

PERE RABASSA (1683-1767)



LMG 2076

DDD

- | | | |
|----|---|-------|
| 1 | Lamentació 2a. de la <i>Feria V</i> (1714-1724 ca.) | 8'49 |
| | <i>Missa defunctorum</i> (1713 ca.) | |
| 2 | <i>Introitus</i> | 4'14 |
| 3 | <i>Kyrie</i> | 2'14 |
| 4 | <i>Graduale</i> | 2'39 |
| 5 | <i>Sequentia</i> | 12'44 |
| 6 | <i>Offertorium</i> | 6'03 |
| 7 | <i>Sanctus</i> | 1'21 |
| 8 | <i>Domine</i> | 1'49 |
| 9 | <i>Agnus Dei</i> | 1'28 |
| 10 | <i>Lux aeterna</i> | 2'09 |
| 11 | <i>Libera me</i> | 8'56 |
| 12 | <i>Kyrie</i> | 1'23 |

HARMONIA DEL PARNÀS Marian Rosa Montagu, direcció

IVM

INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA

GENERALITAT VALÈNCIANA

Generalitat de Catalunya



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Primer enregistrament / First recording

Enregistrament realitzat els dies 11 a 14 d'abril de 2006
al Monestir de Sant Miquel de Llíria (València)

Presa de so: Jorge G. Bastidas

Muntatge: Marian Rosa i David Antich

Portada: Juan de Valdés Leal (1622-1690): Sant Jeroni

ENGLISH COMMENTARY INSIDE
COMENTARIOS EN ESPAÑOL EN EL INTERIOR
COMENTARIS EN CATALÀ A L'INTERIOR

©(P) 2006 La mà de guido
www.lamadeguido.com
Dip. Leg.: B-50529-2006



All rights reserved. Unauthorised public performance, broadcasting and copying of this record prohibited.

PERE RABASSA: REQUIEM ATERNAM • HARMONIA DEL PARNÀS / LMG2076

PERE RABASSA: REQUIEM ATERNAM • HARMONIA DEL PARNÀS / LMG2076

Pere Rabassa (1683-1767)

Encara que en vida d'aquest músic "era pública su fama" i que entre els seus contemporanis estigué considerat com un "de los primeros maestros que hay en España", la seva biografia i obres musicals són encara hui poc conegudes. Al llarg de tot el segle XVIII, P. Rabassa va gaudir de gran prestigi tant a la península com en altres territoris hispànics –i fins i tot europeus– del moment en el seu doble vessant de compositor i teòric de la música, gràcies al fet que les seves obres es recopilaren en antologies i es varen difondre àmpliament ja en la seva època. Actualment es conserven en, almenys, uns trenta arxius i biblioteques d'Espanya, Portugal, Gran Bretanya i diferents llocs d'Amèrica. No obstant això, tan sols a partir de la dècada dels 90 i dels estudis monogràfics sobre aquest mestre –fins aleshores quasi tota la seva producció musical conservada romanía inèdita– ha anat *in crescendo* el coneixement i interès per la seva música.

Pere Rabassa va néixer a Barcelona dins d'una família vinculada a la música i va pertànyer a una extensa dinastia de músics d'origen català. Es va formar musicalment a la catedral de la seva ciutat natal amb un del mestres més prestigiosos del segle XVIII, Francesc Valls. En aquesta ciutat el jove Rabassa va coincidir amb músics austríacs i italians de la capella musical de l'arxiduc Carles d'Àustria –la Cort del qual es va establir a Barcelona entre 1700 i 1713– i, fins i tot, va aconseguir destacar entre ells component obres en honor dels monarques en diverses ocasions. A partir del moment en què P. Rabassa va ser mestre de cor de la catedral de Barcelona (abans de 1713), obtindria successivament els magisteris de les catedrals de Vic (1713), València (1714-1724) i Sevilla (1724-1767), sense necessitat de concurs-oposició, degut molt probablement, tant al seu prestigi com a la qualitat de les seves obres.

El catàleg general de la producció de P. Rabassa inclou 300 composicions localitzades fins al moment, de les quals se'n conserven, a més a més, còpies i/o arranjaments per a diferents plantilles vocals i/o instrumentals de 71 d'elles. La mencionada producció musical és majoritàriament religiosa i vocal –hi trobem 177 obres en llatí davant de 122 amb text en castellà–, de manera que únicament s'han localitzat quatre obres profanes i una d'instrumental. P. Rabassa va escriure a més a més el tractat teòric, *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la Música*, datat del 1720 i copiat en diferents ocasions amb posterioritat a la seva mort. Aquest escrit, probablement preparat per a impremta, pareix que va gaudir de certa difusió encara que mai va arribar a editar-se en la seva època.

