

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

— XVIII —



2025

ISSN (ed. impresa): 1578-5297 • ISSN (ed. electr.): 2013-3960 • <https://revistes.iec.cat/index.php/RCMus>



Institut
d'Estudis
Catalans

REVISTA CATALANA
DE MUSICOLOGIA

SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA
FILLAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

REVISTA CATALANA
DE MUSICOLOGIA

XVIII

2025

BARCELONA

Il·lustració de la coberta: «Gazeta enviada de Roma de tot lo succehit en Italia en tot lo mes de agost, y setembre de present any 1641», Gabriel Nogués, 1641 (BC, fullet Bonsoms 6179)

Disseny de la coberta: Azcunce | Ventura

© dels autors dels articles
Editada per la Societat Catalana de Musicologia,
filial de l'Institut d'Estudis Catalans
Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Text revisat lingüísticament per la Unitat d'Edició del Servei Editorial de l'IEC

Compost per Fotocomposició gama, sl
Impressió a Service Point, FMI, SA

ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
ISSN (ed. impresa): 1578-5297
Dipòsit Legal: B 42533-2001



Els continguts de la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA estan subjectes —llevat que s'indiqui el contrari en el text, en les fotografies o en el material gràfic— a una llicència Reconeixement - No comercial - Sense obres derivades 3.0 Espanya de Creative Commons, el text complet de la qual es pot consultar a <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>. Així, doncs, s'autoritza el públic en general a reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada.

La REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA és la revista oficial de la Societat Catalana de Musicologia, filial de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC). Conté articles de recerca de tots els àmbits de la musicologia i de l'etnomusicologia, amb diversitat de metodologies i sense restriccions pel que fa a l'àmbit cronològic. Tot i que la revista publica temes especialment relacionats amb les terres de parla catalana —i que té com un dels seus objectius principals difondre estudis sobre el present i el passat de la música catalana—, també és oberta a articles vinculats a altres contrades (sempre que el seu interès ho justifiqui). La llengua vehicular de la revista és el català, però també s'hi publiquen articles en castellà i anglès.

La revista va néixer l'any 2001, prenent el relleu del *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, que, fins aquell moment, havia estat la publicació oficial de la Societat. Des d'aleshores, la creixent qualitat de la revista l'ha fet mereixedora d'un progressiu reconeixement dins del seu àmbit. Un dels trets principals que ha contribuït a aquest reconeixement és el fet que els textos complets dels articles es troben en línia i en accés obert, la qual cosa permet contrastar el bon nivell dels seus continguts, que contribueixen a difondre la tasca científica i d'anàlisi que es du a terme en el si de la comunitat acadèmica. Actualment, la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA està indexada en alguns dels principals índexs de citació científica del seu àmbit i en les bases de dades bibliogràfiques nacionals i internacionals més rellevants, com RILM Abstracts of Music Literature o DIALNET, a més d'estar avaluada a CARHUS Plus+ i a MIAR.

Equip Editorial: Carles Badal Pérez-Alarcón, Oriol Brugarolas i Bonet, Alícia Dauí i Muñoz, Xavier Dauí i Rodergas, Helena Martín-Nieva, Andrea Puentes-Blanco i Belén Vega Pichaco.

L'edició d'aquesta revista ha estat a cura de Josep Maria Almacellas i Díez.

Aquesta revista és accessible en línia, d'acord amb el compromís amb els valors de la ciència oberta, a través de l'URL:

<https://revistes.iec.cat/index.php/RCMus> / <https://publicacions.iec.cat>

The REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA is the official journal of the Societat Catalana de Musicologia (Catalan Society of Musicology), a branch of the Institut d'Estudis Catalans (IEC, Institute for Catalan Studies). It features research articles from all fields of musicology and ethnomusicology, which cover a range of methodologies and are free from any chronological restrictions. Although the journal primarily publishes topics related to Catalan-speaking regions – indeed one of its main objectives is to disseminate studies on the present and past of Catalan music – it is also open to articles related to other regions, provided their relevance justifies inclusion. The primary language of the journal is Catalan; however, articles in Spanish and English are also published.

The journal was established in 2001, succeeding the *Bulletí de la Societat Catalana de Musicologia*, which had been the society's official publication until that time. Since then, the increasing quality of the journal has earned it growing recognition within its field. One of the main features contributing to this recognition is the online availability and open access of the full texts of articles. This makes it possible to determine the high quality of its content, which contributes to the dissemination of scientific and analytical work within the academic community. At present, the REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA is indexed in several major scientific citation indices in its field and in the most relevant national and international bibliographic databases, such as RILM Abstracts of Music Literature and DIALNET. Moreover, it is evaluated by CARHUS Plus+ and MIAR.

Editorial Board: Carles Badal Pérez-Alarcón, Oriol Brugarolas i Bonet, Alícia Dauí i Muñoz, Xavier Dauí i Rodergas, Helena Martín-Nieva, Andrea Puentes-Blanco and Belén Vega Pichaco.

The editing of this journal has been overseen by Josep Maria Almacellas i Díez.

In line with our commitment to open science, this journal is accessible online at the following URL:

<https://revistes.iec.cat/index.php/RCMus> / <https://publicacions.iec.cat>

JUNTA DIRECTIVA DE LA SOCIETAT CATALANA
DE MUSICOLOGIA (SCMUS)

President:

Emili Ros-Fàbregas

Vicepresidenta:

Helena Martín-Nieva

Secretària:

Imma Cuscó i Pallarès

Tresorer:

Xavier Daufí i Rodergas

Vocal primer:

Marc Heilbron i Ferrer

Vocal segona:

Andrea Puentes-Blanco

Vocal tercer:

Oriol Brugarolas i Bonet

Vocal quarta:

Alícia Daufí i Muñoz

Vocal cinquè:

Carles Badal Pérez-Alarcón

Vocal sisena:

Sara Revilla Gútiez

Vocal setena:

Belén Vega Pichaco

DELEGAT DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

Josep Maria Gregori i Cifré

ARTICLES

L'OBRA MUSICAL DEL MESTRE DE CAPELLA ANTONI MILÀ: UN CLAR EXEMPLE DE FUNCIONALITAT I BON OFICI

MONTSERRAT CANELA GRAU

Universitat Rovira i Virgili

RESUM

Detallar quantitativament la producció musical d'un compositor ofereix una visió panoràmica de la seva obra, ajuda a la comprensió del lloc i l'època en què va viure i, a més, proporciona una idea de l'abast i posterior recepció del seu corpus musical. L'anàlisi numèrica és també valuosa per establir connexions i comparacions amb altres compositors musicals de la seva època. En aquest article es detalla l'obra musical conservada d'Antoni Milà, qui va ser mestre de capella de la catedral de Tarragona de 1762 a 1789. Abans, però, ho havia estat de l'església de Santa Maria de Vilafranca del Penedès i és en arxius importants d'aquestes dues localitats on es concentra la majoria de la seva producció. De les estadístiques presentades en aquest estudi es desprèn que aquest mestre de capella va ser un autor molt prolífic que va cultivar variades tipologies musicals les quals responien als requisits de les esglésies en què va treballar. L'enfocament d'aquest article ha de ser, necessàriament, un punt de partida i una base concreta per a futurs estudis analítics qualitius de la seva obra.

PARAULES CLAU: catedral de Tarragona, música litúrgica, segle XVIII, mestre de capella, tipologies musicals, història de la música catalana, santa Tecla.

THE MUSICAL WORK OF THE CHAPEL MASTER ANTONI MILÀ: A CLEAR EXAMPLE OF FUNCTIONALITY AND GOOD CRAFTSMANSHIP

ABSTRACT

A quantitative detailing of a composer's musical output provides a panoramic view of his work, furthering an understanding of the place and time in which he lived while also providing insight into the past and subsequent reception of his musical corpus. Numerical analysis is also valuable for making connections and comparisons with other musical composers of his time. This article details the surviving musical works of Antoni Milà, who was chapel master of Tarragona Cathedral from 1762 to 1789. Before that, however, he

had been chapel master at the church of Santa Maria in Vilafranca del Penedès, and it is in important archives in these two localities where most of his production is to be found. The statistics presented in this study show that this chapel master was a very prolific composer who cultivated a variety of musical types responding to the requirements of the churches in which he worked. The focus of this article must necessarily be a starting point and a concrete basis for future qualitative analytical studies of his work.

KEYWORDS: Tarragona Cathedral, liturgical music, 18th century, chapel master, musical types, history of Catalan music, St. Thecla.

PREÀMBUL

La importància de la conservació de la producció musical d'Antoni Milà,¹ mestre de capella de Santa Maria de Vilafranca del Penedès (1743-1762) i posteriorment de la catedral de Tarragona (1762-1789), radica en el fet que, en primer lloc, la seva producció és extensa, funcional i molt representativa de la vida musical tant de la capital de l'Alt Penedès com de la seu tarragonina, i, en segon lloc, perquè, malauradament, aquesta darrera institució no conserva obres musicals anteriors al segle XVIII en papers solts. D'altra banda, però, sí que es conserven importants manuscrits medievals i una fantàstica col·lecció de cantoral, entre d'altres tipologies musicals.²

Així doncs, i tenint en compte aquesta manca de música notada en papers solts, resulta comprensible que fins avui hagin estat els mestres de capella de la catedral tarragonina del set-cents els que han estat més estudiats, especialment Joan Crisòstom Ripollès (1708-1746), Joan Rossell (1746-1747) i Melcior Juncà (1789-1806).³ Val a dir, però, que ja hi comencen a haver publicacions i cataloga-

1. No es tenen dades en referència a la data de naixement d'Antoni Milà. Pel que fa a la data de defunció, aquesta es produí el 23 de març de 1789, tal com consta en el llibre esborrany de resolucions capitulars del mateix dia: ACT. Actes capitulars, 1785-1790 «Dia 23 Martii 1789»: «Idem sobre la mort del Mestre de Capella = que se expedescan los edictes promptament = / que se acceptia la oferta de Mn Segura, y que est passia a viurer en la Casa, cuydant tam- / be la dona dels miñons = que los Srs Comissio- / nats cuydian de la formacio de edictes / formacio de pactes = y manutencio dels [?] el paper [?] / y que lo Sr Obrer cuydia del Inventari dels pa- / pers.»

2. Quant als manuscrits medievals, es pot consultar la publicació de Joaquim GARRIGOSA, *Als manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII: L'evolució de l'escriptura musical*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2003, p. 209-222. En aquesta publicació se citen alguns dels manuscrits conservats a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona. Val a dir, però, que darrerament s'han localitzat nous fons medievals que el doctor Garrigosa publicarà pròximament a la revista *Miscel·lània Litúrgica Catalana*. Pel que fa als llibres corals, es pot consultar la seva descripció a Francesc BONASTRE I BERTRAN, Josep Maria GREGORI I CIFRÉ i Montserrat CANELA GRAU, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*, vol. 8: *Fons de la catedral de Tarragona*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, p. 720-785.

3. Sobre Joan Crisòstom Ripollès, vegeu les publicacions de Josep Maria GREGORI I CIFRÉ: «Joan Crisòstom Ripollès (†1746): Biografia i catalogació de la producció musical conservada», *Boletín Arqueológico* (Societat Arqueològica Tarraconense), 4 (1976-1977); «Joan Crisòstom Ripollès (ca. 1680-1746), mestre de capella de la catedral de Tarragona», *Recerca Musicològica*, 2 (1982); «Ripollès,

cions que focalitzen la seva atenció o bé en mestres de capella posteriors o bé en compositors que deixaven el seu llegat a la catedral.⁴ En el cas que ens ocupa i en la meua tesi doctoral defensada el 2017, dedicada a Antoni Milà, vaig destinar un capítol a l'anàlisi descriptiva dels materials musicals conservats de l'autor amb la intenció d'aportar una visió global o de conjunt de la seva obra. Evidentment, es tracta d'una aproximació merament quantitativa que té com a objectiu últim donar peu a estudis reflexius i d'anàlisi posteriors, que són necessaris. De llavors ençà s'ha trobat nova documentació i s'han recatologat manuscrits, així doncs, el propòsit d'aquest article és mostrar de manera actualitzada tota l'obra conservada d'aquest prolífic compositor fins a l'actualitat. El gruix del seu corpus musical s'ubica, majoritàriament, en els dos arxius següents:

— Arxiu Capítular de la Catedral de Tarragona (ACT)

— Arxiu Musical del Centre de Documentació VINSEUM (CDV) de Vilafranca del Penedès

A més, s'anotaran també aquelles obres localitzades en altres arxius, institucions i biblioteques.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Per entendre l'estat de la qüestió, cal que retrocedim fins a l'ordre donada per Napoleó d'assetjar i assaltar Tarragona, la qual va ser comunicada al general Suchet el mes de març de 1811. Quasi automàticament la notícia s'escampà, ja que diaris com la *Gaceta de la Regencia*⁵ es va fer ressò de la notícia el 18 d'abril.⁶ Segons la

Joan Crisòstom», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, SGAE, 2002; Joan Crisòstom Ripollès (1678-1746): *Música eclesiàstica per a 1, 2, 4, 6 i 8 veus*, Barcelona, Amalgama, 2014; Joan Crisòstom Ripollès (1678-1746): *Música eclesiàstica per a 1, 4, 7 i 8 veus i instruments*, Barcelona, Ficta, 2023, col·l. «Mestres Catalans Antics», 24. Sobre Joan Rossell, vegeu: Anna CAZURRA I BASTÉ, *El compositor i mestre de capella Joan Rosell i la seva aportació al preclassicisme musical hispànic*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1993. Sobre Melcior Juncà, vegeu: Mayra FA ECHEVARRÍA, *Melcior Juncà (1757-1824): biografia i música litúrgica*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999; Maria del Carme RUSINOL I PAUTES, «Mira Piadosa Thecla, de Melcior Juncà (1757?-1809?): contribució a l'estudi del villancet català de les darreries del segle XVIII», *Recerca Musicològica*, 8 (1988).

4. Vegeu ARXIU HISTÒRIC MUNICIPAL DE TARRAGONA (coord.), *Mn. Joan Grifoll Guasch (1933-2003): La passió per la música*, Tarragona, Silva, 2019; Montserrat CANELA GRAU i Josep Maria SALIS CLOS, *Mn. Miquel Rué i Rubió: Una vida al servei de la música i l'Església*, Tarragona, Silva, 2023.

5. La *Gaceta de la Regencia de España e Indias* va ser una publicació periòdica que s'imprimia a la Impremta Nacional a Cadis durant el període de la Regència, en el context de la Guerra de la Independència espanyola. El seu principal propòsit era servir com a mitjà de comunicació oficial durant el conflicte bèl·lic, difonent decrets, ordres i informació rellevant per a la ciutadania. Es publicà del 13 de març al 29 de desembre de 1810 i, posteriorment, del 2 de juliol de 1812 al 10 de maig de 1814 amb el nom de *Gazeta de la Regencia de las Españas*.

6. Vegeu José SÁNCHEZ REAL, *Defensa de Tarragona en 1811*, Tarragona, Indústries Gràfiques Gabriel Gibert S.A., 1982, p. 10.

narració del canonge de la catedral de Tarragona, Ignasi Ribes i Mayor, el setge començà el 3 de maig de 1811 i el 31 de maig van començar els bombardejos a la ciutat.⁷ El 28 de juny es va produir el terrible assalt final, el qual durà tres dies i en el qual es dugué a terme la massacre de la població i el saqueig de la ciutat. Les tropes franceses romangueren a Tarragona fins al 19 d'agost de 1813, moment en què es van retirar.

Els canonges de la seu que quedaven abans de l'assalt final van fer l'impossible per salvaguardar la documentació de l'Arxiu Capitular, sabedors del que els esperava un cop les tropes franceses entressin a la catedral. Quijada⁸ anota, citant les actes capitulars, que les obres musicals que es trobaven a casa del mestre de capella⁹ van ser traslladades també en aquells moments a la catedral en un intent de protegir-les. Però no va servir de res, ja que els francesos van saquejar el temple i després van incendiar diverses zones de la catedral. Les partitures es van perdre amb la crema, així com passà amb les actes capitulars del segle XVIII, entre moltíssima altra documentació. Es desconeix encara quina era la ubicació exacta de la resta d'obres musicals que s'han conservat a la seu tarragonina anteriors a la Guerra del Francès (entre d'altres, les dels mestres de capella del segle XVIII). És evident que no es trobaven entre les composicions que el mestre de capella va portar a la catedral amb l'esperança que no fossin trobades o destruïdes pels francesos. Si haguessin estat allà, o bé s'haurien cremat, o bé les haurien recollit i tornat a arxivar amb la resta de documentació, més o menys malmesa, que es va trobar un cop les tropes franceses van abandonar-la..., però el cas és que no consten en els inventaris posteriors que deixen per escrit tot el que va quedar després de la contesa. Algunes hipòtesis sostenen la idea que la documentació es fragmentés a l'hora d'amagar-la¹⁰ i, per tant, les partitures es trobessin en alguna estança de la catedral a la qual els soldats no van saber o no van poder accedir. En qualsevol cas, la realitat és que el fons musical de la catedral de Tarragona conserva un llegat musical important i voluminós, malgrat haver perdut un gruix nombrós i valuós dels seus materials. La catalogació de les obres musicals de l'Arxiu Capitular de la Catedral de Tarragona, publicada el 2015 als Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya,¹¹ recull la col·lecció «Llibres de Faristol» amb polifonia dels segles XVII

7. Manuel Maria FUENTES I GASÓ, Joan Maria QUIJADA BOSCH i Neus SÁNCHEZ PIÉ, *Memòria del setge i ocupació de Tarragona: La guerra del francès en els fons documentals de l'arxiu històric arxidiocesà de Tarragona (1808-1814)*, Barcelona, Rafael Dalmau, 2012, p. 29.

8. Joan Maria QUIJADA BOSCH, «L'Arxiu Capitular de Tarragona al llarg del segle XIX. Destrucció, desamortització, secularització, confiscació, arranament i dispersió», *Butlletí Arqueològic*, v, núm. 44 (2022), p. 214.

9. En aquell moment el mestre de capella era Francesc Bonamich Colomer, qui va exercir el magisteri des del març de 1808 fins al 1819, any en què renuncià.

10. Manuel Maria FUENTES I GASÓ, Joan Maria QUIJADA BOSCH i Neus SÁNCHEZ PIÉ, *Memòria del setge i ocupació...*, p. 105.

11. Francesc BONASTRE I BERTRAN, Josep Maria GREGORI I CIFRÉ i Montserrat CANELA GRAU, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*, vol. 8: *Fons de la catedral de Tarragona*. Aquesta col·lecció està dirigida i coordinada pel doctor Josep Maria Gregori i Cifré, catedràtic de patrimoni musical de la UAB, i directament relacionada amb el projecte IFMuC (<<https://ifmuc.uab.cat/>>).

i XVIII; la col·lecció «Llibres corals» amb volums conservats des del segle XVI; la col·lecció «Obres d'Autor» amb manuscrits musicals dels segles XVIII i XIX; la col·lecció «Obres anònimes», que recull repertori dels segles XVIII i XIX, i, finalment, la col·lecció de música impresa, que conté edicions del segle XIX. És, doncs, en aquest volum, dedicat a la catedral de Tarragona, on s'expliciten les obres servades d'Antoni Milà, així com les atribucions a aquest autor. Quant als manuscrits musicals d'aquest autor, es poden consultar en línia al web de l'Arxiu Capítular de la Catedral de Tarragona, ja que estan tots digitalitzats.¹²

ELS ARXIUS QUE CONSERVEN MÚSICA D'ANTONI MILÀ

ARXIU CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA (ACT)

Es té constància d'un local destinat a arxivar la documentació de la catedral des de l'any 1331, en una constitució establerta pel patriarca Joan d'Aragó en el segon concili celebrat per ell a la ciutat de Tarragona. Des d'aquella primerenca data fins a l'actualitat, l'Arxiu Capítular ha passat per diferents ubicacions dins la mateixa catedral fins que, l'any 2012, i degut al deteriorament tant de l'estança com dels seus armaris a causa de la humitat, tota la documentació es va traslladar —i de manera definitiva— a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona (AHAT), situat al carrer de Sant Pau, just darrere la seu tarragonina i entre el Palau Arquebisbal i el Seminari Pontifici Tarraconense. Fundat el 1920 per ordre de l'arquebisbe Francesc d'Assís Vidal i Barraquer, l'AHAT custòdia els manuscrits musicals originals d'Antoni Milà a més d'altres fons musicals dels segles XIX i XX que pertanyen a mestres de capella, preveres, músics laics, així com diverses institucions i parròquies de l'arxidiòcesi.¹³

ARXIU MUSICAL DEL CENTRE DE DOCUMENTACIÓ VINSEUM (CDV) DE VILAFRANCA DEL PENEDÈS

El Centre de Documentació VINSEUM té les seves arrels en l'antic patronat del Museu de Vilafranca, fundat el 1934. Després de la Guerra Civil es va estrenar com el primer museu del vi fundat a l'Estat espanyol i a partir del febrer del 2000 es va constituir com a Museu de Vilafranca - Museu del Vi. Fundació privada. En

12. La digitalització dels manuscrits de l'Arxiu Capítular de la Catedral de Tarragona es va dur a terme per iniciativa del llavors director de l'Arxiu Històric Arxidiocesà, Manuel Maria Fuentes i Gasó. Vegeu <<https://www.acct.cat>>.

13. Per conèixer els fons musicals que l'Arxiu Històric Arxidiocesà custòdia, vegeu Montserrat CANELA GRAU, «De manuscritos e impresos. Fondos musicales en el Archivo Histórico Archidioncesano de Tarragona: una panorámica sobre el estado de la cuestión», *Cuadernos de Investigación Musical*, 17 (2023).

l'actualitat és conegut com a *VINSEUM. Museu de les Cultures del Vi de Catalunya* i forma part del registre de museus de la Generalitat. Al Centre de Documentació VINSEUM es conserven materials de tipologia molt variada centrada principalment en dos eixos temàtics: les cultures de la vinya i el vi, i Vilafranca del Penedès. És per això que aquest museu conserva també la documentació de l'Arxiu de la Comunitat de Preveres de l'església de Santa Maria, entre la qual es troben els manuscrits musicals dels mestres de capella d'aquesta parròquia, entre ells els dels germans Milà, Antoni i Ramon.

ARXIU PARROQUIAL DE SANTA MARIA DE LA GELTRÚ (APLG)

L'església de Santa Maria de la Geltrú és un edifici aïllat de planta de creu llatina, amb una sola nau, situada a la plaça de l'Assumpció de Vilanova i la Geltrú. Tot i l'antiguitat de la comunitat cristiana allà establerta —que està documentada des del segle XII—, la construcció d'aquest temple és posterior, va començar a finals del segle XVII i es va beneir el 1712, quan encara restava inacabada. L'arxiu parroquial es troba en una dependència interior de l'església i conserva obres de diferents mestres de capella, entre els quals es troben quatre obres que anoten el cognom de Milà.

LA PRODUCCIÓ MUSICAL

ARXIU CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA. OBRES D'ANTONI MILÀ

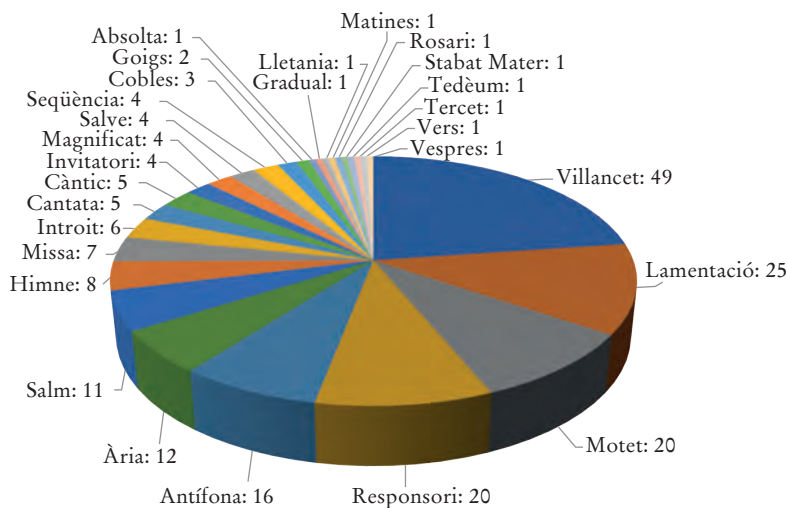
Segons la catalogació efectuada per al volum 8 dels *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*¹⁴ (IFMuC), es conserven a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona 201 obres en papers solts d'aquest autor. En aquest inventari, aquestes obres apareixen amb una numeració que va del registre núm. 687 al núm. 888. No obstant això, en examinar una per una aquestes obres, s'observa que algunes d'elles són, en realitat, miscel·lànies que incorporen diversos manuscrits a l'interior, per tant, finalment la producció d'Antoni Milà en papers solts ascendeix a 215 manuscrits.

El compositor va escriure la seva música emprant diverses tipologies —que presenten ordenades des de la que s'ha conservat en major nombre de casos a la que menys—: villancet, lamentació, motet, responsori, antífona, ària, salm, himne, missa, introit, cantata, càntic, invitori, magnificat, salve, seqüència, cobles, goigs, absolta, gradual, lletania, matines, rosari, Stabat Mater, tedèum, tercet, vers i vespres.¹⁵

14. Francesc BONASTRE I BERTRAN, Josep Maria GREGORI I CIFRÉ i Montserrat CANELA GRAU, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*, vol. 8: *Fons de la catedral de Tarragona*, p. 349-451.

15. Soc conscient que, per exemple, el magnificat és també un càntic, però li dono un tractament diferenciat degut a la importància intrínseca i especialment individualitzada des del punt de vista

En el gràfic 1 es mostra la producció d'Antoni Milà segons la quantitat d'obres i les diverses tipologies emprades.



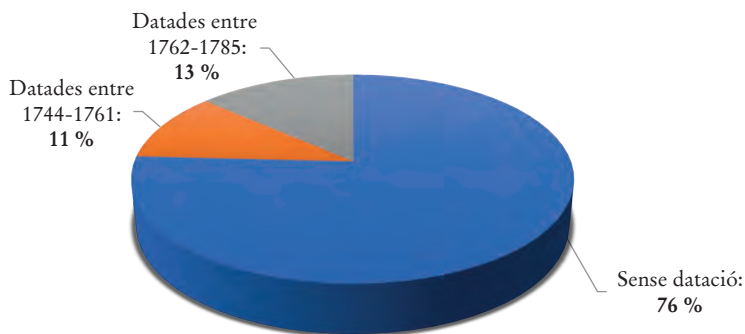
GRÀFIC 1. Nombre d'obres musicals d'Antoni Milà segons les diverses tipologies emprades.

FONT: Elaboració pròpia a partir de les obres conservades a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona.

Com es pot observar, destaca en el seu corpus musical el villancet, el qual amb un total de quaranta-nou obres (que resulta un 23 % de la producció) es distanca força de la tipologia següent, la lamentació, que consta de vint-i-cinc obres (és a dir, un 12 % de la producció). En aquest sentit, cal tenir en compte les obligacions personals quant a les tasques de composició a les quals es devia el mestre Milà. El seu càrrec l'obligava, com en tants altres centres de producció musical, a compondre nous villancets per a determinades ocasions, així com aportar un mostrari més o menys complet d'obres per al servei de la seu que abracés tot el calendari litúrgic de l'any. Això es fa palès en la diversificació de tipologies que mostra el gràfic anterior, en el qual s'inclouen tant les més pròpiament litúrgiques com també les paralitúrgiques.

Pel que fa a la quantitat de composicions datades (gràfic 2), s'aprecia clarament una desproporció a favor de les que no anoten la data de la composició, fet que dificulta, consegüentment, l'estudi de les possibles correspondències entre l'estil compositiu de l'autor i les seves diferents etapes vitals i professionals.

litúrgic i funcional, així com compositiu i musical d'aquesta tipologia. El mateix es podria dir respecte de les vespres, o d'altres tipologies que podrien cavalcar-se entre si (antífona-salve, tercet amb qualsevol de les altres, etc.).



GRÀFIC 2. Percentatge d'obres musicals d'Antoni Milà datades.

FONT: Elaboració pròpia a partir de les obres conservades a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona.

