



REVISTA CATALANA  
DE MUSICOLOGIA

I

SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA



REVISTA CATALANA DE  
MUSICOLOGIA



# REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

Filial de l'Institut d'Estudis Catalans

I

BARCELONA  
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS  
2001

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 Nogues, 1641 (BC, fullet Bonsoms 6179)

Disseny de la coberta: Maria Casassas

© 2001, dels autors dels articles

Editat per la Societat Catalana de Musicologia,

filial de l'Institut d'Estudis Catalans

Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: novembre de 2001

Tiratge: 400 exemplars

Text revisat lingüísticament pel Servei de Correcció de l'IEC

Compost per fotocomposició gama, s. l.

Carrer d'Aristides Maillol, 3, 1r. 08028 Barcelona

Imprès a Limpergraf, SL

Polígon industrial Can Salvatella. Carrer de Mogoda, 29-31. 08210 Barberà del Vallès

ISSN: 1578-5297

Dipòsit Legal: B. 42533-2001

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

## MESA DE LA SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA (SCM)

*President:*

Romà Escalas i Llimona

*Vicepresident:*

Joaquim Garrigosa

*Secretari:*

Josep Maria Gregori i Cifré

*Tresorer:*

Jordi Rifé i Santaló

*Vocal 1r:*

Montserrat Albet i Vila

*Vocal 2n:*

Sergi Casademunt i Fiol

*Vocal 3r:*

Xosé Aviñoa

*Vocal 4t:*

Francesc Crespí

## MEMBRES HONORARIS DE LA SCM

*President:* Miquel Querol i Gavaldà  
Francesc de Paula Baldelló i Benosa, pvre. †  
David Pujol i Roca OSB †  
Josep Subirà i Puig †  
Vicenç Garcia Julbe †  
Emili Pujol i Vilarrubí †

## DELEGAT DE L'INSTITUT

Manuel Mundó i Marcet

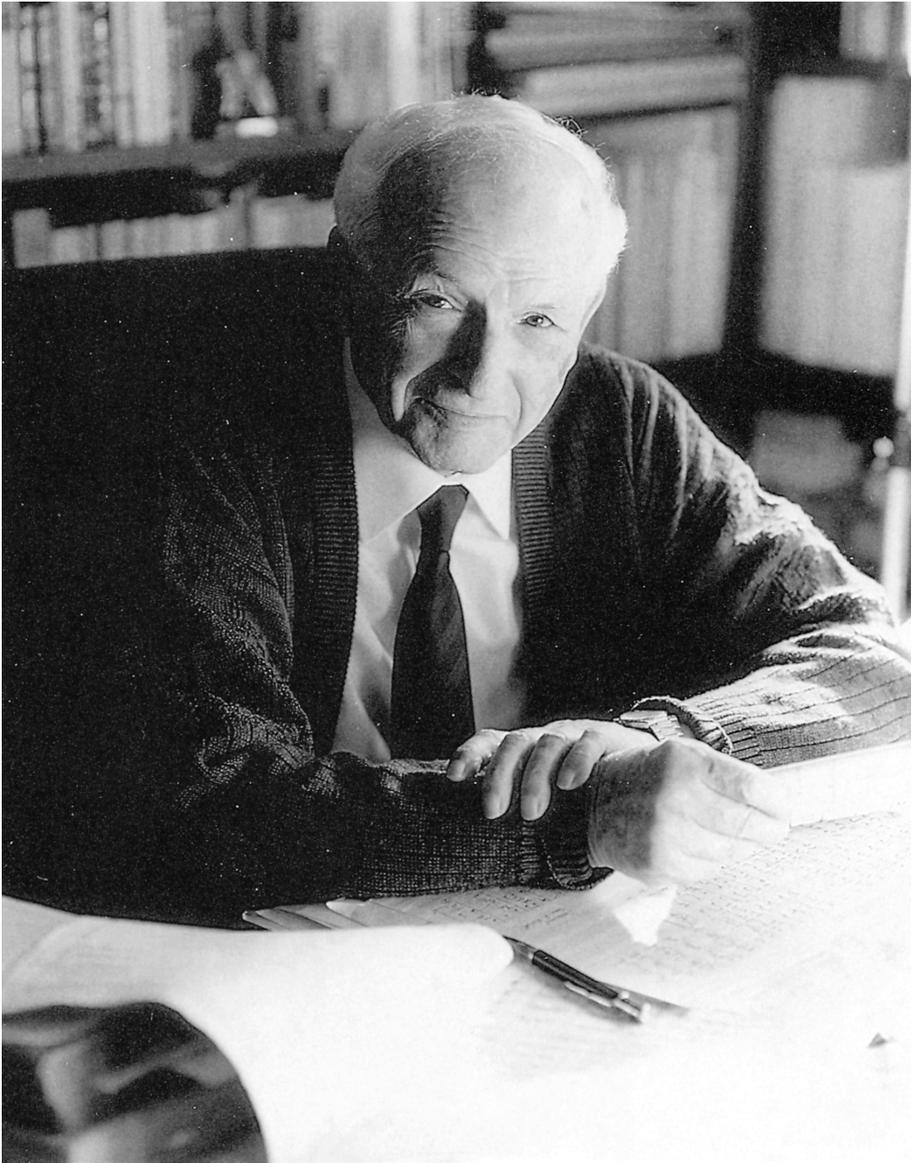


## PÒRTIC

La singladura de la Societat Catalana de Musicologia ja fa temps que ha passat el lustre de la seva constitució. Així mateix, aviat també es compliran els vint-i-cinc anys de la publicació del *Butlletí*. Les experiències acumulades i els nous reptes que ens depara el futur, han estat els incentivadors per proposar un nou nom a la publicació: *Revista Catalana de Musicologia*. Així, la idea específica que ens ha menat a canviar el seu nom, és la d'adequar la publicació, qualitativament i quantitativa, als nous temps. Pensem que aquest nom palesa amb encert els objectius i línies que desitgem seguir. Els dos substantius —*Revista de Musicologia*— estan palesament justificats, ja que recullen el sentit científic de la disciplina musicològica que regeix els nostres estudis. D'altra banda, la fem des de Catalunya, i, d'aquí, la importància de l'adjectiu. A tall d'exemple, cal recordar que existeixen, entre altres, *Nassarre o Revista Aragonesa de Musicología*, la *Revue belge de musicologie*, *Rivista italiana de Musicologia*, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, o el *Journal of the American Musicological Society*. Aquestes revistes són els òrgans de difusió científica que pertanyen a les seves respectives societats musicològiques, les quals, són plenament internacionals, malgrat posseir, o no, una adscripció geogràfica i/o un origen nacional.

Pensem, en definitiva, que aquest canvi de nom s'adiu amb el nostre esperit, i s'adequa, alhora, al repte d'encarar, amb renovada saba, els projectes del futur mil·lenni, tal com ho vem suggerir i apuntar en el simposi celebrat el 1997 al Santuari d'El Miracle.

La Junta Directiva



**Miquel Querol i Gavaldà**  
Primer president de la Societat Catalana de Musicologia (1974-1978)

## MIQUEL QUEROL I GAVALDÀ

Nascut a Ulldesona el 22 d'abril de 1912, es formà musicalment des de ben petit amb els mestres Josep Maria Mulet, Pasqual Obiols i Josep Maria Peris, abans d'ingressar a l'Escolania de Montserrat, on estudià amb Ildefons Pinell, entre 1926 i 1936. L'any següent es traslladà a Barcelona, on realitzà els estudis superiors d'harmonia, contrapunt, composició i instrumentació amb Joan Lamote de Grignon, mentre col·laborava en el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. Es llicencià en Filosofia a la Universitat de Barcelona el 1945 i obtingué el títol de doctor a Madrid el 1948, amb la lectura de la tesi *La escuela estética catalana* i que publicà el 1953. El 1946 fou nomenat col·laborador científic i secretari de l'Instituto Español de Musicología, plaça que guanyà per oposició el 1953. Entre els anys 1957 i 1970 exercí de professor d'Història de la Música a la Universitat de Barcelona, i entre 1970 i 1982 fou el director de l'Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, on succeí a mossèn Higiní Anglès. Fou el primer president de la Societat Catalana de Musicologia, entre 1974 i 1978, i entre 1977 i 1982 fou membre del directori de la Societat Internacional de Musicologia. Ha rebut nombrosos premis i distincions, entre els quals fem esment del Premio Nacional de Música del Ministerio de Cultura (1985), el nomenament d'Acadèmic d'Honor de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (1991), i el títol de doctor honoris causa que li concedí la Universitat Autònoma de Barcelona el 1993. Ha publicat vint-i-sis llibres i setanta-dos articles, quasi tots dedicats a l'estudi i a l'edició de la música hispànica dels segles XV al XVIII. La seva faceta artística compta amb un catàleg de més d'un centenar de composicions musicals, amb obres per a cor, cor i orgue, cançons per a veu i piano, música per a piano sol, música de cambra i obres per a orquestra.<sup>1</sup>

1. Vegeu *Homenatge a l'Excm. Sr. En Miquel Querol i Gavalrà (1912) en el seu 75 aniversari*, Ulldesona, Ajuntament d'Ulldesona, 1987; *Doctor Honoris Causa Miquel Querol*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1993.



## ARTICLES



# NOTACIÓ FLEXIBLE DEL TEMPS. LES ENSALADES DE MATEU FLETXA EL VELL

ROMÀ ESCALAS

## 1. INTRODUCCIÓ

Amb aquest text volem oferir una actualització d'una ponència presentada fa uns anys al Curs de Música Antiga a Catalunya, ja que el seu contingut presenta unes propostes sempre vigents per a la interpretació de la música renaixentista de l'entorn de Mateu Fletxa el Vell (c. 1481-c. 1553). Compositor d'estil molt personal, arrelat a una escola que exercí una gran influència a tota la posterior música renaixentista de Catalunya, València i al seu àmbit polític i musical, especialment per als compositors relacionats amb la cort del Duc de Calàbria. De l'aplicació dels signes de proporció en la notació de les diferents versions de les ensalades d'aquest compositor en podem deduir unes tendències estètiques i notacionals íntimament relacionades amb l'expressió musical, les quals oferien interessants possibilitats de flexibilitat rítmica, amb un fort contrast amb altres estils musicals contemporanis, que habitualment s'escriuven d'acord amb criteris més estrictes de la teoria proporcional renaixentista.

La versió musical més accessible per a la interpretació de les ensalades de Mateu Fletxa el Vell, ha estat fins ara l'edició, transcripció i estudi a cura de Higiní Anglès de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona, 1954). Si bé aquesta publicació ha gaudit del mèrit de fer possible la divulgació d'aquest repertori fonamental de la música catalana del segle XVI, ens trobem amb una versió a la qual, de cara a les exigències actuals, hi manquen aclariments interpretatius absolutament necessaris per a recuperar el veritable esperit musical i literari d'aquest repertori. Aquesta mancança és especialment notable pel que fa referència a les relacions entre la notació original i la versió transcrita, les reduccions de valors de les notes, els criteris d'elecció dels compassos moderns i llur equivalències amb els signes de mesura i proporció original, i la conseqüència immediata d'aquesta situació es tradueix en la impossibilitat d'esbrinar el temps correcte dels compassos principals a les diferents seccions de les ensalades i en conseqüència, el ventall de variants expressives que representen.

Les versions que fins ara s'han produït de les ensalades s'han realitzat basant-se més en criteris d'intuïció que no en dades objectives esbrinades a partir de la informació que ens trameten les fonts originals de les pròpies obres i la informació de l'època. El respecte a l'obra de Mateu Fletxa i les exigències de rigor i objectivitat interpretatives i artístiques ens obliguen a un estudi més detallat, crític de la lectura de la notació emprada per en Fletxa i els músics contemporanis conservada a les còpies i publicacions de la seva obra. Estudi que d'altra banda, contribuirà a conèixer i a interpretar millor els trets generals de la notació de l'expressivitat a moltes altres obres de compositors renaixentistes.

El tema central d'aquest estudi serà doncs l'anàlisi de la notació de la mesura i el temps a les ensalades de Mateu Fletxa i les seves conseqüències expressives, a partir de les fonts d'informació teòrica i pràctica de la notació musical de la seva època.

El resultat pràctic d'aquest estudi sorgeix de la correcta interpretació dels signes emprats en l'escriptura musical a arrel dels canvis que va sofrir la notació musical al llarg del segle XVI, motivats per les noves exigències expressives i rítmiques del discurs polifònic. Aquestes necessitats portaren a alguns compositors a adoptar, en àmbits locals, criteris de notació personals, fins i tot innovadors, i aquest és el cas de Mateu Fletxa el Vell. Aquests canvis introduïren nous procediments en l'expressió escrita dels ritmes i les seves combinacions de velocitat que aviat influïrien en una major flexibilitat de la notació, en conflicte obert amb el rígid concepte del *tactus*, unitat regular de mesura del temps, herència de la teoria medieval.

Ens hem concentrat en l'estudi de les ensalades de Fletxa, considerant-les com a exemples clars d'aquest procés d'innovació inscrit en l'àmbit madrigalístic i semiprofà de l'època. Aquest procés es manifesta amb tanta força i expressió que podríem considerar-lo com a predecessor de l'alliberament rítmic que ens conduirà cap un nou concepte del compàs en els següents segles, al llarg del Barroc, fonament conceptual de la notació moderna, i encara vigent a la música actual.

## 2. DESCRIPCIÓ DE LES FONTS D'ESTUDI

### a) Tractats teòrics:

1. Bermudo, Fra Juan. *Arte Tripharia*. Juan de Leon, Osuna, 1550.
2. Bermudo, Fra Juan. *Declaración de Instrumentos Musicales*. Osuna, 1555.
3. Montanos, Francisco de. *Arte de Música*. Valladolid, 1592.

### b) Els documents musicals de l'època a on es troben les diferents versions de les ensalades de Mateu Fletxa:

1. Manuscrit M 588/1 de la Biblioteca de Catalunya. El citarem amb les sigles M1. Consta de quatre quaderns de 32,3 × 22,8 cm. Encara que ha estat restaurat recentment, conserva zones de lectura difícil.

2. Manuscrit M 588/2 de la Biblioteca de Catalunya. El citarem amb les sigles M2. Format per tres quaderns de paper de 15,8 × 21,8 cm, enquadrats amb cobertes de pergamí d'un gradual del segle XV. Hi manca la veu del tenor.
3. Edició en paper de Jorge Negrino, a Praga del 1581. Es troba a la Biblioteca de Catalunya amb la signatura M 851. La citarem amb les sigles EP. Conté les ensalades publicades pel nebot del compositor, fra Mateu Fletxa.
4. Manuscrit núm. 607 de la Biblioteca de la Casa de Medinaceli a Madrid.
5. *Orphenica Lyra*. Llibre de viola de mà de Miguel de Fuenllana, Sevilla, 1554.

D'entre totes aquestes fonts, n'hem seleccionat les tres primeres, on s'hi troben les ensalades *La Guerra* i *La Justa*, obres que ens serviran per a l'extracció de les dades de la nostra recerca. Aquestes dades es repeteixen de manera semblant a les altres ensalades. Les dues còpies manuscrites M1 i M2 són probablement anteriors a l'edició de Jorge Negrino i contemporànies de l'autor. Aquesta darrera font recull, segons el propi nebot de M. Fletxa, els criteris notacionals del compositor, tot i reflectint el compromís d'adaptació dels mateixos a les necessitats d'una edició de caire internacional.

### 3. INTERPRETACIÓ MENSURAL DELS SIGNES DE PROPORCIÓ

Abans de procedir a l'estudi analític i treure conclusions a partir dels signes proporcionals emprats a les dues ensalades, ordenats a les taules que hem confeccionat, convindria revisar les opinions dels teòrics del Renaixement sobre la significació d'aquests símbols en relació a la subdivisió ternària o binària dels valors de les notes i en relació a les unitats d'expressió del temps absolut.

Amb aquest objectiu, hem contrastat les opinions de dos influents teòrics espanyols del segle XVI, Fra Juan Bermudo i Francisco Montanos, com a representants dels criteris de notació de la primera i segona meitat del segle XVI a les nostres escoles. El fet d'haver escollit aquests dos teòrics ens proporciona informació suficient, mercès a la seva visió oberta de les solucions dels problemes que la teoria musical tradicional els plantejava. Robert Stevenson, gran coneixedor de la música espanyola del Renaixement, fou el primer que ho va remarcar:<sup>1</sup>

In the mensural treatises, Spanish theorists showed themselves at home with the more intricate problems of the epoch, often propounding solutions which were original and even epoch-making.

1. Robert STEVENSON, *Spanish Music in the Age of Columbus*, La Haia, M. Nijhof, 1960, p. 101.

(Als tractats de música mensural, els teòrics espanyols estaven familiaritzats amb els problemes més complicats de l'època, proposant sovint solucions originals, i fins i tot capdavanteres).

La gran actualitat i preparació dels teòrics espanyols, bons coneixedors de la producció musical d'altres compositors europeus, era un dels exponents responsable de l'alt nivell musical que assoliren al segle XVI. Robert Stevenson en féu també menció:<sup>2</sup>

In the same treatises [...] composers of international repute are familiarly mentioned.

(Als mateixos tractats [...] es mencionen habitualment els compositors d'anomenada internacional.)

En aquest sentit, tant J. Bermudo,<sup>3</sup> a la seva obra *Declaración de Instrumentos Musicales* i al *Arte Tripharia*, com F. Montanos,<sup>4</sup> amb l'*Arte de Musica*, foren teòrics preocupats i sensibilitzats per la millora de la notació musical, i bons coneixedors de la pràctica dels principals compositors del seu temps.

La subdivisió dels valors de les notes en meitats i terços, imperfecta o perfecta, segons l'època que es considerava, era la clau de volta de tota la notació mensural. Aquesta subdivisió s'expressava amb els signes de proporció o signes de temps, senyal que es situava al principi del pentagrama i a cada punt en què s'exigia un canvi de proporció o de temps. De la proporció de cada nota respecte la unitat de temps, mesurada amb el moviment de la mà anomenat *compàs*, en podem deduir la velocitat o 'temps' de la música escrita. Ambdós teòrics ens resumeixen en quadres (figs. 1 i 2) les seves explicacions teòriques amb les equivalències de les notes respecte al compàs. Per arribar a conclusions útils ens caldrà, doncs, esbrinar les equivalències entre compàs i unitat de temps.

Des de Ramos de Pareja, al 1482, els teòrics hispànics ens expliquen com es portava el compàs:<sup>5</sup> «Si pues, el cantor quiere cantar correctamente y conforme a medida [...] mueva el pie o la mano o el dedo dando en algun lugar.»

Juan Bermudo, bon coneixedor dels músics i dels principals teòrics del seu temps i especialment sensibilitzat envers els problemes de la interpretació pràctica, ens resumeix aquesta situació. Al seu tractat *Declaración de Instrumentos Musicales* del 1555, després de la taula d'equivalències de les figures respecte al compàs, ens ofereix una explicació detallada de la manera de portar el compàs en la música dels seus contemporanis:

2. *Ibid. loc. cit.*

3. Fr. Juan BERMUDO, *Declaración de Instrumentos Musicales*, Osuna, 1555.

4. Francisco DE MONTANOS, *Arte de Música*, Valladolid, 1592.

5. Bartolome RAMOS DE PAREJA, *Musica Practica*, Bolonia, 1482. Traducció castellana de J. L. Moralejo, Madrid, Alpuerto, 1977, p. 106.

Para cantar estas señales ay tres compases, conviene a saber mayor, menor y de proporcion. El compas mayores nombrado de los authores entero, y en España compas largo; el qual es medida hecha con movimiento tardio y quasi reciproco. El semibreve en todas las señales (sacando la diminucion y augmentacion) valen un compas destos. El compas menor es la mitad del mayor, y es llamado compasete, o medio compas. Este mide en el tiempo de por medio el semibreve en un compas. El compas proporcionado es, que mide tres figuras contra una, como en la tripla proporcion, o contra dos, como en la sesquialtera. Para quitar tota dificultad de compas, se note la regla sigiiente. Si todas las bozes tuvieran una señal: indiferentemente se puede cantar el tal canto con cualquiera de los sobredichos compases. El que por esta regla quisiere cantar la minima en un compas, quitará la dificultad del canto que tuviere muchas corcheas, y el que cantare dos breves en el compas largo, evitará la pesadumbre de algunos cantos. El dicho aviso es para principiantes, los sabios no lo han menester, ni aun lo deven usar, sino guarden el compas del componedor, porque se guarde decoro y hemosura de tal composicion.

A finals del segle XVI, Francisco de Montanos segueix descrivint de la mateixa manera la forma de dur el compàs,<sup>6</sup> amb cops rítmics mitjançant dos moviments de la mà per al compàs binari, *alçando y dando*, és a dir, un ascendent i l'altre descendent. Per al compàs ternari a tres *figuras al compàs*, anomenat *proporcionado o triple*, la primera figura es canta a baix i la segona i tercera en alçar.

De les anteriors explicacions en deduïm que el compàs es podia portar de tres maneres:

1. El compàs *mayor o largo*, batut en moviments lents.
2. El compàs *menor o compasete*, la meitat del major, per tant portat a doble velocitat.
3. El compàs *de proporción* per a les proporcions o subdivisions ternàries, la tripla —tres notes contra una— i la sesquiàltera, tres notes contra dues.

A la pràctica, això representaria tres velocitats en el moviment de la mà, és a dir, tres pulsacions diferents que ens delimitarien tres unitats de temps diferents:

Per exemple, en el cas del compàs major (a i c), amb el moviment lent de la mà, si fixem la unitat de temps de la pulsació (U) en un segon, el compàs sencer duraria 2 segons i cada moviment de la mà equivaldria a una velocitat de 60 MM (metrònom Maëlzel).

En el compàs menor i la tripla (b i c), en el qual la pulsació = U/2 seg., cada pulsació seria de 120 MM.

6. F. DE MONTANOS, *ibid.*, f. 15.

Finalment, en el compàs de proporció (e), en el que tres cops equivaldrien a dos del major o del menor, les unitats de pulsació serien de  $2/3 U$  seg. i els moviments resultants de la mà amb una velocitat de 90 MM.

Si apliquéssim les proporcions darreres a un compàs menor, amb la unitat de temps reduïda a la meitat, la pulsació resultaria el doble, 180 MM, però no la considerem musicalment practicable.

Per tant, podem considerar que de la pràctica teòrica estricta, al llarg del segle XVI, se'n derivaven tres velocitats de mesura del temps que depenien del criteri més o menys fix que s'atribuís a la unitat principal de mesura del temps musical. Mesura de la qual, a continuació, anirem veient les seves atribucions.

#### 4. EL CONCEPTE D'UNITAT DE TEMPS

La troballa més important dels teòrics musicals de l'antiguitat per a la correcta expressió dels ritmes en la precisa sincronització sonora que exigia la polifonia, va ésser el concepte d'unitat de mesura del temps musical. Ens és difícil d'imaginar com a una època tan llunyana respecte a les tècniques de cronometria, s'arribà a imaginar, teòricament, aquesta unitat. Aquest fet l'expliquem observant el moment històric i apreciant que en la música i altres ciències, el pensament teòric sovint s'avançava a les realitzacions tècniques i pràctiques, en una mena d'assaig general del que un parell de segles més tard s'imposaria com a mètode de raonament i procediment científic habitual.

La realitat de la situació ens la descriu J. R. Hale en el seu estudi sobre l'Europa del Renaixement:<sup>7</sup>

Els rellotges es posaven a l'hora amb el sol local, pocs tenien minutera i tots eren inexactes. En general, el temps natural prevaleixia per damunt dels conceptes i realitzacions del temps mecànic.

Per als teòrics hispànics, des de Ramos de Pareja, al 1482, el valor de la unitat de temps es defineix amb un intent de precisió:<sup>8</sup>

Si pues, el cantor quiere cantar correctamente y conforme a medida, imitando el pulso mueva el pie o la mano o el dedo dando en algun lugar.

Aquesta pulsació per mesurar la durada de la unitat de temps, correspon en numeració metronòmica aproximadament a una pulsació de 60/70 MM.

7. J. R. HALE, *Renaissance Europe*, Londres, 1971, p. 11.

8. Bartolome RAMOS DE PAREJA, *Musica Practica*, Bolonia, 1482. Traducció castellana de J. L. Moralejo, Madrid, Alpuerto, 1977, p. 106.

Segons Curt Sachs,<sup>9</sup> als voltants del 1550 la unitat motora del ritme seria el valor de la mínima (M), equivalent a la durada del pols o del pas moderat, l'equivalent a la velocitat de 60//80 MM. L'opinió de Willi Apel,<sup>10</sup> per altra banda, és que des de la segona meitat del segle XVI, la semibreu (S) seria de velocitat igual a 48 MM, i per tant la de la mínima (M) binària igual a 96 MM i la de la ternària a 144 MM, és a dir, aproximadament el doble. Considerant l'opinió dels dos especialistes molt respectable, malgrat les contradiccions, creiem necessari, si hem d'arribar a conclusions més precises, revisar el concepte de *compàs* dels tractats teòrics antics, íntimament relacionat amb el concepte d'unitat de temps i velocitat de les notes.

Des d'Adam de Fulda,<sup>11</sup> tots els teòrics reconeixien l'existència de tres maneres d'aplicar el compàs, el qual definia la unitat de temps U respecte al valor de les figures:

El *tactus alla minima* o *tactus minor*, anomenat també *proportio subdupla*, en el qual la mínima coincideix amb el cop o *tactus* emprat per a marcar el compàs, al que se li atribueix la durada d'una unitat de temps. Ho expressem així:  $M = 1U$  (unitat de temps).

El *tactus alla semibreve* o *tactus maior*, en el qual la semibreu equival a un *tactus*, és a dir,  $S = 1U$ .

El *tactus alla breve* o *diminutio*, també anomenat *proportio dupla*, en el qual una breu equival a un *tactus*. És a dir,  $B = 1U$ .

El 1482 Ramos de Pareja<sup>12</sup> ja recull aquestes equivalències, d'ús habitual en la música espanyola de la seva època. Mig segle més tard, Bermudo i Montanos ens parlen d'una noietat, el compàs portat a doble velocitat. En aquesta mateixa època, amb una major varietat de informacions teòriques, sovint amb postures contradictòries, ens anuncien la necessitat d'un *tactus* més flexible i acomodatiu a les exigències expressives de cada obra.

Fra Juan Bermudo<sup>13</sup> ens defineix el compàs en els termes següents, ja descrits anteriorment:

El compas mayor es nombrado de los autores entero y en España compas largo, el qual es medida hecha con movimiento tardío, quasi reciproco. El semibreve en todas las señales (sacando la disminución y augmentación) vale un compas destos. El compas menor es la mitad del mayor, y es llamado compasete o medio compas. este mide en el tiempo de pormedio el semibreve en un compas. el compas proporcionado es, que mide tres figuras contra una, como en la tripla proporcion, o contra dos como en la sesquialtera.

9. Curt SACHS, *Rythm and Tempo*, New York, Norton, 1953, p. 202.

10. Willi APEL, *The Notation of Poliphonic Music, The Mediaeval Academy*, Cambridge, Massachusetts, 1953, p. 191.

11. Adam DE FULDA, *De música*, 1490, a '*Scriptores ecclesiastici de Musica*', 1784, vol. III.

12. Bartolome RAMOS DE PAREJA, *Musica Practica*, Bolonia, 1482. Traducció castellana de J. L. Moralejo, Alpuerto, Madrid, 1977, p. 107.

13. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, cap. 35.

És evident que aquestes equivalències són les mateixes que hem vist abans, i es corresponen amb les d'Adam de Fulda i altres teòrics renaixentistes en el concepte d'unitat de temps, és a dir el cop o moviment de la mà, equivalent als pols humà en el *tactus maior* d'aquest autor, així com al *compás mayor* de Bermudo i les seves corresponents proporcions, dupla i subdupla (doble i meitat). El que és indispensable per evitar confusions, és no confondre *tactus* amb compàs, ja que aquest primer representa cada un dels dos cops que integren el compàs major.

## 5. EQUIVALÈNCIA DELS VALORS DE LES NOTES RESPECTE AL COMPÀS

A partir de les equivalències més habituals dels valors de les notes respecte al compàs, simbolitzades per les figures del temps i de les dades facilitades per J. Bermudo el 1555 i per F. Montanos (1592) als seus texts i taules, esbrinarem la relació entre les notes i les unitats de temps, procés que ens portarà finalment a fixar les velocitats de les notes.

A tots els exemples i textos que segueixen, les subdivisions de les respectives figures les indicarem amb la inicial de la figura a l'esquerra de l'expressió d'igualtat i amb el valor de subdivisió a la posició corresponent a la dreta.<sup>14</sup> Exemple: BS = 32 significa breu ternària i semibreu binària.

### 5.1. Semicercle o cercle imperfecte, C

Segons Bermudo, «círculo imperfecto llamase al medio circulo que desta forma se scribe C»,<sup>15</sup> i expressa la subdivisió binària de les figures. MLBS = 2222. En aquest signe la semibreu equival a un compàs (S = 1 compàs).

F. de Montanos ens diu que aquest signe de compàs és el més freqüent: «El compas que mas se acostumbra es el que llamamos compasillo, que su tiempo es el imperfecto.»<sup>16</sup> En les mateixes equivalències de Bermudo, la semibreu equival a un compàs.

### 5.2. Semicercle partit, temps partit o *tiempo de pomedio*, C

Segons Bermudo<sup>17</sup> es tracta d'un compàs disminuït. La «disminución es cosa de proporción», i pot indicar-se de diferents maneres, per «canon, por numero o

14. He adoptat aquest criteri a fi de no emprar termes històrics que podien tenir diferents significats segons el lloc i l'època.

15. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 50.

16. F. de. MONTANOS, *ibid.*, f. 4v.

17. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 51v i f. 52.

por virgula». La vírgula és el guió vertical que parteix el semicercle, el cànon serien paraules i també es podria indicar amb un numeral de proporció. Tot i això, el més freqüent és el signe.

Les subdivisions de les notes són com amb el cercle imperfecte, però la breu equival a un compàs ( $B = 1$  compàs).

F. de Montanos afegeix que «el tiempo de pormedio o buelto imperfecto (tiene) diminución por una de quatro cosas, por virgula en el tiempo, o imperfecto buelto —amb la C girada— ...por numero delante del tiempo... o por canon ... ‘como decrescit in duplum’».

Aquest autor afegeix que en aquest signe alguns autors «el breve hacen perfecto por uso, no de rigor».<sup>18</sup> Considerant que, encara que a la pràctica la breu es considerava amb divisió binària, segons la teoria estricta hauria de ser ternària. És a dir, 1 breu = 3 semibreus.

### 5.3. Semicercle amb punt o *prolació perfecta*, $\odot$ i $\ominus$

Fr. J. Bermudo considera la prolació perfecta quan la semibreu es mesura amb tres mínimes. Es representa mitjançant un punt dins del cercle o del semicercle.

En aquests senyals la semibreu equival a tres mínimes, encara que les mínimes continuarien amb divisió binària:  $S = 3$  mínimes = 6 semimínimes, en comptes de 9 en cas de divisió ternària. Aquesta incongruència obeeix a que les semimínimes —de color negre— es consideren mínimes *imperfectonadas por mutacion de color*.<sup>19</sup>

Segons Montanos, l'equivalència de la semibreu és la mateixa: «prolación es un punto dentro de algun tiempo por el que el semibreve es perfecto.»

### 5.4. Semicercle amb el número tres, C3

Segons Bermudo, *dizese tiempo perfecto quando el breve es medida con tres semibreves, y la señal es un numero ternario ayuntado a un circulo o semicirculo*.<sup>20</sup>

L'equivalència doncs seria,  $MLBS = 2232$ , amb la breu perfecta ( $B = 3S$ ).

Montanos opina que el tres és un signe de proporció, no de subdivisió, quan ens comenta que «quando ponen delante de algun tiempo un tres guarismo (3) llamanle proporcion, y no lo es sino numero ternario...significa que aquellas figuras que iban dos en un compas, haviendolo el tres, vayan tres».

18. F. de MONTANOS, *ibid.*, f. 8v.

19. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 8v.

20. *Op. cit.* lib. III, f. 55v.

D'altra banda, defineix «que el modo mayor imperfecto» és el **C3**, on la  $S = 3M$ . Al f. 16 ens diu que en aquest temps «el semibreve hazen perfecto por uso no por arte». És a dir, que aquest símbol afectaria més aviat a la divisió de la semibreu que no a la de la mínima, com diu Bermudo.

### 5.5. *Tiempo de pomedio amb número ternari, C3*

Bermudo diu que «si en una obra de canto de organo poneys el tiempo de pomedio...y sobre dicho tiempo un numero ternario, parece estar bien, que acompañando el tres de guarismo al dos del tiempo (diminucion) se causa la proporcion sesquialtera desta forma lo pusieron los antiguos».

És a dir que el **C3** equivaldria a  $C_2^3$  de los antiguos, amb la conseqüent divisió imperfecta de tots els valors  $MLBS = 2222$ .

En canvi, Montanos<sup>21</sup> opina que amb el **C3** «el breve hacen perfecto por uso no por arte». I resultaria que 'por arte' la  $B = 3M$ , encara que la trobem sovint equivalent a  $2M$ .

### 5.6. Cercle imperfecte amb proporció tres a dos o sesquialtera, $C_2^3$

Al capítol «Como se porman los numeros en las proporciones», Bermudo ens diu que «la proporcion dize quantas figuras o puntos entran en un compas: pero la señal manifiesta quales han de ser.»<sup>22</sup> De les explicacions del mateix capítol, en el qual ens defineix aquests signes, en deduïm que en la proporció sesquialtera del **C**, la  $C_2^3$ , tres mínimes omplen el temps d'un compàs, en comptes de les dues del compàs sense la proporció.

El mateix autor, al tractat *Arte Tripharia*,<sup>23</sup> al capítol dedicat a les proporcions, ens ho ratifica: «La proporcion que comunmente se usa es dicha sesquialtera [...] que es cantada de tres a dos.[...]. Si  $C_2^3$  se pone en tiempo entero cantan tres minimas en un compas (3 M = 1 compas).»

Montanos no fa referència directa a aquest signe, però a la definició de sesquialtera, ens diu que «Yvan tres figuras al compas [...] si ay tiempo imperfecto seran tres mínimas».<sup>24</sup>

21. F. de MONTANOS, *op. cit.* f. 16r.

22. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 55v.

23. Fr. Juan BERMUDO, *Arte Tripharia*, Juan de Leon, Osuna, 1550, f. 21.

24. F. de MONTANOS, *ibid.*, f. 13v.

### 5.7. *Tiempo de pormedio amb proporció sesquialtera* $\mathbb{C}_2^3$

Segons Bermudo a *Declaración de Instrumentos Musicales*, «en un tiempo de pormedio entran en un compas largo dos semibreves, puesta la proporción en este: tantos semibreves direis en un compas: quantos mandare el numero mayor de la proporción». <sup>25</sup> A *Arte Tripharia* ens dóna com a equivalència exacta: «Si [la sesquialtera] esta puesta en tiempo de pormedio [...] vantes semibreves al compas.» <sup>26</sup> ( $3S = C$ ).

Montanos, més tard opina «que la proporción sesquialtera para estar puntada con el tiempo que mas le convenga, ha de ser de pormedio...aquellas figuras que con solo el tiempo yvan dos en cada compas, puesto el numero vayan tres». <sup>27</sup>

### 5.8. Xifres proporcionals aïllades, el 3

Bermudo és l'únic tractadista que ens parla directament de l'ús de les xifres proporcionals sense senyals: «Ponen algunos el numero ternario sin tiempo... y assi guardan todos los accidentes en las figuras». <sup>28</sup>

A continuació donem les taules d'equivalències d'aquests autors (figs. 1 i 2), en les què es resumeixen aquestes relacions entre notes i compassos:

25. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 55v.

26. Fr. Juan BERMUDO, *Arte Tripharia*, Juan de Leon, Osuna, 1550, f. 21.

27. F. de MONTANOS, *ibid.*, f. 15v.

28. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 56v.

FIGURA 1  
 Taula d'equivalències de F. Juan Bermudo (1555)  
 de les figures respecte al compàs

03	27	9	3	1	3	4	8	16
03	27	9	3	1	3	4	8	16
0	12	6	3	1	3	4	8	16
0Z	12	6	3	1	3	4	8	16
0Z	12	6	3	1	3	4	8	16
O	12	6	3	1	3	4	8	16
G3	12	6	3	1	3	4	8	16
C3	12	6	3	1	3	4	8	16
C	8	4	2	1	3	4	8	16
CZ	8	4	2	1	3	4	8	16
CZ	8	4	2	1	3	4	8	16
C	8	4	2	1	3	4	8	16
figu	□	□	□	□	□	□	□	□

Φ	6	3	2	1	4	8	16	32
Φ	6	3	2	1	4	8	16	32
OZ	6	3	1	1	4	8	16	32
Φ	4	2	1	1	6	8	16	32
Φ	4	2	1	1	4	8	16	32
CZ	4	2	1	1	4	8	16	32
figu	□	□	□	□	□	□	□	□

FIGURA 2  
 Taula d'equivalències de F. Montanos (1592)  
 de les figures respecte al compàs

*Canto de Organo.*

Tabla del valor de figuras, segun arte.

□ □ □ ○ ↓

Modo mayor, perfecta la Magna	03	6	2	1	ooo
Modo menor es: largo perfecto.	02	12	6	2	1
Tiempo es c. breve perfecto.	0	12	6	3	1
Praxetio es el Semi breve perfecto.	0	24	12	6	3
	03	12	4	2	1
	03	8	4	2	1
	0	36	18	6	3
	0	36	18	9	3
	Φ	6	3	12	1
	Φ	4	2	1	1
	0	4	2	1	1
	C	8	4	2	1
	C2	4	2	1	1
	C3	4	2	1	1
	C3	8	4	2	1

El Breue hazen perfecto por vfo, no por arte.  
 El Semibreue hazé perfecto por vfo, no por arte.

A la taula de J. Bermudo (fig. 1) els valors de notes inferiors a la unitat de temps s'expressen amb el número de notes que integren un temps sencer. A la taula d'aquest autor la unitat de temps equival a un compàs, segons ens especifica ell mateix.<sup>29</sup> A la de Montanos no hi figuren els valors de les subdivisions més petites, a partir de les semimínimes (Sm), fet que interpretem com a suposició de divisió binària per a tots aquests valors.

Una altra diferència remarcable la trobem en els conceptes simbolitzats pels signes **C** i **C3**. El primer a la taula de Bermudo expressa la prolatió perfecta, és a dir, la subdivisió ternària de la semibreu (semibreu = 3 mínimes). Podem comprovar com els números que segueixen a l'expressió d'aquesta equivalència, al mateix tercer rengle, volen dir que la divisió a partir de la mínima (M) és sempre binària, tanmateix aquest punt no ha d'influir en les nostres darreres conclusions.

En canvi, a F. de Montanos (fig. 2), el signe **C**, tot i expressant la mateixa subdivisió de la semibreu ( $S = 3M$ ), pren com a unitat de temps la mínima (M) en comptes de la semibreu (S). A més a més, Bermudo usa el signe **C3** com a indicatiu de la subdivisió perfecta de la breu ( $B = 3S$ ), és a dir, el que es deia *tempus perfectus*, a diferència de Montanos que l'usa com a signe de la *prolatio perfecta*, o divisió ternària de la semibreu ( $S = 3M$ ). Tot i això, en aquest signe tots dos fan la semibreu (S) equivalent a la unitat de temps. És interessant el comentari d'aquest autor sobre les diferents interpretacions dels signes entre els teòrics i els músics pràctics, *por uso o por arte*.

Cap dels dos autors inclou la sesquialtera a les taules, indicada amb símbols i les xifres **32**, fet que ens fa pensar que encara que ho citen com a recurs dels *antiguos*, cap compositor de la seva època en va fer ús.

Totes aquestes equivalències corresponen a durades absolutes de cada figura de nota en cada signe de temps. Aquests conceptes de precisió en la mesura són característics del pensament teòric del segle XVI, i els plantejaments que se'n derivaven bastien els pilars sobre els que es relacionaven les arts i les ciències exactes.

## II. ANÀLISI DELS SIGNES EMPRATS EN LA NOTACIÓ DEL TEMPS A DUES ENSALADES

Les dues ensalades seleccionades, *La Justa* i *La Guerra*, les podem situar com a composicions de l'època de maduresa de Mateu Fletxa per la seva extensió, forma i grau d'elaboració simbòlica del text. Aquestes composicions es caracteritzen per una gran varietat expressiva, indicada amb successius canvis de proporció al llarg d'una constant renovació temàtica en la qual els nous texts literaris, encadenats un a continuació de l'altre, van acompanyats de canvis d'expressió musical marcats mitjançant la notació i els signes de mesura.

29. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 51v.

Aquests canvis de signe proporcional i text corresponent els podem observar a totes les veus de l'edició de Praga de *La Guerra* i *La Justa*. Per a il·lustrar-los és suficient amb seleccionar la veu del baix, ja que totes les altres veus evolucionen verticalment de forma paral·lela (taula 2 i 3). Als diferents llocs d'aparició d'aquests signes de mesura, se'ls ha assignat un número ordinal d'identificació (NOr). A l'exemple de *La Guerra* hi corresponen des del 7 al 24 i a *La Justa* del 25 al 48, de l'1 al 6 corresponen a l'ensalada *El Fuego*, que no analitzem en aquest treball.

En aquesta segona part del treball, analitzarem els signes de proporció que trobem a les ensalades de Fletxa i discutirem la seva relació amb l'expressió teòrica del temps i els corrents que la pràctica musical anaven imposant entre els músics.

TAULA 1  
*Símbols proporcionals*

<i>Símbol antic</i>	<i>Terme actual</i>
C	semicercle
C3	semicercle amb tres
C	semicercle amb proporció tres a dos
C	semicercle amb punt
Ⓒ	semicercle barrat
Ⓒ3	semicercle barrat amb tres
C̄	semicercle barrat amb tres dos*
$\frac{3}{2}$	tres
$\frac{3}{2}$	proporció de tres a dos*

\* Malgrat la semblança d'aquest guarisme ( $\frac{3}{2}$ ) a una forma abreujada de la fracció  $3/2$ , que d'altra banda sabem que es va usar a l'antiguitat per a la proporció sesquialtera, és probable que en l'època de M. Fletxa representés també una variant gràfica ornamentada del 3 i, per tant, les expressions proporcionals que porten aquest signe podrien tenir un doble significat: l'expressió de la proporció tripla ( $1/3$ ), o de la sesquialtera ( $3/2$ ).

D'entre aquests signes, els trobats a les versions revisades de *La Guerra* i *La Justa*, segons els documents M 588/1, M 588/2 i EP, serien (taula 2):

TAULA 2  
*Signes dels M 588/1, M 588/2, i edició de Praga*

<i>BC M 588/1</i>	<i>BC M 588/2</i>	<i>Praga (1581)</i>
C	C	C
C3		C3
	C <sub>2</sub>	
		C?
		Ⓞ
Ⓞ3		Ⓞ3
3		

Un dels fenòmens que més ens sobten, com ja hem comentat, és la varietat de canvis de proporció que apareixen a les ensalades seleccionades en l'edició de Praga, tant en l'aspecte qualitatiu com quantitatiu. A continuació exposem (taules 3 i 4) els llocs en què apareixen aquests canvis, amb la guia del text corresponent, per a fer-nos una idea d'aquesta diversitat:

TAULA 3  
*La Guerra (edició de Praga)*

<i>NOr.</i>	<i>f.</i>	<i>text</i>	<i>signe</i>	<i>valors mínims</i>
7	9 <sup>v</sup>	pues la guerra	C	M
8	10	por mal que le venga	Ⓞ3	M
9	10	pregonese con presteza	Ⓞ	S
11	10 <sup>v</sup>	el contrario es fanfarron	C	M
12	10 <sup>v</sup>	ordenese el esquadron		S i M negres
13	11	mientras digo una cancion	Ⓞ3	B i S negres
14	11	pues nascistes rey del cielo	Ⓞ3	B i S blanques i negres
15	11	a solo eso he venido	Ⓞ3	B i S blanques i negres
16	11 <sup>v</sup>	viva viva viva	C	Sm amb punt i corxeres
17	11 <sup>v</sup>	o que tiene tan gran peso	Ⓞ3	S i M
18	12	bon bon peti pata bon	Ⓞ	M blanques i negres
19	12	ba sus a entrar	Ⓞ3	S i M
20	12	viva viva viva	Ⓞ	Sm amb punt i corxeres
21	12	los enemigos ya huyen	C3	M
22	12	Santiago	C	Sm
23	12 <sup>v</sup>	victoria victoria	Ⓞ	S negra i M
24	12 <sup>v</sup>	victoria victoria	Ⓞ	S negra i M

TAULA 4  
La Justa (*edició de Praga*)

<i>NOr.</i>	<i>f.</i>	<i>text</i>	<i>signe</i>	<i>valors mínims</i>
25	16	oid oid	(binari)	S i M
26	16 <sup>v</sup>	para ti la quiero	Ⓒ	S i M
27	16 <sup>v</sup>	pues toquen los atabales	C	M i Sm
28	16 <sup>v</sup>	llame el tiple con primor	Ⓒ3	S i M
29	16 <sup>v</sup>	responda la contra	C	M i Sm
30	17	una sylla es la cimera	Ⓒ	M i Sm
31	17	que otro viene	C	M
32	17 <sup>v</sup>	de prophetas	Ⓒ3	S i M
33	17 <sup>v</sup>	fan fan fan	Ⓒ	Cor. i Sm
34	17 <sup>v</sup>	si con tantos servidores	Ⓒ3	S i M
35	17 <sup>v</sup>	con que os finireis de risa	C	M i Sm
36	18	que tocan alarma	Ⓒ3	S i M
37	18	dale la lança	Ⓒ3	Sm i M
38	18	elo va elo va	C	Cor. i Sm
39	18 <sup>v</sup>	que no son amores	Ⓒ3	S i M
40	18 <sup>v</sup>	aparte todos a Lucifer	C	Sm i M
41	18 <sup>v</sup>	mala noche aveis de haver	Ⓒ3	M i S
42	18 <sup>v</sup>	haganle todos el buz	C	M i Sm
43	19	den les las lanças	Ⓒ3	S i M
44	19	y a Luzbel	Ⓒ	S i M
45	19 <sup>v</sup>	que trae fardel	Ⓒ3	M
46	19 <sup>v</sup>	scantemosle un pedaço	Ⓒ	S i M
47	19 <sup>v</sup>	buenas Pascual	Ⓒ3	S i M
48	19 <sup>v</sup>	laudate dominum	Ⓒ	S i M

Si comparem els signes de proporció trobats a un mateix lloc de les diferents versions d'aquestes dues obres (manuscrits BC M 588/1 i BC M 588/2) amb els de l'edició de Praga de les ensalades *La Justa* i *La Guerra*, obtindrem (taules 5 i 6):

TAULA 5  
*Signes de proporció emprats a La Guerra*

<i>NOr.</i>	<i>BC M 588/1</i>	<i>BC M 588/2</i>	<i>Praga (1581)</i>
17	C	C	C
18	$C_2^3 = \mathbb{C}3$	$32 = 3$	$\mathbb{C}3$
19	C	C	$\mathbb{C}$
10	$C_2^3 = \mathbb{C}3$	$32 = 3$	$\mathbb{C}$
11	C	C	C
12	$32 = 3$	-	-
13	$\mathbb{C}_2^3 = \mathbb{C}3$	$C_2^3 = C3$	$\mathbb{C}3$
14	-	$32 = 3$	$\mathbb{C}3$
15	-	$32 = 3$	$\mathbb{C}3$
16	C	C	C
17	$C3$	$32 = 3$	$\mathbb{C}3$
18	C	C	$\mathbb{C}$
19	$C3$	$32 = 3$	$\mathbb{C}3$
20	C	C	$\mathbb{C}$
21	$C3$	$32 = 3$	$C3$
22	C	C	C
23	$C3$	$32 = 3$	$\mathbb{C}$
24	C	C	$\mathbb{C}$

TAULA 6  
*Signes de proporció emprats a La Justa*

<i>NOr.</i>	<i>BC M 588/1</i>	<i>BC M 588/2</i>	<i>Praga (1581)</i>
25	C	C	-
26	C3	$C_2^3 = C3$	$\mathbb{C}3$
27	C	C	C
28	C3	$C_2^3 = C3$	$\mathbb{C}3$
29	C	C	C
30	C	-	$\mathbb{C}$
31	C	C	C
32 = 3	C3	$C_2^3 = C3$	C3
33	C - 3	C	C/
34	C3	$C_2^3 = C3$	$\mathbb{C}3$
35	C	C	C
36	C3	32 = 3	$\mathbb{C}3$
37	C3	-	$\mathbb{C}3$
38	C	C	C
39	C - C3	$C_2^3 = 3$	$C3 - \mathbb{C}3$
40	C	C	C
41	C3	$C_2^3 = C3$	$\mathbb{C}3$
42	C	C	C
43	C3	32 = 3	$\mathbb{C}3$
44	C	C	C?
45	C3	32 = 3	$\mathbb{C}3$
46	C	C	$\mathbb{C}$
47	C3	32 = 3	$\mathbb{C}3$
48	C	C	$\mathbb{C}$

## 6. FREQUÈNCIA D'APARICIÓ DELS SIGNES

Les freqüències d'aparició dels signes a *La Guerra* queden expressades en les taules 7a i 7b:

TAULA 7a  
*Freqüència d'aparició dels signes*

<i>signe</i>	<i>BC M 588/1</i>	<i>BC M 588/2</i>	<i>Praga (1581)</i>
C	22	21	11
C3	15	0	3
C <sub>2</sub> <sup>3</sup>	1	6	0
C?	0	0	1
C/	0	0	10
⊕3	0	0	16
⊕ <sub>2</sub> <sup>3</sup>	2	0	0
3	1	0	0
32	1	13	0

Si unifiquem els signes  $C_2^3 = C3$ ,  $\oplus_2^3 = \oplus^3$  i  $32 = 3$ , el nombre de canvis de signe seria:

TAULA 7b  
*Freqüència d'aparició dels signes*

<i>Signe</i>	<i>BC M 588/1</i>	<i>BC M 588/2</i>	<i>Praga (1581)</i>
C	22	21	11
C3	16	6	3
C?	0	0	1
⊕	0	0	10
⊕3	2	0	16
3	2	13	0

Amb uns quaranta canvis de proporció, de binària a ternària, a la primera ensalada ens podem fer ja una idea d'aquesta varietat, única en els estils polifònics de la seva època. La discussió sobre aquest extraordinari procediment de notació el deixem per al capítol final, després d'una interpretació dels signes de temps d'aquestes obres.

## 7. LA INTERPRETACIÓ DELS SIGNES DE TEMPS DE LES ENSALADES DE FLETXA

Al manuscrit M 588/1, amb regularitat i consistència, els ritmes binaris es troben quasi sempre escrits en compàs imperfecte C, els ternaris els trobem amb l'expressió C3 o amb mutació de color. Hi trobem en menor proporció els signes de la sesquialtera C<sub>2</sub><sup>3</sup> i C<sub>2</sub><sup>3</sup> que creiem equivalents al C3.

Al M 588/2 ens trobem amb una versió rítmica encara més simplificada, tan sols apareix el temps imperfecte C, i la sesquiàltera amb  $C_2^3 = C3$ , o simplement la xifra  $32 = 3$ .

En canvi, a l'edició de Praga, observem la coexistència del compàs C amb el temps partit  $\mathbb{C}$ . Podríem pensar que és absurd escriure el mateix tipus de ritme binari amb dues formes de compàs diferents, sobretot si tenim en compte que sovint els trobem un a continuació de l'altre, cosa que elimina la suposició de que fossin signes equivalents usats indistintament per a expressar els mateixos ritmes. Una explicació possible seria la intenció de donar certa variació o flexibilitat al tactus o compàs.

Segons la teoria, el temps partit  $\mathbb{C}$ , representava una proporció dupla, com encara remarcava Montanos. Això vol dir que, si portem el compàs a la mateixa velocitat de pulsació que al *compasillo* C, hauríem de cantar una semibreu S a cada cop, sense cap modificació del *tempo* absolut. Però a la realitat pràctica de l'execució musical, ja des de Luys de Narvaez, en 1538, s'aplicava a les figures del temps partit certa flexibilitat en la regularitat de la pulsació del compàs: «[En] estos dos circulos, f i  $\mathbb{C}$ , que se llaman tiempos...el primero denota que [el compàs] se ha de llevar algo apriessa...el segundo se llevara muy a espacio.»<sup>30</sup>

Un altre *vihuelista*, Alonso de Mudarra, recolza aquesta irregularitat: «Para saber a que compas se an de tañer estas cifras se ponen tres tiempos diferentes y son estos f, C,  $\mathbb{C}$ , ... por el primero a deyr el compas apriessa. Y por el segundo ni muy apriessa ni muy a espacio Por el tercero a de yr despacio.»<sup>31</sup>

No hi ha cap dubte, doncs, de l'ús del signe  $\mathbb{C}$  com a indicació d'una unitat de temps diferent a l'expressada per C i no en proporció mitja, com al compàs menor, possiblement amb una pulsació derivada del costum i la inèrcia que generaven a la pràctica els canvis al compàs de proporció, la qual se situaria entre la unitat principal en C i el compàs partit a doble velocitat. Segurament, coincidint amb la pulsació a 2/3 equivalent a 90 MM.

Aquesta darrera possibilitat s'aproxima als temps proposats per Willi Apel, qui arriba a aquesta conclusió per un camí diferent, i el considera com a *tactus prior*. Encara que suposa que van coexistir dues formes principals de tactus, 60 i 40 MM, amb els seus equivalents ràpids de 120 i 80 MM.

A continuació, resumim les possibilitats d'equivalències per a cada signe, en el context dels usats a les ensalades de Mateu Fletxa.

## 7.1. Compàs imperfecte

Signe: C. Representa el compàs o tactus principal. El *compàs mayor* es durà a dos cops que corresponen a la durada d'una mínima.

30. Luys de NARVAEZ, «Delphin de Musica», Valladolid, 1538, Ch. JACOBS, *Tempo Notation i Renaissance Spain*, New York, 1964, p. 19.

31. Alonso DE MUDARRA, *Tres Libros de Musica en Cifra*, Sevilla, 1546.

## 7.2. Temps partit

Signe:  $\mathbb{C}$ . Només el trobem al manuscrit M 588/1 i a l'edició de Praga. Compàs de dos cops, en semibreus.

## 7.3. Prolació perfecta

Signe :  $\mathbb{C}$ . Es porta amb tres cops de proporció. A cada cop, una mínima.

## 7.4. Proporció menor

Signe : C3. Si portem la semibreu, equivalent a un compàs, com a proporció derivada del C, ens expressarà una proporció sesquiàltera, ja que sempre hi trobem la semibreu perfecta. Això farà que el compàs es porti a tres temps amb un cop a cada mínima. Aquesta velocitat de la mínima concorda amb la solució que dona Hernando de Cabezón al prefaci de l'edició de les obres del seu oncle Antonio de Cabezón.<sup>32</sup>

Una possibilitat anacrònica fóra també que el C 3 indiqués la proporció triple, com al M 588/1: B = 1 Compàs = 3 S. B = 60 MM.

## 7.5. La proporció major

Signe  $\mathbb{C}3$ . Com a proporció triple, derivada del *tiempo de pomedio*, tindriem que la B = 1 compàs = 3 S. En l'edició de Praga, aquest signe té un sentit clar de sesquiàltera en temps partit, equivalent al què explicarem més endavant.

## 7.6. Temps comú amb proporció sesquiàltera

Signe: C3. Aquest signe el trobem solament al M 588/1. La S = compàs = 3 M.

Això significa que, quan passem del signe del compàs major a la seva proporció sesquiàltera, la velocitat de les mínimes s'incrementa en un 50 %, restant la semibreu amb la mateixa durada.

32. Antonio de CABEZÓN, *Obras de Música*, a: Ch. JACOBS, *Ibid.*, p. 38.

## 7.9. Les xifres de proporció

Tant al M 588/1 com al M 588/2 hi trobem les xifres de proporció aïllades, sense altre signe que les precedeixi. Són símbols que representen les proporcions triple, de 3 a 1, o la sesquiàltera, de 3 a 2. Les variacions de velocitat de les notes escrites després de cada símbol estaran en proporció al tactus principal. En el sentit teòric, la relació seria estrictament proporcional, sense afectar la subdivisió de les notes inferiors a la breu, com ens aclareix Bermudo:

*Ponen algunos el numero ternario sin tiempo... y assi guardan todos los accidentes de las figuras.*<sup>33</sup>

Això vol dir que, a partir de l'aparició del número 3, tres semibreus tindran la mateixa durada que una semibreu abans de la xifra.

En canvi en el C3, signe en el qual  $B = 3S = 1$  compàs, la semibreu tan sols augmentarà la velocitat en un 50 %, la meitat que en el cas anterior. El signe no afectaria a la velocitat d'execució de la semibreu. De la mateixa manera, en el cas de la sesquiàltera (32 o 3), tindríem que, si les tres mínimes en el 32 valen el mateix que els dues en el C, la velocitat de la mínima resultaria igual a 180 MM.

## 8. CONCLUSIONS FINALS

Com que la preocupació per la mesura i expressió del temps, i en conseqüència, la determinació de la unitat de mesura són el nucli dels plantejaments rítmics dels tractats teoricomusicals del Renaixement i de la correcta lectura del temps per als intèrprets actuals, hem optat per exposar, a continuació, les equivalències dels valors de les notes de l'època respecte tres unitats de temps rítmic, derivades de les diferents maneres de dur la pulsació del compàs, corresponents a les unitats de temps U discutides anteriorment:

$U = 1$  seg. (MM 60). Derivada del *tactus maior* (vegeu la taula 8).

$U = 1/2$  seg. (MM 120). Derivada del *tactus minor* (vegeu la taula 9).

$U = 2/3$  seg. (MM 90). Derivada del compàs de proporció i la deformació pràctica descrita per els autors espanyols en l'aplicació del temps partit C (vegeu la taula 10).

Si tenim en compte que dur el compàs amb pulsacions més ràpides de 120 MM és gairebé impracticable, podem deduir que només serien vàlides les possibilitats inferiors que resulten dels càlculs exposats a les taules 8, 9 i 10:

33. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 56.

TAULA 8  
De la unitat de temps  $U = 1 \text{ seg.}$

<i>Signe</i>	<i>Nota</i>	<i>Equ/comp</i>	<i>Equ/pulsació</i>	<i>Durada seg.</i>	<i>MM</i>
C	Breu	2	4	4	15
	Semibreu	1	2	2	30
	Mínima	1/2	1	1	60
C̄	Breu	1	2	2	30
	Semibreu	1/2	1	1	60
	Mínima	1/4	1/2	0,5	120
C?	Breu	2	4	4	15
	Semibreu	1	2	2	30
	Mínima	1/3	2/3	0,67	90
C3 (= C <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Bermudo Montanos <i>por arte</i>	Breu	3	6	6	10
	Semibreu	1	2	2	30
	Mínima	1/2	1	1	60
C3 (= C <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Montanos <i>por uso</i>	Breu	2	4	4	15
	Semibreu	1	2	2	30
	Mínima	1/3	2/3	0,67	90
C̄3 (C̄ <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Bermudo Montanos <i>por arte</i>	Breu	1	2	2	30
	Semibreu	1/2	1	1	60
	Mínima	1/6	1/3	0,33	180
C̄3 (C̄ <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Montanos <i>por uso</i>	Breu	1	2	2	30
	Semibreu	1/3	2/3	0,67	90
	Mínima	1/6	1/3	0,33	180
3 (32) (Respecte a C)	Breu	2	4	4,00	15
	Semibreu	1/3	2/3	0,67	90
	Mínima	1/6	1/3	0,33	180

TAULA 9  
De la unitat de temps  $U = 1/2$  seg.

<i>Signe</i>	<i>Nota</i>	<i>Equ/comp</i>	<i>Equ/pulsació</i>	<i>Durada seg.</i>	<i>MM</i>
C	Breu	2	4	4	30
	Semibreu	1	2	2	60
	Mínima	1/2	1	1	120
C̄	Breu	1	2	2	60
	Semibreu	1/2	1	1	120
	Mínima	1/4	1/2	0,5	240
C?	Breu	2	4	4	30
	Semibreu	1	2	2	60
	Mínima	1/3	2/3	0,67	180
C3 (=C <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Bermudo Montanos <i>por arte</i>	Breu	3	6	6	20
	Semibreu	1	2	2	60
	Mínima	1/2	1	1	120
C3 (=C <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Montanos <i>por uso</i>	Breu	2	4	4	30
	Semibreu	1	2	2	60
	Mínima	1/3	2/3	0,67	180
C̄3 (C̄ <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Bermudo Montanos <i>por arte</i>	Breu	1	2	2	60
	Semibreu	1/2	1	1	120
	Mínima	1/6	1/3	0,33	360
C̄3 (C̄ <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Montanos <i>por uso</i>	Breu	1	2	2	60
	Semibreu	1/3	2/3	0,67	180
	Mínima	1/6	1/3	0,33	360
3 (32) (Respecte a C)	Breu	2	4	4,00	30
	Semibreu	1/3	2/3	0,67	180
	Mínima	1/6	1/3	0,33	360

TAULA 10  
De la unitat de temps  $U = 1/2$  seg.

<i>Signe</i>	<i>Nota</i>	<i>Equ/comp</i>	<i>Equ/pulsació</i>	<i>Durada seg.</i>	<i>MM</i>
C	Breu	2	4	4	23
	Semibreu	1	2	2	45
	Mínima	1/2	1	1	90
C̄	Breu	1	2	2	45
	Semibreu	1/2	1	1	90
	Mínima	1/4	1/2	0,5	180
C?	Breu	2	4	4	23
	Semibreu	1	2	2	45
	Mínima	1/3	2/3	0,67	135
C3 (= C <sub>3</sub> ) Bermudo Montanos <i>por arte</i>	Breu	3	6	6	15
	Semibreu	1	2	2	45
	Mínima	1/2	1	1	90
C3 (= C <sub>3</sub> ) Montanos <i>por uso</i>	Breu	2	4	4	23
	Semibreu	1	2	2	45
	Mínima	1/3	2/3	0,67	135
C̄3 (C̄ <sub>3</sub> ) Bermudo Montanos <i>por arte</i>	Breu	1	2	2	45
	Semibreu	1/2	1	1	90
	Mínima	1/6	1/3	0,33	270
C̄3 (C̄ <sub>3</sub> ) Montanos <i>por uso</i>	Breu	1	2	2	45
	Semibreu	1/3	2/3	0,67	135
	Mínima	1/6	1/3	0,33	270
3 (32) (Respecte a C)	Breu	2	4	4,00	23
	Semibreu	1/3	2/3	0,67	135
	Mínima	1/6	1/3	0,33	270

Per finalitzar, no podem oblidar el sentit que la teoria proporcional va adquirir al llarg del Renaixement, com a recurs per a expressar els canvis de temps i d'expressió de les obres, precursor d'una unitat de temps molt més lliure que s'establiria a partir del Barroc. Alonso de Mudarra coincideix amb aquesta apreciació de varietat dels diferents temps per a donar l'expressió adequada al text en comentar-nos que «esta diferencia de tiempos... los antiguos los usaron y segun mi parecer fue para conformar la musica o el movimiento della con el sentido de la letra».<sup>34</sup>

Per tots aquests motius, encara que hem arribat a unes equivalències metròniques precises, la seva aplicació rigorosa seria òbviament antimusical, tot i això ens poden servir de guia i aclarir molta foscor que fins ara existia sobre molts d'aquests temes. D'altra banda, constatem una vegada més la intenció de Mateu Fletxa el Vell d'introduir una varietat en l'expressió del temps en una mateixa obra, ben allunyada dels criteris dels seus contemporanis, fins i tot molt més agosarada que els canvis de moviment emprats pels compositors italians de la primera meitat del segle XVII en les seves *canzonas*, o 'quilt-canzona' com la defineix M. Bukofzer.<sup>35</sup> La flexibilitat de les nostres ensalades ens introdueix a uns conceptes de ritmes quasi declamats, amb recursos agògics propers al *rubato* i al temps lliure, tot suggerint-nos una varietat seqüencial, difícil d'entendre sense una intenció o rerafons dramàtic i representatiu, com una mena d'òperes en miniatura.

34. Alonso DE MUDARRA, *ibid.*, p. 24.

35. Manfred F. BUKOFZER, *Music in the Baroque Era*, Londres, 1948, p. 50.

## NOVES APORTACIONS A L'ESTUDI DELS LUTHIERS CATALANS (SEGLES XVI AL XVII)

RAMON PINTO

Coneixíem els *luthiers* que varen treballar al segle XVI a Castella, gràcies a les investigacions publicades en diverses revistes de musicologia;<sup>1</sup> en canvi no en sabíem quasi res dels que ho havien fet a Catalunya, i és ben cert que n'hi hagueren, doncs ja el 1388, Pere Davesa va construir instruments de corda per al Rei Joan I, i també Johan Comes, mestre de fer instruments de sonar a la ciutat de Barcelona, en va construir el 1425.<sup>2</sup> Ens mancava conèixer els noms dels *luthiers* que donaren continuïtat a aquesta tasca fins arribar al segle XVIII.

Aquest era un tema que de sempre havia acaparat el meu interès. Els estudis que s'havien realitzat sobre els constructors d'instruments de corda al nostre país, es referien als *luthiers* en actiu a partir del segle XVIII, pel motiu que ens han arribat les seves obres i sentírem la necessitat d'estudiar-les. El fet de conèixer-les va provocar voler saber-ne, de la vida dels seus autors, i així fou publicat al seu degut temps.<sup>3</sup> Però ens mancaven els noms dels mestres que varen treballar des del segle XVI. Estàvem convençuts, a la vista de les magnífiques realitzacions de Joan Guillamí, Joseph Massaguer, Salvador Bofill o Francisco España, que era impossible que aquest bell ofici hagués sorgit del no-res a començaments del 1700.

Per aconseguir dades dels seus orígens vàrem topat amb la dificultat que no hi havia un gremi específic que aplegués els *luthiers*, tal com es trobava a Castella des de les primeries del segle XVI gràcies a unes lleis de l'any 1502 dictades pels Reis Catòlics. Aquestes lleis, referides als guitarrers i violers, varen

1. Louis JAMBOU, «La Lutherie à Madrid a la fin du XVIII siècle», *Revista de Musicologia*, vol. IX, núm. 2, 1986; Luis ROBLEDO, «Vihuelas de arco y violones en la Corte de Felipe III, Madrid», *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»*, Salamanca, 1985; Cristina BORDAS, «La Construcción de Vihuelas y Guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII», *La guitarra en la Historia*, vol. 6, Córdoba: Ediciones la Posada, 1995.

2. M<sup>a</sup> Carme GOMEZ MUNTANÉ, *La música en la Casa Real Catalano Aragonesa*, Barcelona: Bosch, 1979, p. 193-210.

3. Ramon PINTO, *Los Luthiers Españoles*, Barcelona, 1988.

representar una autèntica reglamentació de les seves activitats, ja que establiren obligacions d'aprenentatge i d'exàmens, així com facultat i dret d'establir-se. Aquestes lleis foren aplicades a Sevilla el 1527, a Granada el 1552 i a Màlaga el 1556.<sup>4</sup>

No havíem trobat cap referència a Catalunya que ens fes menció d'una associació, perquè en aquesta època no s'havia dictat cap llei ni reglament que afectés els violers o guitarrers, fins que vàrem tenir la intuïció d'investigar si els mestres *luthiers* es trobaven integrats en el gremi de fusters, tenint en compte que aquest gremi gaudia d'uns privilegis excepcionals, tant sobre la compra i venda de la fusta, com per l'obligatorietat de fer exàmens per a poder obrir un taller, o per exclusivitats en la construcció de determinades peces d'ebenisteria. Aquesta circumstància em féu creure que els *luthiers* no volgueren ser aliens a aquells beneficis, i que s'hi varen voler integrar amb tots els condicionaments per a gaudir-ne.

La troballa esdevingué d'importància cabdal per al nostre estudi, tenint en compte que, encara que s'hagué de descartar la possibilitat de l'existència d'una associació específica per als *luthiers*, almenys gràcies a poder estudiar la dels fusters ens serà possible seguir les seves activitats llegint les actes del gremi, perquè hi són relacionats com a mestres violers o mestres guitarrers.

He buidat els arxius del gremi de fusters que es guarden l'Arxiu d'Història de la Ciutat de Barcelona (AHB) a la Casa de l'Ardiaca, on hi ha documentació fins el segle XIX, però en aquest treball em limitaré a exposar la recerca de les primeres notícies dels constructors, des del 1500 fins a mitjans del 1700, ja que era aquesta precisament la meua preocupació per la mancança de notícies.

Els Estatuts del Gremi de Mestres Fusters, una còpia dels quals he trobat al lligall 37-58 de la Documentació Corporativa dels Gremis, són d'una ben notable antiguitat, de molt abans de les lleis del 1502 dictades pels Reis Catòlics, ja que foren atorgats pel ja esmentat Rei Joan I el 15 de desembre del 1393.

Comencen així el seu redactat:

Nós, Johannes Dei gratia Rex Aragonum, Valentia, Majorica, Sardinia et Corsica, Comtes Barchinonae, Rossilionis et Ceritania, Attendentes quod licet seu concessit per nos vobis fidelius nostris probis hominibus fusterius civitatis Barchinonae [...]<sup>5</sup>

Segueix una enumeració molt extensa, en llatí, dels privilegis, i de les obligacions dels mestres que vulguin afiliar-se a aquest gremi.

Consta de 42 articles, en els quals s'hi descriuen les lleis d'exclusivitat de la seva activitat dins el Principat de Catalunya, també de defensa de la competència

4. Biblioteca Nacional. Madrid, Reg. 3.910, f. 149 v. i Reg. 31.338, f. 224.

5. Arxiu d'Història de Barcelona (AHB), Casa de l'Ardiaca, Barcelona, lligall 37-58 de la Documentació Corporativa Gremis-Fusters.

externa, del dret d'anomenar els prohoms que representin cada any al gremi, així com nomenament del tresorer, el clavari i els mestres examinadors, i de les condicions necessàries per a ser confirmat com a Mestre Fuster després d'haver passat quatre anys d'aprenentatge sota la direcció d'un mestre i haver fet les proves regulades per les ordenances.

Aquestes lleis continuaren essent vigents durant molt de temps, ja que serien posteriorment confirmades pels reis espanyols, tal com veiem que les aprovà el Sereníssim Senyor Rei Don Felip IV:

Felipe Quarto se conzedió real privilegio en treze de Julio de mil quinientos noventa y nueve, en favor de la Cofradia de Maestros. Carpinteros:

Nos, Felipe, por la gracia de Dios Rey de Castilla, Aragón, de la legión de ambas Sicilias, Jerusalén, Portugal, Hungria, Dalmacia, Croacia, Navarra, Mallorca, Sevilla, Cerdeña, Córdoba, Córcega, Murcia, Jaen, ..Conde de Ausburgo, Flandes, Tirol y Barcelona, Rosellón, Cantabria.....

Como la gracia real, así como debe ser, propicia y amplia, también justa a los pueblos que la imploran y ante aquellos que reciban beneficio y utilidad, de aquí que Juan Guirós, Síndico primero del Gremio de Carpinteros de la presente Ciudad de cuyo poder amplio nos consta y nos fué presentado y en humilde escrito presentado en via de suplicación de algunos capítulos cuyo tenor es el siguiente: El Síndico de la Cofradia de Carpinteros de la presente Ciudad, Dice: Que atendidos los Serenissimos Reyes, de buena memoria, han concedido a dicha Cofradia algunos privilegios para el buen gobierno de la madera obrada [...].

Fa tot seguit una descripció dels drets ja concedits i una especial menció de les lleis que han de conduir els exàmens i nomenament de fadrí fuster per a poder treballar:

Que ningun mancebo que no tuviese quatro años de aprendizaje y otros quatro de fadrinaje, puidere ser examinado de Maestro y tener sin la maestria aprobada tienda pública ni salariarse.

Que el mancebo que ha de subir a exámenes tenga en ellos un padrino que eligirá a su gusto de los Maestros del Gremio.

Podran los Maestros Examinadores preguntarle a su satisfacción debiendo satisfacer y responder a sus preguntas.

Després de repetir tota la relació de les ordinacions i dels privilegis en ús acaba dient:

Dado en Barcelona en el dia 13 del mes de Julio del año de la Natividad del Señor 1599, segundo de nuestro reinado. Yo, el Rey.

Així mateix, aquestes lleis foren respectades i ratificades pel Senyor Rei Felip V el 25 de maig de 1742.

Confirmació del Real Privilegi del Sereníssim Sor. Rey Don Felip IV, donada per lo Sr. Felipe V el 25 de Maig de 1742.

La lectura de les actes del Gremi de Fusters són força interessants pel nostre estudi. Ens permetran exposar les diverses notícies sobre les activitats dels *luthiers*, perquè hi són clarament ressenyades en els resums de les assemblees.

