

UNA MIRADA AL MOTU PROPRIO VALENCIANO: VICENTE RIPOLLÉS Y EDUARDO SOLER

M^a CARMEN GENOVÉS CARMONA

RESUMEN

Vicente Ripollés Pérez y Eduardo Soler Pérez son, acaso, el máximo exponente de la que podría ser llamada "Generación del Motu Proprio"¹ valenciano. Profesor y alumno respectivamente fueron los principales precursores de la renovación en la música religiosa implantada en Valencia a partir de la encíclica del Papa Pío X sobre música sagrada en el año 1903. A través de las misas "In Assumptione B Marie Virginis" de Ripollés, y "Alme Pater" de Soler tratamos de acercarnos al estilo compositivo de ambos.

ABSTRACT

Vicente Ripollés Pérez and Eduardo Soler Pérez are, perhaps, the maximum exponent of which could be called "Generation of the Motu Valencian Proprio". Professor and student respectively were the main precursors of the renovation in implanted religious music in valence from the encyclical of Pope Pío X on sacred music in 1903. Through the masses "In Assumptione B Marie Virginis" of Ripollés, and "Alme Pater" of Soler we tried to approach us the compositivo style of both.

INTRODUCCIÓN

La música sagrada en España en las postrimerías del S XIX no se encontraba en su período más sobresaliente. Por un lado, la desamortización del ministro Juan Álvarez Mendizábal de los bienes eclesiásticos supuso un golpe mortal para el ejercicio de la música religiosa, desapareciendo la vida musical en gran número de ciudades y pueblos, al dejar de existir la gran escuela musical², creada en torno a monasterios y capillas.³ A esto hay que sumarle el Concordato de 1851 que limitaba a los intérpretes de manera extrema, obligándoles también a ser clérigos. Ello empobreció más si cabe las capillas musicales, centralizando aún más la vida musical y haciendo desaparecer paulatinamente en gran medida a los maestros de capilla. Por otro lado, las normas litúrgicas dirigidas a la música religiosa perdieron, a lo largo de los siglos y más acusadamente durante el siglo XIX, gran parte de su eficacia, causando la extinción de la diferencia simbólica entre estilo antiguo y estilo moderno⁴. La diferencia formal entre música profana y música religiosa quedó extinta, interpretándose en el interior de los templos tanto arias como música sinfónica. A consecuencia de ello, el estilo operístico italiano imperante en la música profana del siglo XIX se introdujo plenamente en las

composiciones sacras, olvidando los compositores completamente la rigidez del canto gregoriano y la polifonía clásica.

MOTU PROPRIO

El 22 de noviembre, día de Santa Cecilia patrona de la música, de 1903, Pío X aprobó el Motu Proprio n° 4121 sobre normas litúrgicas en la música sagrada,

¹ Denominación apuntada en primer lugar por José Subira, ratificada por Juan Alfonso García adoptada por Tomas Marco en su Historia de la Música para calificar a los compositores de la citada corriente.

² MARCO, Tomás: Historia de la música española, 6. Siglo XX, p. 104.

³ Cabe señalar asimismo los graves daños sufridos en la música española no sacra y el expolio del patrimonio artístico en general, solo comparable al producido por la invasión francesa.

⁴ A partir de principios del siglo XVII aparecen dentro de la música polifónica litúrgica varios estilos basados en las ideas de Claudio Monteverdi y su hermano Giulio Cesare, que serán designados como "stile antico" o **estilo antiguo**, que representa la música que siguió utilizando recursos técnicos y estéticos del Renacimiento (especialmente aquellos derivados de la música de Palestrina), y "stile moderno" o **estilo moderno**, que da nombre a la música que incorporó recursos originarios de la ópera, del madrigal y de la música instrumental.

el primero texto en más de un siglo que afrontaba dicha temática. Su Santidad era plenamente consciente de los abusos existentes dentro de la música sacra a lo largo de la historia y en mayor medida durante el siglo XIX.

“...estimamos conveniente señalar con brevedad los principios los principios que regulan la música sagrada en las solemnidades de culto... y condensar al mismo tiempo, las prescripciones de la Iglesia contra los abusos más comunes que se cometen en esta materia. Por lo que de Motu Proprio y a ciencia cierta publicamos esta nuestra instrucción, a la cual, como si fuese Código jurídico de la música sagrada, queremos con toda plenitud de Nuestra Autoridad Apostólica se reconozca fuerza de ley, imponiendo a todos por estas letras de Nuestra mano la más escrupulosa obediencia.”⁵

“entre los cuidados propios del oficio pastoral..., sin duda uno de los principales es el de mantener y procurar el decoro en la casa del señor..., nada, por consiguiente debe ocurrir en el templo que turbe, ni siquiera disminuya la piedad y devoción de los fieles...”

