

## APROXIMACIÓ I RECONSTRUCCIÓ DE CANÇONÍSTICA POPULAR DELS SEGLES XVIII I XIX: ESTUDI DE CAS D'UN CANÇONER INÈDIT D'OLESA DE MONTSERRAT

LAURA PLANAGUMÀ-CLARÀ  
Universitat Complutense de Madrid

### RESUM

Aquest article està dedicat a l'estudi d'un cançoner manuscrit (FBB.Manuscrit.12) localitzat a l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat per contextualitzar-lo històricament, així com localitzar les melodies de les tonades indicades en alguns títols («al to de») amb la intenció d'unir-les amb les lletres. Gràcies a l'estudi des de la perspectiva literària, la localització de cançoners similars i l'estudi de l'origen de les tonades (dances i *tonadillas*), hem pogut situar el repertori en la tradició literària i musical del segle XVIII i inicis del segle XIX i també localitzar diverses melodies. Una anàlisi mètrica dels textos i una anàlisi formal i melodicorítmica dels tons ens ha permès oferir propostes d'unió amb sis de les lletres. Finalment, s'ofereix una reflexió sobre l'encaix del repertori amb l'ideal romàntic de la música tradicional catalana expressada en les primeres publicacions sobre música popular.

PARAULES CLAU: cançoner, cançó popular, segle XVIII, segle XIX, «al to de», *contrafactum*, dansa cortesana francesa, *tonadilla*, folklorisme, Olesa de Montserrat.

### APPROACHING AND RECONSTRUCTING POPULAR SONGS OF THE 18th AND 19th CENTURIES: A CASE STUDY OF A PREVIOUSLY UNKNOWN SONGBOOK FROM OLESA DE MONTSERRAT

### ABSTRACT

This paper is a study of a manuscript songbook (FBB.Manuscrit.12) located in Olesa de Montserrat's Parish Archive. It seeks to contextualize the songbook historically as well as to locate the melodies of the tunes indicated in some titles ("to the tune of") with the aim of joining them to the lyrics. By means of a study conducted from a literary perspective,

together with the finding of similar songbooks and the study of the origin of the tunes (dances and *tonadillas*), we have been able to situate the repertoire within the literary and musical tradition of the 18th century-early 19th century and to locate several melodies. A metrical analysis of the lyrics and a formal and melodic-rhythmic analysis of the tunes have allowed us to offer proposals for joining six of the lyrics. Lastly, we reflect on how the repertoire fits in with the romantic ideal of traditional Catalan music expressed in the earliest publications on folk music.

KEYWORDS: manuscript songbook, popular song, 18th century, 19th century, “to the tune of”, *contrafactum*, French court dance, *tonadilla*, folklorism, Olesa de Montserrat.

## INTRODUCCIÓ

Quan Francesc Pelagi Briz (1839-1889) publica la cançó «Las joyas de boda» en la seva gran obra *Cansons de la terra* (1866-1877), en una nota ens diu que la música de la tornada és la mateixa de la barcarola de tenor del tercer acte del *Marino faliero*, de Donizetti, i ell es pregunta: «seràv que aquest l’hagués presa d’un cant popular italià ó francès, ab música igual á la nostra?».<sup>1</sup> Per contra, el primer que jo em vaig preguntar en llegir la seva apreciació mentre estava endinsada en aquest treball d’investigació va ser: «o és que potser es va utilitzar aquesta melodia de Donizetti com a base melòdica per fer noves cançons?».

Més enllà de l’encert de la meua pregunta, aquest fet, per a mi, indica com la concepció del que és la música popular catalana ha canviat molt des dels seus primers estudiosos del segle XIX. Aquest és un dels aspectes més reveladors que ens ofereix aquest cas d’estudi dedicat al cançoner manuscrit FBB.Manuscrit.12, anomenat també *Llibre de poemes i cançons*, que es conserva a l’Arxiu Parroquial d’Olesa de Montserrat.<sup>2</sup>

El manuscrit forma part del Fons Boada-Bayona, que la família Boada va donar l’any 2002 a l’Arxiu Parroquial d’Olesa de Montserrat. Aquest fons correspon a un gran llegat familiar de documentació diversa i llibres que s’havien conservat a la seva casa pairal, situada a la plaça de la Cendra, dins el nucli antic d’Olesa de Montserrat.<sup>3</sup> Compta amb documentació impresa i manuscrita, així com amb diversos «llibres de pagès», en els quals es poden llegir des de dades agronòmiques fins a notes històriques o familiars. La presència de la música és realment

1. Francesc Pelagi BRIZ, *Cansons de la terra: Cants populars catalans*, vol. 3, 1871, p. 46.

2. En aquest punt haig d’agrair a Xavier Rota, historiador i arxivista de l’Arxiu Parroquial d’Olesa de Montserrat, que em donés a conèixer aquest cançoner i tota l’ajuda proporcionada, així com a Josep Pujol i Coll, que ens posà en contacte i m’orientà en la meua recerca exercint de tutor del meu treball de fi de grau, presentat a l’Esmuc l’any 2019, part dels resultats del qual es mostren en aquest article.

3. Xavier ROTA, *Els llibres manuscrits de la família Boada Bayona: La cultura escrita d’una nissaga de pagesos olesans (s. XVII-XIX)*, 2007, p. 10.

significativa dins del Fons Boada-Bayona, i el manuscrit que ens pertoca en aquest treball no és l'únic exemple musical dins d'aquest fons.<sup>4</sup>

El que més ens va cridar l'atenció del manuscrit a Xavier Rota (historiador i arxiver de l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat) i a mi són un seguit de set cançons en què en el títol porten la indicació de «al to de». De seguida va sorgir la hipòtesi que aquests «tons» indicats en els títols de diferents textos corresponien a les bases melòdiques amb què es cantaven les cançons. Apareixien indicats els tons de la Peregrina, l'Estopa, l'Amable, la Bretanya, i *La letra italiana q<sup>e</sup> empiessa: mi son que el Peregrino*.<sup>5</sup> Al llarg de l'article veurem com aquest concepte de *to* o *tono* és sinònim de *melodia* o *tipus melòdic*, i que cadascun d'aquests noms (Amable, Estopa...) fan referència a melodies concretes procedents de pràctiques musicals diverses que eren utilitzades com a base melòdica per crear noves cançons adaptant-hi diferents textos. És el que actualment coneixem popularment com a *tonada*.

Un dels objectius principals d'aquesta investigació ha estat situar cronològicament el cançoner i així poder determinar quin tipus de repertori contenia i amb quines tradicions musicals es relacionava. L'altre ha estat determinar si efectivament les tonades indicades en els títols corresponen a melodies concretes amb les quals hi ha la possibilitat de poder tornar a unir text i música.

Per tal de datar el cançoner, primer s'ha dut a terme un petit estudi codicològic. Aquesta no ha estat l'estratègia que més m'ha ajudat, sinó que han estat les troballes, tant dels contextos musicals dels quals provenien les tonades com la tradició literària dels textos, les que m'han ajudat a situar-lo en un període temporal concret. També m'ha estat d'especial ajuda la recerca d'altres manuscrits similars que continuessin algunes de les peces o bé la indicació de les mateixes tonades que el cançoner olesà. En aquest punt ha estat clau la recerca en la base de dades en línia *Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna* (MCEM)<sup>6</sup> que, tot i no ser un objectiu explícit del treball, m'ha permès localitzar un cert nombre de manuscrits similars i he pogut determinar que sempre se situaven dins la temporalitat del segle XVIII i primeres dècades del segle XIX.<sup>7</sup> Les referències d'aquests manuscrits es poden trobar en la taula 1.

4. Són especialment interessants el manuscrit FBB.Manuscrit.11 «Llibre de Nades» (anomenat així perquè en les seves pàgines es poden trobar lletres de nades, entre altres), o bé un full manuscrit amb una lletra titulada *Cansó nova treta de beritat* amb referències al que podria ser la Guerra Gran (1793-1795).

5. Per designar aquestes tonades (Amable, Estopa, Peregrina, Bretanya) utilitzem els títols uniformes en català i no els escrivim en cursiva perquè no són títols concrets d'obres, sinó que fan referència a un tipus melòdic, a excepció de *La letra italiana q<sup>e</sup> empiessa: mi son que el Peregrino*, que l'escrivim en cursiva perquè no té traducció al català. Quan es tracta de títols de cançons que tenen un text concret (per exemple, *Copla de una Donsella al tono de la Estopa*) sí que utilitzem les cursives i no els traduïm.

6. Eulàlia DURAN (dir.) i Maria TOLDRA (coord.), *MCEM - Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna* (en línia), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, <<https://mcem.iec.cat/>> (consulta: desembre 2019).

7. Cal tenir en compte, però, que el contingut d'aquesta base de dades va començar amb una primera fase limitada al període de 1474-1620 i posteriorment s'ha anat ampliant el límit cronològic

Però un dels fets que m'ha acabat d'ajudar en una datació més concreta ha estat que una de les lletres parla de les «armes del Caregol». Agustí Saperes (? , segle XVIII - ?, segle XIX), àlies el Caragol, fou un guerriller reialista que començà a ser actiu durant el Trienni Liberal (1820-1823) i va ser un dirigent molt actiu en la lluita contra els constitucionals; més endavant va ser un dels principals comandants de la revolta dels Malcontents (1827).<sup>8</sup> El que és més interessant, és que tenim constància documental del Caragol a Olesa de Montserrat, ja que sembla que els seus homes van provocar un incendi en la parròquia l'any 1823.<sup>9</sup> Això ens demostra com el Caragol va ser un personatge que també va tenir impacte en la vila d'Olesa i era conegut entre els seus habitants.<sup>10</sup> Per aquest motiu m'inclino a pensar que el cançoner és escrit en la primera meitat del segle XIX (no hem trobat cap testimoni de la segona meitat del segle XIX que contingui alguna peça del cançoner d'Olesa) però que conté repertori que ja existia al segle XVIII.

En aquest punt m'agradaria fer una puntualització terminològica. Finalment he decidit parlar de *música popular* pel que fa al repertori que conté el cançoner, i no de *música tradicional*,<sup>11</sup> i estem utilitzant una definició operativa de música popular en el sentit de música coneguda, fins i tot potser de moda, compartida per diferents estrats socials, que inclús podria estar relacionada amb un cert comerç. Considero que utilitzar l'etiqueta *tradicional* no funciona, ja que en l'època és molt dubtós que es percebés com una «tradicció», és a dir, amb una continuïtat en el temps i amb cert «valor folklòric».<sup>12</sup>

Per dur a terme l'estudi textual s'ha combinat una documentació de tipus bibliogràfic en l'àmbit de la literatura catalana; especialment s'ha utilitzat com a referència l'obra d'Albert Rossich i Pep Valsalobre, *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*,<sup>13</sup> per tal de posar en context els textos quant a corrents literaris.

---

cap a la modernitat, però en la presentació del projecte l'any 2011 que se'n fa en la seva web alerten dels pocs testimonis que presenten de la tercera desena del segle XVIII. Tot i això, mostren la seva voluntat d'anar incrementant la presència d'aquests testimonis i s'hi poden localitzar un bon nombre de manuscrits amb repertori similar al d'Olesa de Montserrat datats entre el segle XVIII i inicis del segle XIX.

8. El primer d'adonar-se de la menció d'aquest personatge va ser Xavier Rota. Li haig d'agrair que em proporcionés aquesta informació.

9. Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat, carta manuscrita de l'any 1833, sense topogràfic. En aquesta carta una tal Maria Casals diu que «por desgracia los libros parroquiales [...] fueron quemados por la gente armada del Cablesilla Caragol». Encara que en aquesta carta no es digui en quina data es va produir aquest fet, Xavier Rota ha localitzat el testimoni en altres documents de l'arxiu parroquial d'un incendi que es va produir el dia 25 de gener de 1823.

10. A Joan AMADES, *Els cent millors romanços catalans*, 1955, p. 223, també es transcriu un romanç en to satíric que té el Caragol com a protagonista. Per tant, sembla que aquest guerriller va passar a ser un personatge de la cultura popular.

11. Amb motiu d'un origen en el poble en el sentit romàntic herderià, en llengües romàniques també s'ha anomenat *popular* aquesta música, fent referència a 'tradicional'; el que en llengües anglosaxones s'anomena *folk music*.

12. Josep MARTÍ PÉREZ, *Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales*, 2000, p. 224.

13. Albert ROSSICH i Pep VALSALOBRE, *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*, 2008.

També s'ha dut a terme una anàlisi mètrica de les set cançons que ens proposem unir amb les seves tonades.

Per a l'estudi de les tonades s'han seguit diferents estratègies en funció de la seva procedència. Hi ha clarament dues tradicions musicals de les quals provenen. L'estudi de l'Amable i la Bretanya ens ha portat a les danses franceses del segle XVIII; en canvi, el *Mi son que el Peregrino* ens ha conduït a la tradició *tonadillesca*. L'Estopa i la Peregrina, tot i poder concretar menys, també ens han dut en gran manera a la bibliografia de dansa.

A continuació, s'exposaran les propostes d'unió entre les tonades i les lletres. Per tal d'arribar a presentar aquestes propostes s'ha dut a terme una anàlisi formal i melodicorítmica independent per a cadascuna de les tonades i les seves variants localitzades amb la finalitat de poder determinar, primerament, si cada tonada corresponia a una melodia determinada, i finalment, tenint en compte les concordances entre mètrica i frases melòdiques, s'han fet les propostes d'unió.

Per acabar, s'ha fet una cerca en les primeres publicacions sobre música popular del segle XIX, a causa de la proximitat temporal amb el cançoner d'Olesa de Montserrat, per tal de determinar si contenen algunes de les peces del cançoner. Els pròlegs i estudis oferts en aquestes obres també ens han permès fer un seguit de reflexions sobre l'encaix del repertori del cançoner amb l'ideari de cançó popular catalana per part d'aquests autors.

## DISCUSSIÓ DE RESULTATS

### 1. DESCRIPCIÓ I ESTUDI CODICOLÒGIC

El cançoner té forma rectangular, d'unes mides de 160 mm de base i 215 mm d'altura. Està compost de 9 bifolis, i per tant conté en total 18 fulls (que no estan numerats) més la coberta (també és un bifoli). El recull conté un total de 29 textos manuscrits.

