

UN BABAU ENTRE MINUETS I ALTRES BALLS DEL SEGLE XVIII

JOSEP PUJOL COLL

Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

RESUM

El fons musical de la catedral de Girona conserva un recull de balls del segle XVIII poc estudiat. Es tracta d'un manuscrit amb tretze danses per a instrument solista i acompanyament, la majoria minuets, però també altres balls dels quals es tenen poques referències: el babau, l'anteier, la tolla i el ball del príncep. El document gironí és el punt de partida per fer un estudi comparatiu d'aquests balls, en especial el babau, però també l'anteier, mitjançant fonts literàries d'autors com Rafael d'Amat i de Cortada i Francesc Tegell, i mitjançant les concordances amb altres fonts coetànies.

PARAULES CLAU: danses, balls, babau, anteier, minuet, Girona, segle XVIII.

A *BABAU* AMIDST MINUETS AND OTHER 18th-CENTURY DANCES

ABSTRACT

The musical holdings of Girona Cathedral contain a little-studied collection of 18th-century dances. It is a manuscript with thirteen dances for solo instrument and accompaniment, including mostly minuets but also other dances to which few references exist: the *babau*, the *anteier*, the *tolla* and the Prince's Dance. The Girona document forms the starting point for a comparative study of these dances, drawing special attention to the *babau* but also to the *anteier*, through literary sources by authors such as Rafael d'Amat i Cortada and Francesc Tegell, and through the concordances with other contemporary sources.

KEYWORDS: dances, *babau*, *anteier*, minuet, Girona, 18th century.

No són pas tantes les fonts amb balls catalans dels segles XVII i XVIII, de manera que cal saludar tot document que n'aplegui, i encara més si en recull de poc coneguts, com és el cas: un conjunt de tretze danses provinent del nodrit fons musi-

cal de la catedral de Girona. Aquest document gironí no apareix a l'estudi de referència sobre danses espanyoles, el de Maurice Esses, tot i que l'autor es fa ressò de moltes altres fonts catalanes.¹ De més a més, encara són més escasses les danses d'aquesta època per a instrument solista i acompanyament, ja que moltes s'han conservat només en una sola melodia, com així apareixen als dos aplecs catalans coetanis més coneguts, preservats a la Biblioteca de Catalunya —d'altra banda, notables pel nombre de balls que contenen—: el manuscrit M 741/22, *Follias, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapies, y moltras altres cosas de aquell temps vell, que ara son poch usadas; pero ab tot son bonicas y molt alegres*,² i el manuscrit M 1452, *Manifestacion de relevantes aplausos de la musica*, un volum didàctic per a violí. Destaquem aquestes dues fonts, també, per les connexions que mostren amb el document estudiat, com es veurà més endavant.

DESCRIPCIÓ DEL DOCUMENT

L'aplec de danses que presentem és un manuscrit del fons musical de la catedral de Girona, conservat avui a l'Arxiu Diocesà de Girona. Segons l'Inventari dels Fons de Musicals de Catalunya (IFMuC), té la signatura topogràfica 86/4 i la signatura Ms An-64 i, a manca de títol diplomàtic, se li ha atribuït el de «13 danses instrumentals». Està format per dos bifolis apaïats de 210 × 320 mm, un de l'instrument solista i l'altre de l'acompanyament, sense cap títol, autoria ni altres dades que permetin contextualitzar-lo temporalment ni geogràficament. Sobretot per la presència de minuets, però també per l'escriptura i l'estil musicals, cal situar-lo al segle XVIII, i podria suposar-se-li orígens gironins si es té en compte l'arxiu on ha estat preservat.

Hi apareixen tretze balls numerats, en l'ordre i les denominacions següents: [f. 1r] «1. Bavau», «2. Tolla», «3. Anteyer», «4. Minuet», «5. Minuet», «6. Minuet», «7. Minuet» / [f. 1v] «8. Ball del Príncep», «9. Minuet», «10. Minuet», «11. Minuet», «12. Minuet», «13. Minuet». No hi consta cap indicació dels dos instruments amb què han de ser interpretats. La partitella en clau de sol és per a un instrument melòdic que cobreix un àmbit de més de dues octaves, del do₃ al re₅. L'instrument d'acompanyament —polifònic, atesa la presència d'un senzill xifrat— apareix en clau de fa i amb un àmbit que abasta del re₁ fins al mi₃. Totes les danses són transcrites en l'annex final.

1. Maurice ESSÉS, *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*.

2. Soledad SÁNCHEZ BUENO en fa una descripció, peça a peça, al seu blog *Bibliografía crítica de danza española antigua (siglos XII a XVIII)*, disponible a <<https://bibliografiadanzaespanyola.wordpress.com/2014/04/21/follias-ballets-sardanas-contradansas-minuets-balls-pasapies-y-moltras-altres-cosas-de-aquell-temps-vell-que-ara-son-poch-usadas-pero-ab-tot-son-bonicas-y-molt-alegres/>> (consulta: 2 novembre 2020).

