

REVISTA CATALANA
DE MUSICOLOGIA
II

SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA

REVISTA CATALANA
DE MUSICOLOGIA

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

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

II

BARCELONA

2004

Il·lustració de la coberta:

«Gazeta enviada de Roma de tot lo succehit en Italia en tot lo mes de agost, y setembre de present any 1641», Gabriel Nogués, 1641 (BC, fulllet Bonsoms 6179)

Disseny de la coberta: Maria Casassas

© 2004, 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: octubre de 2004
Tiratge: 400 exemplars

Text revisat lingüísticament per l'Oficina de Correcció i Assessorament Lingüístics de l'IEC

Compost per fotocomposició gama, s. l.
Carrer d'Arístides 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 la 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 Crespi

MEMBRES HONORARIS DE LA SCM

President: Miquel Querol i Gavalrà

Francesc de Paula Baldelló i Benosa, pvre. †

David Pujol i Roca OSB †

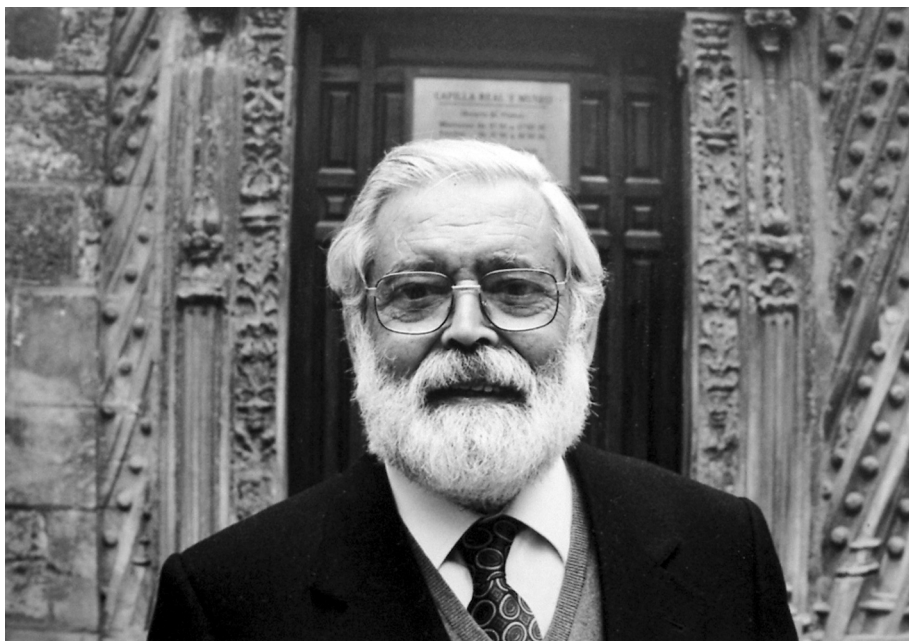
Josep Subirà i Puig †

Vicenç Garcia Julbe †

Emili Pujol i Vilarrubí †

DELEGAT DE L'INSTITUT

Manuel Mundó i Marcet



Gabriel Blancafort i París

GABRIEL BLANCAFORT I PARÍS

RAMON ORANIAS I ORGA

A la vall del Congost, fill del compositor Manuel Blancafort i de Rosselló i de la violinista Elena París i Elias, nasqué, sisè entre onze germans, el 10 de maig de 1929. La guerra marcà la seva infància (dels set als deu anys). Als Jesuïtes de Sarrià (Barcelona) féu els estudis bàsics, continuats un curs més al seminari de la mateixa ciutat. La Universitat Pontifícia de Comillas (Cantàbria), durant sis anys, li donà la formació literària i teològica clàssiques. Els contactes amb l'antic escolà montserratí (1943?) Amadeu Roca i Pujol, organista de la parròquia de Sant Vicenç de Sarrià, li incrementà la treballada sensibilitat musical familiar vers el vessant instrumental de l'orgueneria. Retornat novament al seminari de Barcelona, l'audició de les classes d'orgue de mossèn Suñé Sintes amb el gran instrument del Palau Nacional de Montjuïc, l'amistat amb el mestre organista Paul Franck, el contacte amb el pare Gregori Estrada, de Montserrat, la restauració de l'orgue de la seu barcelonina (1952) per l'orguener Pau Xuclà i l'amistat amb la professora Montserrat Torrent, el decantaren decididament vers l'orgueneria. Amb vint-i-tres anys ingressà a la Fàbrica de Organos N^a S^a de Montserrat, a Collbató. Després de relacionar-se amb els orguegers del país, ho féu amb els d'Europa durant la seva estada a la casa Víctor González de París. Esdevingué membre cofundador (1957) de l'Associació Internacional d'Orgueneria (ISO), i amplia perspectives a la casa Walcker, a Ludwigsburg (Alemanya, 1959). El 1961, casat i retornat, es féu càrrec del taller d'orgues de Joan Rogent al poble de Collbató, que més tard, primer associat amb el seu operari Joan Capella i després assumint-ne la propietat i direcció, prengué el seu propi nom.

Després de vint anys de reparacions, restauracions, investigacions i bastint instruments de nova planta redescobrí l'originalitat diferencial, al llarg de quatre segles (XV-XIX), entre les escoles d'orgueneria catalana i castellana. Matisà la diferència, dins de l'escola catalana, amb la catalanovalenciana i la catalanoaragonesa. Posà de manifest la diferència basconavarresa amb les seves implicacions amb la castellana i l'aragonesa. Féu sortir a la llum la importància de l'escola andalusa i la seva relació amb la castellana i l'aragonesa, al mateix temps que evidencià l'escola portuguesa i la seva relació amb la castellana.

Amb trenta-vuit anys de mestratge professional († 24-08-2001), fou membre fundador de la Societat Catalana de Musicologia. El 1989 la Generalitat de Cata-

lunya li atorgà la Carta de Mestre Artesà. El 1991 rebé la Medalla de Plata de Belles Arts concedida pel Ministeri de Cultura. L'Agrupació Foment de Cultura Catalana li conferí el Premi Francesc Pujol el 1993. El 1994 fou membre electe de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, el discurs d'ingrés a la qual —pòstum, llegit pel seu fill Albert— tingué lloc el 2002. L'Associació Manuel Marín d'Amics de l'Orgue de Valladolid i l'Associació Amics de l'Orgue de Granada l'homenajaren per la seva trajectòria professional i artística el 1998. El 2002, també pòstumament, el Centre d'Estudis Comarcals del Baix Llobregat li concedí el Premi Josep M. Jujol, de preservació del patrimoni. I en el mateix any l'Associació Catalana de l'Orgue (ACO) li dedicava un memorial d'articles en el seu primer *Anuari de l'Orgue*.

Augmentà el patrimoni artístic musical de l'Estat amb més de cent deu instruments de nova planta, alguns de dimensions considerables, a part de nombroses restauracions i reparacions històriques. Ens ha deixat un bon nombre d'articles especialitzats i un arxiu de dades històriques d'orgueneria, únic al nostre país. Ha creat escola d'orgueners amb deixebles arreu de la pell de brau i d'Europa. La seva obra continua en mans del seu fill Albert a la mateixa vila de Collbató, als peus d'una muntanya emblemàtica, amb el nom de *Blancafort, Orgueners de Montserrat*.

ARTICLES

ASPECTOS DE LA RELACIÓN ENTRE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL Y PRÁCTICA INTERPRETATIVA¹

CHRISTIAN RAULT

1. INTRODUCCIÓN

Este título implica ya una contracción cronológica (o una contradicción) que une y que opone, un elemento de información surgido de un pasado lejano, *la iconografía medieval*, con el desarrollo de un acto en el presente, *la práctica interpretativa*. *Interpretación actual* o *actuación contemporánea* son nociones que, en relación con nuestro tema, implican un concepto tan importante como quimérico: la búsqueda de la autenticidad histórica de esta interpretación.

Las ideas chocan: ¿puede la interpretación de cualquier cosa ser la cosa? Paradójicamente, cuando se interpreta, hasta la última nota, la música es siempre contemporánea. Cuando la vibración de la última nota se apaga, esta misma música es ya música del pasado, música antigua. Si por un lado la preocupación por interpretaciones auténticas puede ser considerada siempre como pura quimera o sueño imposible, esta búsqueda nos ha permitido, estas últimas décadas, redescubrir la frescura, la fuerza y la importancia de una parte importante de nuestro patrimonio musical.

Volvemos al primer aspecto de nuestro enfoque para preguntarnos de qué manera la iconografía medieval puede ayudarnos en esta búsqueda de la autenticidad interpretativa. Informaciones de cuatro órdenes parecen ser extraíbles de la iconografía:

1. El contexto de la interpretación
2. Las configuraciones o medios de la interpretación
3. Las técnicas de interpretación
4. Los instrumentos.

1. Por contexto de la interpretación entendemos que la iconografía nos enseña los acontecimientos de la vida subrayados por la música, vividos con música: re-

1. Conferencia en el Monasterio del Miracle, el Solsonès (Lérida), el 6 de noviembre de 1999.

cepción, anuncio, cena, guerra, caza, escenas de tabernas, de calle o de campo, teatro, dramas litúrgicos, procesiones, fiestas profanas o religiosas, música litúrgica, etc.

2. Los medios interpretativos nos describen las configuraciones que toma la actuación musical: música vocal o música instrumental —o las dos unidas—, instrumentos solistas o conjuntos de instrumentos. Así podemos ver de qué manera los diversos contextos interpretativos conllevan conjuntos técnicamente y culturalmente definidos y entender o imaginar el efecto musical deseado.

Se puede también comprobar los instrumentos constitutivos de estos medios interpretativos: voces para liturgia —tambores y trompetas para la guerra—, viola, arpa y laúd en el jardín señorial, etc. Su cantidad 1, 2, 3, 15 instrumentos, y su calidad: instrumentos altos e instrumentos bajos. Identificar, clasificar y analizar las imágenes bajo este ángulo casi sociológico pide una mirada de historiador, más bien de historiador de la música, como los musicólogos. Ha sido ya desarrollado en numerosas publicaciones desde hace unas cuantas décadas.

3. Técnicas de interpretación: las primeras cosas que nos enseñan las imágenes medievales en este campo son las diversas maneras de sujetar o de tañer los instrumentos: unos *da gamba*, otros *da braccio*, unos sostenidos por correas, otros no. Por importante que sean, estos tipos de detalles nos aclaran poco sobre las propias técnicas de interpretación. De las imágenes medievales deducimos algunos detalles, como ciertas maneras de tensar las crines del arco con los dedos o la posición particular del pulgar de la mano izquierda tocando los bordones de las violas. Se puede, en imágenes mas tardías, deducir los acordes a partir de la posición de los dedos de tañedores de liras *da braccio* en pinturas renacentistas.² Es muy difícil encontrar esta precisión casi fotográfica en las representaciones medievales.

4. De hecho, en el caso de la música medieval, la interpretación por sí misma está definida y acondicionada por las realidades materiales de los instrumentos musicales, sus afinaciones, sus cuerdas, tensiones, el tipo de montaje, el peso del arco, las curvas del puente, la madera elegida, el procedimiento de construcción, etc. Todos estos datos puramente *tecnológicos* definen no solamente las posibilidades musicales del instrumento sino también el sonido —los sonidos— y la estética sonora —las estéticas sonoras— de la época.

Tenemos muy poca información sobre las músicas medievales. Sabéis perfectamente que la música escrita era solamente un medio mnemotécnico para recordar la línea principal de la melodía. Ninguna indicación rítmica, ninguna indicación de la nota de referencia. Toda la transmisión se hacía de manera oral y los textos se preocupaban más bien de los aspectos teóricos, muy alejados de las informaciones pragmáticas que necesitamos. En este sentido, dos fuentes diversas pueden ser fundamentales:

1. el texto del canto
2. el instrumento.

2. Benvenuto DISERTORI, *La musica nei quadri antichi*, Calliano (Trento), Manfrini Editori, 1978, p. 113-126.

1. No solamente el *tema* del canto, lamentación —divertimiento—, *fin amor* —melopea—, batalla, etc. condiciona directamente el espíritu de la interpretación, sino también la pronunciación misma de los textos, con su propia lógica rítmica, su articulación y sus acentuaciones, los cuales nos proporcionan muchas más indicaciones que la propia música escrita.

2. Por otra parte, la realidad material del instrumento define las posibilidades de articulación musical, así como la naturaleza de los sonidos, bajo cuatro aspectos:

— El *ámbito*. Pues está claro que con unas posibilidades de cinco notas o de cuatro octavas, no se puede hacer la misma música.

— La *potencia* de estos instrumentos, ya que no se canta de la misma manera acompañándose con un órgano grande o con un monocordio.

— La *manejabilidad*, pues si el *organistrum* era lento, la viola o la flauta tienen mayor velocidad y flexibilidad.

— El *espectro armónico*. No solamente porque da el color específico al sonido, sino porque tiene que ser en un punto situado entre la articulación puramente monódica de una sucesión de fundamentales y un nube de consonancias o armónicas.

Buscar un mejor conocimiento de los datos constitutivos de los instrumentos desaparecidos podría parecer insensato, pero vamos a ver cuáles son los métodos para lograrlo y de que manera la iconografía medieval nos puede ayudar.

2. LOS PRECURSORES Y LA MIRADA RETROSPECTIVA

Como bien sabéis, utilizar la iconografía medieval para reconstruir instrumentos antiguos no es una novedad. En la segunda mitad del siglo XIX y el Romanticismo hemos visto el desarrollo de un interés nuevo hacia el *gótico*. Siguiendo el camino abierto en arquitectura por Viollet-le-Duc, Auguste Tolbecque en Francia y Arnold Dolmetsch en Inglaterra, ambos músicos constructores, empezaron la búsqueda, la restauración y la colección de instrumentos antiguos caídos en desuso. Fueron los primeros en reconstruir instrumentos desaparecidos estudiando las pinturas renacentistas y las esculturas románicas. Pero calificaremos su mirada sobre los documentos iconográficos de mirada *retrospectiva*.

Por *mirada retrospectiva* entendemos que nuestros precursores proyectaban sus propios conocimientos técnicos del XIX en los instrumentos que observaban en documentos iconográficos. Así, por ejemplo, cuando Tolbecque reconstruye la viola *da gamba* pintada en los primeros años del XVII por el Dominiquin (Museo del Louvre, París), recoge el aspecto externo del instrumento con su forma específica, pero la construye como un violoncelo clásico.

Hemos tenido la oportunidad de restaurar los instrumentos de la colección Tolbecque conservados en el museo de La Villette, París, y en el museo d'Agesci de Niort, (ciudad del músico y luthier). Tolbecque estaba tan impregnado de su propia experiencia como luthier y violoncelista que nos ha dejado un instrumento muy pesante, con bloques internos, bóvedas de cello, gruesas y fuertes, puente

alto, mástil romántico, diapasón de ébano macizo, etc. Hoy en día, nuestro conocimiento de los instrumentos barrocos nos obliga a constatar que estas primeras reconstrucciones son totalmente anacrónicas y no se encuentra un solo músico especialista en el barroco que los pueda tocar.

Si las cosas parecen hoy bien claras para estos periodos relativamente cercanos, poco ha cambiado para otros mas lejanos, como el renacimiento o la edad media. Por ejemplo, hasta ahora, la mayoría de los instrumentos de arco usados para la música medieval son violines disfrazados, hechos de arce rizado con aros doblados al hierro caliente, contraaros y bloques internos, tapa de pinabete de corte radial, barra armónica, alma, puente curvado, cuerdas entorchadas. Estamos todavía con la misma visión retrospectiva heredada del XIX. Mientras tanto, es interesante notar un cambio de referencia, si Tolbecque quedaba fiel a sus prácticas del XIX, los luthiers contemporáneos dedicados a los instrumentos medievales se inspiraban en la idea que se tiene actualmente de los instrumentos antiguos, el concepto barroco.

Como primera consecuencia, esta visión retrospectiva, combinada con la ausencia de metodología, nos ha dejado una imagen muy infantil de las prácticas instrumentales de la edad media. En el siglo XIX, el instrumentario medieval aparecía como una proliferación desordenada de instrumentos surgidos de la imaginación de cada músico, de cada constructor. Así se constataba en la iconografía una multitud de formas, de cordales y de técnicas de interpretación, dejando una impresión de incoherencia, de ausencia total de reglas o codificaciones.

Para hacer progresar nuestro conocimiento, necesitamos nuevos métodos de investigación. No se puede trabajar de la misma manera cuando se trata de instrumentos antiguos del XVII o del XVIII, con bastantes ejemplares conservados en museos del mundo, que cuando se trata de instrumentos totalmente (o parcialmente) desaparecidos.

3. INVERSIÓN DE LA MIRADA Y NUEVA METODOLOGÍA

Empezando el estudio de estos últimos, que llamaremos *instrumentos muy antiguos*, lo primero es invertir la vieja mirada retrospectiva. Como lo había dicho Jacques Chailley³ en la introducción de sus cursos de historia de la música: «El primer trabajo de todo estudiante en Historia de la música es el de olvidar todo lo que cree saber a través la observación de su propio tiempo, lo que, trasladado abusivamente a otras épocas, escondería totalmente su comprensión.» Teniendo una nueva visión, libre de todo tipo de ideas preconcebidas, tenemos que redescubrir la fuente documental, siguiendo cronológicamente las evoluciones, sin aceptar ningún dato nuevo antes de tener pruebas tangibles de su uso.

3. Jacques CHAILLEY, *Cours d'histoire de la musique*, París, A. Leduc, 1967.

Para la organología medieval, tenemos tres fuentes principales de información:

- el objeto
- el texto
- la imagen.

3.1. El objeto: arqueología musical

El mobiliario musical surgido de excavaciones arqueológicas es muy difícil de encontrar. La mayoría de los instrumentos eran hechos de materiales orgánicos (madera, piel, tripas, etc.), que sólo se pueden conservar en medios anaerobios. Así, los escasos descubrimientos consisten en fragmentos procedentes de viviendas lacustres o vecinas de turberas. Entre los de instrumentos de cuerda tenemos el arco de Dublín (siglo XI), el fragmento de arpa de Carncoagh (siglo XII?), las dos violas de Novgorod (siglo XII y XIV), de Haithabu (siglo X?), y del barco inglés Mary Rose (hundido en 1545), unos siete laudes coptos, el laúd bizantino de Corinto (siglo X), unas cinco liras y siete *gusles* del nordeste de Europa. A estos frágiles documentos se pueden añadir algunas piezas de hueso, ámbar o metal, como puentes, cordales o llaves de afinar.⁴

Más conocidos son unos pocos instrumentos que se han conservado por razones excepcionales, como la cítola de Warwick (siglo XIII), y la *violetta* de Santa Catarina de Vigri, la *guinterna* de Hans Oth, las dos arpas (Trinity College y castillo de Wartburg), todos del siglo XV.

Arqueología musical es una disciplina muy reciente y todos los testimonios reunidos hasta ahora son documentos de primer orden, que contienen datos concretos indiscutibles. Pero, considerando la inmensidad espacio-temporal alcanzada por la Europa medieval cristiana, son muy pocos. Además, estos documentos han sido preservados y descubiertos por razones y condiciones excepcionales, por eso, no son necesariamente representativos de las realidades del uso común. Esperemos que esta joven disciplina se desarrolle por los años que vienen y nos traiga nuevos descubrimientos importantes.

3.2. El texto, un campo de investigación privilegiado

El escrito ha sido siempre el campo de investigación privilegiado por los historiadores, y tenemos muchas publicaciones que hacen referencias literarias a los instrumentos medievales y a su práctica. Pero el instrumento mismo casi nunca es el tema de las citas; tenemos apellidos, comentarios sobre su simbología, a veces ideas del ambiente, del contexto de la interpretación musical, pero hay que reconocer que los escritos occidentales son muy parcos en detalles técnicos, tanto

4. Catherine HOMO-LECHNER, *Sons et instruments de musique au Moyen-Age: Archéologie musicale dans l'Europe du VII^e au XIV^e siècles*, París, Errance, 1996, p. 144.

como en descripciones precisas. Desde el punto de vista que interesa a ambos, constructores y músicos, los textos medievales de origen árabe son mucho mas detallados y a veces ilustrados con dibujos y esquemas técnicos.

El único texto que nos describe metódicamente las diversas afinaciones de la viola medieval con la digitación de la mano izquierda es el de Jerónimo de Moravia en el siglo XIII.⁵ En esta época las traducciones hechas en Toledo y Sevilla de los textos antiguos griegos, conservados en manuscritos árabes, llegaban hasta París y más allá. Basta comparar el texto de Jerónimo con el *Qitab al Musiqi* escrito por al-Farabí⁶ unos siglos antes para entender que nuestro escritor parisino estaba inspirado por una manera nueva de interesarse por los instrumentos, manera inspirada directamente del gran teórico árabe. El capítulo de Jerónimo titulado «La rubeba» es muy claro en este sentido, pues puede ser comparado letra por letra con el de al-Farabí, también dedicado a la descripción del *rabab*. Podemos suponer que no es por casualidad que, como Vincent de Beauvais, Jerónimo de Moravia situaba al-Farabí como descendiente de Pitágoras, Boecio e Isidoro de Sevilla, justo antes de Guido d'Arezzo.⁷

Desgraciadamente, el contenido técnico del Tractatus de Música es excepcional en la literatura medieval cristiana, y no tenemos otros ejemplos de este tipo de aportaciones desde antes del siglo XV en las obras de Arnault de Swolle. Así, por importantes que sean, las informaciones vinculadas por los escritos medievales no aclaran de manera suficiente el enfoque de las prácticas musicales.

3.3. La imagen: una fuente inmensa de informaciones

Como bien se sabe, un dibujo bueno vale más que muchas palabras y, de hecho, las imágenes tienen un papel capital para nuestra investigación. Con miles de documentos, es un campo inmenso que se revela para descubrir y analizar. Pero hasta hace poco los historiadores —privilegiando el texto y siguiendo la vieja oposición entre artes y ciencia nacida durante el siglo de las Luces— desconfiaban de las imágenes.⁸ Además, al trabajar en un ambiente de bibliotecas y libros, han tomado contacto estrecho con una sola cara de la documentación iconográfica, las miniaturas e iluminaciones, sin conceder nunca toda la importancia a los numerosos documentos tridimensionales diseminados en miles de edificios románicos y góticos en toda Europa, las esculturas.

5. Michel HUGLO y Marcel PERES (coord.), *Jérôme de Moravie, un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien au XIIIème siècle*, París, Créaphis, 1992, p. 150, col.1. «Rencontres à Royaumont».

6. Baron RODOLPHE D'ERLANGER, *La musique arabe*, tomo I, Al-Farabi, «Kitabu l-musiqi al-kabir», libros 1 y 2, París, Paul Geuthner, 1930, p. 277-280.

7. Marcel PERES, «Avant propos», en Catherine HOMO-LECHNER y Christian RAULT (coord.), *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalus*, Asnières sur Oise, CERIMM, Fondation Royaumont, 1999, p. 13.

8. François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age, signification et symbolique*, París, Le Léopard d'Or, 1982, p. 11.