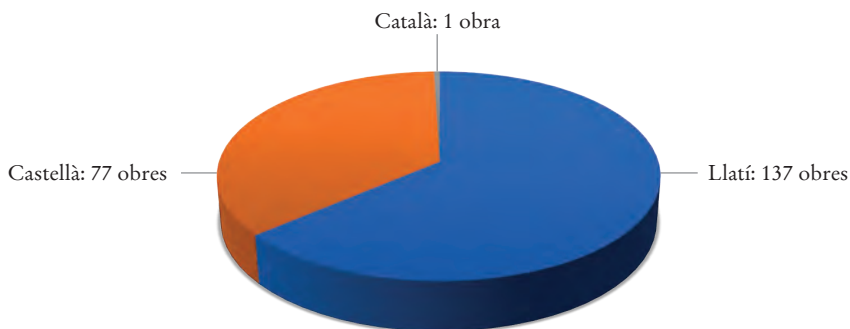
Altrament, i quant als manuscrits datats, aquests s'han dividit en dos grups: els que es daten a partir de 1762 (any en què Antoni Milà inicia el magisteri de capella a la seu tarragonina) i els que anoten una data anterior, moment en què el compositor exercia el càrrec de mestre de capella a l'església de Santa Maria de Vilafranca del Penedès: el gràfic mostra quasi la mateixa quantitat de manuscrits en ambdós períodes. El fet que hi hagi obres d'Antoni Milà anteriors a la seva incorporació a la catedral de Tarragona s'emmarca en la tradició força arrelada a l'època que els mestres de capella s'emportessin les seves obres d'un destí professional a l'altre, fet pel qual n'encarregaven noves còpies. En el cas que ens ocupa, cal no oblidar, també, el fet significatiu que va ser el seu mateix germà, Ramon Milà, qui el succeí a Santa Maria de Vilafranca i que són coneguts els desplaçaments que el canonge tarragoní efectuava a la capital de l'Alt Penedès. En aquest sentit, és interessant la referència que en fa el baró de Maldà¹⁶ el 1771, en la qual queda palesa una de les visites del mestre de capella de la seu tarragonina al seu germà:

Des de allí anàrem a casa mosèn Ramon Milà, mestre de capella, ahont hi trobàrem son germà, que ho és a la catedral de Tarragona, el qual, per lo ben rumbant que anava vestit, com en lo demés, junt ab sa pulcritut, semblava més prest senyor canonge que mestre de capella.

Qui sap, doncs, si en aquestes visites no hi hauria un cert «moviment» o intercanvi de manuscrits entre un germà i l'altre, és a dir, entre un centre de producció i l'altre. Amb tot plegat, cal recalcar, però, que només un 13 % de les obres musicals del període tarragoní de Milà mostren la data de composició i que, tot i reconeixent que es tracta de xifres homologables a les d'altres autors coetanis

16. Rafael AMAT I DE CORTADA (baró de Maldà), *Miscel·lània de viatges i festes majors*, Barcelona, Barcino, 1994, p. 122.

amb càrrecs musicals similars, no deixa de ser una xifra exigua que dificulta la investigació.



GRÀFIC 3. Nombre d'obres musicals d'Antoni Milà segons la llengua emprada.

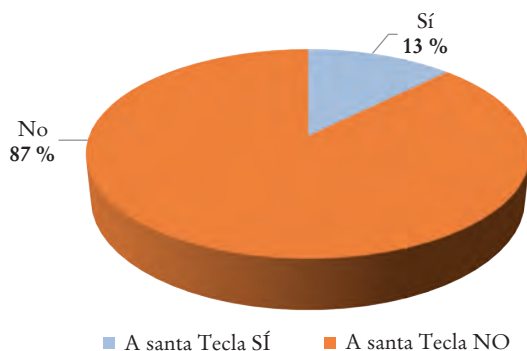
FONT: Elaboració pròpia a partir de les obres conservades a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona.

Quant a la llengua emprada a les composicions (gràfic 3), degut precisament a la tipologia d'obres que l'autor havia de compondre, el llatí és la llengua d'ús habitual. En realitat, cal tenir en compte que el llatí sempre va ser la llengua oficial de l'Església a més de l'idioma vehicular entre el clergat de tot Europa, de manera que la presència de llengües vernacles sempre va estar restringida a certs moments i funcions del calendari litúrgic. Eren especialment les festivitats alegres i de participació popular, en què la participació musical podia considerar-se menys subjecta a disciplina o ortodòxia en el ritual i, per tant, l'ús de les llengües vernacles creaven una complicitat amb un poble que desconeixia el llatí.

Tot i que crida l'atenció que només una obra estigui escrita en català¹⁷ —llengua d'ús habitual del públic que assistia a les funcions d'església—, cal recordar que, en el context catedralici, el català va perdre presència davant del castellà (i ja des del segle XVI), malgrat que fos la llengua d'ús pròpia del poble.

Amb referència a les obres dedicades a la patrona de la ciutat de Tarragona, santa Tecla (gràfic 4), cal mencionar que únicament el 13 % d'aquestes estan escrites per a aquesta advocació. Es tracta d'un tant per cent molt minso si es té en compte el fervor popular que la ciutat té per aquesta santa, i, tot i que són un total de vint-i-set obres, que bé podrien correspondre als vint-i-set anys de magisteri de capella que va exercir Antoni Milà a la seu tarragonina, no es corresponen a les obligacions compositives que el seu càrrec implicava, per exemple, compondre un villancet dedicat a la patrona el dia de la seva festivitat (en aquest cas, el 23 de setembre). Aquestes vint-i-set obres es tradueixen en deu villancets, nou responsores, tres introïts, dos motets, un invitori, una cantata i una ària.

17. Es tracta del manuscrit 3059/444, un rosari a quatre veus amb violins i trompes, sense datar.



GRÀFIC 4. Percentatge d'obres musicals d'Antoni Milà dedicades a santa Tecla.

FONT: Elaboració pròpia a partir de les obres conservades a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona.

Per acabar, cal indicar també que, dins el corpus musical que s'acaba d'exposar, hi consten dues obres amb signatura doble, d'entrada hi apareix el nom del mestre Milà i en acabat el d'un altre mestre de capella. En el primer cas, es tracta del manuscrit 3123/448. En l'autoria d'aquest consten Antoni Milà i Bonaventura Bruguera.¹⁸ L'obra data del 1822, moment en el qual Bonaventura Bruguera en va fer un arranjament i la va ampliar a vuit veus. En el segon cas, es tracta del manuscrit 3124/448. En l'autoria d'aquest hi apareixen Antoni Milà i Melcior Juncà.¹⁹ No està datat, tot i que es pressuposa del segon quart del segle XIX, i és així com consta a l'inventari de l'IFMuC. En aquesta ocasió sembla clar que el mestre Juncà va acabar la missa que Antoni Milà va deixar incompleta. Aquesta suposició i algunes consideracions a l'entorn d'aquestes dues obres, així com d'altres, tenen a veure amb la recepció de l'obra d'Antoni Milà al segle XIX, temàtica que es tractarà en articles posteriors a aquest.

A l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona es conserva també un interessant i valuós cantoral (un volum manuscrit) amb obres exclusivament d'Antoni Milà (figures 1 i 2). Porta per títol *M. Del M^o Antonio Milà* i s'identifica com «llibre de faristol 5 (ACT Reg: LLF-5 / Sig Top: 3838)». Es tracta d'un llibre de faristol d'església (de 375 x 245 mm, en format habitual vertical o francès), luxosament enquadernat en pell repujada amb motius geomètrics i vegetals o florals, i cinc nervis al llong, sobre cartró. Anotat a dues tintes (negra i roja —esvaïda per l'ús i el pas del temps, en ocre—), sobre suport paper, conté 149 pàgines reunides en diver-

18. Bonaventura Bruguera Codina va ser mestre de capella de la catedral de Tarragona del 1819 al 1876. Es pot veure la referència completa d'aquest manuscrit al volum 8 dels *Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya*, p. 450-451.

19. Melcior Juncà va ser mestre de capella de la catedral de Tarragona del 1789 al 1876, i va ser el successor del mestre Milà a la mort d'aquest, el maig de 1789. Es pot veure la referència completa d'aquest manuscrit al volum 8 dels *Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya*, p. 451.

sos quadernets recosits. Aquestes pàgines van ser numerades posteriorment a llapis, únicament les senars. Les pàgines 54-55, 92-93, 116 i 118-119 apareixen pautades, en blanc. El còdex presenta dos cintes o cordonets separadors que fan la funció de punt de llibre, de color roig i groc, respectivament, símptoma de la seva cuidada elaboració. Es detecta la intervenció de diverses mans, i sembla com si s'haguessin tallat algunes pàgines del volum original (la paginació es va anotar amb posterioritat). Presenta signes evidents d'haver sigut utilitzat profusament, i mostra un particular desgast als angles inferiors del volum (zona de pas de pàgina).



FIGURA 1. Cantoral —monogràfic— amb composicions musicals d'Antoni Milà.
FONT: Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona. Fotografia de l'autora.

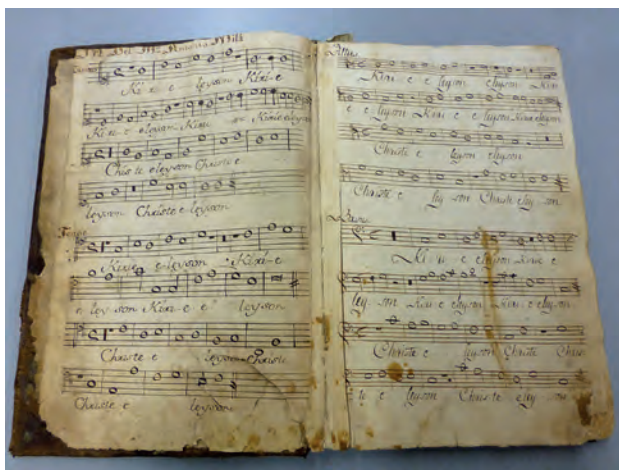


FIGURA 2. Primera i segona pàgines del cantoral.
FONT: Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona, ACT Reg: LLF-5 / Sig Top: 3838.
Fotografia de l'autora.

Aquest cantoral conté:

[1] p. 1-49: «M. Del M^o Antonio Milà», [Misa:] Kyrie eleyson, [Gloria]-Et in terra pax, [Credo]-Patrem omnipotentem, Sanctus, i Agnus Dei.

[2] p. 50-53: «Motete â 4^o», Hoc corpus.

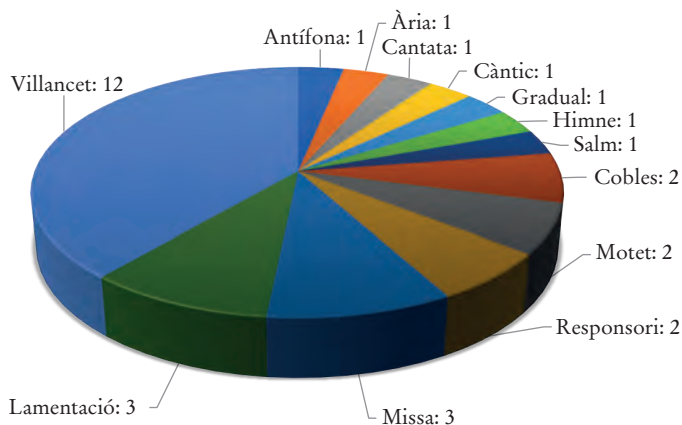
[3] p. 56-91: [Misa de Requiem:] In memoria eterna, Dona eis Domine, Kyrie eleison, In memoria eterna, Domine Jesuchriste, Sanctus, Domine quando veneris, Agnus Dei, Libera me Domine, i Kyrie eleison.

[4] p. 94-115: [Misa:] Kyrie eleison; i Patrem omnipotentem.

[5] p. 117 i 120-149: «Te Deum & / â 4 Vozes».

ARXIU CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA. OBRES ATRIBUÏDES A ANTONI MILÀ

Segons l'inventari IFMuC, es conserven a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona trenta-una obres atribuïdes²⁰ a Antoni Milà. Les diverses tipologies utilitzades en aquestes atribucions —que ordeno des de la que s'ha conservat en major nombre de casos a la que menys— són: villancet, lamentació, missa, responsori, motet, cobles, salm, himne, gradual, càntic, cantata, ària i antífona. En el gràfic 5 es mostren aquestes atribucions segons les diverses tipologies.

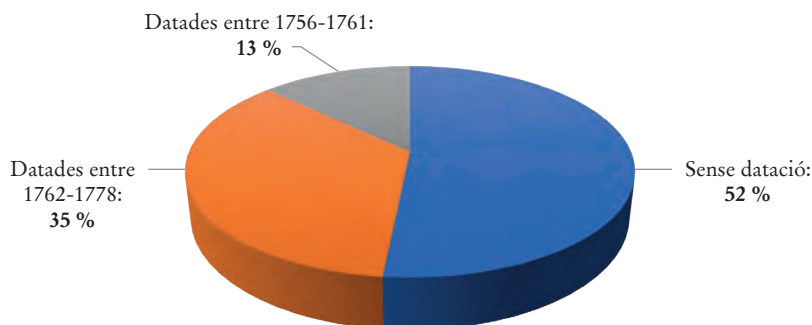


GRÀFIC 5. Nombre d'obres musicals atribuïdes a Antoni Milà segons les diverses tipologies emprades.

FONT: Elaboració pròpia a partir de les obres conservades a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona.

20. Les atribucions que consten en aquest volum de l'IFMuC les va dur a terme el doctor Josep Maria Gregori i Cifré.

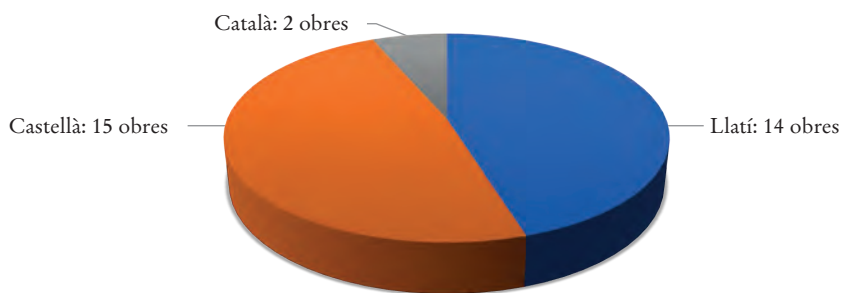
Com es pot observar —i tal com succeeix a les obres signades pel compositor—, són el villancet (dotze obres) i la lamentació (tres obres) les tipologies més emprades. Aquests dotze villancets representen un 39 % de la producció, molt per damunt del 10 % que representen les lamentacions.



GRÀFIC 6. Percentatge d'obres musicals atribuïdes a Antoni Milà datades.

FONT: Elaboració pròpia a partir de les obres conservades a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona.

Respecte a la quantitat d'atribucions datades (gràfic 6), s'observa que quasi la meitat d'elles presenten datació, exactament un 48 %. D'altra banda, cal assenyalar que és en el període en què Milà va ser mestre de capella de la seu tarragonina quan hi ha més obres que incorporen la datació, un 35 %, a força distància d'aquelles atribucions datades amb anterioritat a 1762 (un 13 %).

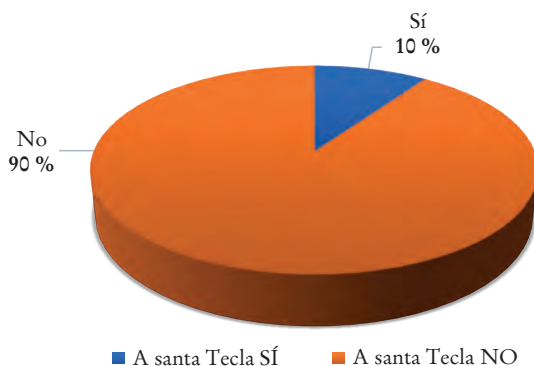


GRÀFIC 7. Nombre d'obres musicals atribuïdes a Antoni Milà segons la llengua emprada.

FONT: Elaboració pròpia a partir de les obres conservades a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona.

En relació amb la llengua emprada a les composicions atribuïdes a Antoni Milà (gràfic 7), s'observa que gairebé hi ha la mateixa quantitat d'obres escrites en

castellà i en llatí, i que les dues úniques composicions que utilitzen el català corresponen a dos villancets escrits per ser interpretats per Nadal.²¹



GRÀFIC 8. Percentatge d'obres musicals atribuïdes a Antoni Milà dedicades a santa Tecla.

FONT: Elaboració pròpia a partir de les obres conservades a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona.

I en referència a les obres dedicades a santa Tecla (gràfic 8), es manté una relació similar a les obres signades per l'autor. En aquesta ocasió es tracta d'un 10 % d'obres dedicades a aquesta advocació respecte del 13 % de les obres signades. Aquest 10 % correspon a tres obres que es tradueixen en un villancet, un salm i un himne.

ARXIU MUSICAL DEL CENTRE DE DOCUMENTACIÓ VINSEUM DE VILAFRANCA DEL Penedès. OBRES D'ANTONI MILÀ

A l'Arxiu Musical del Centre de Documentació VINSEUM de Vilafranca del Penedès es conserven un total de cent tres obres que anoten el cognom Milà. Segons la base de dades d'aquesta institució, setanta-nou d'aquestes composicions pertanyen a Antoni Milà i setze pertanyen al seu germà Ramon,²² la resta —vuit obres—, tot i anotar el cognom dels germans a la portada, no s'atribueix a cap dels dos.

21. Es tracta del manuscrit 2998/440: «Villancº de Bonas / Festes per los 4 / Escolans» i del manuscrit 3132/449: «Villancº per donar las Bonas Festas / los Escolanets â 3 veus / Acompto Continuo / 1757».

22. Ramon Milà va exercir el magisteri de capella a Santa Maria de Vilafranca del Penedès de 1762 a 1771. Les dates de naixement i mort d'aquest mestre de capella es desconeixen actualment. Vegeu: Joan CUSCÓ I CLARASÓ, «Mestres de capella i organistes de Vilafranca del Penedès durant els segles XVII i XVIII», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, núm. IV (1999), p. 206.

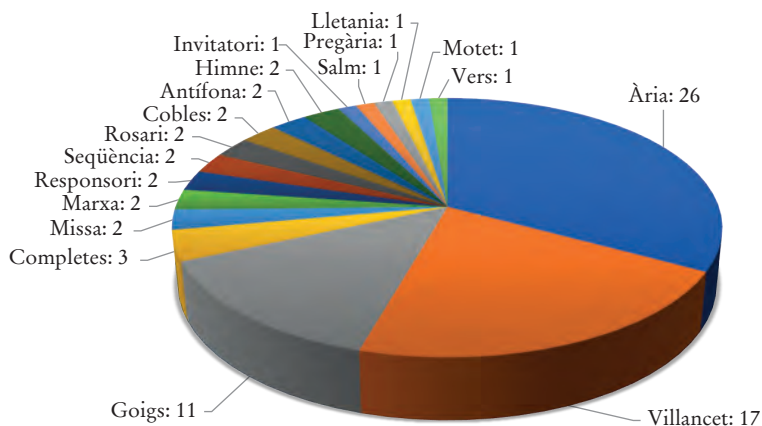
Val a dir que, del total de les obres de cada compositor, un tant per cent elevat correspon a atribucions,²³ tal com es veu a la taula 1.

TAULA 1
Classificació de les obres musicals que anoten el cognom Milà

	<i>Antoni Milà</i>	<i>Ramon Milà</i>	<i>Milà</i>
Obres musicals	19	5	—
Obres musicals atribuïdes	60	11	—
Total	79	16	8

FONT: Elaboració pròpia a partir de la base de dades de l'Arxiu Musical del Centre de Documentació VINSEUM.

Pel que fa al total de les obres d'Antoni Milà, en el gràfic 9 es mostren segons les diverses tipologies emprades i per ordre de més producció a menys: ària, villancet, goig, completes, missa, marxa, responsori, seqüència, rosari, cobles, antífona, himne, invitatori, salm, pregària, lletania, motet i vers.



GRÀFIC 9. Nombre d'obres musicals totals d'Antoni Milà segons les diverses tipologies emprades.

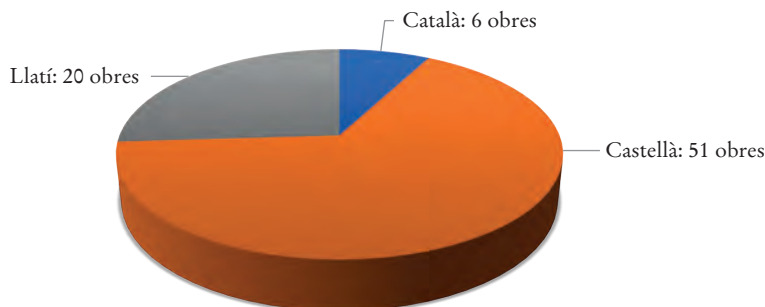
FONT: Elaboració pròpia a partir de la base de dades de l'Arxiu Musical del Centre de Documentació VINSEUM.

Com es pot observar, l'ària és la tipologia més emprada, seguida del villancet. Quant a la primera, es tracta d'àries a una o dues veus, mentre que els villancets estan escrits majoritàriament a quatre veus. Revisant l'orgànic de la totalitat d'obres

23. Les atribucions que consten a la base de dades del Centre de Documentació VINSEUM les va dur a terme el doctor Joan Cuscó i Clarasó.

assignades a aquest compositor, es pot deduir que la capella de música de Santa Maria de Vilafranca era naturalment més modesta que la que Antoni Milà va dirigir després a la seu tarragonina, i és que allà la quantitat d'obres escrites «a quatre i a vuit» i amb més càrrega instrumental és força notable. Igualment, destaca el fet que no hi ha obres de gran format com magnificats, Stabat Mater o tedèums. Cal recordar, en aquest sentit, que la mida de ciutat, la seva població i les activitats que s'hi desenvolupaven —és a dir, les diferències específiques de cada centre de producció i el seu entorn—, junt amb la riquesa d'aquests centres, eren els que propiciaven una major estabilitat a la capella de música. Aquesta estabilitat incidia directament en la seva producció musical des del punt de vista quantitatiu (ja que a major ciutat/riquesa, *a priori*, major activitat).

D'altra banda, el tercer lloc quant a nombre de composicions l'ocupen els goigs, una forma paralitúrgica d'àmplia acceptació i arrelament a Catalunya, dels quals es diu que «suposen una manifestació pluridisciplinar, cultural i artística, del pensament de tot el país i de la seva espiritualitat al llarg dels segles, des del Llibre Vermell de Montserrat fins a l'actualitat».²⁴ Els goigs escrits o atribuïts a Antoni Milà estan dedicats a l'eccehomo, a sant Fèlix,²⁵ sant Cristòfor i als màrtirs de l'Arboç, entre d'altres.



GRÀFIC 10. Nombre d'obres musicals d'Antoni Milà segons la llengua emprada.
FONT: Elaboració pròpia a partir de la base de dades de l'Arxiu Musical del Centre de Documentació VINSEUM.

En el gràfic 10 s'observa la tendència de l'ús del castellà en les composicions d'Antoni Milà, i, en aquest cas, per sobre del llatí, que és la llengua emprada majoritàriament a les obres compostes a l'època tarragonina del compositor. La utilització d'aquesta llengua es relaciona també amb la tipologia d'obres, ja que, a diferència de les compostes per a la catedral de Tarragona, aquí trobem una producció

24. Glòria BALLÚS CASÓLIVA i Antonio EZQUERRRO ESTEBAN, *Els goigs de Catalunya al món: Una forma musical culta i popular*, el Masnou, Experiència, 2015, p. 175.

25. Per saber més sobre els goigs a Vilafranca del Penedès, vegeu: Joan CUSCO i CLARASÓ, *Els goigs a sant Fèlix: Música, festa i tradició*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.

molt més lúdica (àries, villancets, goigs, rosaris...), sens dubte destinada a festivitats més populars i de caire local.

TAULA 2
Relació dels tretze manuscrits d'Antoni Milà que anoten la data

<i>Manuscrit</i>	<i>Títol genèric</i>	<i>Datació</i>
2321/2973A	Ària per a <i>triple</i> i orq.	1742
140/208A	Goigs a 4 i orq.	1743
139/207A	Invitatori de Nadal a 4 i orq.	1743
141/209A	Responsori de Nadal a 7	1744
142/210A	Seqüència a 4	1745
143/211A	Villancet a 2	1745
144/212A	Ària a solo	1746
149/217A	Cobles a solo	1746
137/205A	Nadala a 3 i <i>vihuela</i>	1747
148/216A	Ària a solo	1747
161/229A	Villancet per a veus i orq.	1748
145/213	Responsori de Nadal	1748
138/206A	Completes	1775

FONT: Elaboració pròpia a partir de la base de dades de l'Arxiu Musical del Centre de Documentació VINSEUM.

En relació amb la datació dels manuscrits conservats al Centre de Documentació VINSEUM (taula 2), resulta notori el fet que les úniques obres datades són de la dècada dels anys quaranta del set-cents, és a dir, als inicis del magisteri de capella del compositor. Crida l'atenció el manuscrit 138/206A, unes completes datades el 1775, moment en el qual Antoni Milà ja treballava a la seu tarragonina i en el qual el seu germà Ramon ja no exercia com a mestre de capella de Santa Maria. Es tracta, doncs, d'una còpia que bé podria haver estat encarregada pel mestre de capella d'aquell moment, Magí Riera (1773-1801).

És en el conjunt de les atribucions on es troben les dues úniques obres instrumentals del compositor. Es tracta de dues marxes²⁶ classificades a la base de dades de l'arxiu com a «Marxes per a ministrers» i que poden ser interpretades per acompanyar autoritats en processons de Setmana Santa o en festes majors. Ambdues obres s'escriuen per al mateix orgànic: es tracta d'instruments de vent (a la

26. Les referències d'aquestes dues obres a la base de dades del VINSEUM són: 1369/2043B. C7/9 i 1369/2044B. C7/9. Vegeu algunes anotacions sobre aquestes marxes a: Josep Maria VILAR I TORRENS, «Sobre la música barroca per a xeremies a Catalunya i la seva evolució posterior», *Musiker: Cuadernos de Música*, 5 (1991), p. 111-153.

manera dels antics ministrers catedralicis i ministrers de la ciutat, o de les bandes), que funcionen perfectament en espais oberts degut a la seva tímbrica i sonoritat.²⁷ D'altra banda, val a dir que es tracta d'un cas de recepció posterior a l'època del compositor. Així ho indica la presència del clarinet en aquestes còpies conservades (figures 3 i 4).

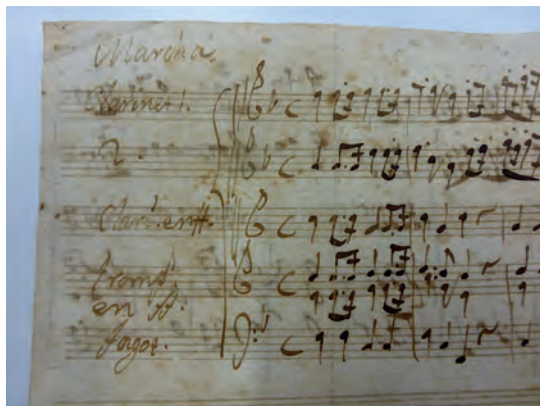


FIGURA 3. Marxa per a ministrers (detall).

FONT: Centre de Documentació VINSEUM, manuscrit 1369/2043B. Fotografia de l'autora.



FIGURA 4. Marxa per a ministrers (detall).

FONT: Centre de Documentació VINSEUM, manuscrit 1369/2044B. Fotografia de l'autora.

27. A tall de curiositat, val a dir que aquestes marxes sonen de manera reiterada a la processó del Silenci de la Setmana Santa tarragonina des de fa més de dues dècades, interpretades pel grup So Nat, Ministrers del Camp de Tarragona. Aquest grup va enregistrar les dues marxes en un CD anomenat *Toca Peron!*, el 1999.

ARXIU PARROQUIAL DE SANTA MARIA DE LA GELTRÚ. OBRES DELS MILÀ

La Geltrú, avui Vilanova i la Geltrú, es troba a tretze quilòmetres de Vilafranca del Penedès. Al fons musical de Santa Maria de la Geltrú es conserven quatre manuscrits que anoten el cognom Milà (taula 3), sense atribució específica a cap dels dos: una missa (incompleta), una antífona, una ària i un «estrivillo».