“... nada que directamente ofenda la santidad de los sagrados ritos...nuestra atención se fija hoy en uno de los más generales, en uno de los más difíciles de arraigar, tal es el abuso en todo lo concerniente al canto y la música sagrada”

“...y en verdad, sea por la influencia que ejercía el arte profano y teatral en lo sagrada, o por el placer que directamente produce la música... el hecho es que se observa una tendencia pertinaz a apartarla de la recta norma...”

Pío X promueve la instauración de un estilo uniforme (hoy llamado reformista), con el que se intentaría erradicar la aparición de estilos totalmente opuestos, como había ocurrido en la música religiosa católica a lo largo de la historia. Considerándose como el código jurídico de la música sagrada desde su publicación, el texto aboga por el retorno al rigor, la santidad, la bondad en la forma y la universalidad propia de la liturgias. Se promulga el retorno al gregoriano en la liturgia católica, aunque también sea digna la polifonía clásica del S. XVI tomando como ejemplo a Palestrina o tomas Luís de Victoria, los autores de este nuevo periodo podrán aportar ideas propias pero sin herir los sentimientos de los fieles. El latín por consiguiente será la única lengua apta para el canto litúrgico. Por otra parte, se prohíbe la

utilización de instrumentos musicales, con la excepción del órgano, tradicionalmente eclesiástico, para servir de soporte al canto común. Se eliminan las voces femeninas del coro, sustituyendo estas por voces de niños.

La encíclica fue muy bien aceptada por los compositores de música religiosa en España, celebrándose pocos años más tarde tres congresos sobre música sacra siendo el primero de ellos en Valladolid en el año 1907 y más tarde en Barcelona y Vitoria (1912 y 1928, respectivamente). El arzobispado valenciano no se hizo esperar y junto con una carta del propio Pío X al cardenal Respighi imponiendo la vuelta al canto gregoriano y la polifonía clásica en la música litúrgica, publica el texto en su Boletín oficial, el mismo año de 1903.

“Para la exacta ejecución de cuanto queda establecido, los obispos formen en sus diócesis, si es que ya no lo han hecho, una comisión especial de personas verdaderamente competentes en materia de música sagrada, a las cuales se les encomiende, en el modo que juzguen mas oportuno, el encargo de velar sobre la música que se ejecuta en sus iglesias.”⁶

Para que la reforma fuera llevada a cabo con toda la rigurosidad que debiera, las diócesis debían nombrar comisiones de supervisión, más tarde llamadas “comisiones de música sacra”, las cuales debían promover la creación también de *scholae cantorum* en los seminarios y centros de formación, que enseñaran las técnicas de composición del gregoriano.

Vicente Rocafull, entonces vicario capitular, ya que no había arzobispo, llevó, en abril de 1903, a la práctica en Valencia esta comisión para la inspección y vigilancia de la música sagrada, quedando esto reflejado en el boletín oficial del arzobispado de ese mismo mes. Se nombra a Roque Chabás, como presidente, Joaquín Navarro y José Vila, vicepresidentes. Juan Bautista Pastor, maestro de capilla de la catedral, Juan Redo, sochantre de la misma como vocales; José Ferri y Antonio Femenia, curas de Valencia, capital, Francisco Damiá,

⁵ Motu proprio nº 4121.

⁶ CLIMENT BARBER, José: *Historia de la música contemporánea valenciana*, Valencia, 1978, p. 39.

collegial del Patriarca; Vicente LLiso, catedrático del seminario; Mariano Baxauli, S.J.; José María Úbeda, organista del Patriarca; y también a Eduardo Serrano Pla y Ricardo Benavent Feliu.