Tanto si es pintura como escultura, la imagen medieval es antes de todo un idioma, un lenguaje particular que tiene su vocabulario y su propia sintaxis. Por eso, no podemos considerar una imagen de un instrumento, aislada, como una sencilla representación de una posible realidad. Tenemos que aprender a leer estas imágenes y sus detalles dentro toda la complejidad de sus contextos (simbólicos —contracciones de vocabulario—, deformaciones de perspectivas —cambios de escala—, integración al conjunto gráfico o arquitectónico). Así, la mayor parte de las representaciones de instrumentos no valen por sí mismas, es decir, no pretenden ser representaciones fieles de un objeto con todos sus detalles. Más bien se trata de la representación de un significado, que a veces puede sólo ser *instrumento de David*, o *instrumento de arco*.

Todas las imágenes no pueden recibir el mismo tratamiento documental. La gran mayoría de ellas solo pueden ser útiles para cálculos estadísticos, estudios de contextos o de función musical. Para trabajar, los organólogos tienen que aprender a reconocer, dentro del corpus documental, lo que llamamos *imágenes de calidad*, es decir,⁹ documentos hechos con mucho cuidado y que pueden aguantar observaciones muy exigentes. Cuando se saben leer bien, las *imágenes de calidad* revelan un montón de informaciones pragmáticas, desde el concepto geométrico hasta los procedimientos de construcción, el montaje de las cuerdas o las prácticas interpretativas.

4. SUPERPONER LOS DATOS CON ARREGLO A FECHAS Y LUGARES

La acumulación del máximo de datos surgidos de estas tres fuentes y su superposición con arreglo a fechas y lugares nos permite despejar la gran homogeneidad cronológica y geográfica de todo un corpus de instrumentos muy definidos y bastante estables durante periodos muy largos. Así, por ejemplo, la viola medieval aparece como un instrumento muy definido, mantenido sin ningún cambio respecto a la estructura,¹⁰ la técnica de construcción, el encordado y afinación, y su función musical, estética y sonora, desde los años 1060¹¹ hasta el siglo XVI.¹²

9. Christian RAULT, «Géométrie médiévale, tracés d'instruments et proportions harmoniques», en Christian RAULT (coord.), *Instruments à cordes du Moyen-Âge*, Grâne, CERIMM, Fondation Royaumont, Créaphis, 1999, p. 50.

10. Es precisamente la estructura arquitectural la que permite definir los instrumentos medievales. El dibujo de la caja armónica tiene muy poca importancia y ninguna clasificación; ninguna denominación puede ser atribuida sobre este único criterio.

11. La primera atestación del uso de la viola medieval (piriforme) con sus cuatro cuerdas en el diapason y su bordón exterior aparece en el folio 34v del *Graduel de Nevers*, manuscrito latino conservado en la Biblioteca Nacional de Francia bajo el n° 9449.

12. Christian RAULT, «Iconographie et reconstitution. Quelques expériences récentes et une illustration: la vièle ovale», en *Les cahiers de musique médiévale*, n° 2, *Des instruments pour les musiques du Moyen-Âge*, París, Centre de Musique Médiévale de París, 1997, p. 28-43.

La evidencia de esta codificación es importante porque, al contrario de tantas ideas preconcebidas, aporta nociones nuevas como la existencia de tradiciones bien establecidas y respetadas por constructores en toda Europa, hasta la dimensión del aprendizaje y la enseñanza de la práctica instrumental.

Este sencillo método de superposición cronológica de datos que surge de fuentes diversas lleva a muchos otros descubrimientos, tan simples como la ausencia de *rabecs* medievales. Este *rabec* con sus atributos de origen árabe, fondo redondeado y clavijero de tipo laúd, es claramente el resultado de una transformación progresiva del *rabab* arabo-andaluz, tenemos que comprobar que este último aparece bajo su forma definitiva sólo en el siglo XIII.¹³ Su adopción por los cristianos del norte será tan lenta como la del laúd y tenemos que aceptar que la palabra *rabec* sólo aparece a finales del siglo XIV y en francés.¹⁴ Así el *rabec* es un instrumento renacentista o, mas bien prebarroco y tiene poco que ver con los siglos XI, XII o XIII.¹⁵ Por esto, denominar retrospectivamente instrumentos piriiformes de estos siglos anteriores con la palabra *rabec* no tiene ningún sentido. Aunque tengan tres o cinco cuerdas, estos instrumentos piriiformes con aros y fondo bien definidos y un clavijero plano cristiano, son *violas*.¹⁶

Ahora que estamos libres de la presencia de *rabecs* medievales, una mirada con ojo de niño sobre las *violas* del mundo románico permite destacar dos tipos muy diferentes de instrumentos de arco. Ya hemos observado la primera, tocada *da braccio* con su bordón exterior, y miramos ahora la otra con tres cuerdas, tocada *da gamba*, y generalmente en forma de ocho. Basta observar los documentos para ver que estos instrumentos nunca tienen diapasones. Además tienen siempre puentes de arriba y abajo muy fuertes y altos comparativamente con las otras violas tocadas *da braccio* en los mismos conjuntos iconográficos. Estamos en presencia de un concepto instrumental radicalmente diverso. Aquí, la técnica de digitación de la mano izquierda es a la manera primitiva, heredada de los tiempos de la llegada del arco, en el siglo IX. Esta manera la podemos llamar oriental porque desde el origen del arco en la zona del mar de Aral, los orientales la han conservado siempre. El sistema es muy sencillo: la presión directa del dedo sobre la cuerda, que permite acortar el largo de cuerda vibrante y por lo tanto modificar la nota. Sistema usado en otros cordófonos occidentales de arco como la lira griega, el *organistrum*, el *crwth*, la *godulka*, el *gusle* o los bordones de la viola, etc.

13. No olvidamos por tanto las primeras figuraciones de *laúdes de arco* de la Capilla Palatina en Palermo, Sicilia pintadas a mediados del siglo XII.

14. Exactamente en 1379 en el libro de Jean de BRIE, «Le bon berger», cf. Pierre BEC, *Vièles ou violes, variations philologiques et musicales autour des instruments a archet du Moyen-Age*, París, Klincksieck, 1992, p. 225.

15. Christian RAULT, «Du rbâb au rebec», en *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalus*, p. 78-80.

16. Christian RAULT, «Du rebec à la vièle», en *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalus*, p. 81-82.

La técnica de la mano izquierda diversa, sostenida *da gamba* y la función musical diversa (culto, latina y religiosa)¹⁷ conllevan suficientes diferencias para pensar que este instrumento de arco, nunca encontrado en un contexto de condenación entre las manos de monstruos o animales, llevaba también un apellido diverso. Según la iconografía, el instrumento aparece en el año 1109¹⁸ y cae en desuso a finales del siglo XIII. Los documentos literarios, por estas fechas tienen referencias sólo de dos denominaciones distintas de instrumentos de arco, *viola* y *giga*.

La iconografía medieval aparece pues como una disciplina determinante para aclarar las prácticas interpretativas. Pero leer las imágenes medievales para extraer datos concretos es un ejercicio difícil. Las trampas son numerosas y la más peligrosa bien podría ser nuestro conocimiento histórico. «Antes de hacer la historia de una realidad, conviene saber de qué estamos hablando: cerrar esta realidad en un espacio y un tiempo definidos, describirla y analizarla. Hay que examinar mejor cómo es, y no solamente explicar lo que podría ser respecto a nuestro conocimiento parcial sobre el pasado.»¹⁹

17. No podemos desarrollar aquí todos estos aspectos importantes; para más informaciones, ver Christian RAULT, «La giga : l'autre vièle médiévale», en *Archéologie et musique: Actes du Colloque des 9 et 10 février 2001, Les cahiers du musée de la musique, Cité de la musique*, París, 2002, p. 94-100.

18. La primera imagen de *viola en forma de ocho* proviene de la abadía de Citeaux. Está en las manos de un músico del rey David, en la Biblia de San Stefano Harding, biblioteca pública de Dijon, ms. 14, vol. III, fol. 13v.

19. François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age, signification et symbolique*, París, Le Léopard d'Or, 1982, p. 19.

TRES CLAVIORGUES D'UN MATEIX CONSTRUCTOR A NOVA YORK, MOSCOU I BARCELONA*

ROMÀ ESCALAS

1. DESCRIPCIÓ DEL CLAVIORGUE DE BARCELONA

1.1. L'instrument, construcció i mecànica

El claviorgue del Museu de la Música de Barcelona, registrat amb el número MDMB 821, va ser inicialment catalogat com a orgue positiu, ja que li manca la part de l'instrument de corda. Recerques posteriors van aclarir el seu estat original com a claviorgue.¹ És integrat en un moble de planta quadrada en forma d'escriptori de 800 mm d'amplària per 560 mm de fons i 700 mm d'alçària, amb l'exterior ricament decorat amb una placa de closca de tortuga. La caixa està construïda amb dos cossos acoblats, a l'inferior hi trobem el secret, portavents, un joc de llengüeteria i el teclat, mentre que a la part superior s'hi allotgen la resta dels jocs, les manxes i els calaixets de la part frontal. En obrir les portes, a sota dels calaixos, apareix el teclat de l'orgue amb els tiradors dels registres corresponents. Els tubs de l'instrument resten amagats a la part de darrere de la caixa, entre el fons dels calaixos i un marc de tela fina. A sobre del teclat, dissimulat amb un plafó basculant, s'hi troba un espai interior pentagonal de 105 mm d'alçària, on s'allotjava l'espineta, en aquest moment inexistent, la qual es podia acoblar al teclat de l'orgue.

La decoració de les cares principals del moble, de closca sobre una empriació tenyida de mangra, ofereix relleus que sobresurten més de 20 mm, ja que estan treballats sobre mitges canyes i plans que delimiten espais en forma de figures geomètriques. Les arestes i separacions estan rematades amb motlures de banús.

* Aquest article va ser publicat en versió anglesa a *Music in Art*, vol. XXVII, Nova York, 2002.

1. Romà ESCALAS, «El realejo 821 del Museu de la Música de Barcelona: un claviórgano español del siglo XVI», a *Campos interdisciplinarios de la musicología: Sociedad Española de Musicología*, vol. II, Madrid, 2001, p. 1285 i s.

Els ferratges de les frontisses de les portes tenen franges d'argent i daurat, amb un treball en relleu molt característic. Els frontals dels calaixets i els seus tiradors estan rematats amb petits aplics de plata. A la part interior de les portes i a la posella del plafó central s'hi allotgen figuretes de musses de bronze. L'instrument resta posat sobre un peu (no original) per assolir l'alçada accessible del teclat (fig. 1).



FIGURA 1. Claviorgue MDMB 821 del Museu de la Música de Barcelona.

El subministrament d'aire es produeix mitjançant un parell de manxes situades a la part superior del moble i antigament accionades amb cordes fixades a dues anelles, les quals es tibaven des d'un joc de politges penjades a una estructura exterior. Les dues manxes són originals i tenen sis plecs de 695×260 mm. S'obren pel costat dels greus fins a un angle d'uns 45° . El mecanisme de conducció de l'aire consta de ventoles de mecànica penjada, tallades en xiprer amb la fibra vertical i d'un secret amb corredores. El secret de les ventoles té 131 mm de fons, 51 d'alçada i 580 mm d'amplària. Les ventoles, cobertes d'una sola pell de bé, descansen sobre una tira de pell encolada a la part inferior del seu secret. Les frontisses de les ventoles són també de pell i se subjecten amb un llistó clavat. Les molles, en forquilla de fil de llautó de 0,86 - 0,96 mm de diàmetre, estan fixades a un suport independent. A tall de separació, entre les ventoles trobem clavilles de llautó de 0,95 mm de diàmetre.

Els canals del secret presenten dues seccions en angle recte, per l'especial disposició dels tubs i el conseqüent disseny dels portavents, i estan separats per llistons individuals. El recorregut horitzontal subministra aire a la dolçaina. La taula on encaixen els peus del regal, de roure blanc, està perforada en angle recte ja que els ressonadors resten muntats horitzontalment, amb les seves sortides de cara a l'organista. La part de darrere dels canals està orientada en posició vertical, amb les corredores i els falsos registres superposats. Les taules dels portavents superposades i de llargades diferents sobresurten del secret. Més enllà de les ventoles, els canals estan segellats amb pergamí. Les taules són de roure de 6 mm de gruix. Les corredores i els falsos registres són d'arç. Les corredores es mouen en espais folrats de pell, accionades per varetes metàl·liques fixades als extrems. Des del costat esquerre del teclat, unes palanques de ferro forjat accionen la posició de les corredores. Els portavents estan tallats en taules de til·ler (20 - 30 mm de gruix) i tancats amb una fullola de faig. Aquestes taules dels portavents es fixen al secret amb cargols de ferro fets a mà.

1.2. El teclat

Les tecles de l'orgue se subjecten al bastidor amb tiretes de pergamí. Les plaques de les tecles naturals són d'os i les de les alteracions, de banús. Sota del teclat s'hi troba un llistó folrat de drap que, en accionar les tecles, guia unes varetes de filferro en el seu moviment descendent contra les ventoles.

L'extensió del teclat és de 41 tecles disposades en l'ordre do2/mi2 fa2 - do3 - do4 - do5 - fa5, fa#5, sol5, la5 i una llargada total de 585 mm, una amplada d'octava de 165 mm. La fondària útil de la tecla blanca —fins al plafó frontal— és de 88 mm, la de l'alça,² de 56 mm, i l'amplada de la tecla blanca, de 22 mm. La primera octava és curta i proporciona les notes dels baixos do2, re2 i mi2 amb les tres alces corresponents.

L'ornamentació del frontal de les tecles naturals forma un dibuix trilobulat en marqueteria (fig. 2). Les tapes dels peus dels tubs de les flautes són de noguera amb la fibra horitzontal. Els canals portavents dels tubs de fusta estan tallats en l'interior de la tapa, encara que el bloc també està rebaixat per facilitar el pas de l'aire. Les parets i fons dels tubs són de blada, les tapes frontals, de noguera i blada, i els costats dels tubs més llargs de les flautes, d'avet roig.

1.3. Inscripcions

a) Marques d'orguener en els tubs: a la part frontal del flautat de fusta, s'hi troben tres sèries d'inscripcions: el número d'ordre dels tubs, el 1987, inscrit en el taller del Museu de la Música, es llegeix a l'extrem superior. La sèrie A, en llapis a la part superior, sembla del segle XX; i la més antiga és la B, en tinta negra, prop de la

2. «Alça»: tecla de nota alterada que sobresurt del teclat.

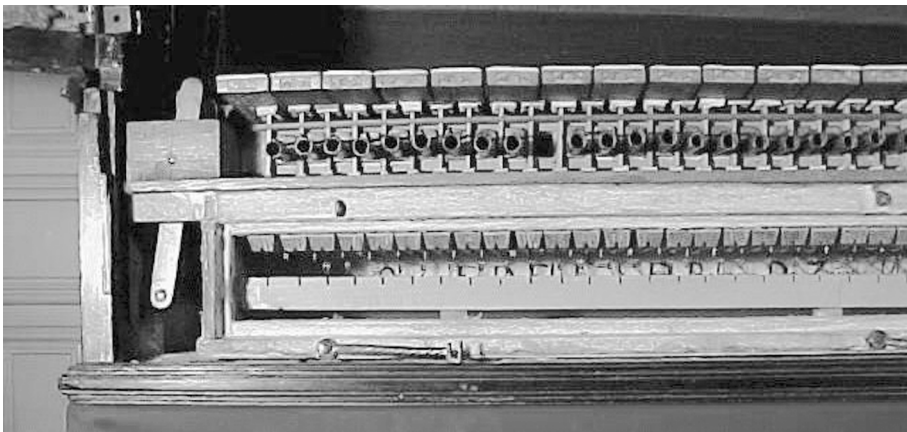


FIGURA 2. Frontal de les tecles naturals, regalia i secret.

boca, i la C, en tinta, just sobre el peu. Als altres registres trobem sèries d'inscripcions iguals. La primera filera de tubs és la més propera a l'exterior de la caixa, que s'aguanta sense travessar la pandereta amb un llistó transversal.

Les inscripcions de la sèrie C del registre *flauteadillo* corresponen a les lletres de les tabulatures alemanyes de tecla del segle XVI, en l'estil del llibre de tecla de Regina Clara Im Hoff³ (1629), i són les originals.

b) A l'interior del secret, cal·ligrafat a la paret posterior, es llegeix: «Excmo. Sr. D. Baltasar de Zúñiga»; «Marques de Aguilafuente»; «Conde de Villalba»; etc.

c) Als calaixos del moble s'hi troben les inscripcions de fusteria en castellà, per indicar-ne la posició: «Izquierda» i «Derecha».

d) A les taules de sota les manxes, durant la restauració del 1998, es trobaren noves inscripcions: «lado Izdo.» i «F. Ferna...».

e) En una taula situada darrere dels calaixos s'hi troba escrit en tinta roja una «L [a]», possibles inicials d'una inscripció incompleta.

f) Al costat de les palanques dels registres hi trobem els noms en castellà, «Flauteadillo» 1 / [Il·legible] 2 / «Beintidosena» 3 / «Dulzayna», 4 amb una cal·ligrafia semblant a la de l'interior del secret.

1.4. Els tubs, característiques acústiques i afinació

La composició de l'orguenet és de quatre jocs situats a la part posterior del moble (fig. 3), descrits amb inscripcions en tinta sobre papers encolats vora les palanques verticals que accionen els tiradors dels registres des de l'esquerra del teclat (taula 1). Des de la part més allunyada del teclat, la disposició seria:

3. Viena, Staatsbibliothek, MS 18491.

TAULA 1
Descripció dels jocs

<i>Inscripció</i>		<i>Joc</i>
<i>Flauteadillo</i>	1	Flautat tapadet de fusta 4'
[Il·legible]	2	Quinzena de metall 2'
<i>Beintidosena</i>	3	Vint-i-dosena de metall 1'
<i>Dulzayna</i>	4	Llengüeta 8'

Els jocs de bisell es troben a la part de darrere de l'interior de la caixa. El flautat tapadet és l'únic joc construït en fusta. Les fileres de la quinzena i de la vint-i-dosena repeteixen els mateixos sons a partir del do# central. La *dulzayna*, situada sota del teclat, és un joc de llengüeta de bronze, amb els tubs disposats de forma horitzontal, dirigits cap a l'organista. Les mides principals dels tubs dels diferents jocs es troben a les taules I, II y III de l'annex.

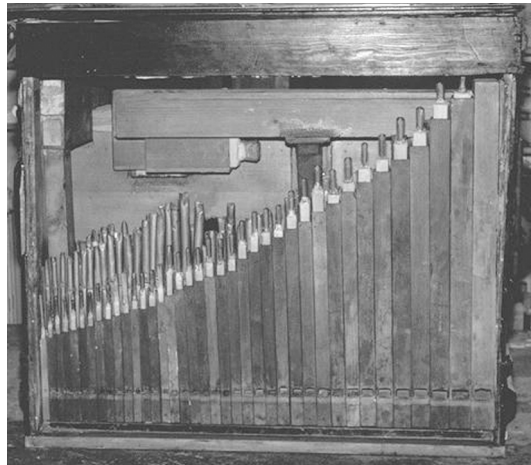


FIGURA 3. Disposició dels tubs a la part posterior del moble del claviorgue de Barcelona.

TAULA 2
Mesures dels sons

<i>Tecla</i>	<i>Flauteadillo</i>	<i>Quincena</i>	<i>Beintidosena</i>	<i>Dulzayna</i>
<i>1r re</i>	do 3 + 35c	do 4	do 5	do 3
<i>1r sol</i>				fa # 3
<i>2n re</i>		do 4		
<i>2n la</i>	sol 3			

S'han pogut enregistrar mostres dels sons d'alguns gràcies a la restauració de les manxes de 1998, i fent les proves amb la pressió d'aire original. S'han mesurat, de moment, els sons corresponents a la taula 2 (respecte a la de 440 Hz):

Al primer tub mesurat, hi trobem la inscripció «a 8» amb una llargada acústica —des del canal de sortida fins a l'extrem— de 306 mm i una pressió de 2,0 cm d'aigua a l'entrada del peu. El segon, sense inscripcions, sona a la mateixa pressió i el del segon la, de 225 mm de llargada acústica, a 2,7 cm de pressió.

En un segon assaig, al Museu de la Música, comparant els sons produïts per alguns tubs amb la pressió de sonoritat òptima, podem fer un pas endavant en el coneixement de l'afinació de l'instrument:

1. Tub núm. 19, *Flauteadillo*: Inscripció: «a». Tecla: segon si b.

<i>Pressió (cm aigua)</i>	<i>So</i>	<i>Observacions</i>
2,0	la 440 Hz + 10 cent	
2,5	la 440 Hz	
3,0	la 440 Hz + 10 cent	= 443 Hz. Original
4,0	la 440 Hz + 20 cent	distorsiona
5,0	la 440 Hz + 25 cent	distorsiona

2. Tub núm. 18, *Flauteadillo*: Inscripció: «g #». Tecla: segon la

<i>Pressió (cm aigua)</i>	<i>So</i>	<i>Observacions</i>
2,0	sol # (440) – 10 cent	
2,5	sol # (440) + 5 cent	
3,0	sol # (440) + 20 cent	millor so
3,5	sol # (440) + 30 cent	

3. Tub núm. 18, *Quincena*: Inscripció: «3». Tecla: segon la

<i>Pressió (cm aigua)</i>	<i>So</i>	<i>Observacions</i>
2,0	no canta	
2,5	sol # (440)	inestable
3,0	sol # (440) + 15 cent	= 442 + 5 cent
3,5	sol # (440) + 20 cent	distorsiona

A partir de l'observació i les inscripcions del tapadet, comparades amb les dels altres jocs podem constatar que manca el primer tub colzat d'aquest registre. D'això deduíem que el diapasó de l'instrument original va ser desplaçat més amunt aproximadament mig to respecte a un diapasó original de 443 Hz, operació feta possiblement pel mateix Hauslaib ja que al dors del tub afegit, de boca amb forma diferent, apareix una inscripció en llaips: «L. Haus °» (fig. 4). El diapasó original s'apropa, doncs, al proposat per Stewart Pollens de Nova York, la = 448 Hz.



FIGURA 4. Tub afegit i primer original del tapadet.

Resumint els resultats tindríem que l'instrument sona amb una pressió aproximada de 3 cm i el diapasó actual és un la de 418 / 420 Hz, mentre que el diapasó original hauria estat un la de 443 Hz.

En un nou programa de recerca del Museu de la Música de Barcelona s'han enregistrat mostres de quatre tubs de cada un dels diferents jocs per reconstruir un facsímil sonor mitjançant un mostrejador comandat des d'un fitxer MIDI. El resultat ens il·lustra sobre les possibles combinacions de registració de l'instrument.

1.5. Procedència

Les inscripcions de l'interior del secret ens porten al primer propietari, l'Excm. Sr. Baltasar de Zúñiga,⁴ marquès d'Aguilafuente i comte de Villalba. Nat a Monterrey (Orense) cap a mitjan 1500 i mort a Madrid el 1622. Enviat com a ambaixador dels arxiducs Alberto i Isabel d'Àustria a Flandes abans del 1600. El 1608 fou nomenat ambaixador de l'Imperi i membre del Consell de Guerra i Estat. A la mort de Felip III, el 1621, obtingué el càrrec de primer ministre de Felip IV. Fins al 1963 perdem el rastre de tan noble instrument, moment en què és adquirit pel Museu Municipal d'Instrumentes Musicals de Barcelona per donació de la senyora Concepció Llumà, vídua de Martí.