TAULA 3
Obres musicals que anoten el cognom Milà

<i>Manuscrit</i>	<i>Títol diplomàtic</i>	<i>Copista</i>	<i>Veus</i>
126	«Missa de difuntos / y Ofertorio / y Agnus, a 4 Voces / 1803 / Mila Milá / Mila»	F[¿ray?] Andres del Carmelo	4
127	«Antiphona N° 47 / Alma Redemptoris mater a 4° voces y 2 del 2° Cor[o] / Con Violines, Clarinetes, Trompas, y Baxo del M° Milá»	Antonio Domenech (1803)	4
128	«Aria / a Solo Con / Violines, y Tromp ^s / Del / M ^{tro} Mila»		1
129	«Estrivillo a 4 ^{tro} / con V ^s y Trop ^s / M ^{tro} Mila»		4

FONT: Elaboració pròpia a partir de la base de dades de l'Arxiu Parroquial de Santa Maria de la Geltrú (APLG).

Els quatre manuscrits presenten tres grafies diferents: l'ària i l'*estribillo* (figures 5 i 6) —ambdues obres escrites en castellà— són de la mateixa mà, mentre que la missa i l'antífona són de mans diferents i, lògicament, estan escrites en llatí. Estem davant, doncs, d'un repertori pròpiament litúrgic en combinació amb un de més festiu.



FIGURA 5. Portada del manuscrit 128.

FONT: Arxiu Parroquial de Santa Maria de la Geltrú. Fotografia de l'autora.

Crida l'atenció la pulcritud de les còpies aquí conservades, anotades potser per un copista professional, com sembla evident per les portades dels manuscrits. Alhora, també resulta curiós l'orgànic emprat: una ària a solo, i un *estribillo* a quatre, ambdues obres amb trompes i violins. Es tracta d'obres susceptibles de ser interpretades quasi per qualsevol capella mitjanament nodrida.



FIGURA 6. Portada del manuscrit 129.

FONT: Arxiu Parroquial de Santa Maria de la Geltrú. Fotografia de l'autora.

La missa (ms. 126) és l'única que presenta datació i anota l'any 1803. Es tracta d'una missa incompleta que registra, a més, a la portada el nom de «F[¿ray?] Andres del Carmelo», molt probablement el seu copista. En qualsevol cas, amb aquesta còpia es fa palesa la recepció de l'obra dels Milà al segle posterior.

Pel que fa a l'antífona mariana *Alma Redemptoris Mater*²⁸ (ms. 127), presenta el número 47 a la portada juntament amb el nom d'«Antonio Domenech», presumptament el copista de l'obra de Milà. Es tracta ja d'una còpia del segle XIX «con violines, clarinetes, trompas». L'ús de clarinets denota la modernització de la capella musical de la Geltrú, en la qual a poc a poc s'anaven actualitzant les pràctiques i els costums musicals.

CORRELACIONS DE DADES

Com s'ha vist anteriorment, són diversos els manuscrits datats que es troben o bé a Tarragona o bé a Vilafranca, quan el compositor no exercia de mestre de capella en aquells centres de producció musical. Aquest fet demostra que l'inter-

28. L'antífona mariana *Alma Redemptoris Mater* es compon per a completes, des del primer diumenge d'Advent fins a la festivitat de la Candelera o Purificació de la Verge, el 2 de febrer.

canvi de partitures entre Santa Maria i la seu tarragonina va ser efectiu. Probablement, la proximitat entre les dues ciutats així com la possible complicitat entre els dos germans van afavorir la circulació d'obres.

D'altra banda, al volum 8 de l'IFMuC es registra la duplicitat d'obres anotades com d'Antoni Milà entre ambdós centres. Es tracta únicament de dos manuscrits:

— MISSA. AHAT: manuscrit 2973/439 = Arxiu Musical CDV: manuscrit 158/226A

— SEQÜÈNCIA. AHAT: manuscrit 3076/445 = manuscrit 167/234 A de l'Arxiu Musical CDV

També a les atribucions del volum 8 de l'IFMuC s'anota que el manuscrit 3102/447 comparteix el mateix text que el manuscrit 137/205A de l'Arxiu Musical del CDV (figura 7). En el cas del manuscrit tarragoní es tracta d'un villancet datat el 1764, que recorda els antics «villancets de nacions». En aquesta ocasió, els protagonistes de l'obra són pastors que canten en francès, català i espanyol. L'incipit literari d'aquest villancet en ambdós manuscrits (Tarragona i Vilafranca) és «Monsieur le garsonet». El villancet que es conserva a Vilafranca data del 1747, de manera que segurament Antoni Milà va emprar la lletra i la idea del villancet que va compondre a Vilafranca per a l'obra posterior de Tarragona.



FIGURA 7. Portada del manuscrit 137/205A.

FONT: Arxiu Musical del Centre de Documentació VINSEUM. Fotografia de l'autora.

Altrament, a les atribucions del Centre de Documentació VINSEUM, s'hi troba el manuscrit 192/259A (figura 8). Es tracta d'una ària, l'incipit literari de la qual és «Tortolilla constante, ocupa valle y monte». D'aquest manuscrit, no datat, es conserva una còpia a l'Arxiu Parroquial de la Geltrú, concretament, el manuscrit 128 (figura 9), una de les obres comentades prèviament.

ALTRES LOCALITZACIONS

EL LILIO DEL VALLE: DRAMA ALLEGÒRIC

A la Biblioteca de Catalunya es conserva un document relacionat amb Antoni Milà. Es tracta d'un quadern imprès de 14 pàgines (BC, M-598/21), ubicat al Catàlech de Pedrell,²⁹ que conté un drama allegòric en tres parts. Porta per títol *El lilio del valle* i, tal com s'anota a la portada, es va cantar al monestir de Vallbona de les Monges. Aquest document conté, únicament, el text de l'obra.



FIGURA 10. Portada d'*El lilio del valle*.

FONT: Biblioteca de Catalunya, BC, manuscrit 598/21.

29. Felip PEDRELL I SABATÉ, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, vol. II, Vilanova i la Geltrú, Oliva, 1909, p. 320 ([1248], signatura actual M 598/21. «Milà (Antonio). / El lilio del valle / Drama alegórico para / Música, / que en las solemne Profesion y Velo / de la Noble Señora / Doña Maria Ignasia de Moxó, y de Francolí se cantaron, en el real Monasterio de Nuestra Señora de Vallbona / de la Orden Cisterciense / cantó la Capilla del mismo Monasterio, puestos en Musi- / ca por el reverendo Antonio Milá, Presbytero Maestro / de Capilla de la Iglesia de Tarragona (Imatge de la Verge de les Dolors, gravada amb boix) / Cervera: (sense any) / En la Imprenta de la Pontificia, y Real Universidad. / Un quadern de 190 x 143 m/m; 14 ps. / Conté: Portada. — Text del drama, en tres parts, quals personatges són: El Amor Divino, La Inocencia, La Gracia, Sulamitis, Coro.»

Cal fer un esment específic del fet que fos imprès a la impremta de la Universitat de Cervera en un temps en què, en virtut d'ordres reials, s'havien suprimit la resta d'universitats catalanes com a premi a la fidelitat serverina al monarca borbó durant la contesa de successió i com a càstig a la resta de ciutats catalanes que s'havien mostrat hostils, afavorint els interessos del pretendent austríac. En aquest sentit, convé subratllar que a la segona meitat del segle XVIII també s'imprimien villancets, drames sacres i oratoris a la capital tarragonina.³⁰ És cert, però, que en la majoria de documentació trobada consta la impremta de la universitat serverina.

Aquest «drama alegórico» —en realitat, un oratori— es va compondre per a la professió de fe d'una monja, na Maria Ignàcia de Moxó i de Francolí,³¹ seguint així un costum i tipologia tradicionals, aquí destinada al proper monestir de Vallbona de les Monges (a cinquanta-vuit quilòmetres de Tarragona, actual província de Lleida). El «programa de mà del concert» inclou en la portada una vinyeta xilografada amb la imatge de la Verge, travessada per set espases o punyals, en clara al·lusió iconogràfica als set dolors i/o goigs de Maria, en una advocació particularment apropiada envers el text. A més, deixa constància que: «Cantó la capilla del mismo Monasterio, puestos en Musica por el Reverendo Antonio Mila Presbytero Maestro de Capilla de la Iglesia de Tarragona.»

MEMORIA GLORIOSA Y DESCRIPCION FESTIVA: ORATORI

El text d'un oratori que el compositor va musicar apareix en una descripció de les festes de Santa Tecla de la capital tarragonina de 1775. El document es titula: *Memoria gloriosa y descripcion festiva de las solemnes, plausibles fiestas con la que en los dias 22, 23, 24 y 25 de Setiembre del Año 1775 el M. Ilustre Cabildo, y Ciudad de Tarragona, (siendo su arzobispo el ilustrisimo señor Don Juan Lario, y Lancís, y gobernador el excelentisimo señor Don Jorge Dunant) celebraron la colocacion del brazo de su gloriosa Patrona la Invicta Prothomartyr Santa Thecla; en el altar, y capilla nuevamente erigida, y dedicada à la misma Santa, en su Santa primada Iglesia.*

Es tracta d'un document extens de quaranta-tres pàgines, imprès el 1776 a Barcelona i que consta de dues parts: la primera relata les festes de Santa Tecla i està constituïda per set capítols; la segona és el sermó que el 24 de setembre va predicar el canonge magistral de la catedral de Tarragona, Francisco Gil de Palomar.

A les pàgines 59 i 60 del capítol VI d'aquesta obra anònima, s'especifica que el mestre Antoni Milà va escriure un oratori «d'estil delicat» que va ser cantat en

30. S'anoten dos llocs d'impressió diferents a Tarragona, en diversos textos de villancets i goigs localitzats del segle XVIII: la impremta de Joseph Barber i la impremta de Pedro i Magí Canals.

31. Maria Ignàcia de Moxó i de Francolí (*1729?; †1785?) era filla de Maria-Francesc de Moxó i de Maranyosa (I baró de Jures Reials) i de Maria Teresa de Francolí i Sabater. Els seus germans van ser Josep Antoni de Moxó i de Francolí (II baró de Jures Reials), Benet Maria de Moxó i de Francolí, Maria Eleonor de Moxó i de Francolí i Francisca Javiera de Moxó i de Francolí.

el moment de la col·locació de la relíquia de santa Tecla, patrona de la ciutat, a la nova capella erigida en honor seu a l'interior de la catedral. L'oratori consta de tres parts i l'autor del text és Mariano Marí:

Terminada la celebridad del Oficio, c[u]ydaron los Señores Canonigos de ofrecer la Reliquia à la adoracion hasta la hora de Visperas, y haviendolas cantado con toda solemnidad, iluminacion del Templo, y concurso de gentes, se bolvió processionalmente à colocar el santo Brazo à su Capilla, y Urna, y luego empezó la Musica el solemne armonioso canto de un Oratorio, en cuya funcion campeó la habilidad de la composicion de la Música, y de la Poësia; aquella como obra del delicado estilo de R. Antonio Milá, Maestro de Capilla de la Iglesia de Tarragona, y esta como parto del erudito ingenio de Don Mariano Marí, Cruzero de su Ilustrissima, que explicó la propiedad del asumpto como se sig[u]e.



FIGURA 11. *Memoria gloriosa y descripción festiva.*
FONT: Biblioteca Hemeroteca Municipal de Tarragona.

LA GLORIA DE LUIS GONZAGA: VILLANCETS

El Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació (CRAI) de la Universitat de Barcelona conserva els textos d'uns villancets en els quals s'anota el nom del compositor, ja que va ser la capella de música de la seu tarragonina qui

els va interpretar, sota la seva direcció, el 1765. El document porta per títol *La gloria de s. Luis Gonzaga en el cielo. Villancicos, que en los solemnes cultos, que consagran cada año à su patrón los estudiantes de las escuelas de la compañía de Jesús de la Ciudad de Tarragona, Cantará la Capilla de la S. Metropol. Iglesia, Primada de las Españas, siendo se maestro el R. Antonio Mila, dia 7. Julio 1765.*

Aquesta obra consta de tres villancets impresos a Tarragona que, malauradament, no tenen correlació amb les obres musicals del compositor conservades a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona.



FIGURA 12. *La gloria de s. Luis Gonzaga.*

FONT: CRAI Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona, manuscrit 07 C-239/5/10-21.

TERROR DEL ABISMO: ORATORI

Per acabar, a l'Arxiu Musical del Centre de Documentació VINSEUM de Vilafranca del Penedès es conserva el text d'un oratori dedicat a sant Fèlix, patró de la localitat. Aquesta obra, impresa a Barcelona, es va cantar el 30 d'agost de 1752 (dia del patró) a l'església de Santa Maria, amb Antoni Milà com a mestre de capella, tal com s'anota a la portada.

FIGURA 13. *Terror del abismo.*

FONT: CRAI Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona, manuscrit 07 C-239/5/10-21.

L'oratori, que lloa les virtuts de sant Fèlix, alterna «Estrivillos, Recitados, Arias i Coplas» i acaba amb un *tutti* amb el text següent: «Victor, victor, ya triunfante / El Zelador mas Invicto / Goze FELIX de sus glorias / Siendo Terror del abismo».

CONCLUSIONS

Sens cap mena de dubte, la seu tarragonina exercia al segle XVIII una enorme influència sobre els habitants de la ciutat —a través de la cúria metropolitana—, i també sobre la música que s'hi interpretava, la qual havia de tenir una doble funció: per un costat, agradar i fer més solemnes i atractius els actes que tenien lloc a la seu i, per l'altre —indubtablement, la més important—, catequitzar els oients.

La capella de música era l'encarregada de fer arribar les noves composicions del mestre Milà —així com les d'altres autors— als fidels «de la major manera

possible», tal com s'anota al *Llibre de les obligacions de la capella*.³² Els fidels eren un dels públics de Milà: els membres de les classes socials privilegiades, la nova burgesia incipient i també la gent senzilla amb relativament poca educació, però a qui, sens dubte, els agradava escoltar la música a l'interior del temple. L'altre públic, molt diferent, eren les diverses autoritats eclesiàstiques de la seu tarragonina a les quals també calia agradar, i en una doble vessant: calia demostrar la qualitat de les obres compostes i, alhora, compondre'n la quantitat necessària per satisfer totes les funcions d'església. En aquest sentit (i a falta encara d'analitzar tot el seu corpus musical, fet que no permet arribar a conclusions), es pot dir que Antoni Milà aconsegueix, com a mínim, el segon objectiu. De l'anàlisi estadística de tota la seva obra conservada es desprèn que aquest mestre de capella va ser un autor molt prolífic, amb «ofici», i que va cultivar diferents i variades tipologies musicals que responien als requisits de les esglésies en què va treballar. Així, va compondre diversos gèneres musicals precisats en les seves obligacions contractuals, i entre els quals destaca, a jutjar per la gran quantitat conservada, el villancet.

En qualsevol cas, convé no oblidar que es tracta d'una música «de consum», quotidiana, per a la qual Milà es va valdre tant de les seves capacitats compositives com del sentit pràctic, que sens dubte el va portar a reutilitzar materials ja compostos en la seva etapa vilafraquina. En aquest sentit, la reutilització podia ser o bé copiant determinades composicions, o bé servint-se d'idees ja elaborades o semielaborades en aquell període.

S'ha comprovat també que, com molts d'altres compositors de l'àmbit eclesiàstic de l'Espanya del segle XVIII, Milà no acostumava a registrar la data de composició, de còpia o d'interpretació de les seves obres. D'altra banda, del fet que signés únicament amb el cognom —i a falta de l'estudi musical exhaustiu de les obres—, se'n deriva la gran quantitat d'obres musicals que se li atribueixen. I en aquest sentit, cal recordar un cop més que les composicions musicals dels mestres de capella eren tasques dutes a terme per homes devots que s'encomanaven *ad maiorem Dei gloriam*, i, per tant, podia ser que humilment creguessin que no eren prou mereixedors de transcendir mitjançant l'explicitació del seu nom sencer.

ARXIUS

ARXIU CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA. «Borradores de Actas o Ministerios de 1785 a 1790. Registro de asistencia a capitulo y de algunas determinaciones tomadas». Actes Capitulars, 1785-1790.

ARXIU HISTÒRIC ARXIDIOCESÀ DE TARRAGONA. «Llibre de les obligacions de la capella de la present Sta Metropolitana Iglesia de Tarragona primada de las Españas sobre lo asistir a

32. *Llibre de les obligacions de la capella de la present Sta Metropolitana Iglesia de Tarragona primada de las Españas sobre lo asistir a la Seu, y altres actes o funcions per ordre del molt Illtre Capítol, ab la expressio del que se haurá de cantar, y com en cada una de las festivitats que se asseñalan*. Sèrie capella de música, subsèrie mestre de capella, unitat de catalogació: 1481; unitat d'instal·lació: 327 (AHAT).

- la Seu, y altres actes o funcions per ordre del molt Illtre Capítol, ab la expressio del que se haurá de cantar, y com en cada una de las festivitats que se asseñalan». Sèrie capella de música. Subsèrie mestre de capella. Unitat de catalogació: 1481; unitat d'instal·lació: 327.
- ARXIU HISTÒRIC MUNICIPAL DE TARRAGONA (coord.). *Mn. Joan Grifoll Guasch (1933-2003): La passió per la música*. Tarragona: Silva, 2019.
- BIBLIOTECA HEMEROTECA MUNICIPAL DE TARRAGONA. «Memoria gloriosa y descripción festiva de las solemnes, plausibles fiestas con la que en los días 22, 23, 24 y 25 de Setiembre del Año 1775, el M. Ilustre Cabildo, y ciudad de Tarragona (siendo su arzobispo el ilustrísimo señor Don Juan Lario, y Lancís, y gobernador el excelentísimo señor Don Jorge Dunant) celebraron la colocación del brazo de su gloriosa Patrona la Invicta Prothomartyr Santa Thecla; en el altar, y capilla nuevamente erigida, y dedicada à la misma Santa, en su Santa Primada Iglesia». Barcelona: Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, 1776.
- UNIVERSITAT DE BARCELONA. CRAI BIBLIOTECA DE FONTS ANTIC. «La gloria de s. Luis Gonzaga en el cielo. Villancicos, que en los solemnes cultos, que consagran cada año à su patrón los estudiantes de las escuelas de la compañía de Jesús de la Ciudad de Tarragona, Cantará la Capilla de la S. Metropol. Iglesia, Primada de las Españas, siendo su maestro el R. Antonio Mila, dia 7. Julio 1765». Ms. 07 C-239/5/10-21.
- «Terror del abismo. Frustrados los tiros de su idolatra Bateria, a los leves activos maravillosos impulsos de el mas Invicto Zelador de la Fè, San Felix Martyr. Cuyos triunfos aplaudió afectuosa á los acentos de su Capilla, la Real Villa de Villafranca de Panadès, en su Iglesia Mayor de Santa Maria, à los 30. de Agosto de 1752». Ms. 07 C-239/5/10-21.

BIBLIOGRAFIA

- AMAT I DE CORTADA, Rafael (baró de Maldà). *Miscel·lània de viatges i festes majors*. Barcelona: Barcino, 1994.
- BALLÚS CASÓLIVA, Glòria; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. *Els goigs de Catalunya al món: Una forma musical culta i popular*. El Masnou: Experiència, 2015.
- BONASTRE I BERTRAN, Francesc; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; CANELA GRAU, Montserrat. *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*. Volum 8: *Fons de la catedral de Tarragona*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- CANELA GRAU, Montserrat. *Antoni Milà: tres dècades de paisaje sonoro devocional: Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII*. Tesi doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, 2017.
- «De manuscritos e impresos. Fondos musicales en el Archivo Histórico Archidieceano de Tarragona: una panorámica sobre el estado de la cuestión». *Cuadernos de Investigación Musical*, 17 (2023).
- CANELA GRAU, Montserrat; SALISÍ CLOS, Josep Maria. *Mn. Miquel Rué i Rubió: Una vida al servei de la música i l'Església*. Tarragona: Silva, 2023.
- CAZURRA I BASTÉ, Anna. *El compositor i mestre de capella Joan Rosell i la seva aportació al preclassicisme musical hispànic*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i Musicologia, 1993.

- CUSCÓ I CLARASÓ, Joan. «Mestres de capella i organistes de Vilafranca del Penedès durant els segles XVII i XVIII». *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, núm. IV (1999), p. 205-212.
- *Els goigs a sant Fèlix: Música, festa i tradició*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.
- FA ECHEVARRÍA, Mayra. *Melcior Juncà (1757-1824): biografia i música litúrgica*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i Musicologia, 1999.
- FUENTES I GASÓ Manuel Maria; QUIJADA BOSCH, Joan Maria; SÁNCHEZ PIÉ, Neus. *Memòria del setge i ocupació de Tarragona: La guerra del francès en els fons documentals de l'arxiu històric arxidiocesà de Tarragona (1808-1814)*. Barcelona: Rafael Dalmau, 2012.
- GARRIGOSA I MASSANA, Joaquim. *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII: L'evolució de l'escriptura musical*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2003.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Joan Crisòstom Ripollès (†1746): Biografia i catalogació de la producció musical conservada». *Boletín Arqueológico* [Societat Arqueològica Tarraconense], núm. 4 (1976-1977), p. 252-258.
- «Joan Crisòstom Ripollès (ca. 1680-1746), Mestre de capella de la catedral de Tarragona». *Recerca Musicològica*, núm. 2 (1982), p. 19-41.
- «Ripollès, Joan Crisòstom». A: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid: SGAE (2002), p. 207-208.
- *Joan Crisòstom Ripollès (1678-1746) Música eclesiàstica per a 1, 2, 4, 6 i 8 veus*. Barcelona: Amalgama, 2014.
- *Joan Crisòstom Ripollès (1678-1746) Música eclesiàstica per a 1, 4, 7 i 8 veus i instruments*. Barcelona: Ficta, 2023. (Mestres Catalans Antics; 24)
- PEDRELL I SABATÉ, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Vol. II. Vilanova i la Geltrú: Oliva, 1909, p. 320.
- QUIJADA BOSCH, Joan Maria. «L'Arxiu Capitular de Tarragona al llarg del segle XIX. Destrucció, desamortització, secularització, confiscació, arranjament i dispersió». *Butlletí Arqueològic*, v, núm. 44 (2022), p. 211-264.
- RUSINOL I PAUTES, Maria del Carme. «Mira Piadosa Thecla, de Melcior Juncà (1757?-1809?): contribució a l'estudi del villancet català de les darreries del segle XVIII». *Recerca Musicològica*, núm. 8 (1988), p. 143-191.
- SÁNCHEZ REAL, José. *Defensa de Tarragona en 1811*. Tarragona: Indústries Gràfiques Gabriel Gibert S.A., 1982.
- SO NAT MINISTRES DEL CAMP DE TARRAGONA. *Toca, Peron!* [CD]. Barcelona: FLOC-Barcelona, 1999.
- VILAR I TORRENS, Josep Maria. «Sobre la música barroca per a xeremies a Catalunya i la seva evolució posterior». *Musiker: Cuadernos de Música*, núm. 5 (1991), p. 111-153.

«DELS QUATRE VENTS» D'EDUARD TOLDRÀ: RAPSÒDIA CLÀSSICA

NÚRIA ALTURO

Universitat de Barcelona

DANIEL FERRUZ

Escola Municipal de Música i Dansa de Saragossa

RESUM

Aquest article aporta dues dades poc conegudes sobre el poema «Dels quatre vents», un dels sonets que inspiren els *Sis sonets per a violí i piano* d'Eduard Toldrà: *a*) el títol del poema original, de Mossèn Anton Navarro, és «Rapsòdia clàssica» i no pas «Dels quatre vents», que en realitat és el títol d'una sèrie de cinc poemes que inclou aquest; *b*) el paisatge que evoca el poema no és, com es creia fins ara, la vall occitana de Lis. Aquestes dades, juntament amb l'anàlisi musical de l'obra, ens ajuden a comprendre les decisions que pren Toldrà pel que fa a l'estructura i els recursos compositius d'aquesta peça.

PARAULES CLAU: Eduard Toldrà, mossèn Anton Navarro, *Sis sonets*, poesia, literatura catalana, música de programa, rapsòdia, baronia d'Albi.

EDUARD TOLDRÀ'S "DELS QUATRE VENTS" ('FROM THE FOUR WINDS'): A CLASSICAL RHAPSODY

ABSTRACT

This article presents two little-known facts about the poem "Dels quatre vents" ('From the four winds'), one of the sonnets that inspired Eduard Toldrà's *Sis sonets per a violí i piano* ('Six sonnets for violin and piano'): (*a*) the title of the original poem, by Reverend Anton Navarro, is "Rapsòdia clàssica" ('Classical rhapsody'), and not "Dels quatre vents" ('From the four winds'), which is actually the title of a series of five poems including this one; (*b*) the landscape evoked by the poem is not, as previously believed, the Occitan valley of Lis. These facts, together with the musical analysis of the work, help us to understand the decisions made by Toldrà regarding the structure and compositional resources of this piece.

KEYWORDS: Eduard Toldrà, Reverend Anton Navarro, *Sis sonets*, poetry, Catalan literature, program music, rhapsody, barony of Albi.

1. INTRODUCCIÓ¹

El 28 de desembre de 1922 s'estrenava al Palau de la Música Catalana l'obra *Sis sonets per a violí i piano* d'Eduard Toldrà; un recull inspirat en poemes de sis poetes catalans coetanis: Trinitat Catasús i Catasús, Joan Alcover i Maspons, Magí Morera i Galícia, Josep Carner i Puig-Oriol, mossèn Anton Navarro i Grangé i Joan Maria Guasch i Miró. L'obra havia guanyat aquell mateix any el premi al millor recull de sis peces per a violí i piano en el III Concurs Musical Eusebi Patxot i Llagustera, convocat el dia 1 de desembre de 1921.² En l'estrena al Palau de la Música, la van interpretar el mateix Toldrà al violí i el francès Ferdinand Motte-Lacroix al piano.³ L'última de les peces que compon Toldrà, i l'objecte d'estudi d'aquest treball, és la que correspon al poema «Dels quatre vents», que està datada l'agost de 1922 a Barcelona.

El poema «Dels quatre vents» és obra de mossèn Anton Navarro (1867-1936), un poeta que va ser molt actiu des del 1894 fins al 1936 en els cercles culturals de Lleida, Sabadell i Barcelona; un escriptor i orador ben conegut i valorat en el seu temps,⁴ però molt oblidat després del seu assassinat a Barcelona, el dia 26 de

1. Agraïm a Òscar Aleman, Mar Batlle, Josep M. Domingo, Anna Fernández-Clot, Sergi Grau, Xavier Macià, Àngels Massip i Irene Valle de Lope l'atenció amb què han atès les consultes que els hem fet, així com el suport del Grup d'Estudi de la Variació (GEV) (2021 SGR 01084), de la Universitat de Barcelona, i els comentaris i suggeriments dels revisors anònims d'aquest treball.

2. En el mateix concurs es convoquen també el premi al millor poema coral a veus soles, sobre text català, i el premi extraordinari a la millor sonata per a piano. Tots, com el que rep Toldrà, per un valor de 1.000 pessetes. El premi al millor poema coral de la convocatòria anterior (II Concurs Musical Eusebi Patxot i Llagustera, 1921) l'havia guanyat Antoni Planàs amb una composició basada en poemes de Trinitat Catasús, que és també l'autor de «Soneti de la rosada», el primer poema dels *Sis sonets* d'Eduard Toldrà (Antoni PLANÀS, *Quatre petits poemes per a 4 veus solistes amb acompanyament de piano*, 1921). Antoni Planàs (Reus, 1890 - Barcelona, 1980), compositor i violoncel·lista, amic personal de Toldrà, era un dels integrants del Quartet Renaixement (1911-1921), del qual havia format part el Toldrà més jove (Eduard TOLDRÀ, *Impressions incoherents de la meua vida frívola a Barcelona (Total, res!): Un dietari*, 2014; Maria Lluïsa MUNTADA i TORRELLAS i Francesc CORTÈS i MIR, «Estimats pares y germans. Un nou epistolari d'Eduard Toldrà a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer», *Butlletí de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer*, 2019, p. 59-73; Manuel CAPDEVILA i FONT, *Eduard Toldrà, músic... i més: una miscel·lània*, 2022, p. 22).

