

TÈCNICA INSTRUMENTAL A LA POLIFONIA CATALANA DEL SEGLE XVII

Francesc Bonastre

INTRODUCCIÓ

La turmentada personalitat de la vida catalana en el transcurs del segle XVII esdevé significativa perquè en retinguem, a tall de breu pròleg del tema anunciat, els trets més destacats, que configuren l'univers global en el qual s'inseix l'activitat artística i, per extensió, el mateix fet musical.

Des de l'inici del segle persisteix al Principat una atmosfera político-social del tot contradictòria: a la pressió constant del centralisme de la cort, hom ha d'afegir la desorientació de certs estaments socials, que conduí, mitjançant un procés complex i arduós, a una inviabilitat de la pau ciutadana, blasmada encara per la *Guerra dels Segadors*.

Quant a la situació cultural del país, cal partir de l'herència del segle anterior, que mena a una confosa actitud de replegament, en la qual la situació de la llengua assoleix una posició difícil. El castellà s'escau l'instrument habitual com a vehicle de la cultura literària¹, i la nostra llengua resta abocada al didactisme popular —fet confessat moltes vegades pels escriptors— i reduïda a l'àmbit eclesiàstic: fins i tot cal restar, d'aquest important contorn de la vida catalana, el comportament d'alguns sectors del clergat regular, que esdevingueren protagonistes d'una conscient —bé que no progressiva— castellanització lingüística del Principat.

La Contrareforma, impulsada materialment per la Cort, ajudà a l'aïllament respecte dels corrents culturals i científics d'arreu d'Europa, a l'inrevés de la política oberturista de l'època renaixentista, que caracteritzà bona part dels dos primers terços del segle XVI.

No hi mancaren, enmig d'aquest estat general de prostració i abaltiment, les persones i les entitats que sostingueren una actitud positiva; tampoc no podem asserir *de facto* que el comportament de tot el país fos absolutament negatiu: una contínua oscil·lació s'entreveu durant la primera meitat del

1. M. DE RIQUER, *Història de la Literatura Catalana*, vol. III, Barcelona, 1964, pp. 574 i ss.

segle; la seva importància emperò, no arriba a negar del tot les afirmacions de caràcter general que hem elaborat suara, seguint els nombrosos estudis sobre aquesta matèria.

Passat l'angoixant trauma de la *Guerra dels Segadors*, hom observa, sobretot en el transcurs del darrer terç del segle XVII, els senyals d'un redreçament a l'economia, la ciència i la societat catalanes de l'època; el contacte amb Europa retorna a poc a poc, i malgrat que l'actitud envers la llengua continua essent la mateixa, podem convenir que una atmosfera de major obertura i estabilitat, en tots els sentits, presideix la vida catalana de la darrera de la dissetena centúria.

Delimitant encara més l'univers cultural del país, cosa que ja hem esmentat anteriorment, cal assenyalar la presència d'un tarannà molt semblant pel que fa a les arts plàstiques d'aquest temps: d'acord amb els estudis d'Arnau Puig² i F. Triadó³, Catalunya no es decanta pel Barroc arquitectònic (el pictòric vindrà encara més tard) fins a la segona meitat del segle: tot i així, els models renaixentistes planen molt sovint pertot Catalunya durant el Barroc.

EL BARROC MUSICAL A CATALUNYA

Malgrat la impermeabilització imposada per la Contrareforma, Catalunya no va perdre del tot el contacte amb Europa, sobretot dins l'àrea mediterrània. La propinqüitat amb França, i les relacions comercials amb Gènova, Nàpols i Sicília, constitueixen un mecanisme corrector del quadre exposat abans. També indirectament, per conductes castellans i andalusos, el Principat tingué accés a d'altres tipus d'intercanvis econòmics.

El taller de la música barroca d'aquest temps és Itàlia: l'assumpció del nou moviment artístic arreu d'Europa ha de passar forçosament pel coneixement i posterior difusió de la música italiana.

Bé que ens manquin encara estudis de conjunt sobre la qüestió, podem aventurar raonablement que Catalunya coneix, gairebé des d'un principi, la nova sensibilitat musical que s'està bastint a Itàlia; almenys moltes de les seves manifestacions més essencials com són la policoralitat, l'ús del continu, la consciència instrumental, la nova harmonia i en general, el pregon sentit de l'expressivitat sonora, que conforma un vertader canvi global, de tal manera que hom pot assegurar la realitat d'una assumpció catalana gairebé coetània del barroc musical italià.

L'entrada del nou estil emperò, xoca amb uns fets ben diferenciadors per cert, respecte del model italià. Catalunya no posseeix una estructura política

2. A. PUIG, *Història de l'Art Català: del Renaixement al Barroc*. Barcelona, 1970.

3. J. R. TRIADÓ, *L'època del Barroc: segles XVII i XVIII* (Història de l'Art Català, vol. V). Barcelona, 1985.

lliure i puixant com la majoria de repúbliques i senyoriis italians, ni una economia reeixida, ni el tarannà ufanós d'una generació de compositors —Peri, Caccini, de Cavalieri, Monteverdi— que se senten protagonistes reals del nou estil musical. També hi mancava al nostre país el capteniment serè d'una recentíssima història cultural i tanmateix, el mecenatge continu de les arts i les ciències, de secular transcendència en el contorn italià.

La polifonia catalana del segle XVII

Tot i que el tema que m'he proposat de tractar és molt més específic, he cregut oportú de comentar, bé que de manera molt general, l'evolució de la nostra polifonia d'aquesta època, per tal com s'escau el marc necessari per a poder furnir el treball pròpiament instrumental.

Cal distingir, de bell antuvi, entre la polifonia civil i la religiosa: l'evolució de la música vocal profana resta molt més lliure, atès que no suposa cap servitud respecte de l'estament eclesiàstic. El vehicle lingüístic emprat pels compositors catalans del segle XVII —tant al Principat com a València i a Mallorca— és el castellà, essent excepcionals els textos civils musicals en català⁴.