Esta comisión publicó su primer decreto el 30 de noviembre de 1904:

*"que se prohíban en absoluto las misas llamadas pastoriles y el uso de instrumentos con que suelen acompañarse, así como las pastorelas de todo acto litúrgico. Podrán, sin embargo, cantarse dichas pastorelas en otros ejercicios piadosos, pero sin los instrumentos antes mencionados."*⁷

Otra decreto, esta vez referente a los compositores, fue publicado el 18 de julio de ese mismo año:

*"... se invita a todos los maestros compositores de música religiosa a que se dignen presentar a esta comisión aquellas sus obras... para que se dictamine si se hallan ajustadas a las instrucciones del soberano pontífice, contenidas en su motu proprio... las partituras serán entregadas al secretario de al expresa comisión, Dr. Don Vicente LLiso, Pbro."*⁸

Pronto comenzaron claramente los cambios en la música religiosa al pasar ésta por la censura de las comisiones de música. Los compositores al tener que pasar sus obras por la aprobación de estas se ciñen a las normas romanas tomando como claro referente a Lorenzo Perosi, maestro de la capilla sistina y autor de oratorios y composiciones religiosas alrededor del mundo, al que Pío X había presentado como ejemplo práctico. Su obra no tardó en llegar a Valencia y con ella la división de los compositores. Solo cabe decir que la música religiosa conocería una dignificación hasta la llegada del Concilio Vaticano II.⁹

VICENTE RIPOLLÉS Y EDUARDO SOLER EN EL MOTU PROPRIO VALENCIANO.

Si hay que subrayar a maestros insignes del motu proprio valenciano, éstos son sin lugar a dudas Vicente Ripollés y Eduardo Soler. Ripollés cambiara completamente el estilo de música sagrada imperante en Valencia, eliminando completamente el italianismo reinante y creando un modelo compositivo a seguir por los autores de música sacra. Soler culminará el

deseo de Ripollés de reforma tan necesaria en esta ciudad renovando el repertorio catedralicio con obras que, ajustándose a la norma y estilo sacro, poseen los más modernos avances armónicos.

La relación entre ambos compositores comienza en la época en la que Ripollés es el encargado de la Schola Cantorum y de la clase de órgano del Seminario Conciliar de Valencia. En 1907 Soler ingresa en él como alumno, y de la mano de Ripollés desde 1909 completa su formación musical realizando un aprendizaje global en distintas disciplinas. La influencia de su educador es vital, abriéndole los ojos ante la situación de la música religiosa y la necesidad de renovación impulsada a partir del Motu Proprio de San Pío X. Juntos, con un estilo personal extraordinario, cumplirán el deseo de reforma de la música litúrgica con un nexo de unión: el canto gregoriano y las técnicas contrapuntísticas de la polifonía clásica que oficialmente han sido, son y serán en la iglesia católica las formas compositivas por excelencia.

Las misas "*In Assumptione B. Marie Virginis*" de Ripollés y "*Alme Pater*" de Soler son un claro ejemplo del estilo de cada autor y de la forma compositiva concebida a consecuencia del Motu Proprio.

VICENTE RIPOLLÉS PÉREZ

Vicente Ripollés Pérez nace en Castellón el 20 de noviembre de 1867. De la mano de Francisco Pachés comienza sus estudios musicales en su ciudad natal, prosiguiéndolos más tarde en el seminario de Tortosa, con Roque Domingo y Salvados Giner. Es en esta misma ciudad donde sucede mediante oposición a Mariano Baixauli en el magisterio de la catedral, en el año de 1893; dos años más tarde ocupará ese mismo puesto en la iglesia del Corpus Christi de Valencia. Tras abandonar este cargo es nombrado maestro de capilla de la catedral de Sevilla en 1902, también mediante proceso de oposición.¹⁰

⁷ CLIMENT BARBER, José: *Historia de la música contemporánea valenciana*, Valencia, 1978, p. 39.

⁸ Ibidem.

⁹ MARCO, Tomás: *Historia de la música española 6. Siglo XX*, p. 104.

¹⁰ CLIMENT BARBER, José: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. IX, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.



Vicente Ripollés Pérez.

En agosto de 1909 obtiene un beneficio de la Catedral de Valencia para hacerse cargo de la Schola Cantorum y de la clase de gregoriano del Seminario de dicha ciudad donde tendrá como alumno destacado a Eduardo Soler Pérez sobre el que ejercerá una gran influencia. En 1927 es nombrado canónigo de la Catedral, abandonando así todos sus cargos musicales y dedicándose a la investigación musical y a la composición.