3. *La Veu de Catalunya*, any XXXII, núm. 8349 (dijous, 28 desembre 1922), p. 13. Aquest concert va ser organitzat per l'Associació d'Amics de la Música. El diari *La Publicitat* en publica una crònica dos dies després, *La Publicitat*, any XLV, núm. 15553 (30 desembre 1922), p. 6. A més dels *Sis sonets* de Toldrà, el concert va incloure obres de Frederic Mompou. Eduard Toldrà i Frederic Mompou, juntament amb Manuel Blancafort i la primera etapa de Robert Gerhard, «foren els capdavaners de la "generació del 1920", innovadors de la música catalana del nostre segle. Unes innovacions allunyades del Romanticisme i marcades per un retorn a l'humanisme clàssic de les cultures mediterrànies i, per tant, de profunda catalanitat. Música oberta a les noves idees artístiques dels moviments europeus de l'anomenada música nacionalista, com passà a França, Rússia, Txecoslovàquia, els països nòrdics, etc.)», Joan ALEMANY i MOYÀ, *Eduard Toldrà i Soler: 1895-1962*, 1999, p. 24.

4. Navarro va escriure sobretot poesia, però també textos en prosa de característiques diverses. Escriu en català (sobretot), castellà i occità. Els textos en català publicats en el seu temps (entre 1894 i,

desembre de 1936. L'oblit de la seva figura i de la seva obra ha fet que passessin del tot inadvertits fins ara alguns detalls sobre aquest poema que són significatius en relació amb la composició musical que en fa Eduard Toldrà. En primer lloc, el títol «Dels quatre vents» no correspon al poema, sinó a una sèrie de la qual forma part aquest poema, publicada el 1912 al llibre *Cançons perdudes* i a la revista *Re-naixement*. En aquesta sèrie, el poema en què s'inspira Toldrà té el títol de «Rapsòdia clàssica». D'altra banda, existeixen dues altres versions del poema: una d'anterior publicada el 1911 amb el títol «La Vall de Gils», i una altra, sense títol, que l'autor inclou en una sèrie de tres poemes intitolada «Rapsòdia clàssica», publicada el 1927.

No hi ha cap referència a aquests aspectes del poema en els estudis sobre els *Sis sonets* de Toldrà que hem consultat: la tesi doctoral d'Eric Edward Koontz, presentada el 2009 a la Universitat de Carolina del Nord, i el treball final de grau de Judit Bardolet Vilaró, presentat el 2013 a l'Escola Superior de Música de Catalunya. Koontz situa els *Sis sonets* en el context polític i cultural dels primers anys del segle XX a Catalunya, entre el Modernisme i el Noucentisme, i destaca el fet que les sis peces per a violí i piano no només s'acompanyen del text poètic, sinó que totes són, de fet, cançons per a violí i piano —un lirisme que Koontz vincula a l'estètica noucentista i que considera una de les característiques més distintives de Toldrà (Koontz, 2009, p. 78).⁵ Pel que fa a «Dels quatre vents», en destaca la tonalitat de si major; el moviment lent i l'ús únic de la corda sol del violí; la juxtaposició de l'harmonia tradicional (bàsicament diatònica) i d'alguns detalls d'harmonia moderna (acords de sèptima i pentatònics); i el contrast entre una primera secció més llarga i amb ritme harmònic més regular i una segona secció més ràpida i de caràcter cadencial, emfàtica en el tancament. Bardolet, d'altra banda, en fa una anàlisi centrada sobretot en el violí. Pel que fa a la relació entre el text i la música, comenta que la quarta corda del violí aporta un so càlid que, barrejat amb posicions altes en l'àmbit tonal, expressa una llum i brillantor que es pot relacionar amb paraules clau com *llum* o *triomf* (*triomfal*, al poema). Toldrà mostra el seu bon coneixement del violí amb la digitació, que en les notes si, do# i re bàsiques a la quarta corda «deixa la mà totalment oberta i permet una gran amplitud de *vibrato*, de manera que aquest gest violinístic reflecteix també el caràcter de la música i de la poesia» (Bardolet, 2013, p. 33).⁶ Quant a la part del piano, Bardolet relaciona el caràcter acefàlic de l'acompanyament amb aquest caràcter lluminós i triomfal que expressa el poema.

després de la seva mort, fins al 1954) abasten una llista d'uns 850 títols diferents, que es publiquen en vuit poemaris, diverses antologies adreçades al públic general i escolar, actes de certàmens literaris i més de vuitanta revistes, diaris i butlletins d'associacions de Catalunya (sobretot), València, Mallorca i la Catalunya del Nord (Tolosa i Perpinyà).

5. Eric Edward KOONTZ, *Eduard Toldrà: An exploration of the language, text and music in the Sis sonets for violin and piano, accompanied by a transcription of the work for the viola*, 2009.

6. Judit BARDOLET VILARÓ, *Eduard Toldrà: sis sonets per a violí i piano*, 2013.

En el nostre treball aprofundim en l'anàlisi de la forma, la textura i l'harmonia de la peça tenint en compte les dades noves que hem trobat sobre el poema, els treballs de Koontz (2009) i Bardolet (2013) sobre els *Sis sonets*, i els models d'anàlisi de Ruwet (1972)⁷ —pel que fa a la forma— i Caplin (1998)⁸ —pel que fa a l'harmonia. Pel que fa als instruments, ampliem la perspectiva més violinística de Bardolet posant més atenció al piano.

En els apartats següents fem, en primer lloc, una breu descripció dels sis poemes que escull Toldrà per a l'obra *Sis sonets*.⁹ Tot seguit, centrem la nostra atenció en el sonet «Dels quatre vents». Presentem, primer, l'autor del poema: el poeta ribagorçà mossèn Anton Navarro. Després comparem les quatre versions publicades del poema i argumentem quina d'aquestes versions és la que pren Toldrà per a aquesta obra. Les dades que aportem sobre el poema, juntament amb l'anàlisi musical de l'obra, ens ajuden, finalment, a explicar les decisions que pren Eduard Toldrà en el procés de composició de la peça «Dels quatre vents».

2. ELS SIS SONETS

Els *Sis sonets per a violí i piano* d'Eduard Toldrà¹⁰ es van acabar de compondre a Barcelona entre el juny i l'agost de 1922. La primera edició impresa de l'obra, que es publica el 1929, conté dos quaderns amb tres peces en cada quadern: totes amb la partícula corresponent al violí, per una banda, i la partitura de violí i piano, per l'altra; i amb el text i el nom del poeta autor de cada sonet a la capçalera de totes les partitures. El primer quadern inclou «Sonetí de la rosada», «Ave-Maria» i «Les birbadores». El segon, «Oració al maig», «Dels quatre vents» i «La font». El 1953, Unión Musical Ediciones en publica una segona edició a Madrid.¹¹

7. Nicholas RUWET, *Langage, musique, poésie*, 1972.

8. William E. CAPLIN, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*, 1988.

9. La destresa de Toldrà a l'hora de triar poemes i d'interpretar-los musicalment la destacava el poeta Miquel DescLOT en una conferència del 4 d'abril de 2012, en el marc del Simposi Toldrà organitzat pel Festival de Pasqua de Cervera. En opinió de DescLOT, Toldrà tenia l'habilitat d'acostar-se a un poema perfecte sense espatllar-lo [PERANDREU, «Els poetes de Toldrà», *El Quadern de l'Apuntador: Informació i curiositats sobre el món de la música* (en línia) (10 abril 2012), <<https://elquaderndelapuntador.wordpress.com/2012/04/10/cervera-descLOT/>> (consulta: 20 octubre 2022)]. Per a més informació sobre la biografia i l'obra d'Eduard Toldrà vegeu, per exemple, Joan ALEMANY I MOYÀ, *Eduard Toldrà: 1895-1962*, 1999; Cèsar CALMELL, *Eduard Toldrà: impressions líriques*, 2012; Manuel CAPDEVILA I FONT, *Eduard Toldrà, músic... i més: una miscel·lània*, 2022.

10. Eduard Toldrà i Soler (Vilanova i la Geltrú, 1895 - Barcelona, 1962).

11. La tesi doctoral d'Eric E. Koontz inclou una còpia facsímil de les partitures manuscrites. Al final de cada peça apareixen indicats el lloc i la data; però no hi apareixen els textos dels poemes, que sí que s'inclouen en l'edició impresa de les partitures (Eric Edward KOONTZ, *Eduard Toldrà: An exploration of the language, text and music in the Sis sonets for violin and piano, accompanied by a transcription of the work for the viola*, 2009, p. 322-373). Koontz indica que la primera edició de l'obra, de Francisco Martí, és del 1929. El registre de l'obra a la Biblioteca de Catalunya situa aquesta publicació entre 1925 i 1930.

«Sonetí de la rosada» mostra, amb delicadesa, l'admiració del poeta per la natura, que veiem reflectida en la gota petita i transparent de la rosada. N'és autor Trinitat Catasús (Sitges, 1887-1940), que l'inclou a *Poemes del temps* (1919).¹² Com ens diu el títol del poema, no és un sonet, sinó un sonetí; és a dir, un sonet amb l'estructura i la rima consonant característica dels sonets, però amb versos d'art menor (set síl·labes, en aquest cas). És l'únic sonet d'aquestes característiques; els altres cinc sonets són tots d'art major, amb versos d'entre deu i dotze síl·labes.

«Ave-Maria» ens parla de la dolça bellesa del patiment. Aquest és un tema habitual en l'obra de Joan Alcover (Ciutat de Mallorca, 1854-1926), un autor que connecta amb les emocions més humanes a través de reflexió íntima sobre el dolor i les tragèdies personals. Aquest sonet es publica el 1905 a la revista *Catalunya*, acompanyat d'una il·lustració de Joan Llimona,¹³ i el 1909 al poemari *Cap al tard*,¹⁴ el més característic d'aquest poeta.

«Les birbadores» l'escriu el 1903 el poeta Magí Morera i Galícia (Lleida, 1853-1927). Es publica a la revista *Il·lustració Catalana* el 1904¹⁵ i al llibre *Hores lluminoses. Poesies* el 1910.¹⁶ El poeta ens transmet l'encís de la imatge alegre i juvenívola de les noies que, de bon matí, van al camp a *birbar*, és a dir, a tallar i arrencar les males herbes que hi creixen i que perjudiquen el sembrat, i que en tornen cantant, carregades d'herbes i flors.

«Oració al maig», de Josep Carner (Barcelona, 1884 - Brussel·les, 1970), es publica el 1920 a *L'oreig entre les canyes*.¹⁷ Carner hi reprèn un tema que havia plantejat per primera vegada al poema «A l'amor», publicat el 28 de juliol de 1914 a *La Veu de Catalunya*,¹⁸ i que va reprenent i reformulant en poemes posteriors: el de l'enamorat que es vol acostar a l'estimada, però no gosa, i que crea un món imaginari que l'ajudi a superar aquesta por (Coll, 1992).¹⁹

«Dels quatre vents» evoca la imatge esplendorosa dels camps de blat a l'agost. En el poema conviuen les imatges exultants (la palla que refulgeix, la llum que sobreïx, les triomfals munteres de la flor del forment, els brins de palla que, a l'era, expandeix el vent...) i els detalls més petits, sonors i acolorits (les cigales que canten, els dos coloms d'ales blanques que passen, les remors d'ègloga vella); una característica que trobem també en altres poemes de l'autor, mossèn Anton Navarro (Vilaller, 1867 - Barcelona, 1936). Aquest sonet forma part del poemari *Cançons perdudes* (1912),²⁰ encara que Navarro en publica altres versions, que tenim en compte en aquest treball.

12. Trinitat CATASÚS, *Poemes del temps*, 1919, p. 89.

13. *Catalunya* (15 gener 1905), p. 27.

14. Joan ALCOVER, *Cap al tard*, 1909, p. 37-38.

15. *Il·lustració Catalana* (24 gener 1904), p. 59.

16. Magí MORERA I GALÍCIA, *Hores lluminoses: Poesies*, 1910, p. 20-21.

17. Josep CARNER, *L'oreig entre les canyes*, 1920, p. 55.

18. Josep CARNER, «A l'amor», *La Veu de Catalunya* (28 juliol 1914), p. 2.

19. Jaume COLL, «Carner's poesia: aspects of the internal history of the text», *Catalan Review*, vol. VI, núm. 1-2 (1992), p. 191-223.

20. Mossèn Anton NAVARRO, *Cançons perdudes*, 1912, p. 151-154.

«La font» ens mostra el racó tranquil d'on brolla alegre l'aigua de la font; un espai que sembla esperar el caminant que baixa del cim. Es publica a *Pirinenques*,²¹ un llibre de 1910 que es considera l'obra més característica de Joan Maria Guasch (Barcelona, 1878-1961). Aquest poemari coincideix en títol i motiu amb un altre que mossèn Anton Navarro, amic de Guasch, havia publicat el 1903, també intitulat *Pirinenques*.

3. MOSSÈN ANTON NAVARRO

D'entre els autors dels sis poemes que inspiren Toldrà, mossèn Anton Navarro és potser avui el més desconegut, tot i haver estat un autor conegut i popular en els ambients culturals catalanistes de les primeres dècades del segle xx.

Navarro neix el 12 de setembre de 1867 a la Ribagorça, a Vilaller: un poble situat a la vall de Barravés, a la part alta de la Noguera Ribagorçana, entre Catalunya i l'Aragó. De molt jove marxa a fer estudis eclesiàstics, i el 1894 és ordenat sacerdot a la catedral de Lleida. Aquest mateix any guanya per primera vegada un premi en un certamen de poesia, el de l'Acadèmia Bibliogràfico-Mariana de Lleida, i ja no deixa d'escriure poesia fins a la seva mort, a Barcelona, el 1936.

Al llarg de la seva vida publica vuit reculls de poesia i rep premis en nombrosos certàmens poètics arreu de Catalunya, especialment els dels Jocs Florals, on també fa de mantenidor, secretari o president en diverses ocasions. A més, sovint intervé en trobades literàries, imparteix conferències, participa en actes culturals i col·labora amb nombroses publicacions periòdiques; un activisme cultural que contribueix a fer-ne un poeta popular i conegut.

D'altra banda, escriu lletres per a goigs i himnes, i la seva poesia inspira diversos músics del seu temps. El 1904 escriu la lletra de l'«Himne de la pelegrinació de las Fillas de Maria á Montserrat ab motiu del 50 aniversari de la proclamació del dogma de l'Inmaculada Concepció», amb música de Cosme Ribera Miró. El 1907, Josep Ferrer Vidal compon música per a veu i piano per a la versió de Navarro de la cançó popular «Pastoret d'on vens», que el poeta havia inclòs en el seu segon llibre: *La balada de l'hivern*, de 1905. Del mateix any és la peça «Cobriu-me de flors», de Joan Baptista Lambert i Caminal. Després de 1907 trobem textos de Navarro en l'obra de mossèn Francesc de Paula Baldelló Benosa («Goigs a llaor de Sant Josep, patró del Gremi d'Importadors i Magatzemistes de Fustes de Barcelona», sense data), Ramon Currià Caelles (*Cantos escolares*, amb lletres en castellà, 1914?), mossèn Rafel Cortés («Himne de la peregrinació de les Ordres Terceres al Santuari de Nostra Senyora de la Bona Pau de Montuïri», Mallorca, 1916), Eduard Toldrà («Dels quatre vents», 1922), David Vives («Madrigal-Elegia», 1925), Lluís M. Millet i Millet («Pregària a Sant Jordi», 1928), mossèn Frederic Muset («Goigs a Sant Josep Oriol de Barcelona», 1929; «Cançó de Cre-

21. Joan M. GUASCH, *Pirinenques*, 1910, p. 87-88.

puscle a dugues veus blanques amb acompanyament d'Orgue», 1933; «Cançó L'Albada», sense data), Josep Maideu i Auguet («Goigs a llaor de la Mare de Déu dels Socors que es canten en la basílica de Santa Maria de Vilafranca del Penedès», 1930), Joan Tomàs i Parés («Fum, fum. Cançó nadalenca en forma de sardana per a cor mixt», 1948) i Francesc Fornells Vilar («La mort del vell pastor», 1953). Posteriorment, mossèn Albert Taulé i Viñas compon la sardana «Gloriós Sant Jordi» (1985), també amb text de mossèn Anton Navarro.²²

4. «DELS QUATRE VENTS». EL POEMA

El sonet que tria Toldrà és el primer d'una sèrie de cinc poemes intitolada «Dels quatre vents». La sèrie es publica el 1912 a *Cançons perdudes*, el tercer poemari de mossèn Anton Navarro. El poeta ribagorçà és en aquesta època rector de Montclar: un destí tranquil que li permet escriure i participar activament en la vida cultural catalana. Mentre és a Montclar, entre 1904 i 1914, publica tres llibres de poemes (Navarro 1905, 1912, 1914)²³ i se l'inclou en dues antologies de poesia (Navarro, 1913; Plana, 1914).²⁴ Abans de 1922 apareixen més de quatre-cents poemes i altres textos de Navarro en antologies, reculls i publicacions periòdiques diverses: col·laboracions singulars, poemes premiats en algun certamen literari, o avançaments de poemes d'algun llibre en preparació.

La sèrie «Dels quatre vents» no es publica completa en cap d'aquestes antologies i publicacions periòdiques, encara que la revista *Renaixement* publica quatre dels cinc poemes de la sèrie el mateix any que es publica *Cançons perdudes*, entre els quals el que estudiem.²⁵ Sí que trobem una versió anterior del primer poema (el que atreu l'atenció de Toldrà), amb un títol diferent, a *Il·lustració Catalana* (1911).²⁶ Com veurem, aquesta primera versió no és la que tria Toldrà.

Dels cinc poemes de la sèrie, quatre estan dedicats a noms que són molt presents en els ambients literaris i musicals catalans de les primeres dècades del segle XX: pel que fa a la literatura, Victor Hugo (el segon de la sèrie), William Shakespeare (el tercer) i Frederic Mistral (el cinquè);²⁷ pel que fa a la música, Richard

22. Per a més informació sobre aquest poeta i la seva obra, vegeu Núria ALTURO i Xavier MACIÀ, «La balada de l'hivern d'Anton Navarro: literatura i cançó popular», *Els Marges*, núm. 131 (2023), p. 28-52; «Mossèn Anton Navarro: la veu parlada», *Ripacurtia: Revista Pirinenca del Centre d'Estudis Ribagorçans*, 2a etapa, núm. 6 (2024), p. 121-133; Núria ALTURO, «Mossèn Anton Navarro: traduccions i textos en prosa», *Llengua & Literatura*, núm. 35 (2025), p. 27-47.

23. Mossèn Anton NAVARRO, *La balada de l'hivern*, 1905; *Cançons perdudes*, 1912; *Recitacions: Proses rimades*, 1914.

24. Mossèn Anton NAVARRO, «Pluja de nards», *Antologia de poetes catalans d'avui*, 1913, p. 88; Antoni PLANA, *Antologia de poetes catalans moderns*, 1914, p. 148-154.

25. *Renaixement* (16 maig 1912), p. 233.

26. Mossèn Anton NAVARRO, «La Vall de Gils», *Il·lustració Catalana*, any IX, núm. 431 (1911), p. 519.

27. El poema dedicat a Mistral és l'únic que no publica la revista *Renaixement*.

Wagner (el quart).²⁸ Els incloem en un apèndix al final de l'article, mantenint les convencions ortogràfiques de l'edició de 1912 a *Cançons perdudes*.

El cinquè poema (el primer, de fet) no el dedica a cap escriptor ni compositor, sinó a una forma d'expressió literària que era habitual en l'antiga Grècia, i que també dona nom a un tipus de composició musical: la *rapsòdia*. El títol d'aquest sonet és «Rapsòdia clàssica»; no pas «Dels quatre vents», que és el títol de tota la sèrie. El text és el mateix que el que trobem a la composició de Toldrà, amb només algunes diferències en les convencions ortogràfiques que se segueixen en cada cas.²⁹

Rapsòdia clàssica

Día fervent d'Agost era aquell día...;
sota la volta de l'atzur serena,
com una copa d'hidromel plena
la vall de Lys de llum se sobreeixia.

Flama dels camps, la palla refulgía
com l'escuma del mar demunt l'arena
y l'eral plè de fruyts de tota mena
tota sa gloria al vent serè expandia.

Ella'm mostrava ses triomfals monteres
de la flor del forment, com nova Ceres
sorgida allí per art de maravella,

y allà d'enllà cantaven les cigales,
passaven dos coloms de blanques ales
y sonaven remors d'ègloga vella.

28. Pel que fa a la recepció d'aquests autors en el context literari i musical català de les primeres dècades del segle XX, vegeu Manuel LLANAS PONT i Ramon PINYOL I TORRENTS, «La presència de Victor Hugo en la literatura catalana fins a 1939», a Àngels SANTA i Francisco LAFARGA (ed.), *Alexandre Dumas y Victor Hugo: viaje de los textos y textos del viaje*, 2006, p. 19-33; Lenke KOVÁCS, «La recepció de Shakespeare a Catalunya», *Visat* (en línia), núm. 10 (octubre 2010); «The reception of Shakespeare in Catalonia», *Catalan Writing*, vol. 17-18 (2002), p. 32; Josep M. DOMINGO *et al.*, «Frederic Mistral (1830-1914). La terra i els somnis», *Arts*, núm. 39 (2014), p. 46-49; Antoni ROSSELL i Hélène RUFFAT, *Mistral a Catalunya*, 2021; Òscar FERRER i BECH, «La llum del nord. Richard Wagner a Barcelona i la modernització cultural de Catalunya (1874-1914)», *Wagneriana catalana* (en línia), núm. 49 (2018).

29. Copiem el sonet tal com apareix a *Cançons perdudes* (1912), de mossèn Anton Navarro, amb ortografia prefabriana. El 1922, Eduard Toldrà fa servir les convencions fabrianes, excepte en dos casos: «ella'm» (que hauria de ser «ella em») i «monteres» (que no s'inclourà al *Diccionari general de la llengua catalana*, de Pompeu Fabra, el 1932; però que sí que trobem al diccionari trilingüe de Labèrnia, 1839-1840, i al *Diccionari català-valencià-balear*, d'Alcover i Moll, amb les formes «montera» i «muntera»). Quan Navarro publica el poema, el 1912, la normativa fabriana encara s'està definint: aquest mateix any es publica en castellà la *Gramática de la lengua catalana* de Pompeu Fabra, una gramàtica descriptiva que anticipa moltes de les propostes normatives de la *Gramàtica catalana* de 1918.

Les rapsòdies es relacionen sobretot amb la interpretació recitada o cantada de fragments de poemes èpics grecs, especialment homèrics; tot i que en la definició clàssica el concepte es refereix a qualsevol tipus de poesia declamada pels rap-sodes, tant la d'autors de prestigi que incorporen al seu repertori, com la que creen ells mateixos (Ford, 1988).³⁰ Pel que fa a la música, són peces amb formes lliures i episòdiques que es van fer molt populars durant el segle XIX i fins al segle XX, i que estaven vinculades especialment als moviments nacionalistes i de recuperació del folklore que es van estendre per tot Europa al tombant de segle (Randel, 1997).³¹ Navarro honora amb aquest sonet la literatura clàssica, que és un dels seus referents més importants.³² No sabem si el poeta va tenir també en compte la dimensió musical del terme, que, en canvi, sí que devia tenir present Toldrà.

Com hem comentat més amunt, el 1911 s'havia publicat una primera versió d'aquest poema. El trobem el 10 de setembre de 1911 a *Il·lustració Catalana*, però amb un títol diferent i alguns detalls que Navarro canvia en les versions que publica el 1912. El 1911, el poema es titula «La Vall de Gils», no pas «Rapsòdia clàssica» ni «Dels quatre vents», i inclou una nota a peu de pàgina en què s'indica que la Vall de Gils és propietat del baró d'Albi. El poema està dedicat «a la reyna dels Jochs Florals, la gentil damisela Mercè Montoliu», que sabem que estava vinculada a la baronia d'Albi.³³ Aquesta dedicatòria desapareix en les dues edicions del poema de 1912. També hi ha diferències en el cos del poema: en la versió de 1911,

30. Andrew FORD, «The classical definition of ΠΑΨΩΔΙΑ», *Classical Philology*, vol. 83, núm. 4 (1988), p. 300-307.

31. Don Michael RANDEL (ed.), «Rapsodia», *Diccionario Harvard de música*, 1997, p. 851.

32. Alguns indicadors del seu coneixement dels clàssics són les nombroses referències a la literatura grega i llatina en els articles que publica a la premsa, així com el fet que, juntament amb Carles Riba, tradueix del llatí al català l'obra completa de Dècim Magne Ausoni. Vegeu Núria ALTURO, «Mossèn Anton Navarro: traduccions i textos en prosa», *Llengua & Literatura*, núm. 35 (2025), p. 27-47.

33. Maria Mercè de Montoliu i de Duran, 13a reina de la festa dels Jocs Florals de Barcelona de 1911. *La Veu de Catalunya* dona notícia de l'elecció d'aquesta noia com a reina dels Jocs Florals i esmenta la seva vinculació a la baronia d'Albi: «El llorjat poeta mossèn Antoni Navarro, guanyador de la Flor Natural, ha elegit Reina de la festa a la gentil senyoreta donya Maria Mercè de Montoliu, filla del baró d'Albi», *La Veu de Catalunya* (5 maig 1911), p. 3. *Il·lustració Catalana* publica una fotografia de Mercè Montoliu al número dels Jocs Florals de Barcelona de 1911 (8 maig 1911), p. 247, però no hi apareix el segon cognom, Duran, que sí que es fa constar en altres llocs: *La Veu de Catalunya* (8 maig 1911), p. 4; *i Cu-Cut!* (11 maig 1911), p. 290; *Gent Nova* (13 maig 1911), p. 3; *El Poble Català* (8 maig 1911), p. 1; o revistes de societat publicades en castellà, com *Hojas selectas: Revista para todos*, núm. 109 (1911), p. 605, entre d'altres. Mercè de Montoliu i de Duran era filla de Marià de Montoliu i de Rocabrú (baró d'Albi) i de Pilar Duran i de Brichfeus. No hem trobat la seva partida de naixement al Fons Llinatge Cartellà de Labastida, Barons d'Albi, de l'Arxiu Nacional de Catalunya, però sí la del seu germà Carles, nascut el 29 d'abril de 1891. L'existència d'aquesta germana seva anomenada Mercè està documentada en una nota de societat del *Diari Oficial de l'Exposició Internacional de Barcelona*, de 1929, on es dona notícia del bateig de la filla de Carles Montoliu Duran, baró d'Albi, que anomenen també Mercè. La nota indica que la padrina del bateig és la tieta de la nena, «donya Mercedes de Montoliu de Bistué-Allué», que seria la Mercè a qui Navarro dedica el poema el 1911 i el 1927, ASMODEO, «Crónicas mundanas», *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona* (26 octubre 1929), p. 20.

Navarro escriu, al vers 3, «xampany» (i no, com el 1912, «hidromel»); al 4, «la vall de Gils» (i no pas, com el 1912, «la vall de Lys»); al 7, «y'l casal» (i no «y l'eral»); al 8, «era sadoll de gloria y alegría» (i no «tota sa glòria al vent serè expandia»); al 9, «Del forment me mostraren les monteres»; i al 10, «als recòndits graners, com nova Ceres». Al vers 12 no inclou la conjunció «y» inicial, que sí que apareix en les dues versions de 1912. Els dos versos finals, 13 i 14, els escriu, en canvi, amb la forma verbal de perfet («passaren», «sonaren»), igual que en l'edició del poema a la revista *Renaixement*, el 1912; mentre que al llibre *Cançons perdudes*, del mateix any, apareix l'imperfet («passaven», «sonaven»);³⁴ En qualsevol cas, les diferències entre l'edició de 1911 i les de 1912 són prou importants per concloure que Toldrà no es basa en la versió de 1911, sinó en alguna de les versions de 1912, en què el poema es titula «Rapsòdia clàssica», probablement la versió de *Cançons perdudes*, que coincideix amb la publicada per Toldrà pel que fa a la selecció de la forma d'imperfet als versos 13 i 14.