Lamentació 2a. de FERIA V

Les lamentacions gaudiren de gran rellevància durant el barroc i amb freqüència els músics componien les obres d'aquest gènere per a solista vocal i acompanyament de diversos instruments i continu. La seva interpretació es realitzava durant el tridu de la Setmana Santa –en els nocturns de les matines– i els versos procedien del profeta Jeremies, en els quals plorava i es lamentava per la destrucció de Jerusalem –els versos del text original estaven numerats amb les lletres de l'alfabet hebreu, que es mantingueren en la traducció llatina de la Vulgata.

En el cas concret de l'obra aquí interpretada, es tracta de l'única lamentació de P. Rabassa conservada a la catedral de València (51/6) i, encara que no apareix l'any de la composició, molt possiblement data del període en què aquest mestre va regir la capella d'aquesta seu (1714-1724).

Aquesta obra resulta especialment interessant, al meu parer, per les següents raons: en primer lloc, en tant que

es tracta d'una de les poques obres d'aquest gènere escrites específicament per a flautes de bec –atès que, amb freqüència, quan apareix únicament la indicació de "flauta" se sol considerar que es fa referència a la flauta travessera– i, en segon lloc, pel fet que a la part de l'acompanyament continu s'especifica que hi intervé el "cémbalo". La presència d'aquest últim instrument es deu al fet que la utilització de l'orgue –imprescindible en l'acompanyament d'obres religioses en llatí–, estava prohibida per l'Església durant la Setmana Santa fins al Diumenge de Resurrecció.

La lamentació aquí enregistrada és una bona mostra de l'equilibri que aconsegueix Pere Rabassa amb l'ús i la combinació dels recursos musicals característics de les lamentacions hispàniques –l'ornamentació melòdica sobre el text de les lletres inicials en hebreu i el sòlid acompanyament instrumental i harmònic– amb altres de més evolucionats –sonoritat tonal, utilització d'abundants cromatismes, presència de setenes disminuïdes, àgils diàlegs entre veus i instruments– i els d'influència europea –tals com l'aproximació a un estil *arioso cantabile*, molt expressiu en la construcció melòdica. Cal destacar la presència del cromatisme descendent en els compassos inicials del continu tan característic i utilitzat pels compositors europeus en laments i moments dramàtics de cantates i òperes barroques.

***Missa defunctorum* (1713 ca.)**

Com ja s'ha dit, P. Rabassa va residir a Barcelona fins als trenta anys, formant-se i participant activament com a intèrpret i compositor a la capella musical de la catedral al temps que, paral·lelament, intervenia com a compositor en algunes de les celebracions musicals de la cort de l'arxiduc Carles d'Àustria.

Aquest fet ens fa pensar que l'anotació "para funerarias reales" que apareix a la portada del tiple 1r de la present *Missa defunctorum* datada del "1713" poguera tindre

alguna relació amb la mencionada cort reial establerta a Barcelona, i tot pareix apuntar que P. Rabassa degué compondre aquesta missa amb motiu de les exèquies d'un membre de la família de l'arxiduc Carles –nomenat rei com a Carles III el 1705. No obstant això, precisament en aquest any (1713) no es produïren ni a Barcelona ni a Vic (llocs on va viure P. Rabassa) exèquies reials, raó que ens porta a suposar que, molt probablement, la data de 1713 es deu correspondre no pròpiament amb l'any de la composició de l'obra, sinó més aviat amb una còpia posterior o, fins i tot, amb una nova interpretació –fet, d'altra banda, prou habitual a l'època, en el cas de les misses de rèquiem. En canvi, sí que es van celebrar dos anys abans a Barcelona funerals reials amb motiu del decés del germà de l'arxiduc Carles, l'emperador Josep I. L'òbit de l'emperador tingué lloc el 17 d'abril de 1711 i, encara que el succés es va conèixer a la ciutat barcelonina a final de maig, les exèquies no tingueren lloc fins al mes de juliol, de manera que els compositors van tenir prou temps per escriure *ex profeso* música per a tan especial esdeveniment. A la Biblioteca de Catalunya es conserven tres impresos que especifiquen les dates i els llocs on es celebraren exèquies commemoratives per l'emperador Josep I el 1711: a la catedral de Barcelona l'11 de juliol, al "Salón de San Jorge" de la Diputació de Barcelona el 13 i a la Llotja el 21 del mateix mes. Aquests impresos recullen el text de les oracions, així com el cerimonial i els panegírics laudatoris que es realitzaren durant les exèquies i, això no obstant, no aporten cap notícia sobre l'autoria de la música que es va interpretar en cadascuna de les mencionades ocasions. L'única informació que se n'ofereix fa referència al fet que, a la Llotja, la capella encarregada de la interpretació de la missa fúnebre va ser la de la seu (catedral) de Barcelona.