4. *Diccionario de historia de España*, Madrid, Alianza, 1979.



FIGURA 5. Claviorgue del Museu Metropolità de Nova York.

2. ALTRES INSTRUMENTS RELACIONATS

2.1. El claviorgue del Museu Metropolità d'Art de Nova York

El claviorgue del Museu Metropolità d'Art pertany a la Col·lecció Crosby Brown (1989, 89.4.1191), integrat per un orguenet i una espineta pentagonal tancats en un moble escriptori de 711 mm d'amplada, 615 mm d'alçada i 553 de fondària, excloent-hi les motllures (fig. 5). El moble, amb la mateixa forma i disposició que el de Barcelona, està exteriorment decorat d'una manera sòbria i senzilla amb vellut vermell, drap negre i motllures de banús. Com a màxima representació figurativa trobem, al plafó central, una placa petita de bronze fos, daurada, amb la representació de la davallada de la creu de Jesucrist. A la guia dels saltadors de l'espineta s'hi troba la inscripció: «D. G. Quid possibile apud Laurentium Hauslaib, Norimbergensem, 1598».⁵

Segons Stewart Pollens,⁶ el mecanisme de l'orgue i els tubs corresponen a la factura de Nuremberg del principi del segle XVII, fets per Stephan Cuntz i Nicho-

5. «Per la gràcia de Déu, fet possible per Laurentium Hauslaib, de Nuremberg, 1598.»

6. Stewart POLLENS, «The Claviorganum by Lorenz Hauslaib, Nuremberg, 1598», a *Das Österreichische Cembalo: 600 Jahre Cembalobau in Österreich*, Tutzing, Alfons Huber, 2001.

las Manderscheidt. L'orgue de Hauslaib del Museu Metropolità estava muntat originalment amb dues manxes cuneïformes però en una restauració feta a Berlín el 1886 van ser ajuntades i transformades en un regulador de reserva, mentre que el subministrament manual d'aire procedeix d'una nova manxa muntada sota la caixa de l'orgue. En la recerca descrita per Pollens es va calcular una pressió equivalent a 5,0 cm,⁷ probablement una mica per sobre de la pressió original i el la del flautat obert sonava entre 20-40 cent per sobre de 440, que representaria una afinació de 443-448 Hz.

Aquest orgue només conserva dos rengles de flautats de fusta: un flautat obert de 2' i un tapadet de 4', ja que hi manquen dos jocs suplementaris. El sistema mecànic, les mides i la disposició de ventoles i corredors són iguals que el de Barcelona. Així com els portavents dels flautats, tallats en blocs de til·ler i els tiradors dels registres. Des de la part frontal la disposició dels registres seria: flautes 4', flautat obert 2', principal de metall 1' (manquen els tubs), regalia (manquen els tubs). El teclat, elaborat amb placa d'ivori a les tecles naturals i les alteracions fetes amb plaques de banús, té una extensió de 41 tecles de C/E — $g^2.a^2$ decorades amb una ornamentació de fusta trilobulada al frontal de les tecles blanques, idèntica a l'emprada pel constructor d'orguenets de Nuremberg Andreas Manderscheidt, del principi del segle XVII. Els tubs conservats ofereixen també detalls de construcció semblants als d'altres constructors de Nuremberg del final del segle XVI i el principi del segle XVII.⁸

Es van mesurar les afinacions dels tubs del la i del do a diferents pressions. A pressions inferiors a 38 mm d'aigua el so era inestable en els greus, possiblement per l'alteració de les boques. Cal remarcar que l'actual posició dels taps de l'orgue del Metropolità sol ser molt alta (fins i tot en alguns sobresurten del tub), possiblement per ajustar l'afinació del tapadet amb el flautat obert. En el tapadet d'ambdós instruments, els tubs amb la mateixa inscripció al peu tenen les bases dels peus iguals. Aquest detall ens suggereix una harmonització original igual. D'acord amb el tipus de proporció dels tubs, el flautat obert de 2' hauria tingut una proporció per octava de 3:5.

L'espina, a l'octava, amovible, per exemple, resta perfectament encaixada en un espai pentagonal sobre el teclat de l'orgue. Les característiques estructurals de l'espina indiquen que el teclat estava dissenyat per acoblar-se al de l'orgue. Indicacions originals dels noms de les notes apareixen en tinta a les tecles i als saltadors de l'espina, i als peus dels tubs sobre la taula dels portavents. Aquestes inscripcions corroboren l'afinació amb octava curta d'ambdós instruments i que la disposició dels tubs és original, sense transposicions de l'afinació general. És un fet notable que l'espina a l'octava del claviorgue de Hauslaib conserva el teclat i el compàs originals, i que la taula harmònica, saltadors i guies

7. La pressió del vent es va calcular aproximadament a partir del pes mesurat i la superfície superior de cada manxa.

8. Stewart POLLENS, «The Claviorganum...», p. 249.

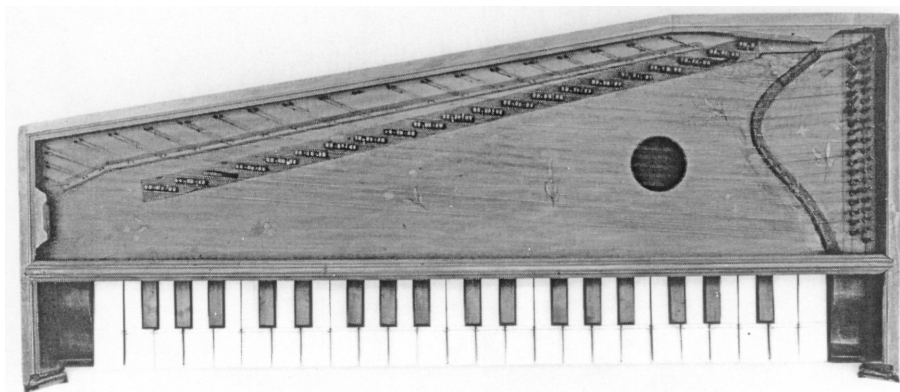


FIGURA 6. Espineta del claviorgue del Museu Metropolità de Nova York.

siguin originals. Els ponts són també originals i no hi ha rastres de cap intent d'alterar les llargades de les cordes originals. Les mides de l'espineta, de forma pentagonal, són 661 mm d'amplada, 275 mm de fons i 96 mm d'alçada. Muntada dins d'una caixa exterior, consisteix bàsicament en una caixa de ressonància formada per la taula harmònica de xiprer i una taula inferior entre les quals hi ha encolats un claviller i un bloc de til·ler, encolats amb encasts en cua de milà, tot formant una estructura força rígida. La seva forma i posició ens permeten acoblar l'extrem de les tecles amb les de l'orgue mitjançant unes transmissions. Els saltadors de faig tenen pesos de plom, balancins de perera, molles de pèl de senglar i una ranura per a un apagador. Els saltadors corren dins de guies de tafilet vermell encolades en ranures de la taula harmònica i de la inferior. Les tecles són de faig muntades sobre un bastidor fet d'avet roig i til·ler. Uns encaixos en els blocs laterals del teclat semblen haver allotjat un llistó amb ranures que subjectaven les transmissions per acoblar el teclat de l'espineta amb la part inferior de l'orguenet. La taula harmònica de xiprer, d'uns 2,9 mm de gruix, està pintada amb flors i una sanefa, i proveïda d'una roseta geomètrica de fusta (fig. 6). Els ponts són de perera, i tenen clauets senzills de llautó de 0,82 mm de diàmetre.

2.2. El claviorgue del Museu Glinka de Moscou

Un instrument molt interessant, de característiques molt semblants als anteriors, es conserva als fons del Museu Central Estatal de la Cultura Musical M. Glinka, a Moscou, catalogat com a espineta-escriptori, d'un constructor anònim italià del 1593.⁹ Encara no n'hem pogut efectuar una observació directa, però a partir de les fo-

9. *Instrumentos musicales de los pueblos del Mundo*, Moscou, Museu Central Estatal de la Cultura Musical M. Glinka, Ministeri de Cultura de l'URSS, núm. K932/5, p. s. n.

tografies deduïm immediatament que el moble exterior, les portes, els calaixos i la ferreteria tenen la mateixa factura que els dels claviorgues de Barcelona i Nova York. A diferència dels instruments anteriors, el frontal dels calaixos i altres plafons de l'interior de les portes estan decorats amb representacions d'escenes religioses, fetes amb incrustacions de nacre sobre fons negre, entre les quals destaca, en el plafó central a sobre del teclat, la davallada de la creu de Jesucrist. L'interior de les portes i l'exterior del moble estan elaborats amb plaques de fusta noble de tons vermellorsos (fig. 7).

El teclat de l'espina té 41 teclades, amb la mateixa disposició que el teclats de Barcelona i Nova York, i decorat en la part frontal amb el motiu trilobulat descrit en els altres instruments. Una diferència important és la manca del teclat (i secret) de l'orgue, fet que deixa un espai buit sobre la base inferior, ocult per un plafó decorat amb nacre, fent joc amb els calaixos. El teclat de l'espina es pot amagar superposant-hi un plafó semblant, de manera que l'instrument resta dissimulat dins del moble. Tampoc no es conserven les manxes, per la qual cosa la tapa superior és totalment llisa.



FIGURA 7. Claviorgue del Museu Central Estatal de la Cultura Musical M. Glinka.

3. EL CONSTRUCTOR: LORENZ HAUSLAIB

Lorenz Hauslaib constructor i comerciant d'orgues i instruments de teclat a Nuremberg,¹⁰ el 1608 es registrà com a ciutadà a Altdorf. Es casà tres vegades a Nurem-

10. Informació facilitada pel doctor Frank P. Bär del Museu Nacional Germànic de Nuremberg, el 5 de desembre del 2001.

berg, el 1605, el 1613 i el 1618. El 1604 i el 1606 va ser taxador a Frankfurt del Main. L'únic orgue construït per ell del qual es conserva documentació és el d'Altdorf del 1608.

Investigacions recents de Jürgen-Peter Schindler¹¹ ens han desvetllat les relacions entre Lorenz Hauslaib i Steffan Cuntz, l'orguener que adquirí la ciutadania de Nuremberg el 1598. Schlinder suggereix que Hauslaib era un orguener i comerciant que contractava periòdicament Cuntz com a assistent per a la construcció de gabinets. Sembla que en l'època en què es construí l'orgue del Metropolità Hauslaib i Cuntz treballaven junts. El 1600 Cuntz fou empresonat, denunciat pel seu company per incompliment professional. Schindler suposa que la mecànica de l'instrument del Metropolità va ser construïda per Cuntz, a partir de la comparació amb altres instruments d'aquest constructor.

A la *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*,¹² l'autor no ens parla de Hauslaib però sí de Cuntz com a «orguener molt apreciat per la seva manufactura, pendent sempre de perfeccionar els seus instruments i els d'altres constructors». Segons Schindler, Cuntz morí el 9 de novembre del 1629. A pesar de l'atribució del mecanisme de l'orgue del Metropolità a Cuntz, la inscripció sobre la guia dels saltadors de l'espina ens confirmaria la col·laboració d'ambdós constructors, així com el protagonisme de Hauslaib.

4. LA TRADICIÓ HISPÀNICA DEL CLAVIORGUE

Podem documentar la tradició orguenera a la Corona catalanoaragonesa a partir de dades que es remunten al segle XIV, amb les primeres notícies sobre *òrguens* petits, portàtils¹³ i de coll,¹⁴ així com sobre els grans orgues¹⁵ de cor de les catedrals.¹⁶ Al llarg del Renaixement aquests darrers són escassos, en canvi, trobem una gran difusió de regalies, positius o processionals, a la cort i a l'església. Són instruments com els descrits al *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius¹⁷ (1619), anomenats positius, els de tubs flautats i els de llengüeteria.

Aquesta tradició es mantingué encara vigent el 1830, com trobem al manuscrit de Granada, *Compendio de el arte de organeria*: «La cuarta especie son los

11. Stewart POLLENS, «The Claviorganum by...», p. 247.

12. Johann G. DOPPELMAYR, *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*, Nuremberg, 1730.

13. Arxiu de la Corona d'Aragó, Barcelona, 12-09-1346/ RP reg. 868 f. 43v.

14. Arxiu de la Corona d'Aragó, Barcelona, 16-09-1394, reg. 1966, f. 160.

15. Arxiu de la Corona d'Aragó, Barcelona, 16-09-1394, reg. 1966, f. 160.

16. Higiní ANGLES, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, IEC, 1935, p. 84; «Testamento con la oferta del órgano», de Fr. Guillem de Lacera (1259) y «Colecta del Obispado de Lérida», de 1279.

17. Michael PRAETORIUS, *Syntagma Musicum, De Organographia*, Wolffenbüttel, 1619, planxa IV.

portatiles o reales [...] distinguiese por no ser el caño de tanta longitud como aquel por ser tapado.»¹⁸

Aquests documents només ens parlen de registres de bisell. Tot i això, la primera notícia que tenim sobre l'ús de la llengüeteria és el propi testimoni d'un orguenet de l'Escorial,¹⁹ construït pel mestre Gilles Brebos d'Anvers el 1580, proveït de dolçaines *altas i baixes*.

Malgrat aquesta antiga tradició orguenera, hem d'esperar un segle per trobar el primer document referit al claviorgue hispànic, la signatura del contracte amb Mahoma Mofferiz per a la construcció d'aquest instrument el 1479,²⁰ per part del bisbe de Plasència, don Gutierre Álvarez de Toledo. Aquest document que ens diu que abans ja n'havia construït un per a l'almirall de Castella, el senyor Fadrique Enríquez. Posteriorment, el 1484, va aparèixer un pagament per l'«adobo II de estos instrumentos»²¹ entregats per Mahoma Mofferiz personalment a la reina Isabel a Tarazona (Saragossa). Probablement un fou el que l'arquebisbe va regalar al príncep Joan el dia del seu naixement, el 1478. La reina Isabel ens comenta que en tenia un a la cambra l'infant Joan:²² «Había [...] un claviórgano, que fue el primero que en España se vio.»²³ El 1488, Juan de Colonia, cabaler de Saragossa, encomanà la construcció d'un claviorgue als mateixos artesans; el 1493 n'adquirí un altre Garci Fernández Manrique, marquès d'Aguilar de Campo, i un altre cabaler el 1508. Encara el 1548 es féu referència a la construcció d'un claviorgue fet de Miguel de Albarel, casat amb una Mofferiz. La nissaga dels Mofferiz, que a partir del 1526 canvià els noms per necessitats forçades de conversió, representa un llinatge d'artesans saragossans íntimament relacionats amb la construcció de claviorgues, i altres instruments de teclat i de corda.

La qualitat tradicional dels claviorgues d'aquest llinatge d'artesans contribuï al llarg del segle XVI a convertir-los en instruments especialment apreciats per les corts espanyoles, símbols d'ostentació tecnològica i social. No és gens estrany que a l'inventari dels béns de Felip II, en la seva mort el 1598, hi figuri un claviorgue. Pedro Cerone,²⁴ al segle XVII, els cita com a habituals en la descripció dels instruments de teclat: «Organos, clavicembalos, arpycordios, monochordios, Regales, i claviorganos son instrumentos que entre tonos i semitonos tienen 50 voces... i algunos ay de 42 solamente.»²⁵

18. *Compendio del arte de organería, sacado de varios autores...*, Granada, NAIR (Anagrama), 1830, f. 2v, col·lecció particular de Luis Jambou (traducció).

19. Rudolf REUTER, *Orgeln in Spanien*, Kassel, Bärenreiter, 1986, p. 74.

20. Pedro CALAHORRA, «Los clavicimbales, clavicordios y claviórganos de los artesanos moros zaragozanos de los siglos XV y XVI», ponència inèdita presentada al Congrés de Mojácar, Almeria, 2001, p. 2.

21. Posada al punt.

22. Gonzalo FERNÁNDEZ DE OVIEDO (cronista real), «Libro de la Cámara».

23. Traducció.

24. Pedro CERONE, *El Melopeo y Maestro*, Nàpols, 1623.

25. Traducció.

Tan estès va ser l'ús d'aquest instrument que fins i tot s'ha conservat, als fulls finals d'un dels actes capitulars del Pilar de Saragossa,²⁶ un document titulat, «Instrucción para regir el panarmónico» (claviorgue), on es troben instruccions de registració per a l'ús de les flautes, *nazar*, *quincena*, *campanillas* i corda.

5. CONCLUSIONS

5.1. Descripcions i mides

Per la forma, els materials i els mecanismes dels tres instruments, hem de concloure que es tracta de peces procedents d'un mateix taller, construïdes amb un mateix criteri i format, i en un període de temps relativament curt. Si els mecanismes dels orgues són idèntics, hem d'afegir que els teclats de l'espina i dels orguenets procedeixen d'una mateixa escola, tots decorats amb la marca trilobulada en els frontals de les tecles diatòniques. Els tractaments ornamentals dels metalls de les frontisses són també d'una mateixa procedència. Segons el doctor Frank P. Bär, conservador del Museu Nacional Germànic de Nuremberg, es tracta del mateix treball de decoració emprat pels constructors de sacabutxos d'aquesta ciutat al segle XVI.

Tot i això, les mides exteriors de l'instrument de Barcelona són lleugerament més grans que el de Nova York:

<i>Mides (en mm)</i>	<i>Amplària</i>	<i>Fondària</i>	<i>Alçària</i>
Nova York	711	553	615
Barcelona	800	560	700

El relleu de la placa de tortuga i la disposició de les manxes a la part superior, suprimides als altres instruments, és l'explicació de l'increment de les mides exteriors del moble de l'instrument de Barcelona. Les mides internes de la construcció dels orguenets semblen gairebé de sèrie.

5.2. Tubs dels orgues i afinacions

Dels tres instruments ressenyats, el del Museu de la Música de Barcelona, el del Metropolità de Nova York i el del Museu Glinka de Moscou, cada un ha tingut amb els segles usos diferents, fet que ha motivat alteracions en la seva conservació sense per això alterar-ne els trets fonamentals. Tot i això, la qualitat instrumental i la riquesa de la seva construcció, n'han garantit un estat de conservació

26. Pedro CALAHORRA, «Los clavicímbalos, clavicordios...», p. 7.

suficient per arribar al segle XXI en condicions de funcionament sonor. En els orguenets del de Barcelona i Nova York les parets i el fons dels tubs són de blada i les tapes frontals, de noguera i blada. Els costats dels tubs més llargs del tapadet són d'avet roig.

Els tubs de l'instrument de Barcelona han estat desplaçats mig to respecte al teclat i si considerem, comparant-lo amb el del Metropolità, que les obertures de les finestres estan pujades per treballar a una pressió més elevada, tot això representa un desplaçament del diapasó aproximadament de més mig to respecte a l'original de 443 Hz. El diapasó original s'apropa, doncs, al proposat per Stewart Pollens per al de Nova York, $a^1 = 448$ Hz.

5.3. Les espinetes

A més del magnífic estudi de Stewart Pollens²⁷ sobre l'espineta del Metropolità, és necessari que, d'una manera urgent, per a l'organologia actual s'estableixi una comparació entre les espinetes dels instruments de Moscou i de Nova York. D'aquesta comparació es deduirien amb més precisió les característiques que farien possible la reconstrucció de l'espineta de l'instrument de Barcelona. Aquesta operació es facilitaria més encara si l'espineta pentagonal que figura a la col·lecció de Nova York, similar en manufactura i dimensions a la del seu claviorgue, procedís de l'instrument de Barcelona.

5.4. Constructors i tradició

Encara que no ha estat possible obtenir més informació sobre l'instrument del Museu Glinka de Moscou, podem considerar que els tres instruments procedeixen del mateix taller d'organeria, de Lorenz Hauslaib a Nuremberg, construïts al final del segle XVI, probablement en col·laboració amb Steffan Cuntz.²⁸ Confirma aquesta suposició la inscripció al topall d'apagadors de l'espineta del Metropolità i les restes cal·ligràfiques trobades a l'orgue del de Barcelona.²⁹

La possible relació entre els orgueners de Nuremberg i la tradició hispànica del claviorgue a través de les capelles flamenques, discutida en una ponència de l'autor de l'any 2001,³⁰ es podria veure reforçada amb la documentació trobada sobre la visita comprovada dels representants de la Cort espanyola a Nuremberg el 1611, i fins i tot, amb la presència de Baltasar de Zúñiga mateix a aquesta ciutat un any més tard. En tot cas, cal considerar com a fet rellevant l'afecció tradi-

27. Stewart POLLENS, «The Claviorganum...», p. 262.

28. Cròniques recollides a Freiherr VON SODDEN i Franz LUDWIG, *Kriegs und Sittengeschichte der Reichsstadt Nuremberg*, Erlagen, 1860.

29. Romà ESCALAS, «El realejo 821...», p. 1285 i s.

30. Romà ESCALAS, «El realejo 821...», p. 1297.

cional de la noblesa hispànica per aquest tipus d'instrument, més d'un segle enllà de les primeres notícies.

D'acord amb la revisió dels documents descrits i en contra de l'opinió d'alguns organòlegs anglosaxons, podem establir l'any 1478 com el de la primera citació d'un claviorgue, instrument absolutament definit des del punt de vista morfològic i funcional, en el marc d'una tradició anterior, i establir Mahoma Mofferriz de Saragossa com al seu «inventor».

5.5. Altres característiques

Encara que les mides externes del de Barcelona són lleugerament més grans, els elements que integren els orgues i la part interna i metàl·lica dels mobles són d'una semblança sorprenent, fet que ens fa pensar en una construcció simultània, gairebé seriada, dels tres instruments en dates molt pròximes o fins i tot idèntiques. Una comparació entre l'espina de Nova York i la de Moscou acabaria de confirmar aquesta suposició; encara que les diferències en les decoracions externes personalitzarien els diferents instruments d'acord amb el gust i la jerarquia de cada propietari.

Remarquem que la decoració amb figures de l'instrument de Barcelona, totalment mitològica, contrasta amb els motius religiosos dels altres instruments, en els quals un motiu comú, la davallada de la creu de Jesucrist, apareix amb diferents procediments decoratius.

Tot i això, la placa de closca de tortuga del de Barcelona difereix de bon tros de les altres decoracions de les superfícies exteriors dels altres instruments. El fet de trobar-se inscripcions d'ebanista en castellà a l'interior del moble —vegeu la inscripció *c*— ens fa pensar que fou redecorat posteriorment per artesans hispànics. Les etiquetes amb els noms dels registres —vegeu la inscripció *f*— i la inscripció de dins del secret amb el nom del propietari, totes també en castellà, podrien correspondre a operacions de manteniment o transformacions de l'instrument portades a terme en terres hispàniques.