La portada correspon a part d'una butlla de la Santa Croada amb la data de 1811, però això no ens diu gran cosa, perquè podria haver estat utilitzada com a portada posteriorment a aquesta data. La butlla està concedida a un tal Josep Serra (o Sarra?) i Parés, nom escrit de manera manuscrita. No s'ha pogut identificar aquest personatge ni sembla que sigui cap membre de la família Bayona o que fos veí de la vila d'Olesa, o almenys que morís allí.<sup>14</sup>

Alguns bifolis d'aquest recull contenen el dibuix d'una filigrana. Aquesta marca d'aigua es troba a la part central del bifoli, coincidint amb el plec del bifoli i

14. S'han consultat els llibres de defuncions d'entre els anys 1788 i 1870 i no apareix cap nom similar. En tots aquests anys només apareixen dues persones amb el cognom Serra i, per tant, no sembla que durant aquests anys hi hagués cap llinatge a Olesa amb aquest cognom. Segons Josep M. COBOS, *Olesa al segle XIX*, 1994, p. 47, apareixen només dos Serra l'any 1723, no n'hi ha cap l'any 1818 (la data més pròxima a la nostra butlla) i en són quatre l'any 1860.

amb la costura del cosit, i, en conseqüència, la filigrana queda partida en dos fulls diferents. Aquest escut té unes dimensions de 60 mm d'alt i uns 41 mm d'amplada. L'esquema del dibuix sencer de la filigrana es mostra en la figura 1.

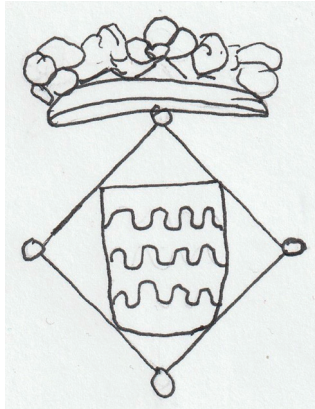


FIGURA 1. Reproducció del dibuix de la filigrana que apareix a la font d'Olesa de Montserrat, Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat, FBB.Manuscrit.12.

FONT: Elaboració pròpia.

Després de fer una recerca al respecte, podem concloure que la filigrana correspon a l'escut de Girona. La figura núm. 23 que mostra Bofarull en la seva obra *La heràldica en la filigrana del paper*<sup>15</sup> (de la qual diu que és posterior a 1732 i que n' existeixen també d'altres amb el mateix dibuix però de mida més petita datades entre 1751 i 1754),<sup>16</sup> presenta una gran similitud amb la marca d'aigua del recull. Consultant l'obra d'Oriol Valls *El paper y sus filigranas en Catalunya*,<sup>17</sup> podem determinar que la filigrana és molt similar a les associades als paperers Badia. Els Badia van ser una nissaga paperera de Girona que van començar la seva activitat a les primeres dècades del segle XVIII i van comptar amb diverses generacions. Ja hem argumentat que creiem que el recull prové de les primeres dècades del segle XIX, cosa que no acaba de concordar amb les filigranes del paper, que semblen més antigues. Tot i això, hi ha diverses opcions. La primera, que qui escrivís el recull utilitzés fulls més antics. D'altra banda, també podria ser que els Badia haguessin seguit fent paper fins passat el segle XVIII. Segons la bibliografia que he anat consultant, la data més moderna en què s'anomena un Miquel Badia és l'any 1775, en el «Cens o Estat general de les fàbriques de paper de Catalunya

15. Francisco de BOFARULL Y SANS, «La heràldica en la filigrana del paper», a *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 7, 1901, p. 549.

16. Francisco de BOFARULL Y SANS, «La heràldica en la filigrana del paper», a *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 7, 1901, p. 549.

17. Oriol VALLS I SUBIRÀ, *Paper and watermarks in Catalonia*, 1970.

l'any 1775» que apareix en l'obra de Madurell.<sup>18</sup> En canvi, en la taula de les fàbriques de paper a les comarques de Girona de l'any 1862 de l'article «Fàbriques i producció de paper a les comarques gironines (1843-2000)» de Pep Sala, ja no apareix el nom de Badia.<sup>19</sup>

Pel que fa a la qüestió de qui va escriure el cançoner, observant el llegat documental del Fons Boada-Bayona, podem determinar la figura de quatre personatges que són candidats a haver-lo escrit: els tres germans, Tomàs (1799?-1837), Francesc (1810-1867) i Josep Bayona (1798-1878), i el seu pare, Joan Pau Bayona (?-?). Considerem aquests noms per aspectes cronològics, així com perquè són dels que tenim constància més evident que sabien escriure i també que tenien interès a escriure notes històriques i de cultura popular. Però caldria un estudi cal·ligràfic més detallat per poder afirmar si el manuscrit prové de la mà d'algun d'aquests personatges. Tampoc no es pot descartar que el cançoner l'obtingués la família mitjançant alguna altra via, com una compra (tant en el segle XIX com posteriorment), tot i que no n'hi ha constància.

## 2. CONTINGUT TEXTUAL DEL CANÇONER

El cançoner olesà conté vint-i-nou textos. En aquest cas parlo de textos o lletres, i no de cançons, ja que de moment no puc afirmar que tots ells ho siguin. En la taula 1 es mostra un resum del seu contingut textual.

De les vint-i-nou lletres, només sis són en català. Aquest és un fet més que habitual en els cançoners del segle XVIII i també ho serà en els del segle XIX. Les cançons catalanes semblen estar més properes a la línia del vallfognisme. Per exemple, inclouen uns goigs satírics, una cançó sobre la fi del Carnestoltes i una composició sobre les virtuts de «l'anar de ventre». Tot i que no discutirem aquí la seva veritable autoria, aquesta última, titulada «Dècimes burlescas a un assumpto llepol» (f. 12v-13v), s'atribueix a una de les figures literàries barroques més importants, Francesc Vicent Garcia (Rector de Vallfogona) i ja la trobem a *La armonia del Parnàs*, la primera edició de l'obra del poeta publicada l'any 1703.<sup>20</sup>

La lectura i difusió de corrents literaris barrocs, que miren sovint cap allò lleig, vulgar i quotidià,<sup>21</sup> serà molt present en el segle XVIII i s'allargarà fins a principis del segle XIX, però es veurà influenciada i modificada per altres corrents estè-

18. Josep M. MADURELL I MARIMON, *El paper a les terres catalanes: Contribució a la seva història*, vol. 1, 1972, p. 63.

19. Pep SALA, «Fàbriques i producció de paper a les comarques gironines (1843-2000)», *Revista de Girona*, núm. 205 (2001), p. 48[164]-57[173].

20. Francesc Vicent GARCIA, *La armonia del Parnàs: Mes numerosa en las poesias varias del atlant del cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia, rector de la Parroquial de Santa Maria de Vallfogona [...]*, Barcelona, Impremta de Rafael Figueró, 1703.

21. Albert ROSSICH I Pep VALSALOBRE, *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*, 2008, p. 125.

TAULA 1

*Contingut textual del cançoner FBB. Manuscrit. 12 de l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat*

<i>Full</i>	<i>Títol</i>	<i>Íncipit lletra</i>	<i>Llengua</i>	<i>Temàtica</i>	<i>Altres</i>	<i>Altres cançoners on s'ha localitzat</i>
f. 1r	<i>Goig en honra dels Srs. Sabaters o Pagots</i>	Començau a fer talons, vostres goigs sens alegria	Català/ llatí/ macarrònic	Goigs, sabater, pagots		Ms. 49 (Biblioteca de Catalunya), Ms. A-300 (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), Ms. 1493 (Biblioteca de Catalunya), Ms. 1493 (Biblioteca de Catalunya)
f. 2r	<i>Sense títol</i>	Despues de desnarizat, fosses per mans de botxí	Català	Matrimoni de sabaters		
f. 2v	<i>Altre lletra al to de la Peregrina</i>	Hermoses capuchetes, galanes miñonetes	Català	Matrimoni de sabaters	Anomena el guerriller Caragol	
f. 3v	<i>Letra al mesmo tono</i>	De una matronia, hermosa y peregrina	Castellà	Matrimoni de sabaters		
f. 4r	<i>Copla de una Donsella al tono de la Estopa</i>	Pues que das licencia, a mi corazon	Castellà	Amor, galanteig		Ms. 1826 (Biblioteca de Catalunya)
f. 4v	<i>Altre al Mateix to</i>	Ja empiezan mis ojos, a llorarte Amor	Castellà	Desamor		
f. 4v	<i>Letra de una Muger que no queria ser Monja</i>	Hazte monja hija mia, no me aumentas mi dolor	Castellà	Elecció d'estat		Ms. 3-I-1 (Reial Acadèmia de Bones Lletres), Ms. 1493 (Biblioteca de Catalunya)
f. 5r	<i>Yncipit Lamentatio de una Monge Profesa</i>	Digo la hora y punta, en que hora fui maldita	Castellà	Monja, lamentació	Tot el text està ratllat.	



TAULA 1 (Continuació)

*Contingut textual del cançoner FBB. Manuscrit. 12 de l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat*

<i>Full</i>	<i>Títol</i>	<i>Íncipit lletra</i>	<i>Llengua</i>	<i>Temàtica</i>	<i>Altres</i>	<i>Altres cançoners on s'ha localitzat</i>
f. 5v	<i>Lletra ã una S<sup>ra</sup> molestada de la roña al to de la Amable</i>	Deixaume gratar, per Amor de Deu	Català	Ronya		Ms. 13 (Biblioteca de la Universitat de Barcelona), Ms. A-300 (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), Ms. 57 (Biblioteca de Catalunya)
f. 6r	<i>Despido</i>	Al Retiro me Boy, palabra te doy	Castellà	Desamor		Ms. 1493 (Biblioteca de Catalunya)
f. 6v	<i>Letra de una Muger que queria ser Monja</i>	No me digas no me mandes, que no sea Religiosa	Castellà	Monja, ordes religiosos		Ms. 3-I-1 (Reial Acadèmia de Bones Lletres)
f. 7r	<i>Letra al Divino</i>	Paseandome un dia, en mi propio concebi	Castellà	Religiosa, penediment a Déu		
f. 7v	<i>Letra a una muger</i>	Adios Paulita, adios mi vida	Castellà	Amor, comiat		
f. 8r	<i>Letra para las Sras Damas</i>	Froncosa está la Celva, en el campo de Amor	Castellà	Amor, comiat		
f. 8v	<i>Sense títol</i>	Que quieres corazon, si el tiempo falecio	Castellà	Desamor		Ms. 3-I-1 (Reial Acadèmia de Bones Lletres)
f. 9r	<i>Despediment del Carnestoltes</i>	Mon alerta gent desperta, que Carnestoltas sen va	Català	Fi del Carnestoltes		Ms. 1841 (Biblioteca de Catalunya)
f. 9v	<i>Pitimini</i>	Que mucho que el Amante, tengas sujeto	Castellà	Amor, galanteig		
f. 10r	<i>Letra</i>	La tórtola afligida, por su consorte llora	Castellà	Desamor		

TAULA 1 (Continuació)

*Contingut textual del cançoner FBB. Manuscrit. 12 de l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat*

<i>Full</i>	<i>Títol</i>	<i>Íncipit lletra</i>	<i>Llengua</i>	<i>Temàtica</i>	<i>Altres</i>	<i>Altres cançoners on s'ha localitzat</i>
f. 10v	<i>Letra</i>	Aÿ Theresa querida! Despierta y mi voz escucha	Castellà	Amor, galanteig		
f. 10v	<i>Letra</i>	Corriendo va mi amor, herido de tu amor	Castellà	Desamor		Ms. 3-I-1 (Reial Acadèmia de Bones Lletres)
f. 12r	<i>Letra</i>	Pues se que a sus oÿdos, bellissima enemiga	Castellà	Amor, galanteig		
f. 12v	<i>Decimas Burlescas a un assumpto llepol</i>	No serà persona cuerda, ni manco estimado en res	Català	Escatològica		Ms. 1358 (Biblioteca de Catalunya), Ms. 2238 (Biblioteca de Catalunya), Ms. 1140 (Biblioteca de Catalunya), Ms. 78 (Biblioteca de Catalunya), Ms. 13 (Biblioteca de la Universitat de Barcelona), Ms. 1493 (Biblioteca de Catalunya)
f. 14r	<i>Dolorosa Despido Callado Con pretexto de no aumentar mas el sentimiento, Decimas</i>	No culpeys de poco atento, el que callado me ausente	Castellà	Amor, comiat		

TAULA 1 (Continuació)

*Contingut textual del cançoner FBB. Manuscrit. 12 de l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat*

<i>Full</i>	<i>Títol</i>	<i>Íncipit lletra</i>	<i>Llengua</i>	<i>Temàtica</i>	<i>Altres</i>	<i>Altres cançoners on s'ha localitzat</i>
f. 14v	<i>Decimas</i>	Soys tan discreta en extremo, y tant en extremo hermosa	Castellà	Amor, galanteig	Dibuix d'un cor amb les inicials P.D / F.P / q.d.m.c.	
f. 15r	<i>Letra al tono de la Bratanja</i>	Hermosa Dama que ignoras las penas, que un amante llora con dolor	Castellà	Desamor		Ms. 3-I-1 (Reial Acadèmia de Bones Lletres)
f. 17r	<i>Adivinalla</i>	Todo cristiano me escucha, que alguien herege me atiende	Castellà	Endevinalla		
f. 17v	<i>Letra</i>	Causó tu ausencia, dueño adorado	Castellà	Amor, enyorança		
f. 18r	<i>Letra</i>	Contra un risco recordado, un Pastor desconsolado	Castellà	Desamor		
f. 18v	<i>Discurso de una señora sobre la elección de esposa cantada al tono de La letra italiana q<sup>e</sup> empiessa: mi son que el Peregrino</i>	Soy una donzella, medianamente hermosa	Castellà	Elecció d'estat		

FONT: Elaboració pròpia.

tics que es donaran simultàniament i que aniran acumulant trets il·lustrats i sentimentals, com la sensibilitat rococó, de menys gravetat i més frívola.<sup>22</sup>

Els textos en castellà, en canvi, tendeixen als temes amorosos. Per tant, en aquest tipus de textos hi ha un element més gran de sentimentalisme i galanteria amorosa, tendència que apareix cap a finals del segle XVIII.<sup>23</sup> La transcripció completa d'aquestes set lletres es troba en l'annex del final de l'article.