Com a primera i principal notícia, tot i que ens avancem cronològicament en el temps, transcrivim l'acta que comportà la integració dels *luthiers* al Gremi. Fou signada el dia 8 de març de l'any 1648.

Mes avant fonch proposat per lo dit honorable prohom en cap, que com per dos mestres guitarreros de la present Ciutat, qui són Pere Alier i Antoni Imbert, nós sie estat moltíssimes vegades supplicat, proposen al present consell si'ls volrien admetrer en mestres fusters de dita confraria fent de modo que així com se anomenen violers se anomenarien fusters, a més gaudirien de totes les preeminències y prerrogatives que gaudeixen los confreres. Los quals per dita nominació o admisió han oferit donar a la present confraria 16 lliures en moneda de Barcelona, vuit cada hu, però lo present consell delliberi lo que li pareixerà fer cerca la dita proposició.

En lo dit consell, entesa y oida la predita disposició, feren la deliberació y conclusió següent: Que sien admesos en Mestres Fusters de la present Confraria y que pagant, sien deu lliures a dita Confraria, fent y firmant acta de examen nou, y que de ací en avant no se fasse Mestre algú de violer sinó tots de Mestres Fusters, per quant los dits violers sont tan mestres com los fusters y tots gaudeixen de les prerrogatives y prominències de la present Confraria, los quals Pere Alier y Antoni Imbert en virtut de la sobredita delliberació en mà y poder de dit honor prestaran lo sòlit y acostumat jurament de servir tots los privilegis, usos y dites delliberacions de consells y pràcticas de dita Confraria.<sup>6</sup>

No deixa de ser una curiositat aquesta petició que varen fer els *luthiers* de voler formar part d'un gremi aliè a l'activitat de la construcció d'instruments és segur que fou per poder gaudir d'uns privilegis i unes lleis que podien afavorir la seva feina, fet que dona fe de la seva serietat.

En el Llibre de Consells de la Confraria de Sant Joan i Sant Josep dels fusters de la present Ciutat de Barcelona, llegim que:

«reunida en lo any de 1543 a les cases de dita Confraria situades en dita Ciutat davant de la Font del Àngel<sup>7</sup> ahont per semblant y altres negocis de dita Confraria se

6. AHB, *Llibre de Consells del Gremi*, any 1648, lligall 37-4.

7. La Font de l'Àngel es trobava al lloc on ara hi ha la plaça d'Antoni López, prop de correus, on a començament del segle XVI s'hi va aixecar una font gòtica monumental coronada per la imatge d'un àngel, i que era coneguda popularment com *la plaça de la Font de l'Àngel*.

acostuma convocar y congregar, en la qual convocació y congregació entrevingueren y foren presents los següents.»<sup>8</sup>

Segueix citant a continuació els noms dels assistents, entre els quals ja hi trobem els primers constructors d'instruments de música, senyalats com a violers o guitarrers.

A partir del 1540, trobarem anotades als llibres del gremi una bona quantitat de notícies sobre els mestres *luthiers*, que tant ens preocupava de no conèixer, així com totes les cites i discussions que il·lustraran prou bé les seves activitats.

En el *Llibre de Consells* de l'any 1584 podem llegir amb aquella redacció característica de l'època:

Mes en dit general consell fonch feta conclusió que atès que los violers hanc mogut plet a la present confraria, perquè, atès que hanc examinat un jove violer que dits violers pretenien que no se podie fer y com los dits violers hanc vingut a demanar, se'n oferit renunciar a los dits plets y pagar tots los gastos que aurà fet la confraria en los dits plets. Fonch feta conclusió que los dits violers se tornen a acullir a la present confraria com estaven, pagant, emperò les despeses que aurà fet la present confraria ab los plets contra d'aquells examinants que auran mogut el plet, pagant la il·luminària com s'acostuma y lo degut fins la present jornada.<sup>9</sup>

Així doncs, l'activitat dels mestres constructors d'instruments a mitjans del segle XVI estava fortament reglamentada; s'havia de passar un examen i era imprescindible estar recolzat per un gremi o associació per a poder obrir un nou taller a les ciutats, fet que representà una garantia prou important.

Mes en un general consell tingut per lo dits confreres a 25 del mes de Agost de 1544, fonc feta conclusió que atès que ningú obre obrador sense examen y que qual-sevol confrare pugua acusar los qui obriran dits obradors als dits prohoms, i si los prohoms dins tres dies no faran tancar la porta del que la haurà oberta, que la pena de 10 lliures caigui també sobre els dits prohoms tal consentit<sup>10</sup>.

També estava reglamentada la comercialització, compra i venda de la fusta:

Que ningun fuster pugua comprar fusta ans la haia de demanar als promens del gremi.<sup>11</sup>

Qui comprava una partida de fusta havia de repartir-ne una tercera part entre els altres prohoms del gremi i devia ser adjudicada al mateix preu entre tots. El

8. AHB, *Llibre de Consells de la Confraria de Mestres Fusters*, any 1543, lligall 37-2.

9. AHB, *Ibidem*.

10. AHB, *Llibre de Consells*, any 1544, lligall 37-2.

11. AHB, *Llibre de Consells*, any 1543, lligall 37-2 (sense núm. de p.).

gremi elegia un mestre fuster o un mestre guitarrer per anar a reconèixer la qualitat d'una determinada partida de fusta i fixar-ne el preu: «el dia 21 d'abril de l'any 1648 foren elegits els mestres violers Nicholau Perelló, Llorenç Artigas, Rafael Guillamí i Andreu Vilar per renegociar la compra d'una partida de fusta de noguera.»<sup>12</sup>

Cal notar que els quatre mestres elegits eren *luthiers*, i això ens fa creure la importància que tenien els guitarrers i violers entre els membres del gremi. Un temps més tard hi trobem a Joseph Massaguer, pare del mestre *luthier* Joseph Massaguer altre cop pel mateix cas; enviat per reconèixer la qualitat d'una partida de fusta de noguera.<sup>13</sup> És per aquest motiu que molts dels violoncel·ls i contrabaixos construïts en aquella època, foren fets amb aquesta fusta, d'ús molt corrent en ebenisteria, i que influencià els constructors d'instruments musicals.

L'1 de gener del 1755 en consell tingut, «se acorda en rahó de la sollicitut que Joseph Massaguer i altres, feren a sa. ex. i Reial Audiencia relativa a prohibir à Pau Rosas de revendre publicament la especie de fusta anomenada Avet, per ser en contravenció dels Privilegis del Gremi, pel cual el Comú deliberarà lo mes acertat».<sup>14</sup>

Aquesta és la fusta que es feia servir per a la construcció de les taules harmòniques de tots els instruments (un tipus d'avet de veta molt fina i un xic resinosa que normalment procedia dels nostres Pirineus).

Gràcies a l'obligació d'haver de fer exàmens per a obtenir el grau de fadrí, podem llegir a les actes de cada any el nom dels mestres elegits com examinadors per a tota una anyada. Així hem pogut conèixer l'existència de tots els que ressenyem a continuació:

El dia 30 de juliol de 1540 és elegit examinador el violer Pere Trilla, el qual trobem amb aquest càrrec fins el mes d'octubre de l'any 1554.

E mes en dit general consell foren elegits examinadors per lo dit any a 30 del mes de Juliol de 1540 los següents: Guerau Fina, Joan Riera, Joan Puigrodó, Antoni Joan Masats, (pels fusters), e com examinador de guitarrer o violer Pere Trilla.»<sup>15</sup>

El 1606 s'anomena violer examinador a Pere Pau Font.

El 1607 hi consta Bonaventura Trilla (germà de Pere Trilla).

El 1608 Pere Pau Font (examinador de violer).

El 1609 novament Pere Trilla.

El 1610 Pere Pau Font (mestre violer).

El 1612 no hi consta mestre violer.

12. AHB, *Llibre de Consells*, any 1648, lligall 37-4, p. 9.

13. AHB, *Ibidem*.

14. AHB, *Llibre de Consells del Gremi*, anys 1692-1766, lligall 37-10.

15. AHB, *Llibre de Consells*, any 1540, lligall 37-2, sense paginació.

Alguns anys no hem trobat senyalat cap mestre *luthier* examinador, segurament per manca de referenciar-ho el secretari del Consell a les actes, ja que amb tota seguretat l'ofici va continuar actiu. És curiós constatar que, durant una llarga temporada a partir de l'any 1620 fins al 1627, s'hi troba com a mestre violer examinador a Pere Pau Puig.

No és fins el 1630 quan hi ha un canvi i és elegit com a violer examinador el mestre Sebastià Vergés.

El 1631 llegim que hi ha un examinador designat per examinar també els guitarrers «e per los guitarrers fonch elegit Josep Alier – violer». És la primera vegada que trobem l'anotació d'haver d'examinar a «guitarrers» i no només a «violers».

El 1632 Sebastià Vergés és violer examinador.

El 1633 Llorenç Artigues, *ibídem*.

El 1634 novament apareix Llorenç Artigues com a violer examinador.

El 1635 ho és Joseph Flix, *ibídem*.

El 1637 Pere Alier, examinador de violer.

El 1638 Miquel Escaler, novament com examinador de guitarrers.

El 1639 podem constatar que «més avant los dits promens y vuit elegidors procehiren en fer elecció de un examinador de guitarre o violer y fonch elegit consegüen Sebastià Vergés, examinador, fent jurament devant notari». <sup>16</sup> (Els notaris que acostumaven a certificar les actes d'examen i l'elecció d'examinadors, foren Joan Hieronim Talavera i Miquel Amat.)

El 1647 per examinador dels violers «fonch elegit y nomenat a més vots lo següent: Pere Alier, examinador violer».

El fet de ser elegit mestre examinador per tot un any tenia una certa importància davant dels altres membres del gremi, perquè cobraven uns emoluments d'acord amb la feina extra que representava haver d'acudir periòdicament al tribunal.

Els fills de mestre gaudien d'uns certs privilegis a l'hora de presentar-se a examen, ja que el propi pare els feia de padrí, i les quantitats a pagar eren certament més reduïdes.

El 13 de juny de 1660 «se té promania perquè Miquel Espigo, casat amb una filla del Mestre Joan Vilar, violer, demana que la Confraria el pugui examinar com a fill de mestre». <sup>17</sup>

En aquest cas és el gendre d'un agremiat qui demana aconseguir els avantatges de ser considerat «fill de mestre», per estalviar-se el pagament del padrí.

Els aprenents havien de seguir unes pautes fortament reglamentades, i s'establí una pena de 10 sous si no l'inscrivien al «Llibre on s'hagin assentats tots los aprenents».

Mestre Nicholau Perelló és de vot i parer que per quan Joseph Dordal no ha estat quatre anys per aprenent y tres per fadrí segons disposen los privilegis y ordina-

16. AHB, *Llibre de Consells*, any 1639, lligall 37-2, sense paginació.

17. AHB, *Llibre de Promanies*, any 1660, lligall 37-8, p. 233.

cions de la present Confraria ni tampoc a estat asentat per apranent, no té la nominació de apranent ni de fadrí

Mestre Istrell és de vot i parer que pertant lo dit jove ha complert los requisits com se acostuma se li doni la plasa si juran los mestres [...].<sup>18</sup>

Els mestres que presentaven un candidat per a ser examinat de fadrí, havien de jurar que aquest havia complert els anys d'estada al seu taller i que havien fet l'aprenentatge. El 13 de juny del 1613, el mestre *luthier* Joseph Font jura haver tingut per apranent a un jove violer. (Desconeixem el nom, perquè no el cita).

Els aspirants a fadrí que desitjaven ser examinats havien de pagar unes quantitats de diners (8 lliures de Barcelona), fet que ens fa creure que els havia de resultar una despesa força onerosa, sobretot si no eren fills de mestre o estrangers, perquè llavors n'havien de pagar 15.

Que el dia dels exàmens el apranent que voldrà ésser Mestre del Gremi haurà de pagar al seu padrí Quinze rals, als dos examinadors Deu rals a cada ú; als dos Prohoms Vuit rals a cada ú, al Escrivent Sis rals y al Agutzil altres Sis rals; pagan a més al escrivent les costes del Consell en el dit dia que se li concedeixi la plaça.<sup>19</sup>

Un cop examinat, el nou fadrí rebia de mans dels prohoms del gremi un certificat, en el qual es feia constar que:

«Ha cumplido con los cuatro años de aprendizaje en casa de Maestro aprobado y ha satisfecho los derechos de afloramiento<sup>20</sup> para ser inscrito en la clase de mancebo, por lo que podrá trabajar como a tal en el taller de cualquier Maestro aprobado, de cuenta de éste, haciendo constar el haberse incorporado en el Gremio de Mancebos del mismo oficio, sin cuya circunstancia, no podrá Maestro alguno ocuparle en sus talleres ni en labor alguna.»<sup>21</sup>

Els mestres examinadors que eren elegits per tot un any, havien d'acceptar el càrrec i jurar complir els requisits dictats per les lleis del gremi, i tal com ja hem dit, se'ls donava una retribució per la seva feina per cada anualitat, segons era establert. Una nota curiosa en l'elecció dels examinadors és la que trobem escrita en una acta del gremi de l'any 1601 que diu:

Nova elecció de examinadors el 28 de Agost de 1601 [...] perquè es deixaven sobornar los dits examinadors pels candidats molt avans de demanar la plasa per examinar-se de lo que se'n fa gran abús lo que és gran dañ y desonra de la dita Confraria.

Es sortejaran mitjançan uns noms posats en rodolins en una bossa y d'aquells seran trets els examinadors i faran el jurament.<sup>22</sup>

18. AHB, *Llibre de Promanies*, any 1666, lligall 37-4, sense paginació.

19. AHB, *Llibre de Consells*, any 1675, lligall 37-4, sense paginació.

20. Suposadament *afadrinar*, o sigui entrar com a fadrí dins el gremi.

21. AHB, «Carpeta Certificados aprendizaje», lligall 37-59, document solt.

22. AHB, *Llibre de Consells del Gremi*, any 1601, lligall 37-8.

Seguirem encara al llarg dels anys trobant altres noms de mestres *luthiers* que actuaren d'examinadors, tot i que hi ha força repeticions, segurament perquè no eren molts els preparats per la feina.

El 1640 és elegit Josep Flix com examinador violer.

El 1641 Miquel Escaler, *ibídem*.

El 1642 Llorenç Artigues, *ibídem*.

El 1643 Miquel Escaler, *ibídem*.

Per altra banda, podem constatar la presència activa de mestres violers en el gremi de fusters, tant actuant d'examinadors, com de membres de la Junta Directiva:

En el Llibre de consells de la Confraria dels fusters de la present Ciutat de Barcelona, Comensat al 1 de Setembre de 1648, i en reunió celebrada als locals del Gremi, hi trobem anotats els mestres violers, Rafael Guillamí, Joseph Massaguer, Llorenç Artigues, Miquel Bofill, Miquel Escaler, Sebastià Vergés i Pere Alier, com a integrants del Consell.<sup>23</sup>

Una discussió ben curiosa es va presentar a la Junta per ésser sentenciada:

Vui que contam als 24 de Maig de 1666 se té Promania a fi y afecta de unes discussions que afectan mestre Barthomeu Istrell aserca la muller de Mestre Joseph Vilar, que diu que la muller de dit mestra Vilar ven Guitarres fetes per compte de Mestre Masmitjà, pel que fa fe de si dit mestra en sa casa las pot vendra a dita muller de dit mestra Vilar per son compta. Per tal ho veja la present Promania si es lllisit a dita Vilar poder- les vendra o no.

Mestre Lluís Rocha és de vot i parer que ell no se aparta del que diu lo Privilegi suposat que lo dit Vilar no compra ditas guitarras sinó que les ven per compta de Mestre Masmitjà. Creu que les pot vendre per son compta sen son marit, el que no contrafa de les prescripcions de la Confraria.»Mestra Domingo Massaguer és de vot i parer que es veja al Sr. Advocat ab los presents Privilegis y ens dirà les raons per a deliberar.<sup>24</sup>

Totes les qüestions que hi podien haver entre els mestres, fos quin fos el motiu, eren exposades i solucionades en juntes generals del gremi, el que representava una garantia de serietat i equanimitat.

És molt important haver trobat les referències que ens donen fe absoluta que a mitjans del segle XVII hi havien almenys 16 mestres *luthiers* que construïen i restauraven instruments de corda a Catalunya. Amb una població d'uns 300.000 habitants crec que es contava amb un bon nombre de *luthiers* dedicats a complir els encàrrecs dels músics. Músics que utilitzaven violes d'arc, violons i guitarres, se'nyal que tinguérem una vida cultural força reeixida.

23. AHB, *Llibre de Consells*, any 1648, lligall 37-4.

24. AHB, *Llibre de Promanies*, any 1669, lligall 37-8, p. 252.

Com a confirmació d'aquesta activitat musical, no tan sols de constructors, sinó d'altres artesans que facilitaven els accessoris adients pels instruments, veiem en el llibre 37-24 del 1696, que es troba inscrit com a confrare del gremi de fusters, un mestre anomenat Joan Loris que és *Corder de Viola*; i encara una altra notícia que ho ratifica és que el 30 de març del 1764 es penyora a Joseph Morera, torner de Barcelona, «per haver-lo trobat treballant en un torn de Corder de Viola».

Les feines estaven seriosament reglamentades, i cadascú havia de fer el què li estava autoritzat; no era possible que un mestre *luthier* fes cordes de viola ni que un corder fes altra feina que la seva; per això en penyora al mestre Joseph Morera. (Aquest Joseph Morera no em consta que fos *luthier*, era tan sols ebenista torner).

Per tal de confirmar el fet musical de Catalunya en aquest període dels segles XVI i XVII, és valuosa l'existència d'uns pergamins en els quals els músics també demanen al Rei l'aprovació d'uns estatuts per a la creació d'un gremi específic per defensar de la seva professió:

Vist en el Llibre dels Privilegis dels Músics de Catalunya a 15 de Novembre de 1592 (AHB), lligall 77-1:

Nos Philipus Dei gratia Rex Castellae, Aragonis, legionis Utriusquem, Hierusalem, Portugaliae, Ungariae, Croatiae, Navarrae, Granatae, Joleti, Valentiae, Galitiae, [...] Barcinone Civium et illorum cum praesentis Ciuitatis Barcino ne quam etiam Villarum et lochum infrascriptorum artem musicae totis generis instrumentorum [...] Excelentíssimo Señor. Per quant en la present Ciutat, comuna y ordinariament viuen y habitan y viure y habitar solen moltes persones que viuen y sostenen llur casa y familia de la art de la música, sonant ab menestrils, **Violes d'archs, Arpes, Rebequets**, Gaytes y tambors de cordes Per ço y altrament Antoni Ramon, Joan Pere Castanyer, Perot Vinader [...] Ciutadans de la present Ciutat qui usen de sos menestrils y gaytes y **Violes d'archs** [...] y Antoni Pasqual, Antoni Joan, Hieronim Bellara, Joan Ferrer y molts altres habitants de la present Ciutat que viuen de sonar **Violes d'archs, Rebequets** Arpes y Tambors de Cordes y de ensenyar y mostrar de Música y Dansar dins la Ciutat [...] Supliquen a V. Excelència sia servit en Privilegi Perpetual concedir les Coses següents: Primerament instituir y erigir Confraria de Músics qui llogar acostumen ses obres per a sonar en llocs públics y privats, menestrils, gaytes, **Violes d'archs, Arpes, Rebechs**, Atambors de Cordes, y mostrar de dançar a lahor y glòria de Déu Omnipotent, sots invocació del gloriós Sant Gregori Papa y de la Benaventurada Santa Cecília Verge y Martir.

Plau a Sa Excelència.. Ítem que quiscun any se haien de celebrar dos festes, la una a dotze del mes de Març a honor y Gloria de Déu Omnipotent y del Benaventurat Sant Gregori Papa y Doctor de la Isglésia y altra a Vint y Dos de Novembre de la gloriosa Santa Cecília Verge y Martir, ab fer cantar Diaca y sobdiaca, música y altres solemnitats convenients en la Isglésia del Monestir de Ntra. Senyora, del Carme de la present Ciutat. Plau a sa Excelència [...] Ítem que los confreres mestres examinadors [...] Onofre Seguí y Francesc Seguí germans, Joan Kagre, Salvador y Barthomeu Carbonell germans, Raphael Bonabia. Antoni Fost y Joan Farrer y molts d'altres habitants de la present Ciutat qui viuen de sonar **Violes d'archs, Violons, Rebequets, Arpes y atambor de cordes** y de ensenyar y amostrar de música y de Dançar dins

dita Ciutat, i les de Granollers, de Santa Coloma, de Centelles, Caldes de Montbui, Sentmenat, Vila de Farners, Tarraga, Sparraguera, Vilafranca, etc.

Després de demanar pel seu interès, que en les citades festes hi consti l'obligació que siguin acompanyades de música, segueix anomenant els tràmits a seguir per la designació del clavari, dels majorals, dels pagaments a fer i rebre, dels llibres de comptes, de les obligacions amb la bossa de caritat, de l'assistència als consells de la Confraria, de les multes per no presentar-s'hi, etc., per seguir:

Plau a sa Excelència [...] Ítem que digui en ella que qualsevol persona qui volrà aprendre de sonar menestrils, tambors de Cordes o gaytes dins lo present Principat de Cathalunya y Comptats de Rosselló y Cerdanya [...] rebent-ne paga y satisfacció de sos treballs [...] que cal examinar al aprenent perquè pugui exarcir de músic.

«Datis Barcinone die decima quinta mensis Novembris anno a Nativitate Domini millesimo Quingentesimo Nonagesimo secundo»,<sup>25</sup> és a dir: «Donat a Barcelona el dia 15 de novembre de l'any de la Nativitat del Senyor de mil cinc-cents noranta-dos».

És ben cert que aquest gremi de músics va aconseguir l'aprovació de l'obligació d'haver d'utilitzar música a les solemnitats religioses. Ho hem trobat descrit en diaris de Barcelona de l'any 1792:

En la iglesia de Santa Mónica se celebrará la Fiesta de N.S. del Pilar el dia 12. Habrá **música** y sermón [...]

La comunidad de PP Trinitarios calzados de esta Ciudad consagra fiesta de su Patrona y titular M<sup>a</sup> Santisima del Remedio, hoy dia 13 a las 4 de la tarde con maitines y **música**.

De la mateixa manera totes les festes de Sant Josep celebrades pel gremi de fusters a l'església del Convent del Carme, eren acompanyades de «música y cantos por la coral de la catedral», actes que consten degudament ressenyats a les assemblees.

Uns segles més tard, els gremis, tant el de fusters com el de músics, varen sofrir moltes restriccions en el seu funcionament. A partir de 1700 ja no tingueren una llibertat tant àmplia com se'ls va concedir el 1300, perquè una sèrie de disposicions iniciaren l'afebliment de les lleis de Catalunya i l'autonomia de les Entitats. Aquí en tenim un exemple:

Siendo conveniente que hasta à que su Magestad se sirva ordenar otra cosa, sepan los Gremios de esta Ciudad como deveran governarse, siempre que se huvieren de nombrar Cónsules ò Prohombres de dichos Gremios; Prevengo de orden de Su Excelencia y Real Audiencia a V. ms. y este Gremio que siempre que se hayan de

25. AHB, Pergamins de Privilegis dels músics, 77-1, p. 1 i següents.

nombrar Consules o Prohombres, deberá esse Gremio proponer tres sujetos para cada uno de dichos officios, cuya proposicion deberá hazerse à pluralidad de votos en el mismo Gremio «Con asistencia del Ministro de Justicia según se dispone en el real decreto», teniendo presente los Gremios, que los sujetos que propondrán sean de la mas sana intencion, confianza y lealtad al Real Servicio. para que mediando estas precisas cualidades y circunstancias se pueda afiançar en sus operaciones el mayor y cabal desempeño en el exercicio de sus officios, así por lo que mira al Real Servicio, como a la pública utilidad, y hecha la referida proposición en la conformidad sobredicha la pasaran v. ms. a mis manos; Previniendoles que por conceder a esse Gremio y Cofradia, y a las demás, que voten, y propongan terna de sujetos para Prohombres ò Consules, no se entiende darles facultad ò Privilegio de Terna, de manera que Su Excelencia y Real Audiencia no esten coarচিতados y precisados a elegir uno de los de la terna como solian antiguamente en fuerça de Privilegios, sinó que solo se les concede el hazer esta proposición para facilitacion y mejor instruccion del Superior que los ha de elegir respecto de estar los mismos Gremios y Cofradias mas noticiosos, e instruidos de los individuos que son más a propósito para el Empleo; y asi mesmo me indicarán los nombres de los Cofrades o Prohombres actuales de esse Gremio, para que lo pueda yo hazer presente a su Excelencia y Real Audiencia, como el quedar V. ms. en la inteligencia de esta orden para darle cumplimiento, y á mí, aviso del recibo de esta. Dios guarde a V. ms. muchos años como puede. Barcelona y Noviembre 3 de 1717.<sup>26</sup>

Moltes vegades, la terna que es presentà no fou rebuda de bon grat per les autoritats reials i s'obligà al gremi a acceptar a un determinat prohòom no proposat, és a dir que també perderen el dret d'elegir lliurement els seus prohòoms:

Los prohombres del Gremio de Maestros Carpinteros de la presente Ciudad, puestos a los pies de V.E. con la mas rendida veneración dizen que habiendo tenido noticia en el dia presente, que quedan elegidos por Prohombres de dicho Gremio en ese nuevo año, esto es, Buenaventiura Beiras por Prohombre primero, Francisco Sala por Prohombre segundo y **Joseph Massaguer**<sup>27</sup> por Prohombre tercero, hallan indispensable a su obligación hazer presente a V. E. y Real Audiencia en 7 de octubre de 1726 que se halla expresamente prevenido y dispuesto que en quanto a Prohombre de dicho Gremio, se haga graduación y distinción de Sujeto por manera que no puedan ser propuestos para tales sinó los que tengan cierto tiempo de Maestria [...] y como en los dichos tres Prohombres nuevamente nombrados, solamente en el orden tercero que es **Joseph Massaguer**, nombrado que tambien fué en la proposición que hizo dicho gremio tenga los años de Maestria que se requieren en el Capítulo tercero, pues Buenaventura Beiros nombrado en primer lugar solamente tiene tres años y Fco. Sala nombrado en segundo lugar (que por no haber Maestro alguno en dicho Gremio nombrado Francisco Sala, se discurre que tal vez será Francisco Solà), el qual Solà unicamente tiene dos años de maestria, como todo consta en los libros de dicho Gremio [...] Por ende, suplican humildemente a V.E. que en atención à lo referido, se

26. Il·lustre Col·legi de Notaris de Barcelona, Miquel Amat-Manuale, 1759.

27. Josep Massaguer, mestre *luthier*, nat el 1690 i que treballà fins el 1725.

digne V.E. nombrar otros Sujetos para Prohombres en primero y segundo lugar, que tengan los años de Maestria que se requieren, que los rezibiran á singular favor de la acreditada justificación de V.E.

Excmo. Sr. Los Prohombres del Gremio de Maestros Carpinteros de la presente Ciudad. Suplican.<sup>28</sup>

Aquesta instància rebé per única resposta les quatre lletres que segueixen:

**Observen lo que està mandado luego y sin la menor dilación.**

Barcelona, en 22 de Febrero de 1740.

Fins aquí hem analitzat les activitats dels mestres violers al segle XVI i XVII, que ara podríem entroncar amb les notícies ja publicades en el meu llibre *Los Luthiers Españoles*, dades que confirmaran la veracitat del citat treball referit al segle XVIII i XIX, publicat el 1988. Podem confirmar que hem trobat als antecessors dels mestres *luthiers* que vàrem estudiar i descriure les seves obres.

Rafel Guillamí (pare de Joan Guillamí) que és prohóm el 9 de març de 1653. Joseph Massaguer (pare) que és examinador el 29 d'agost de 1656, essent prohóm Rafel Guillamí. Joseph Bofill (pare) és prohóm el 28 d'octubre de 1664.

En el llibre 37-17 de l'any 1708, on estan anotats tots els confreres: «Llibre a hont estan inscrits tots los Confreres de la Confraria dels Fusters de la present Ciutat de Barcelona, que sia per mes Gloria de Deu y de la Umil Verge Maria y del Glorios Patriarca St. Joseph y St. Joan, Patrons nostres»<sup>29</sup> hi hem trobat els noms i els actes en els que intervingueren els *luthiers* ja coneguts:

El dia 24 d'abril de 1745 apareix com a membre del Gremi Joan Guillamí, el qual a partir de llavors anirà assolint diversos càrrecs de la junta:

Nomenat per fer repartiment per lo que faltava pagar pel soldat de nova lleva. Que un examen que està pendent de executar no es fassi i que lo sobrant de este servesc de exoneració del import de dit soldat, S'anomenaran a mes de Joan Guillamí, quatre persones por lo dit consell y éstas junt amb los prohoms fassen lo repartiment que faltará.<sup>30</sup>

Joseph Massaguer i Serra, mestre violer, va ser examinador d'aprenents des del 1724 fins el 1746. Joan Guillamí fou oïdor de comptes el juny de 1746, i el 28 d'agost, examinador segon.

Joseph Massaguer, jove fuster, s'examinà el 14 de juny del 1753. (Joseph Massaguer formava part d'una nissaga de fusters, entre els quals s'hi trobaven altres membres d'aquest cognom, tals com Domingo i Miquel, que no varen ser *luthiers*.) Joseph fou mestre del pare de Francisco España.

28. AHB, Privilegis Gremi Fusters, núm. 27-A, any 1740.

29. AHB, Llibre on són anotats els confreres, 37-17, any 1708.

30. AHB, *Llibre de Consells i Exàmens*, 37-5, any 1739.

Fas fe jo Pere Armet, com Clavari de la Confraria dels Fusters com al 1 de Abril de 1758, un jove que es diu Francisco España, fill de Francisco España Ferrer, del lloch anomenat Las Presas de Olot, Bisbat de Girona, y de Mariona, cónjugues vients, se ha posat per apranent en Casa de Joseph Massaguer per temps de 4 anys y a pagat 3 lliures.<sup>31</sup>

El *luthier* Francisco España, nat a Sant Joan Les Fonts el 1793 i mort a Barcelona el 29 d'abril del 1877 que consta en el meu llibre sobre els *luthiers* espanyols, és fill del Francisco España que acabem d'esmentar.<sup>32</sup>

El tres de juliol de l'any 1768 (Llibre d'Ordinacions i Privilegis 37-58, foli 52) s'examinà a Joan Guillemí, jove fuster. Aquesta nota es refereix a Joan Guillemí fill (1739-1819), constructor d'instruments les etiquetes del qual foren signades com a *Guillemí*, i no com a *Guillamí*, com ho feia el seu pare.

Llegim ara una instància a l'autoritat en la que es demana la repressió de la competència estrangera. Diu:

que per haber extrangers que exerceixen la seva actividad en la Ciutat, Se'ls pugui obligar a tencar la tenda. Als 30 de Abril se proposa que respecte que hi ha un extranger que havia posat **fabrica de violins y altres instrumts. peculiars del Gremi**, havent per esto posat papés per los cantons, deliberarien sobre que fer amb lo fahedor. Y se resolgué se dexés per una altre deliberació.<sup>33</sup>

Aquesta nota de protesta es referia al *luthier* francès Nicolau Duclos, arribat a Barcelona el 1740, on s'hi va establir, treballant fins el 1765. Va signar una quantitat d'instruments amb una etiqueta que deia: «Nicolaus Duclos. En la Real Ciutadel de Barcelona.»

Junta celebrada el dia 30 d'abril de 1782 als locals del carrer de la Fusteria. (A partir d'aquesta data el Gremi s'establí al mentat carrer.)

En la dita junta es deliberà i s'acordà «[...] que se anomenassen Joan Guillemí y Anton Mora, menor, donant-los lo ampli poder per lo que sia necessari per representació a Sa Magestat (que Deu guardi) per lograr algun ahorro a sos treballs que pateixen [...]» (Es referia a una condonació d'impostos.<sup>33</sup>)

Fas fe Bonaventura Carbonell, Clavari, com Joseph Massaguer a pres un aprenent per temps de quatre anys, Comensant als 18 de Febrer de 1715. Se diu lo dit aprenent Joseph Malsior, a pagat l'amo 3 lliures.<sup>34</sup>

Avuy dia 19 de Desembre 1727. Se a tingut una Junta en Casa de la Confraria de

31. AHB, *Llibre de promanies-Fusters*, lligall 37-3, p. 150.

32. AHB, he trobat una llarga nissaga de Franciscos España des el 1720 a l'Arxiu del Bisbat de Girona (parròquia de Les Preses, llibre núm. 7, p. 33 i següents).

33. AHB, Carpeta Documents de la Causa Pia «Privilegios, Ordenanzas y Nómina de Carpinteros» núm. 37-58, segles XVI i XVII.

34. Joseph Malsior no arribà a examinar-se de mestre *luthier*, ja que no consta en cap document. AHB, *Llibre de Consells de la Confraria*, 37-3, p. 15.

la present ciutat de Barcelona a fi y afecta de un jove fuster que es diu Miquel Brossa presentat per Mestre Josep Massaguer i Serra, confrare de dita Confraria que desitja ser Germà y Confrare de dita Confraria y persò la present Junta delibere lo faedor, perquè presti jurament d'exàmen. »<sup>35</sup>

Un cop examinats seguiren la tradició establerta d'haver d'inscriure el nou fadrí al llibre del gremi:

Llibre ahon se escriuen los fadrins fusters de la present Ciutat de Barcelona, que ab lo certificat del amo o amos, junt ab un paper del Clavari, acreditan aber cumplert los 4 anys de aprenent ab mestre o mestres de dita Ciutat, pagant per fadrinarse o entrada 14 sous cada añ, y el dia 29 de Agost 5 sous, y 4 per la festa de Sant Joan Patró de la Confraria dels Fusters de Barcelona.<sup>36</sup>

Comprovem que l'activitat dels *luthiers* del segle XVIII va seguir les pautes de comportament que varen adoptar des del segle XVI, seguint una norma que fou una garantia de la serietat d'aquest estament professional.

Ha estat molt interessant poder constatar l'existència de mestres constructors d'instruments que també varen tenir aprenents del seu ofici, el que demostra una gran activitat, tant per part dels *luthiers* com per la dels músics, des de pràcticament els inicis del segle XVI a totes les terres de Catalunya. Les violes d'arc, violons, guitarres i rebequets que es construïren van ser l'eina de treball d'un planter de músics, els noms dels quals també hem pogut conèixer. La llàstima és que no han arribat a les nostres mans cap d'aquests instruments històrics per a poder ser examinats i descrits. Esperem i desitgem que en un futur puguin sorgir alguns exemplars. Ben segur que ens dedicariem al seu estudi i corresponent publicació de la notícia.

No podem donar aquest treball per acabat, deixem-lo obert per a continuar la tasca d'investigació. El tema es prou apassionant, considero que l'he de definir com una proposta d'estudi.

## FONTS DOCUMENTALS

Arxiu d'Història de Barcelona (AHB), Casa de l'Ardiaca. Documentació Corporativa dels Gremis. Gremi de fusters: Llibres: 37-1 fins 37-26 i 37-53, 37-57, 37-58, i 37-59.

En el lligall 37-59 (Carpeta exàmens) hi ha una còpia dels privilegis dels fusters. Pergamins dels Privilegis dels Músics (AHB) Gremis 77-1.

Il·lustre Col·legi de Notaris, Barcelona. Protocols de Joan Hieronim Thalavera 1601-1624 Miquel Amat, Manuales 1634-1639. Francesc Pastor - Manuales 1625.

Arxiu d'Història de Barcelona, diaris de Barcelona, any 1792.

35. AHB, *Llibre d'aprenents*, 37-11, any 1774.

36. AHB, *Llibre dels Fadrins Fusters*, 37-20, any 1826.



# FRANCESC ESPELT (1690-1699) I LA CRISI DE LA CAPELLA DE SANTA MARIA DEL MAR DE BARCELONA

*BERNAT CABRÉ I CERCÓS*

El present estudi sorgeix a partir de la curiositat personal al voltant de la figura de Francesc Espelt, mestre de capella a Santa Maria del Mar de Barcelona a les darreries del segle XVII. La meua tasca d'organista, així com reculats vincles personals i professionals amb la Parròquia de Santa Maria del Mar, feren que em sentís atret per un dels compositors més prolixos en versos d'orgue i ensembles dels més desconeguts.<sup>1</sup> Aquesta recerca m'ha permès de conèixer un bon nombre de documentació, parcialment inèdita, que ha forçat una considerable ampliació de l'estudi tot revelant aspectes paral·lels a la biografia de Francesc Espelt que reflecteixen el que probablement fou un dels moments més crítics de la Capella de Música de Santa Maria del Mar, forçant-ne una refundació.

Així, doncs, dins d'aquest article voldria diferenciar dos aspectes. Per una banda el què es refereix estrictament a la biografia de F. Espelt, i, per l'altra, una anàlisi de la documentació exposada en referència a l'especial situació de la Capella de Música de l'esmentada parròquia barcelonina en el trànsit al segle XVIII. En el cas que ens ocupa, aquesta dialèctica entre dos aspectes aparentment diferenciats, sembla inevitable, ja que la inestable, i fins anecdòtica, biografia de F. Espelt se'ns mostra estretament lligada a la crisi viscuda dins Santa Maria del Mar; d'una manera tan intrincada que es fa difícil dilucidar fins on arriben a estar d'imbricats ambdós fenòmens. Al marge d'aquests particularismes esmentats voldria contextualitzar els fets més avall comentats dins la situació general de les capelles catalanes la primera meitat del segle XVIII, que en aquests darrers anys ha estat motiu d'estudi de diversos investigadors, i així poder afegir noves dades que ens puguin acostar a un coneixement general i sistematitzat del fenomen.<sup>2</sup>

1. Cf. LLORENS, J. M., «Literatura organística del siglo XVII», I Congreso Nacional de Musicología, Zaragoza, 1981.

2. En aquest punt és obligat que expressi el meu agraïment als doctors J. M. Gregori i J. Rifé per les seves orientacions i suport en endegar el present article. Com a models i punt de partença han estat presos: MADURELL, J. M. «Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órga-

## A L'ENTORN DE FRANCESC ESPELT

Fem primerament, doncs, un breu repàs de les notícies que fins aquest moment han estat al nostre abast sobre la vida de Francesc Espelt.

El primer en parlar-nos' en és Baltasar Saldoni, que en el seu *Diccionario biográfico-bibliográfico*<sup>3</sup> dona la informació que servirà de base a les referències posteriors, la majoria de les quals no fan més que citar l'esmentada font. En concret gràcies a B. Saldoni sabem que Espelt fou nomenat mestre de capella de Santa Maria del Mar de Barcelona el 4 de juliol del 1690, càrrec que ocupà fins el 9 de gener del 1696 quan renuncià per fer-se frare.<sup>4</sup> El succeeix el cèlebre Francesc Valls, que pren possessió del càrrec el 13 de gener del mateix any.<sup>5</sup> Pràcticament un any més tard, el 23 de desembre de 1696, F. Valls obté el càrrec de coadjutor del mestre Barter a la Catedral de Barcelona. L'organista Ignasi Vidal ocupa interinament la plaça de mestre de capella fins que hi renuncia el 13 de novembre de 1697 «... y con motivo de la renuncia que hizo Vidal del citado magisterio de Santa Maria del Mar, fué nombrado, previa oposición, el licenciado D. Francisco Espelt».<sup>6</sup>

Felip Pedrell, al *Catàlech ...* de la Biblioteca de Catalunya, de fet es limita a donar les dates del primer mestratge d'Espelt sense donar cap notícia de la seva segona estada a Santa Maria del Mar<sup>7</sup> que, d'altra banda, Saldoni tampoc ens aclareix quan i com acabà.

En el primer volum de l'obra orgànica completa de Cabanilles, Higiní Anglès, el 1927, basant-se en les dates contingudes en els manuscrits de l'obra d'Espelt, situa el nostre músic com a mestre de capella de Santa Maria el 1685, entrant en contradicció amb les informacions aparegudes anteriorment.<sup>8</sup> El mateix autor, més endavant, varia les dates i atorga al mestratge de F. Espelt el període 1692-1996.<sup>9</sup>

---

nos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, núm. 4, (1949); PAVIA, J., «Documents per a la història de les capelles de música de Barcelona, aa. 1763-1820» *Anuario Musical*, núm. 37. (1982); BONASTRE, F., «La Capella Musical de la Seu de Tarragona a mitjan segle XVIII», *Boletín Arqueológico*, època IV, fasc. 133-140, anys 1976-1977. Tarragona, 1979; RIFÉ, J., «Les ordinations de la Capella de música de la Catedral de Girona. Any 1735», *Recerca Musicològica*, núms. 6-7 (1986-1987); VILAR, J. M., *La Música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa, 1990; RIFÉ, J., «Els estatuts de la Capella Musical de la Seu de Vic, any 1733. Comparació amb les Ordinacions de la Seu de Girona, any 1735, i les de la Seu de Tarragona, any 1747», *Recerca Musicològica*, núms.9-10 (1992); RIFÉ, J., «Les obligacions del mestre de capella: notes per a l'estudi dels mestres de capella de la Seu d'Urgell a la primera del segle XVIII», *Recerca Musicològica*, núm. 13 (1998).

3. SALDONI, B., *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, 1867-1881. Edició facsímil a càrrec de Jacinto Torres. Dirección General de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid 1987.

4. SALDONI, *op. cit.* vol. IV, p. 89.

5. SALDONI, *op. cit.* vol. II, p. 490.

6. SALDONI, *op. cit.* vol. IV, p. 36.

7. PEDRELL, F., *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació*. Barcelona, 1908, vol. II p. 92.

8. ANGLÈS, H. *Musici organici Iohannis Cabanilles*. I. Barcelona, 1927.

9. ANGLÈS, H. «Supervivencia de Cabezón en los organistas españoles del s. XVII», *Anuario Musical*, núm. 21, 1968, p. 87-104.

L'any 1949 J. M. Madurell publica un article amb transcripcions de diferents documents notariais, entre els quals n'hi ha un amb data del 27 de juny del 1686 on la parròquia de Santa Maria del Mar fixa un conveni amb diferents músics, entre els que figura un Francesc Espelt, amb el qual es comprometen a tocar la xirimia en «... tots los combregars que eixiran de dita iglesia ...»<sup>10</sup>

Tretze anys després, 1962, F. Baldelló publicà una petita monografia sobre la música a Santa Maria del Mar, on explica que el 1687 Espelt concorregué a les oposicions per a la plaça d'organista, que ja ocupava interinament, amb tota probabilitat per mort del seu titular Gabriel Menalt. Perdé el concurs enfront d'Ignasi Vidal que ocupà la plaça fins al 1706. Malauradament Baldelló no cita la seva font d'informació.<sup>11</sup> Al mateix treball, en l'apartat referent als mestres de capella, simplement cita la notícia continguda al *Catàlech ...* de Pedrell. I encara hi torna a fer referència quan el cita com a sustentor del cor el 1698, tampoc en coneixem la font.

Haurem d'esperar fins el 1990 per tenir notícies inèdites de la vida de Francesc Espelt. J. M. Vilar, en el seu estudi sobre el segle XVIII a la Seu de Manresa, ens informa que el dia de Tots Sants de 1700 Espelt actuà al davant de la Capella de Música, actuació que serví d'examen i que li obrí l'accés a la plaça de mestre de capella. Però ens trobem amb un fet inesperat: Francesc Espelt està casat. D'acord amb aquest fet, Vilar apunta la possibilitat que la renúncia que féu el 1696 al messtratge de Santa Maria del Mar fos sols una excusa per a poder-se casar. Més endavant tornarem sobre aquesta qüestió.

Ara, però, veiem com acaba els seus dies mestre Espelt. Malgrat poder actuar com a mestre de capella sense tenir ordres, el capítol de Manresa en prefereix un que sigui clergue i el 1702 ha d'abandonar el càrrec i passa a exercir com a organista, tot gaudint d'algun privilegi que li permet de percebre uns ingressos més quantiosos. L'any 1712 el trobem citat juntament amb un fill seu, també organista. Francesc Espelt mor el 22 d'agost del mateix any.<sup>12</sup>

Fins aquí l'estat de la qüestió. L'interrogant que més immediatament sorgeix és el dubte si Espelt es féu realment frare, o si la renúncia al càrrec de Santa Maria del Mar fou un pretext, com apunta Vilar. D'entrada hom detecta un oblit de tots els autors posteriors a Saldoni; es tracta de la segona regència del magisteri de cant de la parròquia de Santa Maria a partir de la renúncia de Vidal el 13 de novembre de 1697. Aquesta segona regència s'allargà fins a finals del 1699, com més endavant veurem. El lapsus entre Barcelona i Manresa s'ha escurçat notablement, i si l'al·legació d'entrar en religió era un simple pretext, com s'entén que tornés a ocupar la mateixa plaça de mestre a Barcelona un cop casat?

10. MADURELL, J. M., «Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, núm. 4 (1949), p. 219-220 [AHPB: Gabriel Mora, leg. 2, Manual 1686]

11. BALDELLÓ, F., «La Música en la Basílica de Santa Maria del Mar» *Anuario Musical*, núm. 17 (1962) p. 209-241.

12. VILAR, J. M., *La Música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa, 1990, p. 43 i ss.

Arribats a aquest estat de coses és quan podem projectar nova llum sobre el tema. Al *Catàlech* ... de Pedrell es troba, amb la numeració 925, la següent entrada: «tres quaderns sobre músics de Santa Maria del Mar (s. XVII-XVIII)» amb la moderna catalogació de M 695.<sup>13</sup> Entre diversos papers referits a la Capella de Música de Santa Maria del Mar hi ha dos resums del «*Llibre de Concells*» amb un buidatge d'assumptes referits a la institució musical des de mitjan segle XVI fins a mitjan del XVIII. Gràcies a aquesta documentació he pogut seguir amb força detall les incidències ocorregudes durant els anys que ens ocupen, de la mateixa manera que ha estat una clau per accedir a d'altres fonts documentals.<sup>14</sup>

Així, doncs, podem confirmar que el 4 de juliol de 1690 fou fet «concell general elegint sens examens per Mestre de Capella Francesch Espelt, clergue, ab los carrechs y lucros y entre ells de las 15 lliures de la Obra y Dobles de la funeraria General continuats en lo manual de Albia 5. fol ...: Llibre de Concells 11. fol. 261 retro.»<sup>15</sup> El fet de ser admès sense exàmens ens fa suposar que havia de ser algú prou conegut pel capítol i que ja havia tingut ocasió de demostrar amb suficiència les seves habilitats; podem, doncs, arriscar-nos a creure que es tracta del mateix Espelt que el 1686 tocava la xirimia i que la notícia donada per Baldelló respecte a les seves pretensions com a organista ha de ser certa. Fins i tot podríem aventurar-nos a suposar que degué rebre instruccions de Gabriel Menalt, mentre aquest ocupava el càrrec d'organista, més si tenim en compte que sembla que Francesc Espelt ocupà interinament la plaça a la mort de Menalt i que dues de les seves sal·mòdies per a orgue estan datades durant aquest mateix període: 1685 i 1687.

Ultra aquestes deduccions, el registre del Consell General tingut el 4 de juliol de 1690 a Santa Maria del Mar ens ha permès de conèixer el fons del notari Rafael Albià que es conserva a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB). En el seu *Manuale decimum septimum instrumentorum*, lligall 33, entre els folis 404v - 407r trobem la redacció completa del contracte de F. Espelt que transcriu i les dades del qual més endavant analitzo.<sup>16</sup> Si seguim llegint el document conservat a la Biblioteca de Catalunya descobrim dues incidències ocorregudes durant la regència d'Espelt: el 24 de gener de 1691 els cantors de la Capella exigeixen més salari de l'acostumat sense que en transcendeixi res més; per altra banda el 27 d'agost Francesc Espelt demana uns dies de llicència. Cap altra notícia fins que el 9 de gener de 1696 «se celebra concell particular en que Francisco Espelt Mestre de Capella renuncia lo Magisteri per entrar en Religió».<sup>17</sup>

13. PEDRELL, F., *op. cit.* vol. II, p. 115. [Darrerament, la Sra. Joana Crespi, directora de la secció de música de la Biblioteca de Catalunya (BC), m'ha expressat la seva intenció d'efectuar un canvi de signatura del document en qüestió més d'acord amb el seu contingut.]

14. La intenció original era incloure tota la documentació inèdita en un apèndix documental. Donada la llargària, l'amplitud cronològica i l'interès intrínsec de M 695 he cregut més oportú dedicar-li un article monogràfic publicable en un futur. En el present article, doncs, transcriu únicament aquells fragments que versen sobre el període estudiat.

15. B.C. M 695/d.

16. Vegeu l'Apèndix Documental I.

17. B.C. M 695/d.

Fins ara tot d'acord amb les notícies de Saldoni, igualment podem ratificar la successió de Francesc Valls, així com la seva renúncia en data del 10 de desembre de 1696, amb l'afegit del compromís que pren de mantenir-se en el lloc fins passat Cap d'Any; concretament abandona Santa Maria del Mar el 13 de gener del 1697.<sup>18</sup> Per altres notícies que es desprenen de la font documental que estem analitzant, endevinem que la Capella de Música es deuria trobar en una situació un pèl inestable, ja que el 18 de maig de 1697 es convoca «Concell particular en que se fa relació de diferents casos, y que lo Mestre interino Ignasi Vidal organista augmentava lo llument de la Capella: Se resolgué no cridar mes musichs y cantors de altres Iglesias ni de la seu; y si per desagravi se unissen los Procuradors de Herencias ab los Obrers. Llibre de concells 12 foli 226 retro y 227».<sup>19</sup> La Junta d'Obra i la Comunitat segurament estaven preocupats per aquesta situació poc agradable — haver de dependre de músics aliens a la parròquia i a la seva Capella i no comptar amb un mestre titular—, ja que a partir del 12 d'octubre d'aquest mateix any veiem multiplicar-se les sessions consiliars per trobar una persona apropiada per a fer-se càrrec de la Capella de Música.

En vista dels magres resultats aconseguits pels comissionats per a aquesta qüestió, el 24 d'octubre se celebra un consell en el «que no trobantse subjecte habilitat per lo magisteri se donas per edictes ... fentse comissio a quatre obrers»<sup>20</sup> Quasi tres setmanes més tard, el 13 de novembre, aquests comissionats són convocats per informar de «la relació de lo practicat ... per la provisió del Magisteri»<sup>21</sup> No sabem si via els edictes acordats el 24 d'octubre o a través d'altres camins, aquest mateix dia 13 de novembre trobem que en «concell general fou elegit en Mestre de Capella Francisco Espelt, que tenia habilitació, ab los pactes y lucros fou elegit Mestre Valls a 13 desembre 1696 . Y en poder de Albia se li feu lo acte a 14 novembre 1697 ... y que es donas satisfaccio a Agustí Jofre organista de Caldes».<sup>22</sup> Pel que ens diu aquest document podem suposar que la notícia de Saldoni, segons la qual Espelt ocupà la plaça de mestre de capella per segon cop, prèvia oposició, pot ser certa, encara que el text del document no és especialment explícit. De totes maneres és clar que existia una convocatòria a la que deuria haver acudit l'anomenat Agustí Jofre, recompensat com era costum de fer-ho amb els concurrents a una oposició. No deixa de ser curiós que després d'haver aconseguit la plaça sense exàmens el primer cop, ara es pogués veure obligat a sotmetre's a una prova. Tal vegada els editors, Junta d'Obra i Comunitat, se sentien especialment obligats a complir amb un document públic. Per altra banda el poc temps transcorregut entre que els comissionats informen dels resultats de les seves gestions i l'elecció de F. Espelt com a mestre de capella —el mateix dia— ens fa suposar unes oposicions força expeditives, si és que realment se celebraren. Sigui com

18. BC id.

19. Id.

20. Id.

21. Id.

22. Id.

sigui sols ens podem moure en el terreny de la hipòtesi i el cert és que tornem a tenir Espelt de mestre a Santa Maria del Mar amb el mateix contracte que es féu a F. Valls, idèntic al que li feren a ell mateix set anys i mig abans. Sí que hi ha, però, un detall que ens interessa molt de fer notar i que queda clarament reflectit en aquest segon contracte. Quan Francesc Espelt torna a ser contractat segueix essent clergue —encara que no prevere—; per tant és molt probable que realment iniciés una experiència monacal en la que no reeixí, en algun lloc que, ara per ara, segueix mantenint-se ignot.

Poc temps després d'ocupar de bell nou el càrrec de responsable de la música de la parròquia, a F. Espelt se li concedeixen 10 anys d'antiguitat, concretament el 14 de gener de 1698, cosa que ens reafirma en la suposició que es tracta, efectivament, del mateix que el 1686 toca la xirimia i que el 1690 és nomenat mestre de capella; «sens examens», recordem.<sup>23</sup> Igualment ens convé fer memòria de la petita notícia que dona Baldelló de la figura de sustentor del cor que, el 1698, exerceix Espelt. Una lectura atenta dels seus contractes ens fa adonar que era aquesta una funció a la que estava obligat com a mestre de capella.

Així i tot la situació de la Capella no sembla haver-se estabilitzat del tot, ja que el 12 de maig de 1698 es recorda «que lo Mestre de Capella cante en las sepulturas dels residents com es sa obligació...». El 13 d'agost del mateix any es fa «concell particular fent comissionats per arreglar la Capella» i poc més tard, l'11 de setembre, es fa comparèixer el mestre de capella, per motius que se'ns escapen, a un «concell particular»; i, molt poc abans de la seva definitiva renúncia, el 12 de desembre del mateix any demana permís per a absentar-se.<sup>24</sup>

Finalment, el document que ens ocupa ens soluciona l'altre l'enigma en la vida de Francesc Espelt. El 22 de gener de 1699 es fa un consell particular en què «renuncia lo Mestre de Cant Francesc Espelt per haverse casat».<sup>25</sup> D'aquesta manera el lapsus que transcorre entre que abandona Santa Maria del Mar i reapareix a Manresa queda considerablement escurçat en relació a les dates que fins ara coneixíem. Un cop Espelt ha marxat de Santa Maria, els obrers comissionats des del 27 de gener del 1699 per a reformar la Capella de Música culminen la seva feina i li confereixen nous estatuts el 13 de febrer. D'aquest document estatutari n'hi ha una còpia manuscrita a la Biblioteca de Catalunya, adjunta als documents en què hem treballat i amb la mateixa signatura. Igualment en trobem còpia al fons de Rafael Albià a l'AHPB que J. M. Madurell reproduceix en el seu article de 1949, ja citat i que més endavant comentarem més extensament.

Finalment, i per a completar les referències a la biografia d'Espelt, voldria fer esment de dos documents inèdits. El primer ens situa en el moment de la seva primera renúncia al magisteri de Santa Maria del Mar. En concret es tracta d'una cessió de béns realitzada per F. Espelt en favor d'un germà seu anomenat Pau, el 15 de

23. Id.

24. Id.

25. Id.

gener de 1696, sis dies després de la seva renúncia.<sup>26</sup> El document en qüestió ens ajuda a perfilar més dades properes a la persona de Francesc Espelt: tenia un germà anomenat Pau que era rector de la parròquia de Santa Maria de Sorba del bisbat de Solsona i depenent del monestir de Ripoll. En concret al germà li cedeix la propietat d'una casa i una botiga situades al carrer dels Cotoners de Barcelona, al barri de la Ribera (aquest carrer pràcticament desaparegué amb l'obertura del carrer Princesa), a canvi d'una renda vitalícia de 9 lliures i 10 sous. Això ens permet de suposar un important canvi en la vida del músic que impliqués certa inestabilitat econòmica i l'obligués a assegurar-se una renda mínima. També descobrim que F. Espelt fou l'hereu dels seus pares, dels quals ens revela els noms: Josep i Maria; i arribem a conèixer l'ofici patern: *magistri domorum*, és a dir mestre de cases. Forçant molt el terreny hipotètic, podríem pensar que hauria nascut en la casa que heretà i per tant seria possible un contacte molt primerenc amb el món de Santa Maria del Mar. Si així fos hauria estat batejat a l'esmentada església; malauradament els llibres de baptismes del s. XVII desaparegueren amb l'incendi del 1936 i la notícia queda pendent de confirmació. Ben altrament succeeix amb el seu casament, que fou celebrat a Santa Maria del Mar el 13 de desembre de 1698 tal i com ens mostra el seu expedient matrimonial.<sup>27</sup> Aquest darrer document també ens permet d'entrar en coneixement d'una esfera més particular de la vida de Francesc Espelt: es casa amb M. Teresa Susan, vídua d'un mestre de cases mort accidentalment —«de mort violenta»— anomenat Francesc Monjo; els testimonis, gent directament vinculada a parròquia, declaren conèixer els contrahents des de temps molt reculats, etc. Tot plegat conforma un cúmul de circumstàncies i casualitats quasi novel·lesques que, en un marc diferent del d'aquest article, donarien per a molt.

En resum les dades conegudes de la vida de Francesc Espelt són les següents:

27 de juny del 1686	Acord amb Santa Maria del Mar per a tocar la xirimia en els viàtics.
1687	Organista i oposicions perdudes a la titularitat de l'orgue (sense confirmar).
4 de juliol del 1690	És nomenat mestre de capella de Santa Maria del Mar.
9 de gener del 1696	Renuncia al mestratge de Santa Maria del Mar per a fer-se frare.
13 de novembre del 1697	Torna a ser nomenat mestre de capella de Santa Maria del Mar.
13 de desembre del 1698	Es casa amb Teresa Susan, vídua de F. Monjo, a Santa Maria del Mar.
22 de gener del 1699	Renuncia al mestratge de Santa Maria del Mar per haver-se casat.
1 de novembre del 1700	Primera actuació com a mestre de capella a Manresa.
1702	Organista a Manresa.
22 d'agost de 1712	Mor a Manresa.

26. AHPB, Rafael ALBIA, *Manual*, 1696, fols 108r - 109r (Cf. Apèndix Documental II).

27. Arxiu Parroquial de Santa Maria del Mar, Llibre de matrimonis, 4, fol 230 (Cf. Apèndix Documental III).

## REFUNDACIÓ DE LA CAPELLA DE MÚSICA

De la lectura de tota la documentació esmentada fins ara se'n deriva explícitament que la feina encomanada el 27 de gener de 1699 als comissionats per la Comunitat i la Junta d'Obra de Santa Maria del Mar, duta a bon terme el 13 de febrer del mateix any, tècnicament esdevé una refundació de la Capella de Música. Què portà aquesta institució a una situació tal de precarietat, fins a deduir-ne una virtual desaparició, és una qüestió molt difícil de resoldre en la seva totalitat però que, a la llum de la documentació existent podem intentar de comprendre una mica més. Malgrat tot, no representa un fet aïllat en el panorama general de les capelles de música on sovint apareixien problemes i conflictes que requerien una constant atenció i intervenció, sovint de caire disciplinar, per part dels seus jerarques.<sup>28</sup>

Seguidament, doncs, em proposo enumerar aquests fets i establir una comparança entre les dades que ens ofereixen els documents anteriors a la reforma o refundació de la Capella i les que hi són posteriors.

En primer lloc cal establir quins documents manegem:

- A. Els contractes de Francesc Espelt de 1690 i 1697, ambdós pràcticament idèntics.
- B. Informe dels comissionats per a arreglar la Capella.
- C. Memorial de les obligacions del mestre de capella.
- D. Informe dels examinadors de les oposicions de 18 de maig del 1699.

Aquests tres darrers documents els trobem per partida doble. Per una banda al fons del notari Rafael Albià conformats com un únic document, és a dir, l'acta de la sessió celebrada el 19 de maig del 1699, i publicada per Madurell el 1949. Per altra banda a la Biblioteca de Catalunya, sota la mateixa signatura M 695 que els resums esmentats a la primera part d'aquest article, conformats però com a tres documents diferents. Tanmateix en aquest cas és obligat d'assenyalar certes divergències cronològiques: els dos primers documents, B i C, és a dir l'informe dels comissionats i el memorial de les obligacions del mestre de capella, porten data del 13 febrer del 1699, quan foren presentats pels seus redactors en consell particular tres mesos abans de l'acta registrada pel notari Albià.

En diversos paràgrafs dels esmentats documents besllumem la causa de la crida a l'ordre i actuació disciplinar que representen les noves lleis. En la introducció al *Memorial de les obligacions del Mestre de Capella* del 13 de febrer llegim:

«... se han discoregut los medis proporcionats per donar planta, y deguda forma a la nova disposició de Capella, com, y també com se havia de regir aquella ab tot acert, perque entre Mestre y cantors nos es susciten discordias, y inquietuts, y ultimament lo que havian de guardar y observar tots los Individuos de aquella com extensament es de veurer de altre paper firmat per dits quatre comissaris ...»<sup>29</sup>

28. Sobre aquest tema em remeto especialment a la bibliografia citada a la nota 2.

29. BC M 695 (aquest paràgraf, que es degué llegir en la sessió del 13 de febrer, no apareix en l'acta d'Albià).

Així mateix en l'informe presentat en la mateixa data (suposem que es tracta d'aquell «altre paper» que se cita en el document anterior) que presenta la viabilitat econòmica de la Capella i algunes noves disposicions veiem que

« ...considerant los danys y disgustos se seguian a la iglesia y parròquia, de admetrer en son temple altres cantors [i que] era cosa llastimosa que podent dita parròquia tenir alientos per mantenir per si sola entera Capella de cant, hagessen de sufrir tantas impertinències, quedant subjecte y oprimida a la voluntat de altres cantors»

És a dir que, des d'un moment indeterminat que, per ara, no coneixem, la Capella de Música de Santa Maria del Mar havia deixat de ser efectiva. Si parem atenció al procés cronològic de tot plegat —quan són presentats aquests informes fa dos mesos que F. Espelt s'ha casat i tot just tres setmanes que ha renunciat al càrrec— fàcilment caurem en la temptació d'atribuir-ho a la mala gestió o incompetència del seu titular; cal sumar-hi l'evidència que en algun moment fou recriminat per no complir amb la seva obligació. Recordem que el 12 de maig del 1698 a F. Espelt se li féu avinent l'obligació de cantar en els enterraments dels beneficiats.

Per altra banda, i en desgreuge del que suara ha estat assenyalat, cal fixar-se que en l'espai de temps durant el qual l'organista Ignasi Vidal dirigeix interinament la Capella, per renúncia de Francesc Valls, ja s'havien alçat veus denunciant la manca de músics propis. El desenvolupament dels fets ens fa suposar que aquesta situació, malgrat tots els esforços, es deuria perllongar. Enfront d'això la Comunitat de Santa Maria del Mar encomana aquest informe que comentem, d'on es desprèn que:

- S'aconsella de no fer venir més cantors forasters.
- La Junta d'Obra accedeix a les peticions de la Comunitat i concedeix torn de missa (és a dir una paga regular) a un primer tenor i un primer contralt, considerats com el més precís per a tenir Capella.
- S'acorda convocar una *Vinticinquena* (consell plenari dels parroquians) que haurà d'aprovar els pressupostos necessaris per a mantenir la Capella, previstos en 200 lliures.
- La Capella queda novament instituïda amb la següent estructura:
  - Mestre de capella: oficial de la Comunitat.<sup>30</sup>
  - Organista: com a oficial de l'obra.
  - Músics: oficials de l'obra.
  - Cantors: oficials de l'obra.

30. D'aquesta expressió, «oficial de la comunitat», sembla deduir-se'n la condició de prevere. Francesc Espelt, que no gaudia d'aquesta condició, no rebia la «caritat de la missa» en el seu salari, situació que, en principi, havia de ser provisional fins a la seva ordenació que mai arribà. Contràriament, el memorial de les obligacions de Lluís Serra, atorga al nou mestre de capella aquesta caritat fet que indicaria, encara que de forma implícita, la seva condició de prevere; i segurament l'obligació de ser-ho per ocupar la plaça.

Vista la naturalesa de la reforma fixem-nos en l'esperit de les noves disposicions:

— S'insisteix molt especialment en la formació dels escolans que es veuen augmentats en quatre membres més dels que hi havia. Aquests nous escolans viuran a casa del mestre de capella, mantinguts per la Junta d'Obra, dedicats exclusivament al servei de la Capella.

— Així mateix el mestre de capella no en podrà acomiadar ni admetre mai cap sense el beneplàcit de l'Obra.

— Les qüestions de la Capella hauran de ser tractades exclusivament pels oficials de l'Obra juntament amb el mestre amb qui decidiran el procurador de la Capella i les variacions de la seva plantilla.

— El mestre ha de vetllar pel funcionament de la Capella els components de la qual han d'obeir-lo. Si no pogués imposar-se acudiria a la Junta d'Obra i en cas que fos el mestre qui incorregués en falta els obrers acudirien a la Comunitat.

Totes aquestes noves disposicions vénen a completar i aclarir les que apareixen als contractes o memorials d'obligacions dels mestres de capella; tant els anteriors com els posteriors a la refundació, es mantenen pràcticament inalterats. En fem seguidament un extracte i n'assenyalem les principals diferències:

— Educació dels escolans. En el nou esberrany es fa especial insistència en el lluitament de la Capella i de llur paper dins d'ella.

— Obligacions dels escolans. Els deures dels escolans no canvien.

— Obligació d'ensenyar cant als residents.<sup>31</sup>

— Dies d'actuació. En l'apartat on s'especifiquen les festes que s'han de solemnitzar amb el cant polifònic de la Capella trobem algunes divergències. Tot partint d'un esquema similar veiem aparentment un cert increment de la feina del mestre de capella, que he volgut ressenyar amb la taula que apareix a continuació.

31. En ambdós documents es precisa la legitimitat d'aquesta obligació tot remetent-se a la resolució que prengué el bisbe Rovirola en la seva visita pastoral del 1605, amb vistes a resoldre el baix nivell musical del clergat en aquell moment. Resa així: «Per dit effecte provehim y manam al mestre de cant vuy es y per temps sera en dita Iglesia que del primer dia del dit mes de novembre en havant haja, sie tingut y obligat en dar cada dia a hora competent lisso de cant pla a tots los beneficiats y Capellanus de dita iglesia presents y sdevenidors, y ab tota diligentia fer exercici convenient, essent continuo y assiduo en la hora y lloch sera deputat per dit effecte aconeguda dels procuradors de herentias, y fent lo contrari sera provehit conforme apareguera de justitia esser fahedor contra de ell.

Y porque a tot treball es degut algun premi perço obligam als beneficiats y Capellanus predits als quals dit mestre los amostrara dita art y ensenyar en aquella, en dar y pagar quiscu de ells per una sola volta tant solament, et in ipso primo ingressu pagadors vuyt sous barcelonesos.» Arxiu Diocesà de Barcelona. Visites pastorals 61, fol. 203.

<i>Festes</i>	<i>Acte litúrgic</i>	<i>Detall</i>	<i>F. Espelt</i>	<i>L. Serra</i>
Diumenges d'Advent	Ofici		X	X
Immaculada	Ofici			X
Nadal	Matines	Te Deum, Benedictus, Missa del Gall	X	X
Nadal	Vespres	Magnificat	X	
Circumcisió	2es vespres			X
Epifania				X
Diumenges de Quaresma	Ofici		X	X
Set. Santa-vespres	Vespres	Vexilla Regis prodeunt	X	X
Dissabte Sant	Completes			X
Diumenge Sant		Passio		X
Feria IV	Matines	Lamentacions, responsoris		X
Dijous Sant	Ofici			X
Divendres Sant		Passio		X
Pasqua florida	Vespres	Magnificat	X	[X]
Ascensió				X
Pentecosta	Vespres	Magnificat	X	
Corpus	Processó	Villancets	X	
Corpus	Vespres	Magnificat	X	
15 d'agost	Processó	Villancets	X	
15 d'agost	Vespres	Magnificat	X	
Tots Sants	Ofici			X
Tots Sants	Vespres	Magnificat	X	
Sepultures residents	Funerals			X
Fundacions diverses	Ofici		X	X
Festes de sis capes [?]	Ofici		X	
Tercers diumenges	Ofici		X	

L'esquema de les obligacions musicals de Lluís Serra és molt similar al d'Espelt encara que veiem certa voluntat de detallar algunes festes mentre que d'altres són omeses o sobreenteses. Així veiem com a noves incorporacions: la Immaculada Concepció (8 de desembre), els oficis de Setmana Santa (de la vigília de Rams a Divendres Sant), l'ofici de Tots Sants i les que es podrien deduir de l'expressió «les quatre festes anyals»: Epifania i l'Ascensió.<sup>32</sup>

Pròpiament algunes d'aquestes festivitats ja surten assenyalades en les obligacions de F. Espelt però amb menys detall. En referència a Setmana Santa sols s'especifica que es cantarà l'himne *Vexilla Regis* aquells dies en què es fa exposició de la Vera Creu durant les vespres. En canvi a L. Serra se li exigeixen detallada-

32. Quant a l'expressió de «les quatre festes anyals», esmentades a les noves obligacions i d'acord amb la tradició de l'Església Catòlica, sembla correspondre's amb aquelles dedicades a commemorar els esdeveniments de la vida de Crist, és a dir: Nadal, Epifania, Pasqua i l'Ascensió. En principi cal creure, doncs, que es tracta d'aquestes festivitats encara que això implicaria la redundància de veure la festa de Nadal enumerada dos cops.

ment els oficis de cada dia de Setmana Santa.<sup>33</sup> I, encara, en les obligacions anteriors a la refundació trobem un punt sumament interessant, una sumària descripció del paper de la Capella de Música en les processons de Corpus i l'Assumpció, que ens apropen a la visió d'una de les manifestacions més plàstiques de la religiositat del Barroc. No sabem si l'absència d'aquesta obligació en el nou memorial pot respondre a la pèrdua de la consuetud per mor de la manca d'efectius a la Capella, per un simple canvi estètic o d'altres raons. Recordem que la funció de la música religiosa en llengua vulgar sempre fou motiu de controvèrsia i sotmesa a força prejudicis.

— Residència. Obligació de fer contínua residència en totes les hores canòniques així com les tasques de sustentor del cor de beneficiats.

— Acomiadament. Possibilitat de ser acomiadat en cas d'incompliment de les obligacions sobredites.

— Salari. Són 30 lliures barceloneses, repartides al 50 % entre la Junta d'Obra i la Comunitat de preveres; a això cal sumar-hi les distribucions habituals d'un beneficiat més una paga doble en els funerals. A partir de les noves disposicions s'hi han d'afegir 50 lliures anuals destinades al manteniment dels escolans.

Finalment veiem, doncs, que les principals diferències vénen donades per les noves disposicions que juntament amb les obligacions suara comentades reflecteixen el següent esquema organitzatiu dins la Capella de Música:

— Jerarquia: l'organització jeràrquica estableix la màxima autoritat en els membres de la Comunitat de preveres; seguidament es troben la Junta d'Obra i els seus procuradors en els afers de la Capella; per sota d'ells, troba el mestre de capella, que té a les seves ordres els músics i els escolans.

— Funcions bàsiques del mestre de capella:

- Pedagògica. Té al seu càrrec la formació dels escolans i l'ensenyament de cant pla als residents.
- Gestora. Obligació de gestionar la Capella. Aquesta funció sols apareix especificada en les noves disposicions on s'estableix l'obligació de fer-ho amb coordinació amb la Junta d'Obra. Aquesta manera de presentar-ho ens fa suposar que en el passat podria haver estat una norma sovint transgredida.
- Musical. Obligació de sustentar el cor de beneficiats així com d'actuar amb la Capella en un nombre determinat de festivitats. No s'especifica l'obligació de compondre ni d'assajar.

— Músics. Gràcies a les noves disposicions podem conèixer la plantilla de la

33. J. M. Madurell en l'article ja tantes vegades citat cau en un error de transcripció en aquest punt. On ell transcriu pacias cal llegir-hi pacions que apareix abreviat, font de l'error, i així té ple sentit que al mestre de capella se li exigeixi el cant del Passio el dia de Rams i Divendres Sant.

Capella de Música de Santa Maria del Mar en finalitzar el s. XVII: 1 organista, 1 tenor, 1 contralt, 4 escolans, 1 arpa, 1 arxillaüt, 1 violó i 2 baixons. Tots aquests músics estaven obligats a obeir les ordres del mestre de capella.

Finalment el 19 de maig de 1699 queda definitivament tancada la crisi. Per renúncia de Joan Calbó, guanyador de les oposicions, segons el veredicté emès el dia abans, és elegit Lluís Serra tal i com reflecteixen els documents transcrits per Madurell.

El nou mestre es farà càrrec d'una Capella de Música completament reestructurada:

— Els seus deures queden novament i amb més detall delimitats entre el memorial de les obligacions i les noves disposicions a paregudes al document de refundació de la Capella.

— El funcionament i gestió de la nova Capella queda sotmès a una estructura jeràrquica molt clara, probablement destinada a evitar antics litigis fruit de malentesos.

Tota aquesta sèrie de noves disposicions sembla encaminada a recuperar un prestigi més que probablement perdut, en la permanent competència entre les parròquies barcelonines i especialment amb la Catedral. En aquest sentit és important recordar el paper de capdavantera que tingué la parròquia de Santa Maria del Mar en els litigis amb la Seu barcelonina el segle anterior per tal d'abolir la preeminència de la Capella catedralícia.<sup>34</sup> Aquest lideratge era molt probablement, i inconfessadament, enyorat i no és estrany que s'esmercessin esforços per a recuperar el prestigi perdut.