BIBLIOGRAFIA

- ANGLÈS, Higini. *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. Barcelona: Instituto Español de Musicología (CSIC), 1960.
- *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: IEC, 1935.
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Claviórganos de Mahoma Moferriz en la Corte de los Reyes Católicos». *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. IX (2-1993).
- CERONE, Pedro. *El Melopeo y Maestro*. Nàpols, 1623.
- Diccionario de historia de España*. Madrid: Alianza, 1979.
- DOPPELMAYR, Johann G. *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*. Nuremberg, 1730.
- ESCALAS, Romà. «El realejo 821 del Museu de la Música de Barcelona: un claviórgano español del siglo XVI». A: *Campos interdisciplinarios de la musicología: Sociedad Española de Musicología*. Vol. II. Madrid, 2001, p. 1285 i s.
- FISCHER, Hermann; WOHNHAAS, Theodor. *Lexicon süddeutscher Orgelbauer*. Wilhelmshaven, 1994.
- FORNI, Humberto. «Nota sul claviórgano». A: *L'Organo, Rivista di Cultura Organaria e Organistica*, any XXIV-1986.
- MORTE GARCÍA, Carmen. «Mahoma Moferriz, maestro de Zaragoza, constructor de claviórganos para la Corte de los Reyes Católicos». A: *Aragón en la Edad Media XIV-XV*. Saragossa: Universidad de Zaragoza, 1999.
- MUSEU CENTRAL ESTATAL DE LA CULTURA MUSICAL M. GLINKA. *Instrumentos musicales de los pueblos del mundo*. Moscou: Ministeri de Cultura de l'URSS, núm. K932/5, p. s. n.
- MUSEU DE LA MÚSICA. *Catàleg /1. Instruments*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991.
- POLLENS, Stewart. «The Claviorganum by Lorenz Hauslaib, Nuremberg, 1598». A: *Das Österreichs Cembalo: 600 Jahre Cembalobau in Österreich*. Tutzing: Alfons Huber, 2001.
- PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum: De Organographia*. Wolffenbüttel, 1619.
- REUTER, Rudolf. *Orgeln in Spanien*. Kassel: Bärenreiter, 1986, p. 74.
- SODDEN, Freiherr von ; LUDWIG, Franz. *Kriegs und Sittengeschichte der Reichsstadt Nuremberg*. Erlagen, 1860.

ANNEX

TAULA I
Barcelona MDMB 821, Flauteadillo (mides en mm)

<i>Posició</i>	<i>Amplària interior</i>	<i>Llargària interior</i>	<i>Amplària de boca</i>	<i>Llargària de boca</i>
1	29,20	51,20	30,50	16,50
2	31,20	49,00	20,10	17,10
3	27,50	46,70	26,80	15,10
4	23,60	43,30	24,00	15,30
5	23,20	40,10	24,20	13,50
6	20,20	36,10	20,50	13,80
7	18,60	33,00	19,30	13,70
8	17,80	31,60	17,70	12,80
9	16,80	30,60	17,00	12,60
10	15,80	28,80	16,50	11,20
11	15,90	27,30	15,00	12,50
12	14,80	26,30	14,20	10,10
13	14,80	26,50	13,90	11,60
14	13,00	23,80	13,30	10,90
15	10,70	23,90	12,80	11,40
16	11,80	22,50	12,60	12,70
17	11,50	21,10	11,20	7,80
18	10,70	20,60	11,20	9,40
19	10,40	19,50	10,50	8,20
20	9,70	17,80	9,70	7,70
21	10,00	17,70	9,20	7,40
22	10,40	21,00	9,90	7,20
23	9,20	17,30	9,40	7,20
24	9,50	16,50	8,60	6,40
25	9,00	16,30	8,40	7,00
26	8,30	19,60	8,40	6,20
27	7,50	14,70	7,20	6,80
28	8,20	14,50	7,70	5,70
29	7,40	14,10	7,20	5,10
30	6,70	13,80	6,80	4,90
31	8,00	13,90	7,70	5,60
32	7,70	12,50	7,40	5,10
33	6,80	12,30	6,70	3,90
34	7,20	11,80	6,70	4,30
35	6,20	12,10	6,40	3,50
36	6,60	11,30	5,90	4,00
37	6,60	10,30	6,00	3,80
38	6,40	11,10	5,50	4,00
39	5,10	10,60	6,00	4,00
40	5,70	10,60	5,70	3,80
41	5,40	10,50	5,20	3,90

TAULA II
Barcelona MDMB 821, Quincena

<i>Posició</i>	<i>Llargària total</i>	<i>Diàmetre interior</i>	<i>Longitud acústica</i>	<i>Amplària de boca</i>	<i>Alçària de boca</i>
1	478	26,50	311	19,30	8,00
2	448	26,50	273	17,10	7,00
3	410	25,00	238	17,10	6,40
4	414	22,50	235	16,00	6,10
5	385	21,00	198	15,00	5,50
6	367	20,00	173	14,20	5,00
7	363	18,00	171	13,00	5,00
8	344	17,00	156	12,30	4,80
9	344	15,00	151	12,20	4,30
10	302	15,00	144	11,90	4,00
11	329	14,50	133	12,50	4,50
12	321	14,50	128	11,30	4,10
13	292	14,50	126	12,50	4,10
14	304	13,50	113	11,00	3,80
15	298	12,50	108	9,60	4,00
16	293	12,00	100	9,60	3,10
17	283	12,00	93	9,30	3,80
18	283	10,50	90	9,30	3,10
19	269	10,00	83	9,30	3,10
20	274	10,00	80	8,50	3,00
21	252	9,50	73	7,00	2,60
22	318	16,50	135	10,70	4,50
23	331	14,50	135	12,00	3,30
24	318	13,00	131	10,80	4,00
25	313	13,50	120	11,00	4,30
26	308	12,50	113	10,90	3,20
27	299	12,50	105	9,10	3,50
28	289	11,50	98	10,00	4,20
29	279	11,50	99	9,90	2,20
30	268	12,50	84	9,90	3,50
31	269	10,00	84	8,70	4,10
32	265	9,50	74	8,70	2,80
33	254	9,50	73	7,20	3,40
34	249	9,50	70	7,70	3,00
35	246	9,50	65	7,00	3,10
36	245	8,50	61	6,70	2,30
37	240	8,00	58	6,30	2,70
38	233	8,00	56	6,20	2,80
39	238	7,50	53	6,10	2,30
40	228	7,50	41	6,00	2,40
41	228	7,50	42	6,10	2,40

TAULA III
Barcelona MDMB 821, Beintidosena

<i>Posició</i>	<i>Llargària total</i>	<i>Diàmetre interior</i>	<i>Longitud acústica</i>	<i>Amplària de boca</i>	<i>Alçària de boca</i>
1	326	16,50	148,00	12,50	4,40
2	315	15,50	135,00	12,10	5,50
3	269	15,00	110,00	10,10	3,40
4	276	13,00	109,00	10,00	3,70
5	291	12,00	100,00	8,80	3,70
6	286	11,50	91,00	9,50	3,50
7	260	11,20	81,00	9,30	3,10
8	268	11,00	83,00	8,70	3,10
9	253	10,50	73,00	6,80	2,90
10	247	9,50	69,00	6,80	2,60
11	236	9,50	65,00	6,80	3,10
12	237	9,00	63,00	7,00	3,00
13	238	8,50	60,00	6,30	2,60
14	245	8,50	56,00	6,90	2,60
15	235	7,50	52,00	5,30	2,60
16	232	7,50	48,00	6,40	2,20
17	283	11,20	89,00	9,60	3,50
18	259	12,00	81,00	9,00	3,60
19	264	11,00	79,00	8,40	2,70
20	259	10,00	74,00	7,40	2,50
21	262	9,50	75,00	7,10	3,40
22	250	9,90	72,00	7,10	2,90
23	246	9,50	66,00	7,10	2,70
24	243	9,00	64,00	7,40	2,50
25	244	8,30	58,00	6,50	2,50
26	247	8,50	54,00	5,90	2,30
27	236	7,50	51,00	5,30	2,50
28	230	8,00	46,00	5,10	2,30
29	264	9,50	42,00	7,00	2,70
30	225	7,50	43,00	5,40	2,40
31	238	7,00	39,00	5,50	2,40
32	218	7,30	35,00	5,10	2,20
33	250	9,50	72,00	7,70	3,70
34	221	10,50	66,00	8,20	2,50
35	246	9,50	67,00	7,40	2,70
36	243	9,00	60,00	7,00	2,30
37	239	8,50	54,00	6,10	2,50
38	235	8,50	54,00	6,50	2,50
39	229	8,00	53,00	6,10	2,30
40	191	9,50	37,00	8,00	2,30
41	218	7,50	40,00	5,60	2,00

FRA PRATICA E TEORIA: DA QUALI TAGLIE È COSTITUITO UN CONSORT DI TRAVERSE?

SIMONE ERRE

Con questo articolo vorrei cercare di stabilire da quali taglie era costituito il consort di Traverse rinascimentali. Per rispondere a questa non semplice domanda prenderò in considerazione le due strade seguenti: la prima consisterà in riassumere quello che le fonti letterarie (i trattati) ci hanno tramandato; la seconda consisterà in analizzare le «Vigint e sept chansons musicales [...] les plus convenables a fluste dallemant [...] et a fluste a neus trous [...]» pubblicate dall'editore Pierre Attaingnant a Parigi nel 1533. L'importanza di questa fonte musicale è evidente a più livelli. Viene infatti qui certificata una volta di più la prassi secondo la quale la musica destinata alle voci viene eseguita da strumenti. Ancora più importante è il fatto che il passaggio dalla musica vocale a quella strumentale avviene facendo ricorso a due specifici strumenti (Flauto e Traversa) e non, come di consueto, «a ogni sorta di strumenti». Attaingnant, e qui sta il fatto veramente insolito, vuole inoltre stabilire una differenza fra i due tipi di flauto: sarà proprio dall'analisi delle *chansons* destinate alla traversa che trarrò le principali conclusioni di questo mio scritto. Per praticità, nell'articolo il flauto traverso rinascimentale, che Attaingnant chiama «fleuste dallemant», verrà sempre chiamato Traversa e il flauto dolce, chiamato dall'editore parigino «fleuste a neuf trous», semplicemente Flauto.

1. PREMESSA

Questo articolo è un percorso a ritroso nel senso che, partendo dalla mia esperienza e pratica quotidiana con la Traversa, vorrei ritrovare nelle fonti storiche e nell'analisi delle *chansons* di Attaingnant ciò che penso sia giusto fare con lo strumento. L'esperienza mi fa partire dal presupposto che nel Rinascimento (anche nel Barocco) avere a disposizione più taglie di uno stesso tipo di strumento ma con scale diverse (nel nostro caso il Discantus in La e il Tenor in Re che può leggere anche nell'estensione del Discantus) significa poter eliminare il più possibile due tipi fondamentali di problemi fra loro molto legati:

diteggiature scomode e problemi d'intonazione. Le diteggiature *comode* permettono diminuzioni anche molto elaborate, come i trattati ci hanno tramandato.

L'importanza dell'intonazione è evidente: senza di essa non esiste musica, in qualunque epoca, e tanto più in un contesto contrappuntistico come il nostro, basato sulla perfezione degli intervalli. Partendo da questi due punti, per me fondamentali, credo che per una Traversa Discantus in La, che per sua natura preferisce i diesis, dover suonare quasi sempre con i bemolli, come nel caso della partitura di Attaignant, sia un'inutile complicazione, sia per le dita sia per una corretta intonazione. Penso quindi che il consort base di Traverses fosse costituito da tre Tenor, il primo dei quali suonava nel registro del Discantus, un Bassus e non da Discantus, due Tenor e Bassus. In questo modo si eliminano molti problemi di intonazione, anche perché per la traversa Tenor non è problematico leggere con i bemolli. Un ulteriore vantaggio consisterebbe in una buona omogeneità timbrica. La traversa Discantus ha un suono e un timbro molto diversi da quelli del Tenor e del Bassus: è molto più penetrante e, usata insieme alle altre Traverses, sembra uno strumento solistico. Attraverso lo studio delle fonti e l'analisi della partitura di Attaignant voglio appunto dimostrare questa tesi.

2. LE FONTI LETTERARIE

Una cosa che sicuramente non manca nel cosiddetto periodo rinascimentale sono i trattati, a partire dal *De inventione et usu musicae* (Napoli, 1484 ca.) di Johannes Tinctoris (1435 ca.-1511) per finire con l'*Harmonie Universelle* (Parigi, 1636-1637) del monaco Marin Mersenne (1588-1648). Naturalmente in questa sede sarebbe impossibile analizzare in modo particolareggiato ogni singolo trattato. Pertanto farò riferimento esclusivamente a quelli che parlano, anche se brevemente, della Traversa.

Il primo di questi è *Musica getuscht und angezogen*, pubblicato a Basilea nel 1511 dal monaco tedesco Sebastian Virdung (1465-?). In questo trattato Virdung mostra una sola taglia di Traversa che chiama Zwerchpfeiff (parla invece diffusamente del Flauto e mostra una xilografia con quattro Flauti: un soprano, due tenori e un basso). Probabilmente, più che di una Traversa si tratta di un fiffaro militare tipico delle fanfare svizzere e tedesche che si suonava con accompagnamento di timpani e tamburi. L'importanza di questo trattato è testimoniata dalle traduzioni in francese, latino e fiammingo e dal fatto che venne ristampato fino al 1568. Direttamente ispirato al trattato di Virdung è il *Musica instrumentalis deudsch* di Martin Agricola (1483 -1556), pubblicato a Wittemberg nel 1529. Anche questo trattato ebbe diverse ristampe, tanto che nel 1545 ne venne fatta un'edizione completamente rifusa. Agricola chiama la Traversa Schweizerpfeiff o Querpfeiff senza specificare se sta parlando del fiffaro militare o della Traversa. Nel trattato è presente una xilo-

grafia con quattro Traverse (Vier Schweitzer Pfeiffen) indicate come Discantus, Altus, Tenor e Bassus. Nella xilografia fra l'Altus e il Tenor si nota una lieve diversità di lunghezza. Sebbene in questo modo vengano idealmente coperti tutti i registri vocali, in realtà l'autore indica l'esistenza di sole tre taglie di Traversa e cioè Discantus, Tenor e Bassus. Così, dovremmo supporre che un consort di quattro traverse fosse composto da un Discantus, due Tenor e un Bassus. Agricola, nell'edizione del 1528, ci fornisce le note fondamentali di ogni taglia:

- Discantus MI2
- Tenor LA2
- Bassus RE1.

Come si può notare, le distanze delle taglie sono fra loro di una quinta, esattamente come avviene per la famiglia del Flauto (Discantus in Sol, Tenor in Do e Bassus in Fa).

Del Bassus viene anche fornita la diteggiatura. Ciò che immediatamente colpisce in questa tabella di diteggiature è la straordinaria estensione dello strumento: da Re1 a Re4! Sono ben ventidue note! Nelle edizioni successive del trattato l'estensione viene ridimensionata, tanto che nell'edizione del 1545 parte da Re1 e arriva a La3. È comunque una grande estensione (diciannove suoni), se pensiamo che quella di un Flauto (da consort) prevede tredici suoni. Le altezze fornite da Agricola sono, però, assolutamente improbabili. Se fossero vere, queste Traverse dovrebbero avere dimensioni enormi e sarebbero assolutamente impossibili da suonare. Nell'ultima edizione del *Musica instrumentalis* (1545) vengono fornite due tavole di posizioni: la prima si chiama regolare e l'altra irregolare:

- Regolare Irregolare
- Discantus La1 Re2
- Tenor Re1 Sol1
- Bassus Sol1 Do1.

Ancora una volta si tratta di altezze puramente indicative. L'altezza reale di questi strumenti è la seguente (l'altezza reale del Flauto e della Traversa, che è a 4 piedi e non a 8, verrà individuata da M. Praetorius solo nel 1619):

- Discantus La2
- Tenor Re2
- Bassus Sol1.

Un altro importante trattato è quello scritto da Philibert Jambe de Fer (?-1572), intitolato *Epitome musical*, stampato a Lione nel 1556. Anche in questo trattato vengono riportate le tabelle delle diteggiature. Rispetto all'estensione proposta da Agricola (diciannove note) nell'ultima stesura del trattato, de Fer ridimensiona ulteriormente le possibilità dello strumento sostenendo che «il flauto tedesco contiene 15 o 16 note naturali e non troppo forzate ma il soprano arriva a 19, che sono molto crude e rudi per la forza dell'aria che è necessaria; per questo motivo sono poco utilizzate, soprattutto le ultime, che sono sol e la. L'esperienza ve ne renderà più certi» (A. Bornestain, *Gli strumenti musicali del Ri-*

nascimento, Franco Muzio editore, Padova, 1987). Coerentemente all'affermazione, nella tabella di diteggiature fornita per il Bassus è data un'estensione di due ottave esatte. La citazione è particolarmente interessante perché inserisce un nuovo elemento fondamentale per la nostra trattazione: de Fer sta parlando del soprano, ma in realtà lo strumento a cui si sta riferendo è il tenore. Ciò è confermato dal fatto che su un Diacantus in LA la diciannovesima nota è il re, mentre sul Tenor è proprio il la. Probabilmente il consort di traverse era dunque composto da tre Tenor, uno che suonava nel registro di Soprano, e da un Bassus e non da un Discantus, due Tenor e un Bassus. Credo che questa mia tesi, come vedremo più avanti, trovi una conferma nell'analisi delle *chansons* pubblicate da Attaingnant.

Quanto sostengo trova una prima conferma nel trattato di Michael Praetorius (1571-1621) intitolato *Sintagma musicum*, pubblicato a Wolfenbüttel nel 1619. Sebbene nel noto supplemento della seconda parte del *Sintagma musicum*, il «Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia», l'autore riporti il consort di Traverse composto da Discantus, Tenor e Bassus (vi si trova anche il fiffaro militare), in realtà lo strumento sul quale si dilunga particolarmente è il Tenor. Praetorius stabilisce l'estensione in quindici note reali (da re3 a Re5) più quattro note in falsetto (eccoci ritornati alle famose diciannove note). L'importanza data alla taglia del Tenor da de Fer, da Praetorius e, come ora vedremo, da Virgiliano, non è da sottovalutare se pensiamo che il flauto traverso di oggi è l'ultimo discendente di questo tipo di flauto.

Particolarmente degno di nota è il *Dolcimelo*, trattato composto da Aurelio Virgiliano intorno ai primi vent'anni del Seicento (si veda l'edizione anastatica a cura di M. Castellani, SPES, Firenze, 1979). La sua particolare importanza risiede nel fatto di essere un trattato essenzialmente pratico, diretto cioè a chi la musica la esegue. Il trattato è diviso in tre parti: nella prima si trovano i «passaggi da farsi con la voce e con ogni sorte d'istrumento musicale»; nella seconda «si contengono Ricercate fiorite e Madrigali con canzoni diminuite [...]»; nella terza «si contengono tutti i modi da sonar qualsivoglia istrumento; con i loro accordi [...]». La seconda parte riveste, per lo svolgimento del nostro lavoro, un'importanza particolare perché Virgiliano ha indicato con precisione la serie di strumenti con cui è possibile eseguire ciascuna Ricercata. Notiamo così che la Ricercata numero 4 (si segue l'ordine del manoscritto) è destinata al «cornetto, Violino, Traversa et altri simili instrumenti» e prevede la seguente estensione: Re2 a Mi 4 (essendo la Traversa, come si diceva, uno strumento a 4 piedi, e non a 8 come il violino, l'estensione va interpretata in questo modo: Re3 a Mi 5). La Ricercata numero 6 è «per Traversa, Violino, Cornetto, et altri simili instrumenti». L'estensione prevista è da Re2 a Re4 (ossia Re3 - Re5). È interessante notare che quest'ultima presenta il Si bemolle in chiave. Come si può notare, quando lo strumento principale indicato per l'esecuzione della Ricercata è la Traversa, l'estensione utilizzata dal compositore è perfetta per la Traversa Tenor. Le rimanenti Ricercate che recano l'indicazione della Traversa hanno complessivamente la seguente estensione: Sol2 - La4 (ossia Sol3-La 5). Questa estensione, perfetta per la Traversa Discantus, sem-

brerebbe contraddire la mia tesi: in realtà non è così. Innanzitutto osserviamo attentamente la tabella della diteggiatura (*modi de sonar le traverse*) presente nella terza parte del trattato: essa è riferita ad una Traversa in Re, cioè ad un Tenor, e il Si è indicato come Sib. Ad uno sguardo più attento, però, notiamo che talune note vengono indicate, oltre che con la loro dicitura corretta, con altri nomi a seconda che si consideri come fondamentale una quinta o una quarta sotto l'altezza reale. Per esempio, di fianco alla posizione del Sol troviamo la chiave di do e la scritta «Alla quarta bassa per b.h.». Tale indicazione significa che se noi consideriamo come fondamentale dello strumento il La anziché il Re, il nostro Sol si deve leggere come un Re. Questa è la precisa indicazione dell'uso assolutamente normale e consueto del trasporto. Questo trasporto, che per le nostre menti di musicisti moderni sarebbe solo un fastidio, era invece fondamentale per l'epoca: se la ricercata terza, per esempio, venisse trasportata una quarta sopra, diventerebbe perfetta sulla Traversa Tenor e riusciremmo, proprio come prevede la tabella di Virgiliano, a mettere in chiave il Sib bemolle (in sostanza si tratterebbe di fare un trasporto dal modo di Re a quello di Sol). Se ora noi sommiamo le informazioni di J. de Fer, il quale ci dice che il Discantus è in realtà un Tenor che suona nell'ottava acuta, e quelle di Virgiliano, che ci confermano la pratica del trasporto, possiamo stabilire che la Traversa più usata, sia in modo solistico che nel consort, è il Tenor. Con questo, naturalmente, non si vuole negare l'esistenza e l'uso della Traversa Discantus. L'uso di questo strumento ci viene del resto confermato dal compositore olandese Jakob van Eyck nella sua fondamentale opera interamente dedicata al Flauto solo; il *Der Fluiten-Lusthof*, pubblicata nel 1646. In quest'opera è contenuta una xilografia di una Traversa con scala e diteggiatura. Si tratta di una Traversa Discantus accordata però in Sol2 (ossia Sol3) e non in La come le precedenti. Si tratta di un particolare non trascurabile perché indica che la scala diatonica dello strumento prevede già il Sib. Se da una parte van Eyck conferma l'uso della Traversa Discantus, dall'altra conferma anche l'uso del trasporto come prassi. Infatti, se le virtuosistiche variazioni del compositore non venissero trasportate (una quarta sopra o una quinta sotto), sarebbero impossibile da eseguire. La trasposizione di queste variazioni comporterebbe, nella maggior parte dei casi, l'aggiunta di uno o due bemolli. Si capisce in questo modo l'importanza di avere uno strumento con un bemolle già incorporato. Il corrispettivo francese del trattato di Praetorius è il trattato del monaco Marin Mersenne, l'*Harmonie Universelle*, pubblicato a Parigi (1636-1637).

Esso può essere considerato l'ultimo trattato rinascimentale e, al tempo stesso, si presenta come il primo di una nuova epoca. L'impostazione scientifica dell'opera e l'interesse personale dell'autore verso i problemi fisici e acustici degli strumenti fanno intravedere un'anticipazione della futura mentalità illuministica. Per quello che ci riguarda è interessante notare la tabella delle diteggiature, dalla quale si vede come ormai la Traversa si stesse evolvendo in quello che poi diventerà il flauto di J. M. Hotteterre. Infatti, osservando le posizioni del La (indicata partendo dall'alto con le dita 1-2) e del Si (indicata con il dito 1) nella seconda ottava dello strumento, notiamo che solo uno strumen-

to dal tubo conico (e non cilindrico come la Traversa) permette queste posizioni. Pertanto il trattato di Mersenne, sebbene sia fondamentale per studiare il flauto traverso di transizione, ci può dire poco su quello che è il nostro tema.