D'aquesta manera i per totes les dades esmentades, és possible formular la hipòtesi que en algunes d'aquestes

exèquies potser tingué lloc la interpretació de la present *Missa defunctorum* de P. Rabassa, de la qual n'he pogut localitzar dos exemplars manuscrits, un a l'arxiu de música de la catedral de València (47/5), a partir del qual s'ha realitzat la transcripció i edició que ha possibilitat el present enregistrament, i un altre a l'arxiu de la col·legiata de Roncesvalles a Navarra (26.483).

L'estructura formal d'aquesta missa de difunts està estretament unida al text i s'ajusta a la convenció i moviments habituals d'aquest tipus d'obres, gènere que es remunta a final del segle XV i del qual es va produir un desenvolupament espectacular al llarg de tot el segle XVI. Cal recordar que, inicialment, aquest gènere musical estava format per les seccions de l'ordinari de la missa, a les quals es van afegir algunes del propi, així com alguns motets i la seqüència *Dies irae*. Després del Concili de Trento, el text va quedar fixat per l'Església Catòlica i els músics feren ús d'aquest particular tipus de missa per plasmar els seus coneixements i recursos musicals més sòlids i, en general, es componien per la seva interpretació en ocasions asenyalades com és el cas de la present obra, és a dir, per exemple per a funerals reials.

La present *Missa defunctorum* està escrita per a vuit veus distribuïdes en dos cors (C 1: S 1, 2, A, T; C 2: S, A, T, B), dos violins, dues flautes i acompanyament continu. P. Rabassa va compondre la major part dels moviments d'aquesta obra de manera concertant, és a dir, alterna seccions a vuit veus amb altres a quatre, a dues i a solo. La plantilla vocal d'aquesta missa és l'habitual i típica de la música barroca hispànica del segle XVIII: dos cors, el primer dels quals té una tímbrica més aguda i el segon està format pel quartet bàsic que contrasta en incloure la veu de baix –quant a la interpretació a l'època, solia ser habitual que el cor primer estiguera format per solistes i el segon contara amb més d'un cantor per veu. Aquestes

veus apareixen soles o bé acompanyades pels violins o les flautes en les diferents seccions de l'obra, això sí, però, mai apareixen a *capella*, sinó que és una constant de tota la composició la presència de l'acompanyament continu.

En general, la missa està concebuda encara dintre del sistema modal tot i que s'hi observa com aquesta modalitat es va ampliant amb la presència d'un major nombre d'alteracions a l'armadura, modulacions pròximes a la tonalitat, cromatismes o la utilització d'acords amb funció tonal.

En allò referent al propi text, P. Rabassa segueix fidelment l'accentuació del llatí, que queda subratllada freqüentment per la mateixa accentuació rítmica de la música, i també es deixa persuadir per la retòrica dels afectes, omnipresent en quasi totes les composicions barroques, que expressen mitjançant la música el significat de les paraules. Per posar un exemple, es pot observar l'ús que fa de les dissonàncies i notes de pas que produeixen una sonoritat aspra quan el text té un significat de dolor, com és el cas del "Lacrimosa" de la seqüència.

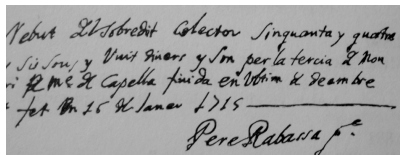
En definitiva, es podria dir que aquesta sòlida i bella obra de P. Rabassa és una interessant mostra i una baula imprescindible en l'evolució del gènere de misses de difunts durant el barroc hispànic que mereix un lloc al costat de les obres de Sebastián Durón, José de Torres, Melchor López o José de Nebra, entre d'altres.

Rosa Isusi Fagoaga

Pedro Rabassa (1683–1767)

A pesar de que en vida de este músico “era pública su fama” y de que entre sus contemporáneos estuvo considerado como uno “de los primeros maestros que hay en España”, su biografía y obras musicales son todavía poco conocidas hoy en día. A lo largo de todo el siglo XVIII, P. Rabassa gozó de gran prestigio tanto en la península como en otros territorios hispánicos –e incluso europeos– del momento en su doble faceta de compositor y teórico de la música, gracias a que sus obras se recopilaron en antologías y se difundieron ampliamente ya en su época. En la actualidad se conservan en, al menos, una treintena de archivos y bibliotecas de España, Portugal, Gran Bretaña y diversos lugares de América. Sin embargo, sólo a partir de la década de 1990 y de los estudios monográficos sobre este maestro –hasta entonces casi toda su producción musical conservada permanecía inédita– ha ido *in crescendo* el conocimiento e interés por su música.