EL BABAU

La peça que obre el recull, el *bavau* o babau, devia haver estat un ball força popular. Joan Coromines, al seu *Diccionari etimològic*, ja en destaca aquesta condició en la segona accepció de «babau»:

Una altra expressió, segurament infantil o pastoril, de la qual no trobo altra notícia, és la d'una mena de ball popular dita *babau*: «ballarem pabanes, / *babaus* i rotllets / y ab mil cabrioles / nos hi havem de fer» en unes lletrilles impreses a Manresa en lletra de c. a 1800.³

Els mateixos versos són citats per Francesc Pujol i Joan Amades a l'entrada «babau» del seu *Diccionari de la dansa*, relacionant-lo amb el manuscrit M 1452, que comentarem més endavant, bo i admetent que en desconeixen cap altra dada.⁴

Tanmateix, tenim dues fonts del segle XVIII que ens informen del babau. La primera font és Francesc Tegell, en el seu *Poema anafòric* de 1720, que descriu els Carnestoltes barcelonins d'una casa noble del carrer de Montcada, un llarg poema subdividit en dotze parts corresponents a sengles saraus. L'obra de Tegell ha demostrat el seu interès coreològic pel gran nombre de balls que hi apareixen esmentats i descrits, més de quaranta. I el babau és un d'ells, present a cinc dels saraus. Ja es balla en la primera vetllada, quan el ball és iniciat amb dos minuets, després dels quals ja apareix el babau com a ballet:

Dels ballets lo primer, per sa eminència,
és lo Babau, y'l ballan de potència.
[...]
Y ara'l Babau duplican,
de gust lo ballan puix que no replican.
Aquella señoleta ja va a orça;
és que'l seu ballador balla de força.
Ja del babau fan la última Alemaña;
ja és acabat: vejám q[uè] ix a campaña.⁵

El segon sarau es comença amb les folies d'Espanya, la gaita gallega, alguns minuets i tot seguit el babau. També als altres saraus apareix sistemàticament després dels minuets, i dona inici al ball. La descripció del setè sarau és especialment indicativa, perquè descriu el babau com un ball a quatre que es va duplicant, i ballat pels més vells:

3. Joan COROMINES, «babau», a *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, vol. 1, p. 528.

4. Francesc PUJOL i Joan AMADES, *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, p. 21.

5. Francesc TEGELL, *Poema anafòric*, p. 36.

[...] mes a les horas
 lo Babau entablaren
 y quatre, los més vells, prou bé'l ballaren.

Aprés, al acabar-lo,
 altres quatre parells a punt ja estaban;
 volgueren duplicar-lo
 y en fi'l ballaren, puig ells ne gustaban.⁶

Aquesta descripció es completa al vuitè sarau, quan torna a aparèixer després que dues dames cantessin dues cobles, cadascuna amb una cinta, usada tot seguit per ballar el babau, amb una parella per completar la quadrilla:

Cara a cara's plantaren en la forma
 q[ue] al Babau estilat és
 y altre parell ab magestat y rumbo
 detràs isqué últimament.

Ballaren fent senglas llasadas
 los quatre parells primers
 y's retiraren fent-li tots profundo
 al últim, acatament.⁷

Al novè sarau, i després dels dos primers minuets, es torna a convocar i duplicar:

Lo babau aprés ballaren.
 q[ue] és ball q[ue] no's deixa aquest,
 y per duplicar-lo prest
 los parells se concertaren.⁸

Trobem un darrer esment del babau en l'onzena vetllada descrita per Tegell, altra vegada ballat en grups de quatre parelles:

Acabant los Minoès
 pel Babau van eixir,
 ballaren-lo altre luego
 Babau quatre parells han repetit.⁹

De totes aquestes citacions, es fa palès com el babau tenia encara molta presència als balls nobles, especialment a l'inici dels balls i seguint els minuets. El

6. Francesc TEGELL, *Poema anafòric*, p. 86.

7. Francesc TEGELL, *Poema anafòric*, p. 92.

8. Francesc TEGELL, *Poema anafòric*, p. 99.

9. Francesc TEGELL, *Poema anafòric*, p. 124.

document gironí, en què el babau apareix entre minuets, il·lustra a la perfecció el poema de Tegell. El fet que el ballin els més vells fa pensar que era una dansa, tanmateix, que començava a caure en desús.