3. LE *CHANSONS* PUBBLICATE DA ATTAINGNANT

«Vigint e sept chansons musicales a quatre parties des quelles les plus convenables a fluste dalle mant sont signees en la table cy dessoubz escripte par a.et a la flustes a neus trous par b.et pour les deux par ab. Imprimees a Paris en la rue de la Harpe devant la bout, de la rue des Mathurins prez leglise saint Cosme par Pierre Attaingnant. Mens April: MDXXXIII». Riassumendo: le *chansons* destinate alla Traversa sono indicate con la lettera a., quelle per Flauto con la b., quelle per Traversae per Flauto con a.b. Per maggior completezza e chiarezza in fondo all'articolo riporto l'indice pubblicato da Attaingnant. A dispetto di quanto compare nel titolo, le *chansons* non sono ventisette ma ventotto. La destinazione strumentale non viene indicata per tutte le *chansons*. Le *chansons* sono tutte a quattro voci e i compositori delle musiche sono i principali del periodo (C. de Semisy, il più presente, Passereau, Pierre de Manchicourt, Vermont, Jacotin, Gombert ed Heurteur).

Nell'indice delle *chansons*, in ordine alfabetico, notiamo la seguente distribuzione strumentale numerica:

- 1) Traversa (a.): nove *chansons*.
- 2) Flauto (b.): due.
- 3) Traversa e Flauto (a.b.): dodici.
- 4) Senza destinazione strumentale: quattro.
- 5) Non compare nell'indice (quindi senza indicazione strumentale).

Dalla distribuzione strumentale numerica delle *chansons* osserviamo una netta prevalenza di quelle destinate alla Traversa. In realtà, se analizziamo l'estensione in cui le *chansons* sono scritte ci accorgiamo che la distribuzione fra Flauto e Traversa non è esattamente come riportato nell'indice. Infatti, osserviamo che *Voyant souffrir* e *Allonsun peu*, indicate nell'indice con a.b., in realtà sono per Flauto perché in entrambi il Bassus ha come nota più grave il Fa1 (Fa2), nota questa esclusa dall'estensione della Traversa Bassus. Sempre in base alle estensioni, vediamo che *Mirelaridon*, presente nell'indice fra le *chansons* senza destinazione strumentale, ha la voce di Tenor che scende fino al Do2 (Do3) e il Bassus che arriva nel grave fino al Fa1 (Fa2). Anche in questo caso entrambe le note sono escluse dall'estensione della Traversa. Le *chansons* per Flauto passano quindi da due a cinque, riequilibrando la distribuzione con la Traversa. In realtà, prima della fine dell'articolo vedremo che questa ridistribuzione andrà ancora modificata.

Come ho già detto, è importante vedere la distribuzione delle alterazioni.

Distribuzione delle alterazioni nelle *chansons*:

- 1) Traversa: otto hanno il Sib; una è senza alterazioni.
- 2) Flauto: le uniche due non hanno alterazioni.
- 3) Traversa e Flauto: nove hanno il Sib; tre sono senza alterazioni.
- 4) Senza indicazione: due hanno il Sib; due sono senza alterazioni.
- 5) La ventottesima *chanson*: una ha il Sib.

Riassumendo, ventun *chansons* hanno il Sib e le rimanenti sette non hanno alterazioni. Come si può osservare, le composizioni con il Sib sono la netta maggioranza. Ecco allora, come si diceva, l'importanza di poter suonare agevolmente con i bemolli, cosa questa che una Traversa accordata in La non permette. Ma andiamo per gradi e analizziamo altri aspetti. Un altro importante aspetto per quanto riguarda la mia tesi è quello relativo all'uso delle chiavi e delle chiavette.

Considerando le chiavi in cui sono scritte le parti delle *chansons* notiamo:

- 1) Traversa: tre hanno le *classiche* chiavi di Sop, Alt, Ten e Bass; cinque sono in chiavette alte; una ha il Bassus in chiave di baritono.
- 2) Flauto: due in Sop, Alt, Ten e Bas; anche le altre tre che sono state attribuite al Flauto hanno le chiavi corrette.
- 3) Traversa e Flauto: otto sono con le chiavi corrette; due hanno la parte del Bassus in chiave di Baritono; una il Bassus in chiave di Tenore; una il Bassus in chiave di mezzosoprano.
- 4) Senza destinazione: tre sono corrette; una ha il Bassus in chiave di baritono.
- 5) La ventottesima: scritta in chiavette alte.

Se osserviamo l'estensione del Discantus nelle tre *chansons* destinate alla Traversa (a.) scritte con le chiavi classiche, osserviamo che due (*Elle veult donc e Si bon amour*) hanno la seguente estensione: Re3 (4) - Re4 (5) e Mi3 (4) - Re4 (5). La terza, *Je navois point*, ha questa estensione: Fa3 (4) - Fa4 (5). Come si può osservare, si tratta della perfetta estensione della Traversa Tenor. Al contrario, le *chansons* scritte in chiavette hanno il Discantus e il Bassus scritti in zona medio-acuta. Osserviamo come funziona l'uso delle chiavette.

4. CHIAVETTE

L'utilizzo di molte chiavi (nel Rinascimento se ne conoscevano nove) aveva come scopo principale quello di evitare l'uso di tagli addizionali, agevolando così la lettura della musica. Anche se le combinazioni di chiavi utilizzate erano molto numerose, il gruppo SATB era il più comune. Lo stesso Attaignant nelle nostre *chansons* usa questo gruppo sedici volte su dodici. In queste sedici composizioni osserviamo che l'estensione adottata dai diversi compositori per la parte di Discantus prevede che non si scenda sotto il Do3 (4) e che nell'acuto non si superi il Re4 (5) per ben quattordici volte. Nella *chanson* per Flauto *Trois ieunes bourgeois* il Discantus arriva sino al Mi4 (5) e nella *chanson* per Traversa *Je navois point* lo stesso Discantus arriva, per una sola volta e per grado congiunto, fino al

Fa4 (5). Non considerando queste ultime due eccezioni possiamo affermare che l'estensione «ideale» per il Discantus è Do3 (4)-Re4 (5), estensione medio-acuta ideale per la Traversa Tenor. È interessante notare, a sostegno della mia tesi, che in queste sedici *chansons* la parte del Bassus è compresa tra Fa1 (2) e Sib2 (3) cioè nel registro medio-grave dello strumento. Accanto a questo primo gruppo di chiavi, altri due gruppi, seppure in forma minore, erano i più usati. Il primo prevedeva Violino, Ms, A, Bar (talvolta sostituito con T) e verrà chiamato *chiavetta alta*. Il secondo usava Ms, T, Bar, Basso Profondo (Gamma) e si chiamerà *chiavetta bassa*. Nel nostro caso l'editore parigino fa uso delle *chiavette alte*, ma non sempre nella combinazione indicata: nelle *chiavette alte* classiche sono scritte cinque *chansons* (*Parle qui veult*, *Amours amours*, *A Paris prez des billetes*, *Prend de bon cuer*, *Pourquoi donc*), con la sola chiave di Baritono al Bassus quattro (*Les yeulx bendez*, *Hayne et amour*, *On dit quamour*, *Ung petit*), una è scritta con la sola chiave di Tenore al Bassus (*Amour mevoyant*), una con la sola chiave di Mezzosoprano al Bassus (*Jamais ung cuer*), una con la chiave di Violino al Discantus e la chiave di Tenore al Bassus (*Jectes moy*).

Se ora noi osserviamo l'estensione del Discantus e del Bassus, quando vengono usate le chiavette alte, vediamo che esse sono tutte spostate verso l'acuto. La domanda che sorge spontanea è come sia possibile che si verifichi una situazione in cui musica scritta nella medesima forma (cioè quella delle *chansons*) e originariamente destinata alle voci, possa essere scritta usando due estensioni così diverse. La risposta credo che sia proprio nell'uso delle chiavette. Infatti, quando una composizione veniva scritta con le chiavette si prevedeva l'uso del trasporto di una quarta o di una quinta verso il basso. Sebbene non ne manchino già a partire da J. es Prez, i più antichi documenti che fanno riferimento esplicitamente all'uso del trasporto risalgono agli ultimi anni del Cinquecento e ai primi del secolo successivo. Nel 1611 Caspar Vicentius, nel capitolo del «Bassus generalis» del suo *Promptuarium musicum*, sostiene che quando la parte del Bassus è notata in chiave di baritono o di Tenore, si può trasportare alla quarta o quinta inferiore. Praetorius è ancora più esplicito fornendo la seguente regola: «ogni pezzo scritto in chiavi alte (ossia quando il Bassus è scritto in chiave di Tenore o di Baritono) deve essere trasportato, quando viene trascritto in intavolatura o partitura per organo o liuto o qualunque altro strumento di sostegno, nel seguente modo: di una quarta sotto se ha un bemolle nell'armatura di chiave, di una quinta in basso e aggiungendovi un bemolle se non ha alcun bemolle nell'armatura».

Le chiavette vengono usate da Attaignant nelle *chansons* per Traversa (a.), per Traversa e Flauto (ab) e in quelle che non hanno una destinazione precisa, compresa la *chanson* che non compare nell'indice. Vediamo dunque cosa succede se applichiamo il trasporto là dove Attaignant fa uso delle chiavette. Naturalmente non considereremo tutte le *chansons* che fanno uso delle chiavette ma solo tre, a titolo esemplificativo. Ciascuna di esse presenta del resto problematiche che nella partitura di Attaignant ricorrono più volte. Partiamo dalla *chanson Amours, amours*, scritta per le Traverse. Osservando le chiavi originali, notiamo che esse corrispondono esattamente a quelle che abbiamo definito *chiavette alte* e cioè: Violino, Ms, A, Bar.

Se analizziamo l'estensione delle singole voci, vediamo che nel complesso esse sono medio-acute. Se poi ci soffermiamo sul Discantus e sul Bassus notiamo che la loro estensione è particolarmente acuta. Se ora trasportiamo tutte le voci una quarta sotto otteniamo un'estensione delle due voci estreme più omogenea rispetto al resto dell'opera, rendendo così la voce del Discantus più adatta alla Traversa Tenor. Nel secondo esempio l'uso del trasporto non è così ovvio. La *chanson* prescelta è *Les yeulx bendez*, scritta per Traversa e Flauti (a.b.). Le chiavi originali riportano S, T, T, Bar. La presenza delle due chiavi di tenore fa sì che si tratti di una distribuzione insolita anche se l'unica vera chiavetta è rappresentata dal Baritono. La presenza di questa chiave, dunque, implicherebbe l'uso del trasporto.

Nella composizione così com'è scritta tutte le voci hanno un'estensione assolutamente *canonica*. Se, però, applicassimo il principio delle chiavette e trasportassimo la *chanson* una quarta sotto, essa avrebbe ancora un'ottima estensione ma diventerebbe possibile suonarla solo con i Flauti, perché le tre voci inferiori sarebbero troppo basse per le Traversa. Come terzo esempio propongo un caso controverso con la *chanson Parle qui veult*. La distribuzione delle chiavi prevede Violino, T, T, Bar. A parte il secondo tenore, le altre voci sono molto acute. In questo caso però non è pensabile fare una trasposizione alla quinta sotto (come prevede la regola di Praetorius quando non ci sono alterazioni in armatura) o eventualmente alla quarta, perché la voce di Basso scenderebbe troppo andando fuori estensione sia per le Traversa sia per i Flauti. Questa *chanson* è, salvo un mio errore, l'unica alla quale non si può applicare la regola del trasporto. In questo caso, data l'insistenza nella parte del Discantus sul Fa4 (5), e l'assenza di alterazioni in chiave, sarebbe consigliabile utilizzare la Traversa Discantus anche se l'estensione potrebbe adattarsi alla Traversa Tenor. In conclusione, direi che la presenza delle chiavette prevede l'uso del trasporto, anche se conviene sempre valutare ogni singolo caso.

Tabella riassuntiva:

- 1) Traversa (a): sono tutte e sei trasportabili tranne una.
- 2) Traversa e Flauto (a.b.): le quattro in chiavette sono tutte trasportabili anche se due *chansons* con il trasporto, a causa dell'estensione nel grave del Bassus, permette la loro esecuzione solo sul Flauto.
- 3) Senza indicazione: l'unica scritta in chiavette si può trasportare diventando eseguibile solo sul Flauto a causa dell'estensione verso il grave del Bassus.
- 4) Mancante nell'indice: trasponibile, ma eseguibile solo dal Flauto.

5. CONCLUSIONI

Con la trasposizione delle sei *chansons* per Traversa scritte in *chiavette alte* arriviamo ad ottenere una totale omogeneità di estensioni nel gruppo «a.». Il gruppo rimane omogeneo anche se l'unica composizione non trasportabile arriva

sino al Fa4 (5). La conferma viene dal fatto che la *chanson Jenavois*, che è scritta in chiavi *normali*, arriva anch'essa al Fa4 (5). In questo modo siamo riusciti ad ottenere che tutte le *chansons* per Traversa siano possibili da suonare, nella parte del Discantus, con la Traversa Tenor.

Altro dato interessante è che con l'applicazione della regola delle chiavette aumentano di ben quattro le *chansons* che si devono assegnare al Flauto portando così il loro numero complessivo a nove, esattamente quante sono quelle per Traversa. La parte più difficile ora è riuscire a trovare il giusto compromesso tra la fonti che ci parlano del consort formato da tre taglie differenti di strumenti, le regole delle chiavette e, soprattutto, quello che ci insegna l'esperienza personale. Io credo che si potrebbe ipotizzare l'esistenza di due diversi consort di Traversa: il primo, di gran lunga il più comune, formato da tre Tenor e un Bassus; il secondo composto da Discantus, due Tenor e Bassus. L'uso prevalente del primo consort mi viene suggerita dalle seguenti motivazioni:

- estensioni più comode e sonore sul Tenor;
- possibilità di poter applicare la regola delle chiavette;
- uso pressoché costante di *tonalità* con o senza bemolli (ricordo che la Traversa Discantus preferisce i diesis);
- semplificazione delle diteggiature con maggior possibilità di diminuzioni;
- maggior facilità di intonazione;
- maggiore omogeneità timbrica.

Il secondo consort si può utilizzare quando:

- nonostante la presenza delle chiavette, vi è l'impossibilità di applicare il trasporto, pena, per esempio, lo scendere troppo nel grave;
- la melodia insiste particolarmente su note acute (Fa4 - Sol4);
- *tonalità* senza bemolli;
- il carattere della composizione è particolarmente brillante.

Per concludere vorrei segnalare il fatto che, osservando la partitura di Attaignant, non esiste alcun criterio musicale, di tecnica strumentale o di riferimento al testo delle *chansons* che giustifichi l'assegnazione delle composizioni ora alla Traversa ora al Flauto. Noi sappiamo che la partitura di Attaignant non è stata l'unica ad affidare musica specificatamente alla Traversa o a differenziare i due tipi di flauto. Nel 1539 Georg Forster pubblicò una raccolta di canti tedeschi. L'edizione fu fortunata, tanto che nel 1552 uscì la quarta edizione. Di quest'ultima edizione si conosce un esemplare (conservato ad Ulm) il quale reca alcune indicazioni manoscritte dove le composizioni vengono assegnate ora al Zwerchpfeif (Traversa), ora al Flot (Flauto) e addirittura al Sackpfeif (Cornamusa). L'edizione purtroppo è incompleta. A Zurigo, nel 1548, Conrad Gessner, citò nella bibliografia musicale delle sue *Pandectae* una raccolta di *chansons* destinate ai *fleustes* stampata a Parigi sempre da Attaignant. Purtroppo, di questa stampa non si è salvato nessun esemplare. Simon Gorlier, nel 1558, pubblicò a

Lione il *Livre de Tabulature de Flutes d' Allemand* (Raymon Meylan, *La flute - Les grandes lignes de la prééistories à nos jours*, 1974 Hallwag, Berneet Payot, Lausanne. In italiano, *Il flauto*, Martello-Giunti, 1978). Anche questa musica è andata perduta.

Vorrei ringraziare il Dottor Romà Escalas per le sue grandi doti di musicista e didatta e per avermi dato la possibilità di scrivere questo articolo. Ringrazio anche tutti coloro che, con pazienza, mi hanno seguito in questa piccola fatica.

REPRESENTACIONS MUSICALS EN LA PINTURA CATALANA DEL SEGLE XVI

JORDI BALLESTER I GIBERT

La iconografia musical en l'art de la Catalunya del segle XVI ha estat completament ignorada per musicòlegs, organòlegs i iconògrafs de la música.¹ Tant és així que, fins ara, no existia cap catàleg ni estudi de conjunt de les nostres fonts iconogràfiques renaixentistes. Aquest breu article vol donar a conèixer una primera recerca entorn del tema: la catalogació i l'estudi inicial de les representacions musicals en la pintura catalana del segle XVI. Com que l'extensió de l'article és limitada, dedicaré les pàgines següents a exposar únicament el procés seguit per a la recerca, el volum quantitatiu i qualitatiu de les pintures catalogades, les observacions generals més rellevants i alguns exemples del material recopilat, en espera de poder publicar ben aviat el catàleg de manera íntegra.

És possible que la consideració tradicional del segle XVI com una època de crisi sociopolítica i, per extensió, com una etapa també de crisi a les arts plàstiques, hagi propiciat el menysteniment d'aquest període de la història de l'art català —si més no pel que fa als estudis sobre iconografia musical. Els estudis més recents, tanmateix, demostren que el segle XVI està marcat per una tendència a l'estabilitat política i per una recuperació progressiva de la vida social, cultural i artística, malgrat la profunda crisi de la segona meitat del segle anterior —resultat de les guerres de remences i de la guerra civil.² És cert que l'absència d'una cort al

1. Entre les poques excepcions hi ha les representacions utilitzades als anys setanta per Josep M. LAMAÑA, «Los instrumentos musicales en la España renacentista», *Miscellanea Barcinonensis*, núm. 39 (1974), fig. 14, i 40 (1975), fig. 24, 25 i 28. Tanmateix, Lamaña mostra únicament quatre representacions catalanes, una xifra del tot anecdòtica i que s'explica per la voluntat de l'autor d'il·lustrar el seu treball sobre organologia del renaixement, més que no pas d'estudiar la iconografia de l'època. En aquesta mateixa línia es poden veure també alguns exemples a la *Història de la música catalana, valenciana i balear I: Dels inicis al Renaixement*, Barcelona, Edicions 62, 2000, p. 244 i 294.

2. Vegeu, entre d'altres, els treballs sobre història política, econòmica i social de Ricardo GARCÍA CARCEL, *Història de Catalunya, siglos XVI-XVII*, Barcelona, Ariel, 1985, 2 v.; Núria SALES, *Història de Catalunya*. Vol. IV: *Els segles de decadència (s. XVI-XVIII)*, Barcelona, Edicions 62, 1989; Ernest BELENGUER, *Cataluña: De la unión de coronas a la unión de armas*, Madrid, Ariel/Libros, 1996, i *Ferran el Catòlic, un monarca decisiu*, Barcelona, Edicions 62, 1999.

Principat va impedir l'existència d'un centre de referència per al desenvolupament artístic —tal com havia estat en èpoques anteriors o tal com succeïa en altres contrades—, i va reduir el volum i l'esplendor dels encàrrecs sumptuaris habitualment lligats a la monarquia i als nuclis de poder polític. Però precisament la recuperació social va generar una important demanda d'objectes artístics de tota mena —sobretot dedicats al culte religiós— que, sense grans pretensions sumptuàries i sovint amb pressupostos moderats, va ser determinant en el desenvolupament del nostre art renaixentista.³ Un art renaixentista que, si bé està lluny d'assolir —tant en quantitat com en qualitat— els nivells artístics de la Catalunya del final de l'edat mitjana, no hi ha dubte que es mereix el reconeixement que li pertoca dins del seu context històric.

A partir d'aquesta idea, en el marc del projecte d'investigació «Producció, consum i difusió musical als territoris de l'antiga Corona d'Aragó entre c. 1450 i c. 1650», iniciat l'any 2000 al Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona amb finançament del Ministeri d'Educació i Cultura, vaig dur a terme una primera aproximació a l'art del renaixement a Catalunya a través de la recerca i la catalogació sistemàtica de les fonts pictòriques conservades fins avui en museus, esglésies i col·leccions particulars. La recerca es va iniciar amb el buidatge i la selecció del fons fotogràfic existent a l'Institut Amatller d'Art Hispànic (Barcelona), i posteriorment ha estat ampliada i contrastada principalment amb els fons del Museu d'Art de Girona i el Museu Episcopal de Vic. El resultat és un catàleg inèdit de 49 fitxes elaborades d'acord amb les premisses del Répertoire International d'Iconographie Musicale i el Research Center for Musical Iconography (RIdIM/RCMI).⁴

Si es té en compte que estem parlant de tota la pintura del segle XVI, la xifra de quaranta-nou representacions resulta francament petita, especialment si la comparem amb la pintura conservada del segle anterior que pràcticament dobla el catàleg renaixentista.⁵ Tanmateix, el fet de ser exhaustiva la converteix en una xifra del tot significativa, que corrobora les premisses de crisi artística —en lenta recuperació— i la manca de pretensions dels qui encarregaven i pa-

3. Vegeu Joaquim GARRIGA, «Paisatge en reconstrucció: la pintura a Catalunya entorn de 1519», a *L'art a Catalunya i els regnes hispans en temps de Carles I*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 143-163. Sobre la pintura renaixentista a Catalunya, vegeu també el catàleg de l'exposició *«De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona»*, Girona, Museu d'Art de Girona, 1998.

4. Research Center for Music Iconography, City University of New York Graduate School. Vegeu l'actualització i la catalanització del model de les fitxes del RIdIM/RCMI a la meua tesi doctoral (editada en microforma): Jordi BALLESTER, *Iconografia musical a la Corona d'Aragó (1350-1500)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995, p. 295-299.

5. Jordi BALLESTER, *Iconografia musical...* De les més de tres-centes pintures catalanoaragoneses d'entre el 1350 i el 1500 recollides en la meua tesi doctoral, vuitanta-cinc corresponen a obres catalanes del segle XV, una xifra notablement més gran que reflecteix el dinamisme artístic que generava —si més no durant la primera meitat del segle— la presència de la Cort a Barcelona.

gaven les obres d'art.⁶ En tractar-se d'un catàleg complet, a més, és especialment rellevant l'ús que en fan els artistes dels elements musicals (instruments, cantors, partitures, etc.), ja que ens pot dir moltes coses sobre el concepte de *música* que imperava en aquella societat, sobre les convencions artístiques (clixés i models) emprats pels artistes i, per extensió, sobre el paper que la música i els músics tenien en diferents àmbits de la vida quotidiana, a banda, és clar, d'acostar-nos puntualment a petits detalls organològics dels instruments musicals de l'època.