A continuació faré un comentari sobre la temàtica i una anàlisi mètrica amb més detall de cadascuna de les set cançons que porten la indicació de la tonada amb què es canten.

## 2.1. De sabaters i sabateres: consells i advertències

La primera de les cançons a estudiar porta el títol de *Altre Lletra al to de la Peregrina* (f. 2v - f. 3r) i consta de quinze estrofes de vuit versos cadascuna, però que es poden dividir clarament en dues quartetes (ho marquen els «:»). Tots els versos tendeixen a ser hexasíl·labs, tot i existir algunes irregularitats.

L'altra cançó que es canta amb el to de la Peregrina només porta el títol de *Letra al mesmo tono* (f. 3v) i està escrita a continuació de l'anterior. La cançó té nou estrofes de vuit versos cadascuna, que també es poden dividir en quartetes. Els versos, tot i algunes irregularitats, tendeixen a ser heptasíl·labs. En aquest punt cal recordar que la comptabilitat de les síl·labes en català i en castellà és diferent,<sup>24</sup> i que, per tant, a la pràctica són el mateix nombre absolut de síl·labes que la cançó anterior. Evidentment, aquesta coincidència és *a priori* imprescindible per poder-les cantar amb el mateix to.

La temàtica de les dues (juntament amb el text del f. 2r) gira al voltant de la mateixa història, la d'una pobra dona que s'ha casat amb un sabater, i aquest, en un atac de gelosia, li arranca el nas d'una mossegada. Aquesta cançó té un marcat caràcter moralitzador vers les «correctes» actituds que han de tenir les esposes.

## 2.2. Les «Estopes» enamorades

Les dues cançons que es canten amb la tonada de l'Estopa tenen temàtica amorosa. La *Copla de una Donsella al tono de la Estopa* (f. 4r) té quinze estrofes i cada estrofa té vuit versos. Els versos tendeixen a ser hexasíl·labs, tot i alguna ex-

22. Albert ROSSICH i Pep VALSALOBRE, *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*, 2008, p. 165.

23. Albert ROSSICH i Pep VALSALOBRE, *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*, 2008, p. 166-167.

24. En català el nombre de síl·labes només s'ha de comptar fins a la darrera síl·laba tònica del vers, mentre que en castellà si el vers acaba amb una paraula aguda es compta una síl·laba més i si acaba en esdrúixola se li resta una síl·laba.

cepció. Quant a la rima, la tendència és a la rima consonant entre els versos parells. L'altra cançó amb la tonada de l'Estopa porta el títol d'*Altre al Mateix to* i té quatre estrofes també de vuit versos, els quals tendeixen a ser hexasíl·labs.

### 2.3. Una de ronya

Seguim amb la *Lletra ã una S<sup>ra</sup> molestada de la roña al to de la Amable* (f. 5v - f. 6r). Té cinc estrofes, algunes de les quals curiosament tenen un nombre de versos diferent: les estrofes 1, 2 i 4 tenen dinou versos i la resta, divuit. Els versos són pentasíl·labs. La temàtica de la cançó és clarament burlesca: una dona desesperada que pateix de ronya.

### 2.4. *Muriendo por tu amor*

La penúltima lletra que analitzarem és la *Letra al tono de la Bratanja* (f. 15r - f. 16r). Aquí la veu poètica mostra patiment per l'amor no correspost d'una dona. Aquesta cançó presenta dos tipus d'estrofes diferents, que es van intercalant. La primera conté sis versos, cadascun dels quals tendeix a tenir onze síl·labes. El segon tipus d'estrofa tendeix a tenir versos més regulars, octosíl·labs. En aquest cas, cada estrofa té deu versos, a excepció de la quarta, que en té onze, i l'última, que en té només quatre.

### 2.5. *¡Ya no quiero ser monja!*

L'última lletra és el *Discurso de una Señora sobre la elección de esposo cantada al tono de La letra italiana q<sup>e</sup> empiessa: mi son que el Peregrino* (f. 18v - f. 19r). Té vuit estrofes de diferent nombre de versos. Les tres primeres tenen nou versos i la resta només vuit. Aquest vers de més de les tres primeres estrofes té un nombre de síl·labes diferent, que és onze. La resta són versos heptasíl·labs. La temàtica d'aquesta lletra és l'elecció d'estat.

## 3. LES TONADES: PROCEDÈNCIA I LOCALITZACIÓ

En aquest apartat ens centrem en l'estudi de què eren, d'on provenien i on hem localitzat les melodies de les tonades indicades en el cançoner olesà amb les quals s'han de cantar els textos estudiats anteriorment.

### 3.1. La Peregrina

Dos dels textos del recull en el seu títol porten la indicació que s'han de cantar amb el «to de la Peregrina». Sobre el nom de Peregrina se'n troben diverses notícies però sense referències musicals.<sup>25</sup> Sembla, però, difícil que totes aquestes notícies facin referència a la mateixa tonada. M'inclino a pensar que no.

Hem trobat una referència musical a la Peregrina seguint la pista de l'entrada del *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, de Pujol i Amades, que diu el següent: «Tonada de dansa trobada en un quadern de melodies populars d'un antic organista de Guissona. Té tot l'aire d'una tonada de Ball de bastons».<sup>26</sup> Aquest manuscrit es troba a la carpeta B-121, dins de la camisa XXII, titulada *Material procedent de Guissona adquirit per l'Obra del Cançoner*,<sup>27</sup> i porta el títol de *Cantos, para Navidad: a uso de Jaime Marti, Pbro.*, però no està datat. Joan Amades descriu com van obtenir el manuscrit en les memòries de la seva missió *Ribera del Segre-Segarra-Ribera de Sió-La Noguera* que havia fet juntament amb Joan Tomàs l'any 1929, durant la qual varen visitar Guissona.<sup>28</sup>

### 3.2. L'Amable

La música de l'Amable prové de la *tragédie en musique* (tragèdia lírica) *Hésione*, del compositor André Campra (1660-1744). L'obra es va estrenar l'any 1700

25. En el *manuscrit de Potau* (8A-30), conservat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona i transcrit en l'obra d'Albert GARCIA *et al.*, *Dansa i música: Barcelona 1700*, 2009, apareix la coreografia (no hi ha cap referència musical, però) d'una dansa amb el nom de «Pelegrina». Tampoc apareixen referències a la Peregrina en les principals fonts sobre dansa espanyola del segle XVII fins a la primera dècada del XVIII, com són Juan ÈSQUIVEL, *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, 1642; Nicolás RODRIGO NOVELL, *Choregraphie figurativa y demostrativa del Arte de Danzar en la forma Española* (1708, Manuscrito A-1736 de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid), i el *Libro de danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja [Manuscrito] / compuesto por el Maestro Juan Antonio Jaque* (MSS/18580/5 de la Biblioteca Nacional de España). També cal apuntar que existeixen encara dues «darreres Peregrines», però no concorden amb la mètrica de les lletres del cançoner olesà. La primera és una dansa que també es relaciona amb diverses tonades que apareixen en balls i cançons del folklore espanyol descrita a Joaquín DÍAZ, «Melodías prototipo en el repertorio romancístico», *Anuario Musical*, vol. XXXIX-XL (1984-1985), p. 97-105 i també a Rafael MARTÍN, «La peregrina o la transmigración de una melodía tradicional», a SOCIEDAD DE ETNOMUSICOLOGÍA, *Actas de V y VI congresos de la Sociedad de Etnomusicología*, 2002. El mateix podem dir de la cançó «La Peregrina» que es mostra a Manuel MILÀ I FONTANALS, *Romancerillo catalán: Canciones tradicionales*, 1882, p. 181.

26. Francesc PUJOL i Joan AMADES, *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, vol. I: *Dansa*, 1936, p. 379.

27. OBRA DEL CANÇONER POPULAR DE CATALUNYA, *Materials*, vol. IV, fascicle I, 1993, p. 382. Aquesta carpeta es pot consultar en el rotlle número 23 dels documents microfilmats de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya que preserva la Biblioteca de Catalunya.

28. OBRA DEL CANÇONER POPULAR DE CATALUNYA, *Materials*, vol. XII, 2002, p. 13-68.

a l'Académie Royale de Musique de París. Però la popularitat de l'Amable es va estendre per Europa quan l'any 1701 Raoul-Auger Feuillet (1659-1709) la va publicar com a nova coreografia de Louis Pécour (1651-1729),<sup>29</sup> mestre de dansa de l'Académie Royale de Musique. L'Amable va esdevenir una de les *danses à deux* del segle XVIII més estimades i es va reimprimir diverses vegades.<sup>30</sup>

En l'àmbit espanyol, és en l'obra de Santiago de Murcia *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* on trobem la melodia de l'Amable més antiga, l'any 1714, escrita amb tabulatura de guitarra. En aquest territori, l'Amable també va ser una de les melodies més populars durant el segle XVIII, ja que entrà ràpidament en el repertori instrumental per tot Espanya i, de fet, també va arribar a Hispanoamèrica. Es va convertir en un tema quasi obligatori que servia com a base de variacions i diferències.<sup>31</sup> Però Craig H. Russell —un dels autors que dona més referències sobre l'Amable, en el seu estudi *Santiago de Murcia's «Códice Saldívar N.º. 4»: A treasury of secular guitar music from baroque Mexico*<sup>32</sup> i també en l'entrada que ha escrit sobre aquesta dansa en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*—<sup>33</sup> creu que és molt probable que a Espanya no es coneguéssin que la famosa melodia de l'Amable fos de Campra.<sup>34</sup>

La popularitat de l'Amable a Espanya també es veu reflectida per la quantitat de material musical que se'n conserva. Craig H. Russell, en els seus treballs citats anteriorment, dona notícia de documents, tant impresos com manuscrits, on trobem melodies de l'Amable a Espanya:<sup>35</sup>

— Santiago de Murcia. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Madrid [Anvers], 1714. Tabulatura per a guitarra.

— *Libro de música de clavicímalo del Sr. Dn. Francisco de Tejada* (M/815 de la Biblioteca Nacional de Madrid) (1721, trobat a Sevilla). Per a clavicèmbal, però incompleta.

— Bartholomé Ferriol y Boxeraus. *Reglas útiles para los aficionados a danzar*, 1745.

29. Raoul-Auger FEUILLET, *Aimable vainqueur, dance nouvelle dancée devant le roy à Marly, de la composition de M. Pécour et mise au jour par M. Feuillet [...]*, 1701.

30. Wendy HILTON, *Dance and music of court and theater: Selected writings of Wendy Hilton*, 1997, p. 48.

31. Craig H. RUSSELL, «Amable, el», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, 1999, p. 390.

32. Craig H. RUSSELL (ed.), *Santiago de Murcia's «Códice Saldívar N.º. 4»: A treasury of secular guitar music from baroque Mexico*, 1995. El *Códice Saldívar N.º. 4* és un manuscrit trobat a Mèxic que també conté l'Amable. Pertany a la família del seu descobridor, Gabriel Saldívar y Silva, a Ciutat de Mèxic.

33. Craig H. RUSSELL, «Amable, el», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, 1999, p. 390.

34. Craig H. RUSSELL, «Amable, el», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, 1999, p. 390.

35. Craig H. RUSSELL (ed.), *Santiago de Murcia's «Códice Saldívar N.º. 4»: A treasury of secular guitar music from baroque Mexico*, 1995, p. 182-183. A més, també afegeix algunes altres fonts que no he pogut consultar o localitzar.

— Pau Minguet e Irol. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos [...]*, 1754. Melodia i tabulatura per a guitarra, melodia per a salteri i l'*Amable variado* sense especificar instrument (melodia i baix).

— Pau Minguet e Irol. *El Noble Arte de danzar a la francesa*, 1755.

— Manuel de Paz l'inclou al final del llibre litúrgic *Médula del canto llano y organo* (Madrid, 1767). Per a violí, però indica que també es poden tocar amb oboè, flauta, etc.

Més centrats en l'àmbit català, l'*Amable* també va ser popular i existeixen fonts catalanes que contenen la seva tonada:

— M 1452 de la Biblioteca de Catalunya (mitjans del segle XVIII?). No s'especifiquen instruments, però podria ser per a violí.

— M 741/22 de la Biblioteca de Catalunya. La mable suau, Minuet de la Mable i La Mable (mitjans o finals del segle XVIII?). No s'especifiquen instruments, però podria ser per a violí i, de fet, en algunes peces s'especifica, com en la Bretanya.<sup>36</sup>

— *Música para psalterio, órgano, clave, piano, y orquesta* (1764) M/2810 de la Biblioteca Nacional de España. Per a salteri.

— Xavier Bayer (ed.). *Dances i balls antics: Recull d'uns quaderns de violí*, 2009. Minuet de l'*Amable* i *Amable*.

### 3.3. La Bretanya

L'origen de la Bretanya és molt semblant al de l'*Amable*. Seguim a França, als primers anys del segle XVIII i al costat del triangle de Campra, Pécour i Feuillet. *La Bretagne* apareix a *Télémaque, ou Les fragments des modernes*, també una *tragédie en musique* de Campra, estrenada altra vegada a l'Académie Royale de Musique l'any 1704.