La segona font literària ens trasllada ja cap a finals de segle XVIII. Rafael d'Amat i de Cortada, el baró de Maldà (1746-1819), també va conèixer el babau i l'esmenta un parell de cops al seu *Calaix de sastre*. El baró mateix l'interpreta amb la guitarra en una estada a Vilalba, el 19 de setembre de 1771: «Después de haver berenat porrejaba la guitarra, cantant-hi alguna corrandà, babau y pavana, per variar de tonada». ¹⁰ I uns anys després, en la diada dels Innocents del 1802 comenta les llibertats de desembre amb què certs organistes barcelonins celebraven el Nadal, tocant peces poc decoroses dins les esglésies. El babau hi surt ben parat, com a ball prou decent:

I l'organista, per altre cap, fent ressonar d'un colp totes les flautes d'aquell gran orgue; [...] i tots los demés organistes plagues de les iglésies, i més lo de la Trinitat Calçada, que ja en té fama, en tocar boleros, fandangos, la *charandé* i altres balls impropis en iglésies. Pareixia no estar en la iglésia, sí que en lo Teatro, millor que hauria sigut commutar-ho ab alguna pastorella, algun ball pla i, millor, un patètic del temps de Nadal en alabança del bon Jesús; excloent de tocar tots estos balls [...] profans a alguns organistes, com los de Santa Maria, del Pi, de Sant Miquel etc., que, sent capellans místics, toquen místic i devot, tot lo més algun roillet, pavana, babau, i àdhuc tot lo més algun bolero i també rigodon, menos alterat. ¹¹

Fixem-nos, però, que des de Tegell fins al baró de Maldà se n'ha perdut la realitat coreogràfica. El babau és interpretat en la guitarra o l'orgue, ja no per ser ballat sinó només escoltat.

Pel que respecta a la versió en partitura, el babau gironí presenta connexions interessants, perquè és present també en dues fonts catalanes de danses, i testimonien encara més la difusió d'aquest ball pel Principat. Amb algunes variacions, el trobem als dos manuscrits de dansa de la Biblioteca de Catalunya esmentats a l'inici de l'article, tot i que sense cap acompanyament de la melodia.

Lo babau del recull M 741/22 (f. 29r), tret d'un canvi de tonalitat —és en fa major, una tercera més agut— és gairebé idèntic al manuscrit gironí:

Lo babau (M 741/22, Biblioteca de Catalunya)



FIGURA 1. *Lo babau* del M 741/22.

10. Rafael d'AMAT I DE CORTADA, *Miscel·lània de viatges i festes majors*, vol. I, p. 141.

11. Rafael d'AMAT I DE CORTADA, *Calaix de sastre VI (1802-1803)*, p. 162.

En canvi, el babau del recull M 1452 (f. 142v-143v) està en la mateixa tonalitat que el gironí, però amb certs canvis rítmics que es repetiran en d'altres fonts: la presència de la corxera amb punt i semicorxera. A més, es presenta en vuit variacions o «diferències» —no transcrites aquí:

Babau (M 1452 Biblioteca de Catalunya)



FIGURA 2. *Babau* del M 1452.

Val a dir que l'estructura i llargada total varien en cada cas quan es tenen en compte les repeticions. Tots els exemples tenen una part A i una part B, amb indicacions de signes de repetició que conformen la forma AABB pròpia de les danses. El babau gironí té una part A de 8 compassos, subdividida en dues frases pràcticament idèntiques de 4 compassos cadascuna, i una part B de 4 compassos més. En total, la durada de la peça abasta, doncs, 24 compassos (8+8+4+4). Altrament, tant el M 1452 com el M 741/22 tenen una part A de 4 compassos i una part B de 4 més, el resultat de les quals són unes peces més breus i simples, de 16 compassos (4+4+4+4), un bon punt de partida per sotmetre-la a les variacions en el cas del M 1452.

L'altre punt d'interès d'aquest ball és la seva difusió fora de Catalunya. Ja el trobem en el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, de Santiago de Murcia, del 1714 en la seva primera edició, i és, per tant, una de les fonts datades més primerenques en què apareix el babau o, literalment, *El babao*.¹² En 3/8, recorda les melodies catalanes pels aspectes rítmics i certs girs melòdics:

El Babao (Santiago de Murcia, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, 1714)



FIGURA 3. *El babao* de Santiago de Murcia.

També trobem un babau al manuscrit MC/4824/2 de la Biblioteca Nacional de Madrid, un altre aplec de peces de dansa per a violí a solo o a duo, datat a

12. Santiago de MURCIA, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, p. 87.

l'entorn de 1770 pels catalogadors.¹³ En re major i estructura de 4+4+4+4 compassos, *El babao* s'acosta a la versió del manuscrit M 1452, amb canvis melòdics mínims:

El babao (MC/4824/2. Biblioteca Nacional, Madrid)



FIGURA 4. *El babao* del MC/4824/2.