Quant a la música religiosa, hom distingirà també entre l'estrictament litúrgica, i la de temàtica cultural més ampla.

La música litúrgica catalana del segle XVII respon als criteris emanats del Concili de Trent, pel que fa a la seva funció ritual, per l'ús preceptiu de la llengua llatina, que aporta un evident grau de hieratisme sacralitzador, i en general, per la seva manca d'evolució, almenys morfològica: això no obsta perquè el llenguatge harmònic derivat del nou estil s'hi manifesti visiblement, sobretot a partir de la segona meitat del segle; també cal dir que l'expressivitat motriu del barroc es palesa en la nostra polifonia litúrgica des de bon començament: que serveixi d'exemple la col·lecció de Misses i Salms, escrites de la mà del seu autor, Joan Pau Pujol, el 1614, on apareix ja la tècnica concertada del doble cor⁵.

En general emperò, la polifonia litúrgica catalana de la primera meitat del segle XVII segueix encara els passos del manierisme renaixentista, i empra fins i tot mòduls compositius molt més endarrerits: aquest seria el cas, per exemple, d'una bona part de la producció de Marcià Albareda⁶; un exemple més curiós encara, el trobem a la missa *Susanne un jour* de Pere Riquet, escrita versemblantment en el primer terç del segle XVII amb la tècnica paròdica del primer renaixement franco-flamenc⁷.

4. M. QUEROL, *Cançoners Català dels segles XVI-XVIII*, Barcelona, 1979, p. 10.

5. Ms. M. 786, Biblioteca de Catalunya (= BC).

6. Aquest fet es palesa sobretot en la col·lecció de salms i motets de l'esmentat autor, copiada l'any 1650 i servada a l'Institut de Musicologia «Josep Ricart i Matas» (Ms. M. 6).

7. P. RIQUET, *Missa Susanne un jour*, Ms. M. 859 BC, f. 169^v-182. Veg. l'edició a cura de F. BONASTRE, *Quaderns de Música*, 1, Inst. Est. Tarraconenses, Tarragona, 1982.

Aquesta actitud regressiva és pròpia també, i en un major grau d'anacronisme, de tota la música hispànica de l'època; un capteniment semblant el trobem tanmateix a França, Anglaterra i, en certa manera, a Alemanya.

És a partir de la segona meitat del segle quan hom pot observar-hi l'aparició d'un llenguatge nou, bé que sotmès a uns esquemes formals immutables, que arriben ben bé a la darrerria del segle XVIII.

La música religiosa no litúrgica en canvi, participa molt més plenament de l'esperit i la realitat del barroc. Sorgida en un principi d'arquetips formals renaixentistes —el *Villancico*, sobretot— evoluciona molt més ràpidament, de la mà de la polifonia civil, envers l'adquisició de l'estil nou, tant pel que fa a la morfologia com pel que es refereix a l'estructura interna. Molts dels esquemes formals sorgits de la música profana i de la música incidental per al teatre, són transvasats a la polifonia religiosa, amb versions «a lo divino» que s'escauen tota una declaració programàtica d'independència —ben relativa, d'altra banda— enfront del clima opressiu de la Contrareforma.

Cal tenir present tanmateix, que en el transcurs d'aquesta centúria s'accentuen dos estils dins la polifonia religiosa catalana: l'un posseeix una dimensió més culta⁸ —els *tonos*, per exemple— i és regularment escrit en castellà; l'altre s'afaiçona d'un caire més popular— els *Goigs*, les *Lletres*, en certa manera el *Villancico*⁹— i el seu text esdevé, per norma general, el català: és el didactisme al qual hem fet referència anteriorment, però també pot ésser interpretat con un element positiu d'integració sòcio-lingüística, que cal no oblidar.

La dicotomia entre la música litúrgica i la religiosa ha d'ésser contemplada tanmateix, dins una doble actitud en la qual es manté el compositor: l'accentuació i/o l'apropament d'aquestes diferències és fruit d'una consciència estilística individual, limitada evidentment pel context general de l'època, que abans hem exposat.

Els instruments a la polifonia catalana del segle XVII

Atès que la poca música civil conservada no ens dóna de moment unes bases fermes per a treballar la seva tècnica instrumental (que d'altra banda es reduiria al resultat dels paràmetres vocals i a la funció instrumental del continu) i tenint present en canvi, la refflorida de manuscrits de polifonia litúrgica i religiosa de tot el segle, en la qual l'aspecte tímbric aconsegueix una vivíssima representativitat quantitativa i qualitativa, cenyiré el meu estudi a aquesta important faceta de la nostra música.

El treball ha partit de l'estudi de prop d'un miler de manuscrits de l'èpo-

8. M. QUEROL, *Villancicos polifónicos del siglo XVII (Música Barroca Española, III)*, Barcelona, 1982, p. XIII.

9. Hom emprà el mot «villancico», castellanisme corrent a la nostra llengua durant els segles XVII i XVIII, per designar el gènere musical format per tornada i cobles.

ca, servats a la Biblioteca de Catalunya i als arxius de la Catedral de Tarragona i Girona, i de les Parroquials d'Olot i Canet de Mar. En conjunt, ofereixen una mostra ben reeixida tant de la gradació històrica, per tal d'explicar l'evolució, com de la varietat estructural, a fi de copsar-ne el contingut.

a) Les cobles de ministrers

La preocupant indeterminació instrumental d'altres centúries —preocupant per l'estudiós d'avui, no pas pels músics d'aquells temps— començà a ésser corregida en el transcurs del primer terç del segle XVI, si ens atenem a l'afany didàctic de l'època, que fa sorgir una gran quantitat d'obres d'iniciació musical per a instruments polifònics. A la darrerria d'aquesta centúria comencem a tenir notícies de la creació dels primers grups instrumentals estables a les nostres catedrals: les cobles de ministrers.