Pedro Rabassa nació en Barcelona en el seno de una familia vinculada a la música que pertenecía a una extensa dinastía de músicos de origen catalán y se formó en esta disciplina en la catedral de su ciudad natal con uno de los maestros más prestigiosos del siglo XVIII, Francisco Valls. En esta ciudad el joven Rabassa coincidiría asimismo con los músicos austriacos e italianos de la capilla musical del archiducado Carlos de Austria –cuya Corte se estableció en Barcelona entre 1700 y 1713– e incluso conseguiría destacar entre ellos componiendo obras en honor de los



monarcas en varias ocasiones. A partir de que P. Rabassa fuese maestro de coro de la Catedral de Barcelona (antes de 1713), obtendría sucesivamente los magisterios de las catedrales de Vic (1713), Valencia (1714–1724) y Sevilla (1724–1767) sin necesidad de concurso-oposición debido, muy probablemente, tanto a su prestigio como a la calidad de sus obras.

El catálogo general de la producción de P. Rabassa incluye 300 composiciones localizadas hasta el momento, además de las cuales se conservan copias y/o arreglos para distintas plantillas vocales y/o instrumentales de 71 de las mismas. Dicha producción musical es mayoritariamente religiosa y vocal –en ella encontramos 177 obras en latín frente a 122 con texto en castellano–, de manera que únicamente se han localizado cuatro obras profanas y una instrumental. P. Rabassa escribió además un tratado teórico, *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la Música*, datado en 1720 y copiado en varias ocasiones con posterioridad a su muerte. Este escrito, probablemente preparado para la imprenta, parece que gozó de cierta difusión a pesar de que nunca llegó a editarse en su época.

Lamentación 2ª de feria V

Las lamentaciones alcanzaron una gran relevancia durante el Barroco y, con frecuencia, los músicos componían las obras de este género para solista vocal y acompañamiento de diversos instrumentos y continuo. Su interpretación tenía lugar durante los nocturnos de los maitines del triduo de la Semana Santa y sus versos procedían del profeta Jeremías en los que lloraba y se lamentaba por la destrucción de Jerusalén –los versos del texto original estaban numerados con las letras del alfabeto hebreo, que se mantuvieron en la traducción latina de la Vulgata–.

En el caso concreto de la obra aquí interpretada, se trata de la única lamentación de P. Rabassa conservada en la

catedral de Valencia (51/6) y, aunque no aparece fechada, muy posiblemente date del periodo en que este maestro rigió la capilla de esta Seo (1714-1724).

Esta composición resulta, a nuestro parecer, especialmente interesante por varias razones: en primer lugar, en tanto se trata de una de las pocas obras de este género escrita específicamente para “flautas de pico” –dado que, con frecuencia, cuando aparece únicamente la indicación de “flauta” suele considerarse que ésta hace referencia a la flauta travesera– y, en segundo lugar, por cuanto en la parte del acompañamiento continuo se especifica que interviene el “cémbalo”. La presencia de este último instrumento se debe a que la utilización del órgano –imprescindible en el acompañamiento de obras religiosas en latín–, estaba prohibida por la Iglesia durante la Semana Santa hasta el domingo de Resurrección.

La presente Lamentación es una buena muestra del equilibrio que consigue Pedro Rabassa mediante la combinación de los recursos musicales característicos de las lamentaciones hispánicas –la ornamentación melódica sobre el texto de las letras iniciales en hebreo y el sólido acompañamiento instrumental y armónico– con otros más evolucionados –la sonoridad tonal, la utilización de abundantes cromatismos, presencia de 7^{as} disminuidas, ágiles diálogos entre voces e instrumentos– y los de influencia europea –tales como la aproximación a un estilo *arioso cantabile* muy expresivo en la construcción melódica–. Cabe destacar la presencia del cromatismo descendente en los compases iniciales del continuo tan característico y utilizado por los compositores europeos en lamentos y momentos dramáticos de cantatas y óperas barrocas.

***Missa defunctorum* (1713 ca.)**

Como ya se ha apuntado, P. Rabassa residió en Barcelona hasta los treinta años, formándose y participando activamente como intérprete y compositor en la capilla musical de la

catedral al tiempo que, paralelamente, intervenía como compositor en algunas de las celebraciones musicales de la corte del archiduque Carlos.