No sabem si la documentació aquí comentada serví de model per a posteriors ordinacions d'altres capelles musicals del país, encara que els punts de coincidència abunden i ens acosten molt a situacions viscudes per diverses esglésies catalanes al llarg del segle XVIII, algunes de les quals consta que recorren a informes provinents de les capelles musicals de Barcelona.<sup>35</sup> I, encara que així no fos, si més no haurà servit per conèixer amb més profunditat un moment força especial del que fou una de les principals capelles catalanes.

34. GREGORI, J. M. «La controvertida preeminència musical de la Seu dins la Barcelona de la segona meitat del segle XVI», *Anuario Musical*, núm. 46 (1991), p. 103-125.

35. En aquest sentit vegeu especialment els estudis de J. Rifé citats a la nota 2.

## APÈNDIX DOCUMENTAL I

«Dicto die [4 de juliol del 1690]

Convocada y congregada la insigne Comunitat de preveres beneficiats de la Iglesia parroquial de Santa Maria del Mar de la present ciutat en la sagristia de dita Parroquial Iglesia ahont per tractar semblants y altres negocis de dita Comunitat aquella se acostuma a convocar y congregar en la qual convocacio y congregacio entrevingueren y foren presents los infrascrits següents.

Los Reverents Dr. Joan Vilardaga Vicari Perpeu, Anton Guarro Premisser, Francesch Brianch, Dr. Joseph Andreu, Dr. Joseph Hagell, Esteve Casas, Anthon Doliu, Dr. Joan Santamaria, Nicolau Garau y Porriolas, Joan Verdera, Dr. Jordi Molist, Dr. Joseph Albià, Jacinto Riera, Dr. Jaume Braço, Dr. Pau Mestres, Pere Joan Fuster, Joan Terres, Dr. Pere Forns, Dr. Valenti Vilalta, Diego Vidal, Joan Borrell, Dr. Gervasi Pedralbes, Dr. Francesch Fabregas, Benet Hisach, Dr. Ignasi Roca y Rosera, Pere Vilaseca, Francesch Andreu, Geronim Casanovas, Dr. Anthon Roig, Dr. Miquel Comes, Joseph Palau, Dr. Jaume Folch, Pere Elias, Joseph Soler, Pau Pallisser, Dr. Jaume Monjo, Joseph Bigorra, Dr. Salvador Rovira, Dr. Policarpi Planti, Joseph Rubinat, Anton Miro, Joseph Aliguer, Dr. Geronim Lleopart, Josep Sunyer, Dr. Joseph Velat, Dr. Mariano Lledo, Dr. Josep Claris, Baldiri Melcion, Pere Rourell, Pau Torres, Dr. Pere Rosell, Pau Casalins, Joseph Archs, Dr. Lluís Fontcuberta, Dr. Magi Pi, tots presents beneficiats, Dr. Pau Torres prevere beneficiat.

Tots presents beneficiats de la parroquial Iglesia Concell General tenint sent y dita Comunitat representant com a major y mes sana part dels preveres beneficiats de dita parroquial Iglesia haguda raho dels impedits y en la present convocacio y congregacio entrevenir no podent. Atenent y considerant la persona del Reverent Joseph Gas prevere Mestre de Capella de la present parroquial Iglesia essent promogut en Mestre de Capella de la santa Cathedral de Gerona y per consegüent vacar lo dit Magisteri de la present iglesia. Perço elegexen en Mestre de Capella de la present iglesia al venerable Francesch Espelt clergue durant lo benplacit de dita Comunitat y no altrament y ab los pactes y condicions següents.

Primerament ab pacte y condicio que dit Francesch Espelt hage de ensenyar cant pla y cant de orga no sols al quatre minons que aporten cota blava sino tambe a altres sin voldran aprendrer per servey de dita Parroquial Iglesia instruint aquells en bonas practicas y costums y que per dit efecte hage de acudir cada dia al mati despres de acabats los oficis y a la tarda despres de acabadas las completas en lo lloch destinat per ensenyar.

Item que dit Francesch Espelt hage de procurar que dits quatre minons de cota acuden en lo cor per dir las antfonas tots los dias que no seran dobles y a las matinas dels dobles Majors ques diuen ab capas per dir versets y que fassen lo demes que convinga per lo cor y servei de la Iglesia y que posen tots los dias los llibres en los faristols del cor y que los ne traguén.

Item que sempre y quant hi haura algun resident de dita parroquial Iglesia que voldra aprendre de cant tinga obligacio dit Francesch Espelt de acudir tots los dias en dita Iglesia a la una hora passat Mig dia en lo cor per donarli lliiso o altrament lay hage de donar en casa sua o en altre part de la manera que sen avindra ab dit resident inseguint en asso lo disposat en la Visita del Señor Bisbe Rovirola fol. 19 pagina 2.

Item que dit Francesch Espelt hage de cantar a cant de orga en totas las festas que y haura sis capas en lo ofici Major y en los oficis de las dominicas de advent y quaresma y dels tercercs diumenges de quiscun mes si ya no es que dits oficis se canten a dos cors.

Item que assi mateix hage de cantar a cant de orga en las professons de la dominica despres de corpus y dia de Nostra Señora de Agost cantant villancicos en las estacions que en ditas professons se fan en la davallada de la preso devant Santa Eularia, a la Capella den Marcus, y devant lo portal del born o en altres llochs elegits en lloch dels sobreditos.

Item que semblantment hage de cantar las segonas vespres de la circuncisio del Señor y en las professons y oficis de cos present en los enterros dels titulars de dita parroquial iglesia.

Item que axi mateix hage de cantar a cant de orga lo magnificat en las Vespre del dia nostra Senora de Agost, Nadal, Corpus, Pasqua Florida, Pasqua de Esperit Sant y en tots los Sants y en las Matinas de Nadal lo Te Deum, Benedictus y Missa del gall y lo Himne Vexilla en las Vespras de las Semanas de Passio y Santa quan se amostra la Veracreu.

Item que semblantment hage de cantar a cant de orga en los officis y demes funcions fundadas y fundadoras per los pios devots acontentantse de rebre las caritats que hauran destinat dit pios devots y haura arreglat la Reverent Communitat.

Item que dit Francesch Espelt hage de fer continua residencia en dita parroquial Iglesia en todas las horas diurnas y officis generals y en las Matinas del mati en todas aquellas ques diran cantadas y que hage de eixir devant del faristol posantse detrás dels titulars quant entonan y cantan las antifonas, responsoris y versets acompanyantlos en la entonacio.

Item que sempre que dit Francesch Espelt no poguent servir dit Magisteri o altrament no complira a sas obligacions observant los sobredits pactes y capitols la Reverent Communitat pugua elegir altre mestre sens cognicio de causa alguna.

E ab dits pactes y no sens aquells la dita Reverent Communitat anomena en Mestre de capella al dit Francesch Espelt ab tos los lucros, salaris y emoluments donar acostumats y en particular li concedeix dita Reverent Communitat los lucros y emoluments avall escrits y següents.

Primo les distribucions de dita parroquial Iglesia ques donan a un dels beneficiats en todas las horas canonicas y demes officis y aniversaris y la caritat de la missa quant sia sacerdot.

Item en las funerarias generals promet dita Communitat donarli doble ço es tant quant a dos beneficiats.

Item promet donarli vuyt reals de quiscun titular que pendra possessio de la bossa.

Item se li donara de salari quiscun any trenta lliuras ço es quinse de la Reverent Communitat y quinse de la Illustre Obra y lo demes que han acostumat rebre los mestres de capella de dita parroquial Iglesia.

Item lo dit Francesch Espelt es dit Concell present accepta la dota electio y nominacio en son favor ab los pactes y condicions sobredits als quals expressament concent aquells tots y sengles promet attendrer y cumplir y observar sens dilacio ni escusa alguna ab lo acostumat salari de procurador dins Barcelona, deu sous y fora vint sous, ab restitucio y esmena de todas missions y despesas obligantse perço tots y sengles bens y atrets seus mobles e immobles haguts y per haver renunciant a tot y a qualsevol lleÿ o dret que valer y ajudarli pogues llargament ab jurament.

Testes firmarum omnium preedictorum simil firmantium et jurantium sunt nobis Guillelmus Raÿmundus de Ivorra et de Galba Baronus Sancti Vicentii Barcinone populatus, Felix Cusana et Franciscus Ros scriptores Barcinone.»

Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Rafael Albià, *Manuale 17um instrumentorum*, folis 404v- 407r.

## APÈNDIX DOCUMENTAL II

«Dicto die [15 de gener del 1696]

Fides facta fuit

Ego Franciscus Espelt, clericus Barcinone residens, propter ingentem amorem fraternalem quem gero erga vos, infrascriptum Reverendum Paulum Espelt, presbiterum et rectorem parochialis ecclesie Beatæ Mariæ de Sorba, Abatiatus Rivipulli intra limites Celsonensis Diocesis, non dolo inductus, vi vel metu compulsus, nec errore lapsus aut in aliquo circumventus, sed spontanea voluntate animoque gratuito donandi dominium que [...] infrascriptum in vos trans-

ferendi gratis donatione, videlicet pura, perfecta, simplici et irrevocabili quæ dicitur inter vivos, dono, do, transfero atque transporto vobis dicto Reverendo Paulo Espelt, presbitero, fratri meo et inferius acceptanti et vestris et quibus volueritis perpetuo cum pactis tamen et conditionibus, reservationibus, et retentionibus infrascriptis, et non sine eis totam illam domum et botigiam scitam in presenti Civitate Barchinone, in vico dicto los Cotoners, que tenetur, etcetera, terminatur etcetera, et spectat etcetera designatur juxta instrumenta vetera notario infrascripto tradenda. Item etiam omnia et heredita, quæ mihi competunt et spectant et quæ pretendere possem, nunch vel in futurum in hereditatibus et bonis quæ fuerunt Josephi Espelt, magistri domorum civis Barchinone, et Mariæ, conjugum, parentum meorum et alterius eorum tam scilicet ratione legitimæ meæ paternæ et maternæ successionis ab intestato dictæ matris meæ quam aliis quibus vis rationibus et causis quæ dici, et excogitare possint quæ quidem jura et credita hic pro expressis haberi volo ac si spetialiter et expresse designarentur et describerentur. Hanc autem donationem, etcetera, sicut melius, etcetera, sub talibus tamen pactis retentionibus ac reservationibus infrascriptis et sequentibus vulgariter more ordinatis.

Primo ab pacte y condicio que dit reverent Pau Espelt, donatari predit, tinga obligacio de donar y pagar quiscun any a dit Francisco Espelt, donador predit, nou lliures, deu sous moneda Barcelonesa, durant la vida natural de dit donador, tant solament comensant a pagar las ditas nou lliuras deu sous, del present dia a un any, y aixi, apres, los demes anys durant la vida natural del dit donador en consemblant die o termini.

Item, ab pacte que en cas dit donatari cesse de pagar ditas nou lliuras deu sous, que dit donador las pugá cobrar de la propia autoritat dels llogaters que vuy son y per temps seran de ditas casas y botiga de sobre donadas.

Item, ab pacte que en cas dit donatari moris sens disponer de ditas casas donadas que, en tal cas, estas casas donadas y cedidas tornen y pervinguen ipsofacto a ell dit donador si viura y si no viura a son hereu y successor.

Et cum dictis cum doctis pactis retentionibus et reservationibus et non sine eis extraho prædicta etcetera. Eadem etcetera, ad habendum etcetera, promittens tradere vobis possessionem etcetera, et in ea etcetera, vel vos etcetera. Ego enim etcetera, facio et constituo vos etcetera. Fiat cum clausula constituti. Preterea cedo vobis omnia jura etcetera, quibus juribus etcetera. Salvis etcetera et salvo in quem laudamio inde propter is solvere competenti. Insuper convenio et juro etcetera, hujus modi donationem hac omnia et singula in ea contenta semper habere ratis etcetera et non revocare ratione in gratitudinis inopiæ, necessitatis, offensæ nec alia qualis ratione seu causa. Renuntiamus propterea legi sive juri dicenti donationem ex causis presentis infringi seu revocare posse et omnia alii et quicumque juri etcetera. Ad hac ego dictus Paulus Espelt donatarius presens his presens. Laudans prædicta etcetera hujus modi donationem per vos dictum venerabilem Franciscum Espelt fratrem meum cum pactis retentionibus ac reservationibus suprascriptis quibus expresse concentio accepto. Actum etcetera

Testes sunt Reverendus Paulus Torres presbiterus in ecclesia parochialis Betæ Mariæ de mari præsentis civitate Barchinone, beneficiatus qui asseruit se cognoscere dictos contrahentes, Bartholomeus Cervaro et Isidorus Vendranes scriptores Barchinone, qui dictus Vendranes in his etcetera.»

Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Rafael Albà, *Manuale 23um. Instrumentorum*, folis 108r-109r.

### APÈNDIX DOCUMENTAL III

«Die 13 desembris 1698.

Lo Sr. Francisco Espelt fill de Joseph Espelt mestre de casas habitant en Barcelona y de Maria conjüges difunts. Contracta matrimoni ab La Sra. Maria Theresa Monjo corregit en la Curia per lo nom de Susan y viuda relictada de Francesch Monjo mestre de casas filla de Santiago Badia Abaxador y vivint y de Anna Maria conjüges difunta.

Testimoni lo Dr. Diego Vieta diu ell [...] y aixy mateix lo Dr. Joachim Ros tots preveres y beneficiats de la present Iglesia y lo Sr. Joseph Mora Cavaller ciuteda de Barcelona diu y cada hu de ells a solas que coneixen molt be y de molts anys a esta part a dits dos contrahents y los consta molt be de la llibertat de un y altre y que no tenen impediment algu per a que no pugan celebrar dit matrimoni y que sil tinguessen diuhen ells testes ho sabrian y axy mateix quels consta molt bé esser mort dit Francesch Monjo marit que fou dita contrahent y que morí en la present ciutat de mort violenta prenentlo segons ohiren a dir dits testes per altre y que no hi ha embaras algu per que nos puga celebrar dit matrimoni y axy ho han jurat.

Dicto die et anno he assistit testes los Dr. Diego Vieta y Joachim Ros y dit Sr. Joseph Mora en fe de les quals cosas y que han celebrat dit matrimoni en presentia mia y de llicencia del Sr. Canonge Domingo Fogueras Vicari General sede episcopali vacante en que assistir a dit matrimoni com en que prengues los testimonis donada axy paraula paraque ho fes ab dit Dr. Vieta y axy mo ha dit ell mateix dispensant tambe dit Sr. en amonestacions he assistit a ells y ho firmo dit dia y any

Dr. Esteve Roca: Vicari.»

Arxiu Parroquial de Santa Maria del Mar, Llibre de matrimonis, 4. Fol. 230.



# LA MODULACIÓ EN ELS ORATORIS DE FRANCESC QUERALT

XAVIER DAUFÍ

## INTRODUCCIÓ

Francesc Queralt, que va néixer a Les Borges Blanques l'any 1740 i va morir a Barcelona el 1825, va ser un dels compositors més destacats i influents del món musical català de finals del segle XVIII i principis de XIX. Entre els anys 1774 i 1815 va exercir el càrrec de mestre de capella de la catedral de Barcelona, un dels llocs més prestigiosos al qual podia aspirar qualsevol compositor de l'època. En els anys anteriors als esmentats posseïa el càrrec de sotamestre. Francesc Queralt va tenir una gran quantitat de deixebles que posteriorment van ocupar importants magisteris de capella a diferents catedrals i esglésies catalanes i espanyoles. En les seves composicions, moltes d'elles per a solistes, dos i tres cors, i orquestra, l'autor es revela com un bon coneixedor de la tècnica musical de la seva època, fet que el situa, amb tota justícia, al costat dels més destacats compositors europeus de les darreres dècades del segle XVIII.

De la seva producció en destaquen els oratoris. S'ha conservat la música de dinou d'aquestes composicions. Tanmateix, i pel fet que els manuscrits tenen la forma de *particella* i no de partitura general, només s'han pogut reconstruir deu oratoris<sup>1</sup> (dels altres nou en falten una o més llibretes). No obstant això, la dedicació de Francesc Queralt a l'oratori va ser molt més important del que deixa suposar la xifra esmentada: en una quarantena de llibrets se l'esmenta com el compositor.<sup>2</sup>

El present article tindrà en compte només els deu oratoris complets: *Daniel en Babilonia* (1777), *Ana madre de Samuel, después de estéril fecunda* (1778), *Salomon a Regina Saba inuisus* (1783), *Oratorio a Santa Eulalia*\* (1786), *La Virgen María en el Calvario* (1794), *Oratorio dels Dolors*\* (1796), *Oratorio a la Casta*

1. L'anàlisi musical i contextualització històrica dels quals és la base de la meua tesi doctoral que, ja en procés de redacció, serà llegida pròximament la Universitat Autònoma de Barcelona.

2. En un dels apèndixs de la tesi esmentada a la nota anterior es presentarà un catàleg que inclou prop de 400 llibrets d'oratori musicats per autors catalans del segle XVIII. La informació que es dona al text prové d'aquest catàleg, encara inèdit.

*Susana*\* (1798), *Oratorio a San Felipe Neri*\* (1802), *La Conversión de Agustino* (1804) i *Oratorio de Santa Eulalia*\* (1823).<sup>3</sup> L'extens espai de temps que separa la primera de l'última de les composicions permet descobrir la possible evolució de qualsevol aspecte musical en aquest autor. Certament, a partir d'aquests oratoris es pot realitzar una anàlisi estilística de la música de Francesc Queralt. Òbviament, l'estudi de l'estil d'un conjunt de composicions musicals implica la consideració de diversos elements: l'harmonia, el ritme, la melodia, la textura i la forma. És evident que en els límits d'aquest article seria del tot inviable oferir un estudi complet de l'estil d'aquests deu oratoris de Francesc Queralt. Sí que és possible, no obstant això, centrar l'atenció només en un dels aspectes esmentats: la modulació. Un dels elements més destacats de la música de la segona meitat del segle XVIII i que d'una manera més clara en determina l'estil és l'harmonia. I la modulació forma part, precisament, de l'harmonia. Serà la modulació, doncs, un element d'estudi important que permetrà arribar a conclusions interessants i força significatives. Les fórmules que els autors de la segona meitat de la dissetena centúria han utilitzat per modular han estat molt diverses i permeten, d'altra banda, establir una evolució. Coneixent l'ús d'aquestes fórmules, i intentant trobar-les en els oratoris de Francesc Queralt, permetrà situar l'obra d'aquest autor en el seu punt just dintre del context musical europeu del moment. Ja que només es tindrà en consideració un aspecte molt concret del llenguatge musical, la modulació, aquest article representarà només, tal i com es proposa en el títol, una aproximació a l'estudi de l'estil musical de Francesc Queralt.

## ALGUNS EXEMPLES DE MODULACIONS EN ELS ORATORIS DE FRANCESC QUERALT

L'estudi del pla harmònic dels diferents moviments dels deu oratoris de Francesc Queralt posa de manifest que les modulacions que es troben en aquestes composicions tenen lloc, almenys d'una manera general, entre tonalitats veïnes. En efecte, una gran part de les modulacions són a la dominant, a la subdominant, al relatiu principal o al relatiu directe. Fins aquí tot està d'acord amb el que era costum al moment preclàssic. Els compositors del classicisme, en el seu intent d'enriquir l'harmonia, efectuaven, amb una tècnica força més complexa i elaborada (mitjançant cromatisme i enharmonia), modulacions a tonalitats més allunyades de la principal. En una anàlisi més completa s'observa, tanmateix, que Francesc Queralt, en molts casos, no es conforma a modular directament d'una tonalitat a una altra, sinó que se serveix de tonalitats intermèdies per tal d'enriquir i donar més interès al procés modulador. Igualment es pot dir que no modula únicament de manera diatònica, sinó que utilitza altres tècniques més complexes, com ara la modulació cromàtica o mitjançant acords de sèptima disminuïda o de

3. Quan els títols han estat extrets del llibret imprès apareixen en aquest article sense asterisc; es col·loca aquest signe, en canvi, quan el títol prové d'una de les *particelle* manuscrites.

sexta augmentada. En altres casos fa un simple canvi de mode o de tonalitat, és a dir, que acaba un passatge en una tonalitat i inicia el següent en una altra. En els paràgrafs següents es demostrarà aquesta afirmació mitjançant exemples extrets dels deu oratoris citats a la introducció. D'aquesta manera es posarà de manifest que la tècnica de la modulació emprada per Francesc Queralt és força complexa i que es pot situar al mateix nivell que la d'altres compositors del classicisme.

És cert que en els primers oratoris la forma més habitual és la de la modulació diatònica; es tracta d'una de les maneres més simples de modular. És la tècnica més emprada pels compositors del període preclàssic. A mesura que va passant el temps es veu com Francesc Queralt va utilitzant cada vegada mètodes més diversos i variats per canviar de tonalitat: modulació cromàtica, canvi de mode (V-i, o bé V-I-i), canvi de to, o mitjançant acords de sèptima disminuïda o de sexta augmentada. Per altra banda, també s'observa com cada cop fa més ús de tonalitats intermèdies per modular. En alguns casos se serveix de la subdominant menor per tal de poder anar a tonalitats més allunyades. D'aquesta forma, l'autor enriqueix el procés de la modulació. A manera d'il·lustració, i sense cap pretensió de ser exhaustiu, es presentaran a continuació alguns exemples de modulacions extrets de diferents números dels oratoris de Francesc Queralt. No obstant, serviran indubtablement per donar una idea clara de l'evolució que, des del punt de vista de la modulació, ha sofert aquest compositor.

Un primer exemple interessant és el que es troba a l'ària número 3 de *Salomon a Regina Saba invisus*, concretament entre els compassos 35-46 i 145-161. En el primer cas, l'autor passa de la tonalitat principal (la major) a la de la dominant (mi major) per un camí més llarg del que s'esperaria. De manera fàcil es podria anar directament de la primera a la segona; no obstant això, Francesc Queralt introdueix entre totes dues deu compassos en mi menor. En efecte, no hi ha cap problema a passar de mi menor a mi major; sí, en canvi, que és més complex modular de la major a mi menor. D'aquesta manera, el compositor enriqueix la modulació tot allargant un camí que, de manera més simple, podria haver estat més curt. Quelcom similar succeeix en el segon dels passatges esmentats en aquest paràgraf; en aquest cas la tonalitat intermèdia intervé durant un número major de compassos. Francesc Queralt passa de la tonalitat de la tònica (la major) a la de la subdominant (re major) introduint entre ambdues setze compassos en re menor. Igualment aquí, l'autor, per donar més interès, allarga un camí que podria haver estat més curt.

Als compassos 153-154 del cinquè moviment del mateix oratori s'observa un canvi de to: de sol major es passa a do menor. Això es produeix sense cap mena de procés modulador; després de l'acord de tònica i d'un silenci de negra en el darrer temps del compàs 153 es porta l'oient directament a do menor en el compàs següent. Aquesta darrera tonalitat se sentirà només fins al compàs 157, on s'introduirà do major. Així, d'una manera semblant a la de l'ària anterior, l'autor allarga el procés modulador tot intercalant una tonalitat intermèdia (de la dominant, sol major, a la tònica, do major, passant per do menor, i amb la particularitat que en aquest cas la tonalitat de pas ha estat introduïda mitjançant un canvi de to i no pas per una veritable modulació).

L'*Oratorio a Santa Eulalia*\* presenta algun exemple més dels que s'han vist a la composició anterior. A l'ària número 3 es va de la tonalitat principal (sol major) a la de la subdominant (do major), tot passant per un passatge de deu compassos en la tonalitat de la subdominant menor (do menor). Fàcilment es podria anar de sol major a do major, no obstant això, Francesc Queralt proporciona un major interès tot introduint una tonalitat mitgera. Després d'un extens fragment en sol major, s'arriba al compàs 141 en què es troba l'acord de la dominant de la subdominant col·locat en tercera inversió. Al compàs següent, aquesta harmonia resol sobre la subdominant menor en primera inversió (mi bemoll-sol-do). Durant deu compassos l'autor es manté en aquesta tonalitat fins que al compàs 151 s'arriba a do major. Aquesta no se sentirà durant molta estona, perquè al compàs 156 es trobarà una nova modulació que conduirà a la tonalitat principal. Curiosament, en aquest exemple, Francesc Queralt no aprofita la subdominant menor per anar a una tonalitat més allunyada, sinó que únicament la utilitza perquè amb un simple canvi de mode arriba a la subdominant (cosa que hauria pogut fer directament). Així, l'autor també allarga un camí que podria haver estat més curt.

Al cor del número 7 del mateix oratori hi ha un exemple de modulació cromàtica (ex. 1). Es troba entre els compassos 39-40. En el primer hi ha l'acord si bemoll-re-fa, amb la funció de dominant de mi bemoll major (que és la tonalitat principal del moviment); al compàs 40 se sent l'harmonia sol-si natural-re-fa, que actua com a sèptima de dominant de la nova tonalitat de do menor. Aquesta hi és present fins al compàs 43, i aquí es modula a si bemoll major. Al cap de pocs compassos es torna a mi bemoll major. En aquest fragment no hi ha cap tonalitat que es mantingui durant un nombre important de compassos, simplement Francesc Queralt fa petites incursions a tonalitats més o menys veïnes i retorna molt aviat a la tònica.

Al número 3 de l'oratori *La Virgen María en el Calvario* es troba una modulació cromàtica introduïda mitjançant un acord de sexta augmentada (ex. 2). Això té lloc als compassos 116-117, on es passa de la tonalitat principal (sol major) a la de la dominant (re major). En el primer dels dos compassos se sent l'acord de tònica de la tonalitat antiga disposat en primera inversió: si-re-sol. Al compàs 117 aquesta harmonia, mitjançant un doble cromatisme, es converteix en si bemoll-resol diesi. Es tracta d'un acord de sexta augmentada que actua com a dominant de la dominant en la tonalitat de re major. Com és d'esperar, aquest acord resol sobre la dominant de la nova tonalitat i d'aquí es passa, no sense retardar la seva arribada, a l'harmonia de tònica. Al sisè moviment d'aquest mateix oratori, Francesc Queralt torna a utilitzar el recurs que ja havia fet servir en composicions anteriors d'arribar a una tonalitat propera passant abans per una de més allunyada (ex. 3). En efecte, entre els compassos 21 a 30 l'autor va de la tonalitat principal (do major) a la de la dominant (sol major) fent un tomb abans per sol menor. Aquesta darrera apareix durant deu compassos. Francesc Queralt l'utilitza en aquest cas per modular l'acord de la dominant de la dominant (compàs 21: re-fa diesi-la-do) que resol sobre l'harmonia de sol menor, ja en la nova tonalitat. El compàs 30 està ocupat per la sèptima de dominant que conduirà a l'acord de sol major.

Al número 3 de l'*Oratori dels dolors*\* hi ha un exemple de modulació en què hi pren part una sexta augmentada (ex. 4). De la tonalitat principal (re major) es passa a la de la dominant (la major) als compassos 76-77. Des del compàs 72 s'estableix la successió harmònica següent: sexta alemanya amb funció de dominant de la dominant (l'acord és si bemoll-re-fa natural-sol diesi, en re major) i harmonia de dominant de la tonalitat principal. Aquesta seqüència es repeteix tres vegades fins que a la tercera, l'acord de dominant es pot entendre com la tònica de la nova tonalitat de la major. És interessant, per altra banda, el procés modulador que s'estableix al cor número 12 de la mateixa composició: amb l'ajut de sèptimes disminuïdes va passant per distintes tonalitats en un espai de temps molt reduït. Al compàs 16 hi ha una sèptima disminuïda (mi natural-sol-si bemoll-re bemoll) que serveix per passar de si bemoll major (la tonalitat principal) a fa major. Finalment, entre els compassos 21 i 22, amb modulació cromàtica, s'arriba altre cop a la tonalitat principal del moviment.

A l'*Oratorio a la Casta Susana*\* també es troben exemples de modulacions dignes de menció. El primer d'ells es troba entre els compassos 234-239 del número 5 (ex. 5). La tonalitat d'origen és la major (la principal) i la d'arribada és do major. En efecte, es tracta de dues tonalitats força allunyades l'una de l'altra, cosa que fa que el pas directe de la primera a la segona sigui difícil de fer. En aquest cas, Francesc Queralt s'aprofita del recurs, habitual i perfectament conegut a l'època, d'utilitzar una tonalitat intermèdia propera a totes dues. La tonalitat que compleix aquesta condició és la menor: és el relatiu directe de la tonalitat d'origen i, al mateix temps, el relatiu principal de la d'arribada. Al final del compàs 234 se sent l'acord de tònica en primera inversió; al compàs següent, en estat directe, es deixa sentir l'harmonia de la menor. Aquesta modalitat es mantindrà fins al compàs 238, on es troba l'acord de dominant (va precedit d'una sèptima disminuïda). Amb un canvi de to, i després d'un silenci de negra, s'arriba a do major, tonalitat que es veurà confirmada en els compassos següents.

A l'època clàssica va ser habitual modular utilitzant només una única nota que canvia de funció. Aquest tipus de modulació implica una ambigüitat tonal que no es resol fins que se senten els següents acords que finalment confirmen o desmenteixen les expectatives de l'oient. D'aquesta fórmula se'n troba un exemple al *duetto* número 14 del mateix oratori esmentat al paràgraf anterior (ex. 6). Al compàs 169 hi ha l'harmonia de tònica de do major, després de la qual se sent la nota mi (interpretada pel fagot i els violins segons), tercera d'aquest acord. A compàs 171 la nota es converteix en la fonamental de l'harmonia de mi major, i seguidament apareix l'acord de la menor, tònica de la nova tonalitat. D'aquesta manera, amb un canvi de funció d'una única nota (mi, que passa de ser tercera a ser quinta) es modula de do major a la menor. Hi ha una indefinició tonal que ocupa tres compassos (del 169 al 171): al compàs 171 sembla que la tonalitat d'arribada sigui mi major, possibilitat que es veu immediatament desmentida al compàs següent en què se sent l'harmonia de la menor (es descobreix que l'acord anterior era la dominant de la menor i que aquest actua com a veritable tònica). Val a dir, tanmateix, que no hi ha un veritable establiment d'aquesta tonalitat, ja que al

compàs 174 s'arriba a la major i al següent s'inicia una modulació que portarà altre cop a do major.

Al quartet número 17 de la mateixa composició hi ha un altre d'aquells exemples en què, partint de la tonalitat principal, l'autor va fent petites incursions a altres tonalitats veïnes. Això es pot veure als compassos 72 a 111, on des de mi bemoll major es passa al relatiu principal (do menor), a sol menor, al relatiu d'aquesta darrera (si bemoll major), altra vegada a sol menor, a la tonalitat principal, al seu relatiu i finalment a mi bemoll major. En tot aquest fragment es poden trobar exemples de modulació diatònica i cromàtica. Entre les del segon tipus es pot esmentar la que hi ha al compàs 92, en el qual es passa de si bemoll major a sol menor (ex. 7). A la primera part del compàs hi ha la tònica de si bemoll major en segona inversió (fa-si bemoll-re), que posteriorment canvia a fa diesi-do-mi bemoll-la natural, harmonia de sèptima disminuïda que fa la funció de dominant de la nova tonalitat, sol menor. Val a dir que cap de les tonalitats mencionades en aquest passatge no s'estableix durant un gran espai de temps; cadascuna d'elles es prolonga només entre quatre i sis compassos. Això vol dir que no es pot parlar en aquest fragment de veritables modulacions, perquè cap d'elles arriba a instal·lar-se d'una forma definitiva. Al compàs 126 d'aquest mateix quartet existeix una altra modulació cromàtica; en aquest cas es passa de mi bemoll a si bemoll majors. L'acord de sèptima en segona inversió la bemoll-do-fa-mi bemoll (en la tonalitat d'origen) es transforma en la natural-do-fa-mi bemoll, harmonia que cal entendre com la dominant de si bemoll.

A l'*Oratorio a San Felipe Neri*\* hi ha un altre exemple d'allargament del procés modulador mitjançant la inserció d'una tonalitat intermèdia. En aquest cas l'esmentada tonalitat és veïna de les dues dels extrems. En efecte, als compassos 154-159 del quartet número 12 es passa de la tonalitat principal (do major) al seu relatiu (la menor) i d'aquí a la dominant (sol major). La segona es manté només al llarg de sis compassos; la darrera n'ocupa una vintena, després dels quals es retorna a la tònica.

Al *duetto* número 20 d'aquest mateix oratori es troba una modulació produïda a partir d'una única nota que canvia de funció (ex. 8). Al compàs 79 s'arriba a l'acord de la major (que per altra banda és la tonalitat principal del moviment) després d'una successió cadenciosa. Durant els tres darrers temps del compàs se sent la nota la, a càrrec de les dues trompes i dels violins segons. Aquesta nota representa la fonamental de l'acord de tònica. Considerant el que succeirà a continuació es dedueix que al compàs següent l'esmentada nota es converteix en fonamental de l'harmonia de dominant de la tonalitat de re major. La modulació es va confirmant al compàs 82, en què els violins segons fan una figuració que, juntament amb la nota mantinguda de les trompes, insinua l'acord la-do-mi-sol natural (harmonia de dominant en re major). Tot plegat es veurà confirmat a partir del compàs 87, en què les harmonies, que ara ja es presentaran completes, reafirmaran la tonalitat de re major.

Entre els compassos 17 i 21 del número 22 de l'*Oratorio a San Felipe Neri*\* hi ha una modulació que es produeix mitjançant una escala descendent (ex. 9).

Després d'un acord de tònica que tanca un breu passatge en mi major s'inicia una escala en què es destaquen les notes mi i la (especialment la primera). Durant aquest curt fragment de tres compassos a càrrec dels violins primers i segons té lloc un canvi de funció de la nota mi: passa de ser tònica a ser dominant de la nova tonalitat (la major). Tot això es confirma al compàs 21 en què se sent l'harmonia de la major seguida d'una successió cadenciosa que portarà a l'establiment definitiu de la nova tonalitat.

*La conversión de Agustino* presenta un exemple de modulació a una tonalitat allunyada de la principal: de fa major s'arriba a la bemoll major, tot passat per un fragment d'una certa extensió en do major. A la cavatina número 10, després d'haver-se establert la tonalitat principal s'arriba al passatge comprès entre els compassos 24-45, escrit en do major. Al compàs 45 l'acord de tònica d'aquesta darrera tonalitat passa a tenir la funció de dominant de la subdominant. Aquesta harmonia resol sobre un acord menor (en aquest cas fa-la bemoll-do), cosa perfectament possible aprofitant el fet que una dominant tant ho pot ser d'una tònica major com menor. En aquest punt sembla que té lloc una modulació a fa menor. No obstant això, no resulta exactament així ja que al compàs 46 es troba l'acord re bemoll-fa-la bemoll, que es pot entendre com de fa menor o de la bemoll major. Als compassos 48-49 es confirma, amb la successió V7-I, la segona de les tonalitats esmentades. Al compàs 52 hi ha una sèptima disminuïda que fa la funció de dominant del segon grau de la bemoll major: la natural-do-mi bemoll-sol bemoll que resol sobre si bemoll-re bemoll-fa. Al compàs 54 hi ha una nova sèptima disminuïda, en aquest cas intervenint en una modulació: l'acord si natural-re natural-fa-la bemoll resol sobre do-mi natural-sol. Aquesta successió es pot entendre de dues maneres: una harmonia en funció de dominant del tercer grau en la bemoll major, o bé una harmonia en funció de dominant de la dominant en fa menor. La segona possibilitat és la que es confirma en els compassos següents en què una nova sèptima disminuïda (sol-si bemoll-re bemoll-mi) farà la funció de dominant de l'acord de fa menor. Els compassos 61 al 64 presenten l'harmonia de dominant que resoldrà finalment sobre la tònica major.

El reduït nombre d'exemples que s'han esmentat en aquest article no representa en absolut la totalitat de les modulacions que hi ha a l'obra de Francesc Queralt; s'ha d'entendre únicament com una mostra. No obstant això, es tracta sens dubte d'una mostra prou significativa com perquè sigui vàlida per descobrir el ventall de recursos moduladors utilitzats per Francesc Queralt i l'evolució del seu llenguatge harmònic. Certament, si es comparen els primers i els últims oratoris s'observa que hi ha una evolució: en els darrers les modulacions són més complexes i interessants. Per altra banda, i tenint en compte la manera de presentar les modulacions, cal situar Francesc Queralt dins el corrent clàssic. En efecte, no hi ha grans diferències entre els exemples que s'han vist en aquest article i altres composicions d'altres músics de la segona meitat del segle XVIII. Considerant els exemples aportats, s'observa que Francesc Queralt coneixia perfectament els recursos tècnics utilitzats pels compositors del seu moment.

Aquestes conclusions, que podrien ser qualificades de parcials pel fet que només consideren un sol aspecte de la música (la modulació), es veuen reafirmades en un estudi més general ja realitzat sobre els oratoris de Francesc Queralt. Aquest estudi formarà part de la tesi, dirigida pel Dr. Francesc Bonastre, que pròximament presentaré a la Universitat Autònoma de Barcelona. A més de la modulació, s'hi investiga sobre altres elements musicals, com ara l'orquestració, l'harmonia, la forma musical i l'estil. L'anàlisi detallada de cadascun d'ells dona sens dubte suficients elements com per poder establir conclusions vàlides i definitives sobre la música de Francesc Queralt.

EXEMPLE 1  
Oratori a Santa Eulalia\*. Núm. 7 c. 39-44

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Cor III, Tenor I (Ti I), Alto (Al), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Cello (Ac), and Double Bass (Ac Cb). The second system includes parts for Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Cor III, Tenor I (Ti I), Alto (Al), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Cello (Ac), and Double Bass (Ac Cb). The vocal parts (Ti I, Al, Ti II, Al) have lyrics in Catalan: "pue - blo del cruel e - no - jo que con - tra él" and "va del cruel e - no - jo que con - tra él". The piano accompaniment features various dynamics such as *f*, *p*, *sfz*, and *ff*, along with articulations like accents and slurs. There are also triplets indicated by a '3' in a box.

EXEMPLE 2  
*La Virgen María en el Calvario. Núm. 3 c. 115-120*

The musical score is arranged in two systems, each containing seven staves. The instruments and parts are labeled on the left of each staff:

- Ob I**: First Oboe, Treble clef, G major key signature.
- Ob II**: Second Oboe, Treble clef, G major key signature.
- Cor I/II/III**: Cor Anglais, Bass clef, G major key signature.
- AI**: Alto Saxophone I, Treble clef, G major key signature. Includes lyrics: [la] luz. Del que
- VI I**: Violin I, Treble clef, G major key signature.
- VI II**: Violin II, Treble clef, G major key signature.
- Ac Cont**: Acoustic Contingent, Bass clef, G major key signature.

The score consists of two systems of music. The first system shows the initial entries of the instruments and the vocal line. The second system continues the instrumental accompaniment and the vocal line with lyrics: la luz. ha cri -

EXEMPLE 3  
*La Virgen María en el Calvario*. Núm. 6 c. 20-31

The musical score is written in 3/4 time and consists of two systems. The first system includes parts for Fl I, Fl II, Cor III, Tl, VI, VII, and Ac Cont. The lyrics for the first system are: "cer, no pue - - - de ya ca - ber, que au -". The second system includes parts for Fl I, Fl II, Cor III, Tl, VI, VII, and Ac Cont. The lyrics for the second system are: "men - - - te mi pe - nar que au - men - te mi pe - nar,". The score includes various dynamic markings: *sf*, *f*, *p*, *sfz*, and *[p]*.

Fl I  
 Fl II  
 Cor III  
 T I  
 VI  
 VI II  
 Ac Cont

*sfz* *f* *f* *[f]* *f* *[p]* *f* *[p]* *f* *p* *f*

más des - ven - tu - ras des - ven - tu - ras más

Fl I  
 Fl II  
 Cor III  
 T I  
 VI  
 VI II  
 Ac Cont

*p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *[sfz]* *[p]* *[sfz]*

des

EXEMPLE 4  
 Oratorio dels Dolors\*. Núm. 3 c. 71-78

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Hobl), Alto (Al), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Ac Vla), and Cello (Cb). The second system includes parts for Flute (Hobl), Alto (Al), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Ac Vla), and Cello (Cb). The vocal line (Al) has lyrics: "al ver - se sin com - pa - ñi - a con su".

Dynamic markings include *sfz*, *f*, *p*, and *ten.* (tension). The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major).

EXEMPLE 5  
*Oratorio a la Casta Susana*\*. Núm. 5 c. 231-242

Fl obl

Fg obl

Cor III

T I  
 pá - vi - da se - - - a el más trá - gi - co ob - je - to

VI I

VI II

Ac Cb

Fl obl

Fg obl

Cor III

T I  
 mí - se - ro de mí de mí ri - gor

VI I  
 cresc. f f

VI II  
 cresc. f f

Ac Cb  
 [cresc.] f f

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of seven staves, each labeled with an instrument:

- Fl obl**: Flute, staff 1. It has a rest in the first measure and enters in the second measure with a melodic line starting on G5, marked with a piano dynamic  $[p]$ .
- Fg obl**: Bassoon, staff 2. It has a rest in the first measure and enters in the second measure with a melodic line starting on G4, marked with a piano dynamic  $[p]$ .
- Cor III**: Cor Anglais, staff 3. It has a rest in the first measure and enters in the second measure with a melodic line starting on G3, marked with a piano dynamic  $[p]$ .
- T I**: Trumpet I, staff 4. It has a rest in the first measure and enters in the second measure with a melodic line starting on G4, marked with a piano dynamic  $[p]$ .
- VI**: Violin VI, staff 5. It has a melodic line starting on G5 in the first measure, marked with a piano dynamic  $p$ .
- VII**: Violin VII, staff 6. It has a melodic line starting on G4 in the first measure, marked with a piano dynamic  $p$ .
- Ac Cb**: Acoustic Bass, staff 7. It has a melodic line starting on G2 in the first measure, marked with a piano dynamic  $[p]$ .

The score is divided into three measures. The first measure contains rests for the woodwinds and the beginning of the strings. The second and third measures show the woodwinds and strings playing their respective parts. The dynamic markings  $[p]$  and  $p$  indicate a piano or soft volume.

EXEMPLE 6  
*Oratorio a la Casta Susana*\*. Núm. 14 c. 168-174

Ob I

Fg

Cor III

Ti I

A I

VII

VIII

Ac Cb

ra y pro - pi - - - cia. Ras - ga el con - fu - so

te - ge la ver - dad. Ras - ga el con - fu - so

*dolce*

*solo*

*p [dolce]*

*[p] dolce*

Ob I

Fg

Cor III

Ti I

A I

VII

VIII

Ac Cb

ve - lo que cu - bre la i - no cen - cia y

ve - lo que cu - bre la i - no cen - cia y

EXEMPLE 7  
Oratorio a la Casta Susana\*. Núm. 17 c. 90-93

*Obl I*  
*Obl II*  
*Cor III*  
*Ti I*  
*Al*  
*Ti I*  
*B I*  
*VI*  
*VII*  
*Ac Cb*

ñor sí, sí con ba - lan - za el Se -  
 mor sí, sí, vues - tro nom - bre vues - tro a -  
 rror sí, que me lle - na de te -  
 que su a - cen - to ha sí - do un ra - yo ha sí - do un

Ob I

Ob II

Cor III

T I

A I

T I

B I

VI I

VI II

Ac Cb

ñor el Se - ñor  
mor vues - - - tro a - mor  
rror de te - rror  
ra - yo que que

EXEMPLE 8  
 Oratorio a San Felipe Neri\*. Núm. 20 c. 77-78

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 77-78) features the following parts:

- Ob I & Ob II:** Woodwinds playing a sustained note with a *cresc.* (crescendo) dynamic.
- Cor I/III:** Cor Anglais playing a sustained chord.
- A I & T I:** Vocalists singing the lyrics "dad, tu ar - dien - te ca - ri - dad." with a melodic line.
- VI I & VI II:** Violins and Violas playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Ac Cb:** Cello and Double Bass playing a rhythmic pattern of eighth notes.

The second system (measures 79-80) features the following parts:

- Ob I & Ob II:** Woodwinds are silent.
- Cor I/III:** Cor Anglais playing a sustained chord with a *p* (piano) dynamic.
- A I & T I:** Vocalists are silent. A fermata is present over the vocal line in measure 80.
- VI I & VI II:** Violins and Violas playing a rhythmic pattern of eighth notes with a *p* dynamic.
- Ac Cb:** Cello and Double Bass playing a rhythmic pattern of eighth notes.

EXEMPLE 9  
*Oratorio a San Felipe Neri*\*, Núm. 22 c. 17-23

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes staves for Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Cor III, Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Cello/Double Bass (Ac Cb). The second system includes staves for Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Cor III, Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Cello/Double Bass (Ac Cb).

**System 1:**

- Fl I:** Treble clef, 6/8 time, D major. Starts with a dotted quarter note, followed by rests.
- Fl II:** Treble clef, 6/8 time, D major. Starts with a dotted quarter note, followed by rests.
- Cor III:** Treble clef, 6/8 time, D major. Starts with a dotted quarter note, followed by rests.
- VI I:** Treble clef, 6/8 time, D major. Starts with a dotted quarter note, then a series of eighth notes. Marking: *a punta d'arco p*.
- VI II:** Treble clef, 6/8 time, D major. Starts with a dotted quarter note, then a series of eighth notes. Marking: *a punta d'arco [p]*.
- Ac Cb:** Bass clef, 6/8 time, D major. Starts with a dotted quarter note, followed by rests.

**System 2:**

- Fl I:** Treble clef, 6/8 time, D major. Sustained notes. Marking: *p*.
- Fl II:** Treble clef, 6/8 time, D major. Sustained notes. Marking: *p*.
- Cor III:** Treble clef, 6/8 time, D major. Sustained notes. Marking: *p*.
- VI I:** Treble clef, 6/8 time, D major. Sustained notes. Marking: *Dolce*.
- VI II:** Treble clef, 6/8 time, D major. Sustained notes. Marking: *Dolce*.
- Ac Cb:** Bass clef, 6/8 time, D major. Sustained notes. Marking: *p*.

# CONSTRUCTORS D'INSTRUMENTS DE VENT-FUSTA A BARCELONA ENTRE 1742 I 1826

JOSEP BORRÀS I ROCA

## JUSTIFICACIÓ

El motiu de la present comunicació és donar a conèixer una informació relativament nova i concreta sobre l'activitat constructiva d'instruments de vent-fusta a Barcelona a partir de les ressenyes que es desprenen dels protocols notariais del Gremi de Torners, gremi al qual pertanyen la quasi totalitat dels constructors fins a principis del segle XIX. El contingut d'aquests protocols, tal i com veurem a continuació, és molt ric pel que fa a les dades i pot suposar, fins el moment, el nexa més evident a l'hora de relacionar el patrimoni instrumental identificable que ens resta, amb un material de tipus documental que és susceptible d'ésser ampliat i canalitzat en diverses vessants.

La construcció i venda d'instruments de vent fusta a Barcelona (en el context d'aquest article ens referim a flautes travesseres, oboès, xeremies, gralles, sacs de gemecs, clarinets, i fagots) va ser molt important a partir de la segona meitat del segle XVIII fins a la primera meitat del segle XIX. Aquesta especialitat constructiva, clarament influenciada pel desenvolupament de l'òpera i l'oratori, així com la presència de músics militars estrangers i les acadèmies de música instrumental,<sup>1</sup> es va situar a la cresta de l'àmbit general hispànic tal i com ho demostren el gran nombre d'instruments marcats conjuntament amb un cognom i el nom de Barcelona<sup>2</sup> que ens han quedat en museus i col·leccions particulars, així com les diverses referències escrites (relacions nominals dels teatres, les esglésies, i algunes cases particulars, cites puntuals en dietaris, premsa, etc.). Si bé diversos catàlegs de museus i col·leccions aporten les dades que fins el moment s'han obtingut sobre aquests constructors,<sup>3</sup> la informació biogràfica i professional que es desprèn dels documents notariais que hem transcrit poden contribuir a fer una interpretació més concreta i centrada en els aspectes que fan referència

1. Vegeu Roger ALIER, *La òpera en Barcelona*, Barcelona, Societat Catalana de Musicologia, 1990.

2. I altres no signats de tipologia semblant.

a l'inici en aquesta especialitat de determinats personatges, especialment els que fan referència a les nissagues dels Xuriach, Pedrosa, Vinyoles, Boisselot, Oms i Bernareggi.

## EL GREMI DE TORNERS DE BARCELONA

Pel que fa al funcionament del gremi durant l'època que es tracta en aquest article hi ha l'extens treball del doctor Pere Molas *Los Gremios Barceloneses del siglo XVIII*.<sup>4</sup> Aquest treball suposa un estudi genèric sobre el desenvolupament de les corporacions gremials i una síntesi i reorientació dels estudis d'altres tractadistes sobre el món corporatiu a Barcelona. Si bé l'autor centra especial atenció en l'estudi d'alguns sectors concrets —especialment el tèxtil— la investigació global que es desprèn de tota la recerca resulta indispensable per entendre la dinàmica del gremi de torners.

Els constructors d'instruments de vent-fusta de Barcelona, com la resta d'individus que es dedicaven a la mateixa especialitat en els principals centres europeus, formaven part del gremi de torners com a conseqüència dels seu treball en el torn amb la fusta, i altres materials com el vori, l'os o la banya. Aquest gremi es va crear l'any 1556 com una especialització del gremi de fusters i va formar una confraria pròpia sota l'advocació de Sant Onofre.

Hem començat a resseguir els protocols d'aquest gremi des del primer notari que hem trobat, a partir de l'any 1742. Les notícies que en tenim són escasses i poc rellevants fins l'any 1769.<sup>5</sup> Sabem que el gremi va estar durant un temps (més concretament fins a la segona meitat del segle XVIII) associat al gremi de capcers a la «Confraria de Torners i Capcers», fins la segregació total d'ambdós gremis abans de 1769.<sup>6</sup> També sabem que hi havia associada a la confraria la «Germandat de Joves Mestres i fills de Mestres de Torners i Capcers», que va durar fins l'esmentada segregació. Pel que fa al nombre d'agremiats, el cadastre de 1729 inclou

3. Museu de la Música de Barcelona, *1/Catàleg d'instruments*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991; William WATERHOUSE, *The New Langwill Index, a Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, Ed. Toni BINGHAM, Londres, 1993. Aquest treball suposa la continuació de l'iniciat per Lydesay G. LANGWILL, *An Index of musical wind-instrument makers*, Ed Lidsay & Co. Ltd. Edimburg. Edicions: 1960, 1962, 1972, 1974, 1977, 1980. Actualment s'està treballant en una nova edició en CD ROM. Aquest inventari també conté els instruments de metall.

Id.: *Els nostres luthiers. Escultors del so*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1996. *Instruments de musique espagnols du XVIè au XIXè siècle*, catàleg de la exposició «Europalia 85», Brusel·les, Banque Generale, 1985.

4. Pere MOLAS RIBALTA, *Los Gremios Barceloneses del siglo XVIII. La estructura corporativa ante el comienzo de la revolución industrial*, Publicaciones de la Conferenciación Española de Casas de Ahorros, Madrid, 1970, [Tesi doctoral].

5. Els protocols d'aquest període no recullen informació sobre el gremi.

6. AHPB: Notari Francesc Mas i Güell (núm. 966), *Llibre d'actes de Confraries, Col·legis i Gremis*, 1765, 22 de febrer.

els «tornerers i capcers» en un grup que en comprèn 12, i està classificat com a gremi de «segona classe».<sup>7</sup>

La segona meitat del segle XVIII viurà un procés de transformació dels tallers d'aquests artesans constructors en centres especialitzats de producció, regulats per l'estat i que inclouen la divisió del treball, la indústria suplementària i l'orientació clara al lliure comerç, en contrast amb la funció inicial de la primera meitat del segle, on l'activitat de fabricació d'instruments era compartida i complementària amb la d'altres oficis, normalment els constructors eren allora intèrprets musicals. En la descripció dels drets que adquiria un torner quan entrava en el gremi hi figura el fet de «tenir botiga, treballar i fer treballar», això ens fa pensar que els membres d'aquesta corporació podien arribar a assolir el grau, ja esmentat, de petit empresari amb treballadors i aprenents i fins i tot superar la vella estructura del «taller col·lectiu» tan comú en la majoria de gremis artesanals.

Podem classificar el gremi en la categoria que Molas denomina de «gremi industrial»,<sup>8</sup> format per una corporació d'artesans i clarament diferenciat del «gremi comercial». La majoria de tallers de gremis d'aquesta categoria concreta eren al mateix temps centres de producció i venda d'objectes propis i importats. Representaven els grups menys afectats per la Revolució Industrial, ja que treballaven amb mètodes artesanals. Hi havia tres graus en la jerarquia laboral: mestre, oficial i aprenent. Els mestres (és a dir els individus que havien superat l'examen de meseria) solien tenir dues categories diferents: mestres empresaris (artesans que podien disposar d'un local i eines pròpies) i mestres jornalers (artesans que treballaven a sou d'un altre mestre).<sup>9</sup>

El gremi de tornerers va formar part d'un sector específic productiu que va ser dels pocs que va experimentar un relatiu creixement fins a principis del segle XIX (concretament un 66 %) com a contrast amb la població gremial de Barcelona que va perdre una tercera part dels seus membres a causa d'un relaxament produït per l'ocupació francesa i el canvi d'orientació cap a les noves professions.<sup>10</sup>

El fet de l'especialització del gremi cap a determinats sectors com ara la construcció i la venda d'instruments a partir dels anys 80 —especialització que comporta amb tota seguretat uns ingressos més elevats pels objectes produïts en referència als tradicionals del gremi—<sup>11</sup> podria haver contribuït a l'estabilització i increment econòmic de determinats tallers i a que s'hi incorporés personal especialitzat que provenia d'altres països com ara França i Itàlia.

7. Els nous governadors borbònics van dividir la població gremial de Barcelona en tres grups o «classes» segons les quantitats que pagaven en concepte de «servei personal» del cadastre. En el moment de la nova legislació hi havia 97 gremis (33 de 1a, 38 de 2a i 26 de 3a classe). També inclouen en la denominació «gremi» a diversos oficis i professions que fins aquell moment es consideraven lliures (cistellers i xocolaters).

8. Tot i que a causa de la relativa poca producció, en comparació amb altres gremis industrials, ens fa pensar en un «petit» gremi industrial.

9. Pere MOLAS, *op. cit.*, *Los maestros: del empresario al jornalero*, p. 70-85.

10. Pere MOLAS, *op. cit.*, *Dinàmica de la renovación y análisis sectorial*, p. 242 i següents.

Si ens limitem a observar els protocols que abracen els primers trenta anys del segle XIX veurem que no hi ha reflectida cap traça de l'avenç del liberalisme, el lliure comerç o de fets puntuals derivats de la primera Constitució Espanyola. Això és un signe clar que el gremi adopta una posició conservadora i se submergeix en una agonia corporativista global fins el 20 de gener de 1834.<sup>12</sup> Veurem, més endavant en aquesta comunicació, com a l'any 1819 es fan totes les accions possibles per frenar les intencions d'entrada al gremi d'un torner estranger, Francisco Bernareggi i en clar contrast, l'última persona que es presenta a un examen de mestria, Anton Barnucell que el 1826 fa un examen en clara condescendència amb la corporació, que no difereix, ni per la forma ni pel contingut al de les èpoques més restrictives del segle passat. En aquell temps són ja diversos els constructors que s'han establert professionalment per la via del lliure comerç.

## LA FAMÍLIA DE NOTARIS MAS

A l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona<sup>13</sup> hi ha dipositats els protocols de tres notaris del gremi de torners en el període comprès entre 1742 i 1838. Hi trobem tres generacions d'una mateixa família: en Francesc Mas i Güell (1742-1780), en Josep Francesc Mas i Vidal (1779-1815) i en Francesc Mas i Fontana (1816-1838).<sup>14</sup>

El gremi de torners feia un ús continuat del notari, el qual aixecava acta de diverses activitats, entre les que destaquen les juntes del gremi i els exàmens de mestria. També es requeria la presència del notari en altres actes, com ara les impugnacions i les protestes.

Afortunadament per a la nostra recerca, el fet que els notaris d'aquest gremi hagin estat correlativament membres de la mateixa família ens ha facilitat la feina de recerca del nou dipositari del càrrec i ens ha permès resseguir d'una manera lineal i completa (només fragmentada pel sotrac de la Guerra de la Independència) la documentació que fa referència al gremi durant un espai de temps de gairebé cent anys (1742-1838).

Dissortadament són pocs els membres del gremi de torners que van fer ús d'aquests notaris personalment, és a dir fora del gremi. Aquest fet ens priva d'incrementar i contextualitzar la informació del gremi amb la individual (testaments, herències, etc.)

Cal ressaltar que aquests protocols, tot i la repressió borbònica i les tendències derogatives del català pròpies del liberalisme i les Corts de Càdis, estan escrits en català tal i com ho fan la resta dels gremis de la ciutat, fins i tot ben entrat el segle XIX.

11. En els documents consten objectes tipus boles de billar, boquilles, canonets d'agulles, etc.

12. Reial Decret de 20 de gener de 1834: Abolició dels privilegis gremials.

13. Del Col·legi de Notaris de Catalunya.

14. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Col·legi de Notaris de Catalunya. Notaris: Francesc Mas i Güell (núm. 966), Josep Francesc Mas i Vidal (núm. 1069), Francesc Mas i Fontana (núm. 1165).

## IDENTIFICACIÓ DELS MEMBRES DEL GREMI ESPECIALITZATS EN LA CONSTRUCCIÓ D'INSTRUMENTS DE VENT-FUSTA

A part dels instruments conservats, coneixem l'existència d'aquests constructors gràcies a diverses fonts, especialment escrites, que fan referència a la seva activitat. Fins el moment no disposem de rebuts ni comandes, ni tan sols d'un tipus de document de caràcter comercial molt habitual en altres contextos geogràfics, com és la propaganda en diaris i altres publicacions feta pels mateixos constructors o per comerciants.

Les partides de naixement i de defunció d'aquesta època fan sovint esment de l'ofici dels pares i del difunt, respectivament, i sempre dins el terme «torner» i sense cap esment a una activitat musical paral·lela.<sup>15</sup>

Una font de gran excepció resulta el conegut dietari del Baró de Maldà,<sup>16</sup> el qual cita tres famílies de membres del gremi: els Oms (no com a constructors d'instruments, sinó com a torners novells), els Padrosa (com a músics «sonadors») i els Xuriach (com a músics). Altres fons importants són les relacions de músics que han intervingut o formen part d'una plantilla d'un teatre,<sup>17</sup> d'una església o en un fet puntual com la formació d'una acadèmia musical, etc.

Les Llibretes de Comunió Pasqual —que recullen un llistat elaborat per una parròquia sobre persones que habitaven a cada casa i eren susceptibles de rebre la comunió— han resultat també una eina de primer ordre de cara a identificar els individus que feien l'aprenentatge o cohabitaven en un taller. (Taller i habitatge, en aquesta època i context, eren gairebé sempre equivalents.) Gràcies a aquesta font hem pogut conèixer els membres de la família Xuriach que habitaven a la casa del carrer de la Boqueria i el domicili dels Oms a la plaça Nova.<sup>18</sup>

En principi hem d'acceptar la premissa de que un personatge del gremi que també figura com a músic en alguna informació contemporània (com és el cas dels Pedrosa i Xuriach) és potencialment un constructor d'instruments o forma part d'un taller d'aquesta especialitat, però sens dubte l'element més important per identificar un constructor és la marca estampada sobre un instrument. (Vegeu les marques a les figures 7, 8, 9 i 10.)

Considerem com a marca el conjunt d'una sèrie de signes d'identificació —normalment lletres que formen part d'un nom propi, acompanyades de les d'un municipi— estampades o «marcades» sobre alguna o diverses parts de l'instru-

15. La prevenció contra les persones que exercien la professió de músic (a excepció dels organistes i mestres de capella) és un fet reconegut. Vegeu Pere MOLAS, «Estructura i formes de la vida social» a *Història de Barcelona*, vol. 5 i *El desplegament de la ciutat manufacturera*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia Catalana, 1993: «[...] La ciutat de Barcelona havia obtingut el 1707 un privilegi reial que declarava marginats els músics, els carnisers i els pregoners[...]», p. 191.

16. Rafel d'AMAT I DE CORTADA, *Calaix de sastre*, vol. III, 1795-1797, pàg. 68, edició i selecció de Ramon Boixareu, Biblioteca Torres Amat, ed. Curial, 1988.

17. Roger ALIER, *op. cit.*

18. Arxiu Històric de Santa Maria del Pi: *Llibretes de Comunió Pasqual*, anys 1746 a 1790, armarí XI, prestatge I, vols. 38 a 70.

ment. També s'inclouen a la marca les inicials, així com dibuixos, símbols o lletres que la complementen (patents, exposicions i medalles). Però la marca ens detalla més coses que el nom i el lloc d'origen del taller. És del tot sabut que la marca no sempre correspon a la persona que ha construït l'instrument (en el sentit de l'artesà que ha dissenyat el procés d'aquest fins la seva etapa final) i que el dret de signar correspon només al propietari del taller o a un comerciant. Mai un aprenent o oficial, ni un mestre jornalero (és a dir, que no tenia la capacitat per establir-se) podia marcar amb el seu nom un producte destinat a la venda, en el nostre cas, un instrument.

La marca dels instruments és molt variable des del segle XVI i ha estat objecte d'estudis molt amplis.<sup>19</sup> En l'època que abraça aquest article (1742-1838), quan ja hi ha una regulació pública d'aquesta activitat constructiva, la marca inclou, a part de les referències identificadores del taller, una sèrie de dades que fan al·lusió a aquest control.

Les informacions que es desprenen de la marca són les següents:

- El nom (de famílies, propietaris, companyies) on a vegades hi consta la especificació «pare», «fill», «menor», etc., ja sigui a través del mot complet o amb abreviacions tipus inicials.
- El municipi on es troba el taller.
- Signes o dibuixos que pertanyen al taller i li atorguen categories específiques (p. ex. la corona reial que el vincula amb la casa reial) o relatius a un municipi.
- Números referents a les parts de l'instrument (cossos de recanvi) o al fet de pertànyer a un conjunt.
- Lletres que informen sobre l'afinació o la tonalitat.
- Senyals distintius de protecció de cara als imitadors i venedors no autoritzats: també nomenats «senyals de vendre».

## DOCUMENTS SELECCIONATS

Els protocols que s'inclouen en aquest treball són una selecció feta a partir del seguiment cronològic de la documentació notarial del gremi de torners entre 1742 i 1838. Aquesta tria contempla no solament els documents que parlen explícitament d'aquesta vessant constructiva i els seus protagonistes sinó també els que contenen referències que ajuden a facilitar-nos el context general del gremi.

Els hem agrupat en dos grans grups:

1. Els exàmens de mestria.

19. Herbert HEYDE, «Makers' marks on wind instruments», *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, 1993.

2. Altres documents. Aquests fan referència als consells generals del gremi, així com a alguns assumptes entre un membre del gremi i el notari.

### Els exàmens de mestria

- Mestria d'Anton Oms* - 1781, novembre, 25
- Mestria de Salvador Terrés i Bigas* - 1782, gener, 10
- Mestria de Pere Candeló i Rialp* - 1782, desembre, 1
- Mestria de Savador Xuriach i Bofill* - 1787, setembre, 24
- Mestria de Narcís Pedrosa i Curull* - 1791, gener, 13
- Mestria de Llorenç Vinyoles i Bellavista* - 1792, juny, 5
- Mestria de Jordi Bellavista i Angel* - 1792, juny, 5
- Mestria d'Anton Oms i Farràs* - 1799, juny, 17
- Mestria de Pere Oms i Farràs* - 1799, juny, 17
- Mestria d'Agustí Benet i Llorà* - 1817, juliol, 6
- Mestria de Joaquim Solà i Font* - 1826, febrer, 21
- Mestria d'Anton Barnucell i Trias* - 1826, octubre, 24

### Altres documents

- Demanda de Josep Serra contra Joan Xuriach* - 1764, octubre, 19
- Testimoni a favor de Rafael Xuriach* - 1772, desembre, 14
- Acta de requeriment i embargament contra Llorenç Ensaldó* - 1789, agost, 11
- Acta de requeriment i embargament contra Pere Barret* - 1789, agost, 11
- Recepció del testament de Llorenç Vinyoles* - 1792, juny, 20
- Consell general del gremi: admissió de Louis Boisselot* - 1799, juliol, 16
- Consell general del gremi: deute del gremi al notari Mas* - 1819, febrer, 25
- Consell general del gremi: exoneració del pagament de taxes a Llorenç Vinyoles* - 1819, març, 10
- Consell general del gremi: actuacions contra Ramon Codina i Francisco Bernareggi* - 1819, novembre, 19
- Consell general del gremi: resolució de l'examen de Francisco Bernareggi* - 1919, desembre, 4
- Consell general del gremi: revisió de l'examen de Francisco Bernareggi i acta de protesta de Pere Oms* - 1820, gener, 14

### L'EXAMEN DE MESTRIA

Els gremis van regular les etapes compreses entre l'aprenentatge i el lliure exercici de la professió a partir d'una relació pedagògica, tutelar i professional entre el mestre i l'aspirant durant els graus d'aprenent i fadrí. La consecució del grau

de mestre amb l'aprovació d'aquest examen, així com el pagament de les taxes i el jurament dels drets i les obligacions com a mestre del gremi, suposava l'accés al lliure exercici de l'ofici, així com el dret a fabricar i vendre els productes assenyalats a les ordenances gremials.

A partir dels 18 anys, el fadrí (o oficial) podia accedir a la plaça de mestre mitjançant la superació de l'examen de mestria. Aquest examen representa gairebé l'únic privilegi heretat després del Decret de Nova Planta de la presència dels gremis en l'antic govern municipal i té un cert grau d'autonomia respecte els altres actes dictats per les institucions oficials.

Potser en funció d'aquest fet, la informació sobre el seu contingut —és a dir els objectes presentats als examinadors— en comparació a les informacions que es desprenen d'altres exàmens de torners en d'altres ciutats espanyoles i estrangeres<sup>20</sup> és molt ric i precís sobretot en referència a les especialitats derivades de l'activitat del gremi, com és el cas dels instruments musicals.

Cal ressaltar que en el cas dels tres notaris que hem consultat, la informació de l'examen pel que fa al protocol i contingut es fa més evident a partir de la segregació del gremi de torners de la «confraria de capçers i torners»(1766), el notari del qual era Francesc Mas i Fontana, i més concretament els seus successors: el fill, Josep Francesc Mas i Vidal i el nét, Francesc Mas i Fontana.

És un fet constatat la situació de privilegi que tenien els fills i gendres de mestres del mateix gremi per accedir al grau de mestre, així com la prevenció del gremi pel que fa als aspirants estrangers, ja disposessin o no d'aquest grau de mestria. En els protocols que exposem aquí, veurem clarament els fets de privilegi i prevenció, així com els conflictes permanents amb altres gremis —especialment el de julià mercers—, que varen caracteritzar l'existència de la corporació fins a les noves estructures comercials i industrials del segle XIX.

Els exàmens de mestria del gremi de torners es basen en una fórmula gairebé sistematitzada que conté una sèrie punts d'informació que comentarem tot seguit.<sup>21</sup>

## 1) Llista dels membres del gremi assistents a l'examen i dels examinadors

La llista dels membres del gremi assistents a l'examen i dels examinadors<sup>22</sup> es presenta d'una forma jeràrquica començant pels prohoms, el claverí, el credencer i els examinadors. També hi consta el nom del representant de la Cúria Reial Ordi-

20. Només a caire orientatiu, vegeu alguns treballs com: Marcelle BENOIT, «L'apprentissage chez les facteurs d'instruments de musique à Paris; 1600-1661; 1715-1774», *Recherches* 24.5 (1986), París. *Id.* *Tourneurs sur bois et manufactures d'instruments à vent en Haut-Normandie* (Catàleg de l'exposició de Rouen), Rouen 1980; Roland CHAPNESS, *The Worshipful Company of Turners of London*, Londres, 1966; *Id.* Constant PIERRE, *Les facteurs d'instruments de musique*, París, 1893.

21. L'anàlisi de les parts de l'examen s'ha fet a partir d'un model nuclear. Concretament el de Salvador Xuriach i Bofill. AHPB: Josep Francesc MAS I VIDAL, *Manual*, 1787, f. 108r-109v.

22. L'estructura jeràrquica del gremi es basa en el prohomo = membre regidor de la junta del gremi, claverí = tresorer, i credencer = escrivà.

nària i del notari. Els càrrecs de prohoms, clavari, credencer i examinadors corresponen a membres que han estat escollits en els consells regulars del gremi, per tant no hi ha una relació directa de causalitat amb alguna especialitat constructiva. Hem de ressaltar però, que gairebé tots els personatges que hem relacionat amb la construcció d'instruments adquireixen en algun moment el càrrec de prohom (regidors i representants del gremi), cosa que comporta una determinada categoria professional.

Hem triat com a mostra de la regularització d'aquests càrrecs el protocol referent a la junta del gremi del 25 de febrer de 1819<sup>23</sup> on s'escullen els càrrecs esmentats juntament amb els d'oidors de comptes i taxadors. Aquesta junta ens mostra un ampli llistat d'agremiats i alhora ens il·lustra la situació del gremi després de la Guerra de la Independència.

## 2) Descripció del lloc on es realitza l'examen

Pel que fa a la descripció del lloc on es realitza l'examen i com a conseqüència de l'aparent manca d'una seu pròpia, el lloc més freqüent és en una habitació del desaparegut Convent de la Santíssima Trinitat de Pares Calçats, en el claustre del qual el gremi tenia la capella de Sant Onofre. El següent indret més habitual és la casa del notari,<sup>24</sup> així com les cases d'altres membres del gremi. Un seguiment d'aquestes cases ens permetria determinar un possible radi geogràfic dels tallers, però les cases que s'anomenen en els exàmens del gremi no són forçosament tallers ni residències dels examinats. És molt probable que el taller no tingui, en molts casos la capacitat física adequada per acollir el nombre de persones que intervenen en un acte d'aquest tipus, tal com hem pogut deduir en el cas de l'examen de mestria d'Anton Oms,<sup>25</sup> efectuat el 25 de novembre de 1781 en el domicili del seu pare, Pere Oms a la plaça Nova. Sabem que l'examinat Anton Oms no habitava en aquesta casa aleshores, ni hi havia allí cap activitat d'ofici de torner.<sup>26</sup>

## 3) Nom i cognoms de l'examinat i dels seus progenitors, data de naixement i procedència de la parròquia de bateig

En relació a la identificació del fadrí examinat, cal assenyalar que normalment l'examen conté el nom i cognoms, així com les referències personals de la

23. AHPB, Francesc MAS I FONTANA, *Manual*, 1819, f. 117r-118r.

24. En els protocols, la casa dels notaris Mas està situada al carrer Bassella i posteriorment a la Baixada de Sant Sever.

25. AHPB, Josep Francesc MAS I VIDAL, *Manual*, 1781, f. 100v-101v.

26. Arxiu de la Parròquia del Pi: *Llibretes de Comunió Pasqual*, vol. 52, 1780, caps 4, XXX. Tractarem amb més detall la informació que ens ha proporcionat aquesta molt important font complementària al parlar de cada constructor en particular.

seva línia ascendent. El reconeixement del cognom de la línia materna no és possible en els casos on no és present el segon cognom o bé el nom de soltera de la mare.<sup>27</sup>

Com és de suposar, el grup més nombrós de fadrins correspon al dels fills de membres del mateix gremi. També hem trobat els casats amb filles de mestres, així com els fadrins amb professió paterna externa al gremi. Aquí presentem un llistat dels membres que hem seleccionat:<sup>28</sup>

#### Fills de mestre del mateix gremi

Joan Xuriach  
 Salvador Xuriach  
 Narcís Pedrosa  
 Llorenç Vinyoles  
 Jordi Bellavista  
 Anton Oms (menor)  
 Pere Oms  
 Agustí Benet  
 Joaquim Solà  
 Anton Barnucell

#### Casats amb filles de mestre del mateix gremi

Josep Bellavista  
 Salvador Terres

#### Filiació externa al gremi

Anton Oms  
 Josep Riera  
 Pere Candeló  
 Louis Boisselot  
 Francisco Bernareggi

Pel que fa a la procedència geogràfica d'aquests torners, podem observar una primera etapa on predominen els subjectes vinguts d'altres indrets de Catalunya, especialment del radi del bisbat de Vic i més concretament de Torelló, ciutat reconeguda per la seva vinculació al món del treball del torn. Aquesta etapa coincideix amb el flux migratori de gent del món rural cap a Barcelona de la primera meitat del segle XVIII.<sup>29</sup>

27. Durant el segle XVIII, el cognom propi de la dona casada va precedir del corresponent al marit. Aquest fet durarà fins a principis del segle XIX. La creació del Registre Civil significarà la regularització d'aquest ordre.