Coneixem avui quins eren els instruments i la funció que els pertocava dins la pràctica polifònica. En un principi, la cobla posseïx només tres instrumentistes, que fan sonar instruments d'alè, concertats d'acord amb les tessitures de les veus. Les formacions oscil·len entre les xeremies, els instruments de broca o boquilla (cornetes, sacabutxos) i els baixons. De vegades hom hi troba una certa estabilitat (per exemple, xeremia tiple, xeremia contralt i baixó, a Osca¹⁰; corneta, sacabutx i baixó, a la Seu d'Urgell¹¹), sense que puguin ésser tretes massa conseqüències d'aquest fet, la tendència uniformitat del qual és condicionada adés per l'economia del centre, adés per la mera disponibilitat dels artistes. Un mateix centre canviava sovint de model de cobla, per les facècies pròpies de les circumstàncies, generalment tant tristes i contradictòries, de la vida musical de les nostres seus.

El nombre de tres músics, que hom acostuma a trobar correntment a les catedrals, esdevé canviant en el transcurs del segle, bé que no ultrapassi el nombre de sis instrumentistes (a València constatem la presència d'una cobla de vuit ministrers, el 1580¹²). Tota la documentació servada aclareix a bastament la missió d'aquestes cobles, que consisteix sobretot en dos tipus d'activitats: la pràctica de la música instrumental sola, en els passaclaustres i processons, i l'acompanyament de la polifonia *colla parte*, cadascú a la veu que li pertoca, segons la tessitura de l'instrument i d'acord amb la divisió entre llenguatge vocal i instrumental que suposava, segons ens és palès des del primer terç del segle XVI, l'ornamentació instrumental com a fruit de l'esmentada diversificació estilística. Això és particularment significatiu per a la música de final del s. XVI i la primera meitat del XVII, en què no hi ha cons-

10. A. DURAN I GUDIOL, «La Capilla de Música de la Catedral de Huesca», *Anuario Musical*, XIX (1964), 29-55; espec., pp. 39-47 i apèndix documental.

11. F. PEDRELL I H. ANGLÈS, *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'En Brudieu*. Barcelona, 1921, pp. 140-151 («La Capella musical de la Seu, per H.[iginij] A.[nglès], la part corresponent al s. XVII).

12. J. CLIMENT, J. PIEDRA, *Juan Bautista Comes y su tiempo*. Madrid, 1977, p. 62.

tància —a les partitures servades— de la menció instrumental concreta, llevat de l'orgue, tal i com veurem després.

Tot i això, cal tenir cura de no caure en precisions massa estretes, car una mateixa obra podia ésser interpretada coetàniament a Barcelona, Girona i Tarragona, amb plantilles instrumentals diverses, malgrat la seva idèntica configuració vocal; d'altra banda, sabem que els ministrers (*ministril*, en l'ús del terme castellanitzat de l'època) eren hàbils en més d'un instrument, la qual cosa referma la indeterminació específica de la pràctica musical¹³.

Sovint, els ministrers de les catedrals anaven a fer música als espectacles teatrals, amb d'altres músics, o a les processons i manifestacions de caràcter civil, seguint la manera d'altres èpoques. Tant és així, que a Girona, per exemple, trobem la constitució d'una cobla de *música baixa* l'any 1649 per part del municipi, a fi de tocar a la processó del Corpus¹⁴: tres *tiorbes grosses*, un *violó*, un *tamborí de cordes*, un *strep* i dues *guitarres*. La denominació de *música baixa* (que a Girona s'anomena *música sorda* el 1676¹⁵), la trobem documentada a casa nostra des del segle XIV¹⁶. La supervivència de les cobles de *música alta* i *música baixa* arriba doncs, malgrat els canvis en la normalització dels instruments, fins ben entrat el segle XVII. Una mateixa estructura de gradació d'intensitat ha reeixit, bé que en circumstàncies ben diverses, durant tres segles.

Hem dit abans emperò, que les plantilles habituals a les catedrals catalanes de la primera meitat del segle XVII conformaven un tipus més o menys específic d'instruments de vent. L'absència de la corda, sobretot dels instruments d'arc, és ben notòria, i serà explicada més endavant.

Bé que coneguem la progressiva estabilització d'aquestes cobles de ministrers i llur funció en la polifonia de l'època, no és fins als anys centrals del segle que hom pot adonar-se de la concreció dels instruments a les obres escrites. Els compositors, que des de la Baixa Edat Mitjana han previst un acompanyament instrumental a la polifonia vocal, no han aconseguit una veritable consciència tímbrica fins a l'adveniment del Barroc, que pressuposa un canvi de mentalitat i de sensibilitat, propi del nou estil. Ha calgut la presència d'un llarg procés d'interacció, que ha fet néixer el llenguatge instrumental de la font vocal; ha calgut tanmateix una actitud humanística que interessés un ampli sector social vers els instruments polifònics; ha estat necessari un ampli plantejament didàctic i racional per a normalitzar la construcció i pràc-

13. L'habilitat dels ministrers en diversos instruments es perllongà fins al s. XVIII. Veg. F. BONASTRE, «La Capella musical de la seu de Tarragona a mitjan segle XVIII», *Bol. Arq. de Tarragona*, Fasc. 133-140 (1976-1977), 259-270; veg. espec., p. 260-261.

14. J. DE CHIA, *La Música en Girona*, Girona, 1886, p. 81-82.

15. Aquesta denominació fou corrent a Girona durant el segle XVII, coetàniament amb la de *música baixa*; veg. *Id.*, *ibid.*

16. H. BESSELER, «La cobla catalana y el conjunto instrumental de danza alta», *Anuario Musical*, IV (1949), 93-103.

tica dels instruments. Aquest conjunt de causes menà a l'aparició, al final del segle XVI, del *stile concertato* dels Gabrieli, que esdevé un dels primers senyals de la consciència tímbrica barroca.