Ripollés fallece el día 19 de marzo de 1943 en Rocafort. A su muerte la renovación de la música religiosa era patente en los templos: las misas gregorianas se cantaban a lo largo y ancho de toda la región valenciana.¹¹

MISSA IN ASSUMPTIONE B. MARIE VIRGNIS¹²

La misa "*In assumptione B. Marie Virgnis*" se encuentra manuscrita por el propio Ripollés en la carpeta¹³ R 7/5 del archivo del Real Colegio del Corpus Christi (El Patriarca), donde igualmente se conservan la mayoría de sus obras y textos. Por otra parte, existe una copia manuscrita por el padre Tena en el tomo I pagina 36 del catálogo realizado por el jesuita¹⁴.

Dedicada a la festividad de la Asunción de Nuestra Señora, la misa n° 2 de Ripollés fue compuesta en Sevilla en el año 1908 durante la estancia del compositor en dicha ciudad como maestro de capilla de la catedral metropolitana. Exenta de credo, esta escrita a cuatro voces acompañada de órgano y pequeña orquesta. Es esto último lo que primero llama la atención: Pío X prohíbe expresamente en su encíclica el uso dentro del templo de otro instrumento musical que no sea el órgano, Ripollés, firme defensor de la renovación musical promulgada por Su Santidad, adapta esta norma creando un acompañamiento orquestal que acompaña delicadamente el transcurrir de las voces del coro generalmente desdoblado alguna de ellas, o bien con un acompañamiento libre, exento totalmente de adornos y armonías que en algún momento pudieran desviar la atención del texto o del sentir de la misa. El órgano así mismo, introduce, acompaña y desdobra las voces del coro.

Escrita en la tonalidad de Do menor y en compás de 4/4, observamos una característica en común a su pupilo: los cambios de compás de 4/4 y 3/4 creando una clara exposición, desarrollo y reexposición, si bien Soler, como veremos mas adelante, lo hace en la mayoría de partes de la misa "*Alme Pater*"; Ripollés solo efectúa esto en el *Kirie*, escribiendo el resto de partes de la misa en el compás de 4/4.

¹¹ CLIMENT BARBER, José: *Historia de la música contemporánea valenciana*, Valencia, del Cenja al Segura, 1978, p. 35.

¹² El análisis de la partitura se ha hecho a partir de la copia transcrita por el padre Tena.

¹³ CLIMENT BARBER, José: *Fondos musicales de la región valenciana: Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*. Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo, Instituto de Musicología, Diputación Provincial de Valencia, 1984, p. 695. Dentro de este catálogo, la misa "*In Assumptione B. Marie Virgnis*" posee el número 4927.

¹⁴ Biblioteca Musical de Compositores Valencianos. Catálogo de N.J. Tena. Referencia 749. Plaza de Maguncia, n° 1. Valencia.

En el aspecto formal el desarrollo musical está completamente subordinado al texto, a modo de las composiciones eclesiásticas por excelencia. Como hiciera más tarde Soler en sus composiciones y ciñéndose a las norma del Motu Proprio, Ripollés emplea cada frase del texto de la misa para crear y desarrollar un motivo melódico-rítmico ya sea a través de los más ricos recursos contrapuntísticos, o armónicos enlazando cada frase texto-musical sin descuidar el discurrir general de la obra. En el plano armónico una constante en la totalidad de la obra es que todas las partes se encuentran en la misma tonalidad, realizando modulaciones pasajeras a la tonalidad relativa o vecinas. Como característica principal Ripollés utiliza como "adorno armónico" notas de paso por semitonos, en la mayoría de ocasiones recayendo éstas en tiempos fuertes. Igualmente, usa apoyaturas o bordaduras a la nota superior también a la misma distancia, creando con estos recursos un ambiente sonoro extraordinario dentro de la misma tonalidad.

Kirie

Esta dividida en tres secciones: la primera o exposición de carácter andante en compás de 4/4, la segunda o desarrollo escrita en compás de 3/4 y de carácter más movido, y la tercera o reexposición de carácter y compás como en el "primo tempo". En la primera parte Ripollés desarrolla la letra "kirie eleison", creando y desarrollando un motivo musical libre e independiente en cada una de las voces del coro, conjuntándose armónicamente. La orquesta efectúa el acompañamiento desdoblado las voces a excepción del violonchelo y contrabajo, la flauta a partir del compás nueve comienza a ritmo de semicorcheas dándole un aire más rítmico que nos introducirá en el tres por cuatro. La segunda parte "Christe eleison" se desarrolla a lo largo de dieciocho compases en forma de canon. La tercera parte es una reexposición de la primera. El órgano a su vez acompaña realizando una reducción de la masa coral.