28. Selecció que hem efectuat a partir dels protocols que són susceptibles de tenir una possible relació amb l'activitat de construcció d'instruments de vent-fusta

29. Pierre VILAR, *Catalunya dins l'Espanya moderna*, vol. III, Barcelona, Edicions 62, 1964-

Un segon període representa —sempre respecte als torners que hem seleccionat per tenir algun tipus de relació amb l'activitat constructiva d'instruments de vent-fusta— una localització estable i continuada dins de la mateixa ciutat. Cal assenyalar que el gremi seguirà rebent durant aquest període gent d'altres indrets de Catalunya, però no seran individus que formin part d'aquest grup seleccionat. Això ens revela que l'inici d'aquesta especialitat es va produir a Barcelona, i a través d'uns elements molt concrets del gremi, conjuntament amb dos torners estrangers: Louis Boisselot i Francisco Bernareggi, els quals pertanyien a nissagues molt conegudes i de les que es té força documentació dins del món de la construcció d'instruments de vent. És important constatar que són els dos únics torners estrangers que sol·liciten l'entrada a la corporació en tot el període que contempla aquest article.

A continuació, la procedència geogràfica dels torners que fan l'examen de mestria:

<i>Nom</i>	<i>Naixement</i>	<i>Municipi</i>	<i>Diòcesi</i>
Josep Riera	?	Sant Feliu de Torelló	Vic
Joan Xuriach	?	Barcelona	
Anton Oms	1755	Tremp	La Seu d'Urgell
Salvador Terres	1756	Sant Martí de Riudeperes	Vic
Pere Candeló	1753	Prats de Rei	Vic
Louis Boisselot	1754	Sant Pere de Maconce	Montpeller
Salvador Xuriach	1758	Barcelona	
Narcís Pedrosa	1756	Barcelona	
Llorenç Vinyoles	1774	Barcelona	
Jordi Bellavista	1774	Barcelona	
Anton Oms (menor)	1780	Barcelona	
Pere Oms	1781	Barcelona	
Agustí Benet	1797	Barcelona	
Joaquim Solà	1809	Barcelona	
Anton Barnucell	?	Barcelona	
Francisco Bernareggi	?	Monza	

#### 4) Nom del padrí

La figura del padrí en aquests exàmens és susceptible d'un altre estudi més concret per tal d'esbrinar la relació amb el fadrí examinat. A cop d'ull, la funció de padrinatge podria tenir més relació amb el protocol de l'acte de l'examen que no

1968. «Les transformacions agràries del segle XVIII català». (El moviment demogràfic), p. 49 a 181; *Id.* Pilar LÓPEZ, *Història de Barcelona*, vol. 5, «El desplegament de la ciutat manufacturera», Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1993; «Evolució demogràfica», p. 111 i ss.

pas amb una vessant directa d'aprenentatge, d'acord amb la figura tradicional de padrí que actua com a presentador i avalador.

<i>Nom del fadrí</i>	<i>Nom del padrí</i>	<i>Any de l'examen de mestria</i>
Josep Riera	Josep Serra	1764
Joan Xuriach	Jaume Serra	1764
Anton Oms	Joan Badia	1781
Salvador Terres	Jaume Riera	1782
Pere Candeló	Rafael Xuriach	1782
Salvador Xuriach	Jaume Serra	1787
Narcís Padrosa	Joan Serra	1791
Llorenç Vinyoles (menor)	Josep Bellavista	1792
Jordi Bellavista	Llorenç Vinyoles	1792
Anton Oms (menor)	Anton Oms	1799
Pere Oms	Anton Oms	1799
Louis Boisselot	Anton Oms	1799 (convalidació)
Agustí Benet	Josep Veladó	1817
Francisco Bernareggi	Pere Oms	1819 (proposta)
Joaquim Solà	Gervasi Benet	1826
Anton Barnucell	Francesc Serra	1826

De fet, però, en els protocols no hi ha cap referència dels tallers on els fadrins han efectuat la seva formació fins a l'examen de mestria, i en alguns casos es fa evident el fet que padrí i mestre són la mateixa persona, com és el cas d'Anton i Pere Oms. En efecte, segons els protocols que recullen els seus respectius exàmens de mestria,<sup>30</sup> ambdós han estat padrinejats pel seu pare Anton (major) el 1799. Sabem que els dos fills d'Anton Oms, Antoni Oms (menor) i Pere Oms —que ja tenen edat per a actuar com a aprenents en un altre taller— treballen i fan la seva formació al costat del seu pare, el qual finalment els apadrinarà en l'examen de mestria.<sup>31</sup>

Un cas aparentment diferent d'aquest tipus de padrinatge el trobem el 1792 en els exàmens de Llorenç Vinyoles (menor), padrinejat per Josep Bellavista, i Jordi Bellavista, padrinejat per Llorenç Vinyoles (major).<sup>32</sup> Tot i contemplar la hipòtesi del cas anterior, sembla que en aquest cas els padrins actuen com a valedors i en clara representació i entroncament entre les dues famílies.

Un cas diferent dels anteriors, i que ens permet establir una hipotètica identificació del padrí com a mestre és el dels germans Joan i Salvador Xuriach, que

30. AHPB, Josep Francesc MAS I VIDAL, *Manual*, 1799, f. 187r-190r.

31. Més endavant, en tractar sobre cada família de constructors en particular, veurem la descripció que va fer del seu taller o «casa de torners» l'aristòcrata Rafel d'Amat, Baró de Maldà, en el diari *Calaix de Sastre*. Rafel d'AMAT I DE CORTADA, *Calaix de sastre*, vol. III, 1795-1797, p. 68, edició i selecció de Ramon Boixareu, Biblioteca Torres Amat, Curial, 1988.

32. AHPB, Josep Francesc MAS I VIDAL, *Manual*, 1792, f. 428v-430v.

ven tenir com a padrí en Jaume Serra el 1764 i 1787 respectivament.<sup>33</sup> Sabem que, en el transcurs de l'edat en què es podia fer l'aprenentatge, no habitaven a la casataller paterna de Josep Xuriach, situada al carrer de la Boqueria.<sup>34</sup> Per tant, aquest fet ens podria indicar que Jaume Serra devia ser el mestre real amb qui havien fet l'aprenentatge.

A falta de més informacions sobre el rol que atorga la categoria de padrí en aquests exàmens, podem fer una estimació hipotètica de que en molts casos padrí i mestre corresponen a la mateixa persona.

### 5) Contingut de l'examen. Aprovació dels examinadors<sup>35</sup>

La part que més ens interessa i que ens resulta més reveladora pel que fa a la descripció directa dels elements que intervenen en aquesta especialitat constructiva és la que correspon al contingut dels exàmens: hi consten, en la majoria dels casos, les peces aportades, així com els materials i altres informacions que hi tenen relació. Les especificacions sobre aquesta part de l'examen es fan cada cop més concretes a partir dels anys 80, i sobretot com a conseqüència de l'aparent obligatorietat de presentar els objectes. Com a referència anterior a aquest període, podem observar el cas que veiem el 1765 amb l'acceptació en el gremi de Josep Bellavista, torner, «per estar casat amb filla de capçer»<sup>36</sup> durant una junta del consell general del gremi, i sense la realització efectiva de l'examen de mestria.<sup>37</sup> També veurem, i sempre centrant-nos en aquesta etapa anterior als anys 80, que en alguns casos, tot i aportar uns determinats exemples relacionats amb l'activitat del gremi, aquests no surten reflectits a l'examen. Efectivament, a l'examen de Joan Xuriach<sup>38</sup> no consten els objectes aportats, i curiosament s'inclou en aquest protocol una protesta (l'única que hem trobat en tots els protocols) on es fa constar que «lo examen que per sa mestria presenta dit Joan Xuriach, no fonch fet a lo menos en tot per mà de ell mateix com devia ser-ho, (com en cas que convinga se justificarà)».

A partir de la suposada relació amb la construcció d'instruments de tots aquests personatges que hem seleccionat, veiem que la majoria d'exàmens no

33. AHPB, Josep Francesc MAS I VIDAL, *Manual*, 1787, f. 108r-109v. AHPB, Francesc MAS I GÜELL, *Manual*, 1764. f. 309r-309v.

34. Les esmentades Llibretes de Comunió Pasqual ens permeten fer un seguiment de la gent que habitava a la casa (i aparentment botiga) del patriarca de la família Josep Xuriach.

35. Normalment sota la fórmula «lo qual examen, vist y reconegut per los sobredits examinadors, han trobat ésser idoneo».

36. AHPB, Notari Francesc MAS I GÜELL (núm. 966), *Llibre d'actes de Confraries, Col·legis i Gremis*, 1765, 18 d'abril.

37. Aquest és un dels pocs casos que hem trobat en tota la documentació que fa referència a l'entrada al gremi sense examen. Normalment els fills de mestre fan l'examen protocol·lari i la seva situació de privilegi es reflecteix en el pagament de les taxes.

38. AHPB, Notari Francesc MAS I GÜELL (núm. 966), *Manual*, 1764, f. 309r-309v.

reflecteixen en cap cas una sotsespecialitat dins del gremi, i que el contingut pot ser molt variable, sempre dintre de la construcció d'objectes propis dels torners.

Podem classificar els exàmens en tres categories:

- a) Exàmens basats exclusivament en instruments musicals, p. ex., Salvador Xuriach i Bofill (1787).<sup>39</sup>
- b) Exàmens mixtes basats en diverses especialitats del gremi, i que també inclouen instruments musicals: p. ex., Llorenç Vinyoles i Bellavista (1792).<sup>40</sup>
- c) Exàmens sense cap referència a l'elaboració d'instruments musicals, realitzats per elements del gremi dels quals es coneix avui en dia certa producció d'algun instrument musical: p. ex., Pere Oms i Farràs (1799).<sup>41</sup>

La llista que oferim a continuació és una síntesi de tots els instruments exposats cronològicament que surten a tots els protocols conservats en el període de temps que tracta aquesta comunicació (1742-1838).

1782. Pere Candeló i Rialp:	<i>Un oboi en quatre pessas / Doc. 3</i>
1787. Salvador Xuriach i Bofill:	<i>Un baixó de fusta de blada.../..de cinc claus Dos clarinets<sup>42</sup> del to de C solf. Ut.../..de boix de cinc claus / Doc. 4</i>
1791. Narcís Padrosa i Curull:	<i>Un clarinet Un flautí / Doc. 7</i>
1792. Jordi Bellavista i Àngel:	<i>Un reclam de perdius / Doc. 9</i>
1817. Agustí Benet i Llorà:	<i>Un clarinet de boix Una flauta Un pito / Doc. 14</i>
1826. Joaquim Solà i Font:	<i>Una flauta de fusta / Doc. 20</i>
1826. Anton Barnucell i Trias:	<i>Una flauta de tres quarts de llarg de grana- dillo / Doc. 21</i>

Podem observar que en alguns casos, com el de Salvador Xuriach i Bofill, la informació és molt detallada, ja que inclou a la llista la modalitat d'instrument (baixó i clarinet), la tipologia (nombre de claus), l'afinació i els materials utilitzats<sup>43</sup> per a la seva construcció (boix i blada). L'antítesi d'aquest examen és el d'Agustí Benet, que tot i aportar una llista de dos instruments (un clarinet de boix i

39. AHPB, Notari Josep Francesc MAS I VIDAL, *Manual*, 1787, f. 108r-109v.

40. AHPB, Josep Francesc MAS I VIDAL, *Manual*, 1792, f. 429v-430v.

41. AHPB, Josep Francesc MAS I VIDAL, *Manual*, 1799, f. 187r-188v.

42. En el text original amb l'abreviació *clarins*.

43. Pel que fa als materials, cal assenyalar que la majoria de gremis no podien realitzar la compra de les matèries primeres que necessitaven. Anaven a la Llotja, als negocients estrangers, a les companyies comercials, als Corredors de la Llotja, etc.

una flauta), no ens ofereix cap mena de descripció constructiva al marge de la precisió del material de boix. L'expressió que utilitza Anton Barnucell per descriure la flauta: «de tres quarts» resulta particular, si tenim en compte que es tracta de l'any 1826.

Hem seleccionat dos exàmens de mestria que ens relaten una activitat molt pròpia dels constructors d'instruments de vent-fusta: es tracta de l'elaboració de certes joguines musicals de vent, així com de reclams de caça d'animals. És el cas de Jordi Bellavista, que l'any 1792 presenta, entre altres coses, un reclam de perdius i el d'Agustí Benet, constructor d'un xiulet. En aquest sentit, els constructors barcelonins estaven en plena sintonia en el context internacional. Només per citar un referent famós i equivalent europeu direm que la gran família de constructors alemanys Denner<sup>44</sup> va simultanejar durant dos segles aquesta especialitat en exclusiva.

#### 1. DESCRIPCIÓ DELS PAGAMENTS

Tal i com hem dit abans, la qüestió del pagament de taxes oficials per a l'entrada del gremi són molt discriminatòries en relació als examinats que no són fills o gendres de mestre. És un fet sabut que la capacitat de pagament d'aquests drets, així com de les «propines acostumades», significa un condicionant tant o més important que el contingut de les peces aportades a l'examen de mestria. En els protocols que exposem veiem aquesta desproporció en els casos d'Anton Oms, de procedència externa al gremi, el qual paga trenta-una lliures i un sou (més dotze lliures «per llució dels censals»)<sup>45</sup> en clar contrast amb Salvador Terres, casat amb filla de mestre el qual abona la xifra de quatre lliures i un sou (més vuit lliures «per llució del censal»),<sup>46</sup> pagament molt similar al de Salvador Xuriach, fill de mestre del gremi, que paga quatre lliures i dos sous pels drets d'examen.<sup>47</sup>

#### 2. PROCLAMACIÓ DE LA CATEGORIA DE MESTRE TORNER

Un altre element que ens pot ajudar a imaginar el desenvolupament professional d'aquests torners constructors és la fórmula protocol·lària que defineix els drets corresponents a la seva categoria: «*tenir botiga parada, treballar i fer treballar públicament*» així com l'esment d'una sèrie de privilegis i prerrogatives. En aquesta fórmula queda reflectida i optimitzada una estructura laboral de petit empresari artesà amb taller i botiga, i capacitat de tenir treballadors i aprenents. El fet de tenir botiga ens fa pensar que han d'existir uns llibres de comptabilitat.<sup>48</sup>

Tal i com hem dit abans, molt pocs membres del gremi assoliran aquesta categoria i haurem de recórrer a altres fonts, com ara els llibres municipals de cadastre en el cas de que vulguem esbrinar la condició professional de cada cas en par-

44. Vegeu DENNER en *The New Langwill Index*, p. 85.

45. Doc. 3, 1781.

46. Doc. 5, 1782.

47. Doc. 6, 1787.

48. Pere MOLAS, *Los Gremios*, p. 72.

ticular. Entre els privilegis hi ha la capacitat de ser escollit prohom del gremi, així com oficial (credencier, examinador) a les votacions internes que estableixen les ordenances.

### 3. ACCEPTACIÓ I JURAMENT DEL CÀRREC DAVANT L'AUTORITAT DE LA CÚRIA I DECLARACIÓ DE L'APORTACIÓ DELS SEUS BÉNS, QUE QUEDEN INSCRITS EN L'OFICI D'HIPOTEQUES DE BARCELONA DEL REGISTRE D'HIPOTEQUES DE BARCELONA

A més de les obligacions professionals, el gremi determina una sèrie de deures de caràcter religiós, assistencial i protocolari que queden reflectits en cada fórmula d'examen.

Un punt molt important que s'inclou en aquests documents és la declaració de l'aportació dels béns dels examinats. Els béns inclouen «bens mobles i immobles, haguts y per haber, drets y accions y ab las renunciias de uns y altres respectivament necessarias». Aquesta declaració en forma d'inventari ha de quedar inscrita a l'antic Ofici d'hipoteques de Barcelona<sup>49</sup> «abans de sis dies després de l'examen segons acorda la Reial Pragmàtica d'hipoteques».

### 4. DATA DE L'EXAMEN I NOMS DELS TESTIMONIS, AIXÍ COM LA SIGNATURA DELS EXAMINADORS, L'EXAMINAT I EL NOTARI

L'últim detall del document de l'examen de mestria és la seva datació, així com la signatura dels examinadors, de l'examinat i del notari. Algunes d'aquestes signatures les reproduïm al final d'aquest article.

## ALTRES DOCUMENTS

Els exàmens de mestria suposen, fins el moment, la font més concreta a l'hora de relacionar una sèrie de vincles entre aquests constructors, els instruments que resten i la seva relació amb el gremi. Però el notari del gremi recollia altres activitats, ja fos com a establiment protocol·lari del gremi o per iniciativa d'algun dels seus agremiats. Hem cregut interessant seleccionar-ne uns quants que citarem tot seguit, alhora que justifiquem la seva tria:

### 1. Demanda de Josep Serra contra Joan Xuriach (1764)<sup>50</sup>

Aquest és el primer document que s'exposa en aquest article i té un doble interès: per una banda és la primera notícia que tenim de Joan Xuriach en aquests

49. Aquest registre està avui en dia ubicat a la Biblioteca del Col·legi de Registradors Mercantils i de la Propietat de Barcelona. Pel que fa a l'època compresa entre la segona meitat i finals del segle XVIII aquests documents inclosos en el registre es troben gairebé complets, i la seva investigació pot suposar una font d'informació molt important.

50. AHPB, Francesc MAS GÜELL, *Manual*, 1764, f. 309r-309v.

notaris (més endavant parlarem de Joan Xuriach, fill de Josep Xuriach, patriarca de la tercera generació d'una família de músics, constructors i torners) i per altra hi ha l'esment que Joan Xuriach pren la plaça de torner a un membre de procedència externa al gremi, Josep Riera, el padrí del qual fa constància que «l'examen per sa mestria...no fonch fet a lo menos en tot per mà de ell mateix com devia ser-ho». Per tant ens trobem amb un cas probable de privilegi amb l'agreujant de la sospita que l'examinat s'havia beneficiat de l'ajuda d'alguna altra persona

Dissortadament, el notari recull l'acte de protesta, però no el consell del gremi on es varen realitzar aquests exàmens, cosa que fa que les dates de naixement i les dades personals d'ambdós examinats, així com el contingut dels exàmens no quedi especificat en el document.

## 2. Testimoni a favor de Rafel Xuriach

El següent document —l'únic que hem trobat escrit en llengua castellana— fa referència al fet que dos testimonis certifiquen i donen testimoni que Rafel Xuriach, un altre membre d'aquesta extensa família de torners és pobre de solemnitat. Creiem que aquest cas es deu a alguna estratègia per eximir Rafel Xuriach d'alguna obligació de pagament, ja que pocs anys abans el mateix notari certifica la promesa del seu enllaç matrimonial amb Teresa Estrada<sup>51</sup> i pocs anys després el veurem com a padrí en l'examen de mestria de Pere Candeló (1782)<sup>52</sup> i prohoms del gremi. Més endavant, al parlar de la família Xuriach tornarem a citar aquest membre, el qual va acabar exercint l'especialitat de cadiraire.

## 3. Conflictes amb el gremi de Julians Mercers

Uns altres documents molt importants que ens ajuden a comprendre el funcionament corporatiu del gremi són les actes de requeriment i d'embargament que el síndic-procurador i els representants del gremi de torners de Barcelona, amb l'assistència de dos representants del tribunal ordinari de la ciutat, fan als individus Pere Barret i Llorenç Ensaldó, mercers ferreters. Aquests havien venut al detall productes propis del gremi de torners («havian venut per menor y a la menuda alguns dels gèneros de sa botiga que no podia per ésser peculiars a l'ofici de torners, contravenint de esta manera a las ordenansas de dit gremi de torners y al decret que estos havian lograt de sa Excelència y Real acuerdo del present principat de Catalunya, als vint-y-sinch de maig pròxim passat y del corrent any mil set-cents vuitanta nou»<sup>53</sup>).

51. AHPB, Francesc MAS I GÜELL, *Llibre d'actes de Confraries, Col·legis i Gremis*, 1765, f. 304r.

52. AHPB, Josep Francesc MAS I VIDAL, *Manual*, 1782, f. 110r-110v.

53. AHPB, Josep Francesc MAS I VIDAL, *Manual*, 1789, f. 460r-461v. 465v-467r.

Pel que fa a Llorenç Ensaldo, italià, se li van requisar sis dotzenes de trompetes, que s'havia fet portar de l'estranger, i a Pere Barret se li embarguen cinquanta-set dotzenes de trompetes (sic!)<sup>54</sup> que tenia amagades.

Pere Moles ens parla dels reiterats enfrontaments que a finals del segle XVIII tenen els membres del gremi de juliàns mercers (Confraria formada el 1730 la qual agrupa sis oficis) i en especial la branca interna de «mercers–ferreters» o «mercers de quincalla»<sup>55</sup>, amb altres gremis, per la venda d'objectes peculiars d'aquestes corporacions. Els torners no són una excepció i varen participar en la creació, el 1790 de la famosa «Junta d'Individus», col·lectiu comú de gestió de diversos afectats per les accions de la corporació de juliàns mercers. Els dos protocols annexos<sup>56</sup> que fan referència a les inspeccions efectuades per iniciativa dels prohoms del gremi de torners, il·lustren clarament aquest conflicte punyent i quotidià.

#### 4) Recepció dels estrangers Louis Boisselot i Francisco Bernareggi<sup>57</sup>

És un fet conegut que els gremis intenten controlar i frenar l'accés dels estrangers a través de diverses accions contemplades en les ordenances i més concretament en l'examen de mestria, sobretot a partir de la Reial Cèdula del 24 de març de 1777 on es permet a persones estrangeres l'accés a col·legis i gremis de les ciutats que els acullin.<sup>58</sup>

El 16 de juliol de 1799, el consell general del gremi de torners, acorda l'admissió com a mestre de Louis Boisselot, natural de Sant Pere de Maconce (localitat francesa propera a Montpel·lier), nascut el 27 de juliol de 1754 i ja aleshores mestre torner a Montpel·lier.<sup>59</sup>

La plaça per a aquest individu, sol·licitada per Anton Oms (major), va ser acceptada sense cap dificultat per part de l'aspirant. Tot i la no especificació d'aquesta especialitat constructiva, Boisselot forma part d'una dinastia francesa molt documentada i reconeguda en els àmbits de construcció musical, tal i com recull el

54. La sorpresa que ens produeix un nombre tan elevat d'unitats de «trompeta» ens fa pensar que probablement no es tracta d'un instrument musical sinó d'algun equivalent de l'estil reclam o jojuina.

55. Els Mercers diferenciaven la «quincalla»: tot gènere del que no hi a fabricació en contraposició amb «merceria». Un agremiat podia vendre al seus propis productes fabricats i els equivalents importats fora d'Espanya, però no podia vendre quincalla d'importació. MOLAS, *op. cit.*: «El comercio de la merceria», p. 282 i ss.

56. 1789, documents 7 i 9.

57. La informació d'aquests dos constructors ha estat objecte d'un estudi més extens en l'article de Josep BORRÀS i Antonio EZQUERRO, «Chirimías en Calatayud. Principio y final de un proceso constructivo», *Revista de Musicología*, XXIII-2 (1999).

58. Aquesta «Real Cédula» estava clarament influenciada pels intents que a França es feien per a establir la llibertat en l'exercici de qualsevol comerç i ofici. L'edict més radical va ser el del ministre francès Turgot (1776), el qual va tenir una aplicació molt efímera.

59. AHPB, Josep Francesc MAS I VIDAL, *Manual*, 1799, f. 229r-230v.

catàleg internacional de constructors d'instruments de vent *The New Langwill Index*<sup>60</sup> on consta la veu o entrada «Boisselot / Aîné / Montpellier» com a marca en dos exemplars (un oboè de 3 claus i un clarinet de 5 claus) relacionats amb Jean Louis Boisselot, del qual, fins el moment, no es tenen notícies de genealogia anterior (és a dir, de qui va ser «aîné» o primogènit).<sup>61</sup> Varen continuar l'activitat els seus fills Louis Constantin<sup>62</sup> i Xavier.<sup>63</sup>

Per tant, el Louis Boisselot de Barcelona (que havia nascut el 1754) és, amb tota probabilitat, un membre d'aquesta família (potser pare de Jean Louis), i la cita en el protocol de 1799 certifica l'origen de les seves activitats a Barcelona a través de la seva relació amb els Oms.

## EL CAS BERNAREGGI

Vint anys més tard veurem l'intent frustrat d'entrada per la via d'acceptació de l'examen de mestria d'un altre estranger: l'italià Francisco Bernareggi, natural de Monza. Aquest personatge apareix el 19 de novembre de 1819 per primer cop en la documentació de Barcelona referent al gremi de torners. Segons consta a l'acta del consell general del gremi,<sup>64</sup> i en virtut de la informació proporcionada pel «Reial Consolat de Comerç», es proposen les actuacions adequades davant dels tribunals per tal d'interrompre les activitats i frenar les pretensions laborals de Ramon Codina i Francisco Bernareggi —aquest últim de nacionalitat italiana—, ambdós torners, que exerceixen l'ofici sense permís i sense estar agremiats.<sup>65</sup>

No sabem amb certesa el què va passar immediatament però en la següent reunió del consell, celebrada el 4 de desembre de 1819, i en virtut de la «Reial

60. *The New Langwill Index...*

61. Jean Louis Boisselot (\*Montpellier, c. 1785; †Marsella, 1847). Constructor d'instruments de vent i pianos, editor de música i comerciant. Va iniciar les seves activitats a Montpellier fins el 1823, que es va establir a Marsella, on va fundar una gran fàbrica de pianos. El va succeir el seu fill Louis.

62. Louis [Constantin] Boisselot (\*Montpellier, 1809; †Marsella, 1850). Va liderar la fàbrica de pianos de Marsella («Boisselot Fils & Cie»), la qual va ser continuada per successives generacions de la família fins a finals del segle XIX. Segons Howard Schott («Boisselot», en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londres, Macmillan, 1984), els seus instruments van ser molt populars al sud de França i Espanya.

63. [Dominique-François] Xavier Boisselot (\*Montpellier, 03.12.1811; †Marsella, 28.03.1893). Va estudiar al Conservatori de París amb Fétis; el 1836 va obtenir el Premi de Roma, va compondre diverses òperes i cantates. Va dirigir durant molts anys la fàbrica familiar de pianos de Marsella, així com un magatzem de música a París.

64. AHPB, notari Francisc MAS I FONTANA, *Manual*, 1819, f. 416v-417v.

65. «Seguidament, fou proposat que per part (d)el Reial Tribunal del Consolat de comerç (sic) de la present ciutat, se ha passat un cartell a dits proms ab que se.ls notifica la pretensió que té Ramon Codina de treballar de dit ofici, sens subjectar-se a examens ni pagar los corresponents drets al gremi, y que dins tres dias diguisan los proms y manifestian sos drets per oposar-se a la tal pretenció. /...sinó també a Francisco Bernareggi, italià, y qualsevol altre que intentia infringir las ordenanzas del gremi...».

pragmàtica» de 1777<sup>66</sup> s'acorden ja les proves d'examen d'ingrés en el gremi de Francisco Bernareggi «...natural de Monsa en Italia, lo qual no presenta lo baptisme, però presenta la partida de son desponsori, ab la qual consta un fill legítim de Anton y Antonia Butti» el qual —i aquest és un fet molt significatiu— és presentat i apadrinat per un altre membre de la família Oms, Pere Oms, aleshores ja mestre del gremi, que l'acompanya en el consell.<sup>67</sup> Tot i no tenir dades sobre l'edat d'aquest personatge, veiem que quan pretén ingressar en el gremi ja és casat i amb la professió reconeguda de torner.

A tots els protocols del gremi que hem examinat, pràcticament només consta la definició dels treballs en què es basarà l'examen en cada cas. Si tenim en compte que Bernareggi és segurament un reconegut constructor d'instruments, les exigències de l'examen resulten força discriminatòries a causa segurament de la procedència estrangera de l'examinat, ja que en la prova no hi ha cap referència a instruments musicals i és molt més laboriosa en el seu contingut, si es compara amb la resta d'exàmens que hem observat. Tot seguit descriuim els treballs que varen delimitar per a Bernareggi els prohoms i oficials del gremi:

Prohom primer: un llit ab quatre pilans, ço és, las camas ab quatre poms del mateix tros de fusta de alba.

Prohom segon; a la disposició del padrí.

Clavari: una capsa de pendrer tabaco, forrada de conoba.

Credencer: una bola de billar.

Examinador: a la disposició del padrí.

Examinador: un canonet de posar agullas forrat de baña y lo sobre que forme daus de os y ebano.

En la següent reunió del consell del gremi, efectuada el 14 de gener de 1820 hi ha constància de la protesta de Pere Oms, padrí de Bernareggi en contra de la decisió per part dels nous prohoms i oficials del gremi, d'imposar a Bernareggi un nou examen. En efecte, un cop passat un any, i davant de la renovació dels càrrecs regidors, els nous prohoms i oficials decideixen invalidar les proves del darrer consell i imposar-ne unes de noves, ja que durant l'any anterior l'italià no les havia finalitzat:

Lo dit prom primer proposà que en atenció que en lo consell celebrat per est gremi en lo dia quatre de desembre del any proxim pasat, se concedí la plaza de mestre a Francisco Bernareggi, y fins al present no ha conclós encara son examen, deu re-

66. Una posterior Reial Ordre de 1797 permetia a qualsevol artesà o fabricant estranger establir-se, sempre que demostrés la seva aptitud davant la Junta General o els sots-delegats, els intendants. La de 1798, substituïa els llargs anys d'aprenentatge i oficialia per un ràpid examen. (Cf. Pere MOLAS, *op. cit.*, p.154).

67. AHPB, Francesc MAS I FONTANA, *Manual*, 1819, f. 440r-441r.

soldrer-se si deuen firmar-li lo acte de maestria los proms novament elegits o los anteriors, y a pluralitat de veus queda resolt que firmian lo dit acte de maestria los proms y demás oficials que vuy han pres posesió de sos empleos, debent fer dit Bernaretxi novas pesas per son exament, elegidas per los oficials actuals, ab motiu que estos deuen examinar-las.<sup>68</sup>

Pel que es desprèn de la informació del gremi en èpoques posteriors Bernareggi mai va arribar a formar part d'aquesta corporació i —segurament per les traves que el mateix gremi li imposava—, acabaria exercint l'ofici de constructor d'instruments per la via del lliure comerç.<sup>69</sup>

## 5) Altres protocols referencials

Tal i com s'ha dit abans, els únics membres del gremi que varen utilitzar a nivell personal els notaris Mas foren els membres de la família Vinyoles, i esporàdicament la família Xuriach. Hem seleccionat un document del 20 de juny de 1792 on es fa constar la recepció del testament tancat de Llorenç Vinyoles per part del notari Josep Francesc Mas i Vidal<sup>70</sup> (dissortadament no hem pogut trobar aquest testament, realitzat quinze dies després de l'entrada al gremi del seu fill Llorenç<sup>71</sup>).

Sense deixar de banda Llorenç Vinyoles (major) hem presentat el consell general del gremi celebrat el 10 de març de 1819 on s'acorda l'exoneració del pagament de taxes a dit individu per raó de la seva avançada edat (85 anys).<sup>72</sup> Això ens

68. AHPB, Francesc MAS I FONTANA, *Manual*, 1820, f. 27v-28v. Vegeu Josep BORRÀS i Antonio EZQUERRO, *Chirimías en Calatayud... op. cit.*

69. De l'article *Chirimías en Calatayud*, extraiem la següent nota (resumida): J. Gosálvez constata que en 1827 ja existia un fàbrica d'instruments fundada per Francisco Bernareggi (Carlos José GOSÁLVEZ LARA, *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995, p.181) amb taller a Barcelona, plaça de l'Àngel, 1, se li concedí l'any 1829 el nomenament de «Constructor de instrumentos de música de la Real Cámara». (Vegeu Emilio CASARES RODICIO, ed., *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, Vol. I, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 70). Francisco Bernareggi va participar en diverses exposicions (Madrid, 1827, 1828, Exposiciones de la Industria Española de 1831 i 1841, 1845 —on va presentar una flauta de 10 claus, un píccolo i un clarinet— i 1850), com a constructor d'instruments de vent. (Agraeixo aquesta i altres informacions a Cristina Bordas i Antonio Ezquerro.) El cognom Bernareggi va tenir una presència molt activa en el panorama de la construcció d'instruments a Espanya (Madrid, Barcelona i Saragossa, i particularment, pianos), així com en el terreny de la calcografia i l'edició musical. El va succeir Francisco Bernareggi i Pujol (†Barcelona, 1863) i Andreu Vidal i Roger. La firma Bernareggi —Francisco pare i fill, i Faustino— ha estat molt estudiada, entre d'altres, per C. José Gosálvez i Beryl Kenyon —*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, en premsa—, Cristina Bordas, i Antonio Ezquerro.

70. AHPB, Josep Francesc MAS I VIDAL, *Manual*, 1792, f. 490v-491r. Doc. 10.

71. AHPB, Josep Francesc MAS I VIDAL, *Manual*, 1792, f. 429r-430v. Doc. 8.

72. AHPB, Francesc MAS I FONTANA, *Manual*, 1819, f. 122v-123v.

ha permès deduir l'edat d'aquest membre de la segona generació en el gremi de torners de la família Vinyoles, d'altra banda molt relacionat amb Josep Xuriach.<sup>73</sup>

Per últim, hem seleccionat un altre consell general del gremi, el del 25 de febrer de 1819<sup>74</sup> on es tracta, entre altres coses, del deute amb el notari Mas, així com dels dos representants del gremi per a la Reial Junta de Comerç de Barcelona. Hem cregut interessant esmentar el gran nombre de noms d'agremiats que figura en el protocol.

## INSTRUMENTS CONSERVATS

### Xuriach

Flauta travessera (Barcelona, Museu de la Música de Barcelona —en endavant, MDMB— 816)

Oboè de dues claus (Barcelona, MDMB 607) (Fig. 1)

Flauta travessera (Castelló, col·lecció particular, amb sis cossos centrals de recanvi numerats, el núm. 2 està fet per Vinyolas) (Fig. 2)

Clarinet de cinc claus (Saragossa, «Fondo FGL», col·lecció Jesús Gonzalo) (Fig. 3)

Fagot de cinc claus (França, col·lecció particular)

### Oms

Xeremia tible de dues peces (Calatayud, Colegiata del Santo Sepulcro) (Fig. 4)

Xeremia tible de dues peces (Calatayud, Colegiata del Santo Sepulcro) (Fig. 5)

Xeremia tible de dues peces i dues claus (Calatayud, Colegiata del Santo Sepulcro) (Fig. 6)

Flauta travessera d'una clau (Barcelona, MDMB 368)

Flauta travessera d'una clau (Barcelona, MDMB 543)

Flauta-bastó (Igualada, col·lecció particular)

Oboè de dues claus (Monestir de Montserrat, només la part inferior i la campana)

Oboè de dues claus (Museu de Reus, «Santiago Vilaseca» 2313 —incomplet—)

Oboè de dues claus (Vermillion, University of South Dakota, USA, The Shrine to Music Museum, núm. d'inventari 6026)

Requinto (clarinet) de cinc claus (Barcelona, MDMB 131)

Clarinet de sis claus (Madrid, col·lecció particular)

Fagot de set claus (Barcelona, MDMB 551)

Fagot de set claus (Monestir de Ripoll —incomplet—)

73. Vegeu més endavant els vincles d'aquests dos personatges que es dedueixen a partir de les *Llibretes de comunió pasqual* de la parròquia de Santa Maria del Pi.

74. AHPB, Francesc MAS I FONTANA, *Manual*, 1819, f. 117r-118r.

## Vinyolas

Flauta travessera (col·lecció particular, Castelló, només un fragment: cos de recanvi) (Fig. 2)  
 Gralla (Museu d'Alcover)  
 Gralla (Col·lecció particular, El Vendrell)  
 Sac de gemecs (col·lecció particular, Barcelona, només el grall)

## Padrosa

Sac de gemecs (Mataró, col·lecció particular)  
 Sac de gemecs (Barcelona, MDMB ? només el grall)  
 Sac de gemecs (Sant Martí Sarroca, col·lecció particular)  
 Sac de gemecs (Barcelona, col·lecció Orfeó Català)

## Boisselot

Flauta travessera (Barcelona, MDMB 462, amb dos cossos de recanvi, incompleta)  
 Oboè de 3 claus (USA-MA- Boston, C: 79)  
 Clarinet de 5 claus (USA-NY-Nova York: 898)

## Bernareggi<sup>75</sup>

Flauta travessera de 4 claus (Madrid, Museo Nacional de Antropología)  
 Flauta travessera de 4 claus (Madrid, col·lecció particular)  
 Clarinet de 5 claus (Madrid, col·lecció particular)  
 Clarinet de 5 claus (Palma de Mallorca, col·lecció particular)  
 Clarinet de 6 claus (Vilanova i la Geltrú, col·lecció particular)

75. Aquest constructor va derivar la seva activitat cap a tota mena d'instruments de vent, inclosos els de metall. En aquesta relació només s'exposen els de vent-fusta construïts en el temps que comprèn aquest article.

## GENEALOGIA D'ALGUNS CONSTRUCTORS

**Vinyolas**Bernat Vinyolas (Girona, ?-?) + Maria (Girona, ?-?)<sup>76</sup>

Llorenç Vinyolas (Barcelona, 1734-?) + Antònia Bellavista (Barcelona, ?)



Llorenç Vinyolas i Bellavista (Barcelona, 1774)  
Onofre Vinyolas (?)

Gràcies a les *Llibretes de Comunió Pasqual* sabem que Llorenç Vinyolas (major) vivia a la casa-taller de Josep Xuriach el 1764 i 1765.<sup>77</sup> Aquest fet i la flauta compartida que es conserva, ens fan pensar en un lligam professional entre ambdues famílies (fig. 2). Els Vinyolas van establir vincles familiars amb els Bellavista, procedents de l'antic gremi de capcers.

## BIBLIOGRAFIA

MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA. *1/Catàleg d'instruments*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991.

ORRIOLS, Xavier; ALBA, Josep [coord.]. *Exposició El sac de gemecs a Catalunya*, Barcelona: Ed. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1990.

ORRIOLS, Xavier. «Antics constructors de gralles». A: *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 3, (1993).

**Oms**

Pere Oms (Tremp, ?) + Victòria ? (Tremp, ?)



Anton Oms (Tremp, 1755 - ?) + Teresa Farràs (Barcelona, ?)



Anton Oms i Farràs (Barcelona, 1780)  
Pere Oms i Farràs (Barcelona, 1781)

76. AHPB, Francesc Mas i Güell, *Manual*, 1773, pàg. 117v a 119r.

77. Arxiu Històric de Santa Maria del Pi, *Llibretes de Comunió Pasqual*, anys 1746 a 1790, armarí XI, prestatge I, vol. 51 i 52.

Els primers Oms, Pere i Victòria viuen a la plaça Nova de 1780 (no hi ha documentació entre 1770 i 1880) a 1790.<sup>78</sup> En aquest domicili no hi viu Anton Oms (major) durant el temps que li correspondria fer l'aprenentatge. Els fills d'aquest viuran al carrer de l'Ensenyança. El baró de Maldà fa una descripció molt concisa d'aquesta família de torners, sense donar cap referència a alguna vessant musical:

*Dia 8 de juny de 1796.* [...]En lo carreró de l'Ensenyança, en casa de torners, ben guarnida d'hexures d'habilitat de son art, principalment una molt primorosa gàbia per alguns aucells, passant per allí lo doctor Josep Cases he conegut a dos minyons destres en dita art, nomenat l'hereu Anton Oms, i son germà Pere. Adornada que està la botiga ab uns com prestatges o estants, ab sos vidres o cristall, recollit en ells sos primorosos treballs de torner; ab sa capella, que s'hi devia guarnir al mig ab un sant Antoni de Pàdua per il·luminar-lo en sa vigília i dia en les dos nits, com així nos ho han dit.

*Dia 9 de juny* [...] Los recién coneguts meus, Antonet Oms, d'edat disset anys, i Pere Oms, de quatorze anys –i minyó molt refet, pareixent ja tenir setze anys-<sup>79</sup>, treballen de torners per causa de l'estretxès del puesto ab son pare, nomenat Sr. Anton Oms. I tots una bella gent que són, i de molta habilitat en hexures de banya, de marfil i de boix o fusta; [...].<sup>80</sup>

Tot i que els protocols no fan cap esment als instruments musicals, els Oms van estar relacionats amb els dos únics estrangers que entren en el gremi: Louis Boisselot, apadrinat per Anton Oms (major) i Francisco Bernareggi, presentat al gremi per Pere Oms. En el cas que fossin els Oms qui d'una manera voluntària haguessin cercat per al seu taller aquests dos personatges, podríem pensar en una possible doble condició de fabricants i comerciants. Cal assenyalar que aquests torners estrangers ja són constructors experimentats d'instruments. Boisselot té 40 anys i Bernareggi, tot i que no sabem la data del seu naixement, ja és casat en el moment en que demana la plaça.<sup>81</sup>

#### BIBLIOGRAFIA

- MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA. *1/Catàleg d'instruments*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991.
- BINGHAM, Tony [ed.]. *The New Langwill Index. (A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors)*. Londres, 1993. [Veu: Oms.]

78. Arxiu Històric de Santa Maria del Pi, *Llibretes de Comunió Pasqual*, anys 1746 a 1790, armarí XI, prestatge I, vol. 52 a 69.

79. L'apreciació del Baró sobre la edat de Pere Oms és molt encertada ja que segons el protocol havia nascut el 25 de setembre de 1781, i per tant tenia setze anys i no catorze.

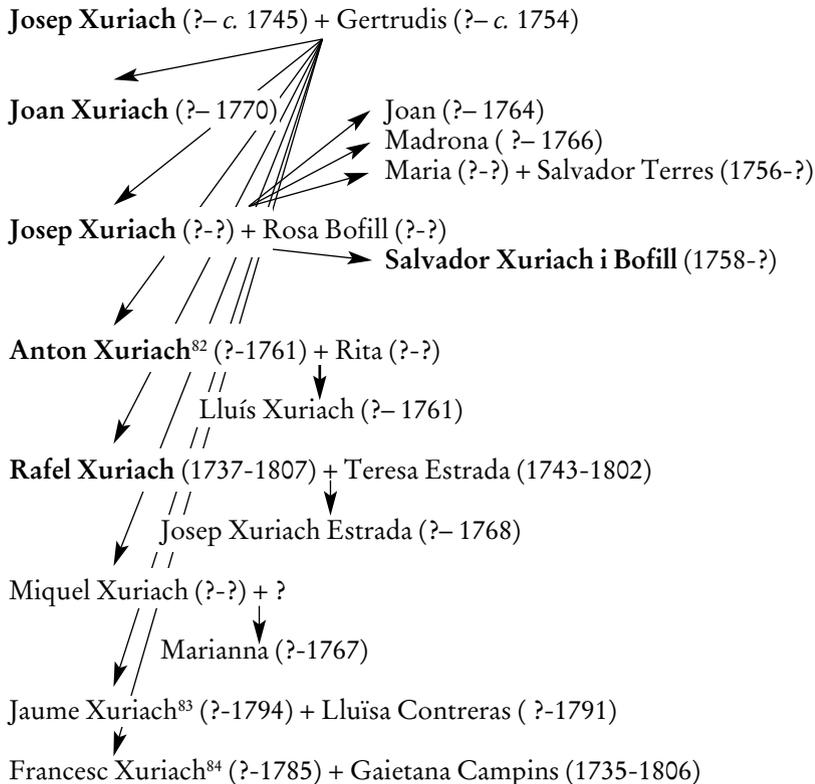
80. Rafel d'AMAT I DE CORTADA, *Calaix de sastre*, vol. III, 1795-1797, p. 68, edició i selecció de Ramon Boixareu, Biblioteca Torres Amat, Curial, 1988.

81. Vegeu Josep BORRÀS i Antonio EZQUERRO, *Chirimías en Calatayud...*

BORRÀS, Josep; EZQUERRO, Antonio. «Chirimías en Calatayud. Principio y final de un proceso constructivo». *Revista de Musicología*, XXIII-2 (1999).

AMAT I DE CORTADA, Rafel d'. *Calaix de sastre*. Edició i selecció de Ramon Boixareu, Biblioteca Torres Amat, Ed. Curial, 1988.

## Xuriach



Les notícies biogràfiques que tenim fins ara d'aquesta important família de músics i constructors són escasses i estan extretes bàsicament de les *Llibretes de Comunió Pasqual* de la Parròquia de Santa Maria del Pi. L'inici de la recerca a l'arxiu d'aquesta parròquia ha estat una conseqüència directa de les dades que aporta el protocol de l'examen de mestria Salvador Xuriach i Bofill on hi consta el

82. Torner al carrer de l'Hospital.

83. Passamaner a Santa Anna.

84. Pintor a Santa Anna.

nom dels seus pares, la data i l'església on es fa el baptisme. Dissortadament no s'han conservat els llibres de baptisme d'aquestes dates però sí altres fonts principals d'informació com ara les esmentades *Llibretes de Comunió Pasqual*<sup>85</sup> així com els llibres d'òbits.<sup>86</sup>

Les dades (molt incompletes) que hem pogut extreure d'aquests conductes les hem pogut complementar amb les referències biogràfiques que ens proporcionen els protocols de Joan, Rafel i Salvador Xuriach.

En aquest punt, podem establir la hipòtesi que el primer individu d'aquesta família de qui tenim coneixement és en Josep Xuriach, torner de professió i casat amb Gertrudis i que l'any 1745 ja era mort. Descendents masculins d'aquesta unió podrien ser Francesc (que va viure amb Gertrudis a la casa del carrer de la Boqueria fins el 1753), Joan, Josep, Anton, Rafel, Miquel i Jaume.

En la relació de «Músicos diarios» que habitualment col·laboren l'any 1752 amb les funcions d'òpera al Teatre de la Santa Creu<sup>87</sup> s'esmenten com a oboistes Ignasi Bofill i Joan Suirach (sic).

No tots els membres d'aquesta nissaga van exercir de torners. De fet els que hem resseguit en negre són els que varen ingressar en el gremi. La branca especialitzada en la vessant constructiva d'instruments sembla que és la que passa per Josep Xuriach casat amb Rosa Bofill (probablement filla de l'esmentat oboïsta Ignasi Bofill), el qual passa a ocupar amb la seva família la casa del carrer de la Boqueria, el seu fill Josep i el seu nét Salvador, el qual serà el primer membre del gremi que presenti un examen basat exclusivament en instruments musicals. En aquest domicili també hi habiten altres membres del gremi com Llorenç Vinyoles (1764 i 1765), Francesc Muns (1757 a 1761) i Josep Bosch (1766-?).

Una llista posterior dels membres de la plantilla orquestral de l'òpera el 1783-1784 ens presenta Josep Xuriach com a primer oboè.<sup>88</sup>

Caldria saber a quins membres d'aquesta família es refereix el baró de Maldà<sup>89</sup> en les descripcions dels seus dietaris:

*Dia 16 de març de 1784.* [...] En la nit de la festa de Maria Santíssima dels Dolors i divendres de Passió, 2 d'abril, se cantà en lo saló gran de casa lo Stabat Mater de Hayden, ab la maior porció de música de la capella de la catedral, juntament una salve a la Mare de Déu, en acció de gràcies del benefici [que] nos ha alanzat de l'Altíssim Déu d'haver eixit de tot perill la noia mia i tres nois de la verola, per donar-nos cuidado de tal malura.[...] Los músics foren: Francisco Casamor, per lo contrabaix; mossèn aume i mossèn Josep Soler, agregat a lo Segimon, per les violes; mossèn Josep Valls per so-

85. Arxiu Històric de Santa Maria del Pi, *Llibretes de Comunió Pasqual*, anys 1746 a 1790, armari XI, prestatge I, vol. 38 a 70.

86. Arxiu Històric de Santa Maria del Pi, òbits, armari 5, prestatge 5, 1744 a 1760, núm. 159, 1760 a 1773, núm. 160, 1774 a 1790, núm. 161.

87. Roger ALIER, *L'Òpera a Barcelona*, p. 522.

88. Roger ALIER, *L'Òpera a Barcelona*, p. 340.

89. Rafel d'AMAT I DE CORTADA, *Calaix de sastre*, vol. II, p. 132, 133 i 252.

nar lo clave; per los violins, mossèn Josep Prats, son germà, mossèn Francesc Pujol, Agustí del Palau, Sr. Carlos Teixidor, Domingo, sotomestre de la Seu; per les trompes, Francisco Rueda i Miquel, son fill per altre violí; abuelos, Lluís i **Xuriac** [...]

*Dia 22 de febrer de 1791.* [...] En la nit, des de vuit hores fins a les onze tocades, hi hagué diversió de sarau en casa de Maria Francisca Amat i Fiviller, [...]

Se tocaren algunes contradanses de gust i modernes, igualmet que minuets. I los músics escollits, quans eren: Agustí Panyó, per contrabaix; lo Sr. Josep, trompa del Palau; lo **Xuriac** i algun dels Ginestars, entrant-hi flautins units als violins i contrabaix [...]

A partir de 1792 ja no hem trobat el nom de cap membre d'aquesta família en els protocols que fan referència a consells del gremi.

#### BIBLIOGRAFIA

MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA. *1/Catàleg d'instruments*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991.

BINGHAM, Tony [ed.]. *The New Langwill Index. (A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors)*. Londres, 1993. [Veü: Xuriach.]

*INSTRUMENTS DE MUSIQUE ESPAGNOLS DU XVIIÈ AU XIXÈ SIÈCLE*. Catàleg de la Exposició «Europalia 85». Brusel·les: Banque Generale, 1985.

ALIER, Roger. *La ópera en Barcelona*. Barcelona, Societat Catalana de Musicologia, 1990.

AMAT I DE CORTADA, Rafel d'. *Calaix de sastre*. Edició i selecció de Ramon Boixareu, Biblioteca Torres Amat, Ed. Curial, 1988.

## Padrosa

Pere Padrosa (?-?) + Gertrudis Curull

←  
Narcís Padrosa i Curull (Barcelona, 1756-?) + Antònia Comelles (Ixol, 1761-?)

Narcís Padrosa encara figura en un consell del gremi celebrat el 1820 (doc. 23).

El baró de Maldà cita a aquesta família, i més concretament a Narcís Padrosa amb motiu del casament d'aquest amb una persona relacionada amb la casa del Marquès de Castellbell.<sup>90</sup> Es dóna la casualitat que els Padrosa tenen el taller o treballen en un local que és propietat de la família del Baró:

*Dia 4 de febrer de 1777.* se casà una minyona de setze anys que tenia en sa casa de cambra Josep Astol, criat maior de dasa Castellbell; la qual xica, nomenada An-

90. Rafel D'AMAT I DE CORTADA, *Calaix de sastre*, vol. I, p. 56.

tònia Comelles, [és] natural de Santa Cecília d'Ëxol, del bisbat de Solsona. Pobra i , ja de molt noia, sense pare ni mare, a la casa que recolliren Josep Astol i Rita, sa muller. L'han vestida honestament i casada amb un fill del mestre torner que treballa instruments de vent en una de les botigues de casa Amat, en lo carrer de Montcada. Se diu, el tal marit d'Antònia Narcís Pedrosa, minyó de vint-i-dos anys , natural de Barcelona, el que és músic sonador de baixó, aboè, i flauta [...] Hi hagué sarauet en la nit, prou llúidet, per celebració de la boda.

#### BIBLIOGRAFIA

- MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA. *1/Catàleg d'instruments*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991.
- AMAT I DE CORTADA, Rafel d'. *Calaix de sastre*. Edició i selecció de Ramon Boixareu, Biblioteca Torres Amat, Ed. Curial, 1988.
- ORRIOLS, Xavier; ALBA, Josep [coord.]. *El sac de gemecs a Catalunya*. Barcelona: Ed. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1990.

#### AGRAÏMENTS

Concha Garcia-Hoz Rosales, Cristina Bordas, Agostino Cirilo, Maria Antònia Juan i Nebot, Chús Gonzalo, Xavier Orriols, Antonio Ezquerro, Pau Orriols, Carles Riera, Jaume Cortadellas, Núria Téllez, Teresa Cardellach, Pere Molas, Dolors Badia, i molt especialment a Marta Badia i Romà Escalas (que ens ha donat tota mena de facilitats per utilitzar el fons del Museu de la Música de Barcelona).

## FIGURA 1

*Requint (no identificat), oboè (Xuriach) i clarinets (Bernareggi i no identificat). Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic 6-494*



FIGURA 2

*Flauta Xuriach amb sis cossos. Col·lecció particular (el cos núm. 2 és signat per Pere Viñolas)*



FIGURA 3  
*Clarinet Xuriach (col·lecció particular)*



FIGURA 4  
*Xeremia Oms 1 sense claus (Calatayud, Colegiata Santo Sepulcro)*



FIGURA 5  
*Xeremia Oms 2 sense claus (Calatayud, Colegiata Santo Sepulcro)*



FIGURA 6  
*Xeremia Oms amb claus (Calatayud, Colegiata Santo Sepulcro)*



FIGURA 7  
*Bernareggi (clarinet). Marca*



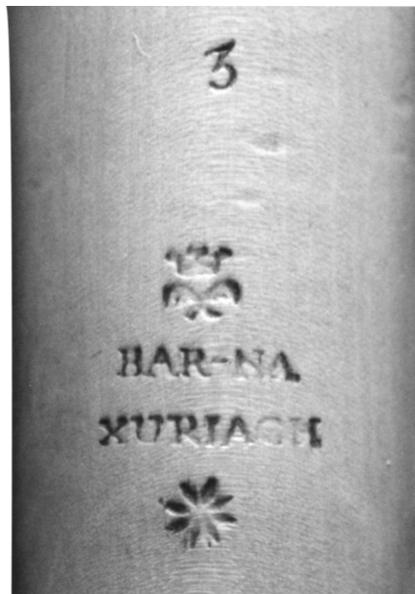
FIGURA 8  
*Oms (xeremia). Marca*



FIGURA 9  
*Viñolas (cos de flauta)*



FIGURA 10  
*Xuriach (cos de flauta)*





## APÈNDIX: PROTOCOLS

1764 octubre 19. Barcelona

*Josep Serra formula una demanda davant la confraria de torners i capcers de la ciutat de Barcelona, com a padrí de Josep Riera, jove torner al qual se li va concedir la mestria després de fer l'examen i ser aprovat pel consell de la confraria, i haver pagat les quinze lliures d'entrada. La protesta es presenta contra Joan Xuriach i el seu padrí, Jaume Serra, per haver-li pres la plaça de mestre torner que li pertocava a Josep Riera, i acusa a Joan Xuriach de no haver fet l'examen de mestre ell mateix.*

*A instància de l'esmentat Josep Serra es deixa constància de l'acte de protesta.*

AHPB, Francesc MAS GÜELL. *Manual*, 1764, f. 309r–309v.

En la ciutat de Barcelona, als dinou dias del mes de octubre del any del naixement de nostre Senyor Déu Jesuchrist de mil set-cents sexanta-quatre.

En la ciutat de Barcelona, als dinou dias del mes de octubre del any del naixement de nostre Senyor Déu Jesuchrist de mil set-cents sexanta-quatre, Josep Serra, torner, ciutadà de Barcelona, constituït personalment en la casa de la habitació de mi Francisco Mas y Güell, notari públic de número de Barcelona avall escrit, situada en lo carrer de Baseya de esta ciutat, ha declarat que, per quant ab lo concell general de la confraria baix invocació de Sant Onofre y Santa Catharina de torners y capcers de la present ciutat, lo dia present ab intervenció del notari avall escrit celebrat, no obstant que en ell se proposà en primer lloch la demanda que ell dit Joseph Serra feu en dit concell com a padrí de Joseph Riera, jove torner, fill legítim y natural de Gaspar Riera, pentiner de la parròquia de Sant Feliu de Torelló, Bisbat de Vich y de Maria Riera, conjuges, ab que demanà la plassa de mestre confreres torner per lo expressat Joseph Riera. A la qual demanda resolgué lo mateix concell a pluralitat de veus, que se concedís a dit Riera la plassa de mestre, fent est lo examen en lo modo prescriuen las ordinacions. En forsa de la qual deliberació, havent ell, dit Serra, presentat en lo mateix concell lo baptisme de dit Joseph Riera y depositat segons estil en mà del clavari de dita confraria, quinse lliuras barcelonesas, a bon compte del que deu pagar dit Riera per sa mestria, segons de estil se acostuma en semblants casos executar.

Immediatament, Jaume Serra, també torner, com a padrí de Joan Xuriach, jove torner, fill legítim y natural de Joseph Xuriach, torner y confrare de la dita confraria y de Gertrudis Xuriach, conjuges defuncts, demanà la plassa de mestre torner per dit Joan Xuriach, com a fill de mestres, al qual Joan Xuriach (havent presentat son baptisme), deliberà lo mateix concell que se li concedís la plassa de mestre que demanava, fent lo examen com lo últim fill de mestre que se passa, y firmant-li luego lo acte de mestria.

Per tant, protestava ell dit Serra, com a padrí de dit Joseph Riera de la concessió de plassa atorgada a dit Joan Xuriach, perquè havent-la ell dit Serra demanada per dit Riera, y havent-se a sa instància juntat lo dit concell, y proposada primer la demanda de la plassa de dit Joseph Riera y concedit aquella, no li era lícit concedir-la a dit Joan Xuriach, deliberant conferir-se-li luego la mestria, pues dita deliberació fonch presa en perjudici de dit Joseph Riera, que havent-se-li primer concedit la plassa deu ser preferit en la mestria a dit Joan Xuriach, pues en virtut de dita concessió, en primer lloch a ell feta, té primer dret adquirit en la mestria, que lo dit Joan Xuriach a més de que segons té intelligència, ell dit Serra, lo examen que per sa mestria presenta dit Joan Xuriach, no fonch fet a lo menos en tot per mà de ell mateix com devia ser-ho, (com en cas que convinga se justificarà).

Per lo que protestava, ell dit Serra, a dita confraria de dita concessió de plassa y mestria feta a dit Joan Xuriach per ser contra lo estil que algunas vegadas se ha en aquella observat, y en quant al examen contra lo previngut sobre exàmens de fills de mestre per sa Excel·lentíssima y Real Audiència.

Protestant axí mateix com a padrí de dit Joseph Riera de tots los danys y gastos que per rahó del referit se ocasionen al dit Riera per defensar lo dret que té [anser] per sa mestria al dit Joan Xuriach.

De todas las quals cosas lo mencionat Joseph Serra requirí a mi, dit notari ne llevàs acte sens donar còpia de ditas deliberacions, sens inserir de est acte.

Que fonch<sup>1</sup> en dita ciutat de Barcelona, día, mes y any sobrenotats, essent present per testimonis Joan Rovira, jove cirurgià y Sebastià Solans, escrivent en Barcelona habitants.

Joseph Serra.

En poder de mi Francisco Mas y Güell, notari públic de número en Barcelona, que certifico conèixer a dit Joseph Serra, que firma de sa mà.

1772 desembre 14. Barcelona

*Concordi Fita, cirurgià de quaranta-dos anys i Jeroni Cervià, galoner de setanta anys, certifiquen i donen testimoni que Rafael Xuriach, torner de la ciutat de Barcelona és pobre de solemnitat, de la qual cosa donen fe davant notari.*

AHPB, Francisco MAS GÜELL, *Manual*, 1772, f. 428v–429r.

En la ciudad de Barcelona de Barcelona, a los catorse días del mes de desiembre del año contado del nacimiento del Señor de mil setecientos setenta y dos.

Sepasse como Concordio Fita, practicante de cirugía de edad que dixo tener quarenta y dos años y Geronimo Cervià, galonero de edad que asseveró ser de setenta años, ambos vezinos de Barcelona. Constituidos personalmente ante mi Francisco Mas y Guell, escrivano baxo escrito, personalmente hallado en la casa de mi morada sita en la calle nombrada de Baseya de esta ciudad, mediante juramento que prestaron extrajudicialmente sobre una señal de Cruz, en forma de derecho, en mano de mi el referido escrivano, y a pedimento que dixeron tener de el abaxo mencionado Raffael Xuriach. Certificaron y dieron verdadero testimonio, que el nominado Raffel Xuriach, tornero, vezino de Barcelona, de algunos años a esta parte es pobre miserable y está con mucha miseria, lo que explicaron saber por haverles pedido limosna distinctas vezes, y haverle ellos declarantes socorrido a dicho Xuriach en algunas ocasiones con limosnas en sus necesidades. Y que han declarado verdad en virtud del juramento que prestaron. De todas las quales cosas ambos declarantes requirieron a mi, dicho escrivano, tomase auto publico, que fue hecho en la misma ciudad de Barcelona, día, mes y año arriba citados, siendo a ello presentes por testigos Joseph Francisco Mas y Vidal, escrivientes y lo reverendo Don Joseph Marti y Grau, presbítero, en Barcelona residentes.

Concordio Fita Marizelo, cirujano. Geronimo Servià.

Ante Francisco Mas y Guell, escrivano, que doy fee conosco a dichos declarantes que firmaron de su mano.

1. Fet, amb una crida al marge esquerra del foli.

1781 novembre 25. Barcelona

*Acta de l'examen de mestria, que el gremi de torners de la ciutat de Barcelona ha realitzat a Anton Oms, fill de Pere Oms, mestre de cases, per tal d'accedir a la mestria i tenir dret d'exercir la professió públicament.*

*En aquest mateix acte, Anton Oms jura els drets i les obligacions que li corresponen com a mestre del gremi, paga pels drets d'examen trenta-una lliures i un sou, i fa l'aportació dels béns corresponents, que queden inscrits en l'Ofici d'Hipoteques de Barcelona.*

AHPB, Josep Francesc MAS i VIDAL, *Manual*, 1781, f. 100v-101v.

Sia notori com nosaltres Pere Padrosa y Llorens Viñolas, torners ciutadans de Barcelona, pro(ho)<sup>2</sup>ms actuals del gremi, baix invocació de Sant Onofre de torners de la present ciutat, Josep Riera, torner, ciutadà de dita ciutat, clavari de aquell, Manuel Tenes, també torner ciutadà de la mateixa ciutat credencer, Joan Serra y Francesch Muns, torners també ciutadans de la mateixa ciutat, examinadors del sobredit gremi convocats ab acistència de Joseph Pintor, alguasil de la Curia Real Ordinaria d'esta ciutat, en la casa de la habitacio de Pere Oms, mestre de cases, pare de l'infrascrit<sup>3</sup> Anton Oms, situs en la Plassa Nova d'esta ciutat. Havem examinat del expressat offici a Anton Oms, jove torner, fill legítim y natural de Pere Oms, mestre de cases y de Victòria Oms, conjuges segons apar de la partida de son baptisme en un llibre de baptismes recondit en lo Arxiu de la Parròquia de Tremp, Bisbat de Urgell, baix diada de vuyt de agost del any mil set-cents sinquanta-sinch; de que fa fee lo reverent doctor Manuel Trepat, canonge curat de la mateixa parròquia. Lo qual Anton Oms és padrinejat per Joan Badia, individu de dit gremi y ha aportat per son examen una bola rodona de un quart de gruix ab vint-y-quatre mitgs tous rodons, un tinter de os ab polsera, hostrera y caragol, una guarnició ovada ajuntada ab quatre trossos de cohoba, un lliri de marfil de la grandària y flors, un salamó de quatre palms ab sos penjantons, un candelero de un palm y mig segons regla, un tinter de fusta y altre de baña sens caragol, dos salamons xichs de marfil, dos bolas de marfil iguals per billart. Lo qual examen, vist y regonegut per nosaltres dits oficials y examinadors, havem trobat ésser sufficient y per consegüent que dit Anton Oms és hàbil per a exercir dit offici de torner. Y respecte que lo mateix Anton Oms ha pagat per son examen trenta-una lliuras y un sou moneda barcelonesa<sup>4</sup> que és lo que deuen per sa mestria pagar los fadrins torners, las que ha rebut en diner de comptant realment y de fet a sas voluntats lo nomenat Josep Riera, clavari a més del que ha pagat las propinas acostumadas, per lo que de nostra libera voluntat lo cream mestre torner de dit gremi donant-li facultat de tenir botiga parada y de treballar y fer treballar públicament del mencionat offici y de obrar lo demés que los mestres torners, lo dit gremi poder executar y de gosar dels privilegis y prerrogativas concedits als mestres torners de ell. Y jo lo nomenat Anton Oms, de ma libera voluntat accepto esta mestria y prometo y juro en mà de dit alguasil que observaré los privilegis, ordinacions y deliberacions del mateix gremi, que seré obedient als proms que vuy són y per temps seran de ell, que acistiré a concells, viatichs y enterros de individus y de sos albats, sempre que seré convidat, que serviré lo encàrrech de andador fins que se passe altre mestre de dit gremi, que pagaré los talls, tatxas y demés carrechs de dit gremi, y obsevaré lo demés que los mestres torners deuen cumplir, per compliment del que ne obligam, sò és nosaltres dits proms, clavari, credencer, y examinadors los reddits y emoluments del mateix gremi.

2. A l'original, *proms*.

3. Paraula abreujada i corregida.

4. Correcció al marge esquerra: «y dotse lliuras per llucio dels censals (...) dit gremi. Val. Signatura de validació.»

Y jo lo nomenat Anton Oms, tots mos bens mobles e immobles haguts y per haver, drets y accions y ab las renunciaciones de uns y altres respectivament necessarias, y quedam tots cerciorats per lo notari avall escrit que de est acte deu pendrer-se la deguda rahó en lo officio de Hipotecas de esta ciutat, dins sis dias propers, per los effectes expressats en la Real Pragmática de hipotecas en testimoni del que firmam esta escriptura, en la ciutat de Barcelona als vint- y-sinch dias del mes de noembre del any del naixement del Senyor de mil set-cents vuytanta-hu, éssent presents per testimonis Francisco Forony, escrivent y Francisco Pujadas y Alerm diaca, en dita ciutat habitants.

Pedro Pedrosa, prom. Llorens Vinyolas, prom. Joseph Riera, clavari. Manuel Tanes, credencer.<sup>5</sup> Joan Serra, examinador. Francesch Munt, examinador. Anton Oms.<sup>6</sup>

En poder de mi Joseph Francisco Mas y Vidal, notari públic de número de Barcelona, que certifico conèixer dits otorgants que firmaren de sas propias mans.

1782 gener 10. Barcelona

*Acta de l'examen de mestria, que el gremi de torners de la ciutat de Barcelona ha fet a Salvador Terres i Bigues, casat amb Maria Xuriach, filla de Josep Xuriach, torner del mateix gremi, per tal d'accedir a l'ofici de mestre torner i tenir el dret d'exercir lliurement.*

*En el mateix acte, Salvador Terres jura els drets i les obligacions com a mestre torner, pels drets d'examen paga quatre lliures i un sou, i vuit lliures per llució d'un censal, que li corresponen com a casat amb una filla de mestre, així com fa aportació dels seus béns que queden inscrits en l'Ofici d'Hipoteques de Barcelona.*

AHPB, Josep Francesc MAS i VIDAL, *Manual*, 1782, f. 9v-10v.

<sup>7</sup>Sia notori com nosaltres Pere Padrosa y Llorens Viñolas, proms del gremi de torners de la present ciutat, Joseph Riera, clavari, Manuel Thenes, credencer, Joan Serra, y Francesch Muns, examinadors tots del mateix gremi, convocats ab acistència de Joseph Pintor, alguasil de la Cúria Reial ordinària d'esta ciutat, en la casa de la habitació del notari avallscrit situada en lo carrer de la devallada de Santa Eulària de dita present ciutat. Havem examinat del expressat ofici a Salvador Terres y Bigas, jove torner, fill legítim y natural de Thomas Terres y Serra, pagès de Sant Martí de Riudeperas, sufragània de la iglèsia parroquial de Sant Julià de Vilatorrada, Bisbat de Vich y de Margarida Terres y Bigas, conjuges consta de la partida de son baptisme en un llibre de baptismes recondit en lo Arxiu de la rectoria de dita parroquial iglèsia (de que fa fee lo reverent doctor Bonaventura Callis y Carbonell, prevere i rector de dita parroquial iglèsia),<sup>8</sup> baix diada de vint de mars de mil set-cents cinquanta-sis, y seguint lo deliberat ab lo concell general per lo mateix gremi, ab lo qual havent dit Salvador Terres demanat la plassa de mestre torner com a casat ab filla de mestre, se li ha concedit dita plassa com a casat ab filla de mestre, respecte de haver fet constar de ser casat ab Maria Xuriach, donsellà, filla de Joseph Xuriach, individuó de dit gremi, com es de veurer en la partida de son desposori en llibre de desposoris recondit en lo Arxiu de la parroquial

5. Sic, per credencer.

6. Anotació al marge esquerra a l'alçada dels testimonis: «tomada la razon en el fol. 131 del libro sexto en el registro de hipoteca de la ciudad de Barcelona, a los veinte y nueve de noviembre de mil setecientos ochenta y uno= por Ignacio Claramunt, escrivano= Joseph Ignacio Claramunt su ayudante.»

7. Al marge esquerra, a l'inici del document: «Examen eadem die cum pap. Sig. Secundi.»

8. Anotació al marge esquerra: «la qual partida de baptisme es. Val. Signatura de validació.»

Iglesia de Sant Jaume Apòstol de esta ciutat, baix diada de trenta de octubre del any proppassat de mil set-cents vuytanta-hu, de que fa fee lo reverent doctor Anton Riera, prevere y rector de dita parroquial Iglesia. Lo qual Salvador Terres és padrinejat per Jaume Riera, individuo del mateix gremi, y ha aportat per son examen un salamó de fusta de uns dos palms de alt ab sos penjatons, un joch de pessas de jaquet ab molluras a las testas, la meytat grogas y la meytat negras, y un molinet massis. Lo qual examen vist i regonegut per nosaltres, dits examinadors, havem trobat esser idones. Y respecte que per son examen ha pagat quatre lliuras un sou moneda barcelonesa, so és tres lliuras per la entrada de mestre y una lliura un sou per la eixida de fadrí y a més vuyt lliuras moneda barcelonesa, per llució del censal fa dit gremi de torners que és lo que deuen pagar per sa mestria los que son casats ab fillas de mestre, tot lo que ha rebut en diner de comptant a sas voluntats lo dalt dit Joseph Riera, clavari a més del que ha pagat las propinas acostumadas, per sò de nostra espontanea voluntat lo cream mestre torner de dit gremi com a casat ab filla de mestre, donant-li facultat de tenir botiga parada, de treballar y fer treballar públicament del mateix officio y obrar lo demés que los mestres torners de ell poden executar y de gosar dels privilegis y prerrogativas concedits als mestres torners de ell. A lo que present, jo dit Salvador Terres y Bigas, de ma libera voluntat accepto esta mestria y prometo y juro a nostre Senyor Déu y a sos quatre sants evangelis en mà de dit alguasil, que observaré los privilegis, ordinacions y deliberacions de dit gremi, que seré obedient als proms actuals y veniders de ell, que acistiré a concells, viatichs, enteros de individus del gremi y albats de estos, sempre que seré convidat, que serviré lo encarrech de andador fins que se passe altre mestre de de dit gremi y observaré lo demés que los mestres torners de dit gremi deuen cumplir, per compliment de que ne obligam so és nosaltres dits proms, clavari, credencer y examinadors, los reddits y emoluments de dit gremi.

Y jo lo referit Salvador Terres y Bigas, tots mos bens mobles e immobles, presents y venidors ab totas renunciacions de uns y altres respectivament necessarias. Y quedam tots cerciorats per lo notari avallscrit que de est acte deu pendrer la deguda rahó en lo Offici de Hipotecas de esta ciutat, dins sis dias proxims per los efectes expressats en la Real Pragmática de hipotecas. En testimonio del que firmam esta escriptura, en la ciutat de Barcelona, als deu dias del mes de janer del any del naixement del senyor de mil set cents vuytanta-dos. Essent presents per testimonis Francesch Valenti, escriptent y Joan Passaperas, estudiant en grammática en d'esta ciutat habitants.<sup>9</sup>

Pere Pedrosa, prom. Llorens Vinyolas, prom. Joseph Riera, clavari. Manuel Tenes, cardenser. Joan Serra, examinador. Francesch Munt, examinador. Salvador Terres y Bigas.

En poder de mi Joseph Francesch Mas y Vidal, notari públic de número de Barcelona, que certifico conèixer a dits otorgants que firmaren de sa pròpia mà.

1782 desembre 1. Barcelona

*Acta de l'examen de mestria, que el gremi de torners de la ciutat de Barcelona ha realitzat a Pere Candeló i Rialp, fill de Josep Candeló, pagès de Prats del Rei, padrinejat per Rafel Xuriach, per accedir a l'ofici de mestre torner i poder exercir públicament la professió.*

*En aquest mateix acte, Pere Candeló, jura els drets i les obligacions que li corresponen com a mestre del gremi, paga trenta-una lliures i un sou pels drets d'examen i fa aportació dels seus béns, que queden inscrits en l'Ofici d'Hipoteques de Barcelona.*

AHPB, Josep Francesc MAS i VIDAL, *Manual*, 1782, f. 110r-110v.

9. Al marge esquerra; tomada la razon del presente en el folio 93 del libro primero en el registro de hipotecas de la ciudad de Barcelona a doze enero mil setecientos ochenta y dos= por Ignacio Claramunt, escrivano=Joseph Ignacio Claramunt su ayudante.