Este hecho nos hace pensar que la anotación “para funerarias reales” que aparece en la portada del tiple 1^o de la presente *Missa defunctorum*, –que incluye asimismo la fecha de “1713”–, pudiera tener alguna relación con dicha corte real establecida en Barcelona y todo parece apuntar a que P. Rabassa debió componer esta misa con motivo de las exequias de algún miembro de la familia del archiduque –nombrado rey como Carlos III en 1705–. Sin embargo, precisamente en ese año de 1713, no se produjeron ni en Barcelona ni en Vic (lugares donde residió P. Rabassa) ningunas exequias “reales”, lo que nos conduce a suponer que, muy probablemente, la fecha de “1713” se corresponda, no propiamente con el año de la composición de la obra, sino más bien con una copia posterior o, incluso, una nueva interpretación –hecho, por otra parte, bastante habitual en la época, en el caso de las misas de *Requiem*–. En cambio, sí se celebraron dos años antes, en Barcelona, funerarias reales con motivo del deceso del hermano del archiduque Carlos, el emperador José I. El óbito del emperador tuvo lugar el 17 de abril de 1711 y, aunque el suceso se conocería en la ciudad barcelonesa a finales de mayo, las exequias no tendrían lugar hasta el mes de julio, de manera que los compositores tuvieron tiempo de sobra de escribir “ex profeso” música para el especial evento. En la barcelonesa Biblioteca de Cataluña se conservan tres impresos que especifican las fechas y lugares donde se celebraron exequias conmemorativas por el emperador José I en 1711: en la catedral de Barcelona el 11 de julio, en el Salón de San Jorge de la Diputación de Barcelona el 13 y en la Lonja el 21 del mismo mes. Los impresos recogen el texto de las oraciones, así como el ceremonial y panegíricos laudatorios que se realizaron durante las exequias y, sin embargo, no aportan ninguna noticia que revele la autoría de la música que se interpretó en cada

una de dichas ocasiones. La única información que se ofrece al respecto hace referencia a que, en la Lonja, la capilla encargada de la interpretación de la misa fúnebre fue la de la Seo (Catedral) de Barcelona.

De este modo y por todo lo dicho, es posible formular la hipótesis de que en alguna de estas exequias pudo haberse interpretado la presente *Missa defunctorum* de P. Rabassa, de la que he podido localizar dos ejemplares manuscritos, uno en el archivo de música de la catedral de Valencia (47/5), a partir de cuya transcripción y edición se ha realizado la presente grabación, y otro en el archivo de la colegiata de Roncesvalles en Navarra (26.483).

La estructura formal de esta misa de difuntos está estrechamente unida al texto y se ajusta a la convención y movimientos habituales de este tipo de obras, género que se remonta hacia finales del siglo XV y del que se produjo un espectacular desarrollo a lo largo de todo el siglo XVI. Recordemos al respecto que, inicialmente, este género musical estaba formado por las secciones del ordinario de la misa a las que se añadieron algunas del propio, así como varios motetes y la secuencia *Dies irae*. Tras el Concilio de Trento, el texto quedó fijado por la Iglesia Católica y los músicos se sirvieron de este tipo particular de misa para plasmar sus sólidos conocimientos y recursos musicales y, en general, se componían con vista a su interpretación en ocasiones señaladas como es el caso de nuestra obra, esto es, para exequias reales.

La presente *Missa defunctorum* está escrita para ocho voces distribuidas en dos coros (C 1: S 1, 2, A, T; C 2: S, A, T, B), dos violines, dos flautas y acompañamiento continuo. P. Rabassa compuso la mayoría de los movimientos de esta obra de manera *concertante*, de modo que alterna secciones a ocho voces con otras a cuatro, a dos y a solo. La plantilla vocal de esta misa es la habitual y típica de la música barroca hispánica del siglo XVIII: dos coros,

un primero con una tímbrica más aguda y un segundo formado por el cuarteto básico que contrasta con el primero por contar con la voz de bajo—en cuanto a la interpretación propiamente dicha, solía ser habitual que el primer coro estuviese formado por solistas y que el segundo contase con más de un cantor por voz—. Estas voces aparecen solas o bien acompañadas por los violines o las flautas en las distintas secciones de la obra pero, eso sí, nunca aparecen “a capella” sino que es una constante de toda la composición la presencia del acompañamiento continuo.

En general, la misa está concebida todavía dentro del sistema modal aunque, a lo largo de la misma, se observa como dicha modalidad se va ampliando con la presencia de un mayor número de alteraciones en la armadura, modulaciones próximas a la tonalidad, cromatismos o la utilización de acordes con función tonal.

Por lo que respecta al propio texto, P. Rabassa sigue fielmente la acentuación del latín, que queda subrayada frecuentemente por la misma acentuación rítmica de la música, y también se deja persuadir por la retórica de los afectos, omnipresente en casi todas las composiciones barrocas, expresando mediante la música el significado de las palabras. Por poner un ejemplo, obsérvese el uso que realiza de disonancias y notas de paso que producen una sonoridad áspera cuando el texto tiene un significado doliente, como es el caso del “Lacrimosa” de la Secuencia.