Cal que examinem ara, l'aplicació d'aquesta consciència a la polifonia catalana del segle XVII.

b) L'ensamblatge instrumental a la polifonia

Fins ara hem recorregut una determinada línia documental que ens ha permès de comprovar uns fets: l'aparició d'un instrumentari concret i la seva progressiva estabilització. Serà necessària l'anàlisi d'aquesta presència instrumental, mitjançant la seva interacció amb la polifonia.

De bell antuvi, hem de tenir present que la major entitat tímbrica es manifesta en el domini de la polifonia coral, expressió reeixida d'un contrast de volums, ben pròpia del Barroc.

La tècnica policoral fou practicada a Catalunya des del principi del segle XVII, possiblement abans; de la seva constància n'hem donat ja el testimoni, ben abundós per cert, de Joan Pujol, l'any 1614. No es tracta d'un fet aïllat en l'autor i en l'època: la puixança de la policoralitat a través d'aquesta centúria és perfectament palesa arreu, en una progressió ascendent¹⁷.

L'ampliació evolutiva vers la policoralitat, més que un procés de quantificació de mitjans, s'explica per una raó interna a la recerca de l'expressivitat, que passa per la racionalització i l'estudi de tot el joc de la tímbrica, de la qual en depèn fins i tot la mateixa trama del llenguatge musical. La diferència d'un salm a dos cors de Joan Pujol i les completes a cinc cors de Francesc Soler és quelcom més que el simple augment de materials: hi ha sobretot la presència d'una voluntat semàntica i la lenta elaboració d'un vertader programa tímbric, malgrat la diversa sort que el Barroc conegué a casa nostra, per les raons adduïdes a l'inici d'aquest treball.

Heus ací l'esquema d'aquesta evolució:

1 L'estil concertat

La polifonia a dos cors o més, sorgida a mitjan segle XVI, constitueix un testimoni de la nova expressivitat que menarà vers el Barroc; la recerca del contrast de volums entre els diversos plans sonors i la institució del diàleg, degué comprendre els auditors enmig de les reverberacions dels temples. Una adequació entre el so i l'espai arquitectònic és prevista conscientment pel compositor¹⁸.

Un instrument polifònic —orgue, clavicèmbal, llaüt, tiorba, arpa, etc.— acompanya aquesta polifonia com a baix continu. La notícia documentada més

17. M. QUÉROL, «La polyphonie religieuse espagnole au XVII^e siècle», (dins *Le «Baroque» Musical*), Liège, 1961, pp. 91-105.

18. R. WITTKOWER, *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Buenos Aires, 1958.

antiga que posseïm a Catalunya data de 1625, i és un *Acompañamiento al órgano* dels salms *Confitebor tibi Domine* i *Laudate pueri Dominum*, de Joan Pujol¹⁹. És possible, evidentment, que la pràctica fos més antiga²⁰.

Més endavant, a partir de la segona meitat de segle, disposem de dades concretes de la incorporació d'una cobla instrumental a la música policoral. L'esquema més corrent és un cor de dues xeremies i un sacabutx, que juga amb els cors vocals independentment, i que el compositor compta com a tres veus més. A part d'aquest cor instrumental hom hi troba també d'altres instruments: un baixó en comptes de la veu més greu del cor *de ripieno* o *de capella*, i l'orgue (o qualsevol instrument polifònic) que sol fer el continu. Vegem-ne un exemple en aquest *Nunc dimittis* anònim, de la segona meitat del segle XVII²¹:

I Cor: Tiple, Tenor.

II Cor: Tiple, Alto.

III Cor: Xeremies 1/2, Sacabutx.

IV Cor: Tiple, Alto, Tenor, Baix (instrumental).

Acompanyament a l'orgue.

Acompanyament continu (el mateix que l'orgue; escriptura post.).

(Vegeu l'exemple musical núm. 1).

He dit abans que el compositor compta aquests instruments com a altres veus: en el cas anterior, l'encapçalament de l'obra és «*Nunc dimittis* / a 11». Sobretot, cal dir que els té per veritables veus i que el seu tractament tímbric no té, en principi gaire importància, sinó que està condicionat a la textura contrapuntística general de l'obra. És no gens menys que la pràctica de l'estil concertat, en la qual veus i instruments gaudeixen d'una mateixa estructura, anivellada només pel continu.

S'ha introduït emperò, la realitat instrumental, tractada a la manera vocal: un contrast tímbric evident, bé que mínim, sorgeix d'una mateixa articulació compositiva.

De vegades, el compositor no arriba a concretar la menció de l'instrument, sinó que esmenta una denominació genèrica, evidentment lligada a la tessitura instrumental adient amb la seva funció; així ho veiem en un salm de Lluís Vicenç Gargallo († 1682), on el Tiple dels instruments del tercer cor és anomenat *Tiple por ministril*, mentre les altres veus són especificades amb el seu forniment tímbric: xeremia alto, xeremia tenor, sacabutx (baix)²².

Aquesta tècnica concertada és emprada fonamentalment en els primers decenniis del segle XVII, bé que perduri fins a la darrerria de la centúria esmentada.

19. H. ANGLÈS, *Johannis Pujol Opera Omnia*, II, Barcelona, 1932, pp. VI i 227-236. El fragment amb continu correspon al Ms. M. 786 bis BC.

20. T. L. de Victoria, a l'edició madrilenya de l'any 1600, empra l'acompanyament de l'orgue al motet *Ave Maria*.

21. Ms. II-51 de l'Arxiu de Música de Canet de Mar (= AMC).

22. «*Nunc dimittis* / a 12 / Gargallo», Ms. II-21 AMC, 2.ª meitat s. XVII.