<sup>10</sup>Sia notori com nosaltres Pere Patau, Genís Casellas, torners ciutadans de Barcelona, proms actuals del gremi baix invocació de Sant Onofre de torners de la present ciutat, Jaume Serra y Tomas, torners també ciutadans de la mateixa ciutat, examinadors del sobredit gremi, convocats ab assistència de Joan Janer, alguasil Real, ciutadà de Barcelona, en la casa de la habitació de Pau Vidal, individuó de dit gremi situada en lo carrer dit dels Mercaders de esta ciutat. Havem examinat del expressat ofici a Pere Candeló, jove torner, fill legítim y natural de Joseph Candeló, pagès de la vila de Prats de Rey, Bisbat de Vich y de Margarida Candeló y Rialp, conjuges, segons apar de la partida de son baptisme en un llibre de baptismes recondit en lo arxiu de la parroquial iglèsia de la vila, baix diada de quatre de mars del any mil set-cents cinquanta-tres, de que fa fe lo reverent doctor Anton Ferrer y Guim, prevere y rector de la parroquial iglèsia. Lo qual Pere Candeló és padrinejat per Rafel Xuriach, individuó de dit gremi y ha aportat per son examen un oboí en quatre pessas, un aspí de jaracanda ab lo guarniment de os, un fus de ratorser de jaracanda ab las demés pessas de os, un fus de filar de alsina ab la roda de marfil ab rosca, dos fusos de filar de alsina, un palillo de jaracanda guarnit de os y un tiraboquet. Lo qual examen, vist i regonegut per nosaltres dits proms y examinadors, havem trobat ésser suficient y per consegüent que, dit Pere Candeló és hàbil per a exercir dit ofici de torner. Y respecte que lo mateix Pere Candeló ha pagat per son examen trenta-una lliuras y un sou moneda de Barcelona y lo demés que deuen pagar per sa mestria los fadrins forros, las que ha rebut en diner de comptant realment y de fet a sas voluntats Joan Gonsales, clavari del predit gremi a més del que ha pagat las propinas acostumadas, per tant de nostra libera voluntat, lo cream mestre de torners de dit gremi, donant-li facultat de tenir botiga parada, de treballar y fer treballar públicament del mencionat ofici y de obrar lo demés, que los mestres torners de dit gremi poden executar y de gosar dels privilegis y prerrogativas concedits als mestres torners de ell.

Y jo lo nomenat Pere Candeló, de ma libera voluntat accepto esta mestria y prometo y juro en mà del dit alguasil que observaré los privilegis, ordinacions y deliberacions del mateix gremi, que seré obedient als proms que vuy són y per temps seràn de ell, que assistiré a consells, viatichs, enterros de individus y de sos albat, sempre que seré convidat, que serviré lo encarrech de andador fins que se passe altre mestre del dit gremi, que pagaré los talls, taxas y demés carrecchs del mateix gremi y observaré lo demés que los mestres torners deuen cumplir. Per compliment del que obligam, so és nosaltres dits proms y examinadors, los reddits y emoluments del mateix gremi. Y jo lo nomenat Pere Candeló, tots mos bens mobles e immobles, haguts y per haver, drets y accions y ab las renunciias de uns y altres respectivament necessarias. Y quedam cerciorats per lo notari avall escrit, que de est acte deu pendrer-se la deguda rahó en lo ofici de Hipotecas de esta ciutat dins sis dias proxims per los efectes expressats en la Real Pragmática de hipotecas. En testimoni del que firmam tots esta escriptura en la ciutat de Barcelona, al primer dia del mes de desembre del any del naixement del Senyor de mil set-cents vuitanta-dos. Essent presents per testimonis Joan Blasi Estañer y Francisco Forony, escrivents en Barcelona habitants.<sup>11</sup>

Pere Patau,<sup>12</sup> Genís Casellas, Joseph Serra y Tomas<sup>13</sup>

Per d'en Jaume Serra y Pere Candeló, que diuen no saber de escriurer firmo de sa voluntat Francesc Forony, testimoni.

En poder de Joseph Francisco Mas y Vidal, notari intervenint com a son substitut, jo Jo-

10. Al marge esquerra a l'inici del document: «examen die 7 eiusdem mensis et anni cum pap sig secundi.»

11. Anotació al marge esquerre: «tomada la razon del presente en el fol. III del libro sexto en el registro de Hipotecas de la ciudad de Barcelona a siete diciembre de mil setecientos ochenta y dos= por Igancio Claramunt, escrivano Joseph Ignacio Claramunt, su ajudante.»

12. Escrit a l'inrevés, com si fos esquerra.

13. Tot són signatures originals.

seph Mansi y Fontana, son connotari, qui afirmo conèixer a dits otorgants havent firmat de las mans a excepció de Jaume Serra y Pere Candeló per los quals ha firmat Francisco Forony altre dels testimonis.

1789 agost 11. Barcelona

*Acta de requeriment i d'embargament que el síndic-procurador i els representants del gremi de torners de Barcelona, amb l'assistència de dos representants del tribunal ordinari de la ciutat, fan a Llorenç Ensaldo, italià, per haver venut material al detall sense autorització del gremi de torners i sense ser membre de l'esmentat gremi.*

*En aquest mateix acte, se li van requisar de la seva botiga, sis dotzenes de trompetes, que ell mateix havia fet portar de l'estranger i li requereixen a seguir les ordenances vigents.*

AHPB, Josep Francesc MAS i VIDAL, *Manual*, 1789, f. 460r-461v.

Sia notori com Joseph Xuriach y Pere Patau, torners ciutadans de Barcelona y proms actuals del gremi de torners de esta ciutat, y Llorens Vinyolas, també torner ciutadà de Barcelona y síndich procurador del mateix gremi, constituïts personalment<sup>14</sup> ab assistència de Manuel Sunyol, alguasil y Joseph Gallo, porter, los dos del Tribunal ordinari de la present ciutat, junt ab mi lo avall escrit notari en la botiga de la casa de la habitació de Llorens Ensaldo, de nació italià,<sup>15</sup> Mercer Ferreter, ciutadà de Barcelona, situada en la plassa de la Trinitat de esta ciutat, en presència de mi dit y avall escrit notari y dels testimonis que avall se anomenaràn lo sobredit Joseph Xuriach, prom en cap, requirí a dit Manuel Sunyol, alguasil, que peñoràs a dit Llorens Ensaldo per las penas en que havia incidit y gastos del peñorament, respecte que no éssent individuo de dit gremi de torners havia venut per menor y a la menuda alguns dels gèneros de sa botiga que no podia per ésser peculiars al ofici de torners, contravenint de esta manera a las ordenansas de dit gremi de torners y al decret que estos havian lograt de sa Excelència y Real acuerdo del present principat de Cataluña, als vint-y-sinch de maig pròxim passat y del corrent any mil set-cents vuitanta-nou, que fa formalment se havia notificat als quatre proms dels Julians, del qual gremi és dit Ensaldo. Lo que havent executat dit alguasil, entregà a este dit Llorens Ensaldo, tres sous y nou diners barcelonesos, a fi de evitar lo rigor de la execució, y usant los privilegis concedits als ciutadans de Barcelona ab la expressió y declaració de que no havia venut per menor, conforme dalt explican dits proms.

Y seguidament, los nomenats Sunyol, alguasil y Gallo, porter, feren apreició de las pesas següents, que se trobaren existents en la mencionada botiga: sis dotsenas de trompetas estrangeras, quals digué y afirmà dit Ensaldo haver-las fet venir a son càrrech y riesgo, y en sa seguida foren conduïdas a la guarda reial de peñoras de la present ciutat.<sup>16</sup> A més de ditas trompetas, se encontraren en dita botiga per vèndrer, una dotzena de canons de xacaranda, quals digué y afirmà que també se'ls havia fet venir a son càrrech y riesgo, lo que se li deixaren en la mateixa botiga per no haver-se provat vendre'ls per menor. Y en consecüència requeriren al mencionat Llorens Ensaldo, que no pogués vèndrer, sinó en la conformitat que prevé lo sobre calendat decret y ordenensas en ell [insinuadas].<sup>17</sup> De todas las quals cosas, los sobreanomenats proms y síndich procurador [requireren] a mi, lo infrascrit notari, llevàs lo present acte, que

14. Hi ha un petit forat entre les lletres pe, al document original.

15. Paraula corregida. Al marge esquerra hi ha la validació: «emendatum; italia. Valet.»

16. Hi ha un forat en el document original.

17. Hi ha un forat en el document original.

[f]onch fet en la ciutat de Barcelona, als onse dias del mes de agost del any del naixement del Señor de mil set-cents vuitanta-nou. Éssent presents per testimonis, Ramon Pàmies, mitjer de taller, March Pallejà, Martí Thomas Huguet, escrivent, en Barcelona habitants.

Joseph Xuriach, prom. Pere Patau, Prom. Llorens Vinyolas, síndich.

En poder de mi Joseph Francisco Mas y Vidal, notari públic de número de Barcelona, que certifico conèixer a dits requirents que firmaren de sas propias mans.

1789, agost, 11. Barcelona

*Acta de requeriment i d'embargament que el síndic-procurador i els representants del gremi de torners de Barcelona, amb l'assistència de dos representants del tribunal ordinari de la ciutat, fan a Pere Barret, per haver venut material al detall a la seva botiga sense autorització del gremi de torners i sense ser-ne membre.*

*En virtut d'aquest requeriment, embarguen de la seva botiga cinquanta-set dotzenes de trompetes que tenia amagades i que s'havia fet portar per a vendre, i li requereixen que segueixi les ordenances establertes. Així mateix, Pere Barret va fer el pagament de la penalització de tres sous i nou diners.*

AHPB, Josep Francesc MAS i VIDAL, *Manual*, 1789, f. 465v-467r.<sup>18</sup>

Sia notori com Joseph Xuriach y Pere Patau, torners ciutadans de Barcelona y proms actuals del gremi de torners de la present ciutat, y Llorens Vinyolas, també torner ciutadà de Barcelona y síndich y procurador del mateix gremi, constituït personalment ab assistència de Manuel Sunyol, alguasil y Joseph Gallo, porter tots dos del Tribunal Real ordinari de la present ciutat, junt ab mi lo avall escrit notari, en la botiga de la casa de la habitació de Pere Barret, Mercer Ferrer, ciutadà de Barcelona, situada en lo carrer del call de esta ciutat, en presència de mi lo infrascrit notari y dels testimonis que avall se anomenaran. Lo sobredit Joseph Xuriach, prom en cap, requerí a dit Manuel Sunyol, alguasil, que peñoràs al dit Pere barret per las penas en que havia incidit y gastos del peñorament [respecte]<sup>19</sup> que no éssent individu de dit gremi de torners, havia venut per menor y a la menuda alguns gèneros de sa botiga y entre altre una trompeta, que no podrà per ésser peculiars al offici de torner, contravenint de esta manera a las ordenansas de dit gremi de torners y al decret que estos havian lograt de sa Excelència y Real Acuerdo del present principat de Catalunya, als vint-y-sinch del maig proxim passat y del corrent any mil set-cents vuitanta-nou, que (.)a formalment se havia notificat als quatre proms dels Julians, del qual gremi és dit Barret. Lo que havent executat dit alguasil y reparant que en dita botiga no-s veyan las trompetas, que antes de conferir-se en aquellas, los dits proms y demés per executar est peñorament hi havia. Se manà al dit Pere Barret que manifestàs ditas trompetas que tenia y no-s trobaban en dita botiga per haver-las ell retiradas. Y respongué dit Barret, que ell no havia retirat cap trompeta, pues no tenia trompetas. Y veyent la negació y reticència de dita Barret, requiriren dits proms al dit Joseph Gallo, porter que regonegués tota la dita botiga fins que trobàs las mencionadas trompetas. Y anant a practicar dit porter esta diligència, lo referit Pere Barret digué i confessà que era veritat que tenia las insinuadas trompetas y que ell las havia retiradas al detrás de uns plechs de gèneros existents en dita botiga que la tapaban. Y habent-li manat, las manifestàs ell mateix, dit Barret, tragué y manifestà sinquanta-set plechs que contenian cada un de ells una dot-

18. El document original està deteriorat a causa de l'oxidació de la tinta.

19. Hi ha un forat en el document original.

sena de trompetas, expressant que no tenia més, de las quals feren apreenció dits Sunyol, alguasil y Gallo, porter, conduhint-las en sa seguida a la guarda real de penyoras de la present ciutat.

Y a fi de evitar lo rigor de la execució, y usant dels privilegis concedits als ciutadans de Barcelona, entrega dit Barret al dit alguasil, tres sous y nou diners barcelonesos.

També se trobaren en dita botiga unas vuit dotzenes de capsas per posar bolas de sabó y se li deixaren en la mateixa botiga junt ab varios canons de diferents especies alli existents, per haver dit y afirmat dit Barret, que so havia fet venir per son compte y a son riesgo.

Y últimament requeriren al relatat Pere Barret, que no pogués vendre sinó en la conformitat que prevé lo sobreanomenat decret y ordenansas en ell insinuadas, de todas las quals cosas, los sobreanomenats proms y síndich y procurador, requiren a mi lo infrascrit notari, llevàs lo present acte, que fonch fet en la ciutat de Barcelona, als onse dias del mes de agost del any del naixament del Señor de mil set-cents vuitanta-nou. Éssent presents per testimonis March Pallera, Andreu Vicari, camàlich i Martí Thomas Hugué, escrivents en Barcelona habitants.

Joseph Xuriach, prom. Pere Patau, prom. Llorens Vinyolas, síndich.

En poder de mi Francisco Mas y Vidal, auctoritate regia notari públic de número de Barcelona, que certifico conèixer a dits requirents que firmaren de sas propias mans.

1791 gener 13. Barcelona

*Acta de l'examen de mestria, que el gremi de torners de la ciutat de Barcelona ha fet a Narcís Padrosa i Curull, fill de Pere Padrosa, mestre torner del mateix gremi, per tal de poder accedir a l'ofici i exercir la professió lliurement.*

*Per a l'examen aporta un clarinet i un flautí i ha estat padrinejat per Joan Serra.*

*En aquest mateix acte, Narcís Padrosa jura els drets i les obligacions com a mestre del gremi, paga quatre lliures i un sou pels drets d'examen i del padrinatge, com a fill de mestre torner, i fa l'aportació dels béns corresponents, que queden inscrits en l'Ofici d'Hipoteques de Barcelona.*

AHPB, Josep Francesc MAS i VIDAL, *Manual*, 1791, f. 44v-46r.

Sia notori com Pere Padrosa, Pere Canderó, proms, Anton Oms, clavari, Anton Rovira, credencer, Joseph Xuriach y Pere Patau, examinadors tots del gremi de torners de la present ciutat, convocats ab acistència de Joseph Pintó, alguasil de la Cúria Real ordinària de esta ciutat, en una pessa construhida en los claustros del convent de Santísima Trinitat de Pares Calsats de la present ciutat, inseguent la deliberació presa per lo concell general de dit gremi, celebrat lo dia present ab intervenció de mi lo notari avall escrit, han examinat del expressat ofici de torner a Narcís Padrosa, jove torner fill legítim y natural de Pere Padrosa, altre dels individus de dit gremi y de Gertudris Padrosa y Curull, conjuges, consta de la partida de son baptisme en un llibre de baptismes recondit en lo arxiu de la rectoria de la parroquial iglèsia de Santa Maria del Mar de esta ciutat, baix diada de vint de juny del any mil set-cents cinquanta-y-sis, de que fa fe lo reverent doctor Llibori Lloren, prevere y majordom de dita parroquial iglèsia, ab son certificat per est donat a dotse<sup>20</sup> dels corrents els infrascrits mes y any. Lo qual Narcís Padrosa és padrinejat per Joan Serra, individu del mateix gremi y ha aportat per son examen un clarinet y un flautí. Lo qual examen, vist y regonegut per los sobredits examinadors han trobat ésser idoneo, y per consegüent que dit Narcís Padrosa és hàbil per exercir dit ofici de torner y respecte el que

20. Segueix una paraula anul·lada. Al marge esquerra: «janer, non valet.»

ha pagat per son examen quatre lliuras y un sou<sup>21</sup> moneda barcelonesa, çò és tres lliuras<sup>22</sup> per la entrada de mestre y una lliura un sou, per la eixida de fadrí, que és lo que deuen per sa mestria pagar los que són fills de mestre, las que ha rebut en diner de comptant realment y de fet a sas voluntat, en presència del notari y testimonis avall escrits, Anton Oms, clavari a més del que ha pagat las propinas acostumadas per ço, de sa libera voluntat, lo cream mestre torner de dit gremi com a fill de mestre, donant-li facultat de tenir botiga parada y treballar y fer treballar publicament del mencionat ofici y obrar lo demés que los mestres torners de dit gremi poden executar y de gosar dels privilegis y prerrogativas concedits als mestres torners de ell al present nomenat Narcís Padrosa, de sa libera voluntat accepta esta mestria y promet y jura en mà de dit alguasil que observarà los privilegis, ordinacions y deliberacions del mateix gremi, y que serà obedient als proms, que vuy són y per temps seràn de ell, que acistirà a concells, viatichs, enterros de individus y sas mullers y albats, sempre que serà convidat, que servirà lo encarrech de andador fins que se passe altre mestre de dit ofici, que pagarà los talls, tatxas y demés carrecchs de dit gremi, y observarà lo demés que los mestres torners deui complir per compliment del que ne obligan, so és dits proms, clavari, credencer y examinadors, los reddits y emoluments del mateix gremi, y lo nomenat<sup>23</sup> Narcís Padrosa tots sos béns mobles e immobles haguts y per haver, drets i accions y ab las renunciacions de huns y altres respectivament necessarias. Y quedan tots cerciorats per lo notari avall escrit, que de est acte deu pendrer-se la deguda rahó en lo ofici de Hipotecas de esta ciutat dins sis dias proxims per los efectes expressats en la real Praemàtica de Hipotecas. En testimoni del que firman esta escriptura, en la ciutat de Barcelona als tretse dias del mes de janer del any del naixament de Senyor de mil set-cents noranta-y-hu. Essent presents per testimonis Domingo Ballester, escrivent y Ignasi Ramon, sastre, ciutadà de Barcelona.<sup>24</sup>

Pere Padrosa, prom. Anton Oms, clavari. Anton Rovira, cardanser.<sup>25</sup> Josep Xuriach, examinador. Pere Patau, examinador. Narcís Padrosa.

Per lo dit Pere Canderó, que ha dit no sab de escriurer, de sa voluntat y en sa presència firmo jo Domingo Ballester, testimoni.

En poder de mi Joseph Francisco Mas y Vidal, notari públic de número de Barcelona, que certifico conèixer a dits otorgants que firmaren a sas propias mans, a excepció de dit Pere Canderó, per lo qual firma dit Domingo Ballester, altre dels testimonis.

1792 juny 5. Barcelona

*Acta de l'examen de mestria que el gremi de torners de la ciutat de Barcelona, convocat en consell al claustre del convent dels Pares Trinitaris, realitza a Llorenç Vinyoles i Bellavista, fill de Llorenç Vinyoles, mestre torner, per tal d'accedir a la mestria i tenir dret d'exercir l'ofici de torner públicament.*

*Per a l'examen ha aportat un flautí de fusta de boix i ha estat padrinejat per Josep Bellavista.*

*En aquest mateix acte, Llorenç Vinyoles, jura els drets i les obligacions com a mestre del gremi i com a menor de vint-i-cinc anys, promet complir les seves obligacions, paga qua-*

21. Sembla que està corregit. Al marge esquerre: «un sou.»

22. Segueix una paraula anul·lada: un sou. Al marge esquerre es confirma l'anul·lació.

23. Segueix una paraula anul·lada. Al marge esquerre: «delectum salvador: non valet.»

24. Al marge esquerre: «tomada la razón en el fol. 80 del libro 1º en el registro de hipotecas de Barcelona, a quince enero mil setecientos noventa y uno, por Ignacio Claramunt, escribano, Joseph Ignacio Claramunt, su ayudante.»

25. Per credencer.

*tre lliures i un sou dels drets d'examen i de padrinatge, com a fill de mestre, i fa l'aportació dels béns, que queden inscrits a l'Ofici d'Hipoteques de Barcelona.*

AHPB, Josep Francesc MAS i VIDAL, *Manual*, 1792, f. 429v - 430v.

Sia notori com<sup>26</sup> Rafel Xuriach y Joseph Bosch, proms, Anton Oms, clavari, Joseph Valdó, credencer, Joseph Riera y Pere Patau, examinadors tots del gremi de torners de la present ciutat. Convocats ab acistència de Joseph Constantí, alguasil de la Cúria Real ordinaria de esta ciutat, en una pessa construhida en los claustros del convent de la Santíssima Trinitat dels Pares Calsats de la present ciutat, e inseguint la deliberació presa per lo concell general de dit gremi, celebrat ab intervenció de mi lo notari avall escrit lo dia present, han examinat del expressat ofici de torner a Llorens Viñolas, menor jove torner, fill llegal y natural de Llorens Viñolas, major, altre dels individus de dit gremi y de Antònia Bellavista, conjuges, consta de la partida de son baptisme en un llibre d ebaptismes recondit en lo arxiu de la rectoria de la parroquial iglésia de Sant Jaume Apòstol de esta ciutat, baix diada de vint-y-hu de setembre del any mil set-cents setanta-quatre, de que fa fe lo reverent doctor Anton Riera, prevere y rector de dita parroquial iglésia ab son certificat per est donat lo dia present. Lo qual Llorens Viñolas és padrinejat per Joseph Bellabista,<sup>27</sup> individuo del mateix gremi y ha aportat per son examen un flautí de fusta de boix y una cullera de prendre mostasa. Lo qual examen, vist y regonegut per los sobredits examinadors han trobar ésser idoneo, y per consegüent que dit Llorens Viñolas és hàbil per exercir dit ofici de torner, y respecte que ha pagat per son examen quatre lliuras un sou moneda, ço és tres lliuras per la entrada de mestre y una lliura un sou per la eixida de fadrí, que és lo que dehuen per sa mestria pagar los que són fills de mestre, las que ha rebut en diner de comptant realment y de fet a sas voluntats, en presència del notari y testimonis avall escrits Anton Oms, clavari, a més del que ha pagat las propinas acostumadas, persò de sa libera voluntat lo crean mestre torner de dit gremi com a fill de mestre, donant-li facultat de tenir botiga parada y treballar y fer treballar públicament del mencionat ofici y obrar lo demés que los mestres torners de dit gremi, poder executar y de gosar dels privilegis y prerrogativas concedits als mestres torners de ells.

Y present lo nomenat<sup>28</sup> Llorens Viñolas, de sa libera voluntat accepta esta mestria y promet y jura en mà de dit alguasil que observarà los privilegis, ordinacions y deliberacions del mateix gremi, que serà obedient als proms que vuy són y per temps seràn de ell, que acistirà a concells, viatichs, enterros de individus y sas mullers y albats, sempre que serà convidat, que servirà lo encarrech de andador fins que se passe altre mestre de dit ofici, que pagarà los talls, tatxas y demés carrechs de dit<sup>29</sup> gremi y observarà lo demés que los mestres torners deuen cumplir per compliment del que ne obligan, a saber dits proms, clavari, credencer y examinadors los reddits y emoluments del mateix gremi y lo nomenat Llorens Viñolas tots sos béns mobles e immobles, haguts y per haver, drets y accions y ab las renunciacions de uns y altres respectivament necessaries.<sup>30</sup> Y dit Llorens Viñolas per quant és menor de vint-y cinch anys, major emperò de diset anys, promet no contravenir a ditas coses per rahó de sa menor edat, renunciant persò al benefici de menor edad

26. Segueix una paraula anul·lada. Al marge esquerre hi ha la correcció: «delect: Pere Padrosa. Non valet.»

27. Escrit amb una b.

28. Segueixen dues paraules anul·lades. Al marge esquerre hi ha la correcció: «deletum: Narcis Padrosa, non valet.»

29. Segueix una paraula anul·lada. Al marge esquerre: «deletum carrech, non valet.»

30. Al marge esquerre hi ha la inscripció al Registre: «Tomada la razón del presente al fol. 446 del libro 2 del Registro de hipotecas de Barcelona, a onse de junio mil setecientos noventa y dos. Joseph Ignacio Claramunt.»

lesió facilitat e ignorància y al que demana la entera restitució, quedant tots cerciorats per lo notari avall escrit que est acte deu registrar-se en lo Ofici de Hipotecas de la present ciutat, dins lo termini de sis dias proxims per los efectes expressats en la practica de hipotecas, en testimoni de que aixís ho firman en la ciutat de Barcelona als dos quarts de vuyt de la tarde, del dia sinch de juny del any del naixement del Senyor de mil set-cents noranta dos. Essent presents per testimonis Francisco Lamarca, escrivent y Joan Roses, jove sastre, en dita ciutat habitants.

Rafel Xuriach, prom. Joseph Bosch, prom. Anton Oms, clavari. Joseph Valadó, cardenser.<sup>31</sup> Joseph Riera, examinador. Pere Patau, examinador. Llorens Viñolas,

En poder de mi Joseph Francisco Mas y Vidal, notari públic de número de Barcelona, que certifico conèixer a dits otorgants y que firmaren de sas propias mans.

1792 juny 5. Barcelona

*Acta de l'examen de mestria, que el gremi de torners de la ciutat de Barcelona, amb la presència de l'Agutzil de la Cúria Reial ordinària, ha convocat a Jordi Bellavista i Àngel, fill de Josep Bellavista, mestre torner de l'esmentat gremi per tal d'accedir a la mestria i exercir lliurement l'ofici.*

*Ha aportat pel seu examen un reclam de perdius i un tinter de quatre peces de banya, i ha estat padrinejat per Llorenç Vinyoles, mestre torner.*

*En aquest mateix acte, Jordi Bellavista jura els drets i les obligacions que li corresponen com a mestre del gremi, paga quatre lliures i un sou pels drets d'examen i de padrinatge, com a fill de mestre i aporta els seus béns, que queden inscrits en l'Ofici d'Hipoteques de Barcelona.*

AHPB, Josep Francisc MAS i VIDAL, *Manual*, 1792, f. 428r-429v.

Sia notori com Rafel Xuriach y Joseph Bosch, proms, Anton Oms, clavari, Joseph Valedó, credencer, Joseph Riera y Pere Patau, examinadors del gremi de torners de la present ciutat, convocats ab acistencia de Joseph Constanti, alguasil de la Curia Real Ordinaria de esta ciutat, en una pessa construhida en los claustros del convent de la Santíssima Trinitat de Pares Calsats de la present ciutat, e insguint la deliberació presa per lo concell general de dit gremi celebrat lo dia present ab intervenció de mi lo notari avall escrit, han examinat del expressat officí de torner a Jordi Bellavista, jove torner, fill lligítim y natural de Joseph Bellavista, altre dels individus de dit gremi y de Cecilia Bellavista y Àngel, conjuges, consta de la partida de son baptisme<sup>32</sup> recondit dins la sacristia de la Santa Iglèsia de Barcelona, baix diada de vint-y-quatre de mars de mil set-cents cinquanta-y-nou, de que fan fe lo Reverent Ramon<sup>33</sup> Curriol, prevere i Sebastià Perarnau, acòlit sacristans menors de dita Santa Iglesia, ab son certificat per estos donat a quatre dels corrents, e infrascrits mes y any. Lo qual Jordi Bellavista es padrinejat per Llorenç Viñolas, individu del mateix gremi y ha aportat per son examen un reclam de perdius y un tint de quatre pessas de baña. Lo qual examen, vist y regonegut per los sobredits examinadors, han trobat ésser idoneo y per consegüent que, dit Jordi Bellavista és hàbil per exercir dit officí de torner. Y respecte de que ha pagat per son examen quatre lliuras un sou moneda barcelonesa, ço és tres lliuras

31. Per credencer.

32. Al marge esquerre, en una nota: «en un llibre de baptismes. Valet.»

33. El nom està corregit i anotat al marge esquerre del foli: «emmendat: Ramon. Valet.»

per la entrada de mestre y una lliura un sou per la exida de fadrí, que és lo que deuen per sa mestria pagar los que són fills de mestre, las que han rebut en diner de comptant realment y de fet a sas voluntats en presència del notari y testimonis avall escrits, Anton Oms, clavari, a més del que ha pagat las propinas acostumadas. Per so de sa libera voluntat lo cream mestre torner de dit gremi com a fill de mestre, donant-li facultat de tenir botiga parada, treballar y fer treballar públicament del mencionat offici y obrar lo demás que los mestres torners de dit gremi, poden executar y de gosar dels privilegis y prerrogatives concedits als mestres torners de ell.

Y present lo nomenat Jordi Bellavista, de sa libera voluntat accepta esta mestria, promet y jura en mà de dit alguasil que observarà los privilegis, ordinacions y deliberacions del mateix gremi, que serà obedient als proms que vuy són y per temps seràn de ell. Que acistirà a concells, viatichs, enterros de individus y de mullers y albats, sempre que serà convidat, que servirà lo encarrech de andador fins que se passe altre mestre de dit ofici, que pagarà los talls, tatxas y demás carrechs de dit gremi y observarà lo demás que los mestres torners deuen cumplir per compliment del que ne obligan, so és dits proms, clavari, credencer y examinadors, los reddits y emoluments del mateix gremi, y lo nomenat Jordi Bellavista tots sos bens mobles e immobles, haguts y per haver, drets y accions y ab las renunciacions de huns y altres repectivament necessarias. Y quedan tots cerciorats per lo notari avall escrit que de est acte deu pendrer-se la deguda rahó en lo offici de Hipotecas de esta ciutat dins sis dias proxims per los efectes expressats en la Real Pracmática de Hipotecas.

En testimoni del que firman esta escriptura, en la ciutat de Barcelona, als dos quarts de vuyt de la tarde del dia sinch del mes de juny del any del naixement del Señor de mil set-cents noranta-dos. Essent presents per testimonis, Francisco Lamarca, escrivano y Joan Roses, jove sastre, en dita ciutat habitant.<sup>34</sup>

Rafel Xuriach, prom. Joseph Bosch, prom. Anton Oms, clavari. Joseph Valedó, cardenser.<sup>35</sup> Joseph Riera, examinador. Pere Patau, examinador. Jordi Bellavista.

En poder de mi Joseph Francisco Mas y Vidal, notari públic de número de Barcelona, que certifico conèixer a dits otorgants y que firmaren de sas propias mans.

1792 juny 20. Barcelona

*Acta de recepció per part del notari Josep Francisc Mas i Vidal del testament tancat de Llorenç Vinyoles, mestre torner i ciutadà de Barcelona.*

AHPB, Josep Francisc MAS i VIDAL, *Manual*, 1792, f. 490v-491r.

En la ciutat de Barcelona als vint dias del mes de juny any del naixement del Senyor de mil set-cents noranta-dos, Llorens Viñolas, torner, ciutadà de Barcelona, estant ab perfeta salut y sana memòria, entrega a mi Joseph Francisco Mas y Vidal, notari públic de número de Barcelona baix escrit, una plica closa ab hòstia vermella dient que dins d'ella estava escrit son últim testament, lo qual volia quedàs custodiat en mon poder y seguida sa mort fos publicat ab las solempnitats per lo dret establertas, com tot més llargament consta en lo acte de entrega del mateix testament en mon poder, rebut lo dia present y continuat sobre la cuberta de aquell para en mon poder. De que fas fe.

Joseph Francisco Mas y Vidal, notari públic de numero de Barcelona.

34. Al marge esquerre: «Tomada la razon del presente al fol. 115 del libro 2 del Registro de Hipotecas de Barcelona onze de junio de mil setecientos noventa y dos. Joseph Ignacio Claramunt.»

35. Per credencer.

1799 juny 17. Barcelona

*Acta de l'examen de mestria, que el gremi de torners de la ciutat de Barcelona, ha fet a Anton Oms i Farràs, fill d'Anton Oms, mestre torner i germà de Pere Oms, per tal d'accedir a la mestria i poder exercir l'ofici públicament.*

*En aquest mateix acte, Anton Oms i Farràs, jura els drets i les obligacions com a mestre del gremi, i com a menor de vint-i-cinc anys es compromet a obeir i complir tots els seus deures. També paga quatre lliures i un sou pels drets d'examen i fa l'aportació dels seus béns, que queden inscrits en l'Ofici d'Hipoteques de Barcelona.*

AHPB, Josep Francisc MAS i VIDAL, *Manual*, 1799, f. 187r-188v.

Sia notori com Joseph Riera y Joseph Cirera, proms, Joseph Saderra, clavari, Jaume Barnils, credencer, Francesch Cararach y Salvador Torres, examinadors, tots del gremi de torners de la present ciutat, convocats ab acistència de Joan Bibern, alguasil de la Real Audiència del present Principat de Cathalunya, en los estudis de la casa de la habitació de Joseph Francisco Mas y Vidal, notari avall escrit, situada en lo carrer de Sant Sever, immediat a la devallada de Santa Eulàlia de la present ciutat, e inseguint la deliberació presa per lo concell general de dit gremi, celebrat ab intervenció de mi lo dit e infrascrit notari lo dia present, han examinat del expresat ofici de torner a Anton Oms i Farràs, jove torner, fill llegítim y natural de Anton Oms, altre dels individus de dit gremi, y de Theresa Oms i Farràs, conjuges,<sup>36</sup> consta de la partida de son baptisme en un llibre de baptismes recondit en la sagristia de la Seu de Barcelona, baix dia de vint-y- vuyt de febrer del any mil set-cents vuytanta, de que fan fe los reverents Ramon<sup>37</sup> y Sebastià Perarnau, preveres y sagristans menors de dita Seu de Barcelona ab son certificat per estos donat, lo dia deu del mes de abril proppassat. Lo qual Anton Oms i Farràs és padrineijat per dit Anton Oms, son pare, individuo del mateix gremi, y ha aportat per son examen dos salamonets de marfil. Lo qual examen, vist y regonegut per los sobredits examinadors, han trobat ésser idoneo, y per consegüent que dit Anton Oms i Farràs és hàbil per exercir dit ofici de torner. Y respecte de que ha pagat per son examen quatre lliuras y un sou moneda barcelonesa, ço és tres lliuras per la entrada de mestre y una lliura y un sou per la eixida de fadrí, que és lo que deuen per sa mestria pagar los que són fills de mestre, las que ha rebut en diner de comptant realment y de fet a sas voluntats en presència del notari y testimonis avall escrits Joseph Saderra, clavari a més del que ha pagat las propinas acostumadas. Per sò de sa libera voluntat, lo crean mestre torner de dit gremi com a fill de mestre, donant-li facultat de tenir botiga parada y treballar y fer treballar públicament del mencionat ofici y obrar lo demés que los mestres torners de dit gremi, poden executar y de gosar dels privilegis y prerrogativas concedits als mestres torners de ell.

Y present lo nomenat Anton Oms y Farràs, de sa libera voluntat accepta esta mestria y promet y jura en ma de dit alguasil que observarà los privilegis, ordinacions y deliberacions mateix gremi, que serà obedient als proms que vuy són y per temps seran de ells, que acistirà a concells, viatichs, enterros de individus y sas mullers y albats, sempre que serà convidat, que servirà lo encarrech de andador fins que se passe altre mestre de dit ofici, que pagarà los talls, tatxas y demés carrechs de dit gremi, y observarà lo demés que los mestres torners deuen cumplir, per compliment del que ne obligan a saber dits proms, clavari, credencer y examinadors, tots los bens y reddits del mateix gremi, y lo nomenat Anton Oms y Farràs tots sos bens mobles e im-

36. Paraula corregida. Al marge esquerre; «emmendatum, conjuges.valet.»

37. Segueix una crida. Al marge esquerre del foli: «Curriol, valet.»

mobles haguts y per haver, drets y accions, y ab las renunciias de uns y altres respectivament necessarias. Y dit Anton Oms y Farràs, per quant és menor de vint-y-cinch anys, major emperò de dinou anys, promet no contravenir a ditas cosas per rahó de sa menor edat, renunciant persò al benefici de menor de edat, lesió facilitat e ignorància y a la que demana la entera restitució.<sup>38</sup> Quedant tots cerciorats per lo notari avall escrit, que est acte deu registrar-se en lo ofici de hipotecas de la present ciutat dins lo termini de sis dias proxims per los efectes expressats en la real Pracmàtica de Hipotecas.

En testimoni del que aixis ho firman, en la ciutat de Barcelona als diset dias del mes de juny any naixement del Señor de mil set-cents noranta-y-nou. Essent presents per testimonis Francisco Mas y Fontana y Joseph Palou y Far, escrivents en la present ciutat habitants.<sup>39</sup>

Joseph Riera, prom. Joseph Cirera, prom.

Joseph Saderra, clavari. Jaume Barnils [cardensser]. Francesch Carerach, examinador. Salvador Torres, examinador.

Anton Oms y Farràs.

En poder de mi Joseph Francisco Mas y Vidal, notari públic de número de Barcelona, que certifico conèixer a dits otorgants y que firmaren de sas propias mans.

1799 juny 17. Barcelona

*Acta de l'examen de mestria, que el gremi de torners de la ciutat de Barcelona, ha fet a Pere Oms i Farràs, fill d'Anton Oms, mestre torner del mateix gremi i germà d'Anton Oms, també torner, per tal d'accedir a la mestria i poder exercir l'ofici públicament.*

*En aquest mateix acte, Pere Oms i Farràs, jura els drets i les obligacions com a mestre del gremi, i com a menor de vint-i-cinc anys es compromet a obeir i complir tots els deures, paga quatre lliures i un sou pels drets d'examen i per la sortida de fadrí, segons li pertoca com a fill de mestre, i fa l'aportació dels seus béns que queden inscrits en l'Ofici d'Hipotecas de Barcelona*

AHPB, Josep Francesc MAS i VIDAL, *Manual*, 1799, f. 188v-190r.

Sia notori com Joseph Riera y Joseph Cirera proms, Joseph Saderra, clavari, Jaume Barnils, credencer, Francesch Carerach y Salvador Torres, tots examinadors del gremi de torners de la present ciutat, convocats ab acistència de Joan Bibern, alguasil de la Real Audiència del present principat de Cathalunya, en los estudis de la casa de la habitació de Joseph Francisco Mas y Vidal, notari avall escrit, situada en lo carrer de Sant Sever, immediat a la devallada de Santa Eulàlia de la present ciutat, e inseguit la deliberació presa per lo concell general de dit gremi celebrat ab intervenció de mi lo dit e infrascrit notari, lo dia present han examinat del expresat ofici de torner a Pere Oms y Farràs, jove torner, fill l·legítim y natural de Anton Oms, altre dels individus de dit gremi, y de Theresa Oms y Farràs, conjuges, consta de la partida de son baptisme en un llibre de baptismes recondit en la sacristia de la Seu de Barcelona, baix diada de vint-y-sis de setembre del any mil set-cents vuytanta-hu, de que fan fe los reverents Ramon Curriol y Se-

38. Segueixen 5 paraules anul·lades. Al marge esquerre: «y així mateix en virtut.»

39. Al marge esquerre del foli: «tomada razón al folio 308 del libro 2º del registro de hipotecas de Barcelona, a veinte y tres de junio de mil setecientos noventa y nueve. Por el escribano mayor del Ayuntamiento Juan Bautista Maymó y Soriano, ayudante.»

bastià Perarnau, preveres y sagristans menors de dita Seu de Barcelona, ab son certificat, per estos donat, lo dia deu del mes de abril proppassat.

Lo qual Pere Oms y Farràs és padrineijat per Anton Oms, son pare, individuo del mateix gremi, y ha aportat per son examen: primo, un tornet de falda de fusta de cohova, ab los balcestres de la roda y demés pomets, de os; ítem, una escrivania de fusta de cohova y boix. Lo qual examen, vist y regonegut per los sobredits examinadors, han trobat ésser idoneo y per consegüent que dit Pere Oms y Farràs és hàbil per exercir dit ofici de torner, y respecte de que ha pagat per son examen quatre lliuras y un sou moneda barcelonesa, ço és tres lliuras per la entrada de mestre y una lliura y un sou per la eixida de fadrí, que és lo que deuen per sa mestria pagar los que són fills de mestre, las que ha rebut en diner de comptant realment y de fet a sas voluntats, en presència del notari y testimonis avall escrits, Joseph Saderra, clavari a més del que ha pagat las propinas acostumadas, per so de sa libera voluntat lo crean mestre torner, donant-li facultat de tenir botiga parada y treballar y fer treballar públicament del mencionat ofici y obrar lo demés que los mestres torners de dit gremi poden executar y de gosar dels privilegis y prerrogativas concedits als mestres torners de ell.

Y present lo nomenat Pere Oms y Farràs, de sa libera voluntat, accepta esta mestria y promet jura en mà de dit alguasil que observarà los privilegis, ordinations y deliberacions de mateix gremi, que serà obedient als proms que vuy són y per temps seran de ells, que acistirà a concells, viatichs, enterros de individuos y sas mullers y albats, sempre que serà convidat, que servirà lo encarrech de andador fins que se passe altre mestre de dit ofici, que pagarà los talls, tatxas y demés carrechs de dit gremi y observarà lo demés que los mestres torners deuen cumplir, per cumpliment del que ne obligan, a saber dits proms, clavari, credencer y examinadors, tots los bens y reddits del mateix gremi. Y lo nomenat Pere Oms y Farràs, tots sos bens mobles e immobles, haguts y per haver, drets y accions y ab las renunciacions de uns y altres respectivament necessarias. Y dit Pere Oms y Farràs, per quant es menor de vint-y-cinch anys, major emperò de diset anys, promet no contravenir a ditas cosas per rahó de sa menor edat, renunciant per sò al benefici de menor edat, lesió facilitat e ignorància y a la que demana la entera restitució. Quedant tots cerciorats per lo notari avall escrit, que est acte deu registrar-se en lo ofici de hipotecas de la present ciutat dins lo termini de sis dias proxims per los efectes expresats en la Real Pracmàtica de Hipotecas. En testimoni del que aixis ho firman, en la ciutat de Barcelona als diset dias del mes de juny any del naixement del Señor de mil set-cents noranta-y-nou. Essent presents per testimonis Francisco Mas y Fontana, doctor Joaquim Castells y Joseph Palou y Far, escrivents en la present ciutat habitants.<sup>40</sup>

Joseph Riera, prom. Joseph Cirera, porm.<sup>41</sup>

Joseph Saderra, clavari. Jaume Barnils, cardensser.<sup>42</sup>

Francesch Carerach, examinador.

Salvador Torres, examinador.

Pere Oms y Farràs

En poder de mi Joseph Francisco Mas y Vidal, notari públic de número de Barcelona, que certifico conèixer a dits otorgants y que firmaren de sas propias mans.

40. Al marge esquerre del foli: «Tomada razón al folio 308 del libro 2º del registro de hipotecas de Barcelona, a veinte y tres de junio de mil setecientos noventa y nueve, por el escribano mayor del Ayuntamiento Juan Bautista Maymó y Soriano, ayudante.»

41. Per prohóm.

42. Per credencer.

1799, juliol, 16. Barcelona

*Per acord del consell general del gremi de torners de la ciutat de Barcelona, celebrat el dia 8 de juliol del mateix any, amb l'assistència de l'Agutzil de la Cúria Reial ordinària, s'acorda admetre com a mestre torner a Louis Boisselot, de nacionalitat francesa, per tal que pugui exercir públicament el seu ofici en aquesta ciutat, segons una Reial Cèdula de 24 de març de 1777, que permet a persones estrangeres accedir a col·legis i gremis de les ciutats que els acullen.*

*En aquest mateix acte fa el pagament de trenta-una lliures i un sou pels drets d'entrada al gremi, jura els drets i les obligacions com a mestre torner del gremi i fa l'aportació dels seus béns, que queden inscrits en l'Ofici d'Hipoteques de Barcelona.*

AHPB, Josep Francesc MAS i VIDAL, *Manual*, 1799, f. 229r-230v.

Sia notori com Joseph Riera y Joseph Cirera, proms, Joseph Saderra, clavari, Jaume Barnils, credencer, Francesch Cararach y Salvador Torres, tots del gremi de torners de la present ciutat, convocats ab acistència de Francisco Nadal, alguasil de la Cúria Real ordinària de la present ciutat, en los estudis de la casa de la habitació de Joseph Francisco Mas y Vidal, notari avall escrit, situada en lo carrer de Sant Cever, immediata a la devallada de Santa Eulàlia de la present ciutat, per quant ab lo concell general per dit gremi de torners celebrat en lo dia vuyt del corrent mes de juliol, ab intervenció del dit y avall escrit notari, Anton Oms, altre dels individus de dit gremi, demanà la plasa de mestre de est per Lluís Boisselot de nació francès, cathòlic y batejat en la parròquia de Sant Pere de Maconce a vint-y-set de juliol mil set-cents cinquanta-quatre, segons consta de la fe de baptisme que ha presentat y així mateix ha manifestat ser mestre torner de la ciutat de Monpaller, segons consta de la carta de mestria donada a cinch de juny de mil set-cents setanta-vuyt, que també ha presentat en la deguda forma, y que en virtut de la cèdula de sa magestat (que deu que) dada en Madrid<sup>43</sup> a vint-y-quatre de mars de mil set-cents setanta-set y publicada en esta ciutat a quinse de setembre de mil set-cents setanta-vuyt, ab que mana que si vingúes lo cas que algun mestres de reynes estrañs, éssent cathòlichs passassen a residir a qualsevol de las poblacions de sos dominis, y solicitassen ser admesos en los collegis o gremis de sas respectives arts o officis, sia obligats a incorporar-los a dit col·legi o gremi, y se'ls concedesca la incorporació per las personas a qui toque, manifestant solament la carta de examen, pagant las propinas acostumadas y los drets que acostumian satisfer los demés que han après lo aprenentatge en las mateixas poblacions. Y com en seguida de dita demanda ab lo sobredit concell celebrat a vuyt del corrent mes de juliol, quedà a pluralitat de veus, resolt per dit gremi, que sia incorporat a est lo nomenat Lluís Boisselot en lo modo manat per sa magestat ab la dita Real Cèdula<sup>44</sup> se mencionan. Per tant y en virtut de dita resolució, y respecte de que dit Lluís Boisselot ha pagat trenta-un lliuras y un sou moneda barcelonesa, que és lo que acostuman pagar los demés que se pasan mestres de dit gremi, qual quantitat ha rebut en diner de comptant lo nomenat Joseph Saderra, clavari en presencia del notari y testimonis avall escrits de que ab lo present li'n firma àpoca a mes de que ha pagat las propinas acostumadas. Per so, de sa libera voluntat, lo crean mestre torner de dit gremi, donant-li facultat de tenir botiga parada y treballar y fer treballar públicament del mateix ofici y de obrar lo demés que los mestres torners de dit gremi poden executar y de gosar dels privilegis y prerrogatives concedits als mestres torners de ell.

Y present lo nomenat Lluís Boisselot, de sa libera voluntat, accepta esta mestria y promet

43. Paraula corregida. Al marge esquerre: «Emmenda Madrid. Gremi han. Valent.»

44. Hi ha una nota al marge esquerre del foli: «per haver manifestat tenir tots los requisits necessaris que en dita Rela cedula. Valet.»

y jura en mà de dit alguasil que observarà los privilegis, ordinacions y deliberacions del mateix gremi, de las que està ben cerciorat per lectura que d'ellas li-n han fet los sobredits proms, y així mateix promet que serà obediènt als proms que vuy són y per temps seràn, que acistirà a concells, viatichs y enterros de individuos y sas mullers y albats, sempre que serà convidat, que servirà lo encarrech de andador fins que se passe altre mestre de dit ofici, que pagarà los talls, tatxas y demés carrechs de dit gremi, y observarà lo demés que los mestres torners deuen cumplir, per compliment del que ne obligan a saber dits proms y demés individuos de dit gremi dalt dits, los reddits y emoluments del mateix gremi, y lo nomenat Lluís Boisselot tots sos bens mobles e immobles haguts y per haver, drets i accions y ab las renunciacions de uns y altres respectivament necessaries, quedant tots cerciorats per lo notari avall escrit que est acte deu registrar-se en lo Ofici de Hipotecas de la present ciutat, dins lo termini de sis dias proxims per los efectes expresats en la Real praxmàtica de Hipotecas.

En testimoni del que aixis ho firman, en la ciutat de Barcelona, als setse dias del mes de juliol any del naixement del Señor de mil set-cents noranta-y-nou.<sup>45</sup> Essent presents per testimonis Francesc Mas y Fontana, doctor Joaquim Castells y Joseph Palou y Far, escrivents en la present ciutat habitants.

Joseph Riera, proms. Josep Cirera, porm.<sup>46</sup> Joseph Saderra, clavari. Jaume Barnils, cardenser. Francesch Carerach, Salvador Torres.

Louis Boisselot.

En poder de mi Joseph Francisco Mas y Vidal, notari públic de número de Barcelona, que certifico conèxer a dits otorgants y que firmaren de sas propias mans.

1817 juliol 6. Barcelona

*Acta de l'examen de mestria que el gremi de torners de la ciutat de Barcelona, amb l'assistència de l'agutzil del Tribunal Real ordinari, ha realitzat a Agustí Benet i Llorà, fill de Josep Benet, torner del mateix gremi, per tal d'accedir a la mestria i tenir dret d'exercir l'ofici públicament.*

*Per a l'examen ha aportat un clarinet de fusta de boix i una flauta, i ha estat padrinejat per Josep Valedó.*

*En aquest mateix acte, Agustí Benet, jura els drets i les obligacions com a mestre del gremi, paga quatre lliures i un sou pels drets d'examen i de padrinatge, com li correspon com a fill de mestre i fa l'aportació des seus béns a l'Ofici d'Hipoteques de Barcelona.*

AHPB, Francesc MAS i FONTANA. *Manual*, 1817, f. 20v-21v.

Sia notori com Francisco Ramis, prom, Josep Cirera, clavari, Josep Barrera, credençer,<sup>47</sup> Bruno Rovira y Josep Morera, examinadors, tots del gremi de torners de la present ciutat, convocats ab assistència de Joaquim Ribas, alguasil del Tribunal Real ordinari de la present ciutat, en las casas de la pròpia habitació de mi lo infrascrit notari, inseguint la deliberació presa per lo consell general de dit gremi lo die de avui y ab intervenció de mi dit e infrascrit notari, han

45. Al marge esquerre: «tomada razon al fol.84 del libro 3º del registro de Hipotecas de Barcelona a veinte y dos de julio de mil setecientos noventa y nueve. Por el escribano mayor del Ayuntamiento. Juan Bautista Maymó y Soriano, ayudante.»

46. Per prohóm.

47. Segueixen dues paraules anul·lades; Anton Noguer.

examinat del expressat ofici de torner a Agustí Benet, jove torner, fill llegal i natural de Joseph Benet, torner y de Maria Benet y Llorà, conjuges, consta de la partida de son baptisme ab lo certificat donat per los reverents Ramon Curriol y Sebastià Perarnau, preveres y sagristans menors de la Seu de la present ciutat, baix diada de vint-y-sinch de febrer del any mil set-cents noranta-set. Lo qual Agustí Benet, ha estat padrinejat per Joseph Veladó, individu del mateix gremi y ha fet y treballat per son examen un clarinet de boix, una flauta, un caanó de boix per fer bossas, una columneta de un palm de llarch, un gerro de boix ab nansas de marfil y un pito. Lo qual examen, vist y regonengut per los sobredits examinadors, han trobat ser idoneo y que per consegüent dit Agustí Benet és hàbil per exercir dit ofici de torner, y així mateix ha pagat per son examen quatre lliuras un sou, moneda barcelonesa, sò és tres lliuras per la entrada de mestre y una lliura y un sou per la eixida de fadrí, que és lo que deuen pagar per s a mestria los que són fills de mestre, las que ha rebut en diner de comptant realment y de fet a sas voluntats en presència del notari y testimonis infrascrits Joseph Cirera, clavari, a més del que ha pagat las propinas acostumadas, persò de sos mera y libera voluntat lo crean mestre torner de dit gremi, com a fill de mestre, donant-li facultat de tenir botiga parada, de treballar y fer treballar públicament del mencionat ofici y obrar lo demás que los mestres torners de dit gremi poden executar y de gozar dels privilegis y prerrogatives concedits als mestres torners de ell. Y present lo nomenat Agustí Benet, de sa espontanea voluntat accepta esta mestria y promet y jura en mà y poder de dit alguasil, que observarà los privilegis, ordinacions y deliberacions del mateix gremi, que serà obedient als proms que vuy són y per temps seràn de ell, que assistirà a consells, viatichs, enterros de individus y sas mullers y albats, sempre que serà convidat, que servirà lo encarrech de andador fins que altre mestre de dit ofici, que pagarà los talls y tatxas de dit ofici y observarà lo demás que los mestres torners deuen cumplir per cumplimet del que obligan a saber dits prohoms, clavari, credencer y examinadors, tots los bens y reddits del mateix gremi y lo nomenat Agustí Benet tots sos béns mobles e immobles, haguts y per haber, y ab las renunciadas de dret necessarias.

En testimoni del que aixis ho otorgan, en la ciutat de Barcelona, als sis dias del mes de juliol<sup>48</sup> del any mil vuit-cents disset, éssent testimonis Joseph Jaumà y Cayetano Badia, en Barcelona residents, y dits otorgants coneguts del infrascrit notari ho firman.=tildat=Anton No-guer=no val. Esmenat: sis =juliol=disset=valen.

Francisco Ramis. Bruno Robira, Joseph Cirera, José Morera, Josef Barrera.  
En poder de mi Francisco Mas y Fontana, notari.

1819 febrer 25. Barcelona

*Acta del consell general del gremi de torners de la ciutat de Barcelona, celebrat en el claustre del convent dels Pares Trinitaris, amb l'assistència de l'Agutzil de la Reial Audiència, en el qual s'acorda pagar el deute que té el gremi amb el notari Mas i Fontana, i la manera que es pagarà. També s'acorda nomenar dos comissionats que hauran de refer la unió de Sant Onofre, així com també es nomenen dos representants del gremi per a la Reial Junta de Comerç de Barcelona.*

*Finalment es fa elecció dels representants i càrrecs de clavari, credencer, examinadors de comptes, taxadors i per a la Junta Sisena del proper any.*

AHPB, Francesc MAS i FONTANA, *Manual*, 1819, f. 117r-118r.

48. Les paraules *sis* i *juliol* han estat corregides

En la ciutat de Barcelona als vint-y-cinch dias del mes de febrer del any mil vuit-cents dinou. Convocat lo gremi de torners de la present ciutat en una sala construïda en los claustros del convent de PP Trinitaris calsats, a hont dit gremi se acostuma congregar, precedint llicència del Excelentíssim senyor governador de esta plaza, dada al marge de un memorial a ell presentat de fecha<sup>49</sup> vint-y-dos del corrent, ab assistència de Joan Vergés, alguasil de la Real Audiència del present principat, en la qual convocació entrevingueren Joseph Valedó, prohóm, Ramon Trias, prohóm, Joseph Cirera, clavari, Joseph Barrera, Joseph Riera, Joseph Serra y Fuster, Joseph Vilaró, Joan Nogués, Anton Oms, Joseph Saderra, Joseph Bosch y Rovira, Jaume Badia, Anton Nogués, Fidel Valedó, Narcís Padrosa, Francisco Serra, Jaume Oliveras, Pere Patau, Salvador Serra, Miquel Patau, Gaspar Cahís, Bruno Rovira, Valentí Margarit, Vicens Vila, Joan Deu, Joan Tinturè, Joan Serra, Joseph Morera, Francesch Mun, Anton Casellas, Pelegrí Forés, Francisco Ramis, Joseph Cabot, Joseph Fernández, Onofre Viñolas, Rafael Oriach, Anton Prat, Joseph Anton Cararach, Francisco González, Francesch Grimalt, Francisco Casas, Francesch Cararach, Joaquim Valedó y Pau Macaya, tots individus de dit gremi com a la major part dels qual componen haguda rahó dels ausents y demás que a esta convocació no han pogut entrevenir, celebrant consell los prohoms y tot lo dit gremi representant, als quals fou proposat, per dit prohóm en cap, que en atenció que lo gremi està debent al infrascrit notari Francisco Mas y Fontana una quantitat considerable, y que lo gremi no se troba ab fondos, se deu resoldrer lo modo ab que podrà satisfèr-se-li lo atrás, y a una veu quedà resolt.

Que se li donian cada any sis duros, fins a ser satisfet son deute, fent un reparto a proporció de la taxa dels pavellons cobrador ab dos tersos cada any y si de alguna entrada de mestre sobra alguna cosa, que se li satisfacia lo que sobrarà a més dels dits sis duros.

Seguidament fou proposat que en atenció que en el dia no hi ha persona que cuyda de la pia unió nomenada de Sant Onofre, que estava en son peu antes de la guerra, deu resoldrer-se que se nomenian dos comisionats per a que segons las ordenanzas antiguas, cuydian de posar en execució son arreglo, fent-ho després present al gremi, y a pluralitat de veus quedaren elegits comisionats per dit efecte Joseph Cirera y Anton Nogués.

En seguida fou proposat per dits prohoms haber rebut lo certificat donat per lo secretari de la Reial Junta de Comers, al que consta que Francisco Serra y Joan Deu quedan elegits per dita Reial Junta en proms del corrent any, y a una veu quedà resolt que se·ls donàs possessió.

Luego fou donada possessió a dits Francisco Serra y Joan Deu, y presentaren lo jurament de estil.

Inmediatament los prohoms novament elegits proposaren haber-se de elegir nous oficials per a servir lo corrent any, y a pluralitat de veus quedaren elegits:

Clavari: Joseph Cirera,

Credencer: Joan Tintorer,

Examinadors, Joseph Serra y Fuster y Vicens Vila,

Oïdors de comptes: Salvador Serra y Joseph Anton Cararach,

Taxadors: Joseph Vilaró y Anton Oms,

Per la junta de la sisena: Miquel Patau, Vicens Vila y Bruno Rovira.

De tot lo que requiriren a mi lo infrascrit notari, llevàs lo present acte de que fas fe.

En poder de mi Francisco Mas y Fontana, notari.

49. Paraula abreujada: *fba*.

1819 març 10. Barcelona

*Acta del consell general del gremi de torners de la ciutat de Barcelona, reunits en el claustre del convent dels Pares Trinitaris, a instància de l'Ajuntament i amb l'assistència de l'Agutzil de la Reial Audiència, per decidir i escollir els representants del gremi que hauran de ser membres de la junta, convocada pel mateix Ajuntament, que acordarà el repartiment del cupo de 173 homes de reemplaç de l'exèrcit. Aquest mateix representant formarà part de la junta que ha de fixar els nous preus i tarifes, juntament amb els representants d'altres gremis.*

*En aquest mateix consell també es decideix sobre les sol·licituds presentades per alguns agremiats, per tal que se'ls exoneri del pagament de les quotes del gremi, entre aquests hi ha Llorenç Vinyoles, mestre torner de 85 anys, que es troba impedit per a treballar.*

AHPB, Francesc MAS i FONTANA, *Manual*, 1819, f. 122v-123v.

En la ciutat de Barcelona als deu dies del mes de mars del any mil vuit-cents dinou, convocat lo gremi de torners de la present ciutat en una sala construïda en los claustros del convent de PP Trinitaris calats, a hont dit gremi se acostuma congregar, precedint llicència del Excelentísim senyor governador de esta plasa dada al marge de un memorial a el presentat de fecha<sup>50</sup> nou del corrent mes, ab assistència de Joan Vergés, alguasil de la Reial Audiència del present principat, en la qual convocació entrevingueren; Francisco Serra, prohóm, Joan Deu, prohóm, Joseph Cirera, clavari, Joan Tintoré, credencer, Joseph Serra y Fuster, Joseph Vilaró, Joseph Bassols, Joan Nogués, Joseph Valedó, Joan Bassols, Joan Nogués, Joseph Valedó, Joseph Saderra, Joseph Bosch, Jaume Badia, Anton Nogués, Fidel Valedor, Narcís Padrosa, Jaume Oliveras, Salvador Serra, Miquel Patau, Bruno Rovira, Joan Suñol, Pere Patau, Vicens Vila, Joseph Rovira, Anton Casellas, Francesch Muns, Joan Serra, Pere Oms, Ramon Trias, Anton Oms, Joseph Riera, Francisco Ramis, Joseph Morera, Joseph Cabot, Onofre Viñolas, Joseph Fernández, Rafael Oriach, Francisco González, Francesch Grimalt, Anton Prat, Francisco Casas, Joseph Anton Cararach, Francesch Cararach, Joaquim Valedó, Pau Macaya, tots individus de dit gremi com a major part dels que-l componen haguda rahó dels ausents y demés que a esta convocació no han pogut entrevenir. Celebrant consell los prohoms y tot lo dit gremi representant, als quals fou proposat per dit prohóm en cap, als quals fou;

Que havia rebut dos ordres de Excelentísim ajuntament de esta ciutat que foren llegides per mi lo infrascrit notari, la una de fecha de cinch y la altre de sis del corrent mes de mars, en las que se mana que se juntia lo gremi ab la posible brevetat y nomenion a saber la primera a fi de comparèixer en las casa consistoriales en lo dia quince del corrent, a les tres horas de la tarde, per a que junt ab los dels demés collegis y gremis procedescan al nomenament dels que deuen compondrer la Junta que ha de acordar lo convenient a fi de cumplir ab lo cupo de cent setanta-tres homens que han cabut en esta ciutat per lo reemplaç del exercit. Y en la segona se mana també elegir un comisionat per a que en los mateixos dia y hora comparega en lo lloch dit per a procehir lo nomenament dels vocals que deuran compondrer la Junta que tindrà a son càrrech examinar lo millor arreglo de las novas tarifas dels drets de portas que més podian perjudicar al comer e industria.

Y a una veu quedà elegit a dit fi Joseph Serra y Fuster, altre dels individus de dit gremi, al qual donaren facultats absolutes y amplias per a votar en las dos juntas que deuen tenir-se en las casas consistorials, junt ab los demés colegis y gremis als fins sobre indicats.

També se feu present un memorial de Llorens Viñolas, mestre torner, en que solicita que lo exonerien del pago de todas las contribucions y carregas del comú, en atenció de trobar-

50. Paraula abreujada: *fba*.

se constituït en la edat de vuitanta-cinch anys, y paraliticat e imposibilitat de guañar-se la vida y<sup>51</sup>

A una veu quedà resolt atenant a dita sollicitud que se eximesca de tots los pagos a que estaria subjecte com a individu de dit gremi, qual exempció se entenga durant la sua indigència tant solament y en cas que tornia en son prístino estat, que contiue en lo pago com los demás mestres.

Finalment se feu present altre sollicitud de Joseph Terrés en que també demana la exempció de pagos.

Y a una veu queda resolt que, en atenció que dit suplicant no té las rahons per quedar eximit, se li contextia que no te lloch la sollicitud.

De tot lo que requeriren a mi lo notari infrascrit llevas lo present acte de que fa fe.

Francisco Mas y Fontana, notari.

1819 novembre 19. Barcelona

*Acta de la reunió del consell general del gremi de torners de la ciutat de Barcelona, celebrada en el claustre del convent dels Pares Trinitaris, amb la presència de l'agutzil del Tribunal Reial ordinari, en la qual es fa la presentació de la terna per escollir els prohoms primer i segon del gremi per a l'any 1820.*

*En virtut de la informació del Reial Tribunal del Consulat de Comerç, també es proposen les actuacions adequades per aturar les intencions de Ramon Codina i Francisco Bernareggi, de nacionalitat italiana, ambdós torners, que exerceixen l'ofici sense permís i sense estar agremiats. El consell general acorda iniciar actuacions legals pertinents, nomenar dos membres del gremi que s'ocupin de portar el cas als tribunals i la manera com això s'haurà de pagar.*

AHPB, Francesc MAS i FONTANA, *Manual*, 1819, f. 416v-417v.

En la ciutat de Barcelona als dinou dias del mes de novembre del any mil vuit-cents dinou, convocat el gremi de torners en una pesa dels clausros del convent PP Trinitaris calsats de la present ciutat, ab llicència del Excelentíssim senyor governador de esta plaza, donada al marge de un memorial a ell presentat de fecha de setse del corrent, y ab assistència de Joan Verger, alguacil del Tribunal Real ordinari de la present ciutat. En la qual convocació entrevingueren; Francisco Serra y Joan Deu, prohoms, Joseph Cirera, clavari, Joan Tintorer, credenser, Joseph Riera, Joseph Serra y Fuster, Joseph Vilaró, Joan Basols, Joan Nogués, Anton Oms, Josep Sade-rra, Joseph Valedó, Joseph Bosch y Rovira, Anton Nogués, Fidel Valedó, Jaume Oliveras, Pere Patau, Francisco Casas, Salvador Serra, Miquel Patau, Bruno Rovira, Joan Suñol, Gaspar Cahis, Valentí Margarit, Vicens Vila, Joseph Barrera, Pelegrí Forés, Joseph Morera, Ramon Trias, Francisco Ramis, Joseph Fernández, Onofre Viñolas, Rafel Oriach, Joseph Cabot, Joseph Anton Carerach, Francisco González, Francesch Grimalt, Francesch Carerach, Joaquim Valedó, Pau Macayo, Jaume Solà, Anton Prats, Ramon Pons, Francisco Rosell, tots individus del mateix gremi com a major part els que-l componen, haguda rahó, els ausents impeditos y demes que a esta convocació no han pogut entrevenir celebrant consell los proms y tot lo dit gremi i representant als quals fou proposat per lo dit prom primer, que debian fer-se las ternas per la elecció dels proms que han de servir en lo any propvinent de mil vuit-cents vint, y havent-se proposat varios individus a dit fi quedaran elegits, a pluraritat de veus.

51. A continuació segueix una ratlla horitzontal.

Per la terna de prom primer; Joseph Saderra, Joseph Bosch y Rovira y Anton Nogués

Per la terna de prom segon; Joseph Morera, Bruno Rovira y Pere Oms.

Seguidament, fou proposat que per part el Reial Tribunal del Consulat de comers de la present ciutat, se ha passat un cartell a dits proms ab que se'ls notifica la pretenció que té Ramon Codina de treballar de dit ofici, sens subjectar-se a examens ni pagar los corresponents drets al gremi, y que dins tres dias diguisan los proms y manifestian sos drets per oposar-se a la tal pretenció.

Y a una veu quedà resolt fer comissió, com ab tenor del present la fan al(s) proms que vuy són y per temps seràn, junt ab Peregrí Forest, altra dels individus de dit gremi, donant-los totas facultats necessarias per a que pugan acudir als tribunals que inirian competents y practiquian totas las diligèncias oportunas a fi de pariar de treballar de dit ofici de torner, no sols al preudit Ramon Codina, sinó també a Francisco Bernarezzzi, italià, y qualsevol altre que intentia infringir las ordenanzas del gremi y seguir las causas fins a sa sentència definitiva, donant facultat a dits proms y comisionat que pugan elegir los procuradors<sup>52</sup> inirian convenients.

Y per acudir als gastos que precisan deuen ocasionar los plets, se ha resolt que cada individuo pagui a semmanalment un real de velló, lo qual cuidarà de cobrar lo asidador del gremi y se li pagarà per son treball sinc reals de velló per a cada andana y quedarà franch de la semmanada. De tot lo que dono fe.

Francisco Mas y Fontana. Notari.

1819 desembre 4. Barcelona

*Acta de la reunió de consell general del gremi de torners de la ciutat de Barcelona, celebrat en el claustre del convent dels Pares Trinitaris, amb la presència de l'agutzil de la Reial Audiència, per acordar les proves que haurà d'aportar Francisco Bernareggi, italià, natural de Monza, per ingressar en el gremi com a mestre torner. És presentat i padrinejat per Pere Oms, mestre del gremi, que l'acompanya en el consell.*

*En aquest mateix consell general també s'acorda escollir a Pelegrí Forest com a representant del gremi a la Junta Sisenà.*

AHPB, Francesc MAS i FONTANA, *Manual*, 1819, f. 440r– 441r.

En la ciutat de Barcelona, als quatre dias del mes de desembre del any mil vuit-cents dinou, convocat lo gremi de torners de la present ciutat de una pessa dels claustros del convent de PP Trinitaris calats de la mateixa, ab assistència de Joan Vergés, alguasil de la Reial Audiència del present principat y ab llicència del Illustre senyor governador interino de esta plaza, donada al marge de un memorial a ell presentat de fecha de dos del corrent, en la qual convocació entrevingueren; Francisco Serra, prohom, Joan Deu, prohom, Josep Cirera, clavari, Joan Tintoré, credencer, Joseph Serra y Fuster, Joseph Vilaró, Joseph Saderra, Joseph Valedó, Joseph Bosch, Fidel Valedó, Anton Nogués, Miquel Patau, Pere Patau, Bruno Rovira, Salvador Serra, Valentí Margarit, Vicens Vila, Francesch Muns, Pere Oms, Pelegrí Forés, Gervasi Benet, Francisco Ramis, Rafael Oriach, Onofre Viñolas, Anton Prats, Francisco González, Joseph Cabot, Joaquim Valedó, Jaume Solà y Francisco Rosell, tots individus de dit gremi,<sup>53</sup> com a la major part dels que'l componen haguda rahó dels ausents y demés que no han pogut entrevenir. Celebrant con-

52. Paraula abreujada.

53. A continuació hi ha una paraula anul·lada.

sell los prohoms y tot lo dit gremi representant, als quals fou proposat per dit prohom primer, que Pere Oms demana la plaza de mestre de dit gremi per Francisco Bernareggi, natural de Monsa en Italia, lo qual no presenta lo baptisme, però presenta la partida de son desposori, ab la qual consta un fill legítim de Anton y Antonia Butti, e immediatament entrà en lo present consell dit Francisco Bernareggi acompanyat de Pere Oms, i demanà la plassa de mestre torner, y habent donat lloch dit pretendent y padrí, fou per dit gremi resolt que se li concedesca la plasa de mestre de dit gremi, segons lo previngut en la Reial pragmàtica del any mil set-cents sentanta-set, pagant las propinas y drets acostumats. Donant facultat com ab lo present donan als prohoms, clavari, credencer y examinadors, per firmar lo acte de mestria en nom de dit gremi. Y habent tornat a entrar los dits Bernareggi y son padrí, se'ls llegí per mi lo notari avall escrit la antecedent resolució, oïda la qual donaren las gracias als individuos de dit gremi.

Inmediatament señalaren las pesa que dit Bernareggi deu fer per son examen a saber.<sup>54</sup>

Prohom primer: un llit ab quatre pilans, ço és, las camas ab quatre poms del mateix tros de fusta de alba.

Prohom segon; a la disposició del padrí.

Clavari: una capsa de pendrer tabaco, forrada de conoba.

Credencer: una bola de billar.

Examinador: a la disposició del padrí.

Examinador: un canonet de posar agullas forrat de baña y lo sobre que forme daus de os y ebano.

Ultimament fou proposat que debia elegir-se un comisionat a fi de concorrer en junta que en lo dia setse del corrent deu celebrar-se en la Real casa llotja a fer lo nombreament de individuo de vocal de la junta nomenada de la sexta, que se troba en el dia vacant.<sup>55</sup>

Y a una veu queda elegit a dit fi, Pelegrí Forés, altre dels individuos de dit gremi, donant-li todas las facultats per donar son vot en dita junta. De tot lo que dono fe.

Francisco Mas y Fontana. Notari.

1820, gener, 14. Barcelona

*Acta de la reunió del consell general del gremi de torners de la ciutat de Barcelona, celebrat en el claustre del convent dels Pares Trinitaris, amb l'assistència de l'Agutzil de la Reial Audiència, en el qual es proposen i s'elegeixen els càrrecs de clavari, credencer, examinadors, oïdors de comptes i taxadors per a l'any que es comença, així com els representants del gremi a la Reial Junta de govern del consell de Catalunya i a la Junta Sisena.*

*En aquest mateixa consell es revisa l'examen de Francisco Bernareggi, que consideren que ha de repetir les proves, a causa del canvi de càrrecs en el gremi. Pere Oms, el seu padrí, manifesta el seu desacord i protesta per aquesta decisió, la qual cosa fa constar en l'acta.*

AHPB, Francesc MAS i FONTANA, *Manual*, 1820, f. 27v-28v.