A l'altra banda de l'Atlàntic, el babau és present al Manuscrit Hague, un ampli recull mexicà de 298 peces d'origen europeu —sobretot de franceses, angleses i espanyoles—, probablement també per a violí, datat el 1772.¹⁴ El document és notable, a més, perquè algunes de les seves peces contenen indicacions coreogràfiques, que no tenen cap dels altres documents esmentats fins ara.¹⁵ El Manuscrit Hague presenta algunes coincidències amb peces del M 741/22, com les danses la bretanya, l'estopa, l'ayrosa, l'amable, lo berde, lo drapo (o lo drago), la rafa, la pancé, la paysana, la marié, diversos *passepieds* i *villanos*.¹⁶ I també el babau, anomenat *El babau, o fandango cathalan*,¹⁷ la proximitat melòdica del qual amb les fonts catalanes és evident, per bé que se n'allunya en alguns girs. És en re major i subdividit en dues parts de 4 i 8 compassos, respectivament, que formen una estructura 4+4+8+8. A la mateixa pàgina presenta l'afegit d'un *allegro* en la mateixa tonalitat i compàs de C, que tant podria estar relacionat amb el babau com ser una petita peça independent, i al final d'ambdues hi apareixen les indicacions coreogràfiques, «4 Caras C[o]n Valones 2 palmettas a la de enfrente, una à su compa[ñer]a»:

13. El manuscrit no està paginat ni les peces numerades, però té un índex fet *a posteriori* que llista el babau com la peça número 30. Disponible en línia a la Biblioteca Digital Hispànica: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000059030&page=1>> (consulta: 24 setembre 2021).

14. Craig H. RUSSELL, «El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII», *Heterofonía: Revista de Investigación Musical*, núm. 116-117 (1997), p. 51-97.

15. Disponible a: <http://binder.theatry.org/archive/view/ms_203album> (consulta: 24 setembre 2021).

16. Alejandro CORREA RODRÍGUEZ, «Danzas catalanas en la Nueva España», a *Cataluña e Iberoamérica: Investigaciones recientes y nuevos enfoques*, 2017, p. 101-112.

17. Manuscrit Hague, p. 29.

El Babau, o fandango catalan (Manuscrit Hague, ca. 1772)



FIGURA 5. *El babau, o fandango catalan*, del Manuscrit Hague.

I encara una darrera font, ja tardana, la constitueix el llibre d'orgue de la catedral de Lleida, que conté 123 peces, d'entre les quals un babau amb evidents ressons de les peces anteriors, tot i la tonalitat —ara en do major— i el retorn al ritme de tresets sense corxera amb punt.¹⁸ Els editors situen el llibre cap a 1822, de manera que la versió lleidatana testimonia el llarg recorregut secular del babau, des de la versió per a guitarra de Santiago de Murcia, del 1714, fins ben entrat el segle XIX:

El babau (Llibre d'orgue de Lleida)



FIGURA 6. *El babau* d'El llibre d'orgue de Lleida.

En resum, la música del babau és present en set fonts documentals, quatre d'elles catalanes, que demostren la difusió que va tenir al llarg del segle XVIII, fins i tot a ultramar. També sabem, per les dues fonts literàries, que el ball era ben present a inicis del segle XVIII als casals nobles, però devia desaparèixer coreogràficament en travessar el segle.

En un altre ordre de coses, Esplugues de Llobregat es va fer seu el ball del babau a partir del 1989, segons les notícies de danses durant les festes setcentistes d'Esplugues relatades pel baró de Maldà —per bé que no s'hi especifica cap babau— i el *Costumari català*, de Joan Amades. Amades —llavors sí— hi relaciona el babau amb Esplugues, sense aportar cap font documental, parlant de la festa de Santa Magdalena, el 22 de juliol: «La nota més sobresortint eren les balles a la plaça, a les quals

18. Josep CRIVILLÉ i Ramon VILAR (ed.), *El llibre d'orgue de Lleida: Músiques diverses*, p. 45.

concorrien força veïns de la nostra ciutat. Una de les danses més tradicionals d'aquesta festa era l'anomenada el Babau, varietat de la contradansa». ¹⁹ Amb l'ànim de reinventar el ball del babau, la nova coreografia es va encarregar a Carles Mas, i la música a Marcel Casellas, i és ballada per l'Esbart Dansaire d'Esplugues. ²⁰ De tota manera, la iniciativa té poc a veure amb els babaus històrics presentats fins ara.

LA TOLLA, L'ANTEIER I EL BALL DEL PRÍncep

La segona, tercera i vuitena peça del manuscrit gironí corresponen, respectivament, a la tolla, l'anteier i el ball del príncep. En aquests tres casos, es mostren els paral·lelismes amb el M 1452, en el qual es troben danses similars.

Certament, hi ha una peça al manuscrit de la Biblioteca de Catalunya que també duu el nom de *tolla*, per bé que manté diferències amb el recull estudiat:

Tolla (M 1452, fol. 160r)



FIGURA 7. *Tolla* del M 1452.