El mateix any va néixer el primer fill de Lluís de França (1682-1712) i de la seva esposa Maria Adelaida de Savoia (1685-1712), els dos ducs de Borgonya. El petit Lluís era el nou duc de Bretanya. Per aquest motiu d'alegria, Pécour dedicaria una nova dansa titulada *La Bretagne* a la duquesa de Borgonya amb la mateixa música de *Télémaque* i Feuillet en publicaria la coreografia i música al mateix any 1704 en un dels seus *recueils*.<sup>37</sup>

Gràcies a la llista de publicacions i manuscrits on trobem melodies de l'*Amable*, també hem pogut seguir el rastre a la Bretanya, ja que també forma part del corpus de danses de parelles que va introduir la moda francesa. L'he localitzada en les fonts següents:

36. Però hi ha una peça en tabulatura d'arpa (f. 62r-62v) i una notació en dos pentagrames (f. 41r).

37. Raoul-Auger FEUILLET, *La Bretagne, dance nouvelle présentée à Madame la duchesse de Bourgogne par M. Feuillet [...]*, 1704.



- Santiago de Murcia. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Madrid [Anvers], 1721.
- Pau Minguet e Irol. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos [...]*, 1754.
- Pau Minguet e Irol. *El Noble Arte de danzar a la francesa*, 1755.
- M 1452 de la Biblioteca de Catalunya.
- M 741/22 de la Biblioteca de Catalunya.
- Xavier BAYER (ed.). *Danses i balls antics: Recull d'uns quaderns de violí*, 2009.

El *Poema anafòric* de Francesc Tegell del 1720 posa en evidència l'arribada de la moda de les danses franceses ja en aquelles dates.<sup>38</sup> En el poema es descriuen dotze saraus celebrats en un palau del carrer de Montcada de Barcelona per les festes de Carnestoltes del 1720 i ens dona testimoni de l'Amable i de la Bretanya. Per tant, l'any 1720 ja havien arribat a Catalunya. Aquestes dues danses apareixen pràcticament en totes les descripcions dels dotze saraus i es parla d'elles com a representants de la nova moda francesa que havia arribat durant la Guerra de Successió (1702-1714) i la pujada de Felip V al tron espanyol.

### 3.4. L'Estopa

Les referències de l'Estopa que tenim són menys riques. Només en dos manuscrits he trobat tonades titulades amb aquest nom: el M 741/22 i el M 1452 de la Biblioteca de Catalunya. Tenint en compte que són dos dels que també contenen Amables i Bretanyes, també l'he buscada en totes les obres on hi ha referència d'aquestes dues danses, però no apareix en cap.

### 3.5. *Mi son que el Peregrino*

Si de l'Estopa en tenim poques notícies, les que tenim de *La letra italiana q' empiessa: mi son que el Peregrino* encara són més escasses. Però n'he pogut localitzar la lletra. La trobem al Ms. 57 de la Biblioteca de Catalunya. Segons la descripció de la base de dades de *Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna*, aquest data d'entre 1777-1787 ca. Dins d'aquest manuscrit també trobem la cançó «de la ronya» i altres lletres en què s'indica que es canten amb les tonades de l'Amable i l'Estopa. Per tant, part del repertori cançonístic que conté és similar al del manuscrit d'Olesa.

En aquest Ms. 57, la lletra de *Mi son que el Peregrino* porta el títol de *Tonadilla al Peregrino*. La mètrica de les estrofes és pràcticament idèntica a la de la cançó d'Olesa i diu el següent en un italià macarrònic:

38. Francesc TEGELL, *Poema anafòric*, Barcelona, Curial, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.

Misson quel peregrino  
 campear la campanya  
 por si solo vitanya  
 pietà por carita;  
 mi vado por el mondo  
 corsi peregrinando  
 à tuti demandando  
 di que, di la, di qua  
 qui me da un solde de carida.<sup>39</sup>

A causa de la indicació en el títol que es tracta d'una *tonadilla*, he considerat que era necessari indagar una mica en aquest gènere, per tal d'intentar localitzar l'obra indicada i, amb una mica de sort, poder-ne trobar la música, però la cerca no ha estat fructífera. Només hem trobat que al *Diario de Barcelona* s'anuncia la representació d'una *tonadilla el Peregrino nuevo á duo* en diverses funcions de l'any 1813,<sup>40</sup> però no se'n dona cap més referència.

La resta de la cerca s'ha centrat en l'obra de dos autors, José Subirà, com a figura clau en l'inici de l'estudi de la *tonadilla* i per la seva gran tasca de catalogació sistemàtica, i Aurèlia Pessarrodona, que ha estudiat més recentment el gènere i en dona notícia del seu recorregut a Barcelona, en contraposició a Subirà, que se centra més en Madrid.<sup>41</sup> Les obres i catàlegs d'aquests dos autors consultats es troben en la bibliografia final. També s'ha completat la cerca amb la consulta dels catàlegs en línia de la Biblioteca Digital Memoria de Madrid, la Biblioteca Històrica de Madrid, la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Biblioteca Digital Hispànica i la Biblioteca de Catalunya.

Encara que no hagi trobat la *tonadilla* en concret que estava buscant, hi ha diversos indicis que ens apunten que sí que podria tractar-se d'una *tonadilla*. Per una banda, el tipus de personatge. Els *peregrinos*, i especialment les *peregrinas*, són personatges que formen part de l'univers «costumista» de les *tonadillas*, que, com els sainets, s'inspiraven en la quotidianitat i les classes baixes.

També és habitual en la *tonadilla* la pràctica d'introduir idiomes estrangers, d'entre els quals l'italià era el més usat,<sup>42</sup> i, de fet, a partir de la segona meitat del segle XVIII serà en aquest tipus d'obres i també en els entremesos on trobem més jocs de plurilingüisme.<sup>43</sup> Però en moltes ocasions no es tractava d'un ús real d'altres idiomes, sinó que eren «inventats» i només pretenien imitar una altra llengua, ja fos en clau satírica o bé per tal que el públic espanyol pogués entendre el que es cantava. És el que s'anomena *italià mixtilingüe*<sup>44</sup> o *italià macarrònic*, de manera més col·loquial.

39. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 57, f. 86v-87 (84v-85).

40. Maria Teresa SUERO, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, vol. 1, 1987-1997.

41. Vull agrair a Aurèlia Pessarrodona que atengués tan amablement les meves consultes.

42. José SUBIRÀ, *La tonadilla escénica*, vol. 2, 1929, p. 313.

43. Albert ROSSICH i Jordi CORNELLÀ, *El plurilingüisme en la literatura catalana*, 2014, p. 152.

44. Albert ROSSICH i Jordi CORNELLÀ, *El plurilingüisme en la literatura catalana*, 2014, p. 355.

Si ens centrem en l'escena de la *tonadilla* a Barcelona, sabem que aquesta era la tercera ciutat espanyola en importància teatral, després de Madrid i Cadis.<sup>45</sup> La Casa de les Comèdies n'era el centre neuràlgic, però es té constància que no només es representaven *tonadillas* en aquest teatre sinó que va passar també a algun teatre de menestrals i també a àmbits més privats, on es cultivà d'una manera més pròxima al concepte originari de cançó solta.<sup>46</sup>

Sobre el repertori de *tonadillas* fora de l'àmbit barceloní, encara no en sabem gairebé res. Sabem de la circulació del repertori en les classes socials més baixes i fora de les ciutats a través de literatura de canya i cordill i els romanços de cec en altres territoris espanyols.<sup>47</sup> Però de moment no tenim cap constància d'un fenomen similar a Olesa de Montserrat. Només podem apuntar que tenim el testimoni de la representació en almenys una ocasió d'un entremès amb música (gènere «menor» teatral, que comparteix similituds amb la *tonadilla*) com a acte de celebració de la benedicció de la capella dels Dolors l'any 1752.<sup>48</sup> És en aquesta mateixa celebració on també hi van haver «danzas publicas con la Musica, y Ministriles de la Villa».<sup>49</sup> Per tant, tenim un testimoni documental que la vila d'Olesa tenia uns ministrils que tocaven danses i música en peces teatrals, que són el tipus de repertori del qual provenen moltes de les tonades estudiades.

#### 4. PROPOSTES DE NOVES RELACIONS ENTRE MÚSICA I TEXT

En aquest apartat es presentaran propostes de noves relacions entre les melodies de les tonades localitzades i les lletres del manuscrit olesà. El primer que hem realitzat ha estat una anàlisi comparativa de les diverses melodies trobades per determinar si a cada tonada li corresponia sempre una mateixa melodia. Després ha calgut determinar quina variant era la més adequada per presentar-la en la proposta d'unió amb el text. Per tal de prendre aquesta decisió s'han tingut en compte diverses qüestions fonamentals:

- L'encaix entre el nombre de versos i el nombre de compassos.
- La coherència entre els grups de versos i les parts formals melòdiques.
- La correspondència entre el ritme melòdic i el ritme prosòdic. Les síl·labes tòniques han de coincidir en els temps forts dels compassos.

45. Aurèlia PESSARRODONA, *Jacinto Valledor y la tonadilla*, 2018, p. 55.

46. Aurèlia Pessarrodona, «La *tonadilla* a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies», *Scripta*, núm. 3 (2014).

47. José SUBIRÀ, *La tonadilla escénica*, vol. 1, 1928, p. 261-264; Celsa ALONSO, *La canción lírica española en el siglo XIX*, 1998, p. 23-24.

48. Olesa de Montserrat, Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat, APOM/CON-84: CMDD 1.2. Aquest és el document més antic amb referències musicals a Olesa de Montserrat i l'ha descobert Xavier Rota.

49. Olesa de Montserrat, Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat, APOM/CON-84: CMDD 1.2.

D'altra banda, s'ha de tenir en compte la naturalitat i comoditat del cant, tenint present que tot apunta que es tracta de cançons populars que cantaven no professionals. No hem d'oblidar que les variants trobades són, quasi amb tota seguretat, instrumentals. Per tant, s'ha descartat utilitzar com a model aquelles melodies amb grans salts intervàlics, així com amb excessiva ornamentació.<sup>50</sup>

#### 4.1. La Peregrina com a base melòdica

La Peregrina està escrita en un compàs de 2/4 i en la menor. Es pot dividir en dues seccions, tal com es veu en la taula 2.

TAULA 2  
*Esquema formal de la Peregrina*

Seccions	A		B	
Motius melòdics	a	a'	b	b'
Nre. de compassos	1-2	2-4	4-8	8-12

FONT: Elaboració pròpia. La melodia analitzada és la de *Cantos, para Navidad: a uso de Jaime Marti, Pbro.* (f. 11v), carpeta B-121, camisa XXII dels Materials de l'Obra del Cançoner de Catalunya.

La primera secció, A, té quatre compassos, en què es repeteix un mateix motiu melòdic variat rítmicament, primer en un ritme binari i després ternari. La segona secció té un primer motiu de quatre compassos que acaba sobre el mi (cinquè grau) i un segon motiu que comença com l'anterior, però en ritme ternari, que acaba sobre el primer grau. Per tant, tenim un total de dotze compassos. Com que les estrofes dels textos tenen vuit versos en què es marquen dues quartetes, hem hagut de fer una primera modificació melòdica. Per respectar que cada quarteta correspongués a una secció de la melodia diferent, hem fet una repetició de la primera secció, A, i així passa de tenir quatre compassos a tenir-ne vuit. D'aquesta manera a cada dos compassos els correspon un vers. Pel que fa a la resta, s'ha respectat la notació del manuscrit. Només en el compàs 4 s'ha transformat la negra del primer temps en dues corxeres per poder encabir-hi el text. Les propostes finals d'unió de la melodia de la Peregrina amb els dos textos del recull olesà amb indicacions que es canten amb aquesta tonada es mostren a continuació en les figures 2 i 3.

50. Cal dir amb tota contundència que el que jo ofereixo són propostes concretes dins un ventall molt ampli de possibilitats; és a dir, per a cada una de les cançons existeixen diverses opcions igualment vàlides per poder-les cantar.

Altre Lletra al to de la Peregrina (f.2v-f.3r)

*Hermoses capuchetes*

Melodia del manuscrit "Cantos, para Navidad: a uso de Jaime Marti, Pbro." (f.11v)

Carpeta B-121, camisa XXII dels Materials de l'Obra del Cançoner de Catalunya

Her - mo - sas Ca - put - che - tas ga - la - nas mi - ño - ne - tas Si - vo - leu es - col  
 6 tar - me vull - dar vos un - Con - sell en - pun de ma - tri - mo - ni no us  
 12 sen - ti lo Di - mo - ni en a - que - lla gent de a - le - na no - en - tra - gueu vos - tre pell

FIGURA 2. Proposta d'unió de l'*Altre Lletra al to de la Peregrina* [*Hermoses capuchetes*] (f. 2v - f. 3r) del cançoner FBB. Manuscrit.12 de l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat i la melodia de la Peregrina del manuscrit *Cantos, para Navidad: a uso de Jaime Marti, Pbro.* (f. 11v), carpeta B-121, camisa XXII dels Materials de l'Obra del Cançoner de Catalunya.

FONT: Elaboració pròpia.

Letra al mesmo tono [Peregrina] (f.3v)

*De una Matronia*

Melodia del manuscrit "Cantos, para Navidad: a uso de Jaime Marti, Pbro." (f.11v)

Carpeta B-121, camisa XXII dels Materials de l'Obra del Cançoner de Catalunya

De - u - na Ma - tro - ni - a her - mo - sa pe - re - gri - na en - ter - ne - ci - do  
 6 Can - to la des - di - txa in - fe - liz quan - do - muñ in - hu - ma - no su -  
 12 ma - ri - do ti - ra - no con un du - ro bo - ca - do le cor - tó - la - na - riz

FIGURA 3. Proposta d'unió de la *Letra al mesmo tono* [Peregrina] [*De una Matronia*] (f. 3v), del cançoner FBB. Manuscrit.12 de l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat i la melodia de la Peregrina del manuscrit *Cantos, para Navidad: a uso de Jaime Marti, Pbro.* (f. 11v), carpeta B-121, camisa XXII dels Materials de l'Obra del Cançoner de Catalunya.

FONT: Elaboració pròpia.

## 4.2. L'Estopa com a base melòdica

Les dues melodies d'Estopa localitzades als manuscrits de la Biblioteca de Catalunya M 1452 i M 741/22 estan escrites en un compàs de 6/8 i en la tonalitat de re m. En la melodia de l'Estopa es diferencien clarament dues sessions (A i B) de vuit compassos cadascuna, indicades amb una doble barra (i repetició en el cas del M 1452). Internament, tant la secció A com la B s'estructuren en tres motius melòdics diferents de dos compassos els dos primers i de quatre els últims de cada secció. La seva forma musical està resumida en la taula 3.