El 1927 Navarro inclou aquest poema a *Medallons*, una «Col·lecció de cinquanta sonets». «Rapsòdia clàssica» és aquí el títol d'una sèrie de tres poemes: el primer sense títol i els dos següents amb els títols «El mirall de Laïs» i «Pal·las vol lluitar amb Venus armada». El sonet sense títol és el mateix que el de la composició de Toldrà i la versió publicada a *Cançons perdudes* el 1912, amb alguns detalls que el poeta recupera de la versió de 1911: *a*) el poema està dedicat «a Maria de la Mercè Montoliu» (s'elimina per tant la referència als Jocs Florals de 1911); *b*) es recupera el topònim «Vall de Gils» de l'edició de 1911, que el 1912 és «la vall de Lys», i *c*) es recupera la forma de perfet del verb als versos 13 i 14 («passaren», «sonaren»), com en l'edició de 1911 (que també apareix en l'edició de 1912 de la revista *Renaixement*).

Probablement, el lloc a què es refereix Navarro en aquest poema és el terme anomenat actualment *Valldeixils*, a què Navarro es refereix amb el nom Vall de Gils,³⁵ i no pas la vall de Lys (actualment *Lis*). Es tracta d'una zona de secà, a la

34. Entre les dues edicions de 1912 hi ha algunes diferències de puntuació i accents que són irrelevants en relació amb l'objectiu d'aquest treball.

35. La llista de noms geogràfics del Nomenclàtor oficial de Catalunya (Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya) no inclou el topònim Vall de Gils; però se'n fa esment en una sentència de 1721 que resol un plet entre Montgai i Cubells sobre el dret de pastura i la possessió de la llenya. El testimoni 7 d'aquest document declara que ha viscut nou o deu anys al terme de Vall de Gils, «que està muy cerca de dicho Término de Villa de Cubells», i que ell anava sovint des de la Quadra de Pugis, al terme de Montgai (l'objecte de la disputa), fins als termes de Vall de Gils i de Cubells (Pedro Pablo RIBAS, *Alegación jurídica por los regidores y universidad del lugar de Mongay contra los regidores y universidad de la vila de Cubells*, 1721, p. 9). Montgai i Cubells formen part de l'antic comtat d'Urgell, a l'actual comarca de la Noguera. Són poblacions pròximes a Montclar, on viu Navarro el 1911. Sembla que aquest lloc, que inclou una masia del mateix nom, estaria situat entre els actuals municipis de Foradada i Montgai. TURULL (2007) recull la forma Valldeixils, però no Vall de Gils (*La toponímia de les comarques de ponent: un assaig d'interpretació tipològica*, 2007). Pel que fa a la relació d'Anton Navarro amb l'Urgell, vegeu, per exemple, Joan CORNUDELLA OLIVART, «Una generació de junedencs sota el mestratge de mossèn Antoni Navarro (1901-1936)», *Ilerda: Humanitats*, núm. 51 (1994), p. 129-136.

comarca de la Noguera, on el conreu de cereals està documentat des del segle XI (Domingo Rúbies, 2014, p. 28).³⁶ El paisatge lluminós i l'esplendor daurada dels camps de blat que evoca el text és més coherent amb les condicions d'aquest terme que no pas amb les de la vall de Lis, una vall occitana de l'Alta Garona, d'alta muntanya, accessible des de la Vall d'Aran. D'altra banda, Gils és el nom que tria en dues de les quatre versions del poema: la primera i l'última, que són les dues que dedica a Maria de la Mercè de Montoliu i Duran, filla del baró d'Albi, propietari de Vall de Gils.³⁷

Certament, les versions de *Cançons perdudes* i la revista *Renaixement*, de 1912, no inclouen la dedicatòria a Mercè de Montoliu. D'altra banda, l'elecció de la vall occitana de Lis podria haver estat una tria premeditada de Navarro, que recordem que dedica un dels cinc poemes de la sèrie «Dels quatre vents» al poeta occità Frederic Mistral. A més, la vall de Lis és accessible des de la Vall d'Aran, d'on era el pare de mossèn Anton Navarro, i a la qual el poeta dedica el poema «La Vall d'Aran» i la sèrie «Idil·li aranès» (aquesta escrita en aranès).³⁸ Koontz (2009)³⁹ vincula el poema amb la vall de Lis, i comenta la vinculació històrica entre els territoris de Catalunya i la Catalunya del Nord, però oblida el caràcter occità d'aquesta regió, i ignora la incoherència entre el paisatge dels camps de blat que evoca el poema i les característiques geogràfiques de la vall de Lis, al Pirineu. En qualsevol cas, no podem descartar que es tracti d'un error d'edició, i que Navarro hagués volgut publicar, també el 1912, el nom «Vall de Gils». No hem trobat documentació que ens informi més clarament sobre la voluntat de l'autor en aquest cas.

36. Dolors DOMINGO RÚBIES, *Una frontera interior: Montgai i Butsènit a l'edat mitjana*, 2014.

37. El 1914, Marià de Montoliu i de Rocabruna, baró d'Albi, recomana Navarro per ocupar una plaça de beneficiat a la parròquia de Sant Joan Baptista de Lleida. Aquest any, el poeta deixa Montclar per ocupar aquesta plaça. Atesa la relació personal del poeta amb el baró d'Albi, i la dedicatòria de 1911 a la seva filla, és probable que la Mercè de Montoliu a qui dedica el poema l'any 1927 sigui la mateixa persona, i no pas cap familiar directe dels germans Manuel i Cebrià de Montoliu, amb qui aquesta Mercè tenia, tanmateix, un vincle familiar; Mercè de Montoliu Duran i Manuel i Cebrià de Montoliu i Togores eren fills de dos cosins: Plàcid Maria de Montoliu de Sarriera, marquès de Montoliu (Manuel i Cebrià) i Marià de Montoliu i de Rocabruna, baró d'Albi (Mercè). Navarro devia coincidir alguna vegada amb els germans Montoliu Togores, almenys amb Manuel: el volum de *Medallons* que es conserva al Fons Manuel de Montoliu de la Biblioteca de Catalunya inclou una dedicatòria autògrafa del poeta a Manuel de Montoliu: «Al eminent crític Manuel de Montoliu, en testimoni de bon afecte. Mossèn A. Navarro, gener de 1928».

38. El poema «La Vall d'Aran» va ser guardonat el 1925 en un certamen poètic organitzat a Les per l'Escola dels Pirineus. Aquest text es devia cremar durant els primers mesos de la Guerra Civil, i només se n'han publicat dos fragments: un publicat a la revista *Flama*, el 16 de desembre de 1932, p. 7, i un altre publicat per Llorenç SÁNCHEZ I VILANOVA, «Mn. Anton Navarro. L'excels cantor de les bel·leses del Pirineu i de la Ribagorça», *Deu ribagorçans insígnies*, 2008, p. 61. La sèrie «Idil·li aranès» es va publicar a la revista *Catalunya*, núm. 24 (1903), p. 536-537.

39. Eric EDWARD KOONTZ, *Eduard Toldrà: An exploration of the language, text and music in the Sis sonets for violin and piano, accompanied by a transcription of the work for the viola*, 2009.

5. «DELS QUATRE VENTS». LA MÚSICA

«Dels quatre vents» és la peça més curta i la més jove de totes les que integren els *Sis sonets per a violí i piano* d'Eduard Toldrà. Com ja hem comentat més amunt, el compositor es veu inspirat per les paraules de la «Rapsòdia clàssica» de mossèn Anton Navarro. La composició constitueix, per tant, un exemple de música programàtica. En aquest apartat fem una anàlisi de la música amb especial atenció a la seva relació amb el text.⁴⁰

L'obra presenta una forma comparable a la que trobem en les rapsòdies per a piano de Liszt, per exemple, amb formes lliures i episòdiques, estats d'ànim contrastants, i temes populars. Això sembla indicar que Toldrà devia tenir en compte el títol específic d'aquest primer poema de la sèrie «Dels quatre vents»: «Rapsòdia clàssica». D'altra banda, l'enfocament compositiu és fonamentalment expressiu, amb alguns compassos de caràcter representatiu.⁴¹

La imatge poètica que transmet Navarro és sobretot la d'un espai campestre estival, esclatant i magnífic, que el poeta contempla, en les tres primeres estrofes, amb admiració èpica: «dia fervent d'agost; una copa d'hidromel plena; de llum se sobreixia; flama dels camps, la palla refulgia; l'eral ple de fruits de tota mena; sa glòria al vent serè expandia; triomfals monteres; nova Ceres sortida allí per art de meravella». En la quarta estrofa, aquesta visió admirada davant la magnificència general del paisatge contrasta amb la quietud sonora i dinàmica dels detalls: el cant de les cigales, els coloms que passen i la remor de cançons pastorals antigues.

L'admiració del poeta pel paisatge es veu il·luminada per Toldrà amb la brillant tonalitat de si major, i per la dinàmica *forte* predominant, alhora que representa la calma de l'estiu amb un tempo molt lent i una pulsació relaxada (de corxera, com s'indica al principi: «a 8 temps»). Tot això representat sonorament amb la quarta corda (corda sol) del violí, la més greu.⁴² Això, sumat al fet que la tonalitat és si major, fa que s'aprofiti al màxim el registre d'aquesta corda del violí (Bardollet, 2013). La melodia destaca pel seu caràcter cantable, intens dinàmicament i diatònic,⁴³ pel començament anacrúsic de les frases i per l'ús de notes reiteratives com a recurs compositiu.

En els apartats següents comentem altres aspectes més específics sobre la forma, la textura i l'harmonia, i presentem en forma de taula una síntesi de la relació entre el text i la música.

40. Els fragments musicals que reproduïm en aquesta secció corresponen a la primera edició de l'obra, que transcrivim a partir de l'exemplar conservat a la Biblioteca de Catalunya, Barcelona (Eduard TOLDRÀ, *Sis sonets per a violí i piano*, entre 1925 i 1930).

41. Vegeu una síntesi sobre els enfocaments compositius en la música programàtica a Don Michael RANDEL, *Diccionario Harvard de música*, 1997, p. 829.

42. El compositor així ho indica al començament de la partitura: «4 corda fins a la fi».

43. Aquest caràcter el retrobem en obres posteriors de Toldrà. Cèsar Calmell comenta, per exemple, que l'obra «Empúries (Invocació a l'Empordà)», de 1926, «és molt propera al món diatònic expressiu dels *Sis sonets per a violí i piano*» (Cèsar CALMELL, *Eduard Toldrà: impressions líriques*, 2012, p. 31).

5.1. LA FORMA

Pel que fa a la forma de la peça, partim metodològicament de l'anàlisi paradigmàtica de Ruwet (1972),⁴⁴ que proposa la divisió de l'obra en seccions segons el principi de repetició. En aquesta peça no hi ha repetició temàtica, però sí que hi ha semblança pel que fa al ritme. Bardolet (2013, p. 33)⁴⁵ la descriu com «una melodia de principi a fi, formada per frases irregulars (que no es repeteixen ni tenen la mateixa durada)». A diferència de Bardolet, nosaltres considerem que l'obra presenta una direcció musical que es distribueix en grups de quatre compassos (fins al compàs 16), que desemboca en una secció contrastant a partir del 17, i que conclou en una coda del 22 a la fi. És per això que considerem que té una estructura general binària, tal com proposa també Koontz (2009),⁴⁶ però hem considerat coda els últims quatre compassos.

Pensem, doncs, que aquesta peça té una primera secció (A) que va del compàs 1 al 16; una segona (B), del 17 al 21; i una coda del 22 al 25. A més, creiem que en la secció A es poden distingir també quatre idees bàsiques⁴⁷ (*a, b, c i d*) (vegeu la taula 1). Aquesta secció contrasta amb la secció B, que té una textura diferent. Aquest contrast entre dues parts el trobem també en el poema de mossèn Anton Navarro; amb una primera part en què el poeta s'admira davant la visió del paisatge magnífic dels camps de blat (versos 1 a 11), i una estrofa final en què centra la seva atenció en els detalls més concrets, més senzills (versos 12 a 14): les cigales, els coloms, la veu lírica dels pastors (l'«ègloga vella»). D'altra banda, els compassos 22 a 25, d'alta intensitat dinàmica i un registre més elevat del piano, tenen una funció conclusiva que constitueix una síntesi del conjunt del poema.

TAULA 1
Forma de «Dels quatre vents»

Secció	Secció A				Secció B	Coda
Idea	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>		
Compàs	1-4	5-8	9-12	13-16	17-21	22-25

FONT: Elaboració pròpia.

44. Nicholas RUWET, *Langage, musique, poésie*, 1972.

45. Judit BARDOLET VILARÓ, *Eduard Toldrà: sis sonets per a violí i piano*, 2013.

46. Eric Edward KOONTZ, *Eduard Toldrà: An exploration of the language, text and music in the Sis sonets for violin and piano, accompanied by a transcription of the work for the viola*, 2009.

47. Fem servir el concepte d'*idea bàsica* (CAPLIN, 1988), en comptes del de *frase*, per la durada inferior a vuit compassos que observem. William E. CAPLIN, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*, 1988, p. 27-31.

5.2. LA TEXTURA

Un altre aspecte característic d'aquesta peça, com hem comentat més amunt, és l'ús de notes reiteratives com a recurs compositiu. A través de l'anàlisi de la secció A de la peça hem observat que, a la idea *a* (c. 1 a 4), la nota que es repeteix és el fa (figura 1); a la idea *b* (c. 5 a 8), la nota que es repeteix és el do; i, a la idea *c* (c. 9 a 12), el sol. La idea *d* (c. 13 a 16) no conté una nota reiterativa d'una manera explícita, encara que sí que s'hi observa el desenvolupament motívic compàs a compàs: al compàs 13, la nota principal és el sol; al 14, el si, i al compàs 15 apareix el motiu amb què comença la peça. Finalment, al compàs 16, el contingut melòdic participa activament en la cadència autèntica perfecta que es duu a terme en aquest moment de la peça.



FIGURA 1. Compassos 1 a 4, violí.

FONT: Transcripció pròpia a partir d'Eduard Toldrà (entre 1925 i 1930).⁴⁸

La secció B es caracteritza melòdicament per l'ús d'arpegis que descriuen l'harmonia del fragment. Aquesta és principalment diatònica i suposa una descripció de les funcions de tònica, subdominant i dominant. Per primera vegada a la peça, el piano assumeix el rol protagonista i el violí es manté en un segon pla mantenint la nota pedal si entre els compassos 17 i 18. Posteriorment, el violí repren el protagonisme i repeteix la melodia exposada per al piano.

A la figura 2, hi ha representats els compassos 19 a 21. Podem observar la textura arpegiada que hem comentat anteriorment i, també, la inclusió de tresets de corxera que provoquen un contrast en el discurs melodicorítmic. Aquest canvi de textura acompanya un canvi en el focus del text, que abandona la contemplació admirada del paisatge per centrar-se en els detalls: el cant de les cigales, el vol de dos coloms que passen, el so dels versos antics. Toldrà es mou, en aquest canvi, des d'un enfocament compositiu expressiu cap a un de representatiu. Aquesta combinació d'una metodologia expressiva i representativa és habitual en altres casos de música programàtica. N'és un exemple el que exposen Stein i Spillman (1996, p. 181)⁴⁹ en relació amb el *lied* de Franz Schubert «Gretchen am Spinnrade».⁵⁰ En aquest cas, els autors han trobat que el compositor recorre a un motiu

48. Eduard TOLDRÀ, *Sis sonets per a violí i piano* (particella de violí), entre 1925 i 1930, p. 1.

49. Deborah STEIN i Robert SPILLMAN, *Poetry into song: Performance and analysis of Lieder*, 1996.

50. Es tracta d'un *lied* compost el 1814 per Franz Schubert, a partir d'una part del text de *Faust* de Goethe.

rítmic reiterat que representa tant el moviment de la filosa com les emocions d'ansietat i confusió de la protagonista.

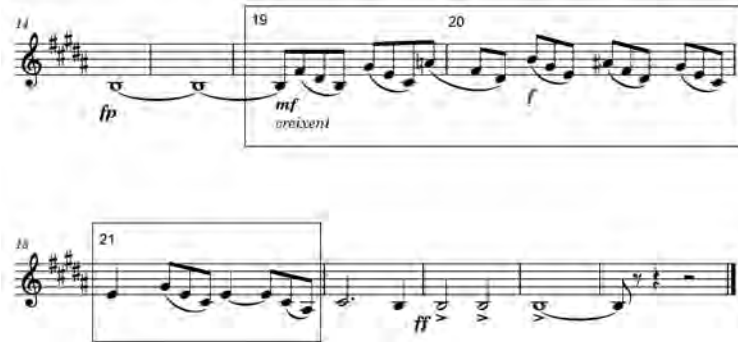


FIGURA 2. Compassos 19 a 21, violí.

FONT: Transcripció pròpia a partir d'Eduard Toldrà (entre 1925 i 1930).⁵¹

Posem l'atenció ara en l'acompanyament del piano. A la secció A, és homofònic i constant. Descriu l'harmonia de manera clara i és dens (gairebé sempre amb cinc veus), un aspecte que podria relacionar el caràcter de la part de piano amb les paraules admirades de Navarro (*fervent, ple, triomfal, meravella*). El piano sonarà orquestral en conseqüència.

Un dels aspectes més característics de l'acompanyament i que afecta la sonoritat de la peça és el ritme. La majoria dels compassos tenen un caràcter acèfal (comencen amb un silenci de negra). Això, combinat amb el caràcter anacrúsic de la melodia, provoca que la primera nota de violí de cada compàs aparegui en solitari i que sigui en el temps dos del compàs on soni l'acord de piano. A la figura 3, podem observar aquesta dinàmica rítmica de l'acompanyament.



FIGURA 3. Compassos del 9 al 12, violí i piano.

FONT: Transcripció pròpia a partir d'Eduard Toldrà (entre 1925 i 1930).⁵²

51. Eduard TOLDRÀ, *Sis sonets per a violí i piano* (particella de violí), entre 1925 i 1930, p. 1.

52. Eduard TOLDRÀ, *Sis sonets per a violí i piano* (violí i piano), entre 1925 i 1930, p. 1.

5.3. L'HARMONIA

Les funcions harmòniques són l'eix a partir del qual estructurarem la nostra anàlisi de l'harmonia. En aquest sentit, ens alineem metodològicament amb Caplin (1998, p. 23-31).⁵³ L'harmonia de la peça és primordialment diatònica en la tonalitat major de si, tal com hem comentat més amunt. També en aquest aspecte observem un paralelisme amb el text poètic: Anton Navarro ens presenta al seu poema un *locus amoenus* estival que transmet calma, assossec i contemplació de la natura sense ensurts, però també admiració per la magnificència del paisatge; paral·lelament, Eduard Toldrà escull per a la seva composició una harmonia que evoca sensacions similars amb una harmonia tonal diatònica que no ofereix girs inesperats. A més, l'harmonia es troba lligada a la forma de rapsòdia i cada secció té les seves pròpies característiques.

A la secció A, observem que la idea *a* es basa en l'acord de tònica (I, si major). El compositor exposa la tonalitat i la reafirma utilitzant una cadència autèntica (V-I) al compàs 4. La segona idea (*b*) es caracteritza per ocupar l'espai de la dominant (V, Fa#M). Al compàs 7 apareix la primera nota cromàtica, la natural, que provoca que l'acord de Fa#M es transformi en Fa#m, que compleix la funció d'acord pivot entre SiM (en què és un Vm d'intercanvi modal amb si menor natural) i Do#m (què és el IVm), que és l'acord amb el qual acaba aquest fragment. Posteriorment, la idea *c* es desenvolupa sobre la subdominant del IV, MiM, i transita dos dels graus menors de la tonalitat: el VIIm (Sol#m) al compàs 11 i el IIIIm (Re#m) al compàs 12. Finalment, a l'última idea (idea *d*, secció A), hi ha, almenys, dos acords per compàs. No obstant això, aquests canvis se succeeixen entre acords que pertanyen al mateix espai funcional: Do#m i MiM (c. 13) són subdominants; SiM i Sol#m (c. 14), tòniques; i, després de la repetició pràcticament exacta del compàs 1 (c. 15), Toldrà ens presenta una cadència autèntica perfecta al compàs 16 amb els acords de Do#m i Fa#M (IIIm i V) que resolen al compàs 17, de manera que la segona secció (B) comença amb l'acord de tònica.

A la secció B, per altra banda, apareix de nou la nota la natural, que introdueix de manera subtil l'acord de Si7 (dominant secundària de MiM com a IV), però evitant l'aparició del tritó (Re# - La), cosa que contribueix al caràcter impressionista de la secció (Bardolet, 2013).⁵⁴ A través dels arpegis que caracteritzen la textura, Toldrà fa un recorregut escalar pels acords de la tonalitat que suposen l'eix de la petita conversa entre piano i violí. El pedal de tònica —que introdueix primer el violí (c. 17 i 18) i, posteriorment, el registre greu del piano (c. 19 a 21)— genera estabilitat harmònica.

Finalment, a la coda, arriba el moment de la cadència autèntica perfecta final. Aquí el baix continua a la tònica, de manera que la tensió pròpia de la dominant es veu lleugerament esmorteïda. Tot i això, Toldrà fa ús d'altres recursos per provo-

53. William E. CAPLIN, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*, 1988.

54. Judit BARDOLET VILARÓ, *Eduard Toldrà: sis sonets per a violí i piano*, 2013.

car tensió, com són la repetició i el *crescendo* al compàs 22. L'arribada a la tònica recorda la dinàmica rítmica de l'acompanyament de la primera secció. L'obra, per tant, conclou en un punt d'alta intensitat dinàmica, amb l'acord de tònica interpretat en un registre ample del piano (el més extens de tota la peça), característiques que trobem alineades amb la visió admirada del paisatge per part del poeta, que predomina en el text poètic (amb l'excepció dels versos 12 a 14 —més centrats, com ja hem comentat, en l'observació dels detalls—). Podem veure aquests recursos a la figura 4, que mostra el final de la segona secció, al compàs 21, i el canvi cap al final intens que s'expressa en la coda, del compàs 22 al 25.



FIGURA 4. Compassos del 21 al 25, violí i piano.

FONT: Transcripció pròpia a partir d'Eduard Toldrà (entre 1925 i 1930).⁵⁵

5.4. LA RELACIÓ ENTRE EL TEXT I LA MÚSICA

La taula 2 presenta de manera resumida l'anàlisi musical que hem proposat en els apartats 5.1 a 5.3, que posem en relació amb el text poètic.

55. Eduard TOLDRÀ, *Sis sonets per a violí i piano* (violí i piano), entre 1925 i 1930, p. 2.

TAULA 2
Relació entre el text poètic i la forma, la textura i l'harmonia de la composició

<i>Versos</i>	<i>Forma</i>	<i>Textura i harmonia</i>	
1-11	Secció A	c. 1-4 idea <i>a</i>	Reiteració de fa Tònica
Visió admirada de la magnificència del paisatge		c. 5-8 idea <i>b</i>	Reiteració de do Dominant
		c. 9-12 idea <i>c</i>	Reiteració de sol Subdominant
		c. 13-16 idea <i>d</i>	Desenvolupament motívic i harmònic, sense reiteració de nota Finalitza amb cadència autèntica perfecta que prepara el canvi de secció
12-14	Secció B	c. 17-18	Per primera vegada, protagonisme del piano Ambient d'impressionisme Pedal de tònica del violí
Atenció als detalls		c. 19-21	Protagonisme del violí, que repeteix la melodia dels compassos 17-18 Pedal greu de tònica del piano Textura arpegiada Tresets de corxera
	Coda	c. 22 a 25	Alta intensitat dinàmica (<i>ff</i>) Tònica Registre més extens de piano

FONT: Elaboració pròpia.

6. CONCLUSIÓ

L'anàlisi de peces musicals de caràcter programàtic pren tot el sentit quan coneixem a fons el context i el caràcter de les obres poètiques en què es basen. En el cas de poetes força desconeguts, com és el cas de mossèn Anton Navarro (que ha estat reeditat només parcialment, i poc estudiat), les dades que es poden tenir en compte acostumen a ser parcials, la qual cosa limita la possibilitat analítica d'establir relacions fiables entre el text i la música. En el cas del sonet «Dels quatre vents», el desconeixement general de l'obra de Navarro ha fet que s'ignoressin fins ara aspectes que són rellevants per entendre la relació entre la composició i el text.

En aquest article hem prestat atenció a la figura i l'obra de mossèn Anton Navarro. Hem vist que Navarro va publicar quatre versions del sonet que tria Toldrà, i que és la versió publicada a *Cançons perdudes* (1912) la que s'inclou en el recull *Sis sonets per a violí i piano*. L'estudi del poema ens ha aportat dues informacions rellevants: *a*) «Dels quatre vents» és el títol d'una sèrie de cinc poemes,

dels quals Toldrà només tria el primer, intitulat «Rapsòdia clàssica»; *b*) el paisatge que evoca el poema no és la vall de Lis, sinó Vall de Gils, un terme de l'antic comtat d'Urgell, a la comarca de la Noguera, prop de Montclar d'Urgell —el poble on viu Navarro quan publica les tres primeres versions del poema.

L'aportació que fem d'aquestes dues troballes, que no es tenen en compte en treballs anteriors sobre els *Sis sonets* (Koontz, 2009; Bardolet, 2013),⁵⁶ amplia la perspectiva amb què s'havia interpretat fins ara la relació entre aquesta peça musical de Toldrà i el text del poema de Navarro. Com hem vist, la forma lineal que tria Toldrà és la rapsòdia, en coherència amb el títol del poema publicat a *Cançons perdudes*. A partir d'aquesta observació inicial, hem realitzat una anàlisi més profunda de la forma, que ens ha permès identificar dues seccions diferenciades i una coda. Aquest tractament de l'estructura reflecteix l'estructura temàtica del poema i la contemplació, per part del poeta, del paisatge estival dels camps de blat de Vall de Gils; especialment l'admiració per l'esplendor de la natura en les tres primeres estrofes del text poètic (versos 1 a 11), que s'interpreta musicalment en la secció A (compassos 1 a 16), més orquestral, i el contrast entre aquesta admiració i l'atenció als detalls més petits i senzills que trobem en l'última estrofa del sonet (versos 12 a 14), que es resol musicalment en la secció B (compassos 17 a 21), d'una textura més fluida. La coda, en els compassos 22 a 25, d'alta intensitat dinàmica, reitera l'admiració que sent el poeta davant de la magnificència del paisatge. L'expressivitat sonora de Toldrà relaciona aquest paisatge amb la tonalitat de si major, i fa servir estructures homofòniques i amb un registre ample a l'acompanyament de piano de la secció A, mentre que a la secció B representa aspectes més concrets del text amb una textura de figures més curtes (corxeres, tresets de corxera).

APÈNDIX ELS CINC SONETS DE «DELS QUATRE VENTS»⁵⁷

Rapsòdia clàssica

Dia fervent d'agost era aquell dia...,
sota la volta de l'atzur serena,

56. Eric Edward KOONTZ, *Eduard Toldrà: An exploration of the language, text and music in the Sis sonets for violin and piano, accompanied by a transcription of the work for the viola*, 2009; Judit BARDOLET VILARÓ, *Eduard Toldrà: sis sonets per a violí i piano*, 2013.

57. El text de «Rapsòdia clàssica» és fidel a la versió inclosa per Eduard Toldrà a *Sis sonets per a violí i piano* (1929). Tal com hem comentat més amunt, les paraules publicades per Navarro i per Toldrà són les mateixes, però l'edició de Toldrà segueix les convencions fabrianes (excepte en dos casos). Els sonets dedicats a Victor Hugo, Shakespeare, Wagner i Mistral corresponen al text original de mossèn Anton Navarro tal com es publica a *Cançons perdudes: Poesies*, Barcelona, Il·lustració Catalana, 1912, també disponible en línia a <<http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/biblioteca/visor2.php?codi=1072&tornar=&op=&autor=nava006&tipus=cont&pos=0&ordre=edicio&zoom=ajustat>> (consulta: 4 gener 2024), Corpus Literari Digital, Càtedra Màrius Torres, Universitat de Lleida.

com una copa d'or d'hidromel plena
la vall de Lys de llum se sobreeixia.

Flama dels camps, la palla refulgia
com l'escuma del mar damunt l'arena
i l'eral ple de fruits de tota mena
tota sa glòria al vent serè expandia.

Ella'm mostrava les triomfals moneres
de la flor del forment, com nova Ceres
sorgida allí per art de meravella,

i allà d'enllà cantaven les cigales,
passaven dos coloms de blanques ales
i sonaven remors d'ègloga vella.

