XIX. cf. CHAILLEY, Jacques: *Traité historique d'analyse harmonique*. Paris: Alphonse Leduc, any. Pàg. 181 ss.

que la influència de Tournemire no és l'única que va rebre: Muset també va estar en contacte amb Louis Vierne (1870-1937), representant d'una estètica post-romàntica totalment oposada a l'impressionisme. Per això al llarg de la *Litany* alternen aquestes dues tendències, combinades amb reminiscències del *Motu proprio* (interès per la polifonia clàssica), i probablement encara altres influències anglosaxones que caldria estudiar més a fons.

L'interès de la música de Josep Muset és conseqüència de la seva peripècia vital: es fa evident la seva obertura a la música del seu temps i la seva amplitud de mires, propiciada pels seus viatges i pels contactes que va establir. Si hom pensa en la figura del sacerdot-organista típic de l'Espanya dels anys 40, Muset està molt lluny d'aquesta imatge. Només cal comparar-lo amb personatges coetanis com Antoni Massana (1890-1966) o Josep Maria Padró (1884-1959), de producció molt limitada i amb un ressò merament local.

La trajectòria vital i artística de Josep Muset mereixeria un estudi detallat que aportés informació sobre la seva formació musical i humanística, la seva estada a París, el seu pas per la Catedral de Barcelona, el seu ensenyament al Conservatori del Liceu, la relació amb els dedicataris de les seves obres, etc. Seria una satisfacció emprendre aquesta tasca en el futur.

Bibliografia

Libres i articles

Antiphonale monasticum pro diurnis horis. Tornaci: Desclée et socii, 1934.

BARLEY, Peter: "Joy, indulgence and belief". *Choir & Organ*. 1997, vol. 5 núm. 1, pàg. 17-19.

CHAILLEY, Jacques: *Traité historique d'analyse harmonique*. Paris: Alphonse Leduc, 1981. ISBN 2856890377.

DARASSE, Xavier, JAQUET-LANGLAIS, Marie-Louise: "Langlais, Jean". A: *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2^a ed. London: MacMillan, 2001. Vol. 14, pàg. 246.

EBRECHT, Ronald (ed.): *Maurice Duruflé, 1902-1986. The Last Impressionist*. Lanham: The Scarecrow Press, 2002. ISBN 081084351X.

"El ilustre autor de la famosa "Letanía a la Virgen" regresa de América y Oceanía". *La Vanguardia Española*, 14 de febrer de 1947, pàg. 6.

ESCALONA, Josep Maria: *Aragonès. Els orgueners que van viure a Girona*. Girona: Diputació de Girona, 2012. ISBN 978-84-96747-91-3.

ESTRADA, Gregori M^a: "Ha mort el P. Ildefons Pinell". *Germinabit*. 1960, II època, núm. 68, pàg. 10-12.

FAUQUET, Joël-Marie: *Catalogue de l'oeuvre de Charles Tournemire*. Genève: Minkoff, 1979. ISBN 2806607146.

"Ha fallecido el eminente compositor y organista Rvdo. D. José Muset Ferrer". *La Vanguardia Española*, 10 de febrer de 1957, pàg. 24.

KAYE, Nicholas: "Tournemire, Charles". A: *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2^a ed. London: MacMillan, 2001. Vol. 25, pàg. 656-657.

KIRKLAND, Susan: "Quelle surprise". *The Musical Times*. 1995, vol. 136, núm. 1830, pàg. 446-449.

L'orgue, cahiers et mémoires: Charles Tournemire (1870-1939). Association des Amis de l'Orgue. 1989-I, núm. 41. Paris: Association des Amis de l'Orgue, 1989. ISSN 0030-5170.

LESPINARD, Bernadette: *L'Orgue mystique de Charles Tournemire*. Numéros spéciaux de la revue L'Orgue, núm. 139 bis. Paris: Association des Amis de l'Orgue, 1971.

Liber usualis missae et officii. Tornaci: Desclée et socii, 1923.