TAULA 3  
*Esquema formal de l'Estopa*

Seccions	A			B		
Motius melòdics	a	b	c	d	e	b'
Nre. de compassos	1-2	3-4	5-8	9-10	11-12	13-16

FONT: Elaboració pròpia com a resultat d'una anàlisi comparativa entre les melodies d'Estopa presents a M 741/22 (f. 18v) i M 1452 (f. 160v) de la Biblioteca de Catalunya.

Els motius a, b, d i e s'articulen d'una manera semblant; el primer compàs sempre presenta figures rítmiques més curtes (semicorxeres i combinació de negra amb semicorxera), i el segon compàs sempre són dues negres amb punt (amb alguna variació al M 741/22). En canvi, la secció c són tres compassos melòdics i és en el quart on hi ha aquest repòs sobre les negres amb punt. L'última secció de B l'he anomenada b' perquè comença amb el mateix motiu melòdic que b però hi ha una ampliació de dos compassos més. Aquest punt és interessant perquè aquest motiu b presenta petites diferències rítmiques entre els manuscrits (són les mateixes notes però l'un són «tres corxeres més negra-corxera» i l'altre és a la inversa), però es manté la coherència dins de cada melodia i al b' utilitza la mateixa formulació rítmica que b.

El compàs 6/8, marcant un caràcter ternari a unitats petites (tres corxeres) i un caràcter binari a les unitats grans (dues negres amb punt), és característic de la giga.<sup>51</sup> Si, a més, tenim en compte que el 6/8 també era el compàs que s'associava a aquesta dansa a partir de mitjans del segle XVIII,<sup>52</sup> és molt plausible que l'Estopa correspongués a aquesta dansa. Si ens mirem de manera comparativa les dues fonts, veiem que es tracta de la mateixa melodia perquè a escala estructural no hi ha cap diferència, el perfil melòdic és pràcticament idèntic i, en l'àmbit rítmic, les poques variacions que podem trobar sempre respecten la concordança entre compassos ternaris d'unitats més petites (tres corxeres o negra amb corxera) i compassos binaris d'unitats més grans.

51. Clemens KÜHN, *Tratado de la forma musical*, 2003, p. 236.

52. Meredith LITTLE, «Gigue (i)», a *Oxford music online* (en línia): *Grove music online*, 2001.

A l'hora d'intentar fer concordar el text amb la melodia, com que aquesta té setze compassos i cada estrofa té vuit versos, a cada vers li corresponen dos compassos, cosa que quadra també amb els diferents motius melòdics. He escollit aquesta disposició perquè implica no fer repeticions de les melodies, tal com s'indica en el M 1452, ja que, si no, cada estrofa es cantaria amb una secció melòdica diferent (A o B, de manera alternada). Per fer la meua proposta d'unió de text i música he decidit utilitzar la melodia del manuscrit M 741/22. El que m'ha fet inclinar per aquesta melodia són petits detalls, però importants a l'hora del cant. Per una banda, el compàs 8 acaba amb una blanca amb punt i el vers acaba amb una paraula aguda amb l'accent fort en el primer temps; en canvi, en l'altra variant tenim dues negres amb punt i, per tant, queda l'últim temps sense síl·laba. També en aquesta última hi ha un interval d'octava que arriba fins a un  $la_5^{53}$  al final de la peça, que en el M 741/22 no hi és. S'ha volgut respectar la tonalitat, ja que coincidí en totes dues variants. S'ha fet la transcripció en clau de sol per facilitar-ne la lectura, ja que en el manuscrit està en clau de do en primera. Les propostes d'unió de la melodia de l'Estopa amb els dos textos del recull olesà que porten la indicació que es canten amb aquest to es mostren a continuació, en les figures 4 i 5.

Copla de una Donsella al tono de la Estopa (f.4r)

*Pues que das licencia*

Melodia del manuscrit M 741/22 (f.18v) de la Biblioteca de Catalunya

Pues que das li - cen - cia a mi co - ra - zón can - ta - ré\_\_ la co - pla\_\_

7  
de\_\_ tu per - fec - ción pues\_\_ das a mis pe - nas a - li - vio y pla -

12  
cer\_\_ y a - pa - gas las lla - mas\_\_ de\_\_ mi fi - no ar - der

FIGURA 4. Proposta d'unió de la *Copla de una Donsella al tono de la Estopa* [*Pues que das licencia*] (f. 4r), del cançoner FBB.Manuscrit.12 de l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat i la melodia d'Estopa del manuscrit M 741/22 (f. 18v) de la Biblioteca de Catalunya.

FONT: Elaboració pròpia.

53. Si considerem el do central com a  $do_4$ .

Altre al Mateix to [Estopa] (f.4v)

*Ja empiessan mis ojos*

Melodia del manuscrit M 741/22 (f.18v) de la Biblioteca de Catalunya

Ja em-pie-ssan mis o - jos a llo-rar-te A - mor Pues\_ ve - o\_\_te au-sen - tas\_

7  
sin te-ner ra - zon: de - jan-do\_\_tu a-man - te con\_ cruel ri -

12  
gol\_ en\_ me-dio del fue - go\_ del ver-da - de - ro Dios

FIGURA 5. Proposta d'unió de l'*Altre al Mateix to* [Estopa] [*Ja empiessan mis ojos*] (f. 4v), del cançoner FBB.Manuscrit.12 de l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat i la melodia d'Estopa del manuscrit M 741/22 (f. 18v) de la Biblioteca de Catalunya.

FONT: Elaboració pròpia.

### 4.3. L'Amable com a base melòdica

Com s'ha mostrat anteriorment, he localitzat diverses fonts on apareix una melodia titulada Amable (o Mable). Per tal de simplificar l'estudi, he fet una primera selecció d'aquelles fonts que podem situar a Catalunya, les que contenen melodies per a instruments melòdics (no els harmònics) i també consideraré les publicacions de Minguet e Irol perquè van tenir un gran èxit entre els aficionats en la segona meitat del segle XVIII. Aquesta ha estat la selecció:

— Pau Minguet e Irol. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos* [...], 1754.

— Pau Minguet e Irol. *El Noble Arte de danzar a la francesa*, 1755.

— M 1452 de la Biblioteca de Catalunya (mitjans del s. XVIII?).

— M 741/22 de la Biblioteca de Catalunya (mitjans-finals del s. XVIII?).

— Xavier Bayer (ed.). *Dances i balls antics: Recull d'uns quaderns de violí*, 2009.

En una primera anàlisi individual de cadascuna de les melodies d'Amable seleccionades, podem descartar seguir treballant amb la melodia de la publicació de Bayer, ja que mostra diferències molt considerables tant melòdicament com rítmicament amb la resta, però la més bàsica és el nombre de compassos, només dotze enfront dels trenta-vuit de la resta.

La resta de peces totes estan escrites en 3/4 i en la tonalitat de fa major i es donen certes modulacions característiques durant el transcurs de la peça. A través



de l'anàlisi comparativa de les diverses variants, podem dir que l'Amable presenta aquesta estructura formal fixa que es pot veure en la taula 4.

TAULA 4  
*Esquema formal de l'Amable*

Seccions	A			B			
Motius melòdics	a	b	c	d	e	f	g
Nre. de compassos	1-4	4-8	8-14	15-23	23-27	27-33	33-39
Tonalitats (modulacions)	fa M	fa M	fa M - do M	fa M - re m	fa M	fa M	fa M

FONT: Elaboració pròpia.

També podem determinar que es tracta de la mateixa melodia però amb petites variacions que corresponen sobretot a un major o menor grau d'ornamentació ritmicomelòdica.

Veiem com la melodia de l'Amable presenta dues seccions, A i B. També es pot veure que la primera secció està formada per tres motius melòdics i la segona per quatre, independents entre ells. La seva forma de dansa és el *loure*. Aquesta dansa sovint s'anomena *giga lenta*, ja que comparteix diverses característiques de la giga però es dansava a un *tempo* més lent, amb un compàs de 3/4 o bé de 6/4 amb anacrusi, utilitza frases de longituds irregulars i té motius rítmics característics compartits amb la giga, com la negra amb punt, les síncopes i les hemiòlies.<sup>54</sup>

He considerat que la millor candidata per utilitzar com a melodia de la cançó de la ronya és la que apareix en el M 1452 de la Biblioteca de Catalunya.<sup>55</sup> He pres aquesta decisió perquè és la melodia menys ornamentada i la que millor s'adapta al text d'una manera més sil·làbica. La resta de melodies presenten figures rítmiques més curtes, la qual cosa resulta un cant molt més melismàtic i complex.

Són un total de trenta-vuit compassos i cada estrofa té dinou versos;<sup>56</sup> per tant, altra vegada corresponen dos compassos per vers. Per tal que encaixi el text, no es tenen en consideració les marques de repetició de la primera sessió. Pel que fa a la resta, no s'ha realitzat cap altra modificació en la transcripció. La proposta d'unió d'aquesta melodia amb la lletra de la cançó del cançoner es mostra en la figura 6.

54. Meredith LITTLE, «Loure», a *Oxford music online* (en línia): *Grove music online*, 2001.

55. Curiosament aquesta variant és la que més s'assembla a la que mostra Pécour al *recueil* de l'*Aimable vainqueur* del 1701.

56. El text conté algunes estrofes de divuit compassos. El que es proposa perquè no sobrin compassos de la melodia és no cantar el motiu melòdic que s'inicia amb anacrusi al compàs 35 i finalitza al 37, ja que és una repetició de l'anterior.

Lletra a una S<sup>ra</sup> molestada de la roña al to de la Amable (f.5v - f.6 r)*Deixaume gratar*

Melodia del manuscrit M 1452 (f.112v) de la Biblioteca de Catalunya

Dei - xau - me gra - tar\_\_\_ per A - mor de Déu no vu - llau pri - var - me nom de - ses - par

8  
réu ja veig que ai - xo es co - sa su - ma - ment da - ño - sa pe ró\_ quei fa - réu a -

16  
ques - ta pi - cor es per\_ cert ter - ri - ble és co - sa in - su - fri - ble es un\_ gran do

23  
lor es - tic de fur - ór que pen - so ra - biar la ma - lan - co - li - a de nit ni de

31  
**Cortesia**  
di - a nom vol per - do - nar es ja ne - ce -

35  
sa ri ý no vo - lun - ta - ri lo\_\_\_ es - gar - ra - par

FIGURA 6. Proposta d'unió de la *Lletra a una S<sup>ra</sup> molestada de la roña al to de la Amable* [*Deixaume gratar*] (f. 5v - f. 6r), del cançoner FBB.Manuscrit.12 de l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat i la melodia d'Amable del manuscrit M 1452 (f. 112v) de la Biblioteca de Catalunya.

FONT: Elaboració pròpia.

#### 4.4. La Bretanya com a base melòdica

També hem localitzat diverses variants de la melodia de la Bretanya. N'hem fet una selecció seguint els mateixos criteris indicats anteriorment amb l'Amable i ens hem quedat amb les mateixes fonts.

En la Bretanya, podem diferenciar clarament dues parts de compassos diferents, la primera de ritme ternari i la segona de ritme binari. Això és un fet molt interessant perquè hem vist que la lletra presenta també dos tipus estròfics diferents.

La primera part seria el *passepied*, una dansa de *tempo* ràpid ternari (normalment 3/8 o 6/8), amb una anacrusi i amb dues seccions diferenciades que, en temps de Lluís XIV, es construïa amb frases de dos o quatre compassos i moviments constants de corxeres i semicorxeres.<sup>57</sup> La segona part, per altra banda, segons la font es presenta amb diferents noms. En un dels manuscrits de l'òpera *Télémaque* de Campa de 1704 s'indica com a *gavotte*;<sup>58</sup> al *recueil* de Feuillet de 1704 s'anomena *second air*; Minguet e Irol, en el *Noble arte*, parla de rigodon, o *allegro de la Bretaña*; el M 741/22 de la BC també parla d'*allegro*, i el M 1452 de la BC porta la indicació de *minoe*. Sembla que era comú que els *passepieds* anessin aparellats amb un rigodon.<sup>59</sup>

Igual que ha passat amb l'Amable, a la Bretanya publicada per Bayer també li falten compassos. En concret, la primera part té només vint-i-tres compassos i, en canvi, tota la resta en tenen vint-i-quatre.

Si comparem les melodies trobades, en aquesta tonada és on trobem algunes diferències més. Tot i això comparteixen l'esquema formal que quedaria tal com es mostra en la taula 5.

TAULA 5  
*Esquema formal de la Bretanya*

Secció	A (ternari)					B (binari)					
	a	b	c	d	c'	e	e'	f	g	g'	h
Nre. de compassos	1- 4	5- 8	9-13	13-17	17-25	25-29	29-33	34-38	39-40	41-42	43-46

FONT: Elaboració pròpia com a resultat de l'anàlisi comparativa de les melodies de la Bretanya que es troben en les fonts: Pau Minguet e Irol, *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos* [...], 1754; Pau Minguet e Irol, *El Noble Arte de danzar a la francesa*, 1755; M 1452 de la Biblioteca de Catalunya (mitjans del s. XVIII?); M 741/22 de la Biblioteca de Catalunya (mitjans-finals del s. XVIII?); Xavier Bayer (ed.), *Dances i balls antics: Recull d'uns quaderns de violí*, 2009.

Totes les melodies estan escrites en la tonalitat de la m, a excepció de la del f. 17v del M 741/22, que és en re m. Potser estava escrita per a un instrument transpositor?

Les diferències més grans solen trobar-se en l'inici de les seccions i subseccions i també n'hi ha algunes en les alteracions, ja que en algunes variants hi ha el fa sostingut en determinats passatges i en d'altres no. També hi ha varietat en la indicació de compassos. En la part ternària tenen tots un compàs de 3/4, a excepció del M 1452, que és un 3/8. I en la binària tots són en 4/4, a excepció de la Bretanya del M 741/22 (f. 42r), que és un 2/4.