8

TI se - cun - dum ver - bum tu - um, tu - um

A. se - cun - dum ver - bum tu - um, tu - um

TI tu - um Do - mi - ne, se - cun - dum ver - bum tu - um, tu - um

T. tu - um Do - mi - ne, se - cun - dum ver - bum tu - um, tu - um

Xe. 1

Xe. 2

Sc.

TI se - cun - dum ver - bum tu - um

A. se - cun - dum ver - bum tu -

T. se - cun - dum ver - bum tu -

B.

B. C.

Exemple musical núm. 1

Nunc dimittis a 11, Ms. 11-51 AMC. Transcripció i estudi, per F. BONASTRE. *Quaderns de Música Històrica Catalana*, núm. 4. IUDIM, Barcelona, 1983; pàg. 8.

2 La diferenciació tímbrica

A mitjan segle, hom veu accentuar el procés d'interacció entre veus i instruments, que assoleix un resultat molt divers del primer estil concertat. En la primera etapa que acabem d'assenyalar, el compositor havia enfrontat uns blocs sonsors vocals, seguint la tècnica dels *cori spezzati*, amb d'altres d'instrumentals: ara tempta sobretot, a aprofundir en la gradació i diversificació dels timbres dels instruments, bé que en un context de participació en la música vocal.

Som davant una altra tècnica, que és fruit del definitiu assentament de la consciència instrumental, i que cerca les possibilitats concretes de la tímbrica, a través d'un procés d'interiorització en el qual veus i instruments assoleixen un tracte molt més específic.

Aquesta diferenciació tímbrica esdevé el resultat d'una contínua i elaborada òsmosi entre l'estil vocal i l'instrumental, amb mutus préstecs i enriquiments. Per una banda, comencen a aparèixer les obres *a solo*, per a veu i instrument (a més a més del continu). En tenim un exemple reeixit en el «Tono» *Respirad, flores* de Joan Barter († 1706)²³, per a contralt i xeremia, on l'instrument esmentat realitza vocalisos i ornamentacions que contrasten amb el tarannà molt més planer i rítmic de la veu.

El policoralisme, per altra banda, perd el caràcter en certa manera monolític que havia posseït a la primera meitat del segle, i dóna flexibilitat a les relacions tímbriques i contrapuntístiques entre els diversos cors, deslliurant veus i instruments del seu lligam arquetípic en blocs fixos. L'aprofundiment i major cura de l'equilibri entre música vocal i instrumental coincideix, a Catalunya, amb el reffloriment sòcio-econòmic de l'últim terç del segle: potser en aquest aspecte, no hi seria aliena la major quantificació de mitjans —entre la qual cal destacar la presència, ara ja habitual, d'instruments d'arc— a les plantilles i cobles de ministrers, que juntament amb l'augment del nombre de cors, assoleixen unes característiques expressives molt més reeixides.

Les *Completes a 15* de Francesc Soler († 1688)²⁴, escrites l'any 1686, esdevenen una mostra significativa d'allò que hem dit. Heus ací l'esquema de la distribució dels elements:

I Cor: Ti, T.

II Cor: Vl. 1/2, Vló.

III Cor: Xe. 1/2, Sc.

IV Cor: Cs., A, T.

23. Ms. M. 754/23 BC.

24. «Completes / de f.^{co} soler, maestro de la Chatedral / de Gerona, para la fiesta 24 mayo / A S.ⁿ Narciso, dia en que la muy fedilissima / y noble ciudad de Gerona y nunca vencida / haze gracias de la vitoria que alcansó / de las Armas francesas. Año 1684 / y Repite gracias tan devidas en dicho dia / y Repetidas este año de 1686». Ms. M. 741/13 BC.

V Cor: Cs., A, T, B.
Ac. partit per a l'orgue (xifrat)
Ac. continu per a la Tiorba (x.)
Ac. continu per al clavicordi (x.)

A la il·lustració següent, que correspon al salm *Qui habitat* de la citada obra de Francesc Soler, podem veure com al costat dels blocs compactes dels cinc cors, es destaquen dues intervencions solistes: *Cantus* del IV Cor i *Sacabutx* (compassos 32-34), Tenor del I Cor i *Xeremia 1* (compassos 34-36); ambdues atorguen un major grau de llibertat i de vivor a la solidesa general de l'obra. (Exemple musical núm. 2.)

La quantificació de mitjans pressuposa una major racionalització de les funcions, amb la qual fineix tot el cicle del Barroc musical del segle XVII a casa nostra. Si ho mirem amb la perspectiva del progrés artístic, esdevé més aviat una etapa que no pas una finalitat en si mateixa: el segle XVIII obre veritablement el camí de la independència de la música instrumental, a tot Europa.

Els instruments i llur funció

A manera d'apèndix, vull tractar més concretament encara, dels diversos instruments emprats a Catalunya en el transcurs del segle XVII, amb relació a la tècnica instrumental en el camp específic de la polifonia.

L'orgue i el continu

A l'orgue li és encomanada des d'un principi la funció de l'acompanyament, fins i tot abans de la incorporació documentada dels altres instruments en la polifonia policoral. Abans hem citat la data de 1625 com a primera prova fidedigna del seu ús, fet que ens dóna un marge raonable per a suposar una pràctica més antiga.

Entre els diversos instruments polifònics, l'orgue fou el més emprat —a tenor de la documentació servada— per dur a terme la labor de l'acompanyament continu. Tot i això, les denominacions paleses a les partitures no duen l'adjectiu «continu» fins ben entrat el segle; la primera confirmació documental la tenim, ara per ara, al *Regina Coeli* de Joan Pica, de l'any 1667²⁵.

Molts compositors de l'època usen el mot «Entablatura» per a referir-se al continu, aplicant-lo a l'instrument polifònic que li correspon: orgue, arpa, tiorba, etc. Així ho fan, entre d'altres, Lluís Vicenç Gargallo, Miquel Selma, Felip Olivellas i Josep Gas.