En definitiva, podría decirse que esta sólida y bella obra de P. Rabassa es una interesante muestra y un eslabón imprescindible en la evolución del género de misas de difuntos durante el Barroco hispánico que merece un lugar junto a las obras de Sebastián Durón, José de Torres, Melchor López o José de Nebra, entre otros.

Rosa Isusi Fagoaga

Pere Rabassa (1683-1767)

Although during this musician's life, "*era pública su fama*" ("his reputation was public"), and that among his contemporaries he was "*de los primeros maestros que hay en España*" ("one of the first maestros that there are in Spain"), his biography and musical works are still little known today. During the whole of the eighteenth century, Pere Rabassa enjoyed great prestige both in the Peninsula and in other Hispanic territories—even European ones—in his twofold aspect of composer and theoretician of music due to the fact that his works were gathered in anthologies that were already greatly disseminated in his times. At present, they are kept in, at least, thirty archives and libraries in Spain, Portugal, Great Britain and several places in America. Nevertheless, it has been only from the 90s and the monographic studies on this maestro—until then, almost all his musical production kept had been unreleased—that the knowledge and interest in his music has been *in crescendo*.

Pere Rabassa was born in Barcelona into a family linked to music and he belonged to a long dynasty of musicians of Catalan origins. This composer studied music at the cathedral of his native city with one of the most prestigious maestros of the eighteenth century, Francesc Valls. In this city, the young Rabassa also met Austrian and Italian musicians of the musical chapel of the Archduke Charles of Austria—whose court established in Barcelona between 1700 and 1713—and he was even able to stand out among them by composing works in honour of the monarchs on several occasions. After Pere Rabassa became choirmaster of Barcelona Cathedral (before 1713), he successively occupied the position of choirmaster of the Vic (1713), Valencia (1714-1724) and Seville (1724-1767) cathedrals, without having to pass any public examination, most probably due to both his prestige and the quality of his works.

The general catalogue of Rabassa's production includes 300 compositions that have been located so far; in addition, copies and/or arrangement for different vocal and/or instrumental ensembles of 71 compositions have been kept. The aforementioned musical production is mostly religious and vocal—including 177 works in Latin and 122 with texts in Castilian—, so that only four profane works and an instrumental one have been found. Furthermore, Rabassa wrote a theoretical treatise, *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la Música* (*Guide for beginners who wish to further improve themselves in music composition*) dated in 1720 and copied several times after his death. This text, probably designed to be printed, seems to have enjoyed some diffusion although it was never printed in its time.

Lamentación 2ª de feria V

The lamentations enjoyed great significance during the Baroque and, frequently, musicians composed works of this genre for vocal soloist and accompaniment of several instruments and continuum. Their performance was carried out during the nocturnes of the matins during the triduum of the Holy Week. Their verses came from the Prophet Jeremy, in which he cried and lamented the destruction of Jerusalem—the verses of the original text were numbered with the letters of the Hebrew alphabet, which were maintained in the Latin translation of the *Vulgata*.

In the specific case of the work that is performed here, it is the only lamentation by Pere Rabassa kept in the Cathedral of Valencia (51/6) and, although the year of its composition does not appear, most probably it dates back to the period in which the maestro was the choirmaster of this cathedral (1714-1724).

We think that this work is especially interesting due to the following: firstly, it is one of the few works of this

genre specifically written for “flautas de pico” (recorder) –because, very often, when only the “flute” indication appears, it is usually considered that this refers to the transverse flute–and, secondly, in the part of the continuum accompaniment, the intervention of the “cémbalo” (harpsichord) is specified. The presence of this last instrument is due to the fact that the use of the organ –fundamental in the accompaniment of religious works in Latin– was forbidden by the Church during the Holy Week until Easter Sunday.

The *Lamentation* here recorded is a good sample of the balance that Pere Rabassa attained with the use and combination of the musical resources that were characteristic of Hispanic lamentations –the melodic ornamentation on the text with the initial letters in Hebrew and the solid instrumental and harmonic accompaniment– with other more developed ones –tonal sonority, use of many chromaticisms, presence of diminished seventh, agile dialogues between voices and instruments– and those of European influence –such as the approach to an *arioso cantabile* style that is very expressive in the melodic construction–. We must highlight the presence of the descending chromaticism in the initial times of the continuum, so characteristic of –and used by– European composers in lamentations and dramatic moments of Baroque cantatas and operas.

Missa defunctorum (c. 1713)

As we have already said, Pere Rabassa lived in Barcelona until he was thirty years old, studying and actively participating as performer and composer in the choir of the cathedral; at the same time, he intervened as composer in some of the musical celebrations of the court of Archduke Charles of Austria.