Després de fer-ne una comparació també podem determinar que es tracta de la mateixa melodia però amb variants ritmicomelòdiques diferents amb un grau

57. Meredith LITTLE, «Passepied», a *Oxford music online* (en línia): *Grove music online*, 2001.

58. París, Bibliothèque Nationale de France, Département Musique, VM2-199.

59. Meredith LITTLE, «Passepied», a *Oxford music online* (en línia): *Grove music online*, 2001.

d'ornamentació similar entre les fonts. Per aquest motiu ha estat difícil decidir quina melodia escollir per presentar-la amb la lletra. Si una melodia funcionava a la perfecció en una part, no ho feia en la següent, i viceversa, així que totes havien de patir petites modificacions i s'ha de recórrer sovint a melismes, forçant així una mica el text. Finalment he descartat la del M 741/22 f. 17v perquè és l'única en la tonalitat de re m. També he descartat la del M 741/22 f. 42r (perquè té la segona part en 2/8, quan tota la resta és un 4/4) i la del M 1452 (comença amb un 3/8 i tota la resta és un 3/4). Així doncs, he escollit la melodia de Minguet e Irol de les *Reglas y advertencias*.<sup>60</sup>

Només he hagut de fer dues petites modificacions. Al compàs 6, en lloc de tres negres he escrit una blanca i una negra perquè, si no, sobrava una nota, ja que hi havíem d'inserir dues síl·labes, només. I al revés ha succeït en el compàs 33, en què hem convertit la blanca del primer temps en dues negres perquè ens sobrava una síl·laba. Tota la resta s'ha respectat. La proposta final es mostra en la figura 7.

##### 5. LES PRIMERES PUBLICACIONS DE CANÇONS POPULARS I EL REPERTORI DEL TREBALL

Donada la proximitat temporal entre les dates del cançoner olesà i les primeres publicacions de poesia i cançons populars iniciades cap a mitjans del segle XIX, és interessant estudiar si el repertori del cançoner va estar recollit per algun d'aquests pares del folklorisme.

Aquest estudi té una doble vessant. Per una banda, si trobem alguna de les cançons, podem comparar-la amb els textos o melodies que hem trobat, o inclús trobar melodies d'altres peces del cançoner on no s'hi indica cap tonada. Per altra banda, aquests primers interessats per la música popular (en el sentit que avui entendríem per *música tradicional*, tot i que ells parlaven de *música popular*) van iniciar un nou camí d'estudi i van marcar les bases del que entenem per música tradicional catalana, una base ideològica que en més o menys mesura encara és present avui dia.

Les idees romàntiques arribaven d'Europa a la dècada dels anys trenta del segle XIX. En un món cada vegada més industrialitzat, els autors romàntics veien en els entorns rurals l'estat «natural» i no contaminat on encara es conservava «l'essència del poble». Per tant, es genera una primera gran dicotomia, que prové d'un sentiment de nostàlgia cap a un passat idealitzat i imaginat, entre les ciutats i els entorns rurals. La cançó popular jugarà un paper molt important, ja que se la veu com una representant de la poesia «del poble».

A Catalunya, un primer romanticisme liberal de seguida va donar lloc a un segon romanticisme més conservador i historicista que fou l'origen de la Renai-

60. És pràcticament la mateixa melodia que a *Noble arte*, només que en aquesta última obra hi ha marcadament repeticions explícites de cada part amb petites variacions. Per tal que quadri amb el text, altra vegada no tinc en compte repeticions, i, per tant, és millor treballar amb les *Reglas y advertencias*.

Letra al tono de la Bratanya (f.15r-f.16r)

*Hermosa Dama*

Melodia de les *Reglas y advertencias generales* de Minguet e Irol (1754)

Her - mo - sa Da - ma\_ que ig no - ras las pe - nas, que un A - man - te

7 llo - ra\_ con Do - lor, no le mal - tra - tes\_ con\_ tus crue - da - des, pues

14 que ren - di - do\_ es - ta\_ ya\_ a\_ tu\_ a - mor, de - ten el\_ Ar - co\_ que e - xa - la\_ cen

21 te - llas, te\_ man - se - dum - bre, no ten - gas ri - gor. Da - me, da - me tus fa -

27 vo - res no des - pre - cies - mis fi - ne - sas da - me, da - me tus fa - vo - res no des

32 pre - cies mis que - re - res pues te\_ quie - ro\_ y por ti mue - ro\_ y en A - mor no pue - do

38 mas\_ que\_ si cruel te mues - tras y pro - si - gas sin fa -

42 vor se a - ca - ba - rá\_ mi\_ vi - da mo - rien - do - por tu A - mor

FIGURA 7. Proposta d'unió de la *Letra al tono de la Bratanya* [*Hermosa Dama*] (f. 15r - f. 16r), del cançoner FBB.Manuscrit.12 de l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat i la melodia de Bretanya de les *Reglas y advertencias generales* de Minguet e Irol (1754).

FONT: Elaboració pròpia.

xença.<sup>61</sup> El moviment de la Renaixença ha estat altament discutit, així com la dicotomia que conformava amb la Decadència. L'historiador i doctor en filologia catalana Joan Lluís Marfany és un dels autors que més ha revisat aquesta visió.

El que és cert, però, és que a partir d'aquests anys s'inicia una voluntat de construir una identitat pròpia catalana, la finalitat última de la qual anirà variant al llarg del segle, i en què la literatura catalana tindrà un paper clau. La «cançó popular catalana» també va ser un aspecte important a l'hora de construir aquesta identitat i es promouran les recolleccions de cançons orals per diferents llocs del territori català.

Atesa la gran quantitat d'autors i obres publicades a partir sobretot de la segona meitat del segle XIX, ha estat necessari fer-ne una selecció. He considerat els autors i les obres més rellevants publicades en el segle XIX o a les primeres dècades del XX. Aquestes publicacions són les que en gran mesura transmeten unes idees que influiran fortament generacions posteriors. Les obres on he fet la cerca han estat:

— Manuel MILÀ I FONTANALS, *Observaciones sobre la poesía popular: Con muestras de romances catalanes inéditos*, 1853.

— Francesc Pelagi BRIZ, *Cansons de la terra: Cants populars catalans*, 1866-1877, 5 v.

— Manuel MILÀ I FONTANALS, *Romancerillo catalán: Canciones tradicionales*, 1882.

— Pau BERTRAN I BROS, *Cansons y Follies populars (inèdites) recollides al peu de Montserrat*, 1885.

— Marià AGUILÓ, *Romancer popular de la terra catalana: Cançons feudals cavalleresques*, 1893.

— Marià AGUILÓ, *Cançoner de les obretes en nostra lengua materna mes divulgades durant los segles XIV, XV e XVI, recullit e ordenat per Marian Aguilo y Fuster*, 1900.

— Aureli CAPMANY, *Cançoner popular, 1901-1913* (tres sèries entregades per fascicles).

— Joan SERRA I VILARÓ, *El Cançoner del Calic, recollit i ordenat per Mn. J. Serra i Vilaró*, 1913.

— Felip PEDRELL, *Cancionero musical popular español, 1918-1922*, 4 v.

D'aquesta llista el que més ens interessa estudiar és l'obra de Pau Bertran i Bros (1853-1891). Aquest treball és especial perquè és el primer que es delimita a un territori molt concret, Collbató, el Bruc i Esparreguera (poblacions veïnes a Olesa de Montserrat), que Bertran coneix perfectament perquè era nascut a Collbató, cosa que li permet fer més descripcions de la pràctica social de la música.<sup>62</sup>

Després d'un estudi exhaustiu de totes aquestes fonts, no hem trobat cap de les cançons del cançoner olesà en aquestes recopilacions.

61. Jaume AYATS, «La cançó popular (1830-2000)», a *Història crítica de la música catalana*, 2009, p. 328.

62. Jaume AYATS, «La cançó popular (1830-2000)», a *Història crítica de la música catalana*, 2009, p. 334.

Una gran part del repertori és molt clar per què no hi ha aparegut: perquè els textos són en castellà, i les cançons en aquesta llengua són realment escasses en les publicacions. Això és a causa de l'associació romàntica entre nació i llengua. Per tant, la «veritable música popular catalana» era la que es cantava en català.

Pel que fa a la resta de cançons en català, la seva absència en aquests cançoners pot tenir diverses explicacions. Potser ja era un repertori obsolet que no es cantava. Potser encara es cantava alguna de les cançons del cançoner, però cap dels recopiladors les coneixia. Però la pregunta que jo em plantejo és la següent: encara que haguessin tingut coneixença d'aquest repertori, l'haurien inclòs en les seves obres? És a dir, compleixen aquestes cançons catalanes amb el seu ideari de cançó popular/tradicional catalana?

Primer de tot, cal tenir en compte l'especial predilecció dels recopiladors del segle XIX per les cançons narratives que expliquen alguna història. També s'observa una predilecció cap a les temàtiques que tenen referències a passats llunyans i medievals, ja que l'edat mitjana, situada en un terreny imaginari ideal, era a tot Europa el temps històric de referència per a la poesia popular, el temps de l'antiga esplendor perduda i on es trobaria «l'essència pura» del poble ara decadent.<sup>63</sup> Cap de les cançons del cançoner d'Olesa té una temàtica de caràcter històric medieval.

També crida l'atenció que les peces de la tradició del vallfognisme, tan presents en els manuscrits del segle XVIII i també del segle XIX, pràcticament són absents. Si tenim en compte el caràcter conservador de molts dels recopiladors, sembla bastant lògic que no s'interessessin per un repertori tan escatològic.

A més, hem de tenir en compte que la tendència general d'aquests autors és de recollir repertori oral. «En lo moment en que deixava de ser oral passa a ser escrita, mor la poesia popular»,<sup>64</sup> sentenciava Briz. Aquesta inclinació cap a l'oralitat els porta a no tenir en compte (o directament titllar-los de vulgars) els *romanços de cecs* que se seguïen venent en època contemporània a tots els autors. Aquesta denominació de *romanço* prové de la literatura castellana i servia per designar aquelles cançons narratives d'una actualitat més efímera, de temàtica satírica o de carnestoltes, generalment en llengua castellana, que es difonien a través de fulls escrits i n'és escassa la seva presència en la difusió oral.<sup>65</sup> Potser podria provenir d'aquesta tradició alguna de les cançons del cançoner d'Olesa? No tenim prou evidències per afirmar-ho, però crec que és quelcom a tenir present tant pel tipus de temàtiques, que coincideixen amb algunes del cançoner olesà (satíriques, de costums, carnestoltes), com pel castellà.

Tampoc hem trobat cap de les cançons en l'obra de Bertran i Bros, però s'hi descriuen certes escenes de pràctica musical, en les quals potser en algun moment es va cantar el repertori del cançoner olesà. Bertran i Bros diu que les cançons que

63. Jaume AYATS, «Música popular i tradicional», a *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. VI, 2001, p. 13.

64. Francesc Pelagi BRIZ, *Cansons de la terra: Cants populars catalans*, vol. 1, 1866, p. 25.

65. Jaume AYATS, «Música popular i tradicional», a *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. VI, 2001, p. 56.

apareixen en la seva obra van ser aplegades des de «sota les oliveres» de la seva casa pairal entre els anys 1870 i 1874, ja que aquest repertori el cantaven les col·lidores d'olives. Tenim constància que gran part de la família Boada Bayona es dedicava al conreu d'oliveres, entre altres productes, com era comú a Olesa de Montserrat. Ell descriu cants en grups que fan mentre van feinejant per fer la tasca més entretinguda. Parla d'aquest repertori amb certa nostàlgia, fent referències constants a la seva infància, i veu la figura d'aquestes dones com «es vestals que hi mantenen aquest foch sagrat de la tradició poètica catalana, que si enguany no es tan pur y viu com antany, ¡Deu n' hi do encara!». <sup>66</sup> És molt comú que s'atribueixi a les dones de mantenir viu el tipus de repertori popular que els interessava i que consideraven que s'estava oblidant, ja que:

Mes que va perdentse de dia en dia; que també hi arriba al peu de la montanya de la Verge Moreneta aquest ayre xafogós de tonades á la moda que, aparracat gayrebé sempre en llengua forastera, surt de la ciutat y 's refá en les fabriques y repren camí ab nova forsa, dexant regust de lletjesa per tot arreu hont toca. <sup>67</sup>

Per tant, el que ens està descrivint és un altre tipus de repertori més de moda, que a ell no li interessa recollir perquè es canta en llengua «estrangera» (potser castellà?) i perquè és massa modern, que prové, com no podia ser d'altra manera, de les ciutats i de l'activitat industrial.

## CONCLUSIONS

L'estudi de cas centrat en un petit cançoner d'Olesa de Montserrat ens ha permès conèixer un context musical molt més ampli que el del mateix cançoner. La indagació sobre què eren els tons que s'indicaven ens ha obert les portes a l'estudi de diverses pràctiques musicals lligades als segles XVIII i XIX que van acabar convergint en el repertori cançonístic popular, posant en evidència la circulació de la mateixa música en diferents pràctiques i escenaris diferents.

Per altra banda, la realització d'una anàlisi mètrica i musical de les melodies de les tonades ens ha permès reconstruir sis cançons. Això posa en evidència la necessitat de combinar estudis de literatura i de musicologia per tal de poder entendre millor aquests repertoris poètics, ja que la relació entre música i poesia és molt forta i els estudis compartimentats només ens ofereixen una visió parcial del fenomen.

En definitiva, podem afirmar finalment que aquestes cançons amb indicació de tonades es troben dins la tradició del *contrafactum*, pràctica que consistia a

66. Pau BERTRAN I BROS, *Cansons y Follies populars (inèdites) recollides al peu de Montserrat*, 1885, p. IX-X.

67. Pau BERTRAN I BROS, *Cansons y Follies populars (inèdites) recollides al peu de Montserrat*, 1885, p. IX.



afegir textos nous a melodies preexistents. Aquesta mena de pràctiques, ja existents en l'època medieval, són una manera molt efectiva de produir i difondre repertori cançonístic nou sense la necessitat d'utilitzar partitures.