25. «*Regina seli* (sic) *letare*, a 7 / 1667 / Joan Pica», Ms. 7b-46 AMC.

81

Ti. - bis. Scu - to, Scu - to
 T. - Scu - to, Scu - to cir - cum - da - bit
 V.1
 V.2
 V.6
 Xe.1
 Xe.2
 Sc.
 Clus. - Scu - to, cir - cum - da - bit te, [scu - to]
 A. - Scu - to, scu - to,
 T. - m - bis. Scu - to, scu - to,
 Clus. - Scu - to, scu - to
 A. - Scu - to, scu - to,
 T. - Scu - to, scu - to,
 B.
 Org.
 Tior.
 Clav.

Exemple musical núm. 2

Completes a 15, de Francesc Soler (†1688). Estudi i transcripció per F. BONASTRE. ESTUDIS SOBRE EL BARROC MUSICAL HISPÀNIC, II. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1986 (en premsa).

També trobem el mot llatí *partimentum*, de vegades amb l'especificació instrumental corresponent: *partimentum ad organum* (Lluís Vicenç Gargallo)²⁶; d'altra banda, l'esmentat vocable pot designar la funció del continu: *partimentum ad longum* (Anònim, s. XVII)²⁷ o *acompanyam^o ad longum* (Miquel Selma)²⁸. Al costat d'aquestes denominacions, hom registra tanmateix els mots *partidura* (Marcia Albareda) i *guió* (Miquel Selma).

És evident que en un principi, aquests apel·latius significaren diversos conceptes d'una mateixa realitat. El mot *entablatura* posseïa la connexió amb els precedents immediats, adés hispànics, adés europeus, de la pràctica dels instruments polifònics. La novetat del continu, més que no pas la seva funció estructural, és entesa d'immediat pel fet o pel símil que els compositors tenen més a mà, és a dir, les taules.

Partimentum (llat.) i *partidura* (cat., cast.) es refereixen bàsicament a la divisió de la textura polifònica que correspon a un instrument acompanyant; quan aquest instrument ha de realitzar la funció del continu, s'hi afegeix la perífrasi *ad longum*; d'altra manera només és indicat l'instrument concret (p. e., *ad organum*), bé que se suposi el seu ús, o que almenys no es pugui suposar la seva absència. *Guió* equival tanmateix, a l'esquema harmònic del continu.

Amb el temps emperò, tots aquests termes acaben significat la mateixa cosa, fonent-se llurs accepcions primigènies. Miquel Oller († 1723) emprà el 1675 els mots *entablatura* i *partidura* en dues obres diferents²⁹, però acomplint la mateixa funció. El vocable més habitual per a designar el continu és, en el transcurs del s. XVII, *acompanyament*; a partir de la segona meitat de la centúria apareix la denominació *acompanyament continu*.

Els manuscrits servats distingeixen sempre els acompanyaments parcials —*baxo a los violines, acompañamiento por término de ministriles, acompañamiento partido para el órgano* i d'altres—, respecte del continu pròpiament dit.

Un altre aspecte a tenir en compte, en la referència obligada a la funció del continu, és la xifra. Els manuscrits catalans, en general, segueixen l'habitud italiana, més aviat parca en la pràctica del xifrat del baix; cal tenir present, per altra banda, l'hàbit adquirit pels instrumentistes polifònics en el transcurs del Renaixement i la seva vigència en el moment d'iniciar-se el Barroc, la qual cosa significava un reeixit coneixement dels valors harmònics del baix i per tant, no feia necessari el palesament del xifratge sinó en els casos d'obligat o aconsellable aclariment.

26. Ms. 11-21 AMC. Veg. nota 22.

27. «*Cum invocarem* / a 11», Ms. 11-51-6 AMC, mitjan s. XVII.

28. «*Salve*, a 5 / Selma», Ms. 7 A-24 AMC, mitjan s. XVII.

29. *Entablatura* apareix al «*Te Deum laudamus* a / seys voces, echo el año / del S.^o 1675 / Miquel Oller», Ms. 15 C-5 AMC; *partidura*, a la «*Salve* a 5 / 1675 / *Salve Regina* / Miquel Oller», Ms. 7 A - 23 AMC.

A l'inici, hom xifra les terceres majors i/o menors, els retards i notes de pas, i els acords de sexta. A la darrerria del segle sorgeixen les xifres de sèptima i de novena, adés en posició fonamental, adés en les inversions. (A la segona meitat del segle XVIII en canvi, la xifra apareix en cadascuna de les circumstàncies definidores o moduladores del baix, justament quan la funció del continu ja ha desaparegut.) Cal advertir tanmateix, que la xifra, en el transcurs del Barroc, és objecte d'ultracorreccions, que els nostres manuscrits palesen sovint, amb evidents mostres de xifratge posterior a la còpia de les partitures.

La tasca del continu a la Catalunya del segle XVII no és privativa de l'orgue, sinó que és compartida amb l'arpa destacadament, així com per alguns altres instruments: clavicèmbal i clavicordi en primer lloc, tiorba i arxillaüt en segon. En una ocasió almenys, hom ha trobat el mot llatí *scythera*³⁰, referit al continu, sense que de moment, per manca d'altra documentació de context, puguem precisar si es tracta d'una equivalència amb l'instrument *cítara* (o potser un *chitarrone*) o més aviat ens trobem davant la traducció llatina més o menys cultista d'un altre instrument polifònic.

Els instruments de vent

La corneta, el baixó, les xeremies, el sacabutx i el serpentó són els instruments més emprats per les cobles de ministrers i en conseqüència, els que apareixen amb major regularitat als manuscrits catalans del segle XVII.