En la ciutat de Barcelona als catorse dias del mes de janer del any mil vuit-cents vint, convocat lo gremi de torners de la present ciutat en una pesa dels claustros del convent de Trinitaris calcats, ahont per semblant asuntos acostuman convocar-se ab llicència del Excelentíssim sen-

54. A continuació segueix una ratlla horitzontal.

55. A continuació segueix una ratlla horitzontal.

yor governador de esta plaza donada al marge de un memorial presentat de fecha de dia de vuy, ab assistència de Joan Vergés, alguasil de la Reial Audiència de est principat, en la qual convocació entervingueren; Francisco Serra, prohoms, Joseph Círrera, clavari, Joan Tintorer, credencer, Joseph Serra y Fuster, Joseph Saderra, Joseph Vilaró, Anton Oms, Joseph Valedó, Joseph Bosch, Anton Nogués, Jaume Badia, Francesch Cararach, Narcís Pedrós, Fidel Valedó, Jaume Oliveras, Miquel Patau, Bruno Rovira, Joan Suñol, Gaspar Cahís, Vicens Vila, Pere Oms, Francesch Muns, Joan Serra, Anton Carreras, Jaume Solà, Ramon Pons, Josep Anton Cararach, Pelegrí Forés, Gervasi Benet, Ramon Trias, Joseph Morera, Francisco Ramis, Francisco Casas, Onofre Viñolas, Rafael Oriach, Joseph Cabot, Francisco González, Francesch Grimalt, Joaquim Valedó, Pau Macaya y Francisco Rosell, tots individus del dit gremi com a major part de aquell componen haguda rahó dels ausents y impeditos y demás que a esta convocació no han pogut entrevenir celebrant consell los proms y tot lo dit gremi representat, als quals fou proposat haber rebut lo certificat donat per Don Pau Fèlix Gasó, secretari de la reial Junta de govern del consell de Catalunya, de fecha de deu del corrent, ab lo qual consta que Joseph Saderra y Joseph Morera quedan elegits per la mencionada Real Junta en prohoms del present gremi per lo corrent any, y a una veu quedà resolt que se'ls donia posició prestant lo acostumat jurament.

Inmediatament los dits Joseph Saderra y Joseph Morera prengueren sa posesió y prestaren lo jurament en mà del referit alguacil prometent a portar-se se y lealment en sos empleos.

Seguidament foren proposats per a dits prohoms novament elegits diferents individus a fi de quedar-ne un de elegit per lo empleo de clavari en lo corrent any, y dels proposats quedà, a pluralitat de veus, elegit per dit empleo de clavari, Anton Noguera. També se proposaren individus per lo empleo de credenser en lo dit any y a pluralitat de veus, quedà elegit a dit fi Joseph Bosch y Rovira.

En seguida se proposaren individus per los empleos de examinadors en lo mateix any, y a pluralitat de veus quedaren elegits a dit fi Peregrí Forest y Anton Cararach.

Luego se proposaren individus per los empleos de oïdors de comptes per lo sobredit any, y a pluralitat de veus quedaren elegits a dit fi, Josep Serra y Fuster y Miquel Patau.

També foren proposats varios individus per lo empleo de taxadors del dit any, y a pluralitat de veus, quedaren elegits a dit fi, Francesch Cararach y Narcís Padrosa.

Ultimament se proposaren individus per la junta nomenada de la sisena que se troban vacants per acabament, y a pluralitat de veus quedaren elegits a dit fi, Joseph Vilaró, Peregrí Forés y Anton Casellas.

Lo dit prom primer proposà que en atenció que en lo consell celebrat per est gremi en lo dia quatre de desembre del any proxim pasat, se concedí la plaza de mestre a Francisco Bernareggi, y fins al present no ha conclós encara<sup>56</sup> son examen, deu resoldrer-se si deuen firmar-li lo acte de maestria los proms novament elegits o los anteriors, y a pluralitat de veus queda resolt que firmian lo dit acte de maestria los proms y demás oficials que vuy han pres posesió de sos empleos, debent fer dit Bernaretxi novas pesas per son exament, elegidas per los oficials actuals, ab motiu que estos deuen examinar-las.

Y oïda esta proposició y resolució, Pere Oms, altre dels individus de dit gremi, padrí que és de dit Francisco Bernareggi, protesta a dita resolució no entenent aprobar-la en manera alguna y reservant-se lo dret de acudir a la superioritat que correspongui per a defensar de los drets de dit Bernareggi. De tot lo que requirí a mi lo infrascrit notari, llevàs lo present acte de dita protesta y que no donàs còpia de dit consell sens inserció de la present que per sa major corroboració ho firma. De que dono fe. =tildat= solament. no val.

Pere Oms.

Francisco Mas y Fontana, notari.

56. A continuació segueix una paraula anul·lada.

1820 gener 14. Barcelona

*Acta de la reunió del consell general del gremi de torners de la ciutat de Barcelona, celebrat en el claustre del convent dels Pares Trinitaris, amb l'assistència de l'agutzil de la Reial Audiència, en el qual es proposen i s'elegeixen els càrrecs de clavari, credencer, examinadors, oïdors de comptes i taxadors per a l'any que es comença, així com els representants del gremi a la Reial Junta de govern del consell de Catalunya i a la Junta Sisena.*

*En aquest mateixa consell es revisa l'examen de Francisco Bernareggi, que consideren que ha de repetir les proves, a causa del canvi de càrrecs en el gremi. Pere Oms, el seu padri, manifesta el seu desacord i protesta per aquesta decisió, la qual cosa fa constar en l'acta.*

AHPB, Francesc MAS i FONTANA, *Manual*, 1820, f. 27v-28v.

En la ciutat de Barcelona als catorse dias del mes de janer del any mil vuit-cents vint, convocat lo gremi de torners de la present ciutat en una pesa dels claustros del convent de Trinitaris calats, ahont per semblant asuntos acostuman convocar-se ab llicència del Excelentíssim senyor governador de esta plaza donada al marge de un memorial presentat de fecha de dia de vuy, ab assistència de Joan Vergés, alguasil de la Reial Audiència de est principat, en la qual convocació entervingueren; Francisco Serra, prohoms, Joseph Cirera, clavari, Joan Tintorer, credencer, Joseph Serra y Fuster, Joseph Saderra, Joseph Vilaró, Anton Oms, Joseph Valedó, Joseph Bosch, Anton Nogués, Jaume Badia, Francesch Cararach, Narcís Pedrós, Fidel Valedó, Jaume Oliveras, Miquel Patau, Bruno Rovira, Joan Suñol, Gaspar Cahís, Vicens Vila, Pere Oms, Francesch Muns, Joan Serra, Anton Carreras, Jaume Solà, Ramon Pons, Josep Anton Cararach, Peregrí Forés, Gervasi Benet, Ramon Trias, Joseph Morera, Francisco Ramis, Francisco Casas, Onofre Viñolas, Rafael Oriach, Josph Cabot, Francisco González, Francesch Grimalt, Joaquim Valedó, Pau Macaya y Francisco Rosell, tots individuos del dit gremi com a major part de aquell componen haguda rahó dels ausents y impeditos y demés que a esta convocació no han pogut entrevenir celebrant consell los proms y tot lo dit gremi representat, als quals fou proposat haber rebut lo certificat donat per Don Pau Fèlix Gasó, secretari de la reial Junta de govern del consell de Cataluña, de fecha de deu del corrent, ab lo qual consta que Joseph Saderra y Joseph Morera quedan elegits per la mencionada Real Junta en prohoms del present gremi per lo corrent any, y a una veu quedà resolt que se'ls donia posició prestant lo acostumat jurament.

Inmediatament los dits Joseph Saderra y Joseph Morera prengueren sa posesió y prestaren lo jurament en mà del referit alguacil prometent a portar-se se y lealment en sos empleos.

Seguidament foren proposats per a dits prohoms novament elegits diferents individuos a fi de quedar-ne un de elegit per lo empleo de clavari en lo corrent any, y dels proposats quedà, a pluralitat de veus, elegit per dit empleo de clavari, Anton Noguera. També se proposaren individus per lo empleo de credencer en lo dit any y a pluralitat de veus, quedà elegit a dit fi Joseph Bosch y Rovira.

En seguida se proposaren individus per los empleos de examinadors en lo mateix any, y a pluralitat de veus quedaren elegits a dit fi Peregrí Forest y Anton Cararach.

Luego se proposaren individus per los empleos de oïdors de comptes per lo sobredit any, y a pluralitat de veus quedaren elegits a dit fi, Josep Serra y Fuster y Miquel Patau.

També foren proposats varios individuos per lo empleo de taxadors del dit any, y a pluralitat de veus, quedaren elegits a dit fi, Francesch Cararach y Narcís Padrosa.

Ultimament se proposaren individus per la junta nomenada de la sisena que se troban vacants per acabament, y a pluralitat de veus quedaren elegits a dit fi, Joseph Vilaró, Peregrí Forés y Anton Casellas.

Lo dit prom primer proposà que en atenció que en lo consell celebrat per est gremi en lo dia quatre de desembre del any proxim pasat, se concedí la plaza de mestre a Francisco Bernareggi, y fins al present no ha conclós encara<sup>57</sup> son examen, deu resoldrer-se si deuen firmar-li lo acte de maestria los proms novament elegits o los anteriors, y a pluralitat de veus queda resolt que firmian lo dit acte de maestria los proms y demás oficials que vuy han pres posesió de sos empleos, debent fer dit Bernareggi novas pesas per son exament, elegidas per los oficials actuals, ab motiu que estos deuen examinar-las.

Y oída esta proposició y resolució, Pere Oms, altre dels individuos de dit gremi, padrí que és de dit Francisco Bernareggi, protesta a dita resolució no entenent aprobar-la en manera alguna y reservant-se lo dret de acudir a la superioritat que correspongui per a defensar de los drets de dit Bernareggi. De tot lo que requirí a mi lo infrascrit notari, llevàs lo present acte de dita protesta y que no donàs còpia de dit consell sens inserció de la present que per sa major corroboració ho firma. De que dono fe. =tildat= solament. no val.

Pere Oms.

Francisco Mas y Fontana, notari.

1826 octubre 24. Barcelona

*Acta de l'examen de mestria, que el gremi de torners de la ciutat de Barcelona ha fet a Anton Barnucell i Trias, fill d'Anton Barnucell, del mateix gremi, per tal d'accedir a la mestria i poder exercir l'ofici públicament.*

*Per a l'examen ha aportat una flauta de tres quarts de fusta de granadillo, i ha estat padrinejat per Francesc Serra, mestre torner del gremi.*

*En aquest mateix acte, Anton Barnucell, jura els drets i les obligacions com a mestre torner, paga quatre lliures i un sou pels drets d'examen, com li pertoca com a fill de mestre i fa l'aportació dels seus béns, que queden inscrits en l'Ofici d'Hipoteques de Barcelona.*

AHPB, Francesc MAS i FONTANA, *Manual*, 1826, f. 283r-283v.

Sia notori com Joan Tintorer y Francisco González, prohoms, Pelegrí Forés, clavari, Joseph Cabot, credenser, Joseph Morera y Joseph Anton Carerach, examinadors, tots del gremi de torners de la present ciutat, convocats ab assistència de Ramon Duran, alguasil de la Reial Audiència de est principat, en una pessa de la casa de la propia habitació de mi lo infrascrit notari, inseguint la deliberació presa per lo consell general de dit gremi en lo dia vint-y-tres de setembre del corrent any, ab intervenció de mi dit e infrascrit notari, han examinat del expressat ofici de torner a Anton Barnucell, jove torner, fill legítim y natural de Anton Barnucell, mestre torner y de Maria Eulàlia Barnocell y Trias, conjuges, consta de la partida de son baptisme ab lo certificat donat per los reverents Anton Miquel y Bernat Riera, preveres sagristans menors de la Catedral de esta ciutat, als set de setembre del corrent any. Lo cual Anton Barnucell, ha estat padrinejat per Francisco Serra, individuo del mateix gremi, y ha treballat per son examen; dos jerros de xiranda, una baldufa ab tres dintres, una vara de batlle, un estoig de marfil que forme una mitja cana dintre, una flauta de tres quarts de llarg de granadillo, un pessa de fer filats, lo cual examen, vist i regonegut per los sobredits examinadors han trobat ser idoneo y per consegüent que dit Anton Barnucell és hàbil per exercir dit ofici de torner, habent pagat per son examen quatre lliu-

57. A continuació segueix una paraula anul·lada.

ras y un sou moneda barcelonesa, so és tres lliuras per la entrada de mestre y una lliura un sou per la eixida de fadrí, que és lo que deuen pagar per sa mestria los que són fills de mestre. Qual quantitat confesa haber rebut de comptant a sas voluntats, dit Pelegrí Forés, clavari en presència del notari y testimonis avall escrits a més de lo que ha pagat, las propinas acostumadas, per so de sa libre voluntat lo crean mestre torner de dit gremi com a fill de mestre, donant-li facultat de tenir botiga parada, de treballar y de fer treballar públicament del dit ofici y obrar lo demés que los mestres de dit gremi poden executar y de gosar dels privilegis y prerrogativas concedidas als mestres de ell.

I present lo nomenat Anton Barrucell, accepta esta mestria y promet y jura en mà de dit alguacil que observarà los privilegis, ordinacions y deliberacions del mateix gremi, que serà obedient als prohoms que vuy són y per temps seran, que assistirà a consells, viatichs y enterros de individuos de dit gremi y de sas mullers y alvats, sempre que serà convidat, que servirà lo encarech de andador fins que se pase altre mestre de dit ofici, que pagarà los talls y tatxas que se li imposaran y observarà lo demés que los mestres torners deuen cumplir, per lo que ne obligan dits prohoms, clavari, credenser y examinadors los béns y reddits de dit gremi y dit Anton Barnocell los seus propis ab totas renunciaciones en dret necessarias, los testimonis del que ho firman coneguts del infrascrit notari y cerciorats del contengut en la Real Pragmática de Hipotecas, en Barcelona als vint-y-cuatre de octubre del any de mil vuyt-cents vint-y-sis. Essent testimonis ludats Jordana y Bartomeu Serra, vehins de esta ciutat. Emenat; cuarts.val.<sup>58</sup>

Juan Tintoré, Francisco González, Pelegrí Forés, Joseph Cabot, Joseph Anton Carerach, José Morera, Anton Barnocell.

En poder de mi, Francisco Mas i Fontana, notari.

58. Nota de validació.

# L'ARXIU DE MANUSCRITS MUSICALS DE LA BASÍLICA DEL SANT ESPERIT DE TERRASSA

SANDRA CORONEL, JORDI RIFÉ, JOSEP MARIA GREGORI

La basílica del Sant Esperit de Terrassa va ser construïda entre 1574 i 1617, el culte s'havia iniciat el 1601, moment en què hom traslladà la parroquialitat de l'antiga església de Sant Pere i el priorat de Santa Maria vers la nova basílica del Sant Esperit. La nova vida capitular conferí al nou temple la categoria de col·legiata, sota el govern del prior, el cap eclesiàstic de la comunitat de beneficiats, el qual a partir del 1851, va adquirir la dignitat d'arxiprest.<sup>1</sup>

El trasllat de la canònica de Santa Maria va mobilitzar també les seves fonts documentals, patrimonials i musicals. El flux dels diversos saqueigs, robatoris i cremes que ha sofert la basílica, passant per la Guerra dels Segadors (1652), la Guerra de Successió (1713), la Guerra Napoleònica (1809) i la Guerra Civil (1936), fa que solament hagi pogut sobreviure una bona part del repertori musical del segle XIX, llevat d'unes unes poques obres de finals del segle XVIII.

El fons de manuscrits musicals de l'església del Sant Esperit de Terrassa està integrat en la seva major part pel repertori eclesiàstic escrit i interpretat per la pròpia capella musical de la basílica, des de l'època de Pau Marsal, finals del segle XVIII i principis del segle XIX, fins a l'època de Domènec Pié i Burgués.

És de destacar la presència d'obres d'autors terrassencs formats a l'Escolania de Montserrat, els quals feien arribar a la capella de la basílica còpies de les obres dels seus mestres i de les seves pròpies composicions, abans d'incorporar-se a la basílica en qualitat de mestres de capella i organistes, tal com s'esdevenia en la majoria dels casos. Els lligams musicals entre la capella musical del Sant Esperit i el Monestir de Montserrat són mereixedors d'un estudi aprofundit. Dels quinze mestres de capella i organistes que van entre Pau Marsal i Àngel Rodamilans, nou van ésser escolans de Montserrat. Heus ací la nòmina dels mestres de capella i organistes de la basílica del Sant Esperit:<sup>2</sup>

1. Vegeu Salvador CARDÚS, *Belleses i records del temple del Sant Esperit de Terrassa*, Terrassa, Impremta Joan Morral, 1955, reimpr. Patronat Soler i Palet, 1981.

2. Hem confegit la llista seguint la relació que es conserva a l'Arxiu Parroquial del Sant Esperit de Terrassa, i completant-la amb les dades biogràfiques ressenyades a Josep FREIXAS I VIVÓ, *Mú-*

Pere Joan Quer, 1656  
 Josep Duloch, 1662  
 Andreu Folch, 1664  
 Jaume Rovira, 1667  
 Miquel Illa, 1668  
 Pau Ros, 1734  
 J. Queralt  
 Isidre Bosch, 1778  
 Pau Marsal i Bogunyà (1761–1838), 1789  
 Francesc Ramoneda i Busquets (1717–1803)  
 Josep Marinell-lo i Guardiola (1772–1832), 1803  
 Gabriel Cardellach i Roca (1788–1819), 1816  
 Josep Puig i Petit (c. 1796–1855)  
 Pau Pere Bosch i Pi (1759–1831)  
 Francesc Mitjans  
 Josep Terrades i Torrents (1810–1873), 1844–1848  
 Bartomeu Blanch i Castells (1816–1891), 1848  
 Antoni Oller i Biosca (1805–1877), 1857–1859  
 Pere Gabriel i Carreras (1830), 1858  
 Josep Agulló i Prat (1846–1926), 1869–1873  
 Marc Biosca i Barba (1844–1908), 1873, 1883–1903  
 Isidre Mogas i Palet (1867–1915), 1904–1915  
 Àngel Rodamilans i Canals (1874–1936), 1915–1923  
 Magí Ramentol i Cadevall (1898–1968)  
 Domènec Pié i Burgués (1889–1959)  
 Joan Casals i Clotet, 1965

El repertori religiós en llatí del segle XIX contempla una notable presència de misses, salves, motets eucarítics, i en menor grau, himnes, salms, responsoris i passions. En les poques obres de finals del segle XVIII i principis del XIX, encara es fa palesa la tradició tímbrica del barroc tardà, amb formacions a doble cor per a quatre i a vuit veus, amb l'acompanyament continu, normalment xifrat.

A mesura que avança el segle XIX, observem una reducció dels medis corals: per una banda, l'escriptura a quatre, desdoblada en passatges a *sol*, la qual sovint tendeix a ésser concebuda a tres i a sis; per una altra, especialment a partir de la segona meitat del segle, la progressiva tendència de l'escriptura coral a tres veus, dos tibles i baix.

Els efectius instrumentals augmentaran a mesura que hom arriba al repertori del darrer terç del segle XIX, i adoptaran un model tímbric on hi serà habitual la

---

*sics terrassencs o vinculats a Terrassa nascuts abans del segle XX*, Terrassa, Escola Municipal de Música de Terrassa, Arxiu Tobella, 1980 i Bernat VIVANCOS I FARRÀS, *Àngel Rodamilans (1874-1936). Evocació i recerca*, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, Biblioteca Serra d'Or, 184, p. 33.

presència, per parelles, de flautes, clarinets, cornetins, trompes i fiscorns. Aquest fet dona testimoni de l'estreta relació que es donava entre el repertori eclesiàstic i el civil, en incorporar, el primer, models instrumentals que provenien de les orquestres i les bandes. Era una època que Terrassa vivia una notable eufòria econòmica i emprenedora, i això es va veure reflectit en la presència de tres orquestres —*Els Catalans*, *Els Àngels* i *Els Trullassus*—, integrades per joves músics la majoria dels quals s'havien format a la capella del Sant Esperit.

Encara és aviat per parlar amb prou coneixement dels estils compositius i de la seva evolució, de tota manera, a través del procés de l'inventari i la catalogació que estem duent a terme, en podem intuir alguns trets. Llevat dels escassos manuscrits del segle XVIII, on encara es perfila el Barroc tardà, i de la presència de còpies d'algunes obres de Bager, Olivellas, Queralt i Vinyals, que parlen de l'estètica del classicisme, percebem la pervivència d'aquest estil en l'escàs repertori conservat de la primera meitat del segle XIX, pràcticament, fins l'arribada de Bartomeu Blanch el 1848.

L'estil de Blanch comença a parlar en la clau d'un primer romanticisme que es fa palès en el disseny líric i en la intencionalitat expressiva, la qual emergeix sota un model encara classicitzant. La recepció romàntica iniciada per Blanch rebrà l'impuls de Marc Biosca i Isidre Mogas, dos dels autors més ben representats en el fons musical del Sant Esperit, la presència dels quals coincideix amb la fase més expansiva de la capella.

A banda de la significativa representació de música religiosa en llatí i de música organística, hi ha una no menyspreable quantitat de música religiosa en romanç que és digne de destacar. Entre les formes o gèneres que hi són més representats hi ha els goigs i els rosaris; en un segon terme hi trobem els trisagis, els laments de les ànimes, els càntics i les àries a solo.

Es fa evident l'absència dels villancets *villancicos*, segons la terminologia de l'època, i en aquest sentit, l'arxiu musical terrassenc del Sant Esperit concommita, en termes generals, amb el què passava a la dinovena centúria a la resta de centres eclesials on la música hi tenia un paper important: el villancet, gènere que tingué la seva etapa zenital al llarg dels segles XVII i XVIII, quan arriba al vuit-cents declina paulatinament la seva presència, fins a ésser emprat, gairebé de forma exclusiva, a l'època nadalenca. Probablement, el seu substitut més adequat, tan estructuralment com per la seva dedicació, fou el goig.

Aquestes composicions poètiques cantades i dedicades a la Verge, als Sants o a d'altres invocacions o dedicacions, presenten en la seva estructura formal, una gran afinitat amb el villancet, ja que també s'articula entorn del binomi tornada-estrofes: la introducció es repeteix com a tornada i cloenda, tot alternant-se amb les estrofes. Les seves repeticions més la seva estructura emparentada també amb la dansa li fa ser molt apte i idoni per al seu ús en processons i romeries.

Hom observa, des del punt de vista musical, dues tipologies de goigs. Una primera, que la podem englobar en els goigs de tradició popular cantats en els nombrosos pobles, poblets i viles d'arreu de Catalunya. Eren cantats pel poble per l'advocació a la Verge o a un sant patró o guaridor i protector. Sovint es canta-

ven a les processons i/o romeries als diversos santuaris erigits a la Verge o al sant de l'advocació. El cant normalment era unissonal i *a capella*, tot i que si la festa era solemne i les possibilitats pecuniàries ho permetien, es llogava una cobla de músics, els quals segurament tocaven *colla parte* tot acompanyant el goig. Pel que fa a l'aspecte melòdic, en trobem dues classes: la de caràcter solemne i majestuosa amb un cert regust musical del gregorià i una altra més alegre i gai relacionada amb els aires de dansa.

L'altre gran tipologia faria referència als goigs musicats a diferents veus i instruments. Aquests incrementen llur producció, sobretot a partir de la segona meitat del segle XVIII, esdevenint un gènere significatiu al llarg de la següent centúria. Molts d'ells presenten la melodia tradicional embolcallada amb el nou estil i parament tímbric, la qual cosa els diferencia de l'anterior tipologia, ja que la seva interpretació pressuposa l'ús d'un contingent vocal i/o instrumental escomès per cantants i músics professionals. Normalment són goigs que es cantaven en les ciutats on hi havia centres eclesiàstics rellevants. Així, els goigs tenien llur ubicació en el devenir del ritual, dins o fora del temple i en una dinàmica processional o no.

És, doncs, en aquest darrera tipologia en la que classifiquem els goigs servats a l'arxiu del Sant Esperit de Terrassa. La forma de goig que trobem, tot i respondre a l'estructuració binària tornada-coples, està tractada amb l'embolcallament instrumental propi de l'època. En aquest sentit els *Gozos de la Purísima Concepcion de Maria / con toda Orquesta y á 4º voces compuestos / por / Bartolomé Blanch* (c. 1850/1860) constitueixen una bona exemplificació dels trets suara esmentats. La tonalitat del goig és re major. Les quatre veus —tiple, contralt, tenor i baix— es conjunten amb la paleta instrumental conformada pels els violins primer i segon, la flauta, els clarinets primer i segon, el cornetí (en la-fa), les trompes (en re) primera i segona, el baixó i el baix. La línia melòdica inicial del tiple, després de quaranta-dos compassos d'introducció instrumental, presenta un dibuix rítmic incisiu dins de la indicació de tempo *Marciale*. Fins i tot és possible que aquest goig alternés les coples amb versets i respostes a cant pla, ja que darrera la *particella* del contralt s'hi consigna un text en llatí que semànticament es relaciona amb la dedicació del goig: «V. Yn Conceptionis sua, virgo immaculata triste / R. Ora pro nobis Patrem cujus filium preferisti.»

Tot i que la majoria de goigs conservats a l'arxiu són per a veus i orgue, no desmereix en absolut la seva qualitat musical, podem incardinar-los dins la segona tipologia que hem proposat. En efecte, el treball vocal a varies veus li atorga unes possibilitats texturals que van des de l'homofonia a la polifonia i a la melodia acompanyada que s'allunya de la primera tipologia.

Els rosaris, també amb un mòdul estructural binari i alternat pel que fa al text, palesen, alguns d'ells, l'estil del pas de finals del set-cents al primer romanticisme musical, sense deixar certs trets que el classicisme els llegà. Aportem, com a exemple il·lustratiu, el rosari que duu per compositor les inicials B. F., escrit per a tres veus —tiples I/II i baix— amb violí I/II, flauta, clarinet i acompanyament, en mi menor i datat del 1854. És interessant destacar, doncs, el contingent instrumental, ja que li atorga una coloració tímbrica en la que la paleta sonora mostra

un equilibri entre la corda i el vent de fusta, així com una clara polarització entre les veus. Un altre aspecte que cal posar de relleu és que l'estructuració interna del rosari es vertebrava mitjançant una successió d'agòniques que articulen el text: *Allegretto* (Pare nostre)-*Marcial* (Déu vos salve)-*Andante* (Gloria)-*Allegro* (lo nostre pa)-*Allegretto* (Santa Maria)-*Allegretto* (*Sicut erat*). A diferència dels goigs, una bona part dels rosaris palesen una formació tímbrica en què conjuntament amb les veus hi apareix un grup instrumental.

Alguns dels compositors de goigs i rosaris de l'arxiu egarenc són: Ramon Aleix, Josep Agulló i Prats, Raimon Airamed, Bartomeu Blanch i Marc Biosca i Barba.

## ÍNDEX D'AUTORS I NOMBRE D'OBRES

- |                          |                             |
|--------------------------|-----------------------------|
| Agulló i Prats, 2        | Blasco, J., 1               |
| Airamed, Raimon, 1       | Blay, R., 1                 |
| Aldega, 1                | Bonet, Ramon, 1             |
| Aleix i Batlle, Ramon, 2 | Bordese, L., 4              |
| Almagro, 1               | Borrell, M., 1              |
| Ametller, Maur, 3        | Bosch, Fidel, 2             |
| Anadón, Elías, 1         | Bosch, Pau, 1               |
| Andreu, Francesc, 2      | Brell, Benet, 2             |
| Andreví, Francesc, 14    | Calahorra, 1                |
| Arnau, Pau, 1            | Calvet, 1                   |
| Arriola, A., 1           | Camps, Ramon, 1             |
| Auber, 1                 | Candí, Càndid, 14           |
| Aulí, Joan, 1            | Capocci, G., 1              |
| Ayné, Ignasi, 3          | Carnicer, Ramon, 1          |
| Badia, Josep, 1          | Carreras, Gabriel, 1        |
| Baguer, Carles, 3        | Carreras, Joan, 1           |
| Balius, 1                | Carrères, J. B., 1          |
| Ballester, Adolf, 1      | Casademont, Narcís, 1       |
| Ballvé, Josep Maria, 1   | Casadevall, Gaietà, 2       |
| Barba, A., 2             | Casals i Aragonès, M., 1    |
| Barba, Josep, 1          | Casanovas, Narcís, 2        |
| Barba Hédiger, Marc, 3   | Casanovas, Ventura, 2       |
| Battmann, J.L., 2        | Casciolini, C., 1           |
| Beethoven, Ludwig van, 2 | Cassadó i Valls, Joaquim, 9 |
| Bellini, 4               | Català, Esteve, 10          |
| Benet, 1                 | Cerdó, Bernat Maria, 1      |
| Beovide, 1               | Cimarsosa, 1                |
| Biosca i Barba, Marc, 56 | Ciría, Evarist, 3           |
| Biscarri, J., 1          | Coccia, 1                   |
| Blanch, Bertomeu, 40     | Clariana, Frederic, 2       |

- Concone, Joseph, 1  
 Daura, Emili, 1  
 Deprado, J. R., 1  
 Domínguez, Eduard, 1  
 Donizetti, Gaetano, 16  
 Dubois, 1  
 Duval, 1  
 Elias, Isidre, 1  
 Emeri, Carlo, 1  
 Escalas, Joan, 1  
 Escorsell, Francesc, 1  
 Escursell, Josep, 4  
 Eslava, Hilarión, 1  
 Fauconier, B. C., 1  
 Ferrer, Mateu, 3  
 Ferrer i Manresa, Melcior, 1  
 Ferrer, Miquel, 2  
 Florimo, Francesco, 1  
 Frigola, B., 2  
 Frigola, Eduard, 1  
 Furés, Salvador, 1  
 Gagliero, G., 1  
 Galzolari, G., 1  
 Garcia, 1  
 Garcia, G., 1  
 Garcia, M., 2  
 Garcia, Mariano, 1  
 Garsín, Agustí, 1  
 Gastaldan, 1  
 Gener, Pau, 2  
 Giannini, Bruto V., 1  
 Gil, C., 1  
 Gillispie, W. J., 2  
 Giralt i Lleys, Ignasi, 1  
 Goberna, Ramon, 2  
 Goicoechea, 1  
 Gomis, 1  
 Gorriti, 1  
 Gounod, Charles, 9  
 Guiteras, E., 1  
 Guzman, J. B., 2  
 Haller, 1  
 Hamma, 1  
 Händel, G. F., 1  
 Hernandez, Pablo, 2  
 Herold, T., 1  
 Herz, H., 1  
 Holler, Joaquín, 1  
 Hurtado, 1  
 Invers, Josep, 1  
 Janconier, B. C., 1  
 Karr, C., 1  
 Lambert, 1  
 Lahoz, Florencio, 1  
 Laporta, F., 1  
 Luzzi, A., 1  
 Llonell, 1  
 Mabellini, Teodulo, 1  
 Macchi, 1  
 Manent, N., 1  
 Marcello, B., 1  
 Marraco i Xauxas, Josep, 1  
 Marsal, Pau, 5  
 Martínez Peñalver, Epifanio, 1  
 Mas, D., 1  
 Masarnau, Santiago, 1  
 Mascagni, P., 1  
 Mazzucato, 1  
 Mercadante, Severio, 5  
 Mercè de Fondevila, Antonio, 2  
 Mestres, Francesc, 1  
 Moanero, J., 1  
 Mogas, Isidre, 22  
 Monné, J., 1  
 Montserrat i Boada, Josep, 20  
 Mundí, Abdó, 1  
 Nunez-Robres, Lázaro, 1  
 Nunó, Dolors, 1  
 Obiols, 2  
 Olivellas, Felip, 1  
 Oller, Antoni, 5  
 Otaño, Nemesio, 1  
 Paccini, G., 2  
 Palau, Rafael, 1  
 Palma, A. S., 1  
 Parera, Pasqual, 1  
 Passarell, Antoni, 1  
 Pedrell, Felip, 1

- Perera, Jeroni, 2  
 Perosi, Lorenzo, 3  
 Pié, Domènec, 1  
 Pié Burgès, L., 1  
 Pinilla, Josep, 3  
 Plà, Joan, 1  
 Pont, Joan, 3  
 Portas, Joaquím, 1  
 Prado, José Ramón, 3  
 Preciado, José, 1  
 Prieto, Julián, 1  
 Puig i Capdevila, Bernat Calbó, 12  
 Puig i Petit, Josep, 1  
 Puig i Torrents, Jaume, 2  
 Queralt, Francesc, 1  
 Quintana, Joan., 2  
 Reñé, T., 2  
 Reventós, Josep, 1  
 Ribatallada, 1  
 Ribera, Josep, 3  
 Ripollès, Vicenç, 1  
 Roig, Julià, 1  
 Rosés, Josep, 3  
 Rossi, Luigi, 1  
 Rossini, Giacomo, 7  
 Sabater, Josep, 1  
 Sain, P., 1  
 Salvans, A. L., 1  
 Sancho Marraco, 1  
 Sans, 1  
 Sardà, Fèlix, 1  
 Sellarès, 1  
 Serres, Josep, 1  
 Solà, Antoni, 2  
 Soler Diffent, Joan, 2  
 Sorribes, Josep, 1  
 Tanara, Giulio, 1  
 Tarrí, Josep, 1  
 Tornachi, Antonio, 1  
 Tortell, Miquel, 1  
 Trullol, Sebastià, 1  
 Ugarte, A., 1  
 Urteaga, L., 2  
 Valderrain, Ruperto, 1  
 Vaqué, A., 1  
 Vedruna, M., 1  
 Velázquez, Juan, 1  
 Viaplana, Josep, 1  
 Vila, Celestí, 2  
 Vila, Josep, 1  
 Vilanova, Ramon, 2  
 Vilanova, Ranieri, 1  
 Villalba, Luís, 1  
 Viñas, M., 2  
 Vinyals, Josep, 3  
 Viorda, Salvador, 1  
 Virgili i Claret, Francesc, 1  
 Vives, Amadeu, 2  
 Xaparrillo, 1  
 Ymbers, Josep, 1  
 Wagner, C., 1

Les dades globals d'aquest fons musical són les següents: un total de 956 obres fixades, de les quals 508 pertanyen als 209 compositors representats, i 448 són anònimes. Aquestes dades són provisionals, ja que caldrà identificar un bon nombre d'obres atribuïdes i d'obres anònimes a través de les concordances dels incipits musicals.

La confecció del fitxatge d'aquest fons musical egarenc va ser iniciada el 1986, a instàncies de l'organista titular de la basílica, Joan Casals i Clotet, amb el vist-i-plau dels priors mossèn Ricard Masclans, primer, i del mossèn Josep Maria Pausas, el seu successor; la tasca s'ha dut a terme gràcies a la col·laboració dels alumnes de l'assignatura Història de la música romàntica de la Universitat Autònoma de Barcelona. Esperem poder oferir el catàleg d'aquest important fons de manuscrits musicals; creiem que la seva publicació, amb la corresponent

posada a punt de l'arxiu, contribuirà a l'estudi del repertori eclesiàstic català del segle XIX.

En el decurs del procés de fitxatge d'aquest important fons, hem pres consciència del gran desconeixement que tenim de la música catalana del mil vuitcents i del pes que hi tenia el repertori eclesiàstic. A part de la recuperació de les obres dels autors més importants vinculats amb la capella musical del Sant Esperit —Blanch, Biosca, Mogas—, la recuperació d'aquest important fons musical donarà un nou impuls a la recerca musicològica aplicada a la història de la música catalana del segle XIX. Així ho desitgem.

# CORRESPONDÈNCIA ENTRE LLUÍS MARIA MILLET I FRANCESC CIVIL: EL CONCURS MUSICAL DE L'ORFEÓ CATALÀ DE 1963

JORDI RIFÉ I SANTALÓ

*A la memòria de Joan Rifé i Grau, el meu pare*

És de tots conegut el pol d'atracció que exercí París a la primeria del segle XX, com a centre musical.<sup>1</sup> Molts músics, entre ells Frederic Mompou, de qui enguany celebrem el centenari del seu naixement, anaren a completar la seva formació en les fonts innovadores dels mestres francesos. Francesc Civil també va ser un d'aquests músics que engrossiren les files dels qui viatjaren al nou hipocentre cultural.

Tot i que no es l'objectiu del present comunicat exhaurir les dades biogràfiques de F. Civil, oferirem un breu esquema cronològic del seu currículum vital, ja que presenta algunes concomitàncies amb el de F. Mompou, i en qualsevol cas ens farà incardinar més l'estudi que presentem.

Francesc Civil i Castellví nasqué a Molins de Rei el 1895. Rebé una formació musical inicial del seu pare. Després fou escolà de Montserrat (1903-1907). De 1908 a 1910 estudià a Étampes (França). A París hi sojornà de 1913 fins a 1917. Des de 1917 a 1924 romangué a Figueres. Finalment, Girona fou la darrera etapa de la seva vida ja que des del 1924 —exceptuant l'exili a França durant l'ensulsiada civil— hi restà fins l'any del seu traspàs (1990). I és en aquesta darrera etapa on Civil projecta els fruits del seu aprenentatge en la quàdruple dimensió de compositor, intèrpret, pedagog i musicòleg, esdevenint, així, una figura clau en la vida musical de la Girona del segle XX.<sup>2</sup>

1. E. CASARES, «La música española hasta 1939, o la restauración musical», *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de occidente»*, vol. II, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Ministerio de Cultura), Madrid, 1987, p. 288-291. Vegeu també T. MARCO, *Historia General de la Música*, vol. IV, Madrid, Istmo-Alpuerto, 1993, p. 49-59.

2. Per a més detalls vegeu J. M. CERVERA, *Biografía del Mestre Francesc Civil i Castellví*, Girona, Conservatori Isaac Albéniz, 1992. Per a una semblança biogràfica vegeu l'entrevista que li féu

Durant el període parisenc, Francesc Civil estudià a la Schola Cantorum, dirigida per Vincent D'Indy. Entre els molts professors que ensenyaren a Civil ressaltem a Ferdinand Motte-Lacroix, professor de piano, i al mateix Vincent D'Indy, professor de composició.<sup>3</sup> Tanmateix, cal parar esment que, tant la cronologia del mestre Civil, el període de l'estada a París i l'ensenyament rebut pels esmentats mestres francesos —sobretot per F. Motte-Lacroix— presenten una certa similitud amb el periple vital i la formació musical de F. Mompou. Recordem que Mompou, a diferència de Civil, estudià al Conservatori de París. Però la formació musical i pianística amb F. Motte-Lacroix va ser anàloga a la d'en Civil.<sup>4</sup>

Aquestes dades fan entreveure un possible paral·lelisme entre els dos músics. Així doncs, les recerques iniciades arran de la confecció del present article varen ser estimulades per la hipòtesi de trobar un possible nexa Mompou-Civil a través de la seva correspondència. Malauradament, les investigacions han resultat estèrils, atès que no s'ha trobat el susdit carteg epistolar.

Malgrat tot, hem localitzat una referència que ens relaciona a ambdós músics en la correspondència entre Lluís Maria Millet i Francesc Civil, a propòsit d'un concurs de composició instituit per l'Orfeó Català el 1963.<sup>5</sup> Es tracta de dues car-

E. BARNIOL, «Unes línies per a un perfil humà d'un músic: Francesc Civil i Castellví», *Revista musical catalana*, núm. 63 (1990), p. 16-17. I com a recordatori i homenatge després del seu òbit vegeu en D. CODINA, «Francesc Civil i Castellví. Una vida dedicada a la música», *Revista musical catalana*, núm. 76 (1991), p. 18; i Ll. BRUGUÉS, «Figura decisiva de la vida musical gironina», *Revista musical catalana*, núm. 76 (1991), p. 19.

3. J. M. CERVERA, *op. cit.*, p. 43 i 48.

4. A. IGLESIAS, *Frederic Mompou (la seva obra per a piano)*, edició patrocinada per la Fundació Güell, versió catalana de F. Bonastre, Madrid, 1978, p. 13-15. Vegeu també T. MARCO, *Historia de la Música española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, col. Alianza Música, núm. 6, (1989), p. 82-87. De fet, són innombrables les publicacions —llibres, articles, diccionaris, enciclopèdies, etc.—, que parlen de la vida i l'obra de F. Mompou. En tot cas, només hem consignat una petita mostra, ja que no és el propòsit del present treball abastar tota la bibliografia existent sobre el tema.

5. Fins el 1904, l'Orfeó Català havia organitzat les Festes de la Música Catalana que consistien en l'atorgament de premis a obres musicals de temàtica religiosa i popular. Més endavant també es constituí, en les esmentades festes, un premi per a una composició per a orquestra de corda. Val a dir que un dels guanyadors del premi de la segona edició de les Festes de la Música Catalana (1905) fou Josep Civil i Castellví, que era el germà gran i padrí d'en Francesc Civil (J. M. CERVERA, *op. cit.*, p. 14). Per tot el referit a les Festes de la Música catalana vegeu P. ARTÍS, *El Cant Coral a Catalunya (1891-1979)*, Barcelona, Barcino, 1980, p. 135-146; a X. AVIÑOÀ, *La Música i el Modernisme*, Barcelona, Curial, Biblioteca de Cultura Catalana, núm. 58, 1985, p. 237-239; i a M. ALBET, «Arrels i objectius musicals de l'Orfeó Català», *Nadala dedicada a l'Orfeó Català (1891-1991)*, Barcelona, Fundació Jaume I, 1990, p. 50-52. Pel que fa al concurs musical de l'Orfeó Català de 1963, cal dir que la seva constitució es va fer segons la seqüència dels fets següents: a la junta de l'Orfeó Català del 6 de maig de 1963 el mestre Lluís M. Millet exposa les bases del Concurs Musical; el 4 de juny de 1963 el mestre presenta el cartell del concurs; el 5 d'agost 1963 Lluís M. Millet proposa noms de músics per a ser membres del jurat; el 9 de setembre 1963 s'aprova la constitució del jurat, (per a totes aquestes referències vegeu Arxiu i Biblioteca de l'Orfeó Català (ABOC), Actes (8 d'octubre de 1956-29 de febrer de 1964), p. 84', 86 i 86'). El 7 d'octubre de 1963 es publiquen les bases i característiques del concurs musical de l'Orfeó

tes pertanyents a l'arxiu familiar d'en F. Civil. Les dues missives són adreçades per L. M. Millet a F. Civil. Seguidament en detalllem els aspectes més significatius.<sup>6</sup>

El 28 de setembre de 1964, Lluís Maria Millet escriu una carta a Francesc Civil tot demanant-li que formi part del jurat del concurs musical convocat per l'Orfeó Català. La causa de l'esmentada petició fou l'òbit del mestre Cristòfor Taltabull, que ostentava la presidència del jurat.

Pel que podem induir de les dues missives, Civil preferí concursar al premi. I així, en la carta del 9 d'octubre de 1964, Lluís Maria Millet explicita la formació del nou jurat, quedant constituït de la següent manera: Joan Massià «que a més d'un formidable violinista és un excel·lent músic i compositor» (president), Frederic Mompou, Rafael Subirachs «de Vich», «excel·lent coneixedor de l'art coral», Xavier Montsalvatge i Lluís Maria Millet.

Cal consignar, però, que Civil no guanyà el susdit concurs. Fou Manuel Blancafort amb l'òratori *Verge Maria* qui assolí el premi.<sup>7</sup> No obstant això, el 1969, Civil va rebre el primer accèssit al premi Lluís Millet d'assaig, convocat també per l'Orfeó Català, per l'obra *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*.<sup>8</sup> Posteriorment, l'any 1970, aquest treball es va publicar. Val a dir que es tracta d'una obra molt interessant i útil, ja que en ella s'hi presenten una gran quantitat de dades que han possibilitat altres recerques musicològiques, i per tant, és una eina molt valuosa a la que molts musicòlegs ens hem abeurat per tal d'iniciar i prosseguir les nostres investigacions.

En el jurat d'aquest premi també hi constava en F. Mompou, com així es desprèn de la nota de la *Circular per als socis de l'Orfeó Català*, que tot referint-se a la composició del Jurat diu: «(...) dos dels quals foren designats per l'Orfeó —Lluís Maria Millet i Frederic Mompou—, dos més per l'Institut [es refereix a l'Institut d'Estudis Catalans] —Alexandre Galí i Ramon Aramon—, i un altre per la Societat Catalana d'Estudis Històrics, filial de l'Institut —Oriol Martorell— (...).»<sup>9</sup>

Com a dada addicional, cal recordar que F. Mompou va ser membre de la junta de l'Orfeó Català des de 1968 fins a 1976, i des de 1977 membre honorari.<sup>10</sup> A l'assemblea general del 27 de gener de 1968 s'aprovà la nova junta de l'Orfeó Català en la qual hi figurava com a vocal III en F. Mompou. Val a dir, i a títol de

Català, (vegeu *Orfeó Català. Circular per als socis* [OCCS], 62, Barcelona, desembre 1963, p. 6-7). Aprofito aquesta nota per agrair sincerament la gentilesa per l'informació rebuda i per l'agilitat en l'oferiment del material que em brindarem tant el Secretari de l'Orfeó Català, Sr. Enric Álvarez, com les bibliotecàries Josefina Sastre i Cristina Viñas.

6. Per a més detalls vegeu els apèndixs documentals I i II. Agraïxo cordialment les facilitats que em brindarem tant la filla, Maria Elvira Civil, com la néta, Maria Julià i Civil, per a la consulta i posterior publicació dels presents documents d'en F. Civil.

7. ABOC, OCCS, 70, Barcelona, 1965, [p. 15] (sense paginar). Vegeu també M. VALLS, *La Música Contemporània i el públic*, Barcelona, Edicions 62, col·lecció Llibres a l'Abast, núm. 46, 1967, p. 78.

8. ABOC, OCCS, 76, Barcelona, 1969, p. 19.

9. ABOC, OCCS, *idem*.

10. Dec la gentilesa d'aquesta dada al secretari de l'Orfeó Català, Sr. Enric Álvarez.

curiositat, que en l'esmentada assemblea es féu un recordatori emocionat al recent traspasat Fèlix Millet i Maristany, s'aprovà el nomenament de Pau Casals com a soci honorari, es nomenà a Joan Antoni Maragall president de la nova junta, i es proposà realitzar un homenatge a Pompeu Fabra en motiu del centenari del seu naixement.<sup>11</sup> Com es veu, l'assemblea general de l'Orfeó Català estigué plena de recordatoris, nomenaments honoraris i homenatges de prohoms catalans que tant prestigiaren la cultura i la música arreu del món. I sense atorgar-li cap nexa causal, és en aquesta assemblea que F. Mompou és acceptat, tal com s'ha dit, com a membre de la junta de l'Orfeó Català.

Com a colofó, només indicar que hem pretès oferir uns documents, que testimonien el fet que F. Mompou va formar part del jurat del Concurs Musical de l'Orfeó Català del 1963. I que el vincle amb F. Civil, tot i ser escàs, ens ha possibilitat transcriure i estudiar les esmentades cartes, les quals ens aporten una primícia cara a anar dibuixant els personatges clau de l'esdevenir musical —tant de Barcelona com dels centres culturals perifèrics— de la Catalunya del segle XX.

11. ABOC, actes (16 de març de 1964-9 de febrer de 1970), p. 111-115.

## APÈNDIX DOCUMENTAL

## I

ORFEÓ CATALÀ  
O.T.C.O.

Barcelona, 28 de setembre de 1964  
Mtre. Francesc Civil  
Girona

Benvolgut mestre i amic: La mort de l'estimat mestre Taltabull (a.C.S.) creà un problema en ço que pertoca a la composició del Jurat de l'important Concurs musical convocat per l'Orfeó Català, ara fa un any, i el termini del qual prescriu l'últim dia de l'Octubre pròxim. La Presidència que ostentava el Mestre Taltabull ha estat acceptada pel mestre Joan Massià (que a més d'un formidable violinista és un excel·lent músic i compositor) i que ocupava ja un lloc al Jurat primerament format. Resten per tant formant part d'ell: Joan Massià (president), Frederic Mompou, Rafael Subirachs de Vich (excel·lent coneixedor de l'art choral) i un servidor. Ens manca doncs, un altre Mestre per a completar-lo. Després de pensar-hi molt se m'acudeix el nom de V. que trobo que *ve com anell al dit*. Ara bé, necessito saber urgentíssimament si V. pot fer-nos aquest honor. Jo no sé si això li és possible. No cal que li digui que si V. tenia la intenció de triar al Concurs li prego m'ho digui amb tota sinceritat i confiança amb la seguretat del més absolut mutisme per part meva. Si no estés en aquest cas, V., que és perfecte coneixedor de l'art choral i instrumental, ens faria un gran favor...

Li prego que em contesti urgentment perquè ho necessitem saber a passos agegantats... Moltes gràcies!

Rebi tot l'afecte d'aquest seu devot i servent

Lluís Ma. Millet

## II

ORFEÓ CATALÀ  
O.T.C.O.

9 octubre de 1964  
Mestre Francesc Civil  
Girona

Molt estimat mestre i amic: Amb tota *puntualitat* vaig rebre la seva contesta que agraeixo moltíssim. *Celebro* molt la causa que l'impedeix formar part del Jurat, i confii amb la meva absoluta discreció. No cal que li digui que li desitjo un gran èxit.

El temps anava passant i com que també un altre mestre consultat es trobava en el mateix cas de V. hem constituït el Jurat en la forma següent: Joan Massià, president, Frederic Mompou, Rafael Subirachs, Xavier Montsalvatge i un servidor.

*Moltes gràcies de tot!!* I disposi sempre d'aquest seu af. servent que de cor l'estima.

Lluís Ma. Millet



# CONTRA LA FALTA DE PERSPECTIVA HISTÓRICA (BASES PARA LA INVESTIGACIÓN MUSICAL CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA)

MARTA CURESES, XOSÉ AVIÑO A

## 1. INTRODUCCIÓN. CRISIS DE FUNDAMENTOS

La historia de la música occidental es la historia de una transformación constante. En todas las épocas existe la finalidad de constatar un estado de evolución —que no de progreso— estrechamente vinculada a la constante ampliación de medios artísticos, sonoros y comunicativos. Con relación al *hic et nunc*, es decir, a nuestra época y a España, si bien no podemos hablar de un planteamiento ideológico común dada la complejidad del panorama del siglo feneciente, sí podemos referirnos a las aportaciones e influencias ejercidas por ciertas personalidades cuyo estudio puede resultar atractivo e interesante. No existiendo un nexo de homogeneidad estética, se da una coincidencia en determinados objetivos que justifica el tratamiento como un todo de la música española de la segunda mitad del siglo para enfrentarse a un legado asimismo poco o nada homogéneo, si bien de riqueza indudable en sus diferentes manifestaciones. Esto resulta especialmente interesante a la hora de hacer un balance de la herencia del siglo XX y un pronóstico sobre el porvenir sonoro del nuevo milenio, una vez agotado el precedente. En ocasiones anteriores —véase bibliografía anexa— nos hemos hecho ya eco de la necesidad de reflexiones sobre este problema, que en la circunstancia finisecular aparece de manera tan oportuna como urgente, con el fin de aportar datos y planteamientos sólidos que permitan establecer una base de trabajo consistente. Al revisar los esquemas constructivos como parte del engranaje que ha venido configurando el estudio musicológico de la música española del último siglo, en sus vertientes histórica y sistemática, surgen de inmediato al menos dos cuestiones: la crisis de fundamentos de la opción positivista y la necesidad de crear estructuras operativas constantemente renovadas y abiertas. Junto a la necesaria amplitud de

miras para una empresa de este cariz, se yergue la consciencia de lo provisional en este planteamiento, pues no es momento aún del tono rotundo en las afirmaciones. Sin embargo, nuestros presupuestos, lejos del tono tibio o dubitativo demasiado habitual, no pueden ser más firmes para desarmar el argumento de la falta de perspectiva histórica, esgrimida como coartada para eludir la dificultad del empeño. Se trata de hallar nexos causales no identificados anteriormente y diseñar estructuras hasta ahora inexistentes. Es cierto que en los últimos años el interés hacia la música española contemporánea ha sido creciente, a pesar de la excesiva presencia de proyectos más vocacionales que académicos. Sin embargo, si algo hay genuinamente vocacional en el ámbito de la investigación musicológica actual es sin duda el tema contemporáneo, lo que no invalida la necesidad de frecuentarlo en su vertiente académica. La carencia de trabajos de base, como se mostrará a continuación, que ofrezcan precedentes más o menos firmes sobre los que asentarse, exige un esfuerzo de espíritu tan idealista como objetivo, y reclama un rigor en la investigación que conduzca a la puesta en común por parte del colectivo de investigadores entregados a este campo de todas aquellas dificultades que sea posible detectar, compartir y asumir conjuntamente. En una palabra, un sentido de lo colectivo que no suele darse en los modos de proceder de la musicología actual. Nuestro trabajo, que se fundamenta en principios inéditos y en presupuestos muy meditados sin descuidar la experiencia adquirida en el tema, pretende contribuir directa y claramente a una visión de signo práctico que responda al intento de borrar posibles discrepancias y asperezas en el enfoque y proyección de un estudio en el que debe prevalecer la significación eminentemente científica. Pretende, en fin, estimular y, en lo posible, orientar a los futuros investigadores decididos a realizar estudios musicológicos centrados en las últimas décadas del siglo XX en nuestro país.

Vamos a tratar cuestiones referentes al ámbito histórico, sociológico y estético en el que se inscriben los autores, a escuelas y tendencias, a circunstancias que afectan a los problemas generacionales o a la aproximación al concepto de vanguardia y al uso de ciertos lenguajes concretos, que son algunos de los aspectos más debatidos, polémicos y espinosos de todos cuantos se han tratado. El estado de la cuestión y el imperativo de cubrir lagunas lo exige imperiosamente, aún a riesgo de que los estudios que están por realizar puedan orientarse de manera distinta, posibilidad que sólo puede ofrecer una perspectiva prometedora en el sentido de participar en el debate contemporáneo desde ópticas distintas, unidas por el mismo objetivo científico común.

Antes de entrar en materia, conviene apuntar los rasgos diferenciales del creador musical contemporáneo, para no caer en la trampa de aplicar viejos moldes a nuevas situaciones. El perfil del compositor contemporáneo se aleja de la imagen inspirada del músico romántico para mostrarnos una personalidad compleja, fundamentalmente seducida por el sonido y las nuevas maneras de proceder y argumentar el discurso sonoro; es capaz de moverse ágilmente en el contexto de la innovación tecnológica y expresiva, es culto y despierto; diverso en sus reacciones, que en algunos casos le llevan a lamentar el escaso interés en la recepción de su

obra y en otros a complacerse en la indiferencia. Es un creador cuyo objetivo no es únicamente acomodarse a los moldes determinados por lo académico y lo tradicional, sino exponer su punto de vista sonoro, más o menos intuitivo, pero generalmente muy bien fundamentado en una teoría estética y creativa cuya proyección en el público es secundaria o irrelevante.

Así pues, el investigador de la música contemporánea se encuentra ante una información documental que puede ser avasalladora en cantidad y sesgada en el carácter, por lo que conviene tomar precauciones y proceder cautelosamente. El principal reto en este sentido no es tanto obtener información sobre el ámbito musical en el que se trabaja como adoptar un criterio riguroso de actuación para ofrecer a la comunidad científica unos resultados útiles, pertinentes y capaces de contribuir al edificio de la musicología contemporánea.

No está de más en este momento preliminar de la exposición abundar en la importancia que ha de tener el sentido de colectividad en la investigación, que tan buenos resultados reporta cuando, salvando las dificultades propias del caso, los equipos de investigación se ponen de acuerdo para ello. Trabajar en equipo significa anular cierto ego crecido con el paso de los años de formación y compartir experiencias en aras de resultados más fructíferos.

Tampoco está fuera de tono recordar que el investigador ha de atreverse a abrir «camino trillado del pensamiento» —como cita Arnold Hauser en referencia a la función pionera del manejo de ideas— por los que más tarde transitarán quienes quisieren continuar los trabajos iniciados. Esta es su gran virtud y, a la vez, su gran peligro.

## 2. CUESTIONES RELATIVAS AL MANEJO DE LA BIBLIOGRAFÍA

Mientras las publicaciones extranjeras parecen inclinarse por el rigor de propósitos, ya sea manteniendo la pasión por la biografía, dotada, eso sí, de todo el aparato científico que la moderna tecnología y los modos de investigación exigen, o bien entrando en una fase en la que multiplican las obras interpretativas que ponen en evidencia tendencias en el gusto, corrientes generales, agrupaciones generacionales, etc., y además, obras de carácter reflexivo sobre problemas filosóficos, estéticos, sociológicos o semiológicos generados por la barahúnda musical del último cuarto de siglo, en España todavía continuamos preocupados por poner nuestro repertorio editorial al día.

En este sentido podríamos calificar de ejemplar la obra *Quoi, quand, comment la recherche musicale*, en cuya introducción el autor afirma:

Le but de la recherche musicale est de fournir les morceaux d'un grand puzzle, d'un *patchwork* intellectuel complexe, qu'un compositeur intègre à son oeuvre lorsqu'il accomplit un saut créatif—quand il compose une pièce de musique convaincante. Cette recherche peut fournir des concepts et des stimuli, mais jamais un système global. Cependant, je ne partage pas cette idée que les systèmes théoriques sont totale-

ment personnels. Nous échangeons des idées entre nous, souvent inconsciemment. A n'importe quel moment historique donné, tous les compositeurs travaillent avec des principes sous-jacents qui sont probablement beaucoup plus similaires qu'il n'est de bon ton de l'admettre actuellement. Au XXème siècle les «paradigmes» musicaux changent avec une telle rapidité qu'on n'en percevra la vraie substance et la stabilité qu'après coup. La recherche musicale amène le compositeur à prendre conscience des modèles et des idées qui ont besoin d'être unifiées, et le pousse à participer à la mise en forme de ces concepts mêmes. Durant les périodes de transition, le compositeur ne peut plus considérer ses matériaux comme allant de soi, et il doit participer lui-même à leur élaboration.<sup>1</sup>

Una de las premisas de las que conviene partir antes de enzarzarse en una investigación como la de la música española de los recientes tiempos es la de conocer en detalle la bibliografía relativa, pretensión muy fácil cuando los medios tecnológicos permiten una gran disponibilidad que, a su vez, minimiza los desafortunados esfuerzos de antaño para recopilar y ordenar bibliografías significativas aún a riesgo de fomentar el riesgo de servirse de los repertorios bibliográficos para simular conocimientos.

Para una justa aplicación del rigor metodológico en el estudio de la música contemporánea, el principal problema puede estar, paradójicamente, en la generalización de textos por parte de estudiosos, divulgadores o creadores que, lejos de ser la base para un mejor acercamiento al fenómeno a estudiar, se convierte en una cortina de humo, una trampa que engaña en la profundidad y alcance de los contenidos; puesto que el creador contemporáneo, como se ha dicho ya, es no sólo compositor de sonidos, sino también de ideas y con harta frecuencia suele exponer dichas ideas no sólo en forma de sonidos sino también en forma de ensayos y reflexiones, frecuentemente tildadas de *provisionales* o *apuntes* que conviene conocer en detalle con la conciencia de su verdadero alcance.

Por ello es esencial, en primer lugar, hacerse con el material con voluntad de totalidad, según procedimientos sistemáticos y regulares, es decir, hacer un inventario de la literatura existente, tanto la que puede tener la consideración de generalista, o referida a la música española de la segunda mitad del siglo XX, como la específica. Para ello suele ser de muy buena ayuda el recurso a las redes telemáticas y a los repertorios bibliográficos existentes, tanto los publicados por instituciones y organismos dedicados a ello como el AEDOM, INAEM o los apéndices de las revistas especializadas. Se trata de un trabajo metódico de acumulación de datos in-

1. (P. 17). El libro, publicado por el IRCAM en 1985 como resultado de un seminario celebrado allí en febrero de 1983, es una colección de textos reunidos por Tod Machover, autor del texto introductorio «Le concept de recherche musicale» y que divide la obra en tres grandes apartados, el primero, «Points de vue de musicologues», que cuenta con C. Deliège, M. E. Duchez, C. Dalhaus, C. Gottwald, F. Lerdahl y J. J. Nattiez, una segunda parte titulada «Points de vue de scientifiques» que reúne a M. Minsky, P. Greussay, Di Giugno, F. Delalande y J. Cl. Risset, y la tercera «Points de vue des compositeurs», con la aportación de H. Dufourt, R. Reynolds y P. Boulez.

formatizados, actualmente muy agradecido por el hecho de proceder por capas consecutivas que mantienen su vigencia con el paso del tiempo y pueden ser útiles para posteriores estudios. A partir de la recopilación, conviene interesarse por el origen de cada fuente, las pretensiones de su autor y el marco de su difusión, puesto que no es lo mismo un texto que procede de un creador interesado que se ha divulgado en un marco local a un texto redactado por un estudioso distante publicado por medios de gran difusión y penetración en los medios especializados.

Por ello, dada la riqueza de la producción ensayística actual, parece oportuno establecer ámbitos clasificatorios distintos, en cierta manera acordes con los centros de interés del momento actual. En este sentido señalamos tres categorías de textos:

## 2.1. Textos generalistas

En primer lugar se deben conocer los contados estudios dedicados a la música española del siglo XX en los que se abordan con carácter generalista las escuelas, tendencias y generaciones, dando cabida a consideraciones monográficas que no suelen rebasar en algunos casos la extensión de un artículo de dos páginas. Sin embargo, y en contra de la tendencia extendida en exceso a descalificar en bloque estos trabajos, no está de más romper una lanza en favor de aquellos que en algún momento se han ocupado del tema, con mayor o menor fortuna, puesto que todo texto ofrece múltiples facetas informativas que no pueden ser desestimadas. Los textos generalistas sitúan los fenómenos en el contexto general de la música del siglo, entre los autores de un determinado país o zona geográfica o en el contexto global de la cultura del momento. Para entendernos, obras como la *Història de la música catalana, valenciana i balear* dirigida por X. Aviñoa, (1999-2004), *La música de la España contemporánea* o *Historia de la música española. El siglo XX* de T. Marco (1970), *Una música para los 80* de J. Maderuelo (1981), *Vanguardias musicales en España (1958-1980) (Área madrileña)* de A. Medina (1984),<sup>2</sup> *La nuova musica in Catalogna negli ultimi trent'anni* de J. M. Mestres Quadreny (1981), *Compositores contemporáneos valencianos* de J. Ruvira (1987), o *La música en Valladolid en el siglo XX*, de M. A. Virgili (1985), así como una larga lista de artículos, algunos de los cuales aparecen citados en el apéndice.

## 2.2. Obras de reflexión

Se trata de estudios relativos a las corrientes, tendencias y problemas existentes en la música contemporánea española. Este tipo de productos alienta una paradójica circunstancia antagónica, pues mientras el contenido que presentan

2. Obra publicada en forma de resumen abreviado por la Universidad de Oviedo.

está sujeto a los avatares del pensamiento artístico de cada momento y, por lo tanto, son muy ocasionales, por el contrario, permiten mejor que ningún otro planteamiento un debate de ideas y son, por lo tanto, de obligada consulta. Nos referimos a obras como *La musica contemporánea spagnola e i suoi condizionamenti*, *Doce advertencias para una sociología de la música* o *Fronteras de la música* de R. Barce, o bien las *Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: en el camino hacia Europa*, *Investigación musicológica en torno a la Generación del 51: de los estudios posibles a los imprescindibles*, de M. Cureses.

### 2.3. Monografías

Es el espectro más amplio de la bibliografía musical española de los últimos tiempos, motivado tanto por la existencia de un altísimo número de compositores y de fenómenos susceptibles de ser descritos y analizados, como por el afán de llenar lagunas. Las monografías suelen presentar una calidad muy dispar y un interés muy diverso, pero en cualquier caso son de obligada consulta para todos cuantos se interesen por un fenómeno próximo, dado que los textos presentan niveles de lectura y de consulta varios, desde los datos objetivos que ofrecen, los comentarios ocasionales o sistemáticos sobre el fenómeno o personaje en cuestión, e incluso los errores de enfoque que puedan mostrar, dado que pueden ser el resultado de una diferente apreciación en épocas alejadas del presente. Si bien el listado es muy amplio, nos referimos a obras como *Manuel Blancafort*, de X. Aviñoa (1997), *Joaquín Rodrigo's works for guitar and Orchestra*, de L. Balfour Newcomb, *Joan Lamote de Grignon*, de F. Bonastre (1999), *Antón García Abril. Sonidos en libertad*, de F. Cabañas Alamán (1993), *Joaquim Homs*, de J. Casanovas (1996), *Roberto Gerhard en España*, de M. A. Centenero, *El compositor Agustín González Acilu. La estética de la tensión*, de M. Cureses (2001), *La música americana de Carlos Cruz de Castro*, de M. Cureses (1997), o *Repentizaciones impresionistas en la obra de Manuel Castillo. Los sonidos del sur, El compositor Leonardo Balada. De Barcelona a Pittsburgh y El silencio de la sibila. Recepción del expresionismo musical en España*, de M. Cureses (1999), *Cristóbal Halffter*, de E. Casares (1980), *Robert Gerhard y su obra*, de J. Homs (1987), las monografías de T. Marco sobre *Cristóbal Halffter*, *Luis de Pablo* o *Carmelo Bernalola*, *Josep Soler. Música de la pasión*, de A. Medina (1999), *The early works of Roberto Gerhard and the influence of Catalan folk music*, de A. Salvadó.

En conjunto, estos textos siguen tendencias expositivas muy diversas, unas muy enraizadas en modelos periclitados, otras mucho más interesantes. Es muy necesario conocer la orientación de los textos que se van a consultar para saber apreciar en profundidad su contenido y para tomar ejemplo, si se cree necesario, de las maneras que el autor utiliza para su exposición. Dando un repaso rápido, es posible desglosar las siguientes tendencias:

1) *Estudios historiográficos*. Aquellos que se interesan por situar el fenómeno estudiado en el contexto temporal, y que extraen de éste la principal información y criterio valuativo. Dado que es muy poco preciso, el término *historiográfico* se tratará más adelante, pero conviene saber que la incardinación de un fenómeno contemporáneo en su tiempo presenta dificultades y ciertas comodidades que conviene conocer; por dificultades se entiende la proximidad en el tiempo entre el fenómeno y el estudioso, que impiden una interpretación en profundidad; por comodidades cabe entender el uso abusivo de la crónica y la biografía novelada como sustituto de lo historiográfico. Ahora bien, frente a toda esta complejidad y diversidad de fuentes, el investigador tiene a su alcance una de las mejores posibles por el hecho de que los propios creadores pueden ofrecer información valiosísima insustituible, acceso a los archivos personales, a partituras editadas y sin editar, ejemplares de uso particular, copias y borradores de conferencias, recortes de prensa, grabaciones.

En la bibliografía del apéndice se pueden encontrar algunas referencias biográficas actuales, que abundan cada vez más a tenor de las facilidades que ofrecen las empresas privadas y, sobre todo, los poderes culturales públicos empeñados en ofrecer estudios biográficos de sus propios prohombres. El conocimiento de este tipo de obras es necesario, aunque cabe mantener una cierta distancia ante obras devotas, apriorísticas o finalísticas.

2) *Estudios analíticos*. Son aquellos que se interesan por describir y evaluar procedimientos creativos, sea de un autor o de una tendencia; estos textos son especialmente sugerentes dado que el movimiento musical contemporáneo es muy proclive a partir de elaboradas teorías estéticas y compositivas. La creación de pensamiento musical es muy compleja y diversa. La ayuda que proporciona la crítica musical de cada momento es valiosa si se sabe trascender la innata tendencia del género hacia cierto pesimismo vitalista que da paso a textos sesgados por la necesidad de tomar partido ante lo que se considera una constante provocación. Los juicios emitidos con fines devastadores o los derivados del compromiso de ser actual, sentirse moderno, actuar como parte de una historia contemporánea que se está escribiendo pueden invadir también al investigador.

3) *Textos de reflexión*. No es un ámbito frecuente en la bibliografía musical española de los últimos tiempos, porque lo estético es generalista e interdisciplinar y lleva su tiempo y exige perspectiva. Sin embargo, algunos estudios referidos a movimientos generacionales, o grupos como los referidos al grupo Laboratorio de Investigación Musical (LIM) han destilado cierta dosis de reflexión que vinculan la creación musical contemporánea con otros fenómenos creativos del momento.

4) *Otros*. Sin merecer epígrafe propio, existen ciertas tendencias en la literatura musical actual que reclaman atención. Las obras escritas por los propios compositores, de valor muy distinto al que los autores suelen atribuir, son muy útiles para el analista; para su correcta utilización es necesario conocer el mérito

intelectual y la capacidad analítica de su autor. También son dignos de atención los repertorios de catálogos, como los producidos por la SGAE con mejor o peor criterio, para tener visiones de conjunto y para conocer en detalle la producción de un autor. No se nos escapa que esta pasión catalogadora es hija de las nuevas tecnologías y que alcanza a obras monumentales como *The new Grove Dictionary of Music and Musicians* (Grove), el *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), el *Dizionario della Música* (DM), o el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (DMEH), con frecuencia editados gracias a la ayuda institucional, como es el caso de la Fundación March, la SGAE, la Generalitat de Catalunya y la Fundación Autor.

### 3. ACOTACIÓN DEL CAMPO DE TRABAJO

Definir los límites del campo sobre el que se va a realizar el estudio es un primer paso necesario. Una demarcación apropiada exige el conocimiento de la realidad previa, esto es, del estado de la cuestión en todas las dimensiones posibles. Establecer criterios clarificadores nos lleva a considerar, ante todo, la pertinencia de los temas de investigación en función de su significación, oportunidad y necesidad. A partir de aquí, la demarcación será ya mucho más precisa, pues conducirá a límites concretos.

Evidentemente, el conocimiento de esta realidad requiere un estudio previo y general del ámbito de trabajo. Conocer la posible trascendencia, significación o pertinencia de un tema como posible objeto de estudio es imprescindible antes de decidirse, de adentrarse en su estudio sin vislumbrar con cierta garantía de éxito lo que éste puede dar de sí en la investigación. La cuestión no es ni fácil ni difícil; es una tarea previa que demanda dedicación suficiente, aunque ello suponga emplear un tiempo considerable hasta llegar a una conclusión convincente.

Sería imposible ofrecer ahora una relación exhaustiva, no sólo porque requeriría un espacio muy amplio, sino porque resultaría pretencioso suponer que todos los temas posibles son los que aquí se sugieren. Tomando conciencia de tal limitación, enunciemos los que pueden resultar más efectivos como muestra de un panorama tan amplio como diverso.

a) En primer término, situamos aquellos estudios que interesan al ámbito histórico, campos que interesan a las investigaciones de carácter historiográfico tales como grupos generacionales, corrientes y tendencias estéticas recibidas y desarrolladas en España, estudios de carácter sociológico en el marco de la creación musical, entre otros posibles; todos ellos requieren un conocimiento del contexto histórico y político en el que se insertan.

Aislamiento y desinformación son los rasgos generales que mejor definen el panorama musical de los años treinta. Es evidente que hasta la finalización de la Guerra Civil, España seguía de cerca los movimientos generados en París, en Munich o, como mucho, en Londres, y que en estos años la carrera por aproximarse a

los centros neurálgicos de decisión musicológica tuvo su punto álgido en el célebre Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Barcelona, 18-25 de abril de 1936) que, de no mediar el desastre político y la barbarie bélica, hubiese proporcionado el clima adecuado para convertir España en uno de los polos de la actividad musicológica.

Es también evidente que en este periodo Barcelona y Madrid son los dos polos de referencia. Madrid y su entorno de influencia dando como resultado la comúnmente denominada *Generación del 27* —por homologación con la generación literaria— rotulada por otros como *Generación de la República*, si bien la denominación en sí misma no reviste más trascendencia que la puramente referencial, incluso cuando la referencia alude a un hecho histórico que —como dice Julián Marías— no quiere decir que esté determinada por él. Los mismos integrantes de la generación musical no siempre estuvieron de acuerdo con ella: primeramente sería el *Grupo de los ocho* —que se formaba en 1931— en el que figuraban Rodolfo y Ernesto Halffter, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Rosita García Ascot, Julián Bautista, Salvador Bacarisse y Juan José Mantecón, que hacían su presentación en ese mismo año en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Al tiempo, Barcelona dio al final de este periodo con la creación de los denominados *Compositors Independents de Catalunya* o *Grup dels vuit*, que comprendía a Mompou, Blancafort, Toldrà y Gerhard, entre otros.

Dado que el presente artículo no pretende adentrarse en cuestiones históricas, nada añadiremos sobre los paralelismos existentes entre estos dos polos enunciados y otras actividades habidas en diferentes latitudes de la geografía nacional. Sin embargo, los trabajos de descripción o interpretación musicológica de estos años dieron puntual referencia sobre algunos de los autores ocasionalmente de fama, pero poco se puede encontrar de auténtico interés por lo historiográfico, analítico o como base de catalogación. Es la época gloriosa de los periodistas musicales como Salazar en *El Sol* o Pahissa en *La Noche*, por poner dos ejemplos diversificados geográficamente. Tras la Guerra Civil la dinámica llevó a un divorcio entre la cultura oficial y las nuevas corrientes. La nueva situación política había favorecido sobremanera el aislamiento y acentuado la desconexión con las corrientes artísticas europeas. Este periodo no produce explícitamente una estética oficial, a no ser el nacionalismo casticista que Tomás Marco ha definido como *una estética oficiosamente oficial*.