En comparació, la tolla gironina resulta força més elaborada, tot i que encara s'hi nota la correspondència entre les dues. Coincideixen en el compàs de C, però rítmicament la tolla gironina redueix els valors a la meitat i resulta més ràpida, i difereixen també en la tonalitat. Malgrat tot, el parentiu és innegable.

Amb aquest nom, és una dansa molt desconeguda. Per a Coromines, *tolla* deriva de *toll*, entès com a gran bassa d'aigua, i no ho relaciona etimològicament amb *toia*, amb el sentit de 'pomell de flors', i que ajudaria a situar la dansa com a ball amb rams o en forma de ram, o propera a la faràndula dels gegants. ²¹

L'anteier —*anteyer*, al manuscrit gironí— també té la seva correspondència amb el manuscrit M 1452, en les dues peces anomenades *Anta-hyer* i *Anta-hyer a galopie*, on apareixen seguides i emparentades. L'anteier gironí, altrament, té la característica significativa d'un canvi de compàs en la segona part, que passa de 3/4 a 6/8. En aquest sentit, s'apropa a l'*Anta-hyer a galopie*, amb una part central que mostra una certa ambigüitat rítmica:

19. Joan AMADES, *Costumari català: El curs de l'any*, vol. 4, p. 566.

20. GRUP D'ESTUDIS D'ESPLUGUES, «El Babau d'Esplugues», *El Pou del Vernís*, núm. 27 (octubre 2009), p. 1.

21. Joan COROMINES, «toll», a *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, vol. VIII, p. 544.

Anta-hyer a galopie (M 1452, fol. 152v)



FIGURA 8. *Anta-hyer a galopie* del M 1452.

Ens trobem, doncs, amb un cas similar a la tolla: l'exemple gironí hi mostra paral·lelismes, però es desenvolupa de manera diferent. Com en la tolla, així mateix, en resta obscur el significat del títol. Si *anteyer* podria relacionar-se amb algun portador de teies en una processó o desfilada, *anta-hyer* l'allunya d'aquesta possible etimologia. Ni la tolla ni l'anteier apareixen al *Diccionari de la dansa*: Pujol i Amades esmenten únicament el ball de l'antanyora, que s'havia ballat a Sant Joan de les Abadesses, basant-se en unes dades esparses recollides per Marian Aguiló.²²

Perdut el rastre popular, doncs, hem de recórrer altra vegada al *Poema anafòric* de Francesc Tegell per enquadrar l'anteier com una de les nombroses danses que eren ballades als saraus:

Decrèpit lo Anteyer resucitaren
després de ser la crida assossegada, (*Sarau quint*, p. 74)

Tornaren, luego, a ballar,
Cotillon y lo Anteyer
ab passos llarchs varen fer, (*Sarau sisè*, p. 82)

Seguí's a aquest lo Farol,
lo Cotillon y Anteyer;
Contraclarín varen fer (*Sarau novè*, p. 100)

Ballaren Cotillon, després Marmota,
Passapié, la Gustala,
Pitillo, la Gavota,
que [h]y ha qui tot los sab en esta sala,
y fins lo Petissú, resucitaren,
y lo Anteyer més vell també ballaren. (*Sarau desè*, p.111)

22. Francesc PUJOL i Joan AMADES, *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, p. 13.

Als Babaus lo Farol,
lo Anteyer a est seguí,
y a aquest la Contradança
q[ue] anomenen lo Ball, vuy, dels Fadrins. (*Sarau onse*, p. 124)

En un cercle tan amatent a les modes i novetats franceses, es desprèn de la relació de Tegell que, com el babau, cap a 1720 l'anteier era considerat «decrèpit» i vell, però encara prou present, a cinc dels dotze saraus. En canvi, vint anys enrere, l'anteier havia estat un ball avinent entre la noblesa, si tenim en compte una altra font documental, el manuscrit Potau (1701), en el qual el jove de casa bona Josep Fausto de Potau i de Ferran va anotar els balls apresos del mestre de dansa Francesc Oliveles. Potau va escriure detalladament tretze dels balls apresos i, en una segona part, va anotar el nom —només el nom— de sis balls més, entre els quals, l'anteier.²³

Finalment, la melodia de la vuitena peça, el ball del príncep, també apareix als dos manuscrits: al M 1452 apareix al foli 150 —de fet, totes tres peces s'ubiquen cap al final del document, properes entre si, entre el foli 150 i el 160. Tot i algunes petites variants melòdiques, aquest cop les dues peces resulten molt similars:

Ball del Príncep (M 1452, fol. 150r)



FIGURA 9. *Ball del príncep* del M 1452.