Gloria

Es la parte más extensa de la misa. En compás de 4/4, el transcurrir de las voces se desarrollan de tres formas: a modo de solos a una voz, o a dos voces al unísono o a la octava; en forma de canon, o moviéndose a la par pero por movimiento contrario entre las voces extremas; y al unísono o complementándose entre las voces intermedias.

Respecto al acompañamiento orquestal, éste comienza introduciendo el *Gloria* con la tónica al unísono fagots, trompas y trombones para crear mayor énfasis en el inicio, a partir del compás cinco en el que comienza el coro, la orquesta se comporta como en el *kirie*, doblando las voces del coro o realizando un acompañamiento a este que no entorpezca su percepción. Entre el compás cincuenta y cuatro y sesenta la cuerda realiza un obstinado otorgándole a este pasaje un carácter más rítmico que nos servirá como nexo de unión hacia el "andante sostenuto". El órgano por su parte realizara también aquí una reducción de la masa coral.

Santus

Dividido en dos secciones "moderato" y "largo solemne", Ripollés utiliza como recursos para desarrollar su *Santus* el canon parcial y la imitación entre las voces, por movimiento paralelo o contrario.

Benedictus

Con dos secciones claramente diferenciadas por el tempo musical, en el "andante" el compositor crea dos voces perfectamente entrelazadas contrapuntísticamente, complementándose ambas de manera extraordinaria tanto melódica como rítmica en su discurso melódico. El "adagio solemne" comienza con las cuatro voces al unísono para continuar en forma de contrapunto imitativo alternándose la entrada de las voces.

Agnus Dei

En esta última parte el autor reexpone la primera sección del kirie íntegramente pero con la letra del Agnus Dei.

EDUARDO SOLER PÉREZ

Eduardo Soler Pérez nace el 7 de marzo de 1895 en Valencia, siendo el menor de catorce hermanos¹⁵; trasladándose a Torrente, tras la prematura muerte de su madre, a los pocos días de su nacimiento es en este pueblo valenciano donde de la mano de su

¹⁵ BUENO CAMEJO, Francisco Carlos: *Revista de Musicología*. Vol. XXII, nº 1. Sedem, 1999, p. 249.

organista parroquial Joaquín Vidal comienza a la edad de siete años sus estudios musicales. Cinco años más tarde, en 1907 ingresa en el seminario diocesano de Valencia en calidad de becario, donde completa su formación musical de la mano de Ripollés, realizando a parte entre ese mismo año y 1914 los estudios de latín, humanidades, filosofía y teología, para recibir el sagrado orden del presbiteriano en 1919¹⁶.

Su trayectoria profesional se inicia en 1918 ostentando el puesto de maestro de capilla de la Colegiata de Gandía, y el de Capellán cantor, en el Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca de Valencia, en 1919, obteniendo ambos por oposición.

De nuevo en Torrente, donde ubica su residencia hasta 1948, potencia la actividad musical local siendo capellán del Asilo de Nuestra Señora de la Esperanza, y fundando la Shola Cantorum de la citada institución religiosa con la que realiza numerosos conciertos.

La actividad musical de Soler es intensa a lo largo de su vida; entre los múltiples cargos que ocupó a lo largo de su vida cabe señalar el de organista en la parroquia de San Martín de Valencia que obtiene por oposición en 1924 y que ostentará hasta 1928, y el de



Eduardo Soler Pérez.

maestro de capilla de la catedral metropolitana de Valencia que al fallecer Juan Bautista Pastor, queda vacante, opositando con éxito y siendo nombrado en tal cargo el 14 de diciembre de 1927. Siendo esta una época de gran producción musical. En 1934 es nombrado profesor de armonía y composición musical en el seminario de la citada ciudad donde también será catedrático de canto gregoriano y director de la Schola Cantorum, como antes lo fuera Vicente Ripollés. En dicho centro formó a varias generaciones de alumnos entre los que destaca Don José Climent Barber, gran musicólogo y organista.

En 1948 se traslada de nuevo a Valencia, al Convento de la Puridad donde es nombrado capellán de las Franciscanas Clarisas. Jubilado el 28 de julio de 1960 de su puesto en la catedral, pasa cinco años más tarde a la situación Temporal IV, para sacerdotes retirados y enfermos¹⁷.