Val a dir que la major part dels temes pictòrics catalogats segueixen fidelment la tendència imperant en la pintura catalana dels segles anteriors:⁷ les escenes amb àngels músics són predominants i representen el 45 % del total, seguides de les representacions amb soldats músics, heralds i ministrers —el 34,5 % de les pintures—, pastors músics —el 10 % de les obres— i ja a més distància altres personatges tradicionalment representats amb atributs musicals (com el rei David o santa Cecília). Resulta, a més, que una bona part d'aquests músics —el 37 %— toca trompetes naturals o corns en contextos en els quals el so de l'instrument es troba vinculat a tocs militars, heràldics, o a simples senyals acústics de contingut simbòlic, més que no pas a interpretacions pròpiament *musicals*. Es tracta d'escenes ben conegudes ja al final de l'edat mitjana, relacionades bé amb passatges bíblics —com les que ens mostren les trompetes del judici final en mans d'àngels músics—, o bé amb determinades circumstàncies de la vida quotidiana —soldats enmig d'una batalla o heralds encapçalant la comitiva que condueix a Crist pel camí del Calvari. Un exemple força representatiu d'aquest tipus d'escenes és el *Camí del Calvari* que es pot veure en una taula anònima de la primera meitat del segle XVI, conservada a la catedral de Barcelona, on a la dreta de la composició i per damunt dels caps dels protagonistes —Crist carregant la creu, Simó de Cirena, Maria, Maria Magdalena i alguns soldats— sobresurt una trompeta recta (fig. 1).

6. No cal dir que l'exhaustivitat del catàleg és relativa, i que molt probablement en un futur proper apareguin noves pintures que es troben en col·leccions particulars de difícil accés, o en museus locals parcialment inventariats, que s'han escapat per ara a la meua recerca. En aquest sentit, qualsevol indicació o aportació és del tot benvinguda.

7. Vegeu l'inventari detallat dels temes iconogràfics habituals en la pintura catalana dels segles XIV i XV a Jordi BALLESTER, «Iconografía musical en la pintura gótica catalano-aragonesa», *Revista de Musicología*, vol. XVI, núm. 6 (1993), p. 3263-3277.



FIGURA 1. Anònim (primera meitat del segle XVI),
Camí del Calvari. Catedral de Barcelona.
Foto: Institut Amatller.

El 63 % de les representacions, en canvi, contenen instruments o conjunts instrumentals d'allò més divers, però relacionats amb la pràctica musical propiament dita. Aquestes representacions inclouen les escenes amb la Mare de Déu i el Nen —a vegades al costat de diferents sants—, la coronació de la Mare de Déu, el naixement de la Mare de Déu, l'assumpció de la Mare de Déu, la nativitat de Jesús, el baptisme de Crist, o els nou cors angèlics al costat de Déu Pare, sempre amb la presència d'àngels músics que canten o toquen instruments tant de corda —especialment llaüts, arpes, violes de mà i violes d'arc— com de vent —principalment xeremies, trompetes i sacabutxos. Un interessant conjunt d'àngels músics el podem veure, per exemple, a la taula amb *Déu Pare i els nou cors angèlics*, pintada pel vigatà Joan Gascó (doc. 1503-1529) i que es troba en una col·lecció particular de Madrid; entre els àngels de l'extrem inferior dret del panell s'hi poden veure tres músics que ens evocuen la *clàssica* cobla de ministrers formada per dues eremies i un sacabutx extremadament ben representat per a l'època (fig. 2). A part d'aquestes escenes en què



FIGURA 2. Joan Gascó (doc. 1503-1529),
Déu Pare i els nou cors angèlics (detall).
Madrid, col·lecció particular.
Foto: Institut Amatller.

la música és a càrrec dels àngels, hi ha les representacions amb intèrprets *humans*: ministrers que amenitzen amb els seus instruments el banquet d'Herodes o acompanyen la consagració d'algun sant;⁸ pastors amb cornamuses que adoren el Nen en les escenes de la nativitat;⁹ i imatges del rei David i de santa Cecília que porten a les mans, respectivament, l'arpa i l'orgue com a atributs

8. La tradició de representar músics i conjunts instrumentals acompanyant el banquet d'Herodes en la pintura catalana dels segles XIV i XV està àmpliament documentada, i constitueix una de les fonts d'informació musical més interessants d'aquell període. En aquest sentit vegeu Jordi BALLESTER, «Fonts iconogràfiques: pintura i música a la Corona d'Aragó entre els regnats de Pere el Cerimoniós i Ferran el Catòlic», a *Fonts musicals a la península Ibèrica*, Lleida, Universitat de Lleida i Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, p. 435-465; i «Saint John the Baptist, Salomé, and the Feast of Herod: three pictorial subjects related to musical iconography in the Kingdom of Aragon in the 14th and 15th centuries», *RIdIM/RCMI Newsletter*, 20, núm. 1 (1995), p. 29-36.

9. Sobre la significació del pastor músic, la seva iconografia i la seva simbologia, vegeu Nicco STAITI, *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*,

simbòlics que els identifiquen. El *Banquet d'Herodes* procedent de l'església parroquial de Barroera, que data de la segona meitat del segle XVI, il·lustra perfectament aquest grup de representacions: a l'esquerra de l'escena, en el context d'un banquet renaixentista i amb una indumentària pròpia del segle XVI, es poden veure dos músics: un toca la viola d'arc i l'altre, la flauta de tres forats i el tambor de cordes (fig. 3).



FIGURA 3. Anònim (segona meitat del segle XVI), Banquet d'Herodes. Església parroquial de Barroera. Foto: Institut Amatller.

Bolonya, Ut Orpheus Edizioni, 1997; Jordi BALLESTER, «La cornamusa y el pastor en la iconografía catalano-aragonesa de los siglos XIV y XV», *Revista de Musicología*, XX, núm. 2 (1997), p. 811-831.

Més enllà dels temes iconogràfics, que, com he dit, se ceneixen escrupolosament a uns cultes i a unes advocacions fermament arrelades a Catalunya des de l'edat mitjana, la pintura catalogada és francament conservadora des del punt de vista estètic. Es tracta majoritàriament d'una pintura que segueix de prop els models gòtics o tardogòtics, amarada del gust del centre i del nord d'Europa, i amant dels mestres flamencs, francesos i alemanys, molts dels quals s'instal·laren a casa nostra aprofitant l'afeblida situació dels tallers locals després de la crisi social del final del segle XV. De fet, l'esperit humanista del Renaixement i l'estètica del nou art italià arribaren a Catalunya molt a poc a poc i amb dificultat al llarg del segle XVI, llevat de comptats artistes de procedència italiana i d'alguns artistes locals que assumiren trets formals del que es va conèixer com l'estil *a la romana* —és a dir, del Renaixement italià. Tal com afirma encertadament Joan Sureda: «[...] tímidament i puntual, el gust de l'art italià penetra a les nostres terres i dona lloc a obres que en alguna cosa recorden les transalpines; però el Renaixement com a nova concepció del món, com a renovació total dels conceptes plàstics, que mira paradoxalment vers l'art clàssic per a crear els cànons del que serà el modern, queda ofegat en la translació, entre mimètica i arcaïtzant, de mestres que veuen però que potser no comprenen».¹⁰ Una apreciació que concreta encara més Joaquim Garriga en referir-se al conreu de la perspectiva per part dels pintors catalans o establerts a Catalunya: «[la perspectiva] apareix aplicada sempre en versions clarament *artesanalitza*des, o sigui, amb desconeixement o inconsciència del significat òptic dels elements perspectius utilitzats i [...] amb l'ús només fragmentari o parcial del procediment —s'opera amb el *punt de fuga*, però mai amb el *punt de distància*».¹¹

Aquesta concepció estètica conservadora és fonamental a l'hora d'estudiar detalladament les obres catalogades, ja que l'estil de l'artista i el seu context estètic condicionen lògicament la concreció dels objectes representats. Qualsevol anàlisi iconogràfica, per tant, ens obliga a preguntar-nos fins a quin punt els instruments, les partitures i la resta d'elements plasmats en les pintures, són el reflex de la pràctica musical contemporània o són, en canvi, el manteniment d'una tradició iconogràfica tardogòtica repetida mimèticament al llarg dels anys. Encara més, els historiadors de l'art han demostrat clarament que els tallers i els artistes de l'època —tal com succeïa també en els tallers del gòtic— solien pintar basant-se en models iconogràfics preexistents, ja fossin inspirats en obres d'autors catalans anteriors, ja en models importats per artistes immigrants, o fins i tot en models extrets dels nombrosos gravats —germànics o italians— que circulaven per l'Europa del segle XVI. En aquests darrers supòsits resultaria, per exemple, que els instruments representats en mans de ministrers o d'àngels músics, més que reflectir la realitat organològica contemporània catalana, reflectiria la *realitat* d'altres contrades europees que podria ser substancialment diferent de la pràctica musical de casa nostra. El panorama, en conseqüència, és força complex i ens obliga a analitzar les pintures una

10. Joan SUREDA, «Pròleg», *El Renaixement a Catalunya: l'Art*, Ajuntament de Barcelona, 1983, p. 13.

11. Joaquim GARRIGA, «Paisatge en reconstrucció...», p. 150.

per una abans de treure'n conclusions vàlides per a la història de la música catalana renaixentista.

Un bon exemple d'aquesta complexitat és la presència en algunes pintures d'instruments del tot arcaïtzants, com l'antic rabec —tal com es coneixia a casa nostra a l'època medieval, és a dir, amb la forma de *rabab* àrab—,¹² mentre que en altres representacions s'hi poden veure instruments molt més moderns, com el sacabutx (fig. 2) o la viola de mà. El cas d'aquest darrer instrument és especialment interessant, ja que tradicionalment ha estat considerat el cordòfon més representatiu de la música del Renaixement hispànic. Una primera observació de les obres catalogades sembla confirmar-ne la importància: la viola de mà apareix almenys en el 10 % de les pintures del catàleg. En aquest sentit pot semblar que hi ha una connexió entre la pràctica musical i la iconografia catalana del segle XVI. Tanmateix, resulta que el 80 % d'aquestes representacions daten de la primera meitat del segle, i deixen un buit sorprenent a partir del 1550. Per què disminueix el nombre de representacions de la viola de mà a partir de mitjan segle XVI? Potser és degut a la presència d'artistes immigrants poc familiaritzats amb aquest instrument? Potser és per l'assumpció de models iconogràfics forans —en els quals la viola de mà hi té una presència insignificant? Encara més, de l'observació detallada de les violes de mà representades, es desprèn que moltes mostren trets morfològics que —curiosament— recorden les representacions de la primitiva viola de mà del segle XV, malgrat el desenvolupament assolit per aquest instrument al segle XVI —i per tant contemporàniament a les pintures— i del qual ens deixen constància els grans tractadistes del moment.¹³ Fixem-nos, per exemple, en la viola de mà representada per Pere Mates (c. 1495-1558) en mans d'un àngel, en la seva *Coronació de la Mare de Déu* —compartiment del retaule major de Santa Maria de Segueró, avui al Museu d'Art de Girona— (fig. 4): tot i que la representació és molt esquemàtica, és clar que l'estilització de l'instrument i la forma de la caixa responen als cànons propis del segle XVI, sorprenentment, però, el claviller és del tot arcaïtzant, ja que en lloc de ser pràcticament pla com caldria esperar, presenta una marcada inclinació enrere —semblant a la del claviller d'un llaüt— que recorda força les representacions de les violes de mà del segle anterior. Fins a quin punt aquest instrument reflecteix la realitat? Hi havia a l'època de Pere Mates violes de mà amb aquest tipus de claviller? Estava reproduint l'artista un instrument que havia vist, o estava copiant un model pictòric més antic?

Totes aquestes qüestions tenen una resposta difícil amb la documentació que tenim avui per avui, però són una bona mostra del tipus de reptes que ens planteja la iconografia. Únicament l'estudi detallat de cada representació, la seva con-

12. Sobre les característiques i la iconografia del rabec medieval a casa nostra vegeu Jordi BALLESTER, *Els instruments musicals a la Corona d'Aragó (1350-1500): Els cordòfons*, Sant Cugat del Vallès, Els Llibres de la Frontera, 2000, p. 67-79.

13. Per a una aproximació a les característiques de les primeres representacions de la viola de mà del segle XV i la seva comparació amb la viola de mà del segle XVI, vegeu el tercer capítol del llibre d'Ian WOODFIELD, *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988. Vegeu també Jordi BALLESTER, *Els instruments musicals...*, p. 145-156.

textualització estètica i artística, i l'anàlisi dels elements musicals contrastats amb les fonts històriques, arxivístiques i organològiques, ens pot ampliar el nostre coneixement sobre la música del Renaixement. En aquest sentit, el catàleg de pintura catalana del segle XVI presentat en aquest article esdevé, al meu entendre, una eina de treball molt útil en la mesura que proporciona noves dades i nous materials que de ben segur esdevindran el punt de partida d'estudis futurs.



FIGURA 4. Pere Mates (c. 1495-1558),
Coronació de la Mare de Déu
Compartiment del retaule major
de Santa Maria de Segueró
(detall). Museu d'Art de Girona.
Foto: Institut Amatller.

JOAN BRUDIEU, NOTES A LA SEVA BIOGRAFIA I A L'EDICIÓ DELS MADRIGALS (1585)

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ

INTRODUCCIÓ

El cantor d'origen llemosí Joan Brudieu va arribar a la Seu d'Urgell provinent de la diòcesi de Llemotges (França)¹ durant les festes de Nadal del 1538. La seva vinguda cal emmarcar-la dins del fenomen dels intermitents fluxos migratoris d'habitants francesos vers les zones del nord i del centre del Principat al llarg dels segles XV i XVI.²

El 27 de desembre d'aquell mateix any, el capítol urgellès va disposar que el seu procurador pagués al «mestre Jean Brudieu, cantor francès, per ajuda de coses caritatives, per ell ab quatre cantors venien ab ell».³ És interessant remarcar que Brudieu no es va presentar sol a la Seu, sinó que ho va fer al capdavant d'un petit *ensemble* de quatre cantors, la identitat dels quals, tot i ser-nos desconeguda,

1. Mossèn Pere PUJOL I TUBAU, «Noves dades per a la biografia de Brudieu», *Valls d'Andorra*, 1984, p. 353-357; reedició de l'apèndix editat per l'autor a Higiní ANGLÈS i Felip PEDRELL, *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921, p. 153-156.

2. La recepció d'artesans i d'artistes gascons es féu especialment palesa a les comarques catalanes que envolten la vessant sud dels Pirineus. Hom destaca la presència de músics procedents del Rosselló i del Llenguadoc al Gironès i a Osona, des de la segona meitat del segle XV. D'altra banda, la via musical entre Girona i Perpinyà va restar sempre oberta, com ho palesa la presència a la seu de Girona de l'orguener Guillem Pagana el 1473, l'organista Joan Brescó el 1474, i el mestre de cant Llorenç Quisquer, entre el 1532 i el 1537; i a l'inrevés, músics de relleu, com Joan Marcó —organista de la catedral de Girona el 1474—, o Gabriel Terrassa —organista de la Capella Reial de Joan II i de la seu de Barcelona, entre el 1470 i el 1514—, també havien estat vinculats amb centres musicals de la Catalunya del Nord: el primer exercí d'organista a Perpinyà, mentre el segon restà al servei de Renat d'Anjou. Vegeu Francesc CIVIL, «El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI», *Anuario Musical*, X (1954), i Josep Maria GREGORI, *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, Bellaterra, Microfitxes ETD, 1987.

3. Vegeu Higiní ANGLÈS i Felip PEDRELL, *Els madrigals...*, p. 13.

seria probablement la mateixa de Brudieu. En aquest cas, ens sembla que no és inversemblant pensar que el repertori litúrgic i religiós que interpretarien durant les festes de Nadal del 1538 a la Seu, seria el propi dels seus centres d'origen.

LES ABSENCIES

Al llarg dels cinquanta-tres anys que Brudieu restà vinculat al magisteri de cant de la Seu, es va allunyar de la capital de l'Urgell quatre vegades.

La primera, entre l'abril del 1543 i l'agost del 1545, amb motiu d'alguna tibantor, que desconeixem, amb un sector dels capitulars, i qui sap si en relació amb el seu estat civil. De fet, poc després del seu retorn, el març de 1546, era clergue tonsurat, i durant les festes de Nadal d'aquell mateix any va celebrar la primera missa; per això, pensem que el motiu de la seva primera absència pot estar relacionat amb la seva ordenació sacerdotal. És molt probable que, en aquest cas, anés al seu antic bisbat de Llemotges.

La segona absència de Brudieu de la Seu va tenir lloc entre els mesos de març i juny del 1550. El compositor, després de dictar testament el 3 de març, es desplaçà al seu país natal. En retornar a la Seu, el capítol li donà 30 lliures «per pagar los istruments al boixs per a sonar que el a portat de Fransa».⁴ Probablement es tractaria de xeremies, escrites sota la grafia catalanitzada del terme francès, *hautbois*, per «al boixs».

El 15 de febrer del 1577, Brudieu va demanar el permís del capítol per «anarse'n a servir y morir en lo servei de Déu a la casa del sant Crucifici de Balaguer, la qual no se li és poguda denegar».⁵ El seu desig d'apartar-se del món després de trenta anys de sacerdoci pot ser llegit com un signe del capteniment espiritual i de la profunda vida interior de Brudieu, que el mateix compositor deixà entreveure en la selecció que féu dels textos d'Ausiàs Marc en els seus madrigals religiosos.

Hom ignora els motius que el van menar a abandonar el seu recés de Balaguer. De fet, entre els mesos de març i setembre del 1578 la seva signatura apareix en els albarans que l'acreditaven com a mestre de cant de Santa Maria del Mar de Barcelona. Durant prop de mig any Brudieu visqué l'ambient ciutadà i musical de Barcelona des del magisteri de la catedral del Mar. Fou probablement llavors quan s'afiançà la seva relació amb el cèlebre organista de la seu de Barcelona, el vigatà Pere Alberch i Ferrament, conegut amb l'àlies de *Vila*.⁶ Pere Alberch havia

4. Vegeu Mossèn Pere PUJOL I TUBAU, «Noves dades...», p. 156.

5. Vegeu Higiní ANGLÈS i Felip PEDRELL, *Els madrigals...*, p. 32. La imatge del Sant Crist de Balaguer era venerada, en aquells anys, per les guaricions miraculoses al monestir de clarisses de Santa Maria d'Almatà.

6. Sobre la nissaga dels organistes vigatans coneguts amb l'àlies de *Vila*, vegeu els meu treball: «La nissaga dels organistes *Vila* i les famílies Vila, Alberch, Ferran i Ferrament de la ciutat de Vic al segle XVI», *Recerca Musicològica*, VI-VII (1986-1987), p. 49-76.

tret a la llum, el 1560, una col·lecció de madrigals espirituals que de ben segur van esperonar Brudieu en la composició dels seus.

Entre els mesos d'abril i maig d'aquell any, havia manifestat des de Barcelona que no es trobava «ab sanitat en la marina», probablement a causa de la humitat de la costa, i que desitjava de poder retornar a la Seu, cosa que féu aquell setembre.

La darrera absència de Brudieu de la Seu va tenir lloc a partir del mes de febrer del 1585: es dirigí de nou a Barcelona per ultimar la impressió dels seus madrigals, amb la intenció d'oferir-los al duc de Savoia «por entender quan inclinado esta V[uestra] A[lteza] a semejantes exercitios», segons resa la dedicatòria.

Durant la llarga i darrera estada de Brudieu a la Ciutat Comtal degué de relacionar-se amb els músics que regien els principals magisteris de la ciutat, els organistes i mestres de capella de la catedral —Pere Alberch havia traspassat feia tres anys i el seu lloc l'ocupava el seu jove nebot Lluís Ferran i Ferrament, àlies *Vila*—, Santa Maria del Mar i Santa Maria del Pi —amb el repertori polifònic que sabem que s'hi interpretava: Navarro, Morales, Guerrero, Victòria, Palestrina, Lassus, entre d'altres—,⁷ així com amb els músics que van contractar els diputats de la Generalitat i els consellers de la Ciutat per celebrar, amb processons, justes, festes i danses, l'estada a Barcelona del duc de Savoia i de Felip II.

ELS DARRERS ANYS I LES ZONES D'INFLUÈNCIA

Des del principi del segle XVI trobem testimonis de la relació musical entre les catedrals de la Seu i de Barcelona, a través dels mestres de cant Joan Gallart i Antoni Salvat.⁸ Durant els anys centrals de l'estada de Brudieu a la Seu, els capitulars acostumaven a sol·licitar el consell musical de l'organista de la catedral de Barcelona, Pere Alberch;⁹ sovint, els impel·lia a fer-ho la necessitat de trobar un bon organista, o la urgència d'adobar l'orgue, tal com ho feien també altres catedrals.¹⁰

En el primer cas, a través de la lectura de l'intercanvi epistolar entre les seus d'Urgell i Barcelona —i que mossèn Anglès va incorporar entre les notes a peu de

7. Aquests autors són presents en l'inventari dels llibres de l'Escola de Cant de la seu de Barcelona del 1613. Vegeu Higiní ANGLÈS, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. I, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1926, p. VIII.

8. Vegeu Josep Maria GREGORI, «Els mestres de cant de la seu de Barcelona en el Renaixement», *Recerca Musicològica*, IV (1984), p. 19-79.

9. Aquesta relació, a banda de les qüestions musicals, es veié afavorida per l'arribada al bisbat de la Seu del nou bisbe Rafael Ubach, antic vicari general del bisbe de Barcelona, el vigatà Jaume Casador. Vegeu Joan BADA, *Situació religiosa de Barcelona en el segle XVI*, Barcelona, Balma i Facultat de Teologia de Barcelona, 1970, p. 103 i s.

10. Vegeu Josep Maria GREGORI, «Pere Alberch artífex de la relació musical entre les seus de Girona i Barcelona en el Renaixement tardà», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985-1986), p. 281-298.

pàgina del seu estudi biogràfic sobre Brudieu—,¹¹ es fa palesa la presència de tres organistes deixebles d'Alberch, recomanats per ell mateix per a ocupar el magisteri de la Seu.

El primer d'ells fou Mateu de Torres, el qual va ser recomanat per Alberch en resposta a una carta del capítol urgellenc, del 30 de gener del 1567, on li demanaven «si tindrà a mà algun bon músic de tecla per regir lo orgue de aquesta nostra iglésia catedral, que fos tal que exint de la mà de vostra magnificència se pot esperar nos ne donàs avís».¹² Mateu de Torres hi exercí d'organista fins al 1572, en què guanyà la plaça de la catedral de Tarragona,¹³ tot i que va retornar a la Seu en qualitat de mestre de cant durant la segona absència de Brudieu.

Miquel Martí, organista valencià deixeble d'Alberch, succeí Mateu de Torres entre el 1574 i el 1576. El maig del 1577, el capítol escriví de nou a Barcelona per demanar a Pere Alberch «sia servit procurar-nos un organista, car mossèn Miquel lo ciego nos ha deixats».¹⁴ L'organista recomanat en aquella ocasió fou Pau Navarro.