I ELS MINUETS

No és insòlita la presència de nou minuets acompanyant les danses analitzades fins ara. Tant als altres dos reculls catalans de danses esmentats com als saraus descrits per Tegell i Rafael d'Amat hi són presents, i testimonien la difusió d'aquesta dansa al llarg del segle XVIII. El 1701, a la festa pública de benvinguda a Felip V i Maria Lluïsa de Savoia a Barcelona, el minuet ja havia estat una de les danses presents.²⁴ Als tractats de dansa del Set-cents, el minuet va prenent cada vegada més protagoni-

23. Carles MAS I GARCIA, «L'expansió de la dansa d'escola», a *Dansa i música: Barcelona 1700*, p. 265.

24. *Festivas demonstraciones y magestuosos obsequios, con que el [...] Consistorio de los Diputados y oydores del Principado de Cataluña, celebró la dicha que llegó a lograr, con el deseado arribo y feliz himeneo de sus catolicos reyes d[on] Felipe IV de Aragon y V de Castilla, conde de Barcelona, &c. y doña Maria Luisa Gabriela de Saboya...* Barcelona, Rafael Figueró, 1702, p. 345. El minuet («minovete») és la dansa que fa 13.

nisme, com es veu sobretot als que publiquen Pau Minguet i Yrol i Bartomeu Ferriol i Boixerans entre els anys trenta i seixanta, deutors de les modes franceses. Aquests tractadistes donen explicacions de com s'han de desenvolupar els saraus o balls si es vol seguir el protocol francès, i com el minuet ha de ser-hi present. Els reglaments dels balls, les recopilacions de danses i els testimonis de viatgers estrangers a Espanya analitzats per Clara Rico Osés confirmen alhora la presència del minuet i el canvi cultural que va suposar la progressiva introducció dels models francesos. Alguns viatgers francesos descriuen l'excessiu artifici amb què eren ballats els minuets, i advertien que era una moda cortesana ineludible però importada.²⁵

Ja hem vist com als saraus narrats per Francesc Tegell, balls catalans com el babbau o l'anteier se succeïen als minuets. A les cròniques del baró de Maldà, el minuet és també omnipresent des que comença a escriure-les fins ben entrat el segle XIX: interclassistes, es ballen minuets tant a les festes que ofereix al seu palau de Barcelona el capità general, el comte de Ricla, amb una orquestra de quaranta músics (4 de novembre de 1768),²⁶ com a la festa major de Sant Feliu de Llobregat, en un «sarauet caser» i gràcies a «dos soldadets músichs» violinistes (12 d'agost de 1770).²⁷ Els minuets van gairebé sempre aparellats amb les contradanses, als seus escrits, i el baró assenyala sovint que són balls moderns, nous, del seu temps. Fins i tot ell mateix arribà a compondre'n alguns.

El recull gironí és un testimoni més del progressiu afrancesament dels balls i danses, però també de la persistència de balls autòctons. Els nou minuets comparteixen entre ells el ritme ternari —cal fer notar la proporció major del 4, poc freqüent—, l'estructura bipartida de dansa i la tendència a les frases musicals regulars de 8 o 16 compassos. En canvi, contrasten amb les altres danses, amb tirades més desiguals:

TAULA 1
*Llista de danses del manuscrit gironí, amb el seu compàs, tonalitat
i nombre de compassos de cada part*

	<i>Compàs</i>	<i>Tonalitat</i>	<i>Part A</i>	<i>Part B</i>
1. Bavau	6/8	re M	8 c.	4 c.
2. Tolla	4/4	re M	4 c.	6 c.
3. Anteyer	3/4 - 6/8	sol M	8 c.	14 c.
4. Minuet	C 3	si♭ M	8 c.	16 c.
5. Minuet	3/4	re m	8 c.	16 c.
6. Minuet	3/4	re M	8 c.	18 c.
7. Minuet	3/4	re M	8 c.	12 c.

25. Clara RICO OSÉS, «De las ceremonias de los bailes: política, identidad y representaciones a través del baile español del siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, núm. 114 (2012), p. 645-670.

26. Manuel ROCAMORA, *Un siglo de modas barcelonesas: 1750-1850*, p. 16.

27. Rafael D'AMAT I DE CORTADA, *Miscel·lània de viatges i festes majors*, vol. I, p. 69.

TAULA 1 (Continuació)
 Llista de danses del manuscrit gironí, amb el seu compàs, tonalitat
 i nombre de compassos de cada part

	Compàs	Tonalitat	Part A	Part B
8. Ball del príncep	4/4	sol M	5 c.	6 c.
9. Minuet	3/4	re M	8 c.	10 c.
10. Minuet	3/4	sol M	8 c.	8 c.
11. Minuet	3/4	sol M	8 c.	8 c.
12. Minuet	3/4	si \flat M	8 c.	16 c.
13. Minuet	3/4	sol M	16 c.	17 c.

FONT: Elaboració pròpia.