Pel que fa a l'ús concertat a la polifonia, cal destacar el baixó i la corneta. El primer sol aparèixer a tot arreu des de la darrerria del segle XVI³¹, hi hagi o no cobla de ministrers com a conjunt estable d'una institució; al baixó és encomanat el suport habitual de la polifonia o *cant d'orgue*; quant a la pràctica policoral, aquest instrument sol dur a terme el baix real d'un dels cors, generalment el cor de *ripieno* o de capella. Excepcionalment és utilitzat, per a aquesta missió, el serpentó³². A part de l'instrument greu, que els alemanys anomenen *choristfagott*³³, és freqüent de trobar d'altres instruments de

30. L'apel·latiu *partimentum continuum ad scytheram* correspon al «Psalmus Cum Invocarem &/ ad Completorium, Cum 15 vo / cibus, con Menestriales, de fran.^{co} Soler, Maestro de Capilla de la / S.^{ta} Iglesia Cathedral (sic) de Gerona. / A Quatro Choros / 8.^o Tono». Ms. M. 1637-III-10 BC; fin. s. XVII. La mateixa denominació apareix al *Nunc dimittis* de Lluís Vicenç Gargallo, Ms. M. 1637-III-22, BC, còpia fin. s. XVII.

31. J. CLIMENT, J. PIEDRA, *Ob. cit.*, p. 61, donen la data de 1560 com a primera notícia de l'aparició del baixó a la seu de València, que fins al moment esdevé la més antiga de tots els Països Catalans.

32. A la catedral de Barcelona hi ha, l'any 1689, «...un Músich que toca en la Capella d'esta Sta. Iglésia, un instrument que vulgarment se'anomena lo Serpent». Arx. Cat. Barcelona, *Llibre de la Sivella*, VI, f. 187v.

33. M. PRAETORIUS, *Syntagma Musicum*, vol. II, Wolfenbüttel, 1619, p. 38. Ed. facs. ed. Bärenreiter, Kassel &, 1968.

la família, des dels baixonets en funció solista fins a un cor de baixons dins la policoralitat. Aquests instruments, així com la corneta, són escrits regularment en notes reals.

La corneta meresqué sempre un tracte especialment favorable a les cobles de les catedrals³⁴, essent molt usual que el músic que la feia sonar cobrés un sou més elevat que els seus companys. No obstant, les partitures servades sovintegen l'ús de la corneta amb el de la xeremia, decantant-se per aquest darrer instrument, adés com a solista, adés formant part d'un cor, a partir de la segona meitat del segle XVII: la corneta havia estat emprada, d'acord amb la documentació coneguda, per ajudar o substituir les febles veus dels tiples³⁵. A la música concertada, els manuscrits servats ens mostren un major percentatge en l'ús de les xeremies.

De la xeremia en són emprats tres exemplars diferents: tiple, alto i ténor, amb les denominacions de la veu corresponent. Quan formen un cor, el conjunt més habitual esdevé dues xeremies tiples (o una tiple i una altra, alto) i sacabutx; si el cor és a quatre veus, llavors és emprat un altre esquema: xeremia tiple, xeremia alto, xeremia tenor i sacabutx³⁶. Aquesta combinació xeremies/sacabutx, tot i ésser formada per instruments de distinta família, és la més usual en la música concertada policoral del segle XVII a Catalunya. Ambdós tipus d'instruments són escrits en Fa, la qual cosa ens permet d'identificar-los fins i tot en les denominacions genèriques que no especifiquen l'instrument, sinó només la veu (p. e., «Tiple ministril», «Baxo ministril», etc., escrits en l'esmentada tonalitat). No és rar de trobar, a la polifonia policoral, d'altres combinacions entre els citats instruments³⁷.

La flauta travessera no reapareix —d'acord amb la documentació coneguda avui dia— fins als primers anys del segle XVIII. No obstant, tenim notícies de l'ús de la flauta (possiblement la flauta de bec) a d'altres funcions més populars. A les festes de Santa Tecla de Tarragona, a mitjan segle XVII, hom observa curiosament els concursos de flautistes dels pobles i llogarrets de la diòcesi tarragonina³⁸. En canvi, s'escau ben notòria l'absència de la seva

34. M. MERSENNE, *Harmonie Universelle*, París, 1635, vol. III, Llibre V, propos. XXII, p. 274. Referint-se al so de la corneta, diu que és «...semblable à l'esclat d'un rayon de Soleil, qui paroist dans l'ombre ou dans les tenebres, lors qu'on l'entend parmi les voix dans les Eglises Cathedrales, ou dans les Chapelles». A la mateixa pàgina, Mersenne parla de certes singularitats hispàniques en la construcció i l'ús de les cornetes.

35. Veg. F. BONASTRE, «L'estada del compositor Rafael Coloma a la catedral de Tarragona (1589-1591, 1595-1600)», *Recerca Musicològica*, III (1983), 64 i 74 (document núm. 14).

36. Tres xeremies, tiple, alto i tenor, i un sacabutx, apareixen versemblantment al *Nunc dimittis* de Lluís Vicens Gargallo, Ms. M. 1637-III-22 BC; còpia fin. s. XVII.

37. Un exemple el trobem al primer (Tiple i sacabutx) i segon cor (Xeremia i Tenor) del «Villancico a 14, *Al / Jardín de la Iglesia / f.º Soler / 1683*», Ms. M. 740/4 BC, en còpia de l'època.

38. J. MORANT I CLANXET, *La festa popular de Santa Tecla del 1687. Altres notes de les solemnes diades de la ciutat de Tarragona*, Publ. Excm. Ajuntament *id.*, 1980, p. 15. La flauta (= flabiol) s'associa sovint amb el tamborí en les descripcions dels concursants.

menció tant als manuscrits musicals servats, com a les cobles de ministrers.

En aquest sentit, és interessant que a la catedral d'Osca el 1626, el cap de la cobla descobrí una caixa amb 9 flautes a la sagristia d'aquella seu,

«...compradas ha tiempo en Inglaterra... 8 chicas y una grande que servía para bajón»³⁹,

que feia molts anys que no eren emprades.

A la catedral de València hom parla de la flauta l'any 1560, en què fou creada la cobla de la seu, però a mitjan segle XVII ja no s'esmenta⁴⁰.

Els oboès tampoc no són coneguts a la Catalunya del segle XVII, malgrat que el P. Mersenne ja parli de tres exemplars de la família l'any 1636, així com d'un instrument popular conegut amb l'apellatiu d'*hautbois de Poitou*⁴¹. En canvi, el nom d'aquest instrument apareix a casa nostra com a denominació d'un registre d'orgue⁴².

L'oboè i la flauta travessera experimenten profundes transformacions a la segona meitat del segle XVII, i el canvi de les xeremies pels oboès a la cruïlla dels segles XVII i XVIII esdevé una opció palesa de millor rendiment⁴³.

Els instruments d'arc

També és significativa l'absència dels instruments d'arc —sobretot els de la família del violí— durant una bona part del segle XVII a Catalunya. Bé que hi hagi esment de la presència del violí a la península vers el 1605⁴⁴, llevat de l'àrea de la cort, no és emprat aquest instrument fins al darrer terç del segle.

L'ús que es fa dels violins al principi, és molt innocent: els nostres compositors tracten l'instrument a l'estil dels ministrers, ignorant els admirables encerts assolits per l'escola italiana i francesa. Però val a dir que l'aprenentatge dels seus recursos esdevé ràpid, i que una fallera especial corprèn els nostres compositors del final del segle XVII per a incorporar a llurs obres un cor de dos violins i violó.

Inicialment, el violí és designat per l'apellatiu vocal corresponent a la veu: «Tiple por violín», a l'igual que els instruments d'alè. L'escriptura musical respon a notes llargues i és fornida monòdicament. Més endavant, hom observa els resultats aconseguits, i substitueixen de vegades els cors de xeremies i sa-

39. A. DURAN I GUDIOL, *Ob. cit.*, pp. 44 i 54 (apèndix documental). En el mateix article es parla de la presència de la flauta a la seu d'Osca l'any 1596 (p. 42).

40. J. CLIMENT, J. PIEDRA, *Ob. cit.*, pp. 62-63.

41. M. MERSENNE, *Ob. cit.*, *Ibid.*, propos. XXI, pp. 295-297.

42. G. ESTRADA, «L'orgue de Pere Flamench a la Seu de Barcelona», *Bulletí de la Societat Catalana de Musicologia*, II (1985), pp. 25 i 36.

43. La primera notícia documentada sobre l'aparició de l'oboè a Catalunya la tenim a la Missa *Scala Aretina* de Francesc Valls, servada a la BC (Ms. M. 1489) en còpia de l'any 1702.

44. P. BECQUART, *Musiciens Néerlandais à la Cour de Madrid*, Bruxelles, 1967, p. 161.

cabutx pels de violins i violó. Així ho veiem en una obra de Miquel Oller, en la qual el tercer cor (Ti 1/2 *ministril*, B *sacapuche*) és alternat per un altre de corda (Ti 1/2 *por violón* = violí, B *por violón*), amb idèntica escriptura⁴⁵.

Una tercera etapa explota les possibilitats de l'aplicació del violí en un context anterior: als cors vocals i d'instruments d'alè, s'hi afegeixen ara dos violins i violó, amb una funció de continu polifònic per una banda, i de contrast tímbric per l'altra. Moltes obres escrites amb anterioritat són augmentades, a finals del segle XVII, amb la presència dels violins, l'escriptura musical dels quals és posterior a l'obra, sorgint aleshores un contrapunt ornamentat molt característic de l'època⁴⁶.

L'entusiasme i les polèmiques suscitées per la presència dels violins a la música religiosa i litúrgica es manifesten, de vegades, en el glauc silenci dels manuscrits. Així ho veiem en una obra del P. Miquel López (a. 1698), en la qual anomena *instrumento* al baix del segon cor, mentre les veus agudes duen l'apellatiu *violino* primer i segon⁴⁷.

El violó s'incorporà a la pràctica vocal-instrumental, pel que sembla, una mica abans. Ens cal emperò, més documentació per tal de poder seguir el procés amb major fidelitat⁴⁸.

Entrat el segle XVIII, amb la segona onada d'influència de la música italiana, els instruments d'arc esdevenen un dels millors exponents de la modernització del nostre llenguatge instrumental, en el qual s'aconsegueix un veritable virtuosisme a l'estil europeu del temps.

* * *

Hem vist, a grans trets, els passos de l'evolució de la tècnica instrumental a la polifonia catalana del segle XVII. Ha estat obligat fer-ho així, atesa la manca de música purament instrumental (llevat del repertori de tecla, àmpliament conegut) a casa nostra. Ha esdevingut tanmateix, una primera notícia necessària, que veurà sens dubte una continuació en posteriors estudis monogràfics. Cal fer constar que l'anàlisi d'aquest fet es dirigeix més a l'estructura que no pas a un procés merament diacrònic, que podria ésser mal interpretat. Evolució i regressió conviuen alhora, i formen part de la dinàmica cultural d'una època.

L'aventura del fet musical conegué, a la Catalunya del segle XVII, la mateixa peripècia de la seva vida sòcio-cultural. Això confirma simplement, que la música continuà essent un reeixit signe d'identitat del nostre poble.

45. «*Fratres*, A 9 / Con Ministriles, / De / Miquel Oller», Ms. 11-32 AMC; fin. s. XVII.

46. La *Salve Regina* d'Isidre Escorihueta († 1723) passà d'11 a 13 veus, amb l'addició posterior de dos violins.

47. «*Salve Regina*, a 5, con / Instrumentos, del P.^e M.^o Fr. / Miquel López». A l'angle sup. dret: «1698». Ms. 7 A - 22 AMC.

48. Veg. notes 14 i 15, que palesen la presència d'aquest instrument a Girona, a mitjan segle XVII.