La dispersión de los miembros de esta generación —algunos continúan sus carreras en el exilio, otros reducen su actividad— tendría consecuencias irreversibles para el desarrollo musical español en los años inmediatamente posteriores a su desaparición, para los supuestos herederos de un legado poco o nada homogéneo: los compositores de la *Generación del 51*. Desde luego que el año 1951 no simboliza para los integrantes de este grupo nada más que una referencia que marca el momento en que algunos de sus miembros finalizaron los estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y que coincide con la fecha en que Enrique Franco entra como jefe de programas musicales de Radio Nacional de España, dando un giro a las actividades organizadas, creando una orquesta e

incluyendo obras que hasta el momento no habían sido programadas. Estas circunstancias fueron razón suficiente para que Cristóbal Halffter sugiriese bautizar con esta fecha a su propia generación; tampoco le han faltado razones al profesor Casares para sugerir que la verdadera batalla se inicia en torno a 1958 con la creación del Grupo Nueva Música, proponiendo esta fecha como denominación. Una y otra propuesta no hacen sino corroborar nuestra teoría acerca de lo circunstancial de este tipo de denominaciones; no obstante lo circunstancial no equivale en este caso a ligero o inconsistente.

Ligado a este ámbito se encuentra un tema interesante, necesario aunque complejo: qué música tiene cabida en un trabajo de investigación que se rotula con el calificativo de *contemporáneo*, *actual*, *vanguardista*, *moderno* y un largo etcétera de posibilidades. La utilización del término *vanguardia* es cuando menos problemática, por la cantidad de equivalencias o correspondencias que pueden asociarse al significante. Una pluralidad de acepciones que sugieren el empleo cauteloso del término, si se trata de asociarlo a la producción musical de un autor o un grupo de autores en los que se tratará de localizar si este gesto existe. Cabe preguntarse si la esencia misma de la vanguardia se puede identificar con una actitud crítica, de rechazo ante la convención o más allá del espíritu inconformista que se atribuye generalmente al artista moderno, es posible localizar en su sentido más profundo una causa real que justifique su fundamento histórico. Entendido en el primero de estos supuestos, el gesto vanguardista entraría a formar parte de una dialéctica inagotable que requeriría constantemente nuevas formas de expresión; pero también podría entenderse en un sentido crítico no tanto en relación al arte, musical en este caso, como a la estructura social en la que se inserta.

Cualquiera que sean los supuestos, los significados posibles del término *vanguardia* son interesantes para su traslación al ámbito de las vanguardias musicales —plural del que somos más partidarios— y acaso bastaría decir que todas estas consideraciones vienen a demostrar hasta qué punto es imposible fijar unos límites para un concepto irreductible a unos principios estéticos concretos o a una práctica musical definible en virtud de presupuestos predeterminados. La necesidad de abordar este tema surge de la mera lectura de los tratados al uso, que suelen emplear el término sin previo aviso, dando por supuesto que la referencia a su significado es prescindible. Qué decir del confusionismo creado cuando además se habla de vanguardia histórica y de neovanguardia, observándose al tiempo una clara tendencia a intercambiar la vanguardia por lo experimental, lo experimental por lo moderno y lo moderno por lo contemporáneo, o indistintamente todos ellos entre sí.

Importa poco que la significación primigenia se haya diluido hoy o no, porque el problema sigue estando ahí. El «cansancio de las vanguardias» que algunos críticos han predicado, y aún lo hacen hoy, es en realidad consecuencia de un planteamiento erróneo, el de aquellos que prolongan artificialmente su valor simbólico, evocando el espíritu de una lucha que ya ha sido verificada en la ruptura con la tradición, en la transgresión de aquellos límites que en el ámbito de la composición hoy ya no existen. No es un concepto rentabilizable, es un tema por estudiar.

En este mismo apartado deben integrarse otras cuestiones pendientes tan importantes como el desarrollo y la recepción de tendencias compositivas y estéticas europeas en nuestro país. Realizar un estudio, por poner un ejemplo, sobre la recepción del expresionismo musical en España puede plantearse desde la perspectiva más globalizadora hasta el trabajo específico sobre algunos nombres sobresalientes en este ámbito. Temas pendientes de estudio son también todos los relacionados con la presencia de compositores de Iberoamérica en España y su influencia en nuestra música; el intercambio entre corrientes compositivas de un continente a otro, incluyendo algunos aspectos institucionales. O el camino inverso, la presencia de compositores españoles en Iberoamérica y su impronta estética en aquel continente, aspectos todos ellos a los que hasta ahora nadie se ha dedicado.

b) En segundo lugar, y muy ligado al problema generacional, se encuentran innumerables lagunas investigadoras de carácter monográfico, las dedicadas a las producciones musicales individuales. Son numerosísimos los estudios que pueden llevarse a cabo, y entre ellos existen algunos cuya urgencia es evidente.

Sin entrar en una enumeración exhaustiva, piénsese solamente en aquellos compositores que han generado una escuela de seguidores, o en aquellos que han aportado al panorama de la composición actual un sistema o procedimiento que sirve al fin de resolver —siquiera como opción personal— los problemas de expresión que les plantea su oficio. Y aquí estamos hablando, por descontado, de estéticas diferentes, de proyecciones distintas y de alcance igualmente diverso. No se trata de realizar un estudio con carácter de divulgación, pues últimamente han proliferado las biografías de compositores de nuestro siglo cuyo único fin es la difusión. Y aún siendo esto muy importante, nada tiene que ver con un trabajo de investigación serio, riguroso, sistemático, con una metodología que permita que el trabajo del investigador pueda posteriormente servir, en forma de publicación, para aproximar su creación a un público lector amplio. Nótese la necesidad de tomar en consideración no sólo a aquellos que han desarrollado sus carreras compositivas en España, sino a tantos otros cuya trayectoria se desenvuelve más allá de nuestras fronteras. Revisar las teorías generacionales anteriormente mencionadas sería una buena opción, que permitiría replantearse algunas cuestiones que hoy se dan por asumidas. La localización de un autor en un grupo o promoción cronológica determinada poco dice de sus señas de identidad. Pensemos en un Gombau, sin ir más lejos, o en otros nombres que no es necesario mencionar porque aún están ahí, y que a través de su producción revelan una filiación lejanamente emparentada con la generación a la que se les adscribe.

c) Queda un tercer ámbito bien amplio que comprende ítems diversos. Desde los temas que interesan a las instituciones que han fomentado la creación y difusión de la música de este periodo, bien mediante encargos, bien mediante la organización de ciclos de conciertos, conferencias, etc., hasta otros que se refieren a los nuevos medios y técnicas. Aquí deben considerarse aquellos elementos que

pueden ser objeto de estudio en sí mismos, que poseen entidad suficiente para dedicarles un espacio propio, o aquellos que requieren ser agrupados en torno a un eje de temática más amplia, en el que pueden tener cabida varios de ellos.

Retomando las propuestas del primer apartado, estudios de tipo historiográfico en los que se considera la especial situación vivida en España hacia los años treinta, encontramos la presencia insustituible de una serie de instituciones, grupos, asociaciones e incluso publicaciones periódicas que han constituido prácticamente la única vía posible para dar a conocer el grueso de la producción musical de la época. Así, el Instituto Alemán, Instituto Francés, en Madrid y Barcelona, Aula de Música del Ateneo de Madrid, Círculo Manuel de Falla de Barcelona, las Juventudes Musicales de Madrid y de Barcelona, la Associació Catalana de Compositors, la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (que tantas polémicas ha suscitado recientemente), los primeros laboratorios de música electrónica y electroacústica como Phonos o Alea hasta llegar a los más recientes laboratorios de electroacústica, centros de documentación y difusión de la música contemporánea y tantos otros que no han hecho sino contribuir a una historia que aún está por escribir.

#### 4. EL PERFIL DEL INVESTIGADOR

La cambiante taxonomía del investigador en musicología es altamente ilustrativa de la andadura que ha realizado la ciencia en cuestión en los últimos años. Si desde los tiempos de Barbieri y Pedrell sólo se interesaban por la musicología los compositores coleccionistas de rarezas y curiosidades, con el andar de los años se diversificaron los intereses por el mundo de la musicología como procedimiento periodístico de altura, como sería el caso de Salazar, como manera de contribuir a la divulgación de la historia de la música, caso de Pahissa, o en el marco de la recuperación de bienes culturales populares, caso de las célebres misiones de la *Obra del Cançoner Popular* de Cataluña. La ciencia de la musicología establecía campos de trabajo diversificados por sus objetivos y por sus procedimientos, entre la musicología histórica y la divulgación, entre el estudio de la música culta y la popular.

La actividad emprendedora de Higiní Anglès al frente de la sección de música de la Biblioteca de Catalunya fue la clave de una de las principales tendencias de la musicología española contemporánea, inclinada a la recuperación de los documentos antiguos y a la reconstrucción de la historia del pasado lejano por medio de la potenciación de los fondos de dicho centro y la edición de los monumentos de la música española medieval y renacentista en la que ya se habían comprometido sus antecesores. Herederos de este modo de proceder han sido buena parte de los musicólogos consagrados de nuestra historia reciente, entre ellos el mismo Robert Gerhard, compositor de éxito y activo participante del gobierno autónomo catalán, a la vez interesado en las nuevas formas de composición de la mano de Arnold Schönberg, que, sin embargo, nada hizo por crear mo-

delos de investigación en el ámbito contemporáneo, probablemente convencido por su maestro y su entorno intelectual de que únicamente era viable una musicología que pretendiera recuperar la antigüedad, según los cánones de la *Musikwissenschaft*.

La inexistencia de estudios regulares de musicología en las universidades españolas fomentaba acciones aisladas así como que los balbucientes proyectos que se daban en algunos conservatorios como resultado de los planes de estudios de los planes de 1944 y de 1966, llevasen la musicología a los círculos del gregoriano, la paleografía y otras disciplinas afines. El contexto político español del momento era proclive al desentierro de las antiguas glorias musicales y ocasionalmente al fomento de lo biográfico en clave hagiográfica, mientras paradójicamente los compositores más despiertos se agrupaban generacionalmente, viajaban y creaban. Caso aislado y premonitorio fue el de Manuel Valls, que mostraba no sólo un talante diferente a distancia entre los sesudos estudios que no interesaban a casi nadie, ni siquiera a los inexistentes grupos de música antigua, y la musicografía oficial, proporcionando una nueva mirada hacia el fenómeno sonoro; al mostrar interés por el público, por la recepción, por lo social, por lo generacional y por la historia reciente.

El principal fomento de la investigación de la música reciente ha sido sin duda la introducción de los estudios de música en la universidad española y la creación de ciclos de doctorado que han despertado el interés de los estudiantes hacia lo propio y lo actual, además de lo interdisciplinar, tres categorías de los estudios de musicología contemporánea. Esta es la razón de la abundante bibliografía sobre música española contemporánea existente en los últimos 10 años, producida no sólo por los propios autores y los musicógrafos ocasionales, sino sobre todo por las nuevas generaciones de estudiosos universitarios dotados de rigor metodológico y criterios científicos.

Algo ha cambiado en el perfil del investigador. En primer lugar, el decreto de agosto de 1994, que abría la posibilidad de equiparar titulaciones superiores de conservatorios a las licenciaturas universitarias, ha despertado en algunos músicos prácticos, principalmente compositores, y profesores de centros de educación musical el interés por obtener una certificación universitaria superior. Por otro lado, la regulación y normalización de los estudios de doctorado ha hecho posible acceder a los estudios de tercer ciclo a un grupo heterogéneo de potenciales investigadores en el ámbito de las humanidades. Los temas clásicos se agotan y los viejos profesores se renuevan; surge así un nuevo interés por la investigación que inclina a algunos de los interesados a acercarse a ámbitos próximos y aparentemente cómodos como escuelas y asociaciones vivas, compositores a los que están vinculados por proximidad pedagógica, teorías de composición conocidas por la propia práctica que reclaman con urgencia una reflexión sistemática y rigurosa, objetivo de este trabajo.

El perfil de los investigadores interesados en lo contemporáneo presenta, pues, las siguientes características:

1) Proceden de dos ámbitos contrapuestos, o bien de los estudios sistemáticos universitarios en aquellos centros que disponen de ellos o bien de los estudios superiores de conservatorio. En el primer caso, son estudiantes de tercer ciclo en la edad pertinente para ser formados académicamente, en el segundo suelen ser personas con una trayectoria práctica más o menos consolidada.

2) En ambos casos suelen ser investigadores con una preparación no homogénea, que presenta lagunas. En el primer caso, el conocimiento más o menos precario de los procedimientos de composición o análisis musical puede incidir decisivamente en la orientación de una investigación superficial o literaria, desconociendo elementos básicos del ámbito en el que se desarrolla el tema estudiado. En el segundo caso las carencias de formación humanística suelen estar compensadas por una autodidacta actividad intelectual y de lecturas espúreas que no le han familiarizado con las exigencias del rigor científico.

3) Suelen estar dotados de empuje y entusiasmo, capaz de rellenar las lagunas derivadas de su situación intelectual y de la complejidad y heterogeneidad de las facetas que ofrece un estudio contemporáneo. Sin embargo, no son del todo conscientes de las dificultades del empeño investigador que el responsable de su trabajo deberá exponer con rotundidad.

4) Si carecen de apoyo académico, se acogen a procedimientos parciales pero de alto rendimiento en imagen como los sondeos verbales o escritos dirigidos a sujetos elegidos de manera híbrida o el análisis musical para desarrollar trabajos parciales descriptivos y nada concluyentes, caracterizados por procedimientos rápidos y de ejecución y elaboración indirecta.

## 5. DETERMINACIÓN DE OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS DE INVESTIGACIÓN

### 5.1. Determinación de objetivos

La elección del tema central de investigación suele estar sujeta a una nueva jerarquización que recorre un amplio espectro: desde los temas relacionados con el enunciado general «Investigación musical contemporánea», bien con temas especialmente conflictivos como aliciente promotor del trabajo, o bien como fruto de intereses que trascienden el sentido de objetividad: proximidad y/o familiaridad con el tema, disponibilidad y facilidad de acceso a las fuentes, fines editoriales inmediatos, etc. Por ello es posible que la elección del tema pueda orientarse en función del marco de una investigación posterior; con ello se garantiza, si es que interesa, una continuidad investigadora de proyección futura.

Es de aconsejar la decantación por temas que presenten una mayor significatividad en un campo por cubrir. Debe tenerse en cuenta la significación epistemológica del tema central, abierta a un criterio reflexivo. Un trabajo interdisciplinar puede ser conveniente para un determinado perfil investigador, así como la utilidad práctica inmediata puede ser un acicate para llevarlo a buen puerto.

También conviene tener en cuenta la preparación profesional del investigador, consonante con las necesidades reales de la investigación y sus disponibilidades formativas para extenderse a otros campos de indagación y estudio.

Entre los objetivos posibles señalamos los siguientes:

- a) Dar a conocer nombres y obras inéditos, su estudio, análisis y catalogación.
- b) Ofrecer catálogos completos, actualizados y críticos.
- c) Ampliación de la visión monográfica hacia una perspectiva generacional, salvando los inconvenientes de un estudio individualista.
- d) Realizar un muestreo y clasificación bibliográfica, general y particular, mediante la recopilación y cita de textos, tanto específicos como generales, extensivo a las artes y aspectos extramusicales.
- e) Búsqueda de perspectivas con sentido de posteridad, más allá de la realidad objetiva y presente, eligiendo aquellas que se correspondan con la trascendencia que en el futuro podría adoptar el tema.
- f) Elaboración de apéndices que incluyan documentos como partituras no editadas, programas, anotaciones personales, correspondencia diversa.
- g) Ejemplificación de obras, partituras autógrafas como muestra de escritura de interés.
- h) Contrastar el fundamento científico de algunas teorías con la pura especulación intuitiva, conceptos funcionales incentivados al hilo de alguna teoría sólida.

Las fuentes y recursos deben considerarse de acuerdo con la disponibilidad de materiales y el aprovechamiento de medios al alcance. De igual modo la selección de objetivos debe tener presente un sentido de «equifinalidad» que nos llevará a estimar que los procesos de investigación iniciados en las mismas condiciones podrán llegar a resultados distintos, según la conducta investigadora.

Algunas reflexiones deben actuar como máquina de generar interpretaciones, como se ha dicho del *Ulysses* de Joyce. Es posible, pues, que algunos temas terminen presentando el aspecto de obra abierta, lo que sería más que deseable, dado que se señala a otro para que la termine de construir, en alguno de los sentidos, desde la libertad. Una perspectiva nada desdeñable, interesante e iluminadora para estudios futuros.

## 5.2. Problemas de metodología

Cada objetivo elegido o propuesto lleva consigo una manera de acercarse a él. En la investigación musical contemporánea, las cuestiones metodológicas representan un procedimiento que debe configurarse de acuerdo con la orientación que se pretende dar al trabajo en su conjunto, tanto en los aspectos teóricos como prácticos, asentados sobre el concepto de efectividad y el conocimiento previo de la realidad sobre la que se trabaja. La metodología empleada tradicionalmente en la investigación histórica, basada en la búsqueda y recopilación de datos, la clasifi-

cación e interpretación de los mismos, procurando e incluso forzando el sentido diacrónico, se ha de combinar con la metodología analítica que, en el caso de temas como el estudio monográfico sobre ciertos autores y sus sistemas de composición, requiere procedimientos exclusivos e inéditos. Junto a las fuentes y los objetivos, la metodología es uno de los pilares básicos para desarrollar un proyecto con rigor.

Un repaso rápido al repertorio de estudios musicales contemporáneos publicados en el ámbito internacional lleva al descubrimiento de cuestiones próximas a nuestra realidad, en donde encontramos un espíritu de indagación sobre tópicos sumamente frecuentes en otros lenguajes artísticos: problemas de enfoque histórico, de localización ideológica, de concreción y ubicación de nombres en estéticas y tendencias, cuestiones relativas al género, a la forma, a las técnicas y procedimientos y, en definitiva, al talante de renovación y apertura que revisten ciertos planteamientos creadores. La mayoría de problemas planteados conduce a potenciar los aspectos analíticos y formales, a destacar cuestiones esencialmente estéticas o, en otros casos, a cuestiones derivadas de la propia acotación del tema.

La diversificación de tendencias que caracteriza el panorama musical reciente ha dificultado la creación de un sistema analítico unificado de aplicación al conjunto de las obras de los compositores contemporáneos, tanto en el caso de los estudios generales como los dedicados a los ámbitos generacionales o el desarrollo y recepción de tendencias estéticas como a los dedicados a un solo autor.

Conviene ser partidario de la simplificación consistente en la ordenación de ideas a partir de la organización de materiales basada en un trabajo metódico; a ello ayudará la elaboración de un índice previo que contenga los principales epígrafes a desarrollar y que, aún a pesar de su provisionalidad, permite adentrarse en el trabajo a partir de objetivos precisos.

#### 5.2.1. ASPECTOS HISTORIOGRÁFICOS

Aún a pesar de la proximidad en el tiempo de la mayor parte de los fenómenos estudiados, una opción posible en el momento de tratar sobre un autor o un movimiento musical es la de seguir la senda de lo historiográfico, lo que implica inclinarse por situar el tema de estudio en su dimensión temporal, señalar los antecedentes y consecuentes, señalar los contextos sincrónicos de cada fase y analizar el proceso a la luz de estos componentes. El investigador que se especializa en el tema contemporáneo debe estar igualmente informado de lo que ha acontecido en la época que va a estudiar como del discurso sonoro y estético de períodos anteriores; esto último se da por hecho si el investigador cuenta con una formación musicológica adecuada. Sucede con el concepto de forma entendido como una estructura cuya abstracción es característica de nuestra época, pero que únicamente toma su sentido del concepto de forma desarrollado en la historia.

La dimensión temporal de un autor o de una trayectoria creativa es algo intrínseco en el mismo hecho biológico y creativo y, por tanto, es oportuno su análisis, si bien existen algunos riesgos que conviene evitar. Historiar no es anotar datos, ni hacer biografías exaltadas, ni mucho menos contar cuentos finalistas en los

que todo está justificado por el mero hecho que, al final, el autor o la creación ha conseguido situarse como modelo de una época. Historiar es fundamentalmente interpretar hechos, actividad que sólo es posible tras un certero conocimiento de los mismos y una clara voluntad de interpretarlos a la luz de opciones perfectamente delimitables y justificables. Éste es el principal inconveniente de hacer historia de fenómenos recientes, pues pelagra la distancia y la necesaria objetividad para evitar hacer interpretaciones coyunturales y sesgadas que poco sirven al trabajo colectivo de la historia de la música.

Como hemos anotado antes, dos de los peligros del procedimiento histórico son la crónica y el biografismo. Hacer crónica, es decir, indicar los hechos relevantes de un proceso histórico, normalmente anudados por la diacronía, no es más que servirse de una herramienta historiográfica, no propiamente hacer historia. Ello sitúa la crónica en el inicio de la metodología historiográfica, es decir, conviene conocer el transcurso de los hechos, sin olvidar, empero, que es vana la pretensión de reseguir los hechos uno tras otro porque la historia no es lineal ni tiene porqué imitar la vida.

Recurso muy socorrido también es el de la biografía, cuyo pecado original más evidente es la pretensión de mantener el mito individual del autor «genial» cuya música y biografía parecen irremediabilmente enlazadas e interjustificadas; las herramientas heurísticas actuales y la facilidad editorial, así como la posibilidad de contar con la presencia del protagonista y de disponer con facilidad de buena parte de documentos directos, lejos de asustar al estudioso inclinado a suponer que un objeto de estudio cuanto más alejado, más fácil de realizar, han de ser un estímulo para decidir qué tipo de biografía puede llegar a interesar para construir un edificio científico, para satisfacer propósitos heurísticos. Es evidente que compilar datos y ordenarlos, recoger y explicar influencias y conocer en detalle los procesos creativos es de gran ayuda, aunque el investigador deberá fijar de antemano criterios para no dejarse seducir por un justificable intento del protagonista de persuadir de bondades dudosas y méritos por demostrar.

#### 5.2.2. ESTUDIO SOBRE UN SOLO AUTOR

En el caso del estudio sobre la creación de un autor es también necesario dotarse de una metodología original que puede realizarse sin exclusión de los estudios ya existentes que descansan en la proximidad de presupuestos estéticos entre miembros de idéntica promoción cronológica, término utilizado para evitar deliberadamente el de generación que tiene una mayor carga semántica.

Sería oportuno emplear una metodología que persiguiese la descripción de la obra realizada por el autor, tanto en el aspecto de catálogo general, como el de estudio pormenorizado de cada obra y su poética, para conocimiento minucioso de su acto de composición, situándola en el contexto global de la creación y en su marco histórico a fin de conocer en detalle las intenciones creativas.

A ello contribuye claramente el trabajo realizado directamente con el compositor o bien con personas relacionadas con su entorno, tales como otros compositores, intérpretes o autores de trabajos sobre su obra. Se descubren de este

modo materiales de primer orden como notas personales, grabaciones de entrevistas o cuestionarios elaborados para recabar información auxiliar, insertados en el estudio de manera correcta, esto es, indicando su procedencia y su calidad informativa. Debería abordarse cuanto antes el análisis directo de la obra, tratando de ponerse a salvo del denunciado procedimiento consistente en sustituir la lectura analítica de la obra por la erudición bibliográfica o la erudición abstracta.

Sería necesario partir del concepto de creación musical del propio compositor, ver hasta qué punto su concepción está conectada con el desarrollo de la estética moderna y a través de qué técnicas se concreta en estructuras formales. Sin olvidar el aspecto crítico, aparentemente solapado por este procedimiento, puesto que es uno de los objetivos de todo trabajo científico de este calibre; conviene poner de relieve, siempre que se crea conveniente, aspectos críticos como la pertinencia de los procedimientos y de los resultados, la asunción de las influencias y los métodos de promoción de las obras.

Es necesario tener presente que toda obra de arte implica una poética, entendida como conciencia del procedimiento seguido y que ambos suponen un pensamiento implícito o no que arrastra consigo aspectos teóricos como la visión particular del mundo, la noción de la función del arte, la idea personal de la comunicación, que extiende sus raíces hasta condicionamientos de índole social y política. Determinar estas cuestiones es función última y muy ambiciosa del análisis y pretensión de la crítica.

### 5.2.3. LO SOCIOLOGICO. EL CONTEXTO

El campo de trabajo sobre el que estamos deliberando es el más apropiado para proyectar un estudio de contexto en el que el procedimiento sociológico sea determinante. Nada como la proximidad temporal y geográfica para conocer en detalle todos los elementos determinantes de un proceso creativo que, si en el pasado se manifestaba atractivo, es imperativo en el presente. El estudioso debe ser valiente en el momento de escoger opciones sociológicas, sean las sacadas de las ciencias sociales directamente, como la estadística y los estudios de opinión, correctamente manejados para proporcionar resultados fiables, o bien las salidas de la historia social, es decir, aquella que pone de relieve la influencia de lo contextual, lo político, lo ambiental frente a lo individual.

En el primer caso, el análisis sociológico en sentido estricto debe acercarse al hecho musical desde un punto de vista sistemático según los cánones de la ciencia sociológica, lo cual quiere decir proponer también perfiles sociológicos para el estudio, tales como frecuencias de contacto entre música y público analizables por medio de la estadística, análisis de bloques sociales por medio de la cuantificación de valores económicos, etc. En este campo destacarían temas como el de la presencia de determinadas músicas o de la música de determinados autores en los sistemas de reproducción o difusión, estudios de preferencias de gusto y de consumo, presencia de la obra de un autor en las programaciones o en la formación de los futuros compositores, etc. No se puede enunciar una hipótesis plausible sobre ámbitos como éste sin acudir a procedimientos certificados por el uso y las exi-

gencias del rigor metodológico de cada disciplina académica sin caer en la apreciación banal e insostenible del tipo «la población melómana opina que...». Para ello es necesario acudir a procedimientos tomados de la sociología, disciplina madre de la sociología musical a la que tan pocos acuden o nada convencidos de su utilidad o de su necesidad.

En el segundo caso se trata de dar mayor protagonismo a temas como la relación entre creación-difusión de la música y el consumidor, otorgando interés a aspectos poco habituales del medio musical como pueden ser el mercado, la mercadotecnia, la publicidad, los grupos de presión, las influencias políticas, etc. Sin entrar a analizar con detenimiento estos elementos, el estudioso puede otorgarles potencialidad analítica y ofrecer un punto de vista musicológico integrador en el que el sentido de la música no venga únicamente dado por el factor sonido o materia de la música sino por el factor iconológico o factor exógeno.

Este segundo punto de vista, mucho más frecuente en los trabajos de musicología aplicados a la creación musical contemporánea, tiene todavía sus detractores, empeñados en que el trabajo del musicólogo está en el análisis del sonido y de la virtualidad creativa del compositor, pero es de gran ayuda para quienes se sienten poco iluminados por lo analítico y creen encontrar en el perfil social un punto de apoyo para vigorizar sus trabajos. También en este caso conviene huir de la pincelada social que «queda muy bien» para ajustarse plenamente al uso de la metodología y sacar el máximo provecho de ella.

Un enfoque sociológico en el estudio de la música contemporánea española obliga a superar la vieja dicotomía, a nuestro modo de ver ya periclitada, entre lo genial y lo vulgar, puesto que permite poner de relieve lo accidental de la creación y lo social de la difusión, permite establecer valores de orden colectivo frente a los valores individuales discutibles sólo a partir de criterios estéticos, por otro lado imprecisos y casi apriorísticos.

Pero un enfoque de este tipo no cuenta con excesivos antecedentes y lleva siempre a la frustración del «parto de los montes» pues tras largos esfuerzos los resultados son en muchos casos la confrontación con realidades ya sabidas. En este sentido es conveniente conocer algunas de las publicaciones de Pierre Bourdieu (p. ej., *La distinción*, traducción en Taurus, 1991) o de P. M. Menger (p. ej., *Le paradoxe du musicien*, Flammarion, 1983).

Próximo a la sociología en tanto que productor de reflexión exógena, pero con personalidad propia sería el estudio ideológico, filosófico, estético o teórico de la música de un autor o de un movimiento. Sucede algo parecido con la metodología sociologista. Falta de definición odegética, cabe un acercamiento vaporoso que satisfaga inquietudes vagas y aporte cierta novedad al estudio para considerarla aceptable. No sólo se trata de estudiar el trasfondo de pensamiento que late en todo tipo de creación musical, sino sobre todo partir de la realidad que tanto el creador contemporáneo como el consumidor a través de la crítica, son generadores de textos ideológicos en los que se plantean justificaciones y proyectos y se analizan preocupaciones estéticas enraizadas en el devenir cotidiano de la actividad musical.

Si el autor contemporáneo tiene en casi todos los casos una pátina de sofisticada cultura humanista y una conciencia creativa en otros tiempos inaudita, es perfectamente posible el estudio de la creación de un autor a partir de sus escritos, complementados por los de otros autores, la creación ensayística del momento, en especial la que se refiere a los ámbitos de contacto con la creación musical, y los textos de la crítica y la musicografía del momento.

Si para proceder en el ámbito de la sociología era necesario ponerse en manos de los sociólogos, en este caso no está de más conocer los procedimientos de la filosofía actual, de la antropología y de la crítica textual. Es absolutamente necesario evitar el peligro de la vaguedad inconsistente o vacua. Para ello, no estará de más combinar sagazmente la reflexión con un procedimiento de sistema que parta del análisis de textos del autor o de continuas referencias a la creación del mismo.

Pudiera darse el caso de que el autor estudiado tuviese mayor peso ideológico que propiamente musical; un estudio de estas características es perfectamente posible y recomendable en los casos en que la reflexión sobre la creación sonora se queda corta. Por el contrario, permitiría potenciar actitudes creativas que en alguna ocasión han permitido tejer teorías estéticas propias no circunscribibles únicamente a lo sonoro.

#### 5.2.4. ASPECTOS ANALÍTICOS

Existe un buen número de recetarios analíticos caracterizados por su amplitud y dispersión. Mencionar los nombres de K. Potter, R. Smith Brindle, D. F. Tovey, A. Forte, M. Babbit, C. Ballantine, P. Brancanin o el más popular de R. P. Morgan es no decir prácticamente nada, si bien merece destacarse algún esfuerzo reciente como el que está llevando a cabo Laaber<sup>3</sup> en Alemania. El análisis es un tema de máxima actualidad, que dio pie al primer encuentro internacional celebrado en España dedicado al análisis musical en general en el que estuvieron presentes los nombres de M. Baroni, N. Meeùs, R. Dalmonde, I. Deliège, A. Riotte y C. Deliège. Se habló de análisis schenkeriano, teoría atonal, análisis de la interpretación, análisis y percepción o propuestas más globalizadoras y ambiciosas como el análisis en su aproximación poética-estésica, ética-émica, sincrónica-diacrónica, sistémica-fenomenica.

Cabe también señalar las aportaciones de Yizhak Sadaï en su *Estatuto del análisis musical*, una reflexión muy oportuna sobre la cuestión analítica, desde el binomio arte-ciencia (¿es el análisis un arte o una ciencia?), en la definición de objetivos o en su heterogeneidad de elementos conceptuales. El análisis necesariamente trastorna la disposición de los hechos sonoros sin que ello suponga un ges-

3. Su proyecto se desarrolla en un estudio de doce volúmenes dedicados exclusivamente al siglo XX: *Aufbruch in die Moderne und Beginn der Neuen Musik (1900-1925)*, *Die Ausbreitung der Neuen Musik (1925-1945)*, *Im Zeichen der Innovation (1945-1975)*, *Postmoderne (1975-2000)*, *Elektroakustische Musik, Musikal. Das unterhaltsame Genre, Experimentelles Musik- und Tanztheater, Rock- und Popmusik, Jazz, Technik, Markt, Institutionen, Musik multimedial- Filmmusik, Videoclip, Fernsehen und Klangkunst*.

to de indiferencia hacia la significación que tiene el encadenamiento preciso que el compositor ha concebido para ordenarlos. Su necesidad parte de su funcionalidad y del hecho que a la partitura, como a cualquier creación artística, como dice Roland Barthes, «se accede por múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal».

## 6. CONCLUSIONES

La investigación en ciencias humanas en España está en precario, tanto por los presupuestos residuales que le corresponden, como por la falta de claras orientaciones de objetivos y procedimientos. En lo tocante a la investigación musicológica, esta laguna, compartida plenamente, se hace más precaria todavía en el específico ámbito de la música contemporánea, llamémosle *culta*. La proximidad del resultado, de su autor y de los medios de producción y difusión, lejos de ser acicates para que el estudioso se interese por ella, le disuade ante la poca eficacia que muestran los procedimientos analíticos y las metodologías de aproximación al uso, ejercitadas en campos de trabajo alejados en el tiempo a los que la musicología española de este siglo ha dedicado un gran esfuerzo, siguiendo en esto las tendencias germánicas y anglosajonas. Esta misma proximidad a los hechos conduce, en ocasiones, más a una justificación que a un enjuiciamiento riguroso de los mismos.

Hay que hacer frente a dos realidades: por un lado la del creador contemporáneo que con su trabajo contribuye (o ha contribuido) a configurar un panorama diverso —revelando una realidad compleja y sólo parcialmente resuelta desde su perspectiva— y la del investigador, dispuesto a arrojar alguna luz sobre los acontecimientos, esclareciendo las cuestiones más controvertidas, corriendo el riesgo de aportar más elementos de incertidumbre que de seguridad sobre unos hechos objetivos. La función del investigador no consiste tanto en demostrar que existe una crisis argumentativa, metodológica, sino poner en crisis el propio sistema de investigación. Conseguir una combinación equilibrada entre ambas necesitará de un tiempo de reflexión a partir de aquí. No se puede seguir pensando que, como dijo Marcel Duchamp, «Il n'y a pas de solution, parce qu'il n'y a pas de problème». El problema existe: que la obra contemporánea deje de constituir un enigma desde su misma naturaleza, que los criterios generalmente aceptados sean sometidos a una revisión desprejuiciada. Es insostenible, pues, la postura de quienes sólo buscan formular al presente preguntas y objeciones.

Las dificultades que derivan del estudio de la música contemporánea española, de cuya existencia no dudamos lo más mínimo, traen aparejadas algunas compensaciones para nada irrelevantes, como la oportunidad de tratar con los protagonistas y realizar estudios de mayor profundidad documental y de mejor aproximación al fenómeno, la misma posibilidad de comprender el acto sonoro por la vía de la percepción inmediata y no a través de documentos escritos como suele ser habitual en la investigación musicológica y, por encima de todo ello, el

consuelo de sentirse pionero en campos por los que nadie antes ha transitado, abriendo sendas (*Holzwege*, diría M. Heidegger) en el bosque para facilitar futuros estudios a las nuevas generaciones.

Ello explica la pertinencia de un artículo como el presente en el que dos profesores en activo de la universidad española que tienen frecuente contacto con investigadores preocupados por la música más actual sugieran procedimientos de aproximación que faciliten la tarea. Se reivindica aquí la necesidad de estimular un campo de investigación urgente, no desde el alegato, sino desde la argumentación objetiva, desde una argumentación múltiple y abierta a posibles opciones investigadoras en la que lo decisivo no es tanto inculcar principios como generar respuestas. Aunque no hemos entrado en el problema de la crítica musical, porque superaría los límites que nos hemos fijado, conviene apuntar que esta información podría servir de estímulo a algunos críticos interesados por el discurso contemporáneo, porque estamos aún muy lejos de lo que se está haciendo en otros campos: nada comparable a cuanto se ha trabajado en la literatura contemporánea —sólo lo escrito sobre poesía nos supera con creces— o sobre las artes plásticas. Sin olvidar que los debates entre críticos y compositores conducen necesariamente a la reflexión de un tercero: el investigador.

En síntesis, se trata de conocer con detalle la bibliografía y los centros de documentación existentes, ser conscientes de la formación técnica y científica con la que se cuenta, fijar claramente los objetivos y optar por algunas de las variadas opciones metodológicas de aproximación a fin de lograr unos resultados que sean viables para el propio trabajo y útiles para quienes quisieran seguir por las mismas sendas, en el afán de construir el edificio de la musicología española. Sin duda, el mayor desafío sigue siendo la perspectiva histórica que de todo esto se derive, y como tal lo hacemos nuestro, pero con la vista puesta en el futuro.

## APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO INDICADO PARA EL ESTUDIO DEL SIGLO XX ESPAÑOL

Incluye obras de carácter general sobre la música española del siglo XX, así como estudios de tipo monográfico sobre diversos compositores.

- ALCARAZ, J. A. *Rodolfo Halffter. El compositor y su obra*. Madrid: ACSE, 1987.
- ALONSO, L. *Cuarenta años Orquesta Nacional*. Madrid: D. G. de Música y Teatro, 1982.
- ARANA MARTIJA, J. A. *Música vasca*. San Sebastián: Publicaciones de la Caja de Ahorros Municipal, 1976.
- AVIÑO, X. (dir.) *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Edicions 62, 1999-2004.
- Jaume Pahissa. Un estudi biogràfic i crític*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1996.
- Manuel Blancafort*. Barcelona: Proa, 1997.

- (ed.) *Miscel·lània. Homenatge a Oriol Martorell*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1998. [Véanse artículos relacionados directamente con el tema general]
- BARBER, L. *Zaj, historia y valoración crítica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1978. [Memoria de Licenciatura en Historia y Arte]
- BARCE, R. *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical, 1985.
- BONASTRE, F. *Juan Lamote de Grignon*. Barcelona: Proa, 1999.
- BONET, J. M. *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza, 1995.
- BRIHUEGA, J. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Madrid: Cátedra, 1979.
- BRIHUEGA, J. *La vanguardia y la República*. Madrid: Cátedra, 1982.
- CABAÑAS, F. *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Madrid: ICCMU, 1993.
- CASANOVAS, J., Casablanca, B. *Cristòfor Taltabull*. Barcelona: Boileau, 1992.
- et. al. *Joaquim Homs*. Barcelona: Proa, 1996.
- CASARES, E. *Cristóbal Halffter*. Oviedo: Ethos-Música, núm. 3, 1980.
- (coord). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Ethos-Música, núm. 9, 1982.
- La música en la Generación del 27*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- CASTILLEJO, J. L. *Actualidad y participación*. Madrid: Tecnos, 1968.
- CERCÓS, J. *Testimonis*. Barcelona: Viena, Serveis Editorials, 1992.
- CURESES, M. (coord.) *L.I.M. 85-95. Una síntesis de la música contemporánea en España*. Madrid: Alpuerto, 1996.
- CURESES, M. *El compositor Agustín González Acilu. La estética de la tensión*. Madrid: ICCMU, 1995. [Segunda edición ampliada, 2001]
- CURESES, M.; PONCE, V.; RUVIRA, J. *Carles Santos*. Espai d'Art Contemporani. Generalitat Valenciana, 1999.
- DARIAS, J. *La armonía en el ciclo cerrado de cuartas*. Madrid: Quiroga, 1986.
- Una carta a David Tudor*. Madrid: Musicinco, 1992.
- FERNÁNDEZ-CID, A. *La música y músicos españoles en el siglo XX*. Madrid: Cultura Hispánica, 1963.
- FRANCO, E. *Montsalvatge*. Madrid: MEC, 1975.
- Casa Museo de Manuel de Falla*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 1984.
- Carmelo Benaola*. Madrid: Fundación Juan March, 1975.
- GARCÍA DEL BUSTO, J. L. *Tomás Marco*. Oviedo: Ethos-Música, núm. 14, 1986.
- Luis de Pablo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- GARCIA FERRER, J. M.; ROM, M. *Finestra Santos*. Barcelona: Cine-Club de l'Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1982.
- GASSER, L. *La música contemporánea a través de la obra de José M. Mestres-Quadreny*. Oviedo: Ethos-Música, núm. 11, 1983.
- GOMEZ, J. *Los problemas de la ópera española*. Madrid, 1956.
- GOMEZ AMAT, C. *Tomás Marco*. Madrid: Servicio de Publicaciones del MEC, 1974.
- GUINJOAN, J. *Ab origine*. Barcelona: Àmbit, 1981.

- HIDALGO, J. *Viaje a Argel*. Madrid: Artes gráficas de Luis Pérez, 1967.
- HOMS, J. *Robert Gerhard y su obra*. Oviedo: Ethos-Música, núm. 16, 1987.
- HOMS, J. *Antología de la música contemporánea, del 1900 al 1959*. Barcelona: Pòrtic, 2001.
- HOMS FORNESA, P. *Catálogo de obras de Joaquín Homs*. Madrid: Fundación Juan March, 1988.
- IGLESIAS, A. *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Alpuerto, 1982.
- Carmelo Bernaola*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- Mompou*. Pamplona: Publicaciones del MEC, 1977.
- Escritos de Conrado del Campo*. Madrid: Alpuerto, 1984.
- Rodolfo Halffter, su obra para piano*. Madrid, 1979.
- LAMOTE DE GRIGNON, J. *Síntesis del saber musical*. Barcelona: Labor, 1948.
- L. I. M. *Ciclo Música y Tecnología*. Madrid: Fundación Juan March, 1985.
- MADERUELO, J. *Una música para los 80*. Madrid: Garsi, 1981.
- MARCO, T. *La música de la España contemporánea*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1970.
- Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1970.
- Historia de la música española. Siglo XX*. Vol. 6. Madrid: Alianza, 1989.
- Carmelo Bernaola*. Madrid: MEC, 1976.
- Luis de Pablo*. Madrid: MEC, 1971.
- Cristóbal Halffter*. Madrid: MEC, 1972.
- MARTÍN MORENO, A. *Historia de la música andaluza*. Granada: Editoriales Andaluzas Reunidas, 1985.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: ICCMU, 1999.
- MEDINA, A. *Vanguardias musicales en España 1958-1980 (Area madrileña)*. Oviedo: Universidad de Oviedo. [Tesis Doctoral editada en síntesis]
- Ramón Barce, en la vanguardia musical española*. Oviedo: Ethos-Música, núm. 10, 1983.
- Josep Soler. Música de la pasión*. Madrid: ICCMU, 1999.
- MIRO, A. *Amando Blanquer en su vida y en su música*. Alcoy: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1984.
- MUNETÁ, J. M. *Cuenca, 1962. Renacimiento de la música religiosa española*. Cuenca: Diputación Provincial, 1978.
- PABLO, L. de. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Ciencia Nueva, 1968.
- Lo que sabemos de música*. Madrid: Gregorio del Toro, 1968.
- PLIEGO, V. *Claudio Prieto. Música, belleza y comunicación*. Madrid: ICCMU, 1994.
- POWELL, L. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- RODRIGO, J. *Técnica enseñada e inspiración no aprendida*. Madrid, 1951.
- RODRÍGUEZ MORATÓ, A. *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. Madrid: SGAE y CIS, 1996.

- RUVIRA, J. *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia: IVEI, 1987.
- El caso Santos*. Valencia: Mà d'Obra, 1996.
- SALAZAR, A. *La música contemporánea en España*. Oviedo: Ethos-Música, núm. 7, 1982.
- La música actual en Europa y sus problemas*. Madrid: J.M. Yagües, 1935.
- La música en el siglo XX. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*. Madrid: Ed. del Arbol, 1936.
- La música orquestal en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Música y músicos de hoy: ensayos sobre la música actual*. Madrid: Ed. Mundo Latino, [s.a.]
- Introducción a la música actual*. [s.n.]. México, 1942.
- La música moderna*. Buenos Aires: Losada, 1944.
- SÁNCHEZ PEDROTE, E. *Apuntes para una historia musical de Sevilla*. Sevilla, 1983.
- SANTOS, C. *Dossier Música y Política*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- SOLER, J. *Escritos y poemas*. Barcelona: Boileau, 1994.
- Otros escritos y poemas*. Barcelona: Boileau, 1999.
- SOPEÑA, F. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1976.
- TURINA, J. *Tratado de composición musical*. Madrid: UME, 1974.
- URUEÑA, G. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. Madrid: Itsmo, 1982.
- VALLS, M. *La música española después de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- La música contemporánea i el públic*. Barcelona: Edicions 62, 1967.
- La música actual*. Enciclopedia del mundo actual. Barcelona: Noguer, 1980.
- La música catalana contemporánea*. Barcelona: Selecta, 1960.
- Historia de la música catalana*. Barcelona: Táber, 1969.
- VARIOS. «España en la música de occidente». En *Actas del Congreso Internacional*, Salamanca (29 de octubre-5 de noviembre de 1985). Vol. I y II. Madrid: INAEM, 1987.
- VARIOS. *La música en la Iglesia hoy: su problemática*. Madrid: MEC, 1975.
- VARIOS. *LIM 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España*. Universidad de Oviedo: Ethos-Música, 1985.
- VARIOS. *Primer Encuentro sobre Composición Musical. Textos y ponencias. Valencia, 1988*. Valencia: IVAECM, 1989.
- VARIOS. *Segundo Encuentro sobre composición musical. Textos y ponencias. Valencia: 1989*, Valencia: IVAECM, 1990.
- VARIOS. *Catálogos de obras*. Sociedad General de Autores y Editores de España. [Diversos compositores españoles contemporáneos]
- VARIOS. *Escritos sobre Luis de Pablo*. Madrid, 1986.
- VILLA ROJO, J. *El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*. Madrid: Alpuerto, 1975.
- VILLA ROJO, J. *Juegos Gráfico-musicales. Estudio teórico y de nuevos planteamientos compositivos*. Madrid: Alpuerto, 1982.

- VIRGILI, M. A. *La música en Valladolid en el siglo XX*. Ateneo de Valladolid, 1985.
- VIVES, J. M. *Rafael Rodríguez Albert. El compositor y su obra*. Madrid: ACSE, 1987.
- ZUBIKARAI, J. A.; MARCO, T.; FRANCO, E. *Homenaje a Carmelo Bernaola*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1979.

### ARTÍCULOS (TANTO DE CARÁCTER GENERAL COMO MONOGRÁFICO)

- ALAMINOS, E. «Los Zaj: secreto a voces: una versión». *Artes Plásticas* [Barcelona], núm. 14 (1977).
- AMESTOY EGUIGUREN, I. «Juan Hidalgo: 'Después de veinticinco años, ZAJ se ha hecho intransigente'». *Diario 16* (19 octubre 1989).
- AVIÑO, X. «Cinc línies». *Catálogo de «Partitures Plàstiques»* [exposición de partituras visuales, Balmes 21, Barcelona] (octubre-noviembre 1993).
- BARBER, LL. «Música, autogestión y poder». *Ritmo* [Madrid], núm. 490 (1979).
- «Cuarenta años de creación musical en España». *Tiempo de Historia*, núm. 62, (enero 1980).
- «El sonido del sexo». *Cuadernos para el diálogo*, (13 mayo 1978).
- «Spanish Bells». *EAR Magazine of New Music*. [New York], vol. 14, núm. 2, (1989).
- «Zaj, el anarquismo musical». *Punto y coma* [Barcelona], núm. 11-12 (1978).
- «Juan Hidalgo. Vida y obra». *Ritmo* [Madrid], núm. 566 (1986).
- «Una música neumática: la linguofarincampanología». *Scherzo* [Madrid], núm. 7 (1986).
- «ZAJ, una historia por hacer». *Zoom*, núm. 10 (1978).
- «La BIOMUSICA». *Ritmo* [Madrid], núm. 500. (1980).
- «Los dioses muertos». *Revista de Occidente* [Madrid], núm. 151 (diciembre 1993).
- BARCE, R. «Autoanálisis». *La Estafeta Literaria* (1 junio 1961).
- «Darmstadt, última hora de la música». *La Estafeta Literaria* (1 noviembre 1961).
- «La ventana abierta al infinito». *La Estafeta Literaria* (14 enero 1963).
- «Problemas de la grafía musical». *La Estafeta Literaria* (11 mayo 1963).
- «Diagnóstico de la música actual». *El Urogallo* [Madrid], núm. 19 (enero-febrero, 1973).
- «Posibilidades vocales e instrumentales de la música litúrgica». *La música en la Iglesia hoy: su problemática*. Madrid: MEC (1975).
- «La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles». *Ritmo* [Madrid], núm. 481 (1978).
- «Mestres Quadreny». *La Calle* [Madrid], núm. 88 (noviembre, 1979).
- «La musica contemporanea spagnola e i suoi condizionamenti». *Musica/Realtà*, núm. 1 (abril, 1980), p. 119-132.

- «Consideraciones sobre las vanguardias». Programa del III Festival de la Libre Expresión Sonora, Madrid, 1982.
- «Doce advertencias para una sociología de la música». *Colóquio Artes*, núm. 72. Lisboa, Fundación Calouste Gulbenkian, 1987.
- CARRA, M. «Factores aleatorios en las formas temporales». *La Estafeta Literaria* (14 septiembre 1963).
- CASABLANCAS, B. «La situación actual de la composición a Catalunya». *Recerca Musicologica* [Barcelona], II (1982).
- «Recepció a Catalunya de l'Escola de Viena i la seva influència sobre els compositors catalans». *Recerca Musicologica* [Barcelona], IV (1985).
- CASANOVAS, J. «Josep M. Mestres-Quadreny». *Imagen y sonido* [Barcelona] núm. 114 (diciembre 1972).
- CASARES, E.; MEDINA, A. «Notas para una metodología del comentario de partitura». *Aula Abierta* [Oviedo], ICE (1983).
- CERVELLO, J. «La capacidad musical de Joan Guinjoan». *El País* (30 octubre 1982).
- CORIA, M. A. «Nació hace quince años». *Sonda*, núm. 6 (mayo 1973).
- «Notas al margen». *Sonda*, núm. 7 (noviembre 1974).
- «Apología de ZAJrates». *Orgón* [Madrid], núm. 2-3 (1977).
- COSTAS, C. J. «De Alea a Luis de Pablo y viceversa». *La Estafeta Literaria* (6 abril 1968).
- «Luis de Pablo y Agustín Bertomeu, en la picota». *La Estafeta Literaria* (1 mayo 1969).
- «Alea 66-67». *La Estafeta Literaria*, (17 diciembre 1966).
- CRESPO, P. «Fernando Ruiz Coca y el Aula de Música». *La Estafeta Literaria* (15 agosto 1964).
- CRESPO, A. «Estética Zaj». *Diario 16* (19 septiembre 1991).
- CRUZ, J. «Luis de Pablo. Músico». *El País* (26 febrero 1992).
- CRUZ DE CASTRO, C. «Festivales Iberoamericanos entre España y América». *Imágenes de la música iberoamericana*. Fundación Isaac Albéniz. Santander, 1992.
- CURESES, M. «Un anticipo de actualidad futura». En: *XII Encontre de Compositors. Fundació Area Creació Acústica*. Palma de Mallorca, 1991.
- «A. González Acilu: la significación de un compositor navarro en el panorama de la música contemporánea» en *Actas del Tercer Congreso General de Historia de Navarra*. Pamplona, 1994. [Actas en CD ROM. Acrobat]
- «Claves de comunicación en la música contemporánea: la fascinación interpretativa de Carles Santos». *Eufonía* [Barcelona] núm. 5. Graó (octubre 1996).
- Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: en el camino hacia Europa en homenaje a Oriol Martorell. X. Aviñoa (ed.). Universidad de Barcelona, 1997.
- «La música americana de Carlos Cruz de Castro». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Fundación Autor, 1997.
- «Investigación musicológica en torno a la Generación del 51: de los estudios

- posibles a los imprescindibles». *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. «La investigación musical en España: Estado de la cuestión». *Revista de Musicología*. Vol. XX 1997, núm. 1. Madrid: SEdeM, 1998.
- «Repentizaciones impresionistas en la obra de Manuel Castillo. Los sonidos del Sur». *Actas del V Congreso sobre el Discurso Artístico*. Universidad de Oviedo, marzo de 1998. Departamento de Filología Anglo-Germánica y Francesa. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1999.
- «Index Santos». *L'Espai d'Art Contemporani de Castelló*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, mayo 1999.
- «El compositor Leonardo Balada. De Barcelona a Pittsburgh». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Fundación Autor, 2000.
- «Román Alís. Recuperación de la música cinematográfica española en los años setenta». *Actas del VI Congreso sobre el Discurso Artístico*. Universidad de Oviedo. Facultad de Filología. Departamento de Filología Anglo-germánica y Francesa. Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2000.
- CHARLES, D. «Música y postmodernidad», *Boletín de la Fonoteca de la Universidad Complutense* [Madrid] (1982).
- «Zaj, o el esplendor del vacío». *Quaderns de la Fundació Caixa de Pensions* [Barcelona], núm. 39 (1988).
- DARIAS, J. «Aportaciones técnicas a la composición española». *Ritmo* [Madrid], núm. 540 (1984).
- FRANCO, E. «Veinte años de música española». *La Estafeta Literaria* (1 mayo 1959). [Breve estudio del periodo 1939-1959. Salida sin retorno de Falla, dispersión de la generación discípula de Salazar, Turina, Conrado del Campo. Deseo de reestructurar parte de la vida musical (ONE) y encauzamiento de la Musicología a través del Centro Superior de Investigaciones Científicas]
- «Juan Hidalgo: siempre Zaj será o no será sólo Zaj». *Arriba* (19 marzo 1967).
- «Concierto-Homenaje a la Generación del 51». *Teatro Real* (24 marzo 1980).
- «Homenaje a los 60 años de Halffter y De Pablo». *El País* (23 septiembre 1990).
- GÓMEZ LÓPEZ, S. «Personajes, Agustín González Acilu: la imperiosa necesidad de crear». *Turismo en Navarra* [Pamplona] (verano 1987).
- GUIBERT, A. Entrevista con Tomás Marco en *Revista de Cultura de La Crónica 16 de León* dedicada a «Tomás Marco. Medio siglo con la música» (12 septiembre 1992).
- GUINJOAN, J. «La música de hoy y el público». *Sonda*, núm. 2 (febrero 1968).
- HALBREICH, H. «Un espíritu libre». *Revista de Cultura de La Crónica 16 de León*, «Tomás Marco. Medio siglo con la música» (12 septiembre 1992).
- HALFFTER, C. «Cabe la creación en la música abierta». *La Estafeta Literaria* (14 septiembre 1963).
- «Las nuevas y últimas promociones musicales». *Tercer programa* [Madrid] (1967).
- «Responsabilidad del compositor ante la música litúrgica». *La música en la Iglesia hoy: su problemática*. Madrid: MEC, 1975.

- HOMS, J. «Notas sobre *Música para 11 a la memoria de Joan Prats*». *Sonda*, núm. 7 (noviembre 1974).
- HONTAÑÓN, L. «Un compositor sin generación». Revista de Cultura de *La Crónica 16 de León* dedicada a «Tomás Marco. Medio siglo con la música» (12 septiembre 1992).
- HUTTER, Manfred «El L.I.M. cumple diez años de existencia». *L.I.M., síntesis de una década 75/85*. Madrid/Bilbao/Málaga (otoño 1985).
- MADERUELO, J. «Música gráfica». *Metaphora*, núm. 1. Madrid: invierno 1981.
- MARCO, T. «Sobre mi *Jabberwocky*». *Sonda*, núm. 1 (octubre 1967).
- «Sentido, percepción, proceso». *Sonda*, núm. 5 (abril 1969).
- «El pensamiento técnico y estético de la música contemporánea». *Atlántida* [Madrid] (julio-agosto 1971).
- MEDINA, A. «La nuova musica in Catalogna negli ultimi trent'anni». *Musica/Realitá*, núm. 6 (diciembre, 1981).
- «Acerca de las nuevas grafías en la música española». *Homenaje a Carlos Cid*. Publicaciones de la Universidad de Oviedo (1989).
- «Crisis o reafirmación en la música española actual». Madrid: INAEM, 1987.
- «Presencia de los músicos de América en la nueva música española». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 1 (1996).
- «Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España». *Anuario musical* [Madrid], núm. 51 (1996).
- MESTRES-QUADRENY, J. M. «Música y ordenador». *CITEMA*. Madrid (1977).
- NIEVA, F. «Kiu: el regreso». *ABC Cultural*, núm. 63 (15 enero 1993).
- PABLO, L. de. «Un problema siempre olvidado». *La Estafeta Literaria* (15 febrero 1959).
- «Consideraciones en torno a la música contemporánea. Algunos supuestos». *Informaciones* (19 febrero 1970).
- «Hace treinta años». Revista de cultura de *La Crónica 16 de León* dedicada a «Tomás Marco. Medio siglo con la música» (12 septiembre 1992).
- ROIG FRANCOLÍ, M. A. «Teoría, análisis, crítica: reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española». *Revista de Musicología* [Madrid], vol. XVIII, núm. 1 y 2 (1995).
- RUIZ COCA, F. «El Grupo Nueva Música». *La Estafeta Literaria* (22 marzo 1958).
- «Tertulia con Nueva Música». *La Estafeta Literaria* (17 mayo 1958).
- «Problemática de la música contemporánea. Música abierta». *La Estafeta Literaria* (1 marzo 1961).
- «Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Miguel Angel Coria, Gerardo Gombau». *La Estafeta Literaria* (14 marzo 1964).
- «Josep Soler, discípulo de Taltabull». *Imagen y sonido*, núm. 58 (1968).
- «Xavier Benguerel». *Imagen y sonido*, núm. 67 (1969).
- «Viejas formas en un nuevo lenguaje». *Saber leer* [Madrid], núm. 60. Fundación Juan March (1992).
- TÉLLEZ, J. L. «Luis de Pablo. Profeta en su tierra». *ABC* (8 marzo 1990).
- «El indefinido mundo del intérprete». *Sonda*, núm. 7 (noviembre 1974).
- ZAUNER, R. «Joan Guinjoan». *El Sol* (26 abril 1991).



# ALGUNES APROXIMACIONS SOBRE LA *PERFORMANCE* EN EL JAZZ\*

CARLOS SILVA

Per a molts aficionats i professionals del jazz, un dels aspectes més importants és la seva realització en viu. És allà on s'apliquen els coneixements adquirits a les escoles formals i/o informals. A més de ser útils com a aprenentatge per al treball col·lectiu, insten a desenvolupar la comunicació interna i externa.

El jazz, com a manifestació musical, té els seus codis inserits en el treball individual i grupal, com la improvisació, el *swing*, els mecanismes musicals i extra-musicals per a cridar l'atenció del públic, i la gestualitat.

## IMPROVISACIÓ

El *New Grove Dictionary of Jazz* ens aclareix una mica aquest tema, focalitzant-lo com un element principal del jazz, on destaquen l'espontaneïtat i la sorpresa com a factors principals.<sup>1</sup>

[...] un solo, normalment, consisteix en un simple cor o una continua successió de cors durant el qual l'interpret improvisa sobre l'harmonia [...] del tema, mentre alguns o tots els altres músics realitzen un acompanyament.<sup>2</sup>

Improvisar en el jazz o fer un solo comporta els seus codis. Raymond Kennedy menciona un treball que va realitzar Thomas Owens —entre altres investigadors— sobre els múltiples desenvolupaments dels motius en els solos de Charlie Parker. En aquesta tesi, Owens localitza en diverses peces (circumscribides en grups) les diferents maneres de variar els motius: augments, disminucions, desplaça-

\* Traduït per Mireia Porta.

1. Cf. Barry KERNFELD (ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, London, vol. I, MacMillan Press Limited, 1988, p. 554.

2. *Ibid.*

ments de les frases, alteracions en l'articulació, etc.<sup>3</sup> Tot i així, Kennedy destaca que els improvisadors poden fer canvis dràstics en el transcurs dels seus solos, a diferència dels compositors de música escrita. I en aquest sentit, considera que tots dos utilitzen processos idèntics a l'hora de crear i treballar els seus materials.<sup>4</sup>

L'articulació i el desplaçament de frases sembla ser un dels punts importants en un solo de jazz. Bruce Barth, pianista de jazz dels EUA, va comentar que «en desplaçar les frases en un solo mentre la base rítmica [piano, contrabaix i bateria] manté el caràcter, es percep un altre color». A més a més, ressalta que «així no es fan evidents ni la forma ni els primers temps de cada compàs».<sup>5</sup>

Respecte a l'articulació, es pot escoltar a l'organista nord-americà Jimmy Smith en una peça de Duke Ellington anomenada *In a Mellow Tone*.<sup>6</sup> En aquesta peça, Smith designa diferents dinàmiques a cada nota de les frases que improvisa, treballant, a més, els silencis com una sensació de crear espais, en correspondència amb l'orquestra que l'acompanya (la d'Oliver Nelson). Però, tot i així, crec que la millor manera de comprendre això és a través de la transcripció descriptiva, malgrat l'existència de llibres amb transcripcions normatives.

A més, Stevens recomana l'audició d'estàndards, sobretot les diferents versions d'una mateixa peça.<sup>7</sup> D'aquesta manera, l'estudiant no només tindrà accés a la varietat, sinó que comprendrà que una peça es pot ser improvisar de diverses maneres. Això no vol dir que amb la transcripció descriptiva només s'hagi d'imitar un solo. Per una banda, és recomanable per aprendre un llenguatge, i per l'altra, és necessari que a partir d'aquestes transcripcions l'estudiant realitzi noves improvisacions.

## SWING

Tom di Pietro, productor de jazz nord-americà i resident a Valldoreix, va comentar que «si en una *performance* de jazz els músics no tenen *swing*, no és jazz».<sup>8</sup> Per la seva banda, Prögler manté que això pot passar quan els músics toquen desplaçats del *beat*, fora de *tempo*.<sup>9</sup>

Charles Keil destaca la connexió existent entre els bateries i els contrabaixistes, classificant els primers en *on-top* i *lay-back*, i els segons en *stringy* y *chunky*.<sup>10</sup>

3. Cf. Raymond F. KENNEDY, «Jazz Style and Improvisation Codes», *Yearbook for Traditional Music*, núm. 19 (1987), p. 41.

4. *Ibid.*, p. 42.

5. Comunicació personal amb el pianista Bruce Barth.

6. Jimmy bashin' SMITH, *The Unpredictable Jimmy Smith*, CD, Verve 314539061-2.

7. Cf. Charles STEVENS, «Traditions and Innovations in Jazz», *Popular music and Society*, vol. 18 (2) (1994), p. 64-65.

8. Comunicació personal amb el senyor Tom di Pietro.

9. Cf. J. A. PRÖGLER, «Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Rhythm Section», *Ethnomusicology*, 39 (1) (1995), p. 21.

10. Cf. Charles KEIL, «Motion and feeling through music», a Keil, C. i Feld, S. (ed.), *Music Groves*, Chicago i Londres, The University of Chicago Press, 1994, p. 62.

Els classifica, per exemple, unint al bateria Tony Williams (*lay-back*) amb el contrabaixista Ron Carter (*stringy*)<sup>11</sup> o, per altra banda, al contrabaixista M. Hilton (*chunky*) amb el bateria O. Johnson (*on-top*). Si ens hi fixem, un bateria *lay-back* que porti el caràcter de la peça en el *cymbal* (el *swing* en un *tempo allegro*, per exemple), ho fa amb una sensació «abans del pols»; i el contrabaixista *stringy*, «lluminós o sostingut»<sup>12</sup>, genera en el pols una inestabilitat en el *tempo*.

Tot i així, i malgrat que el fenomen del *swing* sembla força ambigu, el pianista nord-americà George Cables va comentar que «és una sensació no mesurada, i que molta gent pensava que això era atribuït a l'època de Count Basie; però quan va aparèixer Charlie Parker, van canviar els conceptes, i també amb Coltrane o Cecil Taylor». En resum, creu que «existeix alguna cosa en la tradició del jazz que, tot i que canviïn els estils, sempre es percep aquesta característica d'inestabilitat en el *beat*, fet que fa que sigui jazz».<sup>13</sup>

## COMUNICACIÓ GRUPAL

Paul Berliner planteja que la improvisació col·lectiva facilita que el músic pugui crear, aprendre i així poder avaluar el seu treball.<sup>14</sup> «Dins del caràcter, els improvisadors experimenten un gran sentit de relaxació, el qual incrementa els seus poders d'expressió i d'imaginació.»<sup>15</sup>

El treball col·lectiu ajuda a configurar una agrupació, amb el propòsit de que no només siguin individualitats les que s'estan improvisant. Bruce Barth opinava que «existeixen solistes que improvisen pensant que la base els ha de seguir amb un mètode, en circumstàncies que en el jazz la comunicació grupal és imprescindible; és a dir, s'ha de seguir al solista amb respostes a les seves idees i noves propostes». Berliner declara que el treball col·lectiu ajuda a viure una experiència única que combina la sensibilitat amb el coneixement.<sup>16</sup>

En un recinte poc aprofitat per l'audició de jazz com és la sala petita de l'Auditori Nacional, [...] s'hi presentava el quartet de Michael Brecker.[...]

La sessió va començar una mica freda però absolutament distesa. I així, entre bromes, l'ambient es va anar caldejant gràcies a l'entusiasme del pianista Joey Calderazzo i als solos incisius i imaginatius de l'impressionant Jeff «Tain» Watts [bateria], el qual sempre sembla que actua amb certa posició de rept. Doncs bé, Brecker, ac-

11. Per a una major comprensió escolteu, per exemple, el disc *Sorcerer* de Miles Davis, CBS 85552.

12. Cf. Charles KEIL, *ibid.*

13. Comunicació personal amb el pianista George Cables, després del seu concert al Jamboree, Barcelona, 23 de febrer de 1999.

14. Cf. Paul BERLINER, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago i Londres, The University of Chicago Press, 1994, p. 387.

15. Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 389.

16. Cf. Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 394.

ceptant el repte, es va llençar de cap a l'amistosa competició deixant rera els seus solos un «aquí queda això, algú pot millorar-ho?» que era recollit una i altra vegada pel pianista i el bateria. A l'alçada de African Skies, una meravellosa composició del líder, l'ambient estava molt caldejat, i el resultat declinava, per mitjà dels salomònics aplaudiments del públic, cap a la banda del saxofonista, que s'arrepentava en el seu enciclopèdic timbre: una mostra molt física de que una mateixa nota pot ser tocada de mil maneres diferents.<sup>17</sup>

D'alguna manera, la comprensió d'una *performance* de jazz s'aconsegueix si s'hi assisteix, sobretot a les *jam sessions*. Aquestes tenen les seves normes: un grup que està de base (trio o quartet, compost habitualment per un piano, un contrabaix, un bateria i algun solista com el saxòfon o la trompeta); interpreten tres o quatre peces per «crear ambient», i després es dirigeixen als assistents per preguntar si algun d'ells vol tocar. Sovint s'interpreta alguna cançó o un blues proposat pel nou solista. Posteriorment, la base segueix; aquest, després de fer el seu solo, és seguit generalment pel solo del pianista. Després, el solo de contrabaix, i quan aquest acaba es realitzen «diàlegs» entre els solistes i el bateria.<sup>18</sup> Finalment, es reexposa la peça i conclou, generalment, tal i com havia començat. Aquesta manera d'operar sobre un estàndard ha estat utilitzada durant dècades i s'ha vist com una de les formes més pedagògiques d'aprendre el jazz. Tot i així, cal destacar que els estudiants aprenen molt observant com interpreten altres músics.

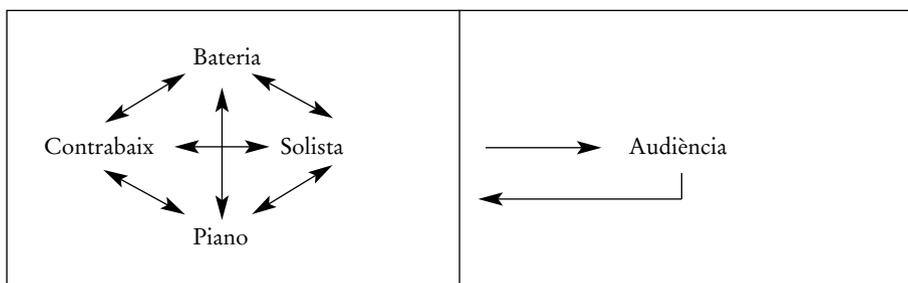
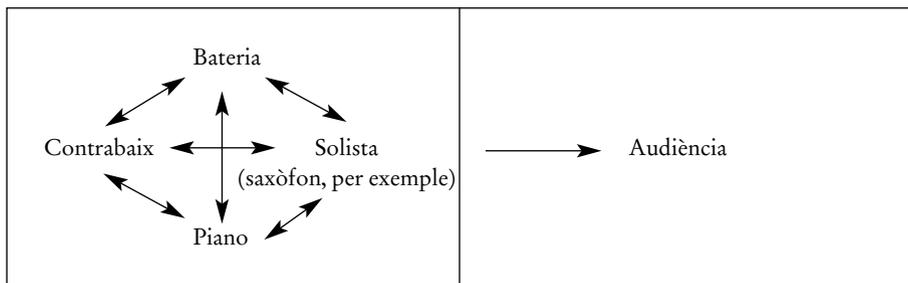
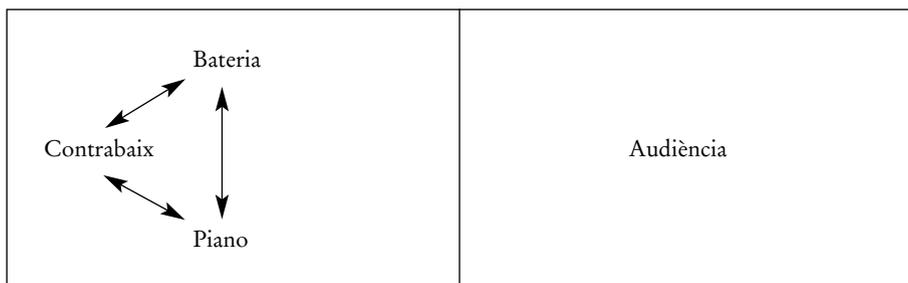
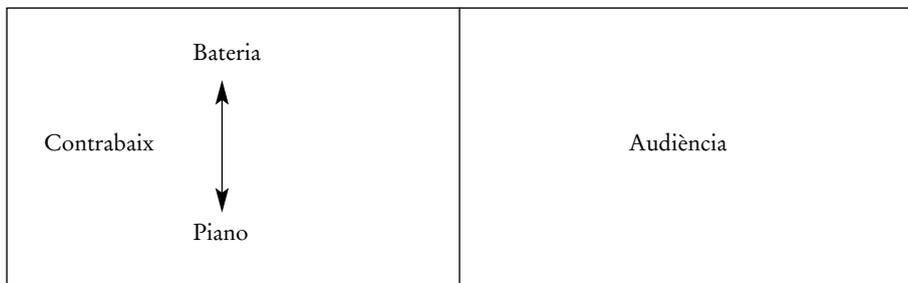
Per altra banda, dins de la *performance* existeixen cinc aspectes importants a destacar: la relació existent entre cada membre del grup, és a dir, piano-contrabaix, piano-bateria, contrabaix-bateria, piano-contrabaix-bateria, i la relació del trio amb el solista. Cadascun d'ells com a individualitats dins de la *performance*, haurien de sonar com una agrupació.

### Tipus de comunicació durant una *performance* de jazz

Disposició habitual de l'agrupació en un escenari:

17. Alejandro CIFUENTES, «En Concierto», a *Cuadernos de Jazz*, núm. 38 (1997), p. 10.

18. En un *blues* de 12 compassos, per exemple, els solistes fan torns cada quatre amb la bateria. Solista 1, bateria, solista 2, bateria, etc.



Dins d'aquest mateix aspecte, hi ha la visió que es té en comunicar alguna cosa cap al públic. Reinholdsson senyala tres aspectes importants: l'auditor-intèrpret, l'auditor-analista i l'auditor-comú.<sup>19</sup> Els primers es situen en els músics que toquen jazz i la seva particular visió del què estan comunicant. Els segons, en la perspectiva de l'observador-auditor dins i fora, on, per una banda, s'experimenta la música i els esdeveniments (dins), per després sistematitzar les conclusions; i per l'altra, la planificació existent abans de la *performance* (a fora) i amb la qual l'investigador compararà per establir una conclusió final. Finalment, l'auditor-comú és el que rep el missatge enviat pels músics i torna el seu mitjançant els aplaudiments, per exemple, cada vegada que un solista acaba el seu solo o s'acaba la peça. Keil explica que Thelonious Monk s'aixecava regularment del piano a ballar alguns cors (per exemple quan improvisava el bateria o el saxòfon) i el públic quedava expectant, excepte uns quants que continuaven portant el caràcter de la peça amb les mans o els peus, afirmant així el *swing* que portava la peça que interpretava el seu quartet.<sup>20</sup> Això ressalta la proximitat que té l'audiència amb els músics. George Cables va manifestar que «és molt millor tocar en un club que en un teatre. Als clubs el públic està més a prop teu, i tu d'ells; així tenen més llibertat per expressar-se que en un teatre».

## GESTUALITAT

Un bon exemple d'un altre camp per al desenvolupament de models culturals no conscients és el del gest. És complicat classificar els gestos i és difícil establir una separació conscient entre allò que en el gest és merament d'origen individual i allò que és atribuïble als hàbits d'un grup com a tot [...]. Com tota la resta en la conducta humana, el gest arrela en les necessitats reactives de l'organisme, però les lleis del gest, el codi no escrit dels missatges i les respostes gestuals, és el treball anònim d'una elaborada tradició social.<sup>21</sup>

### Alguns dels gestos que s'han observat en una *performance* de jazz

1) Per avisar els músics que es reposarà la peça que s'està interpretant, un d'ells es posa la mà al cap per indicar-ho.

19. Cf. Peter REINHOLDSSON, *Making Music Together: An Interactionist Perspective on Small-Group Performance Jazz*, Sweden, Uppsala University Press, 1998, p. 76-88.