MESSIAEN, Olivier: *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1966. ISBN 2856890547.

PASLER, Jann: «Impressionism». A: *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2ª ed. London: MacMillan, 2001. Vol. 12, pàg. 90-94.

PERSICHETTI, Vincent: *La armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 2000. ISBN 8438701418.

Música impresa

LANGLAIS, Jean: *Poèmes Évangéliques d'après les textes sacrés, pour orgue*. Paris: Editions Combre, 2010.

LANGLAIS, Jean: *Trois Paraphrases Grégoriennes, pour orgue*. Paris: Editions Combre, s.d.

MESSIAEN, Olivier: *L'Ascension. Quatre Méditations Symphoniques pour Orgue*. Paris: Editions musicales Alphonse Leduc, 1934. (reimp. 2008)

MESSIAEN, Olivier: *La Nativité du Seigneur. Neuf Méditations pour Orgue*. Paris: Editions musicales Alphonse Leduc, 1997.

MUSET, Joseph: *Fourteen organ works from the Litany of Loreto*. Melbourne: The Advocate Press, 1945.

MUSET, Joseph: *Litany for Organ*, vol. 1. Biographical, Historical and Analytical Notes by Theodore Marier. Boston: McLaughlin&Reilly Co., 1947.

MUSET, Joseph: *Litany for Organ*, vol. 2. Biographical, Historical and Analytical Notes by Theodore Marier. Boston: McLaughlin&Reilly Co., 1954.

MUSET, Joseph: *Litany for Organ*, vol. 3. Biographical, Historical and Analytical Notes by Theodore Marier. Boston: McLaughlin&Reilly Co., 1954.

TOURNEMIRE, Charles: *L'Orgue Mystique. 1, Dominica III Adventus*. Paris: Heugel et Cie., 1929.

TOURNEMIRE, Charles: *L'Orgue Mystique. 9, Dominica II post Epiphaniam*. Paris: Heugel et Cie., 1929.

TOURNEMIRE, Charles: *L'Orgue Mystique. 35, In Assumptione B. M. V.* Paris: Heugel et Cie., 1928.

Recursos en línia:

KOLÁČEK, Jan: *Global Chant Database* [en línia]. Praga: Institute of Musicology at the Charles University, 1 de setembre de 2009 [consulta: desembre de 2015]. Disponible a: <www.globalchant.org>

LACOSTE, Debra et al.: *Cantus Index: Catalogue of Chant Text and Melodies* [en línia]. Waterloo: University of Waterloo, 2012 [consulta: desembre de 2015]. Disponible a: <www.cantusindex.org>

Annex 1

Comparació esquemàtica entre *La Nativité du Seigneur* d'Olivier Messiaen, i *Trois Poèmes Évangéliques* de Jean Langlais. Tots dos es basen en la narració evangèlica del Nadal. Alguns títols de peces o seccions són idèntics, altres presenten temes molt propers.

<i>La Nativité du Seigneur</i>	<i>Trois Poèmes Évangéliques</i>
1. <i>La Vierge et l'Enfant</i>	1. <i>L'Annonciation:</i> L'ange La Vierge Le coeur de la Vierge Magnificat
2. <i>Les bergers</i>	
3. <i>Desseins éternels</i>	
4. <i>Le Verbe</i>	
5. <i>Les enfants de Dieu</i>	2. <i>La Nativité:</i> La crèche Les anges Les bergers La Sainte Famille
6. <i>Les anges</i>	
7. <i>Jésus accepte la souffrance</i>	
8. <i>Les mages</i>	
9. <i>Dieu parmi nous</i>	
	3. <i>Les Rameaux</i>

Annex 2

Quadre resum de la col·lecció sencera *Litany for organ* de Josep Muset.