De Victor Hugo

Capvespre de tardor; la turbonada
remou les ones de la mar sonora
y els núvols passen en triomfal remada
devant del sol morent qu'en flama s'arbora.

Vent del nord, neu als cims! la selva plora
y, al peu de sa cabana desolada,
lo vell pastor demana a la tenora
l'últim ressò amorós d'una balada.

Sa veu se tornà un plany que la torbera
llensà al clos virginal de la rourera
tota retorta en funeral tremor;

y enllà de la montanya'l sol moria
y son ull de gegant en agonía
contemplava la mort del vell pastor.

De Shakespeare

Mirant les ones de la font gemada
s'emmirallava un día la princesa,
sa cabellera en flames d'or encesa
son dors cubria en fulgorant cascada.

Damunt l'aygua bufà la ponentada
fujetejant ses ones ab feresa,
tota la selva a son entorn extesa
tràgicament fremía atormentada.

Pare Rey y germana son a la guerra,
que, ab sanch de moros y cristians, la terra
mostra'l pas de la mort per tots camins.

Vent de ponent! ay la gentil donzella
que no veu com avansen envers d'ella
llargues corrúes de ferosos pins.

De Wagner

Cau lo valent Sigfrid a la traydora
mortal llansada del crudel Agon;
y l'aygua pura de la clara font
la sanch heroyca del capdill colora.

Damunt del fred cadavre l'Amor plora,
plora y flastoma allí'l vell Segimon,
y'l corn de guerra dins la nit respon
ab tonada de mort esglayadora.

Aygues amunt del Rhin, al clar de lluna
dos àligues extenen s'ala bruna...
després escuts y llanses y trofeus

fins que tota la selva'n resplandía...
y un vent de tomba en tots indrets sorgía
profetisant la posta dels vells deus!

De Mistral

Les prades son curulles de flors y herbes flayroses,
roselles, marguerides y clavells de pastor;
lo vent serè festeja les messes gloriöses
y s'ou remor de besos de les espigues d'or.

A Font-Remey comensa la fira de les roses,
pels caminals fresseja la jovenalla en flor,
saltant les torrenteres qu'escampen les neus foses
donant al quatre vents rialles, cants y amors.

L'ermita remoreja com un exàrn d'abelles,
dins la bacina cauen los sous de les donzelles,
mirades lluminoses dins del cor dels fadrins;

dos masovers contracten garbers y lligadores,
de cintes y arrecades se firen les pastores
y... aquella nit floría l'amor pels vells camins.

BIBLIOGRAFIA

- ALCOVER, Joan. *Cap al tard*. Barcelona: Gustau Gili, 1909.
- ALCOVER, mossèn Antoni M.; MOLL, Francesc de Borja. *Diccionari català-valencià-balear* [en línia]. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1900-1965. <<https://dcvb.iec.cat/>> [Consulta: 22 desembre 2023].
- ALEMANY I MOYA, Joan. *Eduard Toldrà i Soler: 1895-1962*. Vilanova i la Geltrú: Ajuntament de Vilanova i la Geltrú, 1999.
- ALTURO, Núria. «Mossèn Anton Navarro: traduccions i textos en prosa». *Llengua & Literatura*, núm. 35 (2025), p. 27-47.
- ALTURO, Núria; MACIÀ, Xavier. «La balada de l'hivern d'Anton Navarro: literatura i cançó popular». *Els Marges: Revista de Llengua i Literatura*, núm. 131 (tardor 2023), p. 28-52.
- «Mossèn Anton Navarro: la veu parlada». *Ripacurtia: Revista Pirinenca del Centre d'Estudis Ribagorçans*, 2a etapa, núm. 6 (2024), p. 121-133.
- ASMODEO. «Crónicas mundanas». *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona* [en línia], any I, núm. 34 (26 octubre 1929), p. 20. <https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1528661> [Consulta: 22 novembre 2023].
- BALDELLÓ BENOSA, mossèn Francesc de Paula. «Goigs a llaor de Sant Josep, patró del Gremi d'Importadors i Magatzemistes de Fustes de Barcelona». Lletra de mossèn Anton Navarro. Barcelona: Enric Parellada impressor, 19-?. [2a impressió, 1949]
- BARDOLET VILARÓ, Judit. *Eduard Toldrà: sis sonets per a violí i piano* [en línia]. Treball final de grau. Barcelona: ESMUC, 2013 <<http://hdl.handle.net/2072/211148>> [Consulta: 5 setembre 2024].
- CALMELL, Cèsar. *Eduard Toldrà: impressions líriques*. Barcelona: Centre Robert Gerhard, 2012.
- CAPDEVILA I FONT, Manuel. *Eduard Toldrà, músic... i més: una miscel·lània*. Barcelona: Dinsic Publicacions Musicals, 2022.
- CAPLIN, William E. *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 1998.
- CARNER, Josep. «A l'amor». *La Veu de Catalunya* [en línia] (28 juliol 1914), p. 2. <https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1245587> [Consulta: 22 novembre 2023].
- *L'oreig entre les canyes*. Barcelona: Impremta de Nicolau Poncell, 1920.

- CATASÚS, Trinitat. *Poemes del temps*. Barcelona: Imp. Francesc X. Altés, 1919.
- COLL, Jaume. «Carner's poesia: Aspects of the internal history of the text». *Catalan Review* [en línia], vol. vi, núm. 1-2 (1992), p. 191-223. <<https://raco.cat/index.php/CatalanReview/article/view/309387>> [Consulta: 22 novembre 2023].
- CORNUDELLA OLIVART, Joan. «Una generació de junedencs sota el mestratge de mossèn Antoni Navarro (1901-1936)». *Ilerda: Humanitats* [en línia], núm. 51 (1994), p. 129-136. <<https://repositori.fpiei.cat/ca/dem/catalog/views/53440?query=>> [Consulta: 21 desembre 2023].
- CURRIÀ I CAELLES, Ramón. *Cantos escolares*. Barcelona: Talleres de grabado y estampación de música A. Boileau & Bernasconi, 1914. [Letra de Antonio Navarro]
- DOMINGO, Josep M.; LLOVERA JUNCA, Anna; MARCH, Clara; MIRET, Mariona; SANS, Antoni M. «Frederic Mistral (1830-1914). La terra i els somnis». *Arts: Revista del Cercle de Belles Arts de Lleida*, núm. 39 (2014), p. 46-49.
- DOMINGO RÚBIES, Dolors. *Una frontera interior: Montgai i Butsènit a l'edat mitjana*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2014.
- E. M. F. «La música. Associació d'Amics de la Música. Sessió Mompou-Toldrà. Executants: F. Motte-Lacroix, pianista, l'Eduard Toldrà, violinista». *La Publicitat* [en línia] (30 desembre 1922), p. 6. <https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1460513> [Consulta: 3 gener 2023].
- FABRA, Pompeu. *Gramàtica de la llengua catalana* [en línia]. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1912. <<https://ocpf.iec.cat/obres/03Gramatica12.pdf>> [Consulta: 16 gener 2024].
- *Gramàtica catalana* [en línia]. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1918. <<https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000044%5C00000005.pdf>> [Consulta: 16 gener 2024].
- *Diccionari general de la llengua catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1932.
- FEDERACIÓ DE Joves Cristians de Catalunya. «Antologia: Mossèn Anton Navarro». *Flama* [en línia] (16 desembre 1932), p. 6. <https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1031057> [Consulta: 17 desembre 2023]. [Inclou un fragment inèdit de «La Vall d'Aran»]
- FERRER I BECH, Òscar. «La llum del nord. Richard Wagner a Barcelona i la modernització cultural de Catalunya (1874-1914)». *Wagneriana catalana* [en línia], núm. 49 (2018). <<https://associaciowagneriana.com/pdfarticles/512774304987.pdf>> [Consulta: 22 novembre 2023].
- FERRER VIDAL, Joseph. «Pastoret, d'hon vens?». *Cançons de bressol*. Barcelona: Tipografia de M. Blasi, 1907.
- FORD, Andrew. «The classical definition of ΠΑΨΩΙΔΙΑ». *Classical Philology*, vol. 83, núm. 4 (1988), p. 300-307.
- FORNELLS VILAR, Francesc. «La mort del vell pastor. Choral per a veus mixtes». Manuscrit II/343, 1953. Centre de Documentació de l'Orfeo Català. [Premi en el Concurs Musical en el 50è aniversari de l'Orfeo de Sabadell]
- GUASCH, Joan Maria. *Pirinenques*. Barcelona: Imp. Bartomeu Baxarías, 1910.
- KOONTZ, Eric Edward. *Eduard Toldrà: An exploration of the language, text and music in the Sis sonets for violin and piano, accompanied by a transcription of the work for the viola* [en línia]. Tesi doctoral. Greensboro: Universitat de Carolina del Nord, 2009.

- <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Koontz_uncg_0154D_10301.pdf> [Consulta: 23 desembre 2023].
- KOVÁCS, Lenke. «The reception of Shakespeare in Catalonia». *Catalan Writing*, vol. 17-18 (2002), p. 32.
- «La recepció de Shakespeare a Catalunya». *Visat: La revista digital de literatura i traducció del PEN Català* [en línia] [Barcelona: ILC; PEN Català], núm. 10 (octubre 2010). <<https://visat.cat/traduacions-literatura-catalana/ressenyes/william-shakespeare/la-recepci%C3%B3-de-shakespeare-a-catalunya/83>> [Consulta: 4 desembre 2023].
- LABÈRNIA, Pere. *Diccionari de la llengua catalana ab la correspondencia castellana y llatina*. Tom I. Barcelona: Hereus de la V. Pla, 1839.
- *Diccionari de la llengua catalana ab la correspondencia castellana y llatina*. Tom II. Barcelona: Hereus de la V. Pla, 1840.
- LAMBERT, Joan B. «Cobriu-me de flors. Choral a l'uníson i cobles a dues veus amb acompanyament d'orgue o harmòni». Barcelona: Balmes, 1907. [Lletra d'A. Navarro, pvre. Música de Joan B. Lambert]
- LLANAS PONT, Manuel; PINYOL I TORRENTS, Ramon. «La presència de Víctor Hugo en la literatura catalana fins a 1939». A: SANTA, Àngels; LAFARGA, Francisco (ed.). *Alexandre Dumas y Victor Hugo: viaje de los textos y textos del viaje*. Lleida: Pagès, 2006, p. 19-33.
- MAIDEU I AUGUET, Josep. «Goigs a llahor de la Mare de Déu dels Socors». Barcelona: Musical Emporium, Viuda de J. M. Llobet, [19--]; Sabadell: J. Canals Domenech, 1908. [Poesia d'Anton Navarro]
- MILLET I MILLET, Lluís M. «Pregària a Sant Jordi que's venera en l'església de Sant Jordi de Mollé». Manuscrit. Barcelona: Centre de Documentació de l'Orfeó Català, 1928. [Lletra de mossèn A. Navarro]
- MORERA I GALÍCIA, Magí. *Hores lluminoses: Poesies*. Barcelona: Il·lustració Catalana, 1910.
- MUNTADA I TORRELLAS, Maria Lluïsa; CORTÈS I MIR, Francesc. «Estimats pares y germans. Un nou epistolari d'Eduard Toldrà a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer». *Butlletí de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer* [en línia] (octubre 2019), p. 59-73. <<https://raco.cat/index.php/ButlletiBalaguer/article/view/378360/471754>> [Consulta: 15 juliol 2024].
- MUSET, mossèn Frederic. «Goigs a Sant Josep Oriol de Barcelona». Barcelona: Impremta Altés, 1929. [Lletra d'Anton Navarro. Oferts per Josep Duran i Llorens el 23 de març de 1929]
- «Cançó de Crepuscle a dugues veus blanques amb acompanyament d'Orgue». Manuscrit 4305/65. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Frederic Muset i Ferrer, 1933. [Lletra de Mn. Antoni Navarro. Música de Mn. Frederic Muset]
- «Cançó L'Albada. Cançó a tres veus». Manuscrit. Girona: Arxiu Capítular de la Catedral de Girona, sense data.
- «Musicals». *La Veu de Catalunya* [en línia] (28 desembre 1922), p. 13. Biblioteca de Catalunya. <https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1256361> [Consulta: 3 gener 2023].
- NAVARRO, mossèn Anton. «Idili aranès». *Catalunya* [en línia] (30 desembre 1903), p. 536-537. <https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1021109&posiciom=1®istrardownload=1> [Consulta: 12 gener 2024].
- *La balada de l'hivern*. Barcelona: Impremta L'Avenç, 1905.

- NAVARRO, mossèn Anton. «La Vall de Gils». *Il·lustració Catalana* [en línia] (10 setembre 1911), p. 3. <https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1211741> [Consulta: 12 gener 2024].
- *Cançons perdudes: Poesies*. Barcelona: Il·lustració Catalana, 1912. També disponible en línia a <<http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/biblioteca/visor2.php?tipus=cont&autor=nava006&codi=1072&xpos=0&zoom=2pagines&ordre=edicio>> [Consulta: 4 gener 2024]. Corpus Literari Digital, Càtedra Màrius Torres, Universitat de Lleida.
- «Dels quatre vents». *Renaixement* [en línia] (16 maig 1912), p. 233. <https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1039091> [Consulta: 12 agost 2024].
- «Pluja de nards». *Antologia de poetes catalans d'avui*. Barcelona: L'Avenç, 1913. (Biblioteca Popular de L'Avenç), p. 88.
- *Recitacions: Proses rimades*. Lleida: Impremta Sol & Benet, 1914. També disponible en línia a <<http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/biblioteca/visor2.php?tipus=cont&autor=nava006&codi=1074&ordre=edicio>> [Consulta: 12 gener 2024]. Corpus Literari Digital, Càtedra Màrius Torres, Universitat de Lleida.
- «Himne de la peregrinació de les Ordres Terceres al Santuari de Nostra Senyora de la Bona Pau de Montuïri (Mallorca)». *Bona Pau* [Montuïri], núm. 468 (1992 [1916]), p. 3. [Música de Rafael Cortés]
- «Notícies de Barcelona». *La Veu de Catalunya* [en línia] (5 maig 1911), p. 3. <https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1241231> [Consulta: 3 gener 2023].
- PLANA, Alexandre. *Antologia de poetes catalans moderns*. Barcelona: Societat Catalana d'Edicions, 1914.
- PLANÀS, Antoni. *Quatre petits poemes per a 4 veus solistes amb acompanyament de piano. Poesies de T. Casasús*. Concurs Patxot, any 11, 1921 [en línia]. Manuscrit. <<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/FesMuPatxRa/id/9972>> [Consulta: 22 novembre 2023].
- RANDEL, Don Michael (ed.). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. [Traducció de *The new Harvard dictionary of music*. Harvard: Harvard University Press, 1986]
- RIBAS, Pedro Pablo. *Alegación jurídica por los regidores, y universidad del lugar de Mongay, contra los regidores, y universidad de la villa de Cubells* [en línia]. Barcelona: Real Audiencia, 24 abril 1721. <<https://play.google.com/books/reader?id=EBqDuX-WxpUC&pg=GBS.PA8&hl=ca>> [Consulta: 22 novembre 2023].
- RIBERA MIRÓ, Cosme. «Himne de la pelegrinació de las Fillas de Maria á Montserrat ab motiu del 50 aniversari de la proclamació del dogma de l'Inmaculada Concepció». Lleida: Hereu, 1904.
- ROSSELL, Antoni; RUFFAT, Hélène. *Mistral a Catalunya* [en línia]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2021. <<https://drac.cultura.gencat.cat/discover?scope=&query=Mistral+a+Catalunya>> [Consulta: 4 gener 2024].
- RUWET, Nicholas. *Langage, musique, poésie*. París: Éditions du Seuil, 1972.
- SÁNCHEZ I VILANOVA, Llorenç. «Mn. Anton Navarro. L'excels cantor de les belleses del Pirineu i de la Ribagorça». A: *Deu ribagorçans insignes*. La Pobla de Segur: Història i Cultura del Pallars, 2008, p. 57-63.

- STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry into song: Performance and analysis of Lieder*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- TAULÉ I VIÑAS, mn. Albert. «Gloriós Sant Jordi». Sardana per a cor i cobla. Sabadell: Arxiu de l'Associació Músics per la Cobla, 1985.
- TOLDRÀ, Eduard. *Sis sonets per a violí i piano*. Barcelona: Dipositari Francisco Martí, entre 1925 i 1930. [I. Quadern: Sonetí de la rosada - Ave-Maria - Les birbadores. II. Quadern: Oració al maig - Dels quatre vents - La font. Obra premiada en el III Concurs Musical Eusebi Patxot i Llagustera]
- *Impressions incoherents de la meua vida frívola a Barcelona (Total, res!): Un dietari*. Edició a cura de Francesc Cortès i Mercè Comas. Pròleg de Narcisa Toldrà. Barcelona: Quaderns Crema, 2014.
- TOMÀS I PARÉS, Joan. «Fum, fum. Cançó nadalenca en forma de sardana per a cor mixt» [en línia]. Poesia de Mn. Anton Navarro. Barcelona, 27 d'octubre 1948. Fons històric de l'Orfeó Català. <<https://arxiu.palaumusica.cat/>> [Consulta: 23 gener 2024].
- TURULL, Albert. *La toponímia de les comarques de ponent: un assaig d'interpretació tipològica*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2007.
- VIVES FARRÉS, David. «Madrigal. Elegia». A: NAVARRO, Anton. *Roses i estels*. Barcelona: Llibreria Verdaguer, 1925, p. 12-13.

L'ALTA NAIKENÇA DEL REI EN JAUME
BY ROBERT GERHARD.
AN APPROACH TO THE CONCEPT OF CANTATA

XAVIER DAUFÍ I RODERGAS
Universitat Autònoma de Barcelona

ABSTRACT

In 1932 Robert Gerhard composed *L'alta naixença del rei En Jaume*, based on a poem written by Josep Carner. Designated as a *cantata* by Gerhard himself, the work is set for soprano, baritone, chorus, and orchestra and narrates how King Peter II of Aragon, by means of deception, engendered his son, who was to become King James I the Conqueror.

This paper focuses on the term *cantata* and why Gerhard's work may or may not be suitably designated by that word. Throughout history, the terms *cantata* and *oratorio* have often been used as synonyms, but they are not the same.

Twentieth-century composers were not very strict in the use of this word to identify their works and many cantatas of the period were, in fact, oratorios. An analysis of the text and of how the poem is set to music will eventually show the extent to which the term *cantata* may be appropriately applied to Gerhard's composition.

KEYWORDS: cantata, oratorio, opera, twentieth century, Robert Gerhard, *La malvestat d'Oriana* (Oriana's Wickedness), Josep Carner, Antoni Ros-Marbà, *L'alta naixença del rei En Jaume* (*The Noble Birth of the Sovereign Lord King James*), medieval Catalan chronicles.

L'ALTA NAIKENÇA DEL REI EN JAUME, DE ROBERT GERHARD.
UNA APROXIMACIÓ AL CONCEPTE DE CANTATA

RESUM

Basat en un poema escrit per Josep Carner, Robert Gerhard va compondre el 1932 *L'alta naixença del rei En Jaume*. Titulada pel mateix Gerhard com a cantata, l'obra és per a soprano, baríton, cor i orquestra i narra la història de com Pere II d'Aragó, enganyat, va concebre el seu fill, Jaume I el Conqueridor.

Aquest article se centra en el terme *cantata* i per què l'obra de Gerhard pot (o no?) ser designada amb aquest nom. Al llarg de la història, les expressions *cantata* i *oratori* sovint han estat utilitzades com a sinònims, tot i que no són exactament el mateix.

Els compositors del segle XX no van ser gaire estrictes en l'ús del terme exacte per identificar les seves obres, i moltes cantates del moment eren, de fet, oratoris. L'anàlisi del text i de com el poema ha estat posat en música han de mostrar fins a quin punt el terme *cantata* és apropiat a la composició de Gerhard.

PARAULES CLAU: cantata, oratori, òpera, segle XX, Robert Gerhard, *La malvestat d'Oriana*, Josep Carner, Antoni Ros-Marbà, *L'alta naixença del rei En Jaume*, cròniques medievals catalanes.

INTRODUCTION

Robert Gerhard composed in 1932 a cantata based on a poem by Josep Carner, *L'alta naixença del rei En Jaume* (*The Noble Birth of the Sovereign Lord King James*), in which the story of the conception of King James I the Conqueror is related. The episode is not an invention and can be read in three of the four great chronicles of Catalan medieval historiography.¹ The first of them, *Llibre dels feits*, was written by the king himself and although it contains the earliest recorded mention of the incident, the author does not indulge in details and offers only a very brief account of the matter.² In the other two chronicles, those by Bernat Desclot³ and Ramon Muntaner,⁴ the story is told in much greater detail

1. Josep MASSOT I MUNTANER (ed.), *Les quatre grans Cròniques*, I: *Llibre dels feits del rei En Jaume*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2008; Josep MASSOT I MUNTANER (ed.), *Les quatre grans Cròniques*, II: *Crònica de Bernat Desclot*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2008; Josep MASSOT I MUNTANER (ed.), *Les quatre grans Cròniques*, III: *Crònica de Ramon Muntaner*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2011; Josep MASSOT I MUNTANER (ed.), *Les quatre grans Cròniques*, IV: *Crònica de Pere III el Cerimoniós*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2014; Josep MASSOT I MUNTANER (ed.), *Les quatre grans Cròniques*, V: *Apèndix i índex*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2016. The fourth chronicle, by King Peter III, does not report the story of the birth of James I; it begins around the late thirteenth century and the early fourteenth, i. e., a hundred years after his birth.

2. Josep MASSOT I MUNTANER (ed.), *Les quatre grans Cròniques*, I: *Llibre dels feits...*, pp. 52-54. In this first chronicle the facts are recounted briefly. James I explains only that his parents, who were not living together at the time, met near Montpellier and as a consequence and without giving any further details of the encounter the queen became pregnant.

3. Josep MASSOT I MUNTANER (ed.), *Les quatre grans Cròniques*, II: *Crònica de Bernat Desclot*, pp. 42-47. According to Desclot's account, it was the queen's idea (and not the counselors') to contrive a plan to hoax her husband, King Peter II. It was also she (and not the notaries) who finally unveiled the deception.

4. Josep MASSOT I MUNTANER (ed.), *Les quatre grans Cròniques*, III: *Crònica de Ramon Muntaner*, pp. 25-30. The beginning of Ramon Muntaner's chronicle focuses on the facts of the conception and birth of King James I. Chapter III presents the counselors' concerns for Peter's separation from the queen, leaving her without an heir, therefore they devise a plan to secure the royal succession. In Chapter IV the people of Montpellier gather in the church and pray together for seven days, from Monday

and, especially in the case of the latter, they clearly became the sources used by Carner to compose his poem on the subject.

The story can be summarized as follows: the Council of the city of Montpellier, seeking to create a regular royal line of succession, decided that Peter II, King of Aragon and Count of Barcelona (referred to as the Catholic), should marry Mary of Montpellier, the daughter of William VIII of Montpellier and Eudokia Komnene, grandniece of Emperor Manuel I of Constantinople. Despite her youth, Peter II was not to be Maria's first husband: two others had preceded him. Maria's stepmother, wishing to prevent her from becoming the queen, endeavored to find her as many husbands as would be necessary to keep the crown from her head. The first one, Barral, Viscount of Marseille, married Mary in 1194, when she was only 12 years old. He died, however, shortly after the wedding. The second spouse was Bernard IV, Count of Comminges. This time, once again, Mary was not to enjoy an enduring and happy marriage: the count divorced her a few years later and he died in 1201. With Mary once again free, the Council proposed Peter II as her third husband. The King of Aragon liked the idea as he saw in it a very good chance to keep the County of Roussillon and the Occitan lands. They married on June 15, 1204 and, during the first months of their marriage, they lived fairly happily both as a couple and as monarchs. They reigned together and all the decisions concerning the kingdom were taken by mutual consent. This situation did not last, however, and the king began to act on his own, without taking his wife's views into consideration. What's more, he was a man who easily became enamored of young women, so he soon lost interest in his spouse. Peter II finally became estranged from Mary, leaving her without a male heir (she had, however, two previous daughters, Mathilde and Petronille, with Bernard IV). The Council of Montpellier, with Maria's assent, then contrived a plan to secure, by way of deception, a royal successor. A romantic tryst was arranged for the king with a pretty maiden who was said to have fallen in love with him. But unknown to him, the woman whom the monarch was actually to find in the royal bed would be none other than his wife herself. In order to preserve the contrivance, the sovereign was told that his lover wished the room to remain in complete darkness while the encounter took place. Peter II accepted this request and did not realize that he had been hoaxed until the next morning when, unfortunately for him, the deed had been done. Nine months later, on February 2, 1208, Mary gave birth to her son, who was to become King James I the Conqueror.

The version of this story written by Josep Carner appeared in two different publications, the first of which was the Catalan periodical *La Veu de Catalunya*⁵

to Sunday (the day of the appointed encounter of the king and the queen). Chapter V relates how the king passes the night with the queen and how, in the morning, the notaries enter the royal chamber to certify that the monarchs have been in the same bed. Peter II then leaves the city. In Chapter VI the queen, now pregnant, remains in Montpellier and nine months later she gives birth to her son.

5. Josep CARNER, "Balada de l'alta naixença del rei En Jaume", *La Veu de Catalunya*, XVIII, 3152 (February 1st, 1908), morning edition, p. 3.

on February 1, 1908. James I had been born on February 2, 1208 and the newspaper celebrated the seven-hundredth anniversary of the sovereign's birth with a two-page report on the king⁶ the day before Candlemas. The second version was published as an independent chapter in Carner's medievalizing poem *La malvestat d'Oriana* (Oriana's Wickedness), issued in 1910.⁷ There is also a revised third version dated 1920. Slight differences may be observed between the editions of 1908 and 1910 and this will permit us to determine which version was used, for each number, to compile the libretto used by Gerhard. However, the revised version of 1920 must likewise be taken into account as it is significantly different from the other two. It contains an added part, not to be found in the previous editions of 1908 and 1910, in which the scene of the substitution is included. This demonstrates that the origin of Gerhard's libretto is, indeed, the revised poem. The scene in which the maiden is changed for the queen is the central part of the cantata so it must be assumed that when Gerhard started to think about composing his work, he somehow had in mind the last version of Carner's poem.

According to some sources, in the early 1930s Carner suggested to Gerhard that the latter should create a work based on one of his poems. These are Geoffrey J. Walker's words, concerning the genesis of the cantata:

Roberto Gerhard's widow tells of how at some time in the early 1930's, when the Gerhards were still living in Barcelona, their friend Josep Carner — perhaps the foremost poet of the Catalan language in the twentieth century and dubbed by his contemporaries "the prince of poets" — complained to the composer that Gerhard had no yet honored him by setting any of his verses to music. Gerhard readily accepted this invitation, couched as it was in the form of a mild reproach! It was Carner himself who suggested the text to be used, a specially reworked version of a poem which had first appeared in a sort of pastiche medieval novel entitled *La malvestat d'Oriana*, written by Carner in 1910. The redrafted poem and the new Gerhard cantata received the title *L'alta naixença del rei En Jaume* (*The Noble Birth of the Sovereign Lord King James*).⁸

Recent research, however, seems to contradict this idea. There are no extant records that can confirm that Carner urged Gerhard in any way to compose something based on one of his poems, and less still that it was the writer himself who prepared and handed over the version that was to be used as a libretto. Sánchez de Andrés⁹ clearly shows that when Gerhard began to compose his can-

6. "A la Glòria del rey Jaume I", *La Veu de Catalunya*, XVIII, 3152 (February 1st, 1908), morning edition, pp. 3-4.

7. Josep CARNER, *La malvestat d'Oriana*, Barcelona, Bartomeu Baxarias, collection "De Tots Colors", 1910.

8. Geoffrey J. WALKER and David DREW, "Gerhard's Cantata", *Tempo*, 139 (1981), p. 12. See also Joaquim HOMS, *Robert Gerhard and His Music*, edited by Meirion Bowen, Trowbridge, The Anglo-Catalan Society, 2000, p. 36.

9. Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS, *Pasión, desarraigo y literatura: El compositor Robert Gerhard*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2013, pp. 356-363.

tata, Carner did not know anything about it. The musician, in a letter addressed to the poet in April 1933, explained that he was setting to music the story he had read in *La malvestat d'Oriana* concerning the birth of King James I, and that although it was not yet finished, the work had already been awarded a prize in the Hertzka competition in Vienna.¹⁰ He also told the poet that the premiere of the last two movements was to take place on June 10, 1933 in Amsterdam, and that he would be very pleased if Carner could attend the concert. To continue working on his cantata, however, Gerhard needed some changes to be made in the original poem, so in a new letter sent in April 1935 he asked Carner whether he would agree to introduce some modifications in his version of the story. Another interesting point about the content of this letter is that the cantata, as conceived by Gerhard, was to be much longer than the composition we know today. The musician states that his work, as he had conceived it, was to consist of fourteen different numbers, and that the first nine were already finished. He even reported in his letter the titles of the completed sections.¹¹ Surprisingly, only the first five numbers are extant today.

The cantata, as the composer himself designated his work, is for soprano, baritone, chorus, and orchestra.¹² The present study aims to understand the meaning of the term *cantata* and to consider the appropriateness of this term as applied to this particular work. Many of Gerhard's contemporaries wrote vocal compositions that were also designated by their composers with terms such as *cantata*, *oratorio* or *opera*. Concerning the terminology employed, some questions may be raised: do all those words mean exactly the same? Are there any significant differences between all these genres? Is Gerhard's work actually a cantata? Did those expressions have clear-cut meanings in the early twentieth century? To answer all these questions, it will be necessary in the first place to consider the libretto, its parts, its characters, and how the personages involved interact with one another. The study of the music will show how Gerhard conceived his work. An analysis of all these elements will make it possible to eventually assess whether the term *cantata* is applicable or not to *L'alta naixença del rei En Jaume*.

10. Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS, *Pasión, desarraigo y literatura...*, pp. 358-359. See also "Noticiari. Els nostres músics a l'estranger", *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català*, 354, 30th year (June 1933), p. 271, and Joaquim HOMS, *Robert Gerhard and His Music*, p. 36.

11. As quoted in Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS, *Pasión, desarraigo y literatura...*, pp. 359-361, the titles of the first five sections are as we know them today, except for the second number in which the composer doubts between "Canticle" or "Divino" (he finally opted for the latter). Sections six to nine are reported as follows: "Nocturne and Scene", "Aria", "Recitative", and "Hymn".

12. At least this is what Gerhard asks for in the existing score containing only the first five numbers. The sixth section, "Nocturne and Scene", and according to what the composer tells Carner in his letter of April 1935, is for "Alto solo, later, chorus, final soprano solo" (see Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS, *Pasión, desarraigo y literatura...*, p. 359). It seems that Gerhard was thinking of more than two soloists for his complete cantata, at least a soprano, an alto, and a baritone.

JOSEP CARNER'S POEMS AND THE LIBRETTO SET BY GERHARD

The story of the conception and birth of King James I appeared, as has been previously mentioned, in 1908 in *La Veu de Catalunya*; then, a short time later as a part of Josep Carner's work *La malvestat d'Oriana*, published in 1910; and lastly, in 1920, when the writer revised and extended his poem. In his second version, the author intended to create a work that resembled a medieval composition and hence he used an archaic form of the Catalan language. It is a very long narration containing fifty-one chapters in which the main character of the story, Oriana, falsely accuses a friar of having ravished her and of being the father of the son she is bearing. Consequently, the monk is banished from his religious community and retires to live in a cave. After giving birth, Oriana stealthily abandons her son in the friar's new dwelling, so that the poor man, in addition to his relegation, finds himself compelled to care for the little baby. In medieval literature it was customary for the main plot to be interspersed with secondary stories in order to embellish the narrative, and Carner did this as well in *La malvestat d'Oriana*. Indeed, one of the added chapters in his work was number thirteen, "How Ran the Story of the Noble Birth of King James" ("Com feya la historia de l'Alta Naixença del Rey En Jaume"), and it was precisely the one in which the author developed the narrative of the king's conception and birth. Compared to the version used by Gerhard, Carner's poem is much longer and takes a broader look at the subject. It begins with the prayers that the Council and the people of the city of Montpellier addressed to the Virgin Mary asking for an heir to be born to their Lady, and ends, after the birth of the future King James I on February 2, 1208, with his presentation in the church and the solemn announcement of his birth to the citizens of Montpellier.

As has been stated, while the composer's intention was to create a work divided into fourteen closed numbers (he expressly asserted that, in order to preserve the poem's original structure, his purpose was to compose a cantata with closed forms), only the first five of them have come down to us. Not even movements six to nine – which Gerhard affirms in the letter to Carner were already finished at the time – are now extant (or at least they have not been found). This is not the time or place to try to solve this enigma, and this paper will focus only on the extant parts of the cantata. The numbers, with their titles, are: 1. Introduction and Litany, 2. Divino, 3. Follia, 4. Passacaglia, and 5. Chorale. The plot is now shorter, starting with the prayers of the citizens of Montpellier and ending on the morning that Peter II realized he had spent the night not with his lover but with his wife Mary. If the title of the work, clearly alluding to the birth of the king, seems congruous with the plot developed in the version included in *La malvestat d'Oriana* (or the one published in *La Veu de Catalunya*), the same could not be said of the libretto set by Gerhard. The letter in which the composer revealed his intentions to the poet could be taken as an explanation of this inconsistency. Certainly, Gerhard was thinking of a larger composition setting the complete story and not only the first part.

Even though it is not the main object of this study, it will be interesting, before going on with the present investigation, to analyze the origin of the different parts of Gerhard's cantata. The third number, Follia, the center of the work, is taken directly from Carner's revised version of 1920. Indeed, the scene described there cannot be read in either the poem published in *La Veu de Catalunya* or the story included in *La malvestat d'Oriana*. The second part, Divino – and more precisely its last nine verses – is not included in any of the three versions; quite likely, Carner, requested by Gerhard, wrote these new verses that were to be accommodated to the plot of the cantata. The rest of the numbers are all taken from the poem included in *La malvestat d'Oriana*. Small differences, consisting of dissimilar words in some verses of each work, can be observed between the versions of 1908 and 1910. Invariably, the text of the libretto always coincides with the verses of the second version, rather than those of the first. Another difference that must be mentioned is in number 4, Passacaglia: verses 5 to 7 in Gerhard's libretto do not coincide with those of 1908 and 1910 (there, verses 5 and 6). The author of the libretto must have taken the words corresponding to these lines from another source.¹³

For the purpose of the present study, it will now be necessary to analyze the text of the work and to see up to what extent it is mainly dramatic, narrative, lyrical, or somewhere in between the three. The conclusions of this observation will be of great help to determine whether the term *cantata* is appropriate enough to be applied to Gerhard's composition. Although no characters are indicated in the libretto, a careful perusal of the text reveals that, indeed, different personages are involved and that through their interaction the story unfolds. The text of the first movement, "Introduction and Litany", is written in a narrative style in which a narrator relates how the Council and the people of the city of Montpellier gathered in the church and offered their prayers to the Virgin Mary to be given a sovereign lord. The plea did not come only from the upper class; on the contrary, it came from every member of society. The narrator goes on with a long list of types representing each of the social strata, sacred as well as secular. Without the intention of being exhaustive, some of the categories mentioned are priests, the wealthy, ladies of high birth, old men, children, the poor forced to beg in the streets, and, among others, maidens who had no idea of how the miracle would come about. They all prayed together for seven days and seven nights.

Movement number two, "Divino", is dramatic. It shows the citizens of Montpellier saying their prayers to the Mother of God. From the standpoint of the libretto, however, it is not possible to ascertain whether only one character or the whole group is involved. It will be the composer himself who will finally decide which of the two options applies. By now, and at this particular point of the discussion, it is clear that this section of the libretto is performed by a single per-

13. All the ideas in this paragraph are expressed by the Catalan philologist Jaume Coll in the round table on the cantata *L'alta naixença del rei En Jaume*, on YouTube, April 22, 2021, <<https://youtu.be/VIJqobtwlls>>.

son (or a group) who is different from the narrator and is one who takes part in the action. This permits us to determine that the text is dramatic. It is written in three stanzas in which the supplicants make, consecutively, three petitions: "give us one pleasure; / Virgin, hear us, if you please"¹⁴ ("doneu-nos una alegria; / Verge, exaudiu-nos, si us es grat"); "hear a word or two of us; / bring a solution to our trouble" ("escolteu-nos tres paraules; / doneu remei al nostre dol"), and "give us one joy; / make our broom bush flower" ("doneu-nos una alegria; / doneu florida al nostre born").

The "Follia" involves a knight, the king (who is silent), and the narrator. This means that this movement is partly dramatic and partly narrative. The knight informs Peter II that if he is "in search of other torrid lips" ("cercant una altra boca encesa") that same night a charming young lady who is in love with him and who until that day had been hidden will be waiting for him in his bed. After this assertion uttered by the knight, the narrator describes the scene: on hearing the words spoken by his servant, the king, highly agitated, rejoiced in what was to come and, in his thoughts, he already saw "a youthful body / and delicate hair / spread between his fingers" ("un cos d'abril / i una cabellera gentil / entre sos dits dispersa"). However, and according to the plan contrived by the citizens of Montpellier, the lady lying in the bed was none other than his wife Mary, so that in what "the king imagined to be a bed of sin / (...) / the queen should be" ("en aquell llit / que imaginava de pecat / el rei (...) / que la reina hi fos"). The queen who, as the narrator recounts, was "that innocent lady of virtue, / with her lips sealed, / and her head fair covered / in the darkness of the plot" ("la clara dona de virtut, / amb llavi mut, / i embolcallant el cap, tan ros, de tenebrós").

In the next movement, "Passacaglia", the people of Montpellier, congregated in a room next to the royal bedchamber where the king laid with the queen, patiently awaited for the "miracle" to be fulfilled. The text is narrative, so in this case it is the narrator who describes the scene. According to his account, there were twelve representatives of some of the different social strata, and among them the consuls, gentlemen, burgesses, notable members of the Council, ladies, and damsels could be counted. In addition, there were also two notaries, a member of the bishopric, two canons, and four monks.

The final number, the "Chorale", is mainly dramatic but with three lines uttered by the narrator. In this movement, a canon urges the assembly to say a prayer to entreat forgiveness for the sin they have committed, "So let us pray now / (...) / for the intercourse we have contrived / may be pardoned" ("Fem ara, doncs, oració / (...) / que la folgança que hem parada / ens sigui causa de perdó"). The "Chorale" ends with an enigmatic biblical quotation taken from Judges 6:36-37, with the words "Let us pray, for the hour is come, / as the Lord's Book says, / 'The dew falls / upon the whiteness of the fleece'. / Amen" ("Preguem, que l'hora

14. For a translation of the original text in Catalan of the cantata, and the one used in this study, see Geoffrey J. WALKER and David DREW, "Gerhard's Cantata", *Tempo*, 139 (1981), pp. 14-16.

és arribada, / com diu el llibre del Senyor: / 'Cau la rosada / en la blancura del velló'. / Amen"). Chapter 6 of Judges recounts how Gideon was chosen among his people to fight the Midianites who had vanquished and subdued for seven years the Israelites. Gideon, a peasant who had no military knowledge or resources, could not understand why God had chosen him to carry out the mission of the salvation of his people, and at each of God's demands, he asked for a sign that he could take as a guaranty that God would remain beside him all the way through. Carner's citation refers to the penultimate of Gideon's signs.¹⁵

The reason why Carner inserted this quotation in this part of his work is not clear. In fact, the citation is not present in the medieval chronicles that narrate the story. Very likely, this may be a contribution of the poet himself. A couple of questions arise concerning the meaning of the biblical quotation in the context of the work: did the poet understand these words as a signal that God, as He had been with Gideon, was willing to remain beside the people of Montpellier and to grant their aspirations? Or, instead, did they simply intend to be a conspicuous image of the queen being made pregnant? As of yet, these questions have no clear answer.

Table 1 may be useful as a summary of what has been analyzed in the preceding paragraphs:

TABLE 1
Literary characteristics of the libretto

<i>Movement</i>	<i>Style</i>	<i>Characters involved</i>
1. Introduction and Litany	Narrative	Narrator
2. Divino	Dramatic	The Council and the People of Montpellier
3. Follia	Dramatic / Narrative	A Knight Peter II (silent) Narrator
4. Passacaglia	Narrative	Narrator
5. Chorale	Narrative / Dramatic	Narrator A Canon

SOURCE: Prepared by the author.

At this point, after the analysis of the text of the cantata, it is possible to affirm that the libretto used by Gerhard to compose *L'alta naikença del rei En*

15. After many others, the last two signs Gideon asks for are described in the *Vulgata* as follows: "Dixitque Gedeon ad Deum: si saluum facis per manu meam Israel, sicut locutus es, ponam hoc vellus lanae in area: si ros in solo vellere fueret, et in omni terra siccitas, sciam quod per manum meam, sicut locutus es, liberabis Israel. Factumque est ita. Et de nocte consurgens expresso vellere, concham rore implevit. Dixitque rursus ad Deum: ne irascatur furor tuus contra me si adhuc semel tentavero, signum quaerens in vellere. Oro ut solum vellus siccum sit, et omnis terra rore madens. Fecitque Deus nocte illa ut postulaverat: et fuit siccitas in solo vellere, et ros in omni terra." (Judg, 6: 36-40)

Jaume is clearly dramatic and narrative, and by no means lyrical. In the next section, the meaning of these concepts as well as their implications with the dramatic genres will be discussed. An analytical and historical survey of the meaning of cantata, opera, and oratorio must be undertaken in order to infer how these vocal genres were understood and used throughout history, and since there are some differences between them, these disparities should be clearly pointed out. It will be evinced that even though cantata, opera, and oratorio might have some elements in common, significantly dissimilar traits are also to be observed.

OPERA, ORATORIO, AND CANTATA. SIMILARITIES AND DIFFERENCES

Although not an easy task, it is necessary to determine whether there are or are not any common elements between opera, oratorio, and cantata. In fact, the composers themselves were not consistent in the use of these terms when applying them to their works, and the same stands for the theorists. At the time these genres first appeared and developed, there were no clear names to be used to designate and differentiate each of them. Furthermore, after the lapse of three centuries (from the time they were created up to Gerhard's cantata), the meanings given to the words have constantly changed. Therefore, not every oratorio or every cantata has been consistently so designated throughout history. Somewhat different is the case of opera, which, except for its first period, has generally been designated by the same word. Since it is not possible to accurately ascertain what is a cantata or what is an oratorio by only taking into consideration the term their composers assigned them, other means will be needed to approach this issue. The analysis of the characteristics of these vocal genres will be of help to get a plausible definition for each of them.

Opera should be understood as a staged musical setting of a dramatic text based on a secular plot for soloists, chorus, and orchestra. In this brief definition, a significant characteristic stands out: the fact that, in an opera, a performance on stage is always indispensable. This is not so in the case of the cantata and the oratorio, which, on the contrary, are never staged. Therefore, within the dramatic genres, opera clearly stands apart. In his monumental *History of the Oratorio*, Howard E. Smither¹⁶ reflects on this terminological issue. In the mid-seventeenth

16. Howard E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, Vol. 1: *The Oratorio in the Baroque Era. Italy, Vienna, Paris*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1987; Howard E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, Vol. 2: *The Oratorio in the Baroque Era. Protestant Germany and England*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1988; Howard E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, Vol. 3: *The Oratorio in the Classical Era*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1987; Howard E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, Vol. 4: *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 2000.

century, the term *oratorio* was generally used to refer to a musical setting of a sacred dramatic text based on a passage of the Old or New Testaments, hagiography, or some other spiritual subject. Its text, conceived as an edifying entertainment, was written entirely in poetry and with some characteristics of the opera (in the sense that they are both dramatic and include recitatives, arias, ensembles, and choruses). Besides *oratorio*, a term which is very seldom found in seventeenth-century sources, other expressions were used to refer to this type of compositions: *cantata*, *dialogo*, *dramma sacro*, or *componimento sacro*, only to mention a few.¹⁷ According to Smither, two types of *dialogo* were common in the mid-seventeenth century, one involving characters in dialogue, with a dramatic or dramatic-narrative text, and another based on reflecting texts without personages. After an accurate analysis, Smither concludes that the works of the first type, even though not so termed, are oratorios, whereas those in the second group, if not so termed, are not to be considered oratorios.¹⁸ Here is something to be retained: works with a dramatic-narrative text are oratorios while, generally, works setting a reflective text are not oratorios. We will return to this idea in this same section.

In the early eighteenth century, the oratorio was generally considered an unstaged, sacred, dramatic composition for soloists, ensembles, choruses, and orchestra, that is to say, it was not quite as different as it was in the previous century. However, Johann Mattheson includes something new in this definition. For the German author, the term *oratorio* could also be applied to a secular work. It is true, notwithstanding, that Mattheson himself declares that he had never heard any composition of this type setting a nonreligious libretto. Surely enough, the eighteenth century offers some examples of works called *oratorio* by their composers that do not apply accurately to the general definition. G. F. Handel, for instance, wrote at least three so-labeled *oratorios*, which are neither dramatic nor sacred: *Israel in Egypt* (1738), *Messiah* (1741), and *Occasional Oratorio* (1746). None of the three include characters in the libretto (which means that they are not dramatic), and the third, even though based on John Milton's verse translation of the Psalms, is not intended to be sacred, but patriotic.

While seventeenth- and eighteenth-century oratorios were conceived as works mainly to be performed in an oratory, namely a room for praying, and one where spiritual exercises were conducted by the Fathers of the Oratory, the use of this type of compositions met different criteria in the nineteenth century. Although oratorios continued to be predominantly sacred, the venues where they were performed were not so and, as well as in oratories, these works could be heard in theaters, auditoriums, or private houses.

Some twentieth-century composers also showed a certain interest in the genre. Focusing on this historical period, Smither takes as oratorios works so labeled

17. Howard E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, Vol. 1: *The Oratorio in the Baroque Era*, p. 4.

18. Howard E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, Vol. 1: *The Oratorio in the Baroque Era*, pp. 5-6.

by their composers, as well as concert pieces with narrative or dramatic texts set to music for soloists, chorus, and orchestra. The fact of being staged or not is no longer a significant characteristic to consider a work as an oratorio. Some very important twentieth-century oratorios are staged. Only to mention two examples: Igor Stravinsky's *Oedipus Rex* (1927) and Arthur Honegger's *Jean d'Arc au bûcher* (1935). In the same way, a sacred text ceases to be the only possible option for an oratorio. Besides the traditional subjects taken from the Old and New Testaments or from the lives of saints, a great variety of other themes will be employed, as for example those based on literary works, mythology, legends, historical events, or even texts expressing religio-philosophical ideas. Some librettos will also focus on political, patriotic, or nationalistic subjects.¹⁹ Gerhard's *L'alta naixença del rei En Jaume* clearly falls in the historical events category.

As has been shown in the preceding paragraphs, it is not easy to establish a clear and definitive definition of the term *oratorio*. Regrettably, the same must be said of *cantata*. Composers named their works with this word in such an inconsistent manner that it becomes difficult to draw from them some common char-

19. This is not, of course, the place to present an extended list of all the oratorios composed in the twentieth century, but it will be interesting to mention a few to show the variety of subjects developed by the authors of the librettos in this historical period. In chronological order, *Die Jakobsleiter* (1917-1918, 1922, and 1944), Arnold Schönberg (religio-philosophical views found in the Bible, Theosophy, and the writings of Strindberg and Balzac); *Put' Oktiabria* (The Path of October) (1927), Alexander Alexandrovich Davidenco, Victor Arkad'yevich Beliy, Marian Viktorovich Koval', Boris Semyonovich Shekhter, Nikolai Karpovich Chemberdzhii (written by the PROCOLL, Production Collective of Student Composers, to commemorate the tenth anniversary of the Russian October Revolution); *Oedipus Rex* (1927), Igor Stravinsky (based on ancient Greek sources); *Belshazzar's Feast* (1931), William Walton (Old Testament); *Jean d'Arc au bûcher* (1935), Arthur Honegger (historical); *Le vin herbé* (1938-1941), Frank Martin (based on Joseph Bédier's *Roman de Tristan et Iseut*); *A Child of Our Time* (1941), Michael Tippett (based on the story of the shooting of a diplomat by Hershel Grynsplan and the following pogrom that led to the infamous *Kristallnacht* on November 9, 1938); *The Plague* (1964), Robert Gerhard (based on the homonymous novel by Albert Camus); *Das Floß der Medusa* (1968), Hans Werner Henze (based on the historical event of the French frigate *Medusa* sent by Louis XVIII to Senegal to recapture from the English that French colonial territory. After a shipwreck, 154 members of the crew and passengers were abandoned on a raft which was finally rescued by a passing ship thirteen days later. Only fifteen survived, six of whom died shortly afterward. The scene of the raft adrift is depicted in the famous painting by Théodore Géricault); *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1969), Olivier Messiaen (New Testament); *The Mask of Time* (1982), Michael Tippett (according to the composer, this work is explicitly concerned with the transcendental); *Liverpool Oratorio* (1991), Paul McCartney (based on events of the author's early life in his hometown, and the universalization of these). Those are only a few examples of an extensive list of twentieth-century oratorios, which did not only flourish in Europe, but also in the United States, with composers and works such as R. Nathaniel Dett's *The Ordering of Moses* (1937), based on a passage of the Old Testament; James Furman's *I Have a Dream* (1970), a tribute to Martin Luther King; or Wynton Marsalis' *Blood on the Fields* (1994), a view of American slavery.

For a survey of the history of the oratorio in the twentieth century and its terminology, social context, subjects, composers, and works, refer to Howard E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, Vol. 4: *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, 2000, pp. 631-711.

acteristics that would allow it to be easily determined what a cantata could be. Moreover, in the same way as with *oratorio*, the meaning of the term has changed throughout the centuries. Besides, the differences between the two genres are not clearly established. The term *cantata* is generally applied to a wide variety of works having in common that they are for chorus and orchestra, but this definition could as well be true for *oratorio*. Some scholars, on the other hand, suggest that length could differentiate both types of compositions, the cantata usually being shorter and with reduced vocal and instrumental forces when compared to the oratorio. As regards the types of subjects, they can be secular or sacred: pastoral, amatory, historical, mythological, or satirical among the first, and moral or devotional among the second. However, neither does this make a clear distinction between the two genres, as there are many oratorios, especially those composed in the twentieth century, dealing with secular themes. There is an element, however, that can be of great help to mark the boundaries between these genres: the text. Stylistically, as has been previously stated, oratorio librettos are generally dramatic or dramatic-narrative, i.e., those explaining a story through the dialogue of some characters, and with sporadic interventions of a narrator. On the other hand, cantata texts are usually lyrical, which means that a personage, named or unnamed, expresses some kind of inner thoughts or emotions. Hence, oratorio involves dramatic action (albeit not staged), whereas cantata becomes a more introspective kind of work. Leaving aside the blurry limits that prevent a clear-cut individualization of both genres, this last characteristic concerning the text may be a handy resource to distinguish between cantata and oratorio (opera is already out of the question because of its need to be staged). In this respect, the study and analysis of the libretto will be of primary importance to determine whether a vocal work is a cantata or an oratorio. It should not be forgotten, however, that such works are, and have been throughout history, what their composers have wanted them to be, based on which word they have used to designate them.

ROBERT GERHARD'S CANTATA

The complete work was heard for the first time at the Palau de la Música Catalana in Barcelona on November 17, 1984. The composition was performed by the Orquestra Ciutat de Barcelona, along with the Coral dels Antics Escolans de Montserrat and the Cor Sant Esteve from the Conservatori de Vila-seca i Salou, and the soloists Carme Bustamente (soprano) and Enric Serra (baritone). Antoni Ros-Marbà was the conductor. Some decades earlier, however, in 1933, some parts of the cantata had been awarded the Hertzka prize in Vienna by the music publishing house Universal Edition. In that same year, on June 10, the last two movements of *L'alta naixença del rei En Jaume*, "Passacaglia" and "Chorale", conducted by the composer himself, premiered at the International Society for Contemporary Music Festival in Amsterdam. All of Gerhard's achievements abroad were straightaway known and celebrated in Catalonia. The *Revista Musi-*

cal Catalana, one of the foremost musical magazines at the time in Barcelona, used to publish information on all the activities of Catalan musicians around the world and report on the success which many achieved. Consequently, the magazine promptly announced both events: the award and the performance. The prize, which was awarded for the first time that year, was of international scope. The members of the commission that was to decide on the winning composition were Clemens Heinrich Krauss, Franz Schmidt, Egon Wellesz, Alban Berg, Anton Webern, Ernst Krenek, and Erwin Stein.²⁰

To celebrate the award in Vienna and the performance of the cantata's last two movements in Amsterdam, the Friends of the New Art (*Amics de l'Art Nou*, ADLAN, a group focused on contemporary art that had been recently organized)²¹ held a concert in which a selection of Gerhard's works was to be played. The second part of the recital included the harmonization of four Catalan melodies, *La calàndria*, *La mort i la donzella*, *El petit vailet*, and *L'enemic de les dones*, and four excerpts taken from *L'infantament meravellós de Scherezada*, all performed by the soprano Carme Gombau and the pianist Pere Vallribera. Gerhard's *Wind Quintet*, the main work of the concert, was played in the first part. The group ADLAN, aware of the difficulties the composition could present for audiences not familiar with that kind of music, decided to perform the piece twice. Nevertheless, and despite the efforts of the organizers to acquaint larger audiences with modern music, the public did not enjoy the work. A reviewer lamented that, even though Gerhard endeavored to create a new and quite personal expression, his work was too "German" and that no Catalan traits could be recognized in it.²²

20. "Noticiari. Els nostres músics a l'estranger", *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català*, 354, 30th year (June 1933), p. 271.

21. Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS, *Pasión, desarraigo y literatura...*, pp. 114-119.

22. The *Revista Musical Catalana* transcribes part of a review published in *La Veu de Catalunya* in which its author writes:

"It is possible that the work, which is well constructed, of course, might be written by the author with a deep emotion. It so happens, however, that this emotion, as it is now, does not reach the auditorium that listens with curiosity and at the same time bewilderment.

We do not know how the sensibility of the people of future times will react to this music that intends to radically transform the intimate structure of the fundamental laws of the art of sounds with which our faculty of musical perception has been formed.

Be it as it may, the daring effort of Maestro Gerhard to create a new and personal expression must be praised, even though, at least with respect to this *Quintet*, we have not been able to recognize it as specifically Catalan, since a Germanic influence is absolutely present. Of the whole work, the second and last movements have been especially interesting".

("És possible que l'obra, evidentment ben construïda, sia escrita per l'autor amb una profunda emoció. Succeeix, però, que aquesta emoció és un fet que, ara com ara, no arriba a l'auditori que l'escolta encuriós i a l'ensem desorientat.

No sabem la sensibilitat de la gent dels temps futurs com reaccionarà davant d'aquesta música que intenta transformar radicalment l'íntima estructura de les lleis fonamentals de l'art dels sons amb les quals s'ha format la nostra facultat de percepció musical.

Sia com sia, cal elogiar aquest esforç ardit del mestre Gerhard per a crear-se una expressió nova i ben personal, encara que, almenys en aquest *Quintet*, no la puguem reconèixer com específicament

Having considered and analyzed in the previous sections the characteristics of the libretto, it is now time to focus on the music.²³ Gerhard composed his cantata for two soloists (a soprano and a baritone), chorus, and a rather large orchestra containing flutes and piccolos, oboes, an English horn, clarinets in Bb and Eb, a bass clarinet in Bb, bassoons, a double bassoon, horns, trumpets, trombones, a tuba, timpani, a harp, a celesta, a piano, and strings. The percussion section includes a xylophone, glockenspiel, triangle, castanets, tambourine, side drum, bass drum, cymbal, and tam-tam. Indeed, this is quite a big instrumental group and one not at all intended for an introspective piece of music.²⁴

As has been shown, the libretto is dramatic and narrative. This means that some parts are uttered by individual characters (or a group of people) and some others by a narrator. It is a general rule of the *stile rappresentativo* that the parts involving particular personages should be set for soloists (or a chorus if they are a group). The passages given to the narrator, on the other hand, even though usually for soloists as well, may also be performed by a chorus, as they were in the Greek tragedy (it must not be forgotten that opera and oratorio originated in the late sixteenth century when the Camerata Fiorentina, while seeking an alternative to polyphony, tried to revive the Greek genre). Besides, there are many examples of seventeenth-century oratorios that use a great variety of vocal combinations for the narrator, such as solos, duos, trios, or choruses. The examination of the score will reveal that Gerhard, wishing to create a dramatic and narrative work, followed the rules of the *stile rappresentativo*. Indeed, individual characters are performed by soloists (or by a chorus if they represent a group of people) and the narrative passages are interpreted by the chorus. Of course, setting to music a dramatic and narrative text implies creating a dramatic and narrative musical composition. The libretto develops a plot that is deployed through the interaction of individuals or groups of personages. The letter Gerhard addressed Carner in April 1935 confirms the idea of the composer's intention to create a work based on the *stile rappresentativo*. He writes: "Up to now, you have always given me the clues to all the [musical] forms – it is as if I had forefelt the musical forms in your own composition!"²⁵ Of course, following the dramatic and narrative structure of the libretto, the music is set according to

catalana, ja que la influència tudesca hi és absoluta. De tota l'obra ens interessaren especialment els temps segon i darrer.")