This fact makes us think that the annotation “*para funerarias reales*” (“for royal funerary ceremonies”) that appears

on the title page corresponding to the first soprano of this *Missa defunctorum* dated in “1713” could be somehow related to the aforementioned royal court established in Barcelona and everything seems to indicate that Rabassa composed this mass on the occasion of the funeral ceremony of a member of Archduke Charles’ family –designated king as Charles the Third in 1705–. Nevertheless, precisely in 1713, neither in Barcelona nor in Vic (places where Rabassa lived) were any royal obsequies celebrated, which makes us think that, most probably, the date of 1713 must not exactly correspond to the year of the work’s composition but rather to a later copy, or even to a new performance –something that was quite frequent in those times in the case of requiem masses–. But two years earlier, in Barcelona, royal obsequies were celebrated on the occasion of the death of Archduke Charles’ brother, the Emperor Joseph the First. The decease of the emperor took place on April 17, 1711, and although it was known in Barcelona at the end of May, the obsequies were not celebrated until July, so that composers had enough time to write *ex profeso* music for this event. In the Biblioteca de Catalunya (Library of Catalonia) –Barcelona (Spain)–, three printed documents are kept that specify the dates and places in which commemorative obsequies for Emperor Joseph the First were celebrated in 1711: in the Cathedral of Barcelona on July 11, at the *Salón de San Jorge* (St George’s Hall) on the *Diputació de Barcelona* on the 13th, and at the *Llotja* (Commodity Exchange Hall) on the 21st of that same month. These printed documents contain the texts of the prayers, as well as the ceremonial and laudatory panegyrics that were carried out during the obsequies; nevertheless, they do not provide any clue on the authors of the music that was performed on each one of these aforementioned occasions. The only information offered in this respect regards the fact that in the *Llotja*, the choir in charge of performing the funeral mass was that of the

seu (Cathedral) of Barcelona.

Thus and according to all the data mentioned, it is possible to put forward the hypothesis that perhaps in some of these obsequies this *Missa defunctorum* by Rabassa was performed. I have been able to find two manuscript copies of it in Spain, one in the music archive of the Cathedral of Valencia (47/5), from which the transcription and edition that has made this recording possible has been carried out, and another in the archive of the Collegiate Church of Roncesvalles in Navarre (26.483).

The formal structure of this requiem mass is strongly linked to the text and adjusts itself to the convention and usual movements in this type of works, a genre that goes back to the end of the fifteenth century and that was spectacularly developed throughout the sixteenth century. With regard to this, we have to recall that, initially, this musical genre was made up of the sections of the ordinary of the mass, to which some of the proper, as well as some motets and the sequence *Dies irae*, were added. After the Trent Council, the text was fixed by the Catholic Church and the musicians made use of this special kind of mass to express their great knowledge and musical resources; generally speaking, they were composed to be performed on special occasions, as is the case of this work, that is to say, for example, for royal obsequies.

This *Missa defunctorum* is written for eight voices distributed in two choirs (C 1: S 1, 2, A, T; C 2: S, A, T, B), two violins, two flutes and continuum accompaniment. Pere Rabassa composed most of the movements of this work in a *concertante* way, that is to say, alternating sections for eight voices with others for four, two and solo. The pattern of the vocal ensemble of this mass is the usual and typical one of Hispanic Baroque music of the eighteenth century: two choirs, the first one with a more acute timbre

and the second one made up of a basic quartet that contrasts with its bass voice –regarding the performance of those times, usually, the first choir was made up of soloists and the second one had more than one singer per voice. These voices appear alone or accompanied by violins or flutes in the different sections of the work; however, they never appear *a capella*, although the presence of instrumental accompaniment is a constant element throughout the composition.

Generally speaking, the mass has still been conceived in the modal system, even though this modality was increasingly broadening with the presence of a greater number of alterations in the inner structure, modulations that are close to tonality, chromaticisms or the use of chords with a tonal function.

With regard to the text itself, Rabassa follows closely the Latin accentuation, which is frequently highlighted by the very same rhythmical accentuation of the music, and he also lets himself be persuaded by the rhetoric of affects, omnipresent in almost any Baroque composition, expressing the meaning of the words by means of the music. For instance, we may observe the use that is made of the dissonances and passage notes that produce a harsh sonority when the text expresses pain, as is the case of the “*Lacrimosa*” of the sequence.

To sum up, we could say that this solid and beautiful work by Pere Rabassa is an interesting sample and a fundamental step in the evolution of the requiem masses genre during the Hispanic Baroque that deserves a place alongside works by Sebastián Durón, José de Torres, Melchor López or José de Nebra, among others.

Rosa Isusi Fagoaga

English translation: Beatrice Krayenbühl

Lamentació 2a. de la Feria V (1714-1724 ca.) [Pista 1]

Vau. Et egressus est,
 afilia Sion, omnis de cor eius;
 Facti sunt principes eius,
 velut arietes, non in venientes pascua,
 et abierunt absque fortitudine,
 ante faciem subsequents.