Pocs mesos després de l'entrada de Navarro, el capítol s'adreçà novament a Alberch per manifestar-li com «pus V. M. ha endressats de persona hàbil per sonar lo orgue, del qual tots estam contents, tenim proposat fer orgue nou».¹⁵ Pere Alberch els va proporcionar, a través de l'ardiaca Agulló, una còpia dels capítols que havien servit per a la construcció dels orgues de la catedral de Barcelona del 1538¹⁶ i de Santa Maria del Mar del 1576, atès que la intenció del capítol urgellès era la de vestir el seu instrument «ab tants canons y ab tantes mixtures y tota la música que vuy té lo orgue de Barcelona».¹⁷

A partir del traspàs de Pere Alberch —esdevingut el 16 de novembre de 1582—¹⁸ observem que els contactes musicals de la Seu es decantaren vers Tarragona. La relació musical amb la catedral de Tarragona il·lustra l'alternança en els seus càrrecs dels organistes Pere Figueres i Mateu Torres, i dels mestres de cant Pere Peruga, Rafael Coloma i Pere Riquet.

11. Vegeu Higini ANGLÈS i Felip PEDRELL, *Els madrigals...*, p. 35-39.

12. Vegeu Higini ANGLÈS i Felip PEDRELL, *Els madrigals...*, p. 35-39.

13. Vegeu Higini ANGLÈS i Felip PEDRELL, *Els madrigals...*, p. 38: «[...] on havia vençut *los mejores músicos de Catalunya*, que eren, segons ell, el de Lleyda, el de Tortosa, el de Vich y *un ciego que lo estima tanto el canónigo Vila com a los demás*». Tot i que desconeixem la identitat de l'organista de Tortosa, sabem que el de Lleida era Francesc Balaguer i el de Vic Pere Coll, deixeble d'Alberch; pel que fa a l'organista cec, pensem, com mossèn Anglès, que es tractava del valencià Miquel Martí.

14. Vegeu Higini ANGLÈS i Felip PEDRELL, *Els madrigals...*

15. Vegeu Higini ANGLÈS i Felip PEDRELL, *Els madrigals...*

16. Vegeu Josep Maria GREGORI, *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, Bellaterra, UAB, 1986 (tesi doctoral), i *Història de l'orgue i dels organistes de la catedral de Barcelona durant el Renaixement, 1459-1582*, premi Emili Pujol de l'Institut d'Estudis Il·lerdencs, Lleida, 1991.

17. Així ho expressen en la carta d'agraïment adreçada a Pere Alberch el 28 de desembre del 1578. Vegeu Josep Maria GREGORI, *La música del Renaixement...*, i *Història de l'orgue...*

18. El text d'aquesta comunicació va ser llegit el 16 de novembre del 2002 al monestir de Sant Miquel de Cuixà, en el marc de les III Jornades de Musicologia, Recerca i Interpretació «La Catalunya Nord i el Nord de Catalunya», organitzades per la Societat Catalana de Musicologia.

Amb la jubilació de Brudieu el 1586, el capítol li concedí un ajudant per conduir la capella en la persona de Rafael Coloma; amb tot, el candidat dels capítulars per a substituir Brudieu havia estat en primer terme Pere Peruga, mestre de Santa Maria del Mar (1578-1581), que havia succeït Brudieu en aquell temple i de qui devien tenir bones referències.

La presència de Coloma a la Seu va fer que s'incrementés la via de l'intercanvi musical amb Tarragona, ja que segurament a través d'ell es van desplaçar vers la seu metropolitana el cantor contrabaix, ministrer de corneta i baixó Agustí Serra —present a la Seu el 1582—, i el portuguès Alexandre d'Almeida, cantor contrabaix, que cantà a la Seu sota el magisteri de Coloma entre el 1591 i el 1597, el qual feia de succentor a Tarragona el 1598.

A PROPÒSIT DE L'EDICIÓ

Segons relata mossèn Anglès, Joan Brudieu es trobava a Barcelona el 5 de febrer del 1585 per preparar l'edició del seu llibre de madrigals amb l'impressor Hubert Gotard; en aquesta data escriví al capítol perquè l'ajudés a costejar aquesta edició, i aquest, a través del seu procurador a la Ciutat Comtal, atorgà de prestar-li «graciosament [...] cent ducats [...] per imprimir en Barcelona certes obres de música».¹⁹

El llibre havia de veure la llum abans de la segona vinguda, o en el decurs dels dos mesos, en què el duc de Savoia Carles Emmanuel residí a Barcelona, és a dir, entre el 10 d'abril i el 13 de juny de 1585.

La troballa d'un document notarial signat a Barcelona per Joan Brudieu l'11 d'abril d'aquell any, ens permet complementar les dades que mossèn Anglès aportà el 1921. En l'esmentat document, Joan Brudieu es compromet, davant de Simplicia Gori —monjo del convent de Sant Agustí de Barcelona—, a satisfer el deute de 40 lliures i 10 sous al botiguer Pau Campana, «botiguerio telarum cum Barcinone», el dia 24 de juny de 1585, «pro pretio papiri per me ab eo empto habito et recepto», és a dir, pel preu del paper que ha rebut d'ell per imprimir el llibre de madrigals.²⁰

Brudieu féu la promesa de pagar aquests diners a Pau Campana en el termini fixat en l'escriptura pública, sense cap dilació i, en el cas que es produís, oferiria una compensació de 15 sous extres per les gestions que hagués de fer Simplicia Gori, el qual anticiparia els diners a Pau Campana, en el cas de no haver-los rebut per Sant Joan. Brudieu es comprometé a no presentar cap querella i a no oposar-se a les possibles denúncies que presentés Pau Campana, per la qual cosa s'autoimpòsà una multa de 20 sous si algú contradigués el pacte en favor seu; així mateix, es comprometé a renunciar als drets de la seva condició eclesiàstica, obligant-hi els seus béns, fins i tot el seu propi benefici eclesiàstic —amb els privilegis correspo-

19. Vegeu Higini ANGLÈS i Felip PEDRELL, *Els madrigals...*, p. 50.

20. Vegeu l'«Apèndix documental».

nents de persona forana—, els quals sotmetria, amb la seva persona, a la diòcesi de Barcelona, o a les instàncies que l'altra part considerés més oportunes.

El botiguer Pau Campana, però, veié improbable que els oficials de la cúria eclesiàstica arribessin, per causes diverses, a complir aquest requeriment, per la qual cosa Brudieu hagué d'inscriure el pacte a la cúria de Barcelona i de comprometre's a no repel·lir els procediments legals, si es donés el cas, fins que no hagués satisfet el deute econòmic.

Els testimonis de la signatura d'aquest document notarial són «Cristophorus Malla, bonarum artium professor, oriundus presentis civitatis Barcinone, et Gabriel Roig, scriptor Barcinone». És probable que hom pugui identificar aquest *Cristophorus Malla, bonarum artium professor* amb l'organista Cristòfol Malla que exercí el magisteri de la seu entre el 1588 i el 1622, durant els darrers anys del mestratge de Brudieu. En el cas que hagués estat així, Cristòfol Malla hauria estat un dels darrers deixebles de Pere Alberch a la catedral de Barcelona; d'altra banda, la seva presència en la signatura d'aquest document notarial posaria en evidència que la seva relació amb Brudieu seria anterior al 1585.

Pel que sembla, doncs, els 100 ducats de l'ajuda *graciosa* del capítol de la seu cobrien solament el cost de la impressió dels madrigals però no el preu del paper. Per això cal tenir present que el sou del magisteri de la capella, deixant de banda les distribucions corals, era de 100 lliures anuals, per això, de les 50 lliures que esperava cobrar per Sant Joan —corresponents al sou de mitja anyada—, Brudieu comptava bestreure les 40 lliures i 10 sous que s'havia compromès a pagar al botiguer Pau Campana, en aquella mateixa data.

Per això, per tal de fer front al cost total de l'edició, tot i la subvenció del capítol per a la impressió dels madrigals, Brudieu confiava en l'empara del mecenatge del duc de Savoia, Carles Emmanuel:²¹ «[...] pues tengo cierta confianza que con el mismo rostro alegre y benigno que ha recogido V. A. a todos los estudiosos me recogerá a mi aunque el más mínimo d'ellos pero muy humilde y devotísimo servidor de V. A. [...] De Vuestra Alteza —çriado y capellán. Ioan Brudieu».²²

En el mateix prefaci Brudieu es presenta com un músic allunyat de les urbs, és a dir, dels centres d'influència, per la qual cosa ell mateix afirma: «ya se que muchos diran de donde le viene al montañés tanta música?» I per defensar-se de qualsevol perjudici de rusticitat, al·ludeix a algunes al·legories mitològiques on la muntanya esdevé un símbol que garanteix la presència d'una inspiració elevada: «[...] aunque todas las Artes han abaxado del Cielo, por ser dones de Dios, pero a la Música parece que con particular privilegio la han albergado en sus propios senos los cielos segun opi-

21. El duc de Savoia, Carles Emmanuel, s'hostatjà a Barcelona del 18 de febrer al 2 de març de 1585, abans d'emprendre el camí de Saragossa per esposar la segona filla de Felip II, i també del 7 de maig al 13 de juny d'aquell mateix any —acompanyat de la Capella Reial de Felip II—, abans de fer-se a la mar vers Itàlia.

22. Higini ANGLES i Felip PEDRELL, *Els madrigals...*, p. 69. Sobre el tema del mecenatge vegeu el nostre treball «Música i mecenatge a la Corona d'Aragó a l'època del Renaixement», *Actes del I, II i III Col·loqui sobre Art i Cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó*, Tortosa, Ajuntament de Tortosa, Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre, 2000, p. 261-266.

nion de los Pythagóricos, a quien siguió tambien M. Tullio, y si esto es assi, paresce que nos cae mas serca la origen de la Musica a los que estamos retirados en el Monte.»²³ El pròleg esdevé, doncs, una clara invitació a la noble imitació del mecenatge que, a imatge del que fan les muses, fan a la terra els reis, els prínceps i els nobles.

ELS MADRIGALS

Sota l'epígraf de «Madrigals» —la segona edició que es va fer a Catalunya d'obres d'aquest gènere—,²⁴ Brudieu va publicar una col·lecció de setze obres, les quals, atenent a la numeració original i d'acord amb l'anàlisi formal que en va fer Miquel Querol,²⁵ comprenen:

a) Una versió polifònica dels populars goigs de la Mare de Déu del Roser, presentats sota la forma d'un madrigal amb nou parts, en les quals el tema tradicional es converteix en el *cantus firmus*.

b) Quatre villancets castellans, que corresponen als números IV, X, XI i XII.

c) L'ensalada *Las cañas*, que Miquel Querol definí com un «madrigal descriptiu». Aquesta obra que palesa el coneixement que tenia Brudieu de l'ensalada catalanovalenciana, tant per l'ús que fa de procediments onomatopèics i formals que apareixen a les ensalades de Mateu Fletxa *el Vell*, com per les cites temàtiques del que devien ser motius tradicionals de l'època, alguns dels quals trobem també a les ensalades de Pere Alberch —com la cançó d'*El mal villano*—, que òbviament coneixia.

d) Un grup de deu madrigals amb diverses parts, sis dels quals són en castellà —els números II, III, VI, VII, VIII i IX— i quatre en català: els compresos entre els números XIII a XVI, dos són escrits sobre textos del poeta valencià Ausiàs Marc.²⁶

Malgrat la numeració de l'edició de Felip Pedrell i Higini Anglès, el nombre de madrigals són vuit —sense comptar els goigs, els quatre villancets i l'ensalada—, si hom té present que els números VII i IX corresponen a una variació temàtica «en proporción» —tal com assenyala la taula original— dels seus respectius VI i VIII.²⁷

23. Vegeu la nota 22.

24. La primera obra polifònica publicada a Barcelona va sortir de la impremta de Jaume Cortey els anys 1560 i 1561: *Odorum (quas vulgo madrigales apellamus)* de Pere Alberch, l'organista de la catedral. Joan Brudieu va editar a Barcelona el 1585 *De los madrigales del muy reverendo Joan Brudieu*, a casa de l'impressor Hubert Gotard, un any després que aquest tragués a la llum el *Motectorum* (1584) de Nicasi Çorita, mestre de capella de la catedral de Tarragona.

25. Vegeu Miquel QUEROL, «Els Madrigals de Joan Brudieu», *Miscel·lània Aramon i Serra*, vol. II, Barcelona, Curial, 1980, p. 467-472, i «La forma musical en el libro de madrigales de Joan Brudieu (c. 1520-1591)», *Música Antigua*, I (1986).

26. Vegeu-ne l'edició moderna a Tomeu QUETGLES PONS, *Madrigals Los Goigs de Nostra Dona i Madrigals XIII, XIV, XV i XVI de Joan Brudieu Mestre de capella de la Seu d'Urgell per a cor mixt*, Barcelona, Dinsic, 2001.

27. Ja ho vam expressar així al *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999.

L'obra madrigalesca de Brudieu, com la d'Alberch, palesa el nivell de recepció dels compositors catalans envers el gènere de moda que es conreava a Itàlia a partir del primer terç del segle XVI.²⁸ L'estilització del contrapunt, mitjançant la imitació i la incipient incorporació escrita de l'ornamentació, la dissolució del discurs homofònic, l'alternança entre consonància i dissonància, diatonisme i cromatisme, la recerca de dinàmiques de contrast intern, al servei, sempre, de l'adequació expressiva de la música a la paraula, no fan més que constatar la modernitat de la seva obra madrigalesca. De fet, Brudieu, juntament amb Alberch, esdevenen els testimonis d'una estilística manierista que desaparegué amb ells; les generacions que els van seguir van créixer sota l'impuls estètic del primer Barroc, el qual els va menar a readoptar el romanç i el villancet com a vehicles formals de la seva obra religiosa i profana.²⁹

La marcada espiritualitat dels madrigals catalans de Joan Brudieu fa que, tal com s'esdevé amb l'*Odorum spiritualium* de Pere Alberch, hom els relacioni amb el corrent del madrigal espiritual que va iniciar Cipriano de Rore amb l'edició del tercer llibre de madrigals del 1548, dedicat a la Mare de Déu. A la profunda religiositat de Brudieu hi cal afegir la pregona espiritualitat dels sonets d'Ausiàs Marc, d'aquí l'adopció d'aquest llenguatge especialment íntim en la sonorització que fa dels sonets del poeta valencià; la tria dels seus versos, com és el cas *Fantasiant amor a mi descobre, Lir entre carts* i *Plena de seny*, li permeten cantar la clarividència de l'amor contemplatiu en el primer, els símbols del misteri marial en el segon, o el memento sacramental de l'eucaristia, en el tercer.

Des de la tesi d'Henri Collet (1913) —el qual va desestimar la dimensió espiritual dels compositors catalans del segle XVI respecte al misticisme del Segle d'Or hispànic—,³⁰ i l'edició de Felip Pedrell i Higiní Anglès, la música de Brudieu ha restat injustament oblidada i amb aquesta les lectures expressives i simbòliques de la seva obra compositiva; ara fa més de vint anys, el professor Querol —recentment traspasat—, en adonar-se de la importància de l'obra de Brudieu escriví: «Brudieu mereix que algun jove musicòleg, ben preparat en la composició musical, li dediqui almenys una tesina»,³¹ i —nosaltres hi afegim— una bona tesi.

28. Vegeu Maria Rika MANIATES, *The Mannerism in Italian Music and Cultures, 1530-1630*, Manchester University Press, 1979.

29. Un comentari estètic i estilístic sobre l'obra madrigalesca de Pere Alberch i Joan Brudieu, el vam oferir als nostres treballs «El Manierisme a Catalunya a través dels Madrigals de Pere Alberch (1560) i de Joan Brudieu (1585)», *Nassarre*, III-1 (1987), p. 99-112, i «La estilística manierista en el Lliber primus (1561) de los madrigales de Pere Alberch», *Nassarre*, IV-2 (1988), p. 105-117.

30. «Els dos Vila, els dos Fletxa, Brudieu i fins i tot Pujol [...] no sabrien donar-nos per la seva vida o les seves obres la impressió que ens han deixat un Morales, un Guerrero, un Comes, i la que ens deixarà, més tard, Victoria [...].», Henri COLLET, *Mysticisme musical espagnols au XVIIe. siècle*, París, Félix Alcan, 1913; repr. Plan de la Tour, Ed. d'Aujourd'hui, 1979 (Les introuvables), p. 308; vegeu també els seus comentaris sobre Brudieu, p. 310-312.

31. Vegeu Miquel QUEROL, «Els madrigals de Joan Brudieu», p. 471.

I. APÈNDIX DOCUMENTAL

Noverint universi quod ego Joannes Brudieu presbiter magister cantus capelle ecclesie cathedralis Urgelli quoniam vos frater Simplicianus Gori presbiter conventualis monasterii ordinis sancti patris augustini de observantia bonae, amore precibus meis et subscribe presentis cautionis et obligationis, constituistis vos principalem honorabilem Paulo Campana, botiguerio telarum cum Barcinone, in illis quadraginta libris et decem solidis monete barcinone, quas sibi dicto Campana debeo et solvere teneor, et cum presenti promitto barcinone huiusmodi ad diem, seu festum, sancti Ioannis mensis junii proxime venturi, pro pretio papiri per me ab eo empti habiti et recepti. Et ideo volens promissa ut prestat fieri ad complere convenio et bona fide promitto vobis, dicto fratri Simpliciano Gori, presenti nec non supradicto Paulo Campana, licet absenti, et notario infrascripto, pro eo infra recipienti et legitime stipulanti, quod dictas quadraginta libras et decem solidos dabo et exsolvam dicto Campana Barcinone intra tempus prefixum sine damno et missione vestribus et alteris a predicta fidemissione servabo vos indemnem tam ante damnum in damno quod post damnum, itaque si contigerit vos propterea exsolvere dictas quadraginta libras et decem solidos aut partem aliquam ipsorum seu damnum aliquod pati totum id quidquid et quantum fuerit promitto exsolvere et restituere vobis barcinone incontinenti cum a vobis exsolutum fuerit, et predicta omnia et singula attendere et complere promitto sine aliqua videlicet dilacione qui faciendo compensatione, deductione, retencione, exceptione et aliquando omni damno sumptu et interesse vestri et dicti Campana et suorum videlicet pro qualibet die qua hac de causa laboravestris tam eundo [...], quinque et extra decem solidorum [...] quis quidam quinque et decem solidos salarii quotidiani predicti restituam omnes et quas cumque missiones expensas damna et interesse quas et que vos discreto Campana facere aut modo aliquo sustinere oportuerit super quibus vobis et illi et vestro et illius plano et simplici verbo credatur et credi volo. Preterea commemo[ro] et bona fide promitto vobis dicto fratri Simpliciano Gori et dicto Paulo Campana, quod ego et mei non firmabimus vobis et illi sub nec causabimur nec opponemus aliquam e prepositionem fieri declamatoriam aut impeditivam, nec privilegium aliquod impetrabimus sub pena viginti solidorum, quam mihi gratuitos et meis gratiosos impono [conve...] committatur quocumque fuerit per me vel meos contrafactum, et que predicta omnia et singula rata semper maneant atque firma et pro predictis omnibus et singulis attendendis ut complendis obligo vobis et dicto Campana et suis omnia et singula bona et iura mea mobilia et immobilia ubique habita et habenda quam quo visum modo et iure privilegiata renuncia nec quantum ad hoc legi fuit iurei dicenti penam quantitatis sortem excedere nos posse et cuicumque legi v[aleat] sui et consuetudini si quis vel si quem sit que prohibeat per[mitent] dari et exsolvi restitutionemque sum ex huiusmodi missionum expensarum damnorum et interesse preti et virtute iuramenti mihi beneficio cessionis bonorum ac etiam constitutionibus pactum et [...garum] nec non omnibus et singulis appellationibus reclamationibus provocationibus nullitoribus exemptionibus deffensionibus civilibus et canonicis et aliis enormi quibusque auxiliis et beneficiis contra predicta vel infrascripta facientibus vel vementibus, illo modo renuntio etiam religioni iuramenti infrascripti beneficio clericali et eius tonsura et foro meo proprio et ipsius fori privilegio et suppono et submitto me et bona mea foro iurisdictioni distinctui remenso ex anima honorabile diocesis seu regentis vicariam barcinone et ergo curie et cuiusvis alterius officialis in dictis [...] ecclesiastici vel secularis coram quo seu quibus me et bona mea vos volueritis, et dictus Campana voluerit per predictis convenire in quem seu quos vel in iudices meos consentio volens et consentiens que una curia ecclesiastica possitis et possit ipsam dimittere et adveniam recurrere et ad primam redire [...] et pluries variare iudicium voluntatis renuntians legi qua varietas seu inconstantia iudicii reprobatum et iudices officiales et curie ad quos habebitur recursus adve[re] [...], et dicti Campana instantiam proposuit et valeant bona mea apprehendere et non datis [...] diebus vel alia monitione rendere et alienare et vobis et dicto Campana in predictis omnibus solvere et satisfacere [...] quod predicta omnia et singula vobis dictoque Campana praemissa scribo et subpena tertii solvere [...] in libro tertiorum curie honorabilis diocesis vel baiuli Barcinonem, quod qua pena tertii obligo persona et bona volens et conse[que]ntis quod pre dicta tertii scripturam huiusmode

instrumento vel e converso nullum fiat preiudicium tertie vel expresse et vos possitis dictusque Campana possit ubi ipsis ambobus cautionibus et obligationibus et [...]mus pro predictis omnibus tenendis et complendis suppono et submitto me et bona mea iurisdictioni compulsioni iuribus et censuris remero ex animi camere apostolice [...] per pactum expressum solemnem stipulationem vallatum omnium [...] volo et consentio ad veram dictique Campana voluntatem instantiam et requisitionem ne compelli posse usque ad integram satisfactionem predictae pecunie quantitatis et omnium et singulorum premissorum in presenti instrumento contentorum et ad maiorem praemissorum firmitatem et corroboracionem et per maiori cautela et observatione predictorum, gratis et spontanea voluntate facio constituo ac ordino meos veros certos legitimos et indubientes procuratores actores factores etnegotiorum meorum infrascriptorum gestores ac nuntios omnes et singulos tam romane curie quod quarumcumque ecclesiasticorum cuiram et secularium notario et scribas et procuratores quorum nomina et cognomina hic per expressis volo huic absentes tam presentes et quem libris eorum in sol[...] per me et nomine meo comparandum tempore die et hora feriato et non feriato quando et quotiens eis fuerit bene visum coram dictis dominis auditoribus iudicibus et officialibus ordinariis et extra ordinariis delegatis et subdelegatis ac commissariis quarum cumque curiarum et predicta omnia et singula per me superius promissa ac in presenti instrumento contenta semel explanies [...] confitendum et recognoscendum et q[...] servare promittendum petendumque et recipiendum nomine meo omne preceptum omnemque monitionem condemnationem sententia et mandatum quod et quam ipsi auditores in dictis officiales ordinarii delegati ac subdelegati ac commissarii contra me premissorum occasione fecerunt aut facere voluerunt ac eis sponte atquiscendum plec[...] non submitendum me per premissis omnibus et singulis [iunio] lab[...] observandis iurisdictioni [...] curiarum predictarum et volendum et expresse consentendum quod dicti domini auditores viceauditores in domines officiales ordinarii et extraordinarii delegati subdelegati et commissarii ac iudices in me premissorum occasione excommunicationis sententiam ferant promulgent aliosque processus reales et personales faciant et decernant quos voluerint et dictis per iuribus visum fuerit expedire. Et ut predicta omnia et singula maiori gaudeant firmitate non vi[...] sed sponte iuro in omnium meam per Dominum Deum et [...] quattor Evangelia manibus meis corporaliter testa predicta omnia et singula attendere et complere tenere et observare et in nullo contrafacere vel venire aliquis iure causa vel etiam ratione. Hec igitur omnia et singula que et pro ut dicta sunt supra et promissa facio promiscor convenio et bona fide promitto ego dictus Ioannes Brudieu vobis dicto fratris Simpliciano Gori dictoque paulo Campana nec non notario infrascripto tanquam publice persone hec pro vobis et dictis Camapana et suis et aliis omnibus et singulis quorum interest intersit recipientis parescentis ac etiam legitime stipulanti. Actum est hoc Barcinone die undecimi mensis aprilis anno a nativitate Domini millesimo quingentesimo octuagesimo quinto. Signum Joannis Brudieu predicti que hic laudo concedo firmo et iuro.

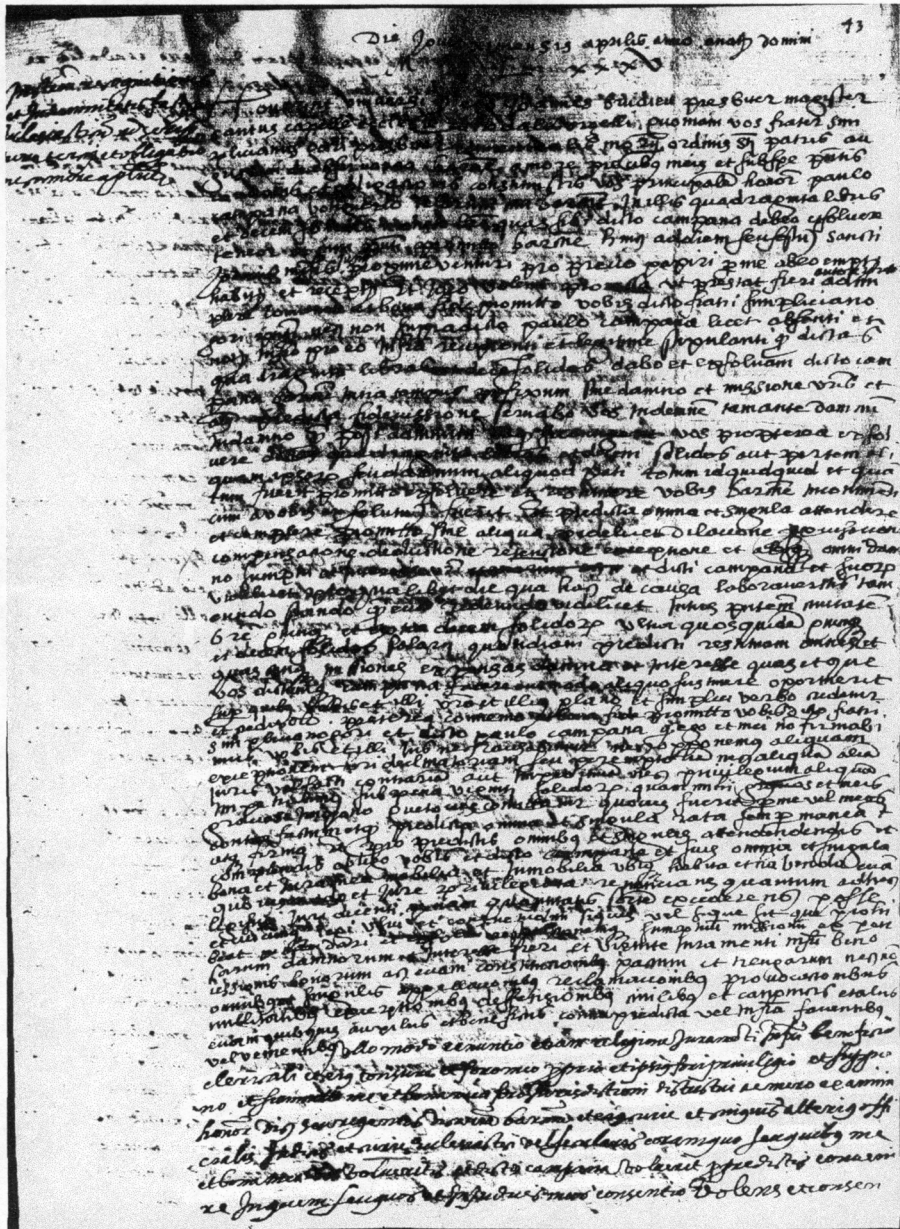
Testes huius vere sunt dominis Christophorus malla bonarum artium professor oriundus presentis civitatis Barcinone et gabriel Roig scriptor Barcinone.

Sit omnibus notum quod ego Joannes Brudieu presbiter magister cantus capelle ecclesie cathedralis Urgelli confiteor et in veritate recognosco vobis honorabilis Paulo Campana botiguerio tellarum civi Barcinone et deditis tradidictis mihi realiter et de facto papirum per me a vobis emptam pretio quadragintas librarum et decem solidos, et ideo renuntiandi exceptioni traditionis dicte papirus non habite et non recepte verus ista non esse in testimonium premissorum presentem vobis facio apocham de traditione et liberatione illius per manu et posse notarii infrascripti ut publice persone pro vobis et vires et aliis cuius intersit recipientis parescentis et etiam legitime stipulantis. Actum est hoc Barcinonum die undecim mensis aprilis anno a nativitate Domini Millesimo quingentesimo octuagesimo quinto. Signum Joannes Brudieu confitentis predicti qui hec laudo concedo et firmo.

Testes huius ver sunt predicti.³²

32. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, «Antico Çafont, Secundus / liber communis contractum...», 1581-1585, f. 43-44.

II. REPRODUCCIÓ DEL DOCUMENT



III. TRADUCCIÓ DEL DOCUMENT³³

Sàpiguen tots que jo, Joan Brudieu, prevere i mestre de cant de la capella de l'Església de la Seu d'Urgell, atès que vós, germà Simplicia Gori, prevere conventual del monestir de l'orde del sant Pare Agustí, d'observança bona, amor als meus precis i sotasignat de la present caució i obligació, ho vau convenir amb l'honorable principal Pau Campana, marxant de teles de Barcelona, em comprometo a pagar les quaranta lliures i deu sous en moneda a Barcelona que dec al susdit Campana i per la present prometo fer-ho d'aquesta manera, el dia de Sant Joan encara que sigui festiu del proper mes de juny, pel valor del paper per mi comprat, adquirit i rebut d'ell. Així doncs em comprometo de bona voluntat a acomplir el que he promès tal com s'estipula que sigui fet i de bona fe em comprometo davant vós, germà Simplicia Gori, aquí present, i també del susdit Pau Campana encara que estigui absent, i del notari sotasignat, tal com s'accepta i s'estipula més avall, que les dites quaranta lliures i deu sous les lliuraré i pagaré al dit Campana a Barcelona en el termini establert sense perjudici i per mitjà d'una tramesa a vós i segons la predita garantia (i) us serviré indemne i lliure de perjudici tant present, passat com futur de tal manera que si s'esdevingués que vós patíssiu algun perjudici en relació amb el pagament de les dites quaranta lliures i deu sous o una part d'aquesta quantitat o qualsevol altre perjudici, prometo pagar la quantitat íntegra i la que fos en el futur i retornar-vos-ho a Barcelona d'acord amb el que hagi estat pagat per vós, i prometo atendre i acomplir totes i cadascuna de les coses que han estat dites sense cap dilació fent compensació, deducció, retenció, excepció, i si mai fos rebut algun perjudici qualsevol i en el vostre interès i el del dit Campana i dels seus haguéssiu de treballar el dia que fos per aquesta causa, ja sigui anant [...] quinze sous de més [...] pagaré quinze sous del salari diari predit per totes i cadascuna de les despeses de tramesa, pels perjudicis o interessos que us calgués fer i suportar en algun mode, i quant a les coses dites, vull ser cregut per vós i per ell i que es cregui en la meua simple paraula donada en privat a vós i a ell. A més d'això recordo i de bona fe us prometo a vós germà Simplicia Gori i al susdit Pau Campana que jo i els meus no declararem contra vós ni ell ni us posarem cap causa ni ens oposarem que es duguï a terme cap proposició ja sigui declamatorià o impeditiva, ni impetrarem cap privilegi sota pena de vint sous, la qual jo m'imposo a mi mateix i als meus voluntàriament en el cas que em fes enrerer, jo o algú dels meus, en qualsevol de les coses dites, i perquè totes les coses supradites es mantinguin, ratifiquin i refermin i per totes i cadascuna de les coses predites que s'han d'atendre i acomplir, empenyoro en benefici vostre i del dit Campana i dels seus tots i cadascun dels meus drets i béns tant mobles com immobles que posseeixo arreu i els que hagi de posseir en el futur i de la manera que sigui i d'acord amb el dret estic disposat a renunciar als privilegis en la mesura que un jutge ho estimés en el cas que la pena que se m'imposés excedís el meu capital i a sotmetre'm a qualsevol que sigui la llei o costum que sigui vàlida així com si alguna cosa impedís que sigui lliurat i pagat el deute, i per les despeses derivades de la tramesa i de qualsevol dany i dels interessos de l'import, i en virtut del meu jurament i en el meu propi benefici faig cessió dels meus béns, i també en funció del pacte, renuncio a totes i cadascuna de les apel·lacions, reclamacions, provocacions, exempcions anul·ladores, defenses civils i canòniques i altres auxilis i beneficis qualssevol que vagin en contra del que està escrit a sota, i així renuncio al benefici clerical en garantia del jurament infrascrit, així com a la seva tonsura i a la meua pròpia audiència i al privilegi de la mateixa audiència i em sotmeto a mi i els meus béns a l'audiència d'una jurisdicció diferent de la diòcesi o bé del regent de la vicaria de Barcelona i per tant de la cúria i de qualsevol altre oficial amb els anomenats [...] eclesiàstic o secular davant del qual o dels quals vós volguéssiu que jo i els meus béns [sembla que hi manqui el final de la frase] i el dit Campana volgués convenir per les coses supradites davant d'algun o alguns o bé dels meus jutges consento voluntàriament al fet que en una cúria eclesiàstica pugueu vós i pugui ell despatxar-la i recórrer a la vènia i tornar a la prime-

33. Traducció a cura de Joan Pagès.

ra [...] variar el judici [...] de la voluntat renunciant a la llei per mitjà de la qual és reprovada la variació o bé la inconstància de judici i els jutges oficials i els de la cúria davant dels quals s'interposarà recurs [...], i el dit Campana hagi proposat una instància, i valguin els meus béns per a confiscar i un cop fixats els dies o bé qualsevol altra admonició, declaro per escrit que donaré compensació amb els meus béns tant a vós com al dit Campana pel que fa al pagament i satisfacció de tot el que s'ha dit anteriorment [...] que totes i cadascuna de les coses predites a vós i al dit Campana promeses subscric i sota pena d'un terç pagar [...] en el llibre de terços de la cúria de l'honorable diòcesi o bé del correu de Barcelona, per tant, sota pena d'un terç, em comprometo en persona i empenyoro els meus béns voluntàriament i [...] que les coses escrites en aquest document [...] no es faci cap perjudici [...] i que vós i el dit Campana pugueu amb ambdues mateixes caucions i obligacions [...] per totes les coses dites que han de ser mantingudes i acomplertes em comprometo i em sotmeto a mi mateix i els meus béns a la jurisdicció de la cambra apostòlica [...] per mitjà del pacte expressat amb solemne estipulació envoltat de tots [...] vull i consento de bona voluntat a instància i requisició del dit Campana al fet que no se'm pugui deixar fins que retorni íntegrament la quantitat predita i satisfaci totes i cadascuna de les premisses contingudes en aquest document, i per a una major fermesa de les premisses i corroboració i per a major cautela i observança de les coses predites, graciosament i voluntàriament faig, constitueixo i ordeno com a vertaders, certs i autèntics procuradors els agents, factors i gestors dels meus negocis els infrascrits, i tots i cadascun dels nuncis tant de la cúria romana com de qualsevol altra cúria eclesiàstica o secular, notari, escriptors i procuradors els noms i cognoms dels quals vull aquí per les paraules expressades a aquest, tant absents com presents, i a qui en els llibres d'ells [...] he de comparèixer per mi i en nom meu en el temps estipulat el dia i a l'hora fixades, tant si és feiner com festiu, tantes vegades com a ells els semblés convenient, davant dels dits senyors auditors, jutges i oficials ordinaris i extraordinaris, delegats i subdelegats i comissaris de qualsevol cúria, i totes i cadascuna de les coses predites i promeses per mi més amunt i contingudes en el present document conjuntament [...] ha de ser declarat i reconegut i promès servir, i ha de ser demanat i rebut en nom meu tot el que s'ha acordat, i tota admonició, condemna, sentència i mandat als quals els mateixos auditors, oficials ordinaris, delegats i subdelegats i comissaris fessin contra mi per causa de les premisses o volguessin fer i que es confii en mi [...] no se'm sotmeti per totes i cadascuna de les coses establertes [...] i que han de ser observades per la jurisdicció [...] de les cúries predites i ha de ser consentit voluntàriament i expressament que els auditors i viceauditors de l'esmentat senyor promulguin contra mi sentència d'excomunicació a causa de les coses establertes i la portin als senyors oficials ordinaris i extraordinaris, delegats, subdelegats, comissaris i jutges i facin altres processos reals i personals i decideixin el que vulguin i pels esmentats drets els sembli bé expedir. I per tal que totes i cadascuna de les coses predites gaudeixin d'una major fermesa no [...] però juro voluntàriament pel Senyor Déu i [...] amb les meves mans sobre els quatre Evangelis atendre, acomplir, mantenir i observar totes i cadascuna de les coses predites i no contravenir-les en res per cap dret, causa o raó. Així doncs, jo, anomenat Joan Brudieu, faig promesa, accepto, convinc i prometo de bona fe totes i cadascuna d'aquestes coses que s'han dit abans i tal com s'han dit més a munt, a vós, l'anomenat germà Simplicia Gori i l'anomenat Pau Campana i també al notari infrascrit en tant que persona pública, a favor de vós i del dit Campana i els seus i de tots i cadascun d'aquells a qui interessi i interessés segons s'accepta i estipula legítimament. Queda constància d'això a Barcelona el dia onze d'abril del 1585 de la nativitat de Nostre Senyor. Signatura de l'anomenat Joan Brudieu, que aquí manifesto el meu acord, concedeixo, firmo i juro.

Testimonis d'això són en veritat els senyors Cristòfol Malla, mestre de Bones Lletres oriund de la present ciutat de Barcelona i Gabriel Roig, escripteur de Barcelona.

Sàpiguen tots que jo, Joan Brudieu, prevere i mestre de cant de la Capella de la Seu d'Urgell, declaro que en veritat reconec haver rebut de vós, honorable Pau Campana, botiguer de teles de la ciutat de Barcelona, el paper de què s'ha fet esment, comprat per mi a vós pel preu de quaranta lliures i deu sous, i per això, renunciant a la clàusula de tramesa de l'esmentat paper no

tingut i no rebut per no estar veritablement en el testimoni de les coses preestablertes, us estendré el present rebut de la tramesa i lliurament d'aquell per mitjà de la mà i el poder del notari infrascrit en tant que persona pública a favor de vós i els altres homes a qui interessi segons s'estipula legítimament. Queda constància d'això a Barcelona, a onze d'abril de 1585. Signat Joan Brudieu que ha declarat el que s'ha dit fins ara i que aquí manifesto el meu acord, concedeixo i firmo.

En són testimonis en veritat els anomenats abans.

LOS RABASSA: UN LINAJE DE MÚSICOS DE ORIGEN CATALÁN (SIGLOS XVI-XIX)

ROSA ISUSI FAGOAGA

1. INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es dar a conocer la información recopilada (en gran parte inédita) sobre once músicos apellidados Rabassa, cuyo origen parece remontarse a un linaje de nobles de origen catalán vinculado a las conquistas de Mallorca y Valencia en el siglo XIII. En la primera parte de mi estudio rastreo el origen del linaje de los Rabassa, muestro las tres ramas de la familia que se establecieron en Palma de Mallorca, Valencia y Barcelona, y documento cuál fue la originaria de los Rabassa músicos. En la segunda parte del trabajo recojo las noticias localizadas hasta el momento sobre los once Rabassa músicos que trabajaron en Cataluña, Valencia, Andalucía, Extremadura y Madrid entre los siglos XVI y XIX, y expongo algunas hipótesis sobre su parentesco y posibles relaciones personales y profesionales. Sobre siete de los Rabassa músicos se habían publicado datos dispersos en diversos estudios generales y de ámbito local. Además de reunir y relacionar esa información, presento noticias nuevas sobre otros cuatro Rabassa que hasta ahora eran desconocidos (Pedro Miguel Rabassa, Gaspar Rabassa padre e hijo y Ceferino Rabassa).

Entre los Rabassa músicos hubo organeros, organistas, maestros de capilla y cantores que trabajaron en algunas de las catedrales y capillas más importantes del Barroco hispano. Entre los músicos de la familia Rabassa sobresalió Pedro Rabassa (1683-1767), que fue maestro de capilla y compuso gran cantidad de obras (hasta el momento he catalogado 300) que hoy en día se conservan en una treintena de archivos y bibliotecas de España e Hispanoamérica. Además Pedro Rabassa también se dedicó a la pedagogía musical y escribió uno de los tratados de teoría musical más interesantes del Barroco. Pedro Rabassa es el único de los Rabassa

músicos que hasta el momento ha sido objeto de estudios monográficos, el más importante y reciente de los cuales es mi tesis doctoral.¹

2. EL LINAJE DE LOS RABASSA

El apellido Rabassa aparece en ocasiones con diferente ortografía (Rabasa, Rabaza, Arrabasta, Rabasta o Rebasta) y significa ‘raíz de cepa’ en catalán. En el escudo de este linaje aparece representada una *rabassa* de sinople (verde) sobre un campo de oro.²

Los datos más antiguos localizados sobre el linaje de los Rabassa se remontan a la primera mitad del siglo XIII, cuando varios miembros de esta familia, Guillermo, Berengario y Pedro Rabassa, ayudaron al rey Jaime I en la conquista de Mallorca (1232) y Valencia (1238). El primero de ellos, Guillermo Rabassa, fue un noble provenzal nacido en Montpellier³ que acompañó con su familia y gente a su servicio al rey Jaime I (Montpellier, 1208-Valencia, 1276) en las conquistas de

1. Rosa ISUSI FAGOAGA, *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2002, 3 v. (543 + 521 + 685 páginas), directora: Dra. María Gembero Ustárriz [tesis doctoral (inédita)]. Otros estudios anteriores y de menor envergadura sobre este compositor son: Francesc BONASTRE, «Pere Rabassa,... ‘lo descans del mestre Valls’: Notes a l’entorn del tono *Elissa*, gran Reyna de Rabassa i de la Missa *Scala Aretina* de Francesc Valls», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, IV-V, 1990-1991, p. 81-104; Rosa ISUSI FAGOAGA, *La obra de Pedro Rabassa en la música andaluza del s. XVIII*, Transcripción y estudio de tres obras representativas. Premio a Proyectos de Investigación Musical del Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1994, inédito; «Pere Rabassa, un innovador en la música religiosa española del s. XVIII (estado de la cuestión)», *Revista Cuadernos de Arte*, n.º 26 (1995), p. 121-131; «La difusión de la obra de Pedro Rabassa a través de un manuscrito del s. XVIII», Comunicación en Seminario *La Catedral como institución musical (1500-1800)*, Ávila, mayo de 1996, inédito; *Aproximación a la obra musical de Pedro Rabassa a través de sus villancicos de principios del s. XVIII. Estudio y transcripción*, Proyecto de Investigación de Doctorado, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte-Musicología, 1997, tutora de Doctorado: Dra. María Gembero Ustárriz, inédito; «Pedro Rabassa en la teoría musical del s. XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su *Guía para principiantes*», *Revista de Musicología*, XX, n.º 1 (1997), p. 401-416; *Catálogo de la obra musical de Pedro Rabassa (1683-1767) y estudio de sus villancicos para la catedral de Sevilla*, Ayuda a Proyecto de Investigación Musical del Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1997, inédito; «Aspectos teatrales en los villancicos de Pedro Rabassa (1683-1767)», Comunicación en *International Conference Secular Genres in Sacred Contexts?: the Villancico and the Cantata in the Iberian World, 1400-1800*, Londres, Senate House, Institute of Romance Studies, 1-4 julio, 1998, inédito.

2. Jaume FEBRER CABALLER, *Trobes de Mosen Jaume Febrer Caballer en que tracta dels llinatges de la conquesta de la ciutat de Valencia e son Regne*, edición facsimilar, Valencia 179 y Valencia, Ayuntamiento, 1996, p. 221.

3. En el siglo XII y primera mitad del siglo XIII Provenza estuvo bajo el dominio de los condes de Barcelona y de la Corona de Aragón. La anexión de Provenza a Francia tuvo lugar en 1481. El señorío de Montpellier pasó a la Corona catalano-aragonesa en 1204, al Reino de Mallorca en 1276 y



LÁMINA 1. Escudo del linaje de los Rabassa (1655).
Fuente: Joaquín M.^a Bover, *Nobiliario mallorquín*,
Palma, Mallorquina de Francisco Pons, 1944,
apéndice s/n, escudo 302.⁴

Mallorca y Valencia. Según Gaspar Escolano, los Rabassa sirvieron al rey Jaime I con la espada y con la pluma: con la espada como valientes soldados y con la pluma sirvió Guillermo Rabassa, que fue además secretario del monarca.⁵ Gracias a sus servicios él y sus descendientes adquirieron una hacienda importante en Mallorca tras la conquista de la isla.

Jaume Febrer Caballer, autor de una obra sobre los linajes que participaron en la conquista de Valencia, dedicó a Guillermo Rabassa la siguiente trova:

La Rabaza verda sobre camp daurat,
Lo agnom nos declara de aquell Provençal,
Que serví en les guerres ab puntualitat,
Guillermo Rabaza, a qui han nomenat
Lo de Mompeller, Est de son caudal
Gent portà a Mallorca, e també a Valencia,
Ab lo qual pogué adquirir hacienda,
Que està gotjant hui, e sa descendència
Ser de vos honrats ab molta vivienda,
Perque entre els germas no taja contienda.⁶

en 1349 al rey Felipe VI de Francia. Manuel TUNÓN DE LARA (dir.), *Historia de España*, Barcelona, Labor, 1982, t. IV, p. 223-241.

4. Joaquín M.^a Bover apunta que en una sepultura de la familia en 1655 localizada en la iglesia de San Francisco de Asís de Palma de Mallorca aparece el escudo con una bordadura de sable (negro). Joaquín M.^a BOVER, *Nobiliario mallorquín*, p. 154.

5. Gaspar ESCOLANO, *Décadas de la historia del Reino de Valencia*, t. II, p. 136-137. Citado por Alberto y Arturo GARCÍA CARRAFFA, *El solar catalán, valenciano y balear*