Eduardo Soler Pérez fallece el 4 de diciembre de 1967, en Valencia.

MISSA "ALMA PATER"¹⁸

La misa "Alme Pater" se encuentra autógrafa en el Legajo 204/7 del archivo de la Catedral Metropolitana de Valencia¹⁹; la copia manuscrita del padre Tena se halla en el tomo I capítulo 6 página 74 del catálogo realizado por el jesuita²⁰.

Compuesta en la tonalidad de Do menor, para cuatro voces mixtas: soprano, contralto, tenor y bajo, con acompañamiento de órgano, se ha dicho que esta composición, junto con sus *Salmos de Nona* y su *Magnificat*, marcan una nueva generación musical²¹. Toma su nombre, *Alme Pater*, de la misa X gregoriana

¹⁶ Idem, p. 250.

¹⁷ Idem, p. 251.

¹⁸ El análisis de la partitura se ha hecho a partir de la copia transcrita por el padre Tena y revisada por el propio Soler.

¹⁹ CLIMENT BARBER, José: *Fondos musicales de la región valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo, Instituto de Musicología, Diputación Provincial de Valencia, 1979, p. 420. Dentro de este catálogo la misa "Alme Pater" tiene el número 3040.

²⁰ Biblioteca Musical de Compositores Valencianos. Catálogo de N.J. Tena. Referencia 749. Plaza de Maguncia, nº 1. Valencia.

²¹ CLIMENT BARBER, José: *Historia de la música contemporánea valenciana*, Valencia, del Cenja al Segura, 1978, p. 41.

dedicada a la festividad y memorias de Nuestra Señora. Soler utiliza también el tema del *Kirie* de la misa gregoriana como "cantus firmus" para desarrollar su *Kirie*, aunque lo escribe un tono más bajo, utilizándolo para entretener un rico contrapunto; esto hace que el autor mantenga así los vínculos eclesiásticos, recurso que ya utilizan siglos antes compositores como Josquin Despres, en su misa "*Pangue Lingua*", o Palestrina, pero desarrollando su obra dentro de una tonalidad clásica. El autor asimismo utiliza el tema del *Kirie* como nexo de unión de toda la misa, ya que lo encontramos generalmente fragmentado en cada una de las partes.

En el aspecto formal el compositor basa su obra en el contrapunto riguroso utilizando para ello la técnica de la imitación total o parcial, inversión y aumentación así como el contrapunto libre. En la misa de Soler observamos además tres características comunes a su maestro: en primer lugar el desarrollo musical está completamente subordinado al ritmo del texto, como manda la norma eclesiástica. En segundo lugar los cambios de compás, si bien como hemos visto anteriormente, en la misa "*Alme Pater*" lo encontramos en todas las partes de la misa, incluyendo además del $\frac{3}{4}$ y $\frac{4}{4}$, el compás de $\frac{2}{4}$. Significativo es también la inclusión del compás de $\frac{5}{4}$ en el *Agnus Dei*, lo que demuestra la introducción de nuevas tendencias musicales sin olvidar la norma dentro del Motu Proprio. En tercer lugar, en el aspecto armónico, Soler realiza también modulaciones pasajeras a tonalidades vecinas o relativas regresando siempre a la tonalidad inicial y utiliza igualmente como "recurso armónico" notas de paso por semitonos, en la mayoría de ocasiones recayendo en tiempos fuertes, o bordaduras a la nota superior también a la misma distancia. Si bien debemos señalar que Soler lo utiliza con mayor frecuencia y en ocasiones en varias voces a la vez, creando ambientes sonoros lejanos dentro de la misma tonalidad y muy innovadores para la época.

El órgano por su parte, introduce compañía o sirviendo de nexo en los cambios de compás, generalmente realizando una reducción de la masa coral.