Zain. Recordata est,
 Ierusalem dierum afflictionis suae,
 et praevaricationis,
 omnium desiderabilium suorum,
 quae habuerat a diebus antiquis,
 cum caderet populus eius in manu hostili,
 et non esset auxiliator;
 Viderunt eam hostes,
 et deriserunt sabbata eius.

Heth. Peccatum peccavit Ierusalem,
 propterea instabilis facta est;
 Omnes qui glorificabant eam spreverunt illam,
 quia viderunt ignominiam eius;
 Ipsa autem gemens,
 conversa est retrorsum.

Teth. Sordes eius in pedibus eius,
 nec recordata est finis sui;
 Deposita est vehementer,
 non habens consolatorem.
 Vide, Domine, afflictionem meam,
 quoniam erectus est inimicus.
 Ierusalem convertere ad Dominum,
 Deum tuum.

Missa defunctorum (1713 ca.) [Pistes 2 a 12]

INTROITUS [Pista 2]

Requiem aeternam
 dona eis, Domine,
 et lux perpetua luceat eis.
 Te decet hymnus, Deus in Sion,
 et tibi reddetur votum in Jerusalem.
 Exaudi orationem meam,
 ad te omnis caro veniet.
 Requiem aeternam
 dona eis, Domine,
 et lux perpetua luceat eis.

KYRIE [Pista 3]

Kyrie eleison.
 Christe eleison.
 Kyrie eleison.

GRADUALE [Pista 4]

Requiem aeternam
 dona eis, Domine,
 et lux perpetua luceat eis.
 In memoria aeterna erit justus,
 ab auditione mala non timebit.

SEQUENTIA [Pista 5]

Dies irae, dies illa,
 solvet saeculum in favilla,
 teste David cum Sybilla.

Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discursurus.

Tuba mirum, spargens sonum
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.

Judex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit
nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus
quem patronum rogaturus,
cum vix Justus sit securus?

Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis;
Salva me, fons pietatis.

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die.

Quaerens me, sedisti lassus,
redemisti crucem passus,
tantus labor non sit cassus.

Juste iudex ultionis,
donum fac remissionis,
ante diem rationis.

Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta
et ab haedis me sequestra
statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis.
Voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis.
Gere curam mei finis.

Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
iudicandus homo reus.

Huic ergo parce, Deus,
pie Jesu, Domine,
dona eis requiem. Amen.

OFFERTORIUM [Pista 6]

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
 libera animas omnium fidelium defunctorum
 de poenis inferni,
 et de profundo lacu;
 libera eas de ore leonis,
 ne absorbeat eas tartarus,
 ne cadant in obscurum;
 sed signifer Sanctus Michael, repraesentet eas
 in lucem sanctam.

Quam olim Abrahae promisisti,
 et semini ejus.

Hostias et preces tibi, Domini,
 laudis offerimus:
 tu suscipe pro animabus illis,
 quarum hodie memoriam facimus:
 fac eas, Domine,
 de morte transire ad vitam.

Quam olim Abrahae promisisti,
 et semini ejus.

SANCTUS [Pista 7]

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus,
 Deus Sabaoth.
 Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
 Osanna in excelsis.

DOMINE [Pista 8]

Domine, secundum actum meum,
 noli me judicare,

nihil dignum in conspectu tuo egi,
 ideo deprecor majestatem tuam,
 ut tu, Deus, deleas iniquitatem meam.

AGNUS DEI [Pista 9]

Agnus Dei,
 qui tollis peccata mundi
 dona eis requiem.
 Agnus Dei,
 qui tollis peccata mundi
 dona eis requiem.
 Agnus Dei,
 qui tollis peccata mundi
 dona eis requiem sempiternam.

AGNUS DEI [Pista 10]

Lux aeterna luceat eis, Domine.
 Cum sanctis tuis in aeternum,
 quia pius es.
 Requiem aeternam dona eis, Domine,
 et lux perpetua luceat eis.
 Cum sanctis tuis in aeternum,
 quia pius es.

LIBERA ME [Pista 11]

Libera me, Domine,
 de morte aeterna, in die illa tremenda.
 Quando caeli movendi sunt et terra.

Dum veneris judicare
 saeculum per ignem.

Tremens factus sum ego, et timeo,
dum discussio venerit,
atque ventura ira.

Quando caeli movendi sunt et terra.

Dies illa, dies irae,
calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde.

Dum veneris judicare
saeculum per ignem.

Requiem aeternam
dona eis, Domine,
et lux perpetua
luceat eis.

Libera me, Domine,
de morte aeterna, in die illa tremenda.

Quando caeli movendi sunt et terra.

Dum veneris judicare
saeculum per ignem.

KYRIE [Pista 12]

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