Número	Títol	Descripció	Volum
1	Sancta Maria	Coral i variació sobre un tema gregorià	1
2	Sancta Dei genitrix	Paràfrasi sobre temes populars de Nadal	4
3	Sancta virgo virginum	Cantabile sobre un tema de Phyllis Campbell	4
4	Mater Christi	Divertiment i cantilena en estil antic	1
5	Mater divinae gratiae	Canzona en estil antic	4
6	Mater purissima	Preludi-coral sobre un tema de la gna. Mary Madgalen Ravet OSB	4
7	Mater castissima	Trio sobre el tema de Mater purissima	1
8	Mater inviolata	Canzona sobre el tema de Mater purissima	1
9	Mater intemerata	Passacalle sobre el tema de Mater purissima	1
10	Mater amabilis	Serenata sobre un tema d'Yvonne Herr-Japy	1
11	Mater admirabilis	Sortida sobre un tema gregorià	1
12	Mater boni consilii	Cantilena sobre un tema gregorià	1
13	Mater Creatoris	Meditació sobre un tema gregorià	1
14	Mater Salvatoris	Fantasia-coral sobre el tema de Mater Creatoris	1
15	Virgo prudentissima	Coral sobre un tema gregorià	1
16	Virgo veneranda	Partita sobre el tema de Virgo prudentissima (1 ^a var)	1
17	Virgo praedicanda	Coral dialogat i ornamentat sobre el tema de Virgo prudentissima (2 ^a var)	1
18	Virgo potens	Toccatà sobre el tema de Virgo prudentissima (3 ^a var)	1
19	Virgo clemens	Tres invencions sobre el tema de Virgo prudentissima (4 ^a var)	1
20	Virgo fidelis	Paràfrasi sobre un tema gregorià	4
21	Speculum iustitiae	Fantasia sobre el tema gregorià del Stabat Mater	4
22	Sedes sapientiae	Fuga sobre el tema gregorià del Stabat Mater	4
23	Causa nostrae laetitiae	Fantasia sobre un tema gregorià	2
24	Vas spirituale	Pastorela sobre una cançó popular catalana	2
25	Vas honorabile	Cantilena sobre el tema de Vas spirituale	2
26	Vas insigne devotionis	Impromptu sobre el tema de Vas spirituale	2
27	Rosa mystica	Rapsòdia sobre temes populars montserratins	4
28	Turris Davidica	Coral sobre una antiga cançó montserratina	2

29	Turris eburnea	Marxa religiosa	4
30	Domus aurea	Carilló en triple cànon sobre un tema al·leluiaic gregorià	2
31	Foederis arca	Preludi-coral sobre un tema gregorià	4
32	Ianua caeli	Intermezzo en cànon	2
33	Stella matutina	Suite de versets gregorians	2
34	Salus infirmorum	Suite de meditacions sobre els set dolors de Nostra Senyora	2
35	Refugium peccatorum	Coral sobre una cançó popular catalana	3
36	Consolatrix afflictorum	Quasi una marxa fúnebre sobre un tema de Phyllis Campbell	4
37	Auxilium christianorum	Coral i variació sobre un tema de la reverenda mare Ignatius	4
38	Regina angelorum	Canzona	3
39	Regina patriarcharum	Paràfrasi sobre un tema gregorià	3
40	Regina prophetarum	Preludi sobre un tema gregorià	3
41	Regina apostolorum	Fuga sobre un tema gregorià	3
42	Regina martyrum	Preludi-coral sobre temes de la Gna. Mary Magdalen Ravet OSB i “El Rei Herodes”, cançó popular catalana	4
43	Regina confessorum	Coral sobre un tema del germà Casimir	3
44	Regina virginum	Preludi-cantabile sobre el tema de Sancta virgo virginum	3
45	Regina sanctorum omnium	Toccata	3
46	Regina sine labe originali concepta	Paràfrasi sobre un tema de la germana Mary Magdalen Ravet OSB	3
47	Regina in caelum assumpta	Adagio cantabile	3
48	Regina sacratissimi rosarii	Petita lletania-diàleg sobre els temes precedents més importants, i alguns altres de Daniel Mas	3
49	Regina pacis	Tríptic sobre tres temes gregorians	4