Kirie

En la tonalidad de Do menor, se encuentra dividido en tres partes entrelazadas entre sí por el órgano:

la exposición en compás de $\frac{4}{4}$, correspondiente a la letra "*Kirie eleison*", el desarrollo en compás de $\frac{3}{4}$, correspondiente a la letra "*Christe eleison*" y la reexposición de nuevo en compás de $\frac{4}{4}$ y letra "*Kirie eleison*". En estilo fugado, la primera sección comienzan los altos con la exposición del tema gregoriano, que ya había realizado parcialmente por el órgano, continuando las sopranos a la quinta, bajos a la tercera y tenores a la séptima. Modulando a la tonalidad vecina de sol menor y continuando en ella, nos adentramos a través del órgano en el desarrollo del *Kirie*, "*Christe eleison*", esta vez en compás de $\frac{3}{4}$. comenzando los tenores y bajos a la vez por terceras la sección central, y un compás más tarde los altos y sopranos de la misma forma, las cuatro voces desarrollan aquí parcialmente el tema, desarrollando a su vez el órgano un acompañamiento en forma de contrapunto libre, utilizando motivos igualmente temáticos. Modulando de nuevo a la tonalidad de Do menor y también a través del órgano llegamos a la lección final del *Kirie* de Soler, en compás como en la exposición de $\frac{4}{4}$ concluyendo con la tercera de picardía.

Gloria

Es junto con el Credo la parte más extensa de la misa de Soler. Escrita en la tonalidad de Do mayor, el órgano introduce el gloria emulando el principio del tema del *Kirie*, pero empleando la técnica contrapuntística de aumentación, para seguir el resto del gloria acompañado al coro duplicando sus voces, realizando un bajo continuo, y como nexo en los cambios de compás.

El coro dota de mayor importancia esta vez a la armonía. Apoyados por el órgano los bajos efectúan la labor de un bajo continuo en la mayor parte del *Gloria* sirviendo de soporte armónico para el desarrollo de las demás voces. Asimismo, observamos también fragmentos realizados con la técnica del contrapunto imitativo.

Credo

Escrito como el *Kirie* en la tonalidad de Do menor, el órgano introduce parcialmente de nuevo el tema gregoriano en el bajo, repitiéndolo un compás más tarde en la voz superior por el procedimiento del contrapunto invertido.

El coro comienza en el cuarto compás, realizando los altos el tema expuesto anteriormente por la voz superior del órgano, siendo acompañada por el resto dotándole de mayor importancia esta vez a la armonía vertical, quedando así como un solo de los altos, acompañada del coro y el órgano. No es hasta el compás quince cuando el resto de voces toman forma horizontal e independiente y hablamos ya de contrapunto en el credo.

Sanctus

En Mi bemol mayor, de nuevo observamos que desarrolla un motivo, frase o fragmento del tema al tema gregoriano, adornando cada estrofa de la letra de la misa, creando así como en anteriores ocasiones un rico contrapunto utilizando los más variados recursos. Aunque de menor extensión que el resto de partes, mantiene además los particulares cambios de compás y las modulaciones a tonalidades vecinas.

Benedictus

Escrito en Mi bemol mayor Soler utiliza el canon para desarrollar su *Benedictus*. Introducido por el órgano que como en el resto de la misa acompaña desdoblado alguna voz del coro, comienza la voz superior introduciendo el tema y desarrollando la melodía que más tarde repetirán entrando sucesivamente casi con exactitud las distintas voces en diferentes grados de la escala.

Agnus Dei

De nuevo en Do menor, pese a su brevedad observamos que en el *Agnus Dei* representa características que no habíamos visto en el resto de partes de la misa. Lo que más llama la atención son los repentinos cambios de compás como 5/4 poco utilizado en la época y menos en el estilo eclesiástico, y a 2/4 utilizado exclusivamente en motivos de un compás de duración.

No. 2. *In Assumptione B. Marie Virginis.*
 Misa en cuatro voces y pequeña orquesta. (Sevilla. año 1908.)
 Kyrie = D. Vicente Ripollés. Bco.

Andte. sostenuto.

Flauta.
 Clarinetos. Sob.
 Fagot.
 Trompa. mib
 Trombon.
 Violin 1º.
 Violin 2º.
 Viola.
 Tiple.
 Tenor 1º.
 Tenor 2º.
 Bajos.
 Violoncello.
 Contrabajo.
 Organo.

Ky - ri - e e - lei - son
 Ky - ri - e e - lei - son
 Ky - ri - e e - lei - son
 Ky - ri - e e - lei - son

A.

Ejemplo 1: Inicio de la misa "In Assumptione B. Marie Virginis". En estos cinco compases tenemos un primer acercamiento al estilo compositivo de Ripollés y la forma en que la orquesta acompaña delicadamente al coro. (Página 1 de la copia transcrita por el Padre Tena. Biblioteca de Compositores Valencianos. Catálogo de N.J Tena. Referencia 744. Plaza de Maguncia, nº 1. Valencia).