CONCLUSIONS

Si acceptem la procedència gironina del manuscrit, podem suposar diversos usos que se li podria haver donat. Havent-hi un ball del príncep, el recull podria haver servit per a algunes de les festes monàrquiques que van tenir lloc a Girona, com les que van celebrar-se amb motiu de les proclamacions de Lluís I (1724), Ferran VI (1746) i Carles IV (1789), o la visita dels infants Carles (1731) i Felip (1742). Però també pot testimoniar una sessió d'algun sarau privat o alguna balla pública. L'interès dels gironins pels balls queda corroborat amb la notícia d'un mestre de dansa actiu a la ciutat, Jacob Seró, gràcies a l'inventari *post mortem* dels seus béns a la casa on vivia, el 1755, d'entre els quals destaquen un parell de violins.²⁸

L'amalgama de minuets amb altres danses autòctones del recull testimonien la influència francesa que es va imposant a Catalunya al llarg del Set-cents i, alhora, la convivència entre unes i altres. Els minuets van acaparar progressivament el protagonisme, però les altres danses van continuar tenint el seu moment. Algunes, fins i tot, amb una certa rellevància, com hem vist en el cas del babau. En la recerca de balls i cançons tradicionals, la metodologia de la comparació de fonts pot fer emergir determinades peces que devien ser prou difoses i conegudes en la seva època però que, per les raons que fossin, van ser desestimades i van desaparèixer de la memòria col·lectiva i del repertori popular.

28. Arxiu Històric de Girona, Notaria de Girona 10, llibre 619, f. 104v-105r, 15 d'abril de 1755. La marmessora de Jacob Seró, «saltatori vulgo mestre de Dansas Gerundae», fou la seva vídua, Rosa Seró. El matrimoni vivia en un habitatge propi «quo sita est in vico tendente a Curia Regia G[erun]da ad plateam pontis Civitatis Signo Sto. Crucificis praecedente». L'inventari descriu els béns, en general molt usats. A la sala principal, on Seró devia ensenyar les danses, destaquen sis bancs de fusta, sis canelobres de paret, sis estampes «ço es quatre de grans, y dos de petites de paper ab sas guarnicions de fusta molt dolentas», «un violí y arch ab sa caps de fusta usat» i un «altre violí de butxaca usat».

ANNEX. TRANSCRIPCIÓ DEL DOCUMENT

13 danses instrumentals

Arxiu Diocesà de Girona,
Fons de la Catedral,
GIC_An-64, 86/4

1. Bavau

Musical score for '1. Bavau' in G major, 6/8 time. The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the notes.

2. Tolla

Musical score for '2. Tolla' in G major, 4/4 time. The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the notes.

3. Anteyer

Musical score for '3. Anteyer' in G major, 3/4 time. The score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the notes.

4. Minuet

Musical score for Minuet 4, measures 1-12. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The first system (measures 1-4) shows a treble staff with a melody of quarter notes and eighth notes, and a bass staff with a simple accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the melody with some sixteenth-note passages. The third system (measures 9-12) concludes with a repeat sign and two endings: the first ending leads back to the beginning, and the second ending concludes the piece.

5. Minuet

Musical score for Minuet 5, measures 1-12. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a steady accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the melodic development. The third system (measures 9-12) ends with a repeat sign and a final cadence.

6. Minuet

Musical score for Minuet 6, measures 1-12. The piece is in 3/4 time and D major. The first system (measures 1-4) shows a treble staff with a melody of quarter and eighth notes, and a bass staff with a simple accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the melody with some sixteenth-note passages. The third system (measures 9-12) concludes with a repeat sign and a final cadence.

7. Minuet

First system of musical notation for Minuet 7. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in G major and 3/4 time. The treble staff begins with a melodic line: G4-A4-B4-C5, followed by a quarter rest, then D5-E5-F5-G5, and a final quarter rest. The bass staff provides a simple accompaniment: G3-A3-B3, followed by a quarter rest, then C4-D4-E4-F4, and a final quarter rest.

Second system of musical notation for Minuet 7. The treble staff continues the melody: G4-A4-B4-C5, followed by a quarter rest, then D5-E5-F5-G5, and a final quarter rest. The bass staff continues the accompaniment: G3-A3-B3, followed by a quarter rest, then C4-D4-E4-F4, and a final quarter rest.

8. Ball del Princep

First system of musical notation for Ball del Princep. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in G major and 4/4 time. The treble staff begins with a quarter rest, followed by G4-A4-B4-C5, then D5-E5-F5-G5, and a final quarter rest. The bass staff begins with a quarter rest, followed by G3-A3-B3, then C4-D4-E4-F4, and a final quarter rest.

Second system of musical notation for Ball del Princep. The treble staff continues the melody: G4-A4-B4-C5, followed by a quarter rest, then D5-E5-F5-G5, and a final quarter rest. The bass staff continues the accompaniment: G3-A3-B3, followed by a quarter rest, then C4-D4-E4-F4, and a final quarter rest.