Tot i que en aquest article només es mostra la reconstrucció de sis peces, el mateix procediment es pot aplicar fàcilment a les moltes altres lletres que porten la indicació de cantar-se amb aquestes tonades, que romanen oblidades en altres cançoners similars de biblioteques i arxius catalans.

Una consideració interessant és que la pràctica del *contrafactum* implica que la música és preexistent al text, de tal manera que la melodia acaba condicionant la seva forma poètica i mètrica. Hem vist com les tonades de l'Amable i de la Bretanya donen lloc a mètriques molt característiques. Això obre la porta a poder identificar noves cançons que es canten amb aquestes melodies només observant els textos, sense la necessitat que s'expliciti en els seus títols.

Finalment, la reflexió sobre l'absència del repertori olesà en els primers reculls de música popular catalana que apareixen a mitjans del segle XIX també ens pot portar a consideracions estètiques i ideològiques interessants i posa en evidència, altra vegada, que aquestes publicacions són en realitat un reflex dels interessos del recollectors més que de les pràctiques històriques, ja que van ignorar gran part del repertori popular que circulava (i que segurament era el més cantat). Amb tot, en aquest article hem fet una primera aproximació a un repertori cançonístic que encara ens queda en gran part per descobrir.

## BIBLIOGRAFIA

- AGUILÓ, Marià. *Romancer popular de la terra catalana: Cançons feudals cavalleresques*. Barcelona: Àlvar Verdaguer, 1893.
- *Cançoner de les obretes en nostra lengua materna mes divulgades durant los segles XIV, XV e XVI, recullit e ordenat per Marian Aguilo y Fuster*. Barcelona: Llibreria d'Àlvar Verdaguer, 1900.
- ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 1998.
- AMADES, Joan. *Els cent millors romanços catalans*. Barcelona: Selecta, 1955.
- AYATS, Jaume. «Música popular i tradicional». A: AVIÑOÀ, Xosé (ed.). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. VI: *Música popular i tradicional*. Barcelona: Edicions 62, 2001, p. 12-113.
- «La cançó popular (1830-2000)». A: BONASTRE, Francesc; CORTÈS, Francesc (ed.). *Historia crítica de la música catalana*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 327-354.
- «Las canciones “olvidadas” en los cancioneros de Catalunya: cómo se construyen las canciones de la nación imaginada». *Jentilbaratz*, núm. 12 (2010), p. 83-94.
- BAYER, Xavier (ed.). *Dances i balls antics: Recull d'uns quaderns de violí*. Barcelona: Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana: DINSIC, 2009.
- BERTRAN I BROS, Pau. *Cansons y Follies populars (inèdites) recollides al peu de Montserrat*. Barcelona: Àlvar Verdaguer, 1885.

- BOFARULL Y SANS, Francisco de. «La heràldica en la filigrana del paper». A: *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* [en línia]. Vol. 7, 1901, p. 485-556. <<https://www.raco.cat/index.php/MemoriasRABL/article/view/205864>> [Consulta: 29 novembre 2019].
- BRIZ, Francesc Pelagi. *Cansons de la terra: Cants populars catalans*. Barcelona: Ferrando Roca: Àlvar Verdaguier; París: Maisonneuve, 1866-1877. 5 v.
- CAMPABADAL, Mireia. *El pensament i l'activitat literària del Setcents català*. Vol. 2. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2003.
- CAPMANY, Aureli. *Cançoner popular*. Barcelona, 1901-1913. [Tres sèries entregades per fascicles]
- COBOS, Josep M. *Olesa al segle XIX*. Olesa de Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.
- ESQUIVEL, Juan. *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1642.
- ESSES, Maurice. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*. Vol. 1. Stuyvesant: Pendragon, 1992.
- FERRIOL Y BOXERAUS, Bartholomé. *Reglas útiles para los aficionados a danzar*. Nàpols: Joseph Testore, 1745.
- FEUILLET, Raoul-Auger. *Aimable vainqueur, dance nouvelle dancée devant le roy à Marly, de la composition de M. Pécour et mise au jour par M. Feuillet [...]*. París: Feuillet: M. Brunet, 1701. També disponible en línia a: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859928t.image>> [Consulta: 1 desembre 2019].
- *La Bretagne, dance nouvelle présentée à Madame la duchesse de Bourgogne par M. Feuillet [...]*. París: Feuillet, 1704. També disponible en línia a: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859954b.image>> [Consulta: 1 desembre 2019].
- GARCIA, Albert [et al.]. *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009.
- GARCIA, Francesc Vicent. *La armonia del Parnàs: Mes numerosa en las poesias varias del atlant del cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia, rector de la Parroquial de Santa Maria de Vallfogona [...]*. Barcelona: Impremta de Rafael Figueró, 1703.
- HILTON, Wendy. *Dance and music of court and theater: Selected writings of Wendy Hilton*. Hillsdale, Nova York: Pendragon Press, 1997.
- KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2003.
- LITTLE, Meredith. «Gigue (i)». A: *Oxford music online* [en línia]: *Grove music online*, 2001a. <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011123>> [Consulta: abril 2019].
- «Loure». A: *Oxford music online* [en línia]: *Grove music online*, 2001b. <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017043>> [Consulta: abril 2019].
- «Passeped». A: *Oxford music online* [en línia]: *Grove music online*, 2001c. <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021033>> [Consulta: abril 2019].
- MADURELL I MARIMON, Josep M. *El paper a les terres catalanes: Contribució a la seva història*. Vol. 1. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1972.

- MARTÍ PÉREZ, Josep. *Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva, 2000.
- MARTÍN, Rafael. «La peregrina o la transmigración de una melodía tradicional». A: SOCIEDAD DE ETNOMUSICOLOGÍA. *Actas de V y VI congresos de la Sociedad de Etnomusicología (SIBE)*. Sabadell: Sociedad de Etnomusicología, 2002.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel. *Observaciones sobre la poesía popular: Con muestras de romances catalanes inéditos*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1853.
- *Romancerillo catalán: Canciones tradicionales*. Barcelona: Àlvar Verdaguier, 1882.
- MINGUET E IROL, Pau. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo [...]*. Madrid: Imprenta de l'autor, 1754.
- *El Noble Arte de danzar a la francesa*. Madrid: P. Minguet, a casa seva, 1755.
- MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Madrid; [Anvers], 1721.
- OBRA DEL CANÇONER POPULAR DE CATALUNYA. *Materials*. Vol. IV, fascicle I. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.
- *Materials*. Vol. XII. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
- PAZ, Manuel. *Médula del canto llano y organo*. Madrid, 1767.
- PEDRELL, Felip. *Cancionero musical popular español*. Valls: Eduardo Castells, 1918-1922. 4 v.
- PESSARRODONA, Aurèlia. «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII». *Recerca Musicològica*, núm. 16 (2006), p. 17-63.
- «La tonadilla a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies». *Scripta*, núm. 3 (2014), p. 122-142.
- «La tonadilla hoy: tres visiones desde el extranjero». *Matèria: Revista Internacional d'Art*, núm. 9 (2015), p. 179-186.
- «La tonadilla a Barcelona al voltant dels anys 1780: el segon període de Jacinto Valledor». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. 8 (2015), p. 103-135. També disponible en línia a: <<https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000222/00000085.pdf>> [Consulta: desembre 2019].
- *Jacinto Valledor y la tonadilla*. Sant Cugat del Vallès: Arpegio, 2018.
- PUJOL, Francesc; AMADES, Joan. *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*. Vol. I: *Dansa*. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, vda. Romaguera, 1936. (Cançoner Popular de Catalunya; 1)
- ROSSICH, Albert; CORNELLÀ, Jordi. *El plurilingüisme en la literatura catalana*. Bellcaire d'Empordà: Vitella, 2014.
- ROSSICH, Albert; VALSALOBRE, Pep. *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*. Barcelona: UOC, 2008.
- ROTA, Xavier. *Els llibres manuscrits de la família Boada Bayona: La cultura escrita d'una nissaga de pagesos olesans (s. XVII-XIX)*. Inèdit, 2007.
- RUSSELL, Craig H. (ed.). *Santiago de Murcia's «Códice Saldívar N.º 4»: A treasury of secular guitar music from baroque Mexico*. Urbana: Chicago: University of Illinois Press, 1995.
- «Amable, el» A: CASARES, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 1. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 390.

- SALA, Pep. «Fàbriques i producció de paper a les comarques gironines (1843-2000)». *Revista de Girona*, núm. 205 (2001), p. 46[162]-57[173].
- SERRA I VILARÓ, Joan. *El Cançoner del Calic, recollit i ordenat per Mn. J. Serra i Vilaró*. Barcelona: Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya (Tipografia L'Avenç: Massó, Casas & C.<sup>a</sup>), 1913.
- SUBIRÀ, José. *La tonadilla escénica*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930. 4 v.  
 — *Tonadillas teatrales inéditas con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1932.  
 — *Catálogo de la sección de música de la Biblioteca Municipal de Madrid*. Vol. I. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Sección de Cultura, 1965.
- SUERO, Maria Teresa. *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*. Vol. I. Barcelona: Institut del Teatre: Diputació de Barcelona, 1987-1997.
- TEGELL, Francesc. *Poema anafòric*. Barcelona: Curial: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.
- VALLS I SUBIRÀ, Oriol. *Paper and watermarks in Catalonia*. Amsterdam: The Paper Publications Society, 1970.

ANNEX. TRANSCRIPCIÓ DE LES LLETRES DE LES CANÇONS ESTUDIADAES DEL CANÇONER  
 FBB.MANUSCRIT.12 DE L'ARXIU PARROQUIAL D'OLESA DE MONTSERRAT

S'ha decidit oferir una transcripció totalment fidel del textos manuscrits, i no s'ha fet cap retoc pel que fa a les regles ortogràfiques i gramaticals actuals. Aquelles paraules que no acabem d'entendre s'han indicat amb un [?] al final.

*Altre Lletra al to de la Peregrina*

Hermosas Caputchetas  
 galanas miñonetas  
 si voleu escoltarme  
 vull darvos un Concell:  
 en pun[?] de matrimoni  
 nous senti lo Dimoni  
 en aquella gent de alena  
 no entregueu vostre pell.

Miñonas puix alerta  
 que lo Diable es desperta  
 en llops se converteixen  
 vui die los pagots:  
 pegan grans mosegadas  
 ab las dens esmoladas  
 de rosegar lo cuiro  
 sisenas y pagots.

De aquella sabatera  
hermosa y falaguera  
ja sabeu la desgracia  
ja aveu hoit lo cas:  
quant una matinada  
ab una mosegada  
lo seu marit baboÿa  
li à llevat lo nas

Escarmentau en esta  
puix que ã tots amolesta  
que no fieu la cara  
á dens de Sabaters:  
que pot ser que algun die  
la desditxa faria  
que lo nas vos llevarian  
eixos Llops Carnicers.

Quant de aixo vos llibraseu  
no crech vos escapaceu  
de la tirana furia  
de baix del tirapeu:  
y ab gent tant inhumana  
ballarieu la pabana  
ã so de corretjadas  
quant menos pensaréu

Nous valdria llaugeresa  
ab la sua fereza  
pues sius posáu á correr  
vos tireran lo boix:  
y ab pocas bofetadas  
que daréu esgarrapadas  
ballant la trista dansa  
com si fosseu un gos

Son una gent tant grossera  
per tant de sabatera  
ninguna de vosaltres  
vulla pendrer lo Nom:  
es cosa tant notoria  
que son del Mon la escoria  
pues son tant despreciables  
quels aboreix tot hom.

Tot hom ja los troseja  
 y tot hom los moteja  
 los diuen mil aprobis  
 fins los petits miñons:  
 la festa celebrada  
 de la desnarizada  
 ara los ocasiona  
 novas persecucions.

Tots ells van safarozos  
 untats y pelegosos  
 que realment fan fastich  
 com los gats de vaixell:  
 tots son uns perdurables  
 borratxos temeraris  
 mes carregats de llana  
 que los matxos de urgell.

A tanta llana y borra  
 se apega la modorra  
 de gelosa dolencia  
 que es miserable mal:  
 es una molestia  
 que de nit y de Dia  
 sempre los atormenta  
 es desditxa fatal

Son casi tots Celozos  
 y tractan de maliciosos  
 al peu de la banqueta  
 la Dona fan filar:  
 no la perden de vista  
 ques una cosa trista  
 y casi no la deixan  
 per pixar ni cagar

No fien de Persona  
 per mes que sia bona  
 avorreixen[?] los Mascles[?]  
 fins de polls y mosquits:  
 al comprar se coneixen  
 sens lo que ells mereixen  
 y per aixir luego  
 fan de homens molt Richs

Quant es cosa precisa  
 que per anar á Missa  
 y á comprar la vianda  
 la Dona an de deixar:  
 los instins li precipitan  
 y alguns li limitan  
 á pendrer la capeta  
 per anarla á mirar

Lo dia de la festa  
 la Dona en casa resta  
 mentres ells se pacejan  
 la guarda lo Aprenen:  
 si la trauen de fora  
 á pacejar una hora  
 de dos passos observan  
 lo Major<sup>68</sup> Moviment.

No obstant prevencio tanta  
 no deu faltar quilts planta  
 sobre lo frontispici  
 las armas del Caregol:  
 que es una cosa trista  
 si la perden de vista<sup>69</sup>  
 lo que á ells descontenta  
 mes que lo niu del Musol. Finis.

*Letra al mesmo tono*

De una Matronia  
 hermosa y peregrina  
 enternecido Canto  
 la desditxa infelis:  
 quando muy inhumano  
 su marido tirano  
 con un duro bocado  
 le cortó la nariz

68. A sobre de «Major» hi ha també anotat «menor».

69. Aquest vers està anotat amb una altra tinta i una grafia diferents a sota d'un altre de ratllat però que es pot llegir i hi diu: «al pou sempre si pixen».

Esta muger hermosa  
 la mano poderosa  
 del Auctor Soberano  
 dotó de pfeccion:  
 pero su estrella infausta  
 de compacion exaucta  
 la miró objecte triste  
 de geloza compacion.