"El moviment musical. Concert d'homenatge a R. Gerhard", *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català*, 355, 30th year (July 1933), pp. 299-300.

23. For an analytical survey of the cantata, refer to Julian WHITE, "Promoting and Diffusing Catalanian Musical Heritage": Roberto Gerhard and Catalan Folk Music", in M. ADKINS and M. RUSS (eds.), *The Roberto Gerhard Companion*, Farnham, Ashgate, 2013; Geoffrey J. WALKER and David DREW, "Gerhard's Cantata", *Tempo*, 139 (1981), pp. 17-18; and Joaquim HOMS, *Robert Gerhard and His Music*, pp. 36-37.

24. Robert GERHARD, *Cantata. L'alta naixença del rei En Jaume*, London, Boosey & Hawkes, 1988.

25. Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS, *Pasión, desarraigo y literatura...*, p. 359.

the *stile rappresentativo*, and thus, in Gerhard's composition (except for the last section), every individual character is performed by a soloist, and groups by a chorus.

Concerning the text, the first number, "Introduction and Litany", is narrative. There are no characters involved and only the narrator introduces the action that is about to take place. After two bars in which a solo flute plays *quasi recitativo*, the complete orchestra precedes the chorus that, in chordal style and playing a mechanical rhythm in sixteenth and quarter notes, eventually reaches the first climax on the tenth verse of the text, with the words "Our Lady Saint Mary" ("Dona Santa Maria"). After a *crescendo* in the orchestra, the chorus proceeds with the next four verses beginning with "The bells ring in the belfry" ("Sonen les clotxes al cloquer"), this time, in a not-so-strict chordal style. In the fifteenth verse, "Priests pray, great men pray" ("Oren prelats, oren ric-homs"), the voices, divided into at least eight parts (some of them in *divisi*), simultaneously deliver their parts singing and *parlando*. The final verse, "They pray for seven days and seven nights" ("Preguen set dies i set nits"), is again in chordal style, this time rhythmically in eighth notes. The movement ends, after the voices, with the tympani, the piano, and the strings, all sounding an E and finally a G. This first part, clearly narrative, is set for chorus, and Gerhard, as shall be observed, will consistently use this group for the narrator.

The second movement, "Divino", is dramatic and consists of three stanzas representing the prayers uttered by the Council and the people of Montpellier in which, consecutively, they entreat the Virgin to grant them a favor, to provide a solution to their woe, and finally to give them joy. At the end of the petitions Gerhard resumes the first ten verses of the introduction set for the chorus with the same musical theme used in the previous movement. This repetition, however, is not in the libretto; presumably, it was the composer's decision. The three stanzas representing the prayers are sung by the solo soprano and the upper voices of the chorus, namely, sopranos and altos. The solo treble begins with the first two strophes ("For the sake of the seven joys, Oh Mary / which you have enjoyed in this world" ["Per set joies, O Maria, / que en aquest món heu gojat"] and "Our Lady of the Tables, / you who are the consolation of the world" ["Nostra Dona de les Taules, / Vós que sou del món consol"]), both sung with the same melody accompanied by the clarinet and separated by two bars of a solo flute. The female voices of the chorus then repeat the first stanza, singing the musical theme already heard. The third strophe ("You who were the Holy Mother / of a Son who was the Redeemer of the world" ["Vós que fóreu Mare pia / d'un Fill Redemptor del món"]) is again for the high voices of the choir, but this time with a slight difference, the altos singing a syncopated motif that confers a new appearance to the main theme in the sopranos. With his setting, Gerhard suggests that only the women participated actively in the prayers; or he simply considered that female voices were more suitable to represent the citizens' plea. Whatever the case may be, it is clear enough that one unique personage begins the prayer, and the rest of the assembly joins in shortly after.

In the second part of the movement, the full chorus in *divisi* repeats the first part of the introduction. In alternation, sopranos and altos, on the one hand, and tenors and basses, on the other, successively sing the text. The rhythmic motif in sixteenth notes contrasts with the religious mood just settled by the high-pitched voices in the previous section of the movement.

The text of the following number, "Follia", considered by many authors as the central part of the work around which the cantata is constructed, is dramatic and narrative: a knight announces to the king that there is a young maiden, hidden from his view up to that moment, waiting for him in his bed ("this night you will have in your bed / a lady who loves you, oo-la-la! / who until today has hidden away from you, / so demure is she, oo-la-la!" ["aquesta nit haureu al llit / la vostra enamorada, oleta! / que fins avui se us ha escondit, / de dubte embolcallada, olà"]), and the narrator immediately describes the excitement of the sovereign anticipating what was about to come ("and the king already saw a youthful body / and delicate hair / spread between his fingers" ["i el rei ja veia un cos d'abril / i una cabellera gentil / entre sos dits dispersa"]), and explains that the young woman was to be exchanged for his wife. The first part is dramatic and is performed by the baritone, while the second is narrative and is entirely sung by the chorus. The solo voice begins, after an orchestral introduction, with a recitative-like, powerful melody, punctuated here and there by the chorus. The function of the choir here is to reinforce the words "oleta" and "olà", at the end of most of the verses of this part. A short orchestral interlude marks a climax point and then follows a brief transition to the next section in which the chorus, in chordal style, sings a dance-like melody. Musically, the text is divided into two sections. Although both are based on the same thematic material, the first of them is set only for the chorus and in it the narrator relates the king's impatience, ending with the words "And that night was ordered / that in that bed, / which the king imagined to be a bed of sin, / raging and senseless with passion as he was" ("I aquella nit fou ordenat / que en aquell llit / que imaginava de pecat / el rei, roent, esmaperdut"). The second section refers to the queen and her honor: "that the queen should be, / that innocent lady of virtue" ("que la reina hi fos, / la clara dona de virtut"). The chorus starts in strict chordal style with a trochaic meter melody that will somehow continue in the second section, this time, however, in contrapuntal style and with the addition of the soloists.

The next number, "Passacaglia", is narrative. The text explains that the Council and some notable citizens of Montpellier are gathered in a room beside the royal chamber where the king is lying with the queen. Gerhard sets this passage for the chorus, and from the standpoint of the music he divides the movement in three parts. The whole text consists of thirty-one verses, but a division can be established if its content is considered. The first fourteen lines, beginning with "Twelve are the consuls in the palace / while the king is with the queen" ("Són dotze cònsuls al palau / mentre és el rei amb la regina") and ending with "Twelve burgesses and gentlemen / of powerful kinds, / eminent council members, / it is a solemn procession with grey hair" ("dotze burgesos i senyors / de

menes poderoses, / homes notables de consell, / passa solemne i gris cabell”), deal with some of the most distinguished men of Montpellier: the consuls, considered the guardians of the city’s rights and also men who never smile, and twelve selected burgesses and gentlemen chosen from surrounding castles and shops. The second part, including the next nine verses, is dedicated to the ladies of town: “There are twelve very gracious ladies / radiating serene peace; / (...) / and each of them is beautiful; even the most passionate / does not dare to raise an eyebrow” (“Hi ha dotze dames molt galans / amb una pau serena; / (...) / i cadascun és bella; / la més ardida / no gosa alçar la cella”). The passage ends with eight lines in which, again, men are involved: notaries, a member of the bishopric, canons, and monks: “There are two notaries, / (...) / the judge / of the bishop’s court / with two canons by his side, / and after them, four monks” (“Hi ha dos notaris, / (...) / l’oficial / episcopal / amb dos canonges al costat, i en següent, quatre homes d’ordre”).

The first part begins with the basses, who sing alone, first in one voice, then in *divisi*, until the verse in which the “burgesses and gentlemen” are introduced; right then, the tenors join in. They are assigned powerful music in chordal style that contrasts with that of the following section, which will be of a lyrical vein and contrapuntal. This second part is sung by the female voices, beginning with the altos (first alone and then in *divisi*) and some bars later (on the words “Twelve damsels follow on / with eyes averted out of modesty” [“Dotze donzelles van següent / amb la mirada empegueïda”]) with the addition of the sopranos. The movement ends, once more with the lower voices, in chordal style and a reminiscence of the thematic material of the first part.

The text of the “Chorale”, as has been shown in a previous section of this paper, is dramatic except for three verses interpreted by the narrator: “They all kneel slowly down; / each one has his candle burning bright / (...) / says one of the canons with measured words” (“Tots s’agenollen lentament; / duu cadascú son ciri ardent / (...) / diu un canonge amb veu pausada”). The rest of the words in this section are uttered by the canon and read like this: “So let us pray now / (...) / for the intercourse we have contrived / may we be pardoned. / Let us pray, for the hour is come, / as the Lord’s Book says, / ‘The dew falls / upon the whiteness of the fleece’. / Amen” (“Fem ara, doncs, oració / (...) / que la folgança que hem parada / ens sigui causa de perdó. / Preguem, que l’hora és arribada, / com diu el llibre del Senyor: ‘Cau la rosada / en la blancura del velló’. / Amén”).

Up to this last movement, Gerhard has consistently used the *stile rappresentativo* to set to music his cantata. As has been observed, individual characters have been interpreted by solo voices and groups of personages by the chorus. On the other hand, and as well in a coherent manner, the narrator’s parts have been delivered by the chorus (in some instances with a variety of combination of voices). This is different for the “Chorale”; although the dramatic part of the text of this movement is clearly for only one character, a canon, Gerhard sets the whole number for the chorus. There is no explanation for this “slight inconsistency”, unless the composer might have deemed this part uttered by the narrator in direct

speech. If this were so, the fact of setting this passage for the chorus would not represent any problem at all: it would, indeed, be the narrator who would be speaking.

A chorale-like setting, with the voices singing in chordal style and doubled by clarinets, bass clarinet, horns, cellos, and double basses, is used for the first two lines in which the narrator describes the scene. Both verses are separated by a brief intervention of the brass instruments. The rest of the text is sung as well by the chorus, but now in contrapuntal style. The words of the fourth verse are again assigned to the narrator, but from the standpoint of the music Gerhard does not differentiate them from the preceding and following lines of the movement, spoken by the canon (a dramatic section).

Leaving aside the last movement, Gerhard's cantata is set in accordance with the rules of the *stile rappresentativo*: solo voices are assigned to individual characters, and choruses to groups. Selecting it from a variety of combinations, the composer chose the chorus for the narrator's sections. After the analysis of the main elements that constitute the cantata, it is possible to conclude that the libretto and the music of *L'alta naixença del rei En Jaume* are dramatic and narrative. Table 2 summarizes the characteristics of the libretto (mentioned in a previous section), with the addition of those of the music. It clearly shows that Gerhard's cantata, from the standpoint of the text and from that of the setting, is definitely dramatic and narrative (and not lyrical).

TABLE 2
Literary and musical characteristics of the cantata

<i>Movement</i>	<i>Style</i>	<i>Characters involved</i>	<i>Setting</i>
1. Introduction and Litany	Narrative	Narrator	Chorus
2. Divino	Dramatic	The Council and the People of Montpellier	Soprano solo – Chorus (S-A)
3. Follia	Dramatic	A Knight Peter II	Baritone Silent
	Narrative	Narrator	Chorus
4. Passacaglia	Narrative	Narrator	Chorus (B-T)
		Narrator	Chorus (A-S)
		Narrator	Chorus (T-B)
5. Chorale	Narrative	Narrator	Chorus
	Dramatic	A Canon	Chorus

SOURCE: Prepared by the author.

CONCLUSIONS

Gerhard named his *L'alta naixença del rei En Jaume* a *cantata* and therefore this is what it is. Indeed, throughout the twentieth century, this term was often applied to a variety of vocal works having in common that they are for chorus and orchestra. Considering at least some of the characteristics of Gerhard's composition, it would not appear to be wrong to designate the work with this word. However, bearing in mind everything that has been stated in this paper, could this work be an oratorio? Without intending to red-pencil Robert Gerhard, the answer to this question is in the affirmative.

Since their creation, these vocal genres have not had a clear and unmistakable name to designate them, and composers, to refer to them, have used a variety of terms often devoid of straightforward meaning. In its origins, a *cantata* was simply a work to be sung, and an oratorio was a sacred composition to be performed in an oratory (namely, in the context of the congregation founded by Saint Philip Neri, a room next to the church where the faithful gathered to pray). The *cantata* could be secular or sacred, while the oratorio, at least in its early stages, was mainly sacred. Both genres were understood as concert works for soloists, chorus, and orchestra, although the *cantata* was shorter in length than the oratorio. Since no other traits apparently differentiated the two concepts, it is not surprising that composers applied quite carelessly one term or the other to their works. There are, however, definite differences between *cantata* and oratorio, and even though the terms may often be misused, it is possible to distinguish these genres from one another. While *cantatas* usually deal with introspective librettos, oratorios, like opera, are of a dramatic vein. This means that oratorios, although not staged, demand dramatic action (the plot is unfolded through the dialogue of personages), whereas *cantatas* are based on lyrical librettos in which a character reflects on some subject or inner feeling. Taking into consideration this idea, *L'alta naixença del rei En Jaume* is clearly an oratorio. As has been shown, its text and its music are dramatic-narrative: indeed, a story (that of the conception of King James I) is told through the dialogue of different characters. Another distinctive trait is related to the forces employed; oratorios tended to be set for larger orchestras, whereas *cantatas* were usually for smaller ensembles. In the case of *L'alta naixença del rei En Jaume*, the composer asks for a large orchestra so, also from the standpoint of the instrumental group, Gerhard's composition seems more like an oratorio than a *cantata*.

Of course, this does not mean that my intention is to declare that Gerhard's work should cease, from now on, to be called a *cantata*. Simply, what has been intended in this paper is, on the one hand, to reflect on the terminological meaning of the concepts of *opera*, *cantata*, and *oratorio*, and, on the other, to analyze the characteristics of the libretto and the music of *L'alta naixença del rei En Jaume* accordingly. The conclusions show that the work is more likely to be an oratorio than a *cantata*, even though the composer named it *cantata*, and this is something to be kept in mind. After all, "What's in a name? That which we call a

rose / By any other word would smell as sweet".²⁶ Indeed, fortunately enough, Gerhard's music remains the same.

BIBLIOGRAPHY

- Biblia sacra iuxta vulgatam clementinam*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1951.
- "El moviment musical. Concert d'homenatge a R. Gerhard". *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català*, 355, 30th year (July 1933), pp. 299-300.
- GAN, Germán. "La recepció de la música de Robert Gerhard a Catalunya durant el franquisme (1948-1970)". *Revista Catalana de Musicologia*, VII (2014), pp. 153-171.
- GERHARD, Robert. *Cantata. L'alta naixença del rei En Jaume*. London: Boosey & Hawkes, 1988.
- HOMS, Joaquim. *Robert Gerhard and His Music*. Ed. by Meirion Bowen. Trowbridge: The Anglo-Catalan Society, 2000.
- MASSOT I MUNTANER, Josep (ed.). *Les quatre grans Cròniques. I: Llibre dels feits del rei En Jaume*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2008.
- *Les quatre grans Cròniques. II: Crònica de Bernat Desclot*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2008.
- *Les quatre grans Cròniques. III: Crònica de Ramon Muntaner*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2011.
- *Les quatre grans Cròniques. IV: Crònica de Pere III el Cerimoniós*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2014.
- *Les quatre grans Cròniques. V: Apèndix i índex*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2016.
- "Noticiari. Els nostres músics a l'estranger". *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català*, 354, 30th year (June 1933), p. 271.
- ORTIZ-DE-URBINA, Paloma (ed.). *Robert Gerhard i Arnold Schönberg. Correspondència*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Biblioteca de Catalunya, 2020.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS. *Pasión, desarraigo y literatura: El compositor Robert Gerhard*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2013.
- SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Edited by Jill L. Levenson. Oxford: Oxford University Press: The Oxford Shakespeare, 2000.
- SMITHER, Howard E. *A History of the Oratorio*. Vol. 1: *The Oratorio in the Baroque Era. Italy, Vienna, Paris*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.
- *A History of the Oratorio*. Vol. 2: *The Oratorio in the Baroque Era. Protestant Germany and England*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1988.
- *A History of the Oratorio*. Vol. 3: *The Oratorio in the Classical Era*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1987.

26. William SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, edited by Jill L. Levenson. Oxford: Oxford University Press and The Oxford Shakespeare, 2000, p. 210.

- SMITHER, Howard E. *A History of the Oratorio*. Vol. 4: *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 2000.
- WALKER, Geoffrey J.; DREW, David. "Gerhard's Cantata". *Tempo*, 139, pp. 12-18.
- WHITE, Julian. "'Promoting and Diffusing Catalonian Musical Heritage': Roberto Gerhard and Catalan Folk Music". In: ADKINS, M.; RUSS, M. (eds.). *The Roberto Gerhard Companion*. Farnham: Ashgate, 2013.

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS PER A L'EDICIÓ

1. Els articles han de ser de recerca musicològica, inèdits i no han d'haver estat enviats per a la seva publicació en altres revistes. En el cas de voler incorporar els articles en un dipòsit digital, aquesta incorporació no es podrà fer fins que els articles no hagin aparegut publicats en la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA.
2. La revista ofereix la possibilitat de rebre per a la seva publicació propostes de dossiers monogràfics d'autors diversos, agrupats per una coordinació que en fa la seva presentació. Aquests dossiers hauran de complir les exigències de qualitat i les característiques que es demanen als articles que es publiquen.
3. La revista no publicarà articles d'un mateix autor en dos números successius de la revista.
4. Els articles es poden escriure en català, castellà o anglès i s'han d'enviar en format de Word (DOC o DOCX) a l'adreça electrònica: *revistamusicologia@correu.iec.cat*.
5. Els originals s'han de presentar en lletra Arial de 12 punts i el text s'ha de compondre amb un interlineat d'1,5 punts.
6. Els articles han de tenir una extensió màxima de 75.000 caràcters amb espais. Totes les pàgines han d'anar numerades correlativament.
7. Els articles han d'anar precedits d'una primera pàgina en la qual hi ha de constar la informació següent:
 - Títol de l'article.
 - Nom i cognom(s) de l'autor o autors.
 - Afiliació institucional.
 - Adreça electrònica.
 - Perfil acadèmic o un currículum breu (màxim quatre línies).
 - Un resum en la llengua de l'article (màxim 1.100 caràcters amb espais), i també en català i en anglès si la llengua no és cap d'aquestes.
 - Entre cinc i deu paraules clau per a la indexació de l'article, les quals s'haurien d'extreure, si és possible, de tesaurs o diccionaris d'especialitat. Cal traduir les paraules a les llengües dels resums.
8. L'Equip Editorial de la revista avaluarà internament els articles rebuts i informarà l'autor del resultat d'aquesta avaluació. En cas d'avaluació positiva, i per garantir la qualitat dels treballs que es publiquen, l'Equip Editorial sotmet aquests articles a l'informe d'experts en cada matèria. Aquesta avaluació és duta a terme per dos experts (*peer review*), que fan una revisió cega de l'original. Els autors reben també el resultat d'aquest procés que pot ser favorable per a la publicació

- de l'original; acceptat amb revisions, suggeriments o demandes de revisió, o desfavorable per a la publicació, amb l'argumentació de les raons que porten a aquesta decisió. En el cas que s'accepti un original amb revisions, els autors han d'atendre les demandes de revisió i retornar els originals degudament modificats.
9. Les referències bibliogràfiques incloses en el text s'han de referenciar en nota a peu de pàgina amb la informació abreujada, segons el model següent:

Higini ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, p. 79.

Joaquim GARRIGOSA I MASSANA, «Música i religió», a *Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)*, 2009, p. 155-182.

Romà ESCALAS I LLIMONA, «Tres claviorgues d'un mateix constructor a Nova York, Moscou i Barcelona», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. II (2004), p. 21-40.

10. Cal incloure una llista de bibliografia, ordenada alfabèticament pel cognom, al final de l'article d'acord amb les normes habituals en les publicacions de l'Institut d'Estudis Catalans (<https://criteria.iec.cat/4-1-1-la-composicio-de-les-llistes-de-bibliografia-any-de-publicacio-al-darrere/>) [Consulta: 8 maig 2024].

- *Llibres i capítols de llibre*

ANGLÈS, Higini. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya, 1935.

GARRIGOSA I MASSANA, Joaquim. «Música i religió». A: ESCALAS I LLIMONA, Romà. *Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 155-182.

En el cas que es tracti d'un llibre o d'un capítol d'un llibre en línia, la referència s'ha de compondre de la manera següent:

PLA I GARRIGÓS, Adolf. *Frederic Mompou: música i pensament. La fluïdesa de l'ésser i la creativitat musical (1893-1987)* [en línia]. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i de Musicologia, 2015. <<http://hdl.handle.net/10803/326459>> [Consulta: 8 maig 2024].

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. «El dilema de la investigació artística». A: *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos* [en línia]. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 2014. <<http://invartistic.blogspot.com.es>> [Consulta: 8 maig 2024].

En el cas que es tracti d'un llibre o d'un capítol d'un llibre publicat en doble suport, s'ha de compondre la referència com si fos imprès, i afegir-hi al final «També disponible en línia a:», seguit de la localització entre angles i la data de consulta.

- *Articles de revista*

ESCALAS I LLIMONA, Romà. «Tres claviorgues d'un mateix constructor a Nova York, Moscou i Barcelona». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. II (2004), p. 21-40.

En el cas que es tracti d'un article d'una revista en línia, la referència s'ha de compondre de la manera següent:

REHDING, Alexander. «Instruments of music theory». *Music Theory Online* [en línia], vol. 22, núm. 4 (desembre 2016). <<http://mtosmt.org/issues/mto.16.22.4/mto.16.22.4.rehding.html>> [Consulta: 8 maig 2024].

En el cas que es tracti d'un article d'una revista publicat en doble suport, s'ha de compondre la referència com si fos imprès, i afegir-hi al final «També disponible en línia a:», seguit de la localització entre angles i la data de consulta:

GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «El pare Robert de la Riba, figura cabdal de la música per a orgue en la Catalunya del segle XX». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. IX (2016), p. 243-260. També disponible en línia a: <<https://revistes.iec.cat/index.php/RCMus/article/view/94718.001/141881>> [Consulta: 8 maig 2024].

11. Les notes han d'anar al peu de la pàgina on figura la crida, que s'ha de compondre amb xifres aràbigues volades i amb una lletra de 10 punts.
12. Les citacions textuais s'han de posar entre cometes (« ») dins del text si són més curtes de tres línies. Si són més llargues, caldrà escriure-les en un paràgraf a part, en lletra de 10 punts i sense cometes.
13. En el cas que hi hagi figures, s'han de presentar numerades correlativament en format JPG, han de tenir una resolució mínima de 300 ppp i s'han d'enviar en arxius electrònics independents. En el cas de gràfics o taules, s'han de presentar amb el format original d'Excel o de Word, i han d'anar numerats correlativament. També s'haurà d'indicar el lloc exacte on han d'anar dins del text. Cadascuna de les il·lustracions ha de tenir un text explicatiu que inclogui detalls de la font de procedència: la llista d'aquests textos, degudament numerats, s'ha d'adjuntar en un document a part en format DOC o DOCX. L'autor, a més, ha de fer constar que té els drets de reproducció.

Drets d'autor i responsabilitats

La propietat intel·lectual dels articles és dels respectius autors.

En el moment de lliurar els articles a la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA per sol·licitar-ne la publicació, els autors accepten els termes següents:

— Els autors cedeixen a la Societat Catalana de Musicologia (filial de l'Institut d'Estudis Catalans) els drets de reproducció, comunicació pública (incloent-

hi la comunicació a través de les xarxes socials) i distribució dels articles presentats per a ser publicats a REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA, en qualsevol forma i suport, i per qualsevol mitjà, incloses les plataformes digitals. L'Equip Editorial es reserva els drets d'acceptar o de refusar els treballs presentats i, igualment, es reserva el dret de fer qualsevol modificació editorial que consideri convenient. De ser acceptada pels autors, aquests hauran de lliurar l'article amb els canvis suggerits.

— Els autors responen davant la Societat Catalana de Musicologia de l'autoria i l'originalitat dels articles presentats. És a dir, els autors garanteixen que els articles lliurats no contenen fragments d'obres d'altres autors, ni fragments de treballs propis publicats anteriorment; que el contingut dels articles és inèdit, i que no s'infringeixen els drets d'autor de tercers. Els autors accepten aquesta responsabilitat i s'obliguen a deixar indemne la Societat Catalana de Musicologia de qualsevol dany i perjudici originats per l'incompliment de la seva obligació. Així mateix, han de deixar constància en els articles que enviïn a la revista de les responsabilitats derivades del contingut dels articles.

— És responsabilitat dels autors obtenir els permisos per a la reproducció sense restriccions de tot el material gràfic inclòs en els articles, així com garantir que les imatges i els vídeos, etc., han estat realitzats amb el consentiment de les persones que hi apareixen, i que el material que pertany a tercers està clarament identificat i reconegut dins del text. Així mateix, els autors han d'entregar els consentiments i les autoritzacions corresponents a la Societat Catalana de Musicologia en lliurar els articles.

— La Societat Catalana de Musicologia està exempta de tota responsabilitat derivada de l'eventual vulneració de drets de propietat intel·lectual per part dels autors. En tot cas, es compromet a publicar les correccions, els aclariments, les retraccions i les disculpes si escau.

— Els continguts publicats a la revista estan subjectes —llevat que s'indiqui el contrari en el text o en el material gràfic— a una llicència Reconeixement - No comercial - Sense obres derivades 3.0 Espanya (by-nc-nd) de Creative Commons, el text complet de la qual es pot consultar a <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>. Així doncs, s'autoritza el públic en general a reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada.

— La revista no es fa responsable de les idees i opinions exposades pels autors dels articles publicats.

Protecció de dades personals

L'Institut d'Estudis Catalans (IEC) compleix el que estableix el Reglament general de protecció de dades de la Unió Europea (Reglament 2016/679, del 27 d'abril de 2016). De conformitat amb aquesta norma, s'informa que, amb l'acceptació de les normes de publicació, els autors autoritzen que les seves dades perso-

nals (nom i cognoms, dades de contacte i dades de filiació) puguin ser publicades en el corresponent volum de la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA.

Aquestes dades seran incorporades a un tractament que és responsabilitat de l'IEC amb la finalitat de gestionar aquesta publicació. Únicament s'utilitzaran les dades dels autors per a gestionar la publicació de la revista i no seran cedides a tercers, ni es produiran transferències a tercers països o organitzacions internacionals. Un cop publicada la revista, aquestes dades es conservaran com a part del registre històric d'autors. Els autors poden exercir els drets d'accés, rectificació, supressió, oposició, limitació en el tractament i portabilitat, adreçant-se per escrit a l'Institut d'Estudis Catalans (carrer del Carme, 47, 08001 Barcelona), o bé enviant un correu electrònic a l'adreça *dades.personals@iec.cat*, en què s'especifiqui de quina publicació es tracta.

TAULA

ARTICLES

Montserrat Canela Grau

L'OBRA MUSICAL DEL MESTRE DE CAPELLA ANTONI MILÀ:
UN CLAR EXEMPLE DE FUNCIONALITAT I BON OFICI

11

Núria Alturo i Daniel Ferruz

«DELS QUATRE VENTS» D'EDUARD TOLDRÀ: RAPSÒDIA CLÀSSICA

41

Xavier Daufí i Rodergas

L'ALTA NAIXENÇA DEL REI EN JAUME BY ROBERT GERHARD.
AN APPROACH TO THE CONCEPT OF CANTATA

67

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS PER A L'EDICIÓ

89



SOCIETAT CATALANA
DE MUSICOLOGIA