20. Cf. Charles KEIL, *op. cit.*, p. 56.

21. E. SAPIR, «The Unconscious Patterning of Behavior in Society», original dins E. S. DUMMER (ed.), *The Unconscious: A Symposium*, Nova York, Knopf, 1927, p. 114-142. Esmenat per la reimpressió dins D. G. MANDELBAUM (ed.), *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*, Berkeley, University of California Press, 1958, p. 544-559, citat per Lluís Payrató, «Emblema: Quan el gest ho és tot», a *Revista d'etnologia de Catalunya*, núm. 4 (1994), p. 27.

2) Per indicar que hi haurà *diàlegs* entre els solistes i la bateria, un dels músics indica amb la mà si l'alternança serà de quatre o vuit compassos.

3) Per indicar el pols que tindrà la peça que s'ha d'interpretar, el bateria, per exemple, compta els quatre temps amb les baquetes.

4) Alguns músics, quan estan a punt de finalitzar una peça —si és una balada— fan una *cadenza* i indiquen amb l'instrument la caiguda en el primer temps.

S'ha pogut constatar que existeixen molts jazzistes que, en primer lloc, toquen a la manera física d'algun mestre de jazz, com Bill Evans (per la manera de seure al piano, amb el cap gairebé tocant el teclat), o com Miles Davis (la manera de tocar la trompeta). En segon lloc hi ha la interpretació, per exemple, a la manera de Monk, Parker o Coltrane, entre d'altres. Sens dubte, aquestes formes de comportament adquirides pels músics que aprenen jazz són vàlides si es vol comprendre un codi, però el més important és aconseguir un llenguatge que vagi més lluny, és a dir, personal.

### **Alguns mecanismes musicals i extramusicals que els realitzadors utilitzen per a cridar l'atenció del públic**

1) *Riff*.

2) Clixés.

3) Cites textuals de fragments d'algunes peces de la tradició del jazz o de la música en general, conegudes per l'audiència.

4) El bateria i el pianista a vegades s'aixequen dels seus respectius seients quan estan interpretant els seus solos (una manera de reforçar el clímax?).

5) Alguns saxofonistes aixequen el seu instrument mentre interpreten el seu solo.

6) A vegades algun músic del grup accepta el solo del seu company amb exclamacions com: «yeah!», o «molt bé, quin solo més bo!».

De totes maneres, han d'existir més mecanismes per a cridar l'atenció de l'audiència, però de les *jam sessions* i concerts que s'han observat, aquests son els més utilitzats.

## **CONCLUSIÓ**

El jazz és, en general, una manifestació musical que es desenvolupa en clubs. A més, per ser jazz és imprescindible que hi siguin presents el *swing*, la improvisació, els mecanismes musicals i extramusicals per a cridar l'atenció de l'audiència, la gestualitat i, per descomptat, la comunicació grupal.

22. Les *jam sessions* que es van observar es van realitzar a la Cova de Drac, el restaurant Jazz-Sí, El Jamboree, el Barcelona Pipa Club (a Barcelona) i al Nova Jazz Cava de Terrassa.

Les *jam sessions*<sup>22</sup> són una de les pràctiques més importants per aprendre el llenguatge del jazz, en les quals bateria, piano i contrabaix són la base tradicional i, en general, recolzen el solista amb propostes d'idees i respostes d'aquestes idees.

L'aplaudiment és una de les manifestacions més freqüents que utilitza el públic per aprovar els músics. A més a més, si senten que els músics tenen *swing*, porten el ritme de la música amb les mans o els peus.

Finalment, la visió que pugui tenir l'investigador en aquest aspecte no queda completa només amb l'observació i l'entrevista. La participació com a actor ajuda a confeccionar un panorama una mica més complet, és a dir, viure simultàniament a dins i a fora.

## REFERÈNCIES

- BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago i Londres: The University of Chicago Press, 1994.
- CIFUENTES, Alejandro. «En Concierto», *Cuadernos de Jazz*, núm. 38, 1997.
- KEIL, Charles. «Motion and feeling through music». A: Keil, C. and Feld, S. (ed.), *Music Groves*. Chicago i Londres: The University of Chicago Press, 1994, p. 53-76.
- KENNEDY, Raymond F. «Jazz Style and Improvisation Codes», *Yearbook for Traditional Music*, núm. 19, 1987, p. 37-43.
- KERNFELD, Barry (ed.). *The New Grove Dictionary of Jazz*. London: MacMillan Press Limited, 1988.
- PAYRATÓ, Lluís. «Emblema: Quan el gest ho és tot». A: *Revista d'etnologia de Catalunya*, núm. 4, 1994, p. 20-31.
- PRÖGLER, J.A. «Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Rhythm Section». *Ethnomusicology*, núm. 39 (1), 1995, p. 21-54.
- REINHOLDSSON, Peter. *Making Music Together: An Interactionist Perspective on Small Group Performance in Jazz*. Sweden: Uppsala University Press, 1991.
- STEVENS, Charles. «Traditions and Innovations in Jazz». *Popular Music and Society*, núm. 18 (2), 1994, p. 61-78.

## AUDICIONS

- DAVIS, Miles. *Sorcerer*. CBS, 85552.
- SMITH, Jimmy *bashin'*. *The Unpredictable Jimmy Smith*. CD, Verve, 314 539 061-2.

# MÚSICA I CULTURA

JOAN CUSCÓ I CLARASÓ

Aquestes darreres dècades l'etnomusicologia ha parlat de la música-com-a-cultura i a partir d'aquí ha desenvolupat línies teòriques i metodològiques de recerca que han pretès un nou tractament formal i estructural de l'acció musical. És en aquest sentit que s'ha parlat del «paradigma culturalista»<sup>1</sup> o del «segon paradigma de l'etnomusicologia».<sup>2</sup> Aquesta manera d'entendre la investigació etnomusicològica va iniciar-se als EUA sota l'impuls dels estudis d'autors com Alan P. Merriam o Charles L. Seeger, i a Europa varen tenir com a màxim exponent John Blacking. El que es pretenia era allunyar-se de la noció occidental de música (de la música com a activitat artística) i acostar-s'hi com a fenomen cultural o des de la perspectiva antropològica. La definició més concisa i concreta que podem donar per caracteritzar aquesta vessant de l'etnomusicologia contemporània és la que va fer Alan P. Merriam: «L'estudi de la música com a cultura».<sup>3</sup>

El que nosaltres no podem acceptar és el rebuig que sovint s'ha fet des d'aquesta posició envers els projectes d'investigació anteriors o envers altres projectes contemporanis. Així mateix, considerem que parlar de la música-com-a-cultura també és una definició força imprecisa per la seva amplitud conceptual. Per una amplitud conceptual que no ha estat excessivament desenvolupada. L'etnomusicologia contemporània possiblement s'ha aferrat massa a l'estructuralisme o al materialisme cultural (a l'antropologia dels anys 60 i 70) i no ha acabat de fer el salt que han fet l'etnologia o l'antropologia d'avui envers la necessitat d'interpretar, d'explicació i de desocultació hermenèutica d'allò que observa i estudia.

1. Vid. Josep MARTÍ I PÉREZ, «Noves perspectives per a l'etnomusicologia catalana», a *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 2 (1993).

2. Vid. Christopher MARSHALL, «Two paradigms for Music: A Short History of Ideas in Ethnomusicology», *The Cornell Journal of Social Relations*, núm. 7, 1972.

3. Alan P. MERRIAM, *The Anthropology of Music*, Evanston, 1964.

## EL GIR ANTROPOLÒGIC

Quan parlem d'aquest canvi copernicà dins els treballs etnomusicològics que considera a la música-com-a-cultura estem parlant de no centrar l'atenció només en la transcripció de les tonades o en els instruments musicals. Estem parlant de tenir en compte altres factors com: l'aculturació, la difusió, l'educació, l'ús, la variabilitat o les valoracions que acompanyen un cert tipus d'acció musical. Segons Josep Martí, aquest canvi ha estat molt important perquè «resulta clar que la música que pot ésser etnomusicològicament investigada no es limita ni molt menys a allò que ens té acostumats la pràctica científica dels primers etnomusicòlegs. Es pot fer treball de camp a l'Amazònia o a les valls perdudes del Pirineu. Però també serà possible de fer un treball de camp a les nostres sales d'òpera, als concerts multitudinaris de rock o als mateixos passadissos del metro».<sup>4</sup>

Per a nosaltres és evident que l'activitat de l'etnomusicologia no ha de cenyir-se a l'estudi de les àrees rurals. Tanmateix, ens preocupen més altres qüestions que podríem plantejar de la següent manera: Quin és l'abast del concepte de música-com-a-cultura? Ho hem de posar tot dins d'un mateix sac? Qualsevol tipus d'acció musical és igual a una altra? Hi ha una certa substantivització del fenomen musical en el transcurs del procés històric? L'etnomusicologia es redueix a una antropologia de la música?

## EL MITE DE LA CULTURA

Podem dir que aquest gir de la ciència etnomusicològica es correspon al gir que en el seu dia va fer el nacionalisme cultural a partir de les aportacions d'autors com Herder des d'Alemanya o Llorens i Barba a Catalunya. Un pas que deixa enlloc la noció essencialista de la cultura o de la música. De la mateixa manera que es va començar a considerar que tota la humanitat participava de la cultura, però en un grau diferent, també s'ha considerat que totes les accions sonores de la humanitat pertanyen a l'àmbit de l'univers musical. Queda per resoldre, però, com és possible parlar de la música en substantiu i què passa amb el procés històric (amb un procés històric que està lligat amb l'espai intersubjectiu o col·lectiu i amb les condicions objectives de la realitat empírica).

Amb el pas dels anys, l'espècie humana ha experimentat un procés de subjectivització de la pròpia existència, a partir de dues grans fonts d'informació: la genètica i la cultural. Tota aquesta informació ha estat la clau de volta de la seva supervivència a la terra i adaptació al medi.

Així mateix, els dos tipus d'informació necessiten alguna mena de suport material que faci possible la seva transmissió d'un individu a un altre i d'una generació a una altra. Aquests dos eixos d'informació es corresponen, alhora, amb els

4. *Vid. op. cit.*, p. 102.

dos grans processadors d'informació de què disposa l'ésser humà: el genoma i el cervell, els quals utilitzen la informació. I és aquest ús que fan de la informació el què ha fet viable la nostra existència: el què ha fet possible l'existència d'uns éssers vius que són entitats improvables i allunyades de l'equilibri, sistemes fràgils i inestables que amb molt d'esforç tracen un camí cap a l'ordre.<sup>5</sup>

De la seva banda, la informació cultural, que és la que ens interessa aquí, prové d'un aprenentatge individual o col·lectiu (social) i es pot transmetre i interpretar gràcies al llenguatge. Alhora, n'hem de parlar en tres sentits diferents: la informació com a forma o estructura (informació sintàctica i estructural), la informació com a correlació (informació semàntica) i la informació com a capacitat d'actuar sobre el receptor (la informació pragmàtica).<sup>6</sup>

I aquesta informació cultural arriba a uns subjectes individuals que hi reflexionen i que en el seu intent de comprensió i d'apropiació actuen sobre ella i permet la seva inscripció en cada present.

Els humans reben, doncs, informació per herència biològica i informació per herència cultural (per aprenentatge). Així, l'aprenentatge social que trobem en la cultura és el que permet l'establiment d'una tradició que sempre és plural i mai no és unívoca. Aleshores, aquesta cultura esdevé una espècie de segona naturalesa per a l'espècie.

L'establiment d'aquesta tradició, d'aquesta continuïtat en el temps de la cultura, ha rebrotat en una substantivització de la cultura i de l'art. I és en aquest moment quan la cultura deixa de ser només una cultura subjectiva (per exemple la *cultura animi* de Ciceró) i neix la noció objectiva de la cultura: s'inicia l'ús substantiu del concepte *cultura*, el qual apareix conjuntament amb la substantivització del concepte d'art al segle XVIII.<sup>7</sup>

La substantivització de la cultura —i la de la música— es un camí cap a l'ordre que neix de l'esforç i de la resistència enfront del medi i de l'angoixa de l'existència efímera de l'ésser humà. Brolla d'un dinamisme creatiu d'on emergeix una estructura i un coneixement objectiu o objectivat. Una estructura que salta el setge de la quotidianitat o del present més immediat. I aquesta recerca de l'estructura ja la copsem en les anomenades *arts primitives*, les quals al continent africà solen limitar-se a un procés d'estilització.<sup>8</sup> Alhora, la creació d'aquesta estructura està estretament vinculada al temps: a un joc de complicitat amb el temps.

5. Jesús MOSTERÍN, *Filosofia de la cultura*, Madrid, Alianza, 1994.

6. Charles MORRIS, *Foundations of the Theory of signs*, University of Chicago Press, 1938.

7. El primer a parlar de l'art de manera substantiva fou Winckelmann l'any 1734. El procés de substantivització és aquell mitjançant el qual hom ja no parla de «l'art d'estimar», de «l'art de l'esgrima» o de «l'art de fer cadires», sinó de «l'Art».

8. Vid. Claude LÉVI-STRAUSS, «Mirades als objectes», a *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 10 (1997).

## CULTURA I HUMANISME

Aquesta nova consideració de la música per part dels etnomusicòlegs ha estat un pas envers l'humanisme. El seu concepte de música significa un ideal de música humanística en el seu sentit universal: totes les civilitzacions participen o han participat d'una certa cultura musical i la música queda inscrita dins del món humà i el seu entorn socioeconòmic. Tanmateix, aquests etnomusicòlegs han parlat de la música com-a-cultura però han oblidat aquest camí cap a l'ordre que es produeix dins de la cultura i de la música (sobretot d'ençà de la utilització del llenguatge escrit); han deixat de costat el procés de substantivització, i han obviat l'establiment d'ordre que la música produeix a l'interior del cervell humà.

És clar que l'acció musical l'hem de situar, l'hem d'interpretar i de comprendre com a estratègia de comunicació, negociació d'intencions o com a relació social, i que s'ha de situar dins del seu context social. No és menys clar, però, que en el transcurs del temps i del devenir històric la música s'ha anat objectivant a través d'un llenguatge i d'unes estructures que han permès la comunicació i la complicitat intergeneracional.

Així doncs, la música és alguna cosa que pertany a tota l'espècie i que es dirigeix a la subjectivitat. A un territori intermedi que és l'espai clausurat i sempre inagotable de la nostra intimitat i, al mateix temps, l'enclavament de la majoria de les nostres accions. L'hermenèutica moderna o les teories recents de la recepció han destacat l'aspecte subjectiu, però no n'han acabat de denotar un dels factors més problemàtics i originals: el domini sensible i influenciable de la subjectivitat. Un domini que no és un «fet» o una «dada» del nostre ésser, sinó un procés, el qual pot ser un riu d'idees fèrtils o un bassal on es podrien els instints. I per aquesta subjectivitat, el procés de recepció, en la seva intimitat o en la seva vida, de tota la sèrie d'estímul que provenen de fora és una cosa extremadament delicada que, alhora, requereix d'una certa creativitat des d'on organitzar i interpretar totes aquestes dades.

## EL TEMPS I LA MÚSICA

A través de l'acte creatiu i per mitjà del llenguatge, la música aconsegueix saltar per sobre el mur de la quotidianitat o del present. Pot dirigir-se a altres individus, a altres generacions i a altres sensibilitats. D'aquesta manera, va escrivint la pròpia biografia i es va reconeixent com a subjecte musical.

La gestació d'una notació musical i d'una estructura lingüística pròpia ha estat cabdal per aconseguir aquesta objectivització de la música a través del seu devenir històric. Tanmateix, aquest salt enfront de la quotidianitat també es produeix en la música oral, tot i que de manera diferent. La *música vènda*, per exemple, es distingeix de la no-música per la creació d'un univers especial de temps. La seva funció principal és implicar la gent en experiències compartides dins del marc de la seva experiència cultural. Així doncs, la seva forma ha de servir

per remoure i eixamplar la consciència del públic venda tot reflectint i contradiant a la vegada l'esperit del moment.<sup>9</sup>

Per aquesta capacitat de la música de saltar per sobre de la quotidianitat, els balinesos parlen de «l'altre esperit» com d'un estat que es pot assolir per mitjà de la dansa i de la música. Es refereixen a uns estats anímics en què els individus esdevenen conscients de la veritable naturalesa del seu ésser (de l'altre-jo dintre d'ells mateixos i d'altres humans) i de la relació amb el món que els envolta. I és que veuen la vellesa, la mort o la fam com fenòmens transitoris: s'alliberen de les limitacions del temps real i queden absorbits pel «present infinit de l'esperit diví».<sup>10</sup>

En certa manera, el mateix Schopenhauer parlava d'aquestes qüestions a *El món com a voluntat com a representació* (1818). En aquest volum, Schopenhauer va exposar que, mentre la ciència (el coneixement científic) es fonamenta en l'estudi i la descripció dels fenòmens i de la seva relació de causalitat, l'art (la creació artística) va més enllà i no s'interessa per l'organització del món i de les seves representacions en objectes, sinó pel seu origen primigeni: per les idees arquetípiques que li donen vitalitat. Per Schopenhauer, l'Art reproduïx les idees, i la ciència descriu les seves manifestacions sense arribar a conèixer la seva naturalesa veritable, perquè li impedeix el principi de raó que la regeix. Alhora, Schopenhauer va fer una jerarquia de les arts i va situar a la música en el graó més alt, perquè la música no reproduïx la voluntat, sinó que és la voluntat mateixa. Aquella voluntat de què les idees en són objectivitzacions.

El que sempre es produeix és un redescobriment del temps. Quan el compositor s'acosta al llenguatge musical (a les composicions d'altri) i les comprèn i les interpreta redescobreix noves dimensions lingüístiques, i a través d'elles, noves dimensions temporals, i quan l'individu s'extasia a partir de l'experiència musical es redescobreix a ell i a la societat que l'envolta. En certa manera, sempre es redescobreix el desig, la pulsio vital o l'angoixa que s'amaguen darrera la màscara de la quotidianitat i de la existència humana. De la mateixa manera, els grecs transitaven amb l'ajut de l'acció musical l'abisme que separa el *logos* i el *nous*. La música és un esforç d'expressió (que prové del passat o del nostre present) i, alhora, suggereix una visió més ampla de l'espiritualitat humana. Necessita, per tant, de la nostra experimentació individual o col·lectiva. No en tenim prou, amb un coneixement observacional. Requereix un coneixement per experiència i per apropiació, encara que, com sol passar en les accions musicals «primitives» o «arcaiques», aquesta apropiació sigui intuïtiva.

9. Per aquest motiu s'abandonen les restriccions de les paraules en benefici de l'expressió musical més lliure dels individus en comunitat i se sol invertir el procés en les composicions. Vid. John BLACKING, *Fins a quin punt l'home és música?* Vic, Eumo, 1994.

10. Vid. *op. cit.*

## TEMPS I CREACIÓ

De la mateixa manera que la informació genètica i la informació cultural tenen com espai d'encontre el subjecte humà, la física i l'art tenen com a lloc de trobada el temps i la creativitat. Schopenhauer diferencia entre allò que li és propi a la investigació científica i allò que li és propi a l'art i, més concretament, a la música. Ell fa aquesta distinció dual perquè, seguint els postulats de la filosofia de la naturalesa del segle XIX i els desenvolupaments de la física que s'havien portat a terme d'ençà del segle XVII, expulsa la creativitat de la investigació científica i del món de la física. De fet, altres autors com Bergson també s'havien decantat per aquesta perspectiva conceptual, segons la qual en la física no hi ha innovació perquè, seguint els postulats dels fundadors de la ciència moderna, concep que la tasca científica és la matematització de la natura, descobrir que més enllà de la diversitat dels fenòmens hi ha les lleis matemàtiques que constitueixen la mateixa essència del canvi. I és que, en el transcurs dels segles XVII i XVIII, la natura fou simplificada fins al punt de fer del tot incompreensible qualsevol possibilitat d'innovació.

Allò que distingeix la ciència de l'art (la realitat física de l'ésser humà) és la creació: la capacitat de crear. L'acte creatiu és vist com una capacitat suprema de l'ésser humà i com una manera de resistir (d'autoafirmació) enfront la natura. Schopenhauer diferencia la física de la música perquè concep que entre ambdues hi ha un desnivell qualitatiu que es plasma en el dinamisme creador, capaç de transgredir l'ordre establert i de gestar un nou ordre.

Avui, però, no és plausible fer aquesta distinció. La noció de creativitat i el concepte d'innovació també pertanyen al món de la natura. El nostre és un món de canvi, d'intercanvis i d'innovació, i per entendre'l cal una teoria dels processos: una teoria de la diversitat. Aquest canvi d'orientació que trobem en la física contemporània ja el va concebre Nietzsche, perquè en Nietzsche la natura tranquil·la, econòmica i ben ordenada ja ha deixat pas a una natura creadora i a un devenir que és conflicte (perquè crear també és destruir). Nietzsche parlà, per exemple, de la lluita que podem observar a les cèl·lules, als teixits o als organismes. Gilles Deleuze ha vist en aquest autor un crític agut i perspicaç de l'explicació mecanicista i de la descripció termodinàmica com anul·lació progressiva de diferències.<sup>11</sup>

Aquest canvi de perspectiva ha estat possible gràcies a l'estreta vinculació que hi ha entre el temps i la creació, i ha rebrotat en les matemàtiques de les bifurcacions o les teories de l'estabilitat estructural (que han permès passar per sobre de les simplificacions de la dinàmica clàssica) i dels avenços de la termodinàmica, la qual ha estat el punt de partida d'aquesta reelaboració conceptual que ha redescobert el temps. En termodinàmica, el temps té un sentit i els processos que incrementen l'entropia són irreversibles. Així, ja al segle XX els desenvolupaments de la termodinàmica dels processos irreversibles s'han plantejat en quines situa-

11. Vid. Gilles DELEUZE, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 67 i s.

cions poden aparèixer estructures, desenvolupar-se o ser destruïdes. Aleshores, s'ha arribat a l'ordre per fluctuacions (l'ordre general per l'estat de no-equilibri), els processos d'autoorganització i les estructures dissipatives.<sup>12</sup> Per primera vegada en la història de la humanitat, la teoria física ha estat capaç de descriure i de preveure un aconeixement que respon a les exigències més generals d'una teoria de la creativitat.

El redescobriment del temps per part de la física contemporània ha permès el redescobriment de l'acte creatiu. La irreversibilitat del temps ens ha permès copsar aquest camí cap a l'ordre que estableix la sageta del temps. Un camí cap a l'ordre que es produeix en la natura i que es produeix en la música. Un camí cap a l'ordre que és l'etern retorn nietzschia, si entenem que el problema de la creativitat presenta dues dimensions (activitat dels individus i la resposta del medi lingüístic o social) i que els processos d'organització i de totalització també ho són de mort i de destrucció. Ho és si parlem de l'etern retorn com de la impossibilitat de parlar d'una evolució que ha finalitzat (si parlem d'un camí) i d'una evolució que ja no és la recerca d'una identitat i d'un repòs, sinó creació de nous problemes i la proliferació de noves dimensions, si entenem que l'evolució és una innovació que fa més complexe el medi on es produeix i crea noves possibilitats d'inestabilitat i de commoció.

Així doncs, en la creativitat i el temps hi copsem un espai de trobada entre la humanitat i la natura. Entre l'esforç humà i l'esforç del macrocosmos envers la pròpia supervivència.

## MÚSICA, TEMPS I ORDRE

Hem parlat de la creativitat com de l'establiment d'un cert ordre dins del temps i com d'un camí envers l'ordre. Aquest establiment de l'ordre, però, el podem copsar de moltes maneres i en cada època i en cada zona geogràfica s'hi ha materialitzat de maneres diverses. Respecte les particularitats d'aquest procés a Occident podem esmentar les paraules de Josep Soler: «Occidente conoce la música como simultaneidad que se desarrolla partiendo de sí misma, como algo que tiene razón de ser en sí y para sí y que debe ser entendido —que se halla frente a nosotros— como una vida, un acto propio y cerrado en sí mismo... Una poesía

12. Les estructures en equilibri, per exemple, els cristalls, són un tipus d'estructures que quan s'han format ja no necessiten cap mena de flux d'energia que provingui del món exterior: posseeixen totes les característiques d'una estructura en equilibri i els està prohibida qualsevol activitat que generi entropia. De la seva banda, les estructures dissipatives no poden existir sense el món exterior: aïl·lades del món (sense les aportacions o fluxes d'energia i de matèria). No poden sobreviure sense relacionar-se amb allò que les envolta (sense relacionar-se desapareixen i arriben a l'equilibri). Les estructures dissipatives són centres d'organització, d'adaptació i d'invenió. Les estructures dissipatives tenen capacitat per reaccionar o per respondre davant dels límits que els imposa el medi i de crear els seus propis límits.

organizada con sonidos, una matemática de objetos sonoros, individuales, objetivos y particulares: los sonidos del mundo hablan a cada uno de nosotros y para nosotros y a través del compositor se ven organizados, ésta es la música que concibe Occidente.»<sup>13</sup>

A través de l'acció musical podem redescobrir el temps, a nosaltres mateixos o l'entorn on vivim. La música com-a-cultura ha desenvolupat de diferents maneres aquests processos. A les societats rurals per sota el Sàhara es realitzen cerimònies d'iniciació on s'interpreten unes cançons secretes que serveixen per introduir als joves en les seves responsabilitats com a adults, a les reunions de dones de l'ètnia *beti* del Camerún la música serveix per trencar tabús socials temporalment, a les reunions de les dones sufís del Sudan (on fumen, beuen i representen les seves fantasies sexuals amb impunitat) la música també té aquest caràcter de trencament o transtorn del la quotidianitat i de redescobriments de la pròpia subjectivitat o caràcter, i a les *ngoma* o danses guerreres els zulús aprenen fins a quin punt estan sols en aquest món i fins a quin punt estan implicats amb els altres membres de la comunitat.

Aquest camí cap a l'ordre es correspon a la tradició o a la memòria, digueu-li con vulgueu. A una tradició o memòria que s'inscriu en el llenguatge i també en la litúrgia i en els rituals. A una memòria que en certs indrets perviu en castes<sup>14</sup> de músics com els *Griot*, els *Kouyaté* o els *Diabeté*, els quals són els dipositaris de la saviesa del passat.<sup>15</sup>

Ara bé, com podem entendre els vincles que s'estableixen entre la tradició, la memòria i la creativitat? Doncs bé, ni la transmissió d'informació genètica ni la transmissió d'informació cultural no es produeixen de manera linial o unívoca. L'atzar, la mutació, l'oblit o la deriva cultural en són factors importants. Així mateix, la física d'avui parla del trencament de la simetria del temps, dels processos irreversibles o de les estructures dissipatives. Finalment, també sabem que el llenguatge no és un sistema homogeni. Qualsevol sistema lingüístic és un sistema heterogeni (allò que els físics anomenarien un sistema allunyat de l'equilibri).<sup>16</sup> I ha estat aquesta heterogeneïtat i aquest desequilibri el que ha permès la creativitat literària o musical: es tracta d'escriure lluny de l'equilibri. I a partir d'aquí, observem com la descripció que la física contemporània fa del temps-com-a-creació i el marc conceptual que ens ofereix la termodinàmica no-linial del no-equilibri permet obtenir una descripció del temps que és la mateixa per a l'univers, la biologia o la música: el desenvolupament de la temporalitat i el seu camí cap a l'ordre i cap a la coherència (el sentit de la sageta del temps) el trobem inscrit en l'univers, en la biologia o en el llenguatge musical.

13. Josep SOLER, *La música*, vol. II, Barcelona, Montesinos, 1987.

14. Unes castes que representen la possibilitat de saltar el setge de la memòria individual i han permès la seva transmissió continuada.

15. Vid. Matthew CLARKE, a *Músicas del mundo. África*, Madrid, Celeste, 1995, p. 9-12.

16. Per a lingüistes com Chomsky o Jakobson, els llenguatges són considerats com a sistemes en equilibri i homogenis. Tanmateix, d'ençà de Labov la lingüística va començar a parlar dels sistemes heterogenis i va experimentar una renovació important.

## A MODE D'EPÍLEG

Els tipus d'experiències musicals dels què hem parlat en aquest text sempre apel·len a l'acte de creativitat i al redescobrimt del temps. En tots els casos redescobrim allò que s'ha anomenat *temps subjectiu* i també el *temps històric*. Sempre hi ha un redescobrimt de la pròpia existència i una certa apropiació del passat, la qual ens ajuda a escriure el nostre present i a projectar-nos envers les generacions futures. En qualsevol cas, ens referim a un cert esdeveniment irreversible, a un punt d'inflexió dins de la pròpia existència i, per tant, a una inscripció real de la sageta del temps. Una inscripció que nosaltres expressem mitjançant l'estructuració d'una notació (d'un sistema) musical (lingüístic) o a través d'una certa modificació de la concepció vital i de valoració de la nostra vida (de la sensibilitat o intimitat subjectiva). Un redescobrimt que és interpretació i comprensió, perquè la interpretació és fabricació contínua de sentits, de conceptes o de llenguatges. Una interpretació que albira la constitució o la conservació d'un cert ordre, i que, al mateix temps, inclou l'atzar o el desequilibri. Una interpretació i un redescobrimt que impliquen coneixement i comprensió, que impliquen la inscripció de la sageta del temps: que la sageta del temps adquireix un sentit que s'inscriu en el nivell fonamental del llenguatge musical (en la seva arquitectura i en la seva constitució, gràcies a l'acte creatiu).

## COMPLEMENT'S BIBLIOGRÀFICS

- BUENO, Gustavo. *El mito de la cultura*. Barcelona: Prensa Ibérica, 1997.
- CLARKE, Matthew. *Músicas del mundo. África*. Madrid: Celeste, 1995.
- CUSCÓ I CLARASÓ, Joan. «Música i tradició» a *La Porra*, núm. 9 (1997).
- DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- D'ORS I ROVIRA, Eugeni. *La ciencia de la cultura*. Madrid, Rialp, 1964.
- FUBINNI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1996.
- GONZÁLEZ DE LA RUBIA, Domènec. «Schopenhauer y la música». A *Gaceta nietzscheana de creación*, núm. 4, any 1. Barcelona: La línea de fuga, 1997.
- LLEDÓ, Emili. *Paraules i imatges*. Barcelona: CIC-Generalitat de Catalunya, 1994.
- MOSTERÍN, Jesús. *Filosofía de la Cultura*. Madrid: Alianza, 1994.
- MOSTERÍN, Jesús. «Comunió con el universo», *Historia lenguaje sociedad*. Barcelona: Crítica, 1989.
- PRIGOGINE, Ilya. *¿Tan sólo una ilusión?* Barcelona: Tusquets, 1997.
- PRIGOGINE, Ilya. *El nacimiento del tiempo*. Barcelona: Tusquets [s. a.].
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Mèxic: Porrú, 1983.
- SOLER, Josep. *La música*. Barcelona: Montesinos, 1987.



## NOTES I DOCUMENTS



# NOVES DADES BIOGRÀFIQUES DE FELIP OLIVELLES

JORDI RIFÉ I SANTALÓ

Aquesta breu notícia sobre Felip Olivelles pretén complementar les seves dades biogràfiques conegudes fins ara.<sup>1</sup> Sabem que Felip Olivelles era el segon germà, de tres, entre Enric i Esteve Olivelles. Serví a la seu de Barcelona com a escolà de cota morada canviant-la per la cota grana vers el 1667. En 1672, acabada la veu, li atorguen les «rosses». En 1677 exercí la seva tasca musical com a mestre de capella a la seu de Tarragona.

A partir del document transcrit —notícia obituària—,<sup>2</sup> extraiem el següent: Felip Olivelles fou mestre de capella del Palau Comtesa de Barcelona des del 24 de desembre de 1679 fins a l'1 de novembre de 1700; el seu òbit s'esdevingué el 12 d'agost de 1702 a la vila de la Bisbal del Penedès; llegà la seva obra musical a la capella del Palau, i es valorà positivament la seva tasca compositiva i la dedicació a la capella musical del Palau, ja que aquesta sobresortí gràcies al treball d'Olivelles.

Així mateix, tenim notícia<sup>3</sup> que, des del mes d'agost de 1699 fins a l'octubre del mateix any, consta a la nòmina del Palau Comtessa Gabriel Argany com a mestre de capella; probablement hi actuava com a coadjutor d'Olivelles. Des del maig del 1701 apareix en la nòmina Tomàs Milans —probablement mestre interí des del 1700 i deixeble d'Olivelles—, el qual fou mestre de capella del Palau Comtessa fins al mes de novembre de 1714.

La data de l'òbit de Felip Olivelles ens és corroborada per la recerca documental realitzada a l'arxiu parroquial de la Bisbal del Penedès.<sup>4</sup>

1. Vegeu Josep PAVIA, *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*, Barcelona, Fundació Vives Casajuana, 1986, p. 143-144 i 146-147.

2. Vegeu l'apèndix documental I. En la transcripció dels textos no s'ha modificat l'ortografia ni la puntuació; tampoc no s'han desenvolupat les abreviatures.

3. Jordi RIFÉ, «Music in the Countess's Palace during the reign of the Archduke Charles of Austria in Catalonia (1705-1714)», a *Actes de la «International Conference, Austria 996-1996: Music in a changing society»*, Ottawa, 1996. [En premsa]

4. Vegeu els apèndixs documentals II i III. Els claudàtors responen a mots o abreviatures il·legibles, tot i que pel context hom pot suposar que «[pres]» pot voler dir 'presbíter' o 'present' i «[notis]», 'notaris'.

## APÈNDIX DOCUMENTAL

## I

Font: Arxiu del Casal Borja dels Jesuïtes de Sant Cugat, nota a peu de plana del *Deposit dels Ploms* 1692-1706 (ms. 109), sense paginar, del mes d'agost de 1702.

Mori (Sicut Dño placuit) lo R<sup>nt</sup>. Phelip Olivelles p<sup>re</sup>. M<sup>e</sup>. de Capella de la pñt Iglesia de Ntra Señora del Palau als 12 del pñt mes de Agost 1702 en la Vila de la Bisbal mes enllà de Vilafranca del Panadès, ahont era anat per veurer si podria recobrar-se de una diuturna enfermedat que havia temps patia antes de anarsa feu testament en poder de Pau Trias nostre R<sup>nt</sup>. Collegiat, deixa tots los papers de Musica que son de nostra consideracio a la capella, servi lo Magisteri desde 24 de X<sup>bre</sup>. de 1679 que prenguè possessio de ell fins a 1 de 9<sup>bre</sup>. 1700 que fonch jubilat per sa poca salut ab molta satisfaccio per sa gran habilitat y aplicacio, deventse a son treball y a ell molta part del llum<sup>e</sup>. y credit en que vuy se troba la capella.

Anima ejus per misericordiam Dei Requiem iscant in pace.

## II

Font: Arxiu Parroquial de l'Església de Santa Maria de la Bisbal del Penedès, primer llibre d'òbits (1685-1762), f. 43r; el títol del llibre és: *Llibre D'O/bits de la Parroquia / Iglesia de Santa Maria de / la Bisbal de Panades / Bisbat de Barcelona / Comensat per mi Pau Coli en quiscun / dret doctor Rector de dita Parroquia / als 8 dies del mes de / Maig del Any / 1685.*

Nota al marge esquerre: «+ / obit / del Mnt Felip / Olivelles / Soluit +».

Als dotsa de Agost de mil setcents y dos fou enterrat en lo deposit [...] + lo cadaver del q<sup>o</sup> R<sup>nt</sup> Felip Olivelles [pres] mestre de capella de la Iglesia de nostre S<sup>ra</sup> del Palau de la Comptesa feu testament en poder [notis] de Bar<sup>na</sup> y dit dia se li han dit los oficis de enterro ab asistencia de dos sacerdots forastes y se han donat de caritat 12 s los dits per lo M<sup>r</sup> R<sup>r</sup> se han concertat no perjudicant als que vindran.

## III

Font: Arxiu Parroquial de l'Església de Santa Maria de la Bisbal del Penedès, *ibidem*.  
Nota al marge esquerre: «novena / y Cap de / any del / dit Olivelles / Soluit».

Als tretse de Agost fou feta la novena y cap de any per la Anima del R<sup>nt</sup> q<sup>o</sup> Felip Olivelles mestre de capella del palau de la Comptesa y dit dia se li han dit los oficis acostumats ab asistencia de tres sacerdots forastes y se han donat de caritat 12 s [...] per lo M<sup>r</sup> se ha concertat tot junt.

# APORTACIÓ A LA HISTÒRIA DE LA IMPREMTA A LA PENÍNSULA.

## *LAS AMAZONAS DE ESPAÑA* DE JAIME FACCO

SERGI CASADEMUNT I FIOLE

Revisant els pocs papers de música que es conserven a la biblioteca del Palacío de Liria de Madrid, salvats de la crema durant la Guerra Civil, hi vaig trobar uns fulls impresos que em van recordar alguna de les àries que havia transcrit de *Las Amazonas de España*. Un cop cotejades les dues fonts vaig comprovar que efectivament pertanyien a aquell drama musical de Jaime Facco.

Es tracta de tres fulls plegats, de forma apaïsada i amb dos forats en el llom, senyal de que havien estat cosits a altres papers. El paper és verjurat i té marca d'aigua, dos dels fulls estan impresos per les dues cares externes. L'altre, només per una.

J. Subirà en dóna la descripció d'aquests documents al seu llibre *La música en la Casa de Alba* (pàgines 263 i 264), i els dóna com d'autor anònim.

Els tipus musicals son mòbils, contenint cada un d'ells el pentagrama i la nota o altre signe musical. Són molt semblants als que fa servir J. de Torres i Martínez Bravo en la seva impremta.

Com a curiositat, direm que en un dels papers del violí primer, i per aconseguir el re agut de la clau de sol en segona fa servir el corresponent al si, desplaçant-lo però una línia amunt, i deixant en blanc la primera línia del pentagrama. Això ens fa pensar en el pobre desenvolupament tècnic que havia aconseguit aquest instrument a la Península, o si més no, que l'àmbit d'extensió en què normalment s'usava era més reduït. En el cas que ens ocupa, en ser l'autor italià, aprofita molt més les seves possibilitats, tal com es feia a Itàlia en aquesta època.

Els papers no porten ni el nom de l'autor ni de l'obra a la que pertanyen.

La descripció d'aquests papers és la següent:

Full núm. 1

*Recto.*— Violín primero 1<sup>er</sup> papel

Aria «Yo lo diga, &c»

Recitado tacet

(clau de sol en 2a, 2 bemolls, compàs 12/8)

- Verso.*– Area «Quien si quando, &c»  
(clau de sol en 2a, 1 diesi, compàs de 3/4)
- Full núm. 2
- Recto.*– *Anibal*  
Area «Quien, si, quando, nunca fuè,  
porque viendo, cielos yo,  
es que ciego en ti no se,  
donde pueda, yo porque,  
te dixera; pero no.»  
(clau de do en 1a, un diesi, compàs de 3/4)
- Verso.*– en blanc
- Full núm. 3
- Recto.*– Acompañamiento 1<sup>er</sup> papel  
Aria «Yo lo diga &c»  
(clau de fa en 4a, 2 bemolls, compàs de 12/8)
- Verso.*– Recitado  
«Ya el sitial eminente,&c»  
(dos pentagrames amb la veu i el baix, claus de do en 1a i fa en 4a, compàs de C, cap alteració a la clau)

Les peces contingudes en aquests papers corresponen a l'ària núm. 14 : «Aria *Mentor*», «Yo lo diga, pues mire» (part de violí I i BC), el recitat núm. 15 : «*Laureta– Mentor –Marfilia – Anibal*», «Ya el sitial eminente» (part de BC, falta el tros final) i l'ària núm. 16: «Area *Anibal*», «Quien, si, quando» (part vocal d'*Anibal* i violí I) del manuscrit de las *Amazonas de España* conservat a la Biblioteca de Catalunya M 732/29 i identificat per mi com de Giacomo Facco (article al *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia* III/1995 de l'IEC, p. 85-94). Entre aquestes dues fonts hi podem trobar petites diferències, que en algun cas són errades d'impremta i en altres, errors del copista. Bàsicament, però, son idèntiques.

De la descripció d'aquests papers i constatant que no coincideixen totalment entre ells, se'n dedueix que aquests son només alguns dels que es devien imprimir, si és que no es va imprimir l'obra sencera.

D'aquesta obra se'n coneixen diverses representacions. A part de la seva estrena en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid l'any 1720, sabem de les que es van fer al Teatro de la Cruz l'any 1724, segons ens ha comunicat la professora Louise K. Stern,<sup>1</sup> i de la que es va fer a Lisboa el 1728 al Palau del Marquès de los Balbases

1. Segons informació de la professora Louise K. Stern al Archivo Municipal de Madrid, Sección Administrativa, Libro de cuentas 1-386-1 hi consta el pagament per a la representació d'aquesta *zarzuela* els dies 30 de juliol, 6, 10, 13 i 15 d'agost de 1724 al Teatro de la Cruz, amb la Compañía de Actores de Manuel de San Miguel.

«30 de julio»

«biolines, ôbueses y clavicordio de oy y apunto –99»

per al casament del fill del rei d'Espanya D. Fernando, Príncep d'Astúries, amb la Infanta de Portugal Da Maria Barbara.<sup>2</sup>

A part, en coneixem almenys una versió a «lo divino» d'una de les seves àries, «Reynar mas es penar» que hem trobat a la Biblioteca de Catalunya M 761/10 amb el títol *Tono a solo al SSmo/ Sto/ con violines/ Morir mas es vivir*.<sup>3</sup> Si a tot això hi afegim la troballa d'aquests papers impresos, i tenim en compte el pobre desenvolupament de la impremta musical a Espanya en aquell temps, cosa que revaloritza encara més aquest fet, crec que podem afirmar que ens trobem davant d'una obra important a la seva època, que va contribuir notablement a la difusió de l'estil italià a la Península.

2. Annibale CETRANGOLO, *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America*, Florència, 1992.

3. Sergi CASADEMUNT, «Las Amazonas de Espanya de Jaime Facco» al *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, III/1995, p. 85-94.



# LA RESTAURACIÓ DELS INSTRUMENTS MUSICALS

JOAN MARTÍ

Per tal d'encarrilar aquesta breu reflexió a l'entorn de la restauració dels instruments de música, seria de gran utilitat i, en conjunt, més entenedor que abans aclaríssim qüestions referents a quina és la motivació profunda del desig de restaurar, d'on neix i què es pretén, per poder finalment comprendre quin és el sentit veritable de la restauració.

Per obtenir la resposta que caldria a aquestes preguntes, ens hauríem d'adreçar als qui graten en la ment humana, especialistes a trobar el desllorigador de temes complexos com aquest. Sense renunciar, però, a una futura resposta amb l'amplitud que seria desitjable, de la pròpia experiència en podem treure respostes prou vàlides per posar les bases de la qüestió que es tractarà. Aquesta resposta, que serà necessàriament breu, és la que protagonitza el treball diari i que esdevé del tot imprescindible en la presa de decisions.

La *restauració com a activitat* sempre ha existit perquè l'home sempre ha tingut necessitat de disposar dels objectes de què s'ha servit i de conservar-los en les millors condicions possibles. Així, pel seu interès funcional es restauraren edificis, imatges per al culte, instruments musicals i estris de tota mena. Quan l'objecte perdia el valor utilitari deixava de ser motiu de restauració i el seu destí, en el millor dels casos, era l'oblit.

La *restauració com a nova mística* es mou per desitjos que no tenen res a veure amb els d'abans, i el seu interès està per damunt del valor funcional. No sorgeix de la reflexió, sinó de l'emoció; i en conjunt respon a un canvi d'actitud respecte de la vivència del passat i dels objectes que el signifiquen. Podríem parlar, per tant, de la fi d'una escissió o també, si ho preferim, de l'inici d'una relació. Present i passat projectant-se l'un en l'altre com a realitats imprescindibles. D'aquesta nova actitud neix el veritable sentit del restaurar tal com avui l'entendem.

Havent fet aquest aclariment, i ja des d'una nova perspectiva, contemplaríem l'evolució d'aquest món, que testimonien els canvis en els objectius i les actuacions consegüents al llarg del temps. El primer dels objectius ens el manifesta la mateixa paraula *restaurar*, entesa en el sentit de «tornar a començar», «refer», «restablir al seu antic estat», que comporta un diàleg fluid i freqüent amb l'acció

de reconstruir, i sovint utilitza bones dosis d'il·lusionisme. Amb el temps, però, el significat d'aquesta paraula s'omplirà de nous continguts perquè restaurar tindrà com a prioritats la salvaguarda del què és autèntic, que és el detonant de les nostres emocions, i també l'assumpció de les pèrdues (evidentment, de mal grat), enfront de la negació que sovint la reconstrucció porta implícita.

Aquests dos camins divergents, que condueixen a resultats de vegades tan desconcertants, han partit d'un punt comú: és el punt de retrobament amb el passat, la fascinació per les seves obres amarades d'una nova força significant atorgada per l'empremta del temps viscut, i també un punt de trobada amb la pròpia identitat, on l'estètic és un valor afegit. D'aquí sorgeix el desig profund de restaurar.

Pot ser que, des d'aquest component d'identificació, s'expliqui el desfici de reconstruir o de recuperar al preu que sigui que encara condiciona o presideix moltes de les actuacions que avui dia es fan.

La restauració d'instruments de música, com cadascuna de les activitats relacionades amb el món de la restauració, posseeix trets específics que la configuren com a capítol diferenciat de la resta. Com a capítol, comparteix objectius amb les altres i s'hi refereix en les seves actuacions.

Els instruments, pel fet d'haver estat concebuts com a objectes funcionals per al so i no com a obres d'art per admirar, han esdevingut summament vulnerables. Com a portaveus al servei de les diverses i canviants formes d'expressió musical, han estat transformats, adaptats, creats de nou o apartats definitivament, dependent de la sintonia amb les necessitats expressives de cada moment.

En el cas dels instruments de corda, la vulnerabilitat es constata també en observar-ne la fragilitat. Aquesta fragilitat és inherent a la seva mateixa concepció, i és deguda a les estructures subtils, que són necessàries per a una resposta vibratòria àgil, però que tanmateix situen al límit la seva capacitat de resistència a la tensió de les cordes. Podríem citar-ne altres causes, com ara la destrucció irreversible que poden produir els insectes xilòfags, o també la indefensió davant de condicions d'humiditat adverses. És prou sabut que les fustes s'esquerden en no poder donar joc lliure a les contraccions o dilatacions amb què responen davant d'absorcions o pèrdues d'humiditat. Aquestes patologies i moltes més es presenten sistemàticament en instruments que han passat pels habituals períodes d'oblit.

El creixent interès per la interpretació de la música seguint criteris històrics i també per escoltar les sonoritats amb què es va concebre, va originar, pels volts dels anys 60, el ressorgiment de la nova construcció d'instruments, basada en models de l'època, molts dels quals estaven del tot oblidats, i també va despertar la fascinació pels vells instruments arraconats i el desig de recuperar-los. Això va suposar un nou risc per a la seva integritat, a causa de desfici de restaurar seguint la tan repetida prèdica que proclama que «tot instrument ha de sonar» i que no pot concebre que un instrument restaurat no soni.

Si tenim en compte que d'una configuració determinada o disposició de les parts i de les característiques dels materials en resulta un so exclusiu, s'entén també que les variacions d'aquesta configuració suposaran alteracions del so en major

o menor grau, depenent de la implicació sonora de la zona afectada. Per això cal alertar sobre els resultats il·lusoris de moltes «restauracions», que, a més, ocasionen pèrdues documentals irreparables.

La tasca a què s'enfronta la restauració consisteix a aturar el procés de degradació, fer emergir els continguts que l'instrument posseeix i col·locar-lo en situació de conservació. El nivell assolible serà el què el seu grau d'afectació permeti.

Aquestes pautes de caràcter general, que promouen organismes internacionals com l'International Committee of Musical Instrument Museums and Collections, són base per a l'actuació en el camp de la museística que se'ns ofereix com a garantia de conservació de les col·leccions que guarden els museus, tant per la qualitat que pot oferir en l'aspecte preventiu com en el de la intervenció.

Potser caldria canviar en aquest cas l'enunciat i, a la pràctica també, certes actituds i en comptes de parlar de restaurar un instrument musical hauríem de parlar de restaurar un document històric que en alguns casos pot esdevenir sonor.



# LOS VILLANCICOS DE JOAN PAU PUJOL (1570-1626). CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL VILLANCICO EN CATALUÑA

MARIANO LAMBEA

## RESUMEN

Esta tesis comprende, por una parte, la catalogación, estudio, transcripción y análisis de los villancicos y romances religiosos del compositor y maestro de capilla Joan Pau Pujol, y, por otra, ofrece una contribución a la historia del villancico en Cataluña y en España.

En primer lugar, se ha llevado a cabo un trabajo crítico de carácter heurístico o filológico con vistas a establecer la autenticidad de las fuentes manuscritas conservadas e incluirlas, posteriormente, en el catálogo internacional del Répertoire International des Sources Musicales (RISM), poniéndolas así a disposición de la comunidad científica internacional. De los 101 villancicos y romances que compuso Pujol durante su magisterio al frente de la capilla musical de la Catedral de Barcelona, entre 1612 y 1626, se han conservado veinticuatro, de los cuales cinco están incompletos. Se han podido distinguir hasta un total de once copistas que trabajaron en las letras de los villancicos de Pujol y trece en la música.

Respecto a la transcripción de estas obras, se ha tenido en cuenta el hecho de que toda transcripción y/o transliteración de músicas y textos antiguos tiene como objetivo prioritario facilitar la interpretación artística o científica, y nunca impedirla o entorpecerla. Hay que tener muy presente que cualquier transcripción —desde los códigos gráficos y semánticos originarios a otros diferentes— supone una manipulación de los manuscritos originales por leve que ésta sea. Si se parte de la base de que existe una estrecha relación entre imagen gráfica y realidad sonora, se debe asumir que el acto de la interpretación no puede ser realizado, al menos coherentemente, sobre una grafía manipulada o alejada en exceso de la original. Afortunadamente, cada día son más los intérpretes de música antigua que son capaces de hacer música directamente sobre el facsímil del original.

Aunque se dé por supuesta la posesión de esta capacidad y su aplicación práctica, sin embargo, el verdadero problema para músicos y musicólogos se presenta cuando no es posible la edición facsimilar por las malas condiciones de con-

servación de las fuentes manuscritas. Tampoco es útil una edición de este tipo cuando la sustancia musical de los manuscritos está alterada por diversas causas. En efecto: lagunas, omisiones, errores, añadidos, sustituciones, y un largo etcétera de imponderables de la más variada índole hacen que, muchas veces, sea imposible una edición sin el pertinente «arreglo» a cargo del musicólogo profesional, sobre todo tratándose de un sistema de notación musical como es el de principios del siglo XVII, en el que los teóricos imponen unas leyes que muchos copistas aún no tienen asimiladas. En estas circunstancias es cuando resulta verdaderamente necesaria la transcripción musical.

Se ha optado aquí por realizar una transcripción de los villancicos y romances religiosos de Pujol que contemple, por un lado, la transcripción paleográfica y, por otro, la edición diplomático-interpretativa en notación moderna. Ambas versiones se complementan mutuamente y forman parte de una única propuesta de transcripción que puede calificarse como crítica y bilingüe, si bien es verdad que la paleográfica va dirigida preferentemente a musicólogos y filólogos, mientras que la diplomático-interpretativa es más idónea a intérpretes músicos.

En lo referente al análisis y apreciación de la música de Pujol se ha aplicado la teoría musical de la época, especialmente la contenida en *El Melopeo* (1613) de Pedro Cerone (1566-1625), contemporáneo de Pujol, aunque no se han obviado las aportaciones de otros tratadistas como Bermudo, Lorente o Nassarre. En este sentido, se ha ofrecido una panorámica sobre diversos aspectos teóricos como la modalidad, la transposición, la semitonía subintelecta y la aplicación del texto a la música.

Una parte importante de la tesis está dedicada a estudiar los interesantes aspectos literarios e ideológicos de los villancicos y romances musicados por Pujol. Se ha determinado asimismo su tipología literaria, la cual muestra, en rasgos generales, una pervivencia de la renacentista descrita por Rengifo en su *Arte poética española* (1592), si bien hay algunas obras de Pujol que muestran una creciente complejidad formal.

Sobre los textos literarios se ha considerado útil, entre otras cosas, estudiar el grado de tradicionalidad existente en los estribillos de los villancicos de Pujol. En el Renacimiento era muy normal poner en música estribillos literarios provenientes de la antigua lírica hispánica popular, y, en el primer Barroco, aún pervive esta moda, como lo demuestra el hecho de que dos villancicos de Pujol presenten esta característica.

Los aspectos ideológicos de estos villancicos han sido estudiados desde cuatro vertientes complementarias: la corriente eucarística, las relaciones entre el villancico eucarístico y el auto sacramental, algunos apuntes sobre los villancicos eucarísticos de Pujol, de Comes y de Sirera, el componente didáctico de estos villancicos y, por último, algunas reflexiones sobre el conceptismo sacro aplicable a las obras de Pujol.

El último bloque o apartado de la tesis estudia la música en su íntima relación con la poesía, a la cual realza, enfatiza y da alcance social y espiritual. Se ha pretendido que el estudio de dicha relación tenga una finalidad práctica, no sólo

teórica, ya que su objetivo se dirige principalmente a intentar conseguir una interpretación musical parecida, o equivalente, al modelo original; es decir, una interpretación encaminada a salvar la distancia que el paso del tiempo ha impuesto entre la grafía musical antigua y la realidad sonora resultante. Para ello, es necesario que el musicólogo vaya más allá de lo que la muda notación musical (sobre todo, en lo que concierne a los aspectos rítmicos) le puede ofrecer en principio, ya que se sabe que dicha notación no es más que un convencionalismo que no habla por sí mismo y que incluso puede llegar a ocultar la realidad sonora que pretende reflejar, sobre todo si se hace una lectura epidérmica sobre ella. Por esta razón, el musicólogo debe actuar como el hermeneuta que, mediante la exégesis, desentraña el verdadero sentido de lo que estudia, y, bajo este aspecto, es necesario observar si la música posee procedimientos y leyes similares a las del lenguaje, es decir, estructuras reconocibles e identificables por el cerebro humano y susceptibles de desarrollarse en el espíritu del hombre, en el sentido que otorga el musicólogo alemán Thrasybulos G. Georgiades (1907-1977) a estas cuestiones. Se trata, pues, de estudiar si la música de Pujol se comporta de alguna manera según estos parámetros.

Por otra parte, es muy conveniente y muy interesante que el análisis practicado sobre esta música no sólo se circunscriba a aspectos formales como, por ejemplo, la estructura de la frase, su principio, explanación y reposo final en la cláusula o cadencia, sino que, además, se investiguen aquí otros aspectos que salen a la luz cuando la interpretación es la idónea, porque acentúan algún rasgo, enfatizan un pasaje y mueven el ánimo del oyente al tocar los resortes de la sensibilidad y de la inteligencia. Es ahí donde se ha pretendido encontrar alcance y significado a la música, entendida como un lenguaje capaz de transmitir sentimientos y de comunicar ideas o conceptos, aunque con el apoyo importantísimo de un texto literario.

La cuestión de la música como lenguaje, junto a otros aspectos como los que se derivan de la relación música/texto, consiste en atribuir a la música un poder de comunicación semejante al del lenguaje hablado, pero con la siguiente sutileza añadida: la del convencimiento por parte del oyente, pues se trata de que éste, además de reconocer unas estructuras lógicas e inteligibles, que, de hecho, son patrimonio de cualquier lenguaje, resulte conmovido, afectado, convencido por los contenidos subliminales de ese lenguaje. Es decir, se trata de que el compositor sea capaz de transmitir el concepto del texto, su exacto y profundo significado.

Una de las particularidades que más poderosamente llama la atención en la música vocal española de ámbito civil o profano del siglo XVII es la manera en que se escribe, en lo que afecta al compás utilizado en la inmensa mayoría de manuscritos, y que no es otro que el ternario de proporción menor. A partir de las investigaciones del Dr. González Valle, director de la tesis, todo parece indicar que existe una interacción entre la disposición métrica y prosódica del verso castellano (acentuación de sílabas, cuestiones de versificación, etc.) y la figuración rítmica y la distribución de las notas en el compás mencionado (hemioalias, ennegrecimientos, sínkopas, puntillos, etc.), o, lo que es lo mismo, existe por parte del

compositor una manifiesta intención en adecuar las leyes de la prosodia literaria al desarrollo natural del discurso musical.

Sobre la técnica compositiva de Pujol se ha dicho muy a menudo que su música, y la de aquellos contemporáneos suyos que, como él, viven y componen a caballo de los siglos XVI y XVII (sin exceder la fecha de 1630, o, a lo sumo, la de mitad de siglo), es una música de transición entre el Renacimiento y el Barroco. Estructuralmente, en lo que se refiere a su sustancia musical, se afirma también que es una música que empieza a dejar de ser modal, pero que todavía no es definitivamente tonal. Y, además, en otros aspectos, no se la califica de renacentista ni de barroca, como es lógico, sino de postrenacentista, prebarroca o, más llamativamente, manierista. No es éste el lugar para dilucidar la terminología conveniente al caso, sino para aportar el conocimiento y posterior difusión de más música de esa época (que es el objetivo principal de esta tesis), porque si algo necesita la musicología hispánica que estudia este período es precisamente eso: transcribir, editar y estudiar la mayor cantidad posible de música de este periodo, para, después, con los datos en la mano, incluirla en tal o cual filiación estética, que no tienen por qué ser las convencionales al uso (renacentista/barroca), sino otras que puedan depender de alguna característica de estilo de la música misma (*stile antico, gravis o prima prattica / stile moderno, luxurians o secunda prattica*). Conforme se va estudiando esta época y se van catalogando nuestros archivos, aparece más música de las primeras décadas del siglo XVII de la que, en un principio, se pensaba. Hasta el presente, los estudios sobre el Barroco musical hispánico se han dirigido con mayor atención a las décadas centrales y últimas del siglo XVII, que no a las iniciales, entre otras cosas porque se nos ha conservado más música de aquéllas que no de éstas.

En un sentido de terminología estilística, se puede decir que la música litúrgica de Pujol no es, en principio, ni renacentista ni barroca, sino que está escrita bajo los parámetros del estilo palestriniano, es decir, del *stile antico* o *gravis*, en lo que se refiere a la interválica, al movimiento de las voces, al contrapunto riguroso y, sobre todo, a la subordinación del texto a las exigencias de la música. Sin embargo, la música paralitúrgica del maestro mataronés —la de sus villancicos y romances religiosos que se estudian aquí—, aun siguiendo, en algunos aspectos, la técnica compositiva del *Princeps musicae* dejan ya traslucir unos atisbos, unos aires de modernidad en sus inicios, especialmente en lo que se refiere a la concepción de la obra en su estrecha relación con el texto literario, puesto que la palabra en lengua romance determina poderosamente el discurso musical, como se ha visto en varios lugares de esta tesis. Ahora el texto no es un pretexto, ya que puede decirse que es la música la que se adapta a los matices y ritmos del lenguaje romance, copiando modelos de expresión y giros de su habla normal, de su declamación o recitación poética y retórica, y también —y muy especialmente— de su íntima unión con los afectos psicológicos, intelectuales o sentimentales contenidos en los versos. En esta música de Pujol se pueden observar los balbuceos de lo que, en la época y de manera general, se denominaba *expressio verborum*. La música sublima aquí a la poesía, incluso llega a representarla teatral y gestualmente confiriéndole realce y expresión profunda.

A diferencia de la técnica palestriniana, presente en la música litúrgica de Pujol escrita preferentemente en compás binario, en las responsiones pujolianas se observan los afectos y emociones del texto, los hallazgos rítmicos y también la acentuación típica de la prosodia musical específica del verso en romance, todo ello escrito en el compás de proporción menor como estructura idónea para recoger los nuevos cambios en la relación entre música y texto. En la labor de Pujol como compositor se realiza, pues, una confluencia de estilos: por una parte, el estilo palestriniano universal y cosmopolita, utilizado en toda Europa, que está presente en su música litúrgica; y, por otra, la gracia y el tipismo del estilo autóctono, específicamente hispánico, derivado de la nueva manera de entender las relaciones entre la música y el verso castellano, y que se detecta en sus villancicos y romances religiosos que se han estudiado.

Evidentemente, estos aires de novedad o modernidad no sustituyen al estilo antiguo sino que vienen a sobreponerse a él. Así, a un estilo consagrado desde hacía décadas se solapa ahora una nueva concepción del uso musical, otra expresividad, otra emoción. En Pujol no hay ruptura con el pasado; hay evolución lenta y mestizaje de dos estilos; Pujol, al igual que muchos de sus contemporáneos y de otros compositores posteriores, se convierte en un compositor bilingüe.

## SUMARIO

### I. INTRODUCCIÓN

Estado de la cuestión – Objetivos – Metodología – El último inventario (1626) de la obras de Pujol – La edición de Josep Mas del último inventario de Pujol – Relación alfabética de los villancicos del «Memorial» – Villancicos de Pujol en la Biblioteca del Rey de Portugal – Catalogaciones de los villancicos de Pujol.

II. Fuentes – Relación definitiva – Concordancias y discrepancias.

III. Catalogación de los villancicos y romances sacros de Pujol según el RISM.

IV. Copistas de los villancicos y romances sacros de Pujol – Copistas de villancicos y romances sacros anónimos y de otros compositores.

V. Transcripción de la música y del texto – Criterios de transcripción musical – Observaciones generales a la transcripción paleográfica – Observaciones sobre la música – Observaciones sobre el texto – Observaciones generales a la edición diplomático-interpretativa en notación moderna – Observaciones sobre la música – Observaciones sobre el texto – El compás – El compás menor, tiempo menor imperfecto compasillo o compasete: C – La edición diplomático-interpretativa en 2/1 – El compás de proporción menor: C $\dot{Z}$  – La edición diplomático-interpretativa en 6/2.

VI. La modalidad aplicada a los villancicos y romances de Pujol – Diferenciación entre «modo» y «tono» – El sistema de los ocho modos u «oktoechos» – Del «oktoechos» al «dodecachordon» – Constitución de los doce tonos en canto de órgano según Cerone – Indicaciones para saber en qué tono está escrita una obra – Las claves de las voces en los doce tonos naturales según Cero-

ne – Las claves de las voces en los villancicos y romances de Pujol (tonos naturales) – Las claves de las voces en los doce tonos transportados según Cerone – Las claves de las voces en los villancicos y romances de Pujol (tonos transportados) – Estudio de las cláusulas en Cerone – Clasificación de las cláusulas en los doce tonos naturales según Cerone – Las cláusulas en algunas obras de Pujol en los tonos naturales – Clasificación de las cláusulas en los doce tonos transportados según Cerone – Las cláusulas en algunas obras de Pujol en los tonos transportados – Algunas reflexiones sobre la evolución de la modalidad – La transposición, las claves y los ámbitos melódicos – La transposición y las claves según Praetorius – *Chiavi trasportate* o *Chiavette* (claves altas) y *Chiavi naturali* (claves bajas) en los villancicos y romances de Pujol – Los ámbitos de la voz humana según Praetorius – Ámbitos melódicos en los villancicos y romances de Pujol escritos en claves bajas – Ámbitos melódicos en los villancicos y romances de Pujol escritos en claves altas – Indicaciones sobre la transposición escritas en la parte del Bajo, en algunas obras de Pujol – Indicaciones sobre la transposición escritas en la parte del Bajo, en obras anónimas y de otros autores coetáneos de Pujol – Otras indicaciones escritas sobre la transposición en obras del Archivo Capitular de Zaragoza – La semitonía subintelecta – Uso y abuso de su utilización – Práctica y teoría en Cerone y López Capillas – Relaciones «subintelectas» entre intérprete y compositor – La postura del musicólogo en la aplicación de la semitonía subintelecta – La semitonía subintelecta en los villancicos y romances de Pujol – Alteraciones «de precaución» – Cromatismo – Ubicación de las alteraciones añadidas en la edición diplomático-interpretativa en notación moderna – Aplicación del texto a la música.

VII. Algunas consideraciones sobre la definición del término villancico – Fuentes poético-musicales renacentistas más importantes – Tipología literaria del villancico renacentista observable en Pujol – Algunas características generales sobre los aspectos literarios e ideológicos del villancico en el cruce de los siglos XVI y XVII – Sobre los aspectos literarios – Sobre los aspectos ideológicos – La corriente eucarística – Relaciones entre el villancico eucarístico y el auto sacramental – Sobre los villancicos eucarísticos de Pujol, de Juan Bautista Comes y de Tomàs Sirera – El componente didáctico – Algunas reflexiones sobre el conceptismo sacro aplicable a los villancicos y romances de Pujol – Sobre la anonimia literaria de los villancicos.

VIII. Criterios ortográficos aplicados para la transcripción de los textos poéticos – Referencias literarias de algunos villancicos de Pujol actualmente perdidos, y de otros villancicos anónimos y de otros autores, conservados – Referencias argumentales y/o literarias de los textos poéticos de los villancicos y romances de Pujol con su estructura literaria – Relación esquemática de estrofas literarias musicadas por Pujol – Relación general de fuentes literarias.

IX. La música como lenguaje – La relación música/texto en los villancicos y romances de Pujol – Ritmo literario y ritmo musical – El período rítmico interior – Las cláusulas y los pies métricos – Un paradigma de la declamación retórico musical en Guerrero, Pujol y Comes – Contexto musical de los villancicos y romances sacros de Pujol – Ruimonte, Pujol y Comes, compositores de villancicos y romances sacros – Sobre la técnica compositiva de Pujol – Progresiones melódicas o secuencias – Progresiones armónicas – El Bajo como fundamento de la composición y como patrón estructural – La policoralidad.

X. Aparato crítico y observaciones.

Conclusiones.

Bibliografía.

Transcripción paleográfica.

Edición diplomático-interpretativa en notación moderna.

*Autor:* Mariano Lambea Castro

*Director:* Prof. Dr. José Vicente González Valle

*Tutor:* Prof. Dr. Francesc Bonastre i Bertran

*Lectura:* 1 de junio de 1999

*Departamento y universidad:* Departament d'Art, Facultat de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona

*Tribunal:* Prof. Dr. Josep Maria Llorens i Cisteró (Departament de Musicologia, CSIC), Prof. Dr. Emilio Casares Rodicio (Universidad Complutense, Madrid), Prof. Dr. Antonio Martín Moreno (Universidad de Granada), Prof. Dr. Josep Maria Gregori i Cifré (Universitat Autònoma de Barcelona) y Prof. Dr. Josep Pavia i Simó (Departament de Musicologia, CSIC).



# NOTICIARI



## MEMBRES DE LA SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA

Montserrat Albet i Vila  
Jordi Argelaga Gras  
Ramon Aramon i Serra  
Xosé Aviñoa  
Jaume Aiats  
Jordi Ballester  
Glòria Ballús Casòliva  
Montserrat Berguedà  
Marius Bernadó  
Gabriel Blancafort  
Francesc Bonastre  
Josep Borràs i Roca  
Bernat Cabré i Cercós  
Josep Cabré i Cercós  
Pedro Calahorra  
Jaume Carbonell i Goberna  
Sergi Casademunt i Fiol  
Anna Cazorra i Basté  
Josep Climent  
Daniel Codina  
Montserrat Comellas i Barri  
Maria Lluïsa Cortada  
Francesc Cortès i Mir  
Francesc Crespí i Cañellas  
Joana Crespí  
Josep Crivillé  
Imma Cuscó i Pallarès  
Xavier Dauff  
Josep Dolcet  
Josep Domènech i Part  
Romà Escalas i Gamissans  
Antonio Ezquerro Esteban

Mayra Fa Echeverria  
Gabriel Ferrer i Puig  
Monti Galdon Arrue  
Joaquim Garrigosa i Massana  
José Vicente González Valle  
Marta Grassot i Radressa  
Josep Maria Gregori i Cifré  
Gerhard Grenzing  
Maria Antònia Juan i Nebot  
Marià Lambea i Castro  
Antònia Luengo Sojo  
Joan Martí  
Josep Martí  
Xavier Moll i Camps  
Manuek Mundó i Marcet  
Josep Pavia i Simó  
Ramon Pinto i Comas  
Magda Polo i Pujadas  
Jordi Planas Gorina  
Miquel Àngel Plaza Navas  
Miquel Querol i Gavaldà  
Jordi Rifé i Santaló  
Jesús Rodríguez Picó  
Albert Romaní  
Emili Ros i Fàbregas  
Antoni Rosselll  
Carme Russiñol i Pautas  
Ireneu Segarra i Malla  
Maria del Àngels Subirats Bayego  
Montserrat Torrent  
Josep Maria Vilar



## ACTIVITATS DE LA SCM (1998-1999)

**XLII Sessió científica de la SCM:** 26 de febrer de 1998. IEC  
*La importància de la música tradicional a l'educació musical*, per Maria dels Àngels Subirats

**XLIII Sessió científica de la SCM:** 15 d'abril de 1998. IEC  
*La polifonia aragonesa del siglo XVII, relaciones con Catalunya*, per Antonio Ezquerro

**XLIV Sessió científica de la SCM:** 21 de maig de 1998. IEC  
*Els pianistes catalans a París a cavall dels segles XIX i XX*, per Montserrat Berguedà

**XLV Sessió científica de la SCM:** 26 de novembre de 1998. Museu de la Música  
*El classicisme musical en els villancets de Melcior Juncà*, per Carme Rusiñol i Pautas

**XLVI Sessió científica de la SCM:** 18 de març de 1999. Museu de la Música  
*La classificació dels instruments musicals segons C. Sachs i E. von Hornböstel*, per Maria Antònia Juan i Nebot

**XLVI Sessió científica de la SCM:** 8 de maig de 1999. Museu de la Música  
*L'estudi dels instruments dels ministrers de la catedral de Salamanca. Una nova metodologia de recerca interdisciplinar*, per Romà Escalas

**XLVII Sessió científica de la SCM:** 5 a 7 de novembre de 1999. Santuari d'El Miracle (Solsonès)

Jornades sobre Música i Musicologia.

*Els llibres de polifonia catalans del segle XVI: relació amb altres fonts musicals,*  
per Emili Ros i Fàbregas

*La música religiosa al segle XIX,* per Maria Antònia Virgili i Blanquet

*Aspectes de la relació entre iconografia medieval i pràctica interpretativa,* per  
Christian Rault

## TAULA

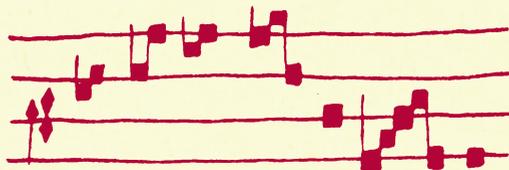
PÒRTIC	7
MIQUEL QUEROL I GAVALDÀ	9
ARTICLES	
<i>Romà Escalas i Llimona</i> NOTACIÓ FLEXIBLE DEL TEMPS. LES ENSALADES DE MATEU FLETXA EL VELL	13
<i>Ramon Pinto</i> NOVES APORTACIONS A L'ESTUDI DELS LUTHIERS CATALANS. (SEGLES XVI AL XVIII)	39
<i>Bernat Cabré i Cercós</i> FRANCESC ESPELT (1690-1699) I LA CRISI DE LA CAPELLA DE SANTA MARIA DEL MAR DE BARCELONA	55
<i>Xavier Daufí</i> LA MODULACIÓ EN ELS ORATORIS DE FRANCESC QUERALT	73
<i>Josep Borràs i Roca</i> CONSTRUCTORS D'INSTRUMENTS DE VENT-FUSTA A BARCELONA ENTRE 1742 I 1826	93
<i>Sandra Coronel, Jordi Rifé, Josep Maria Gregori</i> L'ARXIU DE MANUSCRITS MUSICALS DE LA BASÍLICA DEL SANT ESPERIT DE TERRASSA	157
<i>Jordi Rifé i Santaló</i> CORRESPONDÈNCIA ENTRE LLUÍS MARIA MILLET I FRANCESC CIVIL: EL CONCURS MUSICAL DE L'ORFEÓ CATALÀ DE 1963	165

<i>Marta Cureses, Xosé Aviñoa</i> CONTRA LA FALTA DE PERSPECTIVA HISTÓRICA (BASES PARA LA INVESTIGACIÓN MUSICAL CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA)	171
<i>Carlos Silva</i> ALGUNES APROXIMACIONES SOBRE LA <i>PERFORMANCE</i> EN EL JAZZ	201
<i>Joan Cuscó i Clarasó</i> MÚSICA I CULTURA	209
NOTES I DOCUMENTS	
<i>Jordi Rifé i Santaló</i> NOVES DADES BIOGRÀFIQUES DE FELIP OLIVELLES	221
<i>Sergi Casademunt i Fiol</i> APORTACIÓ A LA HISTÒRIA DE LA IMPREMTA A LA PENÍNSULA. <i>LAS AMAZONAS DE ESPAÑA</i> DE JAIME FACCO	223
<i>Joan Martí</i> LA RESTAURACIÓ DELS INSTRUMENTS MUSICALS	227
<i>Mariano Lambea</i> LOS VILLANCICOS DE JOAN PAU PUJOL (1570-1626). CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL VILLANCICO EN CATALUÑA	231
NOTICIARI	
MEMBRES DE LA SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA	241
ACTIVITATS DE LA SCM (1998-1999)	243
TAULA	245









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