Justo ã su lado fiero  
 un rudo sapatero  
 hombre desagadable  
 compendio de faeldat:  
 desgraciada hermosura  
 triunfo y desventura  
 triste fatal principio  
 de esta desigualdad

Eulalia siempre bella  
 luciente como estrella  
 aseada y compuesta  
 como una hermosa flor:  
 viendo desalineado  
 feo sucio y manxado  
 ã su infeliz marido  
 leal se disgusstó

Aun tiempo disgustada  
 le[?] vio y passionada  
 passion dieron  
 porque assi lo quissieron<sup>70</sup>  
 la pacion en un Marinero:  
 disgusto del sapatero  
 troca si pudiera  
 la pez con alquitran

El sapatero zeloso  
 enojado y rabioso  
 viendose aborrescido[?]  
 vengarse procuró:  
 en una cruda rinya

70. Sembla que aquest vers s'afegeix posteriorment.



á la gallarda ninÿa  
 en horrorosoz dientes  
 la nariz le cortó

O muger desagraciada  
 bellesa mal lograda  
 por tu fatal desgracia  
 te tengo compacion:  
 o rigorosos zelos  
 quant fieros desconsuelos  
 dais por una sospecha  
 ã un triste Corazon

O Lobo Carnicero  
 õ cruel sapatero  
 podias de otra suerte  
 la culpa castigar:  
 no hubiera sido malo  
 del marido el palo  
 ÿ á las demás sería  
 saludable exemplar

Tu ditcha accion sangrienta  
 escarmiento escarmientas  
 bella Matronia  
 sugeta del amor:  
 seas mas recatada  
 si quieres ser honrada  
 õ temerse[?] á delante  
 otro estrago maÿor

Finis.

*Copla de una Donsella al tono de la Estopa*

Pues que das licencia  
 ã mi corazon  
 cantaré la copla  
 de tu perfeccion:  
 pues das ã mis penas  
 alivio ÿ placer  
 ÿ apagas las llamas  
 de mi fino arder.

Tus rubios Cabellos  
es mucha verdad  
no han tenido al Mundo  
ellos Igualdad:  
ÿ hay varias sospechas  
si son ò no son  
largas quebras[?] de oro  
ò rayos del Sol.

Tiene tal brillante  
tu frente campal  
que gana ÿ exede  
a un tiempo al cristal:  
ÿ de essa hermosura  
todas quantas son  
las estrellas lloran  
tu dura[?] blason.

Son tus sejas Arcas  
ÿ tus ojos son  
flechas que disparan  
ã mi Corazon:  
ÿ quando me miras  
tan remiso estoÿ  
que tu marmol bronze  
mas ni menos soÿ.

No se en que acompare  
tu perfeccion  
desde que te vide[?]  
lo que negro estoÿ  
sino que la tengo  
por sabio pinzel  
que dibuja airoza  
un Cielo de Abril.

Rosas encarnadas  
sus megillas son  
ÿ jar ÿ jasmínes  
les dan division:  
porque siempre un ramo  
se ha de metizar  
de encarnado ÿ blanco  
por mas agradar.

Tus labios pequeños  
 dos claveles son  
 que de lo sangriento  
 llevan gallardon:  
 y el nazar y grana  
 se van a escondir  
 porque les venciste  
 con tu rezidir.

Tan menudas perlas  
 ha puesto el Senyor  
 dentro de tu boca  
 que es grande[?]primor:  
 varas como muros  
 mas creo que son  
 cadenas que hatan  
 a mi corazon.

Tu cuello mi vida  
 causa admiracion  
 al Orbe si miran  
 tu perfeccion:  
 hermosa columna  
 delgada sin par  
 que no puede Apelles  
 a ella igualar

Miro en el<sup>71</sup> Sagrado  
 de tu pecho ermoso  
 un monte de nieve  
 fertil copioso:  
 entre dos mitades  
 se ve dividido  
 que sirvan de flechas  
 para el Dios Cupido.

Lilios y Asusenias  
 se ven pelear  
 en las manos vustras  
 han de acabar:  
 porque de lo hermoso

71. Sembla afegit posteriorment.

ellas sifra[?] son  
 y corren parejas  
 iguales al Sol.

Es pricion estrecha  
 que me hace penar  
 tu talle cintura  
 y el garbo de andar:  
 mas si era possible  
 poderlo medir[?]  
 dos gimes[?] mi Alma  
 vengo a discurrir

Las huellas que estampa  
 tu pie precioso  
 son de tal esfera  
 que esto y muy dudoso  
 si ay planta en el Mundo  
 que puede igualar  
 el corto que enseña  
 tu sutil pisar.

El trato ni Gloria  
 no es de gravedad  
 que tienes entrañes[?]  
 de grande piedad:  
 ya Grandes ya xicos  
 vence la razon  
 de ser tan humilde  
 tu buena atencion.

Yo humilde a tus plantas  
 vengo a suplicar  
 que mi atrevimiento  
 quieras perdonar:  
 y pues que discreta  
 te a echo el Señor  
 disculpa las faltas  
 de tu servidor &<sup>72</sup>.

Finis.

72. No és exactament aquest símbol. És un símbol que sol fer referència a que es canta algun vers o alguns versos ja cantats anteriorment, però no ha aparegut en cap altre lloc.

*Altre al Mateix to*

Ja empiessan mi ojos  
 ã llorarte Amor  
 pues veo te ausentas  
 sin tener razon:  
 dejando tu amante  
 con cruel rigol[?]  
 en medio del fuego  
 del verdader Dios.

Mas ay Dueño mio  
 ten de mi piedad  
 y no asi te ausentes  
 de un amor leal:  
 arda tu en el fuego  
 de este activo ardor  
 no fuego es el dar  
 donde no ay Amor.

Amada ingrata  
 como asi te vas  
 sin que mis suspiros  
 quieras escutxar:  
 gimo pues y lloro  
 lagrimas de Amor  
 encendido el fuego  
 de mi corazon.

O terrible tranze  
 funebra rigor[?]  
 es de despedirme  
 de un terrible Sol:  
 y pues no ay remedio  
 de desplegar mi voz  
 diciendo con ancias  
 Amor mio á Dios.

Finis.

*Lletra a una S<sup>ra</sup> molestada de la roña al to de la Amable*

Deixaume gratar  
 per Amor de Deu  
 no vullau privarme  
 nom desesparéu  
 ja veitg que això es cosa  
 sumament dañosa  
 pero quei faréu  
 aquesta picór  
 es per cert terrible  
 es cosa insufrible  
 es un gran dolor  
 estich de furór [?]  
 que penso rabiari  
 la malancolia  
 de nit ni de dia  
 nom vol perdonar  
 es ja necessari  
 y no voluntari  
 lo esgarrapar.

O pena cruel  
 tum vols consumir  
 ets tan rigorosa  
 que not puch sofrir  
 o quina dolencia  
 quina penitencia  
 tinc jo de sofrir  
 grato amun y avall  
 sols unglas noi bastan  
 que totes se gasten  
 ja de tan treball  
 portam pues un rall  
 que me escorxaré  
 y aixis tal vegada  
 ab la pell mudada  
 me acomodaré  
 sinó de est martiri  
 fins al sementiri  
 crech no aixiré.

Quin mal tan estrany  
 es aquest torment

que aixis desaspera  
 á la pobre gent  
 valgam S<sup>ta</sup> Elena  
 que terrible pena  
 que raro accident  
 son uns grans petits  
 de color vermell  
 que sota la eixella  
 naixen y en los pits  
 y baix los ginolls  
 en la reñonada  
 sobre la espinada  
 y sota los golls  
 ells per tot se afiquen  
 y molt mes fort piquen  
 que puces y polls.

Ay Ynfeliz de mi  
 jo conech mon mal  
 no es cosa de burles  
 si be no es mortal  
 es esta ponsoña[?]  
 la sarna, la roña  
 desdítxa fatal  
 si curarla vull  
 ja se que te cura  
 esta desventura  
 que en mas venas bull  
 pero mon argull[?]  
 es mal sufridor  
 de la porqueria  
 me consumiria  
 de semblant fetór  
 no estich avesada  
 de anar untada  
 Jesus que horror.

Millor es gratar  
 que portar unguens  
 gratem ungles mies  
 y estranyem las dens  
 ay mans delicadas  
 Com vos sou mudadas  
 Ab estos tormens

Aÿ aÿ aÿ que cou  
 Aÿ aÿ ay que pica  
 Aÿ aÿ aÿ que estic rica  
 ÿ no tinch un sou  
 mes de renda ne tinch prou  
 prenguen quin vulla  
 sens dar-me una agulla  
 ni un maravedis[?]  
 Aÿ que estic preciosa  
 so cabra roñosa  
 Aÿ trista de mi.

*Letra al tono de la Bratanÿa*

Hermosa Dama, que ignoras las penas,  
 que un Amante lora con Dolor,  
 no le maltrates con tus crueldades,  
 pues que rendido està ÿa ã tu Amor,  
 deten el Arco, que exala centellas,  
 ten mansedumbre, no tengas rigor.

Dame, dame tus favores  
 no desprecies mis finesas  
 dame, dame tus favores  
 no desprecies mis quererres  
 pues te quiero, ÿ por ti muero  
 ÿ en Amor no puedo mas  
 que si cruel te muestras  
 ÿ prosigas sin favor  
 se acabará mi vida  
 moriendo por tu Amor.

Siendo ausente, ÿ que cruel me matas  
 pues me maltratas con tanto penar  
 que una ausencia, no tiene paciencia  
 por sufrir dardos, que me han de acabar  
 deten las flechas, que van muÿ dretchas  
 no me maltrates sin tener el mal.

Toma, toma mis suspiros  
 no maltrates mis favores  
 toma, toma mis suspiros  
 no maltrates mi llorar,



que ÿa muero, pues te quiero  
 ÿ en Amor no puedo mas  
 ÿ mi muerte ha de finir[?]  
 que si tengo de vivir  
 ha de ser con puro Amor  
 pues si tu Amor es fingido  
 penando he de quedar.

Son estos aÿes, que exala mi pecho  
 algun alivio para mi pesar  
 porque mis penas son fuertes cadenas  
 que como á esclavo me hazen penar  
 con la ausencia que sin resistencia  
 sufro constante en medio del Mar.

venga, venga ÿa la pena  
 que me ha de dar tormento  
 venga, venga ÿa la pena  
 que me ha de castigar  
 el castigo merecido  
 es palma de la razon  
 pues en esta ocasion  
 me tengo de sujetar  
 al Amor con resistencia  
 sin que le puede hallar.

Hermosa Reÿna, que de las flores  
 que tus primores echisan fatal  
 ÿ en preeminencia de tu hermosura  
 mueres ÿ matas con flechas mortals  
 porque el candor de tu encarnado  
 es colorado que aumenta mi mal

viva, viva ÿa la pena  
 que su color es risuenÿo  
 viva, viva ÿa la pena  
 que su color es coral  
 que donoso ÿ hermoso  
 es su rubio rosual  
 pues me tengo de perder  
 esperando Gloria igual  
 que solo en tu ausencia  
 pierdo todo el caudal.

Toma mis penas, pues te las ofresco  
 en senyal cierto, que me han de acabar  
 essas saetas que tira tu Arco  
 en el instante que huvo mirar  
 que es segarme aver de apartarme  
 de tu presencia, pues me has de matar.

Basten, basten mis suspiros  
 ÿa que tanto ÿo los siento  
 basten, basten mis suspiros  
 ÿa que tanto hazen llorar  
 que si espero me desespero  
 ÿ tu Amor me ha de rendir  
 que si tengo de morir  
 tanto vale no penar  
 que si acabo de morir  
 acabaré el suspirar

En fin mi vida ÿo voy de partida  
 ÿ mi desdicha me boÿ a buscar  
 pues he perdido quien adoro ÿ sigo  
 ÿ su ausencia me ha de sepultar  
 boÿme[?] del Mundo á lo mas profundo  
 que en tales penas no puedo habitar

Muera, muera ÿa la pena  
 Que me tiene ÿa rendido  
 Muera, muera ÿa la pena  
 Que me tiene de acabar.

*Discurso de una Señora sobre la elección de [paraula ratllada] esposo cantada  
 al tono de 'La letra italiana q<sup>e</sup> empiessa: mi son que el Peregrino'*

Soÿ una donzellita  
 medianamente hermosa  
 tieneme pereroza  
 un infeliz azar  
 como la fiera parca  
 llevo mi buena madre  
 aun que me queda Padre  
 no cesso de llorar  
 y el bien perdido no puedo cobrar

Diez y siete años tengo  
 ay Padre de mi vida  
 de un pensamiento herida  
 no puedo descansar  
 ya me parece tiempo  
 para eligir estado  
 esto me da cuidado  
 si lo sabre acérta  
 piadoso el cielo me quiera alumbrar

Ya no quiero ser monja  
 porque no soy llamada  
 ya de estar encerrada  
 no tengo voluntad  
 tengo por may preciosa  
 la quietud del retiro  
 pero no obstante aspiro  
 lo digo con verdad  
 á la dulzura de la libertad

Mis ancías son de verte  
 mis desseos de ablandarte  
 el alma se me parte  
 á fuersa del dolor  
 porque en ausencia mía  
 Idolo que venero  
 vivo y viviendo muero  
 què es La muerte Mayor.

O sí alcansar pudiere  
 con tanto llanto mio  
 que tu injusto desvio  
 mudara en favor  
 que alegre que contento  
 que felis que dichoso  
 pozare del reposo  
 y olvidare el Dolor

Chusca[?] del Mar las aguas  
 llegate á mis hoydos  
 escucha mis gemidos  
 en moverte a compassion  
 los suspiros que arrojó  
 las lagrimas que vierto

paraque en felis puerto  
llegue mi pretencion.

Si el no ver es ciego  
ciego quedo por verte  
hiendo á ciegas mi suerte  
precipitome al Mar  
de mi inmensidad de penas  
de tormentos abismo  
porque en naufragio mismo  
solo puedo explicar.

Dexa las esquivazes  
amada prenda mia  
dexa ya tu porfia  
la tirana impiedad  
dilata del que amante  
con fe firme y constante  
llegue á adorar rendido  
su Divina Piedad.