9. Minuet

First system of musical notation for Minuet 9. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in G major and 3/4 time. The treble staff begins with a quarter rest, followed by G4-A4-B4-C5, then D5-E5-F5-G5, and a final quarter rest. The bass staff begins with a quarter rest, followed by G3-A3-B3, then C4-D4-E4-F4, and a final quarter rest.

Second system of musical notation for Minuet 9. The treble staff continues the melody: G4-A4-B4-C5, followed by a quarter rest, then D5-E5-F5-G5, and a final quarter rest. The bass staff continues the accompaniment: G3-A3-B3, followed by a quarter rest, then C4-D4-E4-F4, and a final quarter rest.

10. Minuet

First system of musical notation for Minuet 10. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in G major and 3/4 time. The treble staff begins with a quarter rest, followed by G4-A4-B4-C5, then D5-E5-F5-G5, and a final quarter rest. The bass staff begins with a quarter rest, followed by G3-A3-B3, then C4-D4-E4-F4, and a final quarter rest.

Second system of musical notation for Minuet 10. The treble staff continues the melody: G4-A4-B4-C5, followed by a quarter rest, then D5-E5-F5-G5, and a final quarter rest. The bass staff continues the accompaniment: G3-A3-B3, followed by a quarter rest, then C4-D4-E4-F4, and a final quarter rest.

11. Minuet

12. Minuet

13. Minuet

BIBLIOGRAFIA

- AMADES, Joan. *Costumari català: El curs de l'any*. Barcelona: Salvat, 1950-1956.
- AMAT I DE CORTADA, Rafael d'. *Calaix de sastre VI (1802-1803)*. Edició a cura de Ramon Boixareu. Barcelona: Curial, 1987.
- *Miscel·lània de viatges i festes majors*. Vol. I. Edició a cura de Margarida Aritzeta i Abad. Barcelona: Barcino, 1994.
- AUTRY MUSEUM OF THE AMERICAN WEST. *Eleanor Hague Collection, album, circa 1770s* [en línia]. Disponible a: <http://binder.theautry.org/archive/view/ms_203album> [Consulta: 24 setembre 2021].
- BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA. *Libro de piezas de danza para violín solo o a dúo* [en línia]. Disponible a: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000059030&page=1>> [Consulta: 24 setembre 2021].
- CAPMANY, Aureli. «El baile y la danza». A: CARRERAS CANDI, Francesc (ed.). *Folklore y costumbres de España*. Barcelona: Alberto Martín, 1931-1934, p. 170-417.
- COROMINES, Joan. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Curial, 1980-2001.
- CORREA RODRÍGUEZ, Alejandro. «Danzas catalanas en la Nueva España». A: GALÍ BOADELLA, Montserrat [et al.] (ed.). *Cataluña e Iberoamérica: Investigaciones recientes y nuevos enfoques*. Barcelona: Asociación de Catalanistas de América Latina (ACAL), 2017, p. 101-112.
- CRIVILLÉ, Josep; VILAR, Ramon (ed.). *El llibre d'orgue de Lleida: Músiques diverses*. Barcelona: Dinsic, 2003.
- ESSES, Maurice. *Dance and instrumental differences in Spain during the 17th and early 18th centuries*. Hillsdale: Pendragon Press, 1992.
- GRUP D'ESTUDIS D'ESPLUGUES. «El Babau d'Esplugues». *El Pou del Vernís*, núm. 27 (octubre 2009), p. 1.
- MAS I GARCIA, Carles. «L'expansió de la dansa d'escola». A: GARCIA ESPUCHE, Albert (dir.). *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 226-302.
- MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra, 1714*.
- PUJOL, Francesc; AMADES, Joan. *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, 1936.
- RICO OSÉS, Clara. «De las ceremonias de los bailes: política, identidad y representaciones a través del baile español del siglo XVIII». *Bulletin Hispanique*, núm. 114 (2012), p. 645-670.
- ROCAMORA, Manuel. *Un siglo de modas barcelonesas: 1750-1850*. Barcelona: Aymà, 1944, p. 16.
- RUSSELL, Craig H. «El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII». *Heterofonía: Revista de Investigación Musical* [Mèxic: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez], núm. 116-117 (1997), p. 51-97.
- SÁNCHEZ BUENO, Soledad. *Bibliografía crítica de danza española antigua (siglos XII a XVIII)* [en línia]. Disponible a: <<https://bibliografiadanzaespanyola.wordpress.com/2014/04/21/follias-ballets-sardanas-contradansas-minuets-balls-pasapies-y-moltas-altres-cosas-de-aquell-temps-vell-que-ara-son-poch-usadas-pero-ab-tot-son-bonicas-y-molt-alegres/>> [Consulta: 2 novembre 2020].
- TEGELL, Francesc. *Poema anafòric*. Edició a cura de Kenneth Brown. Barcelona: Curial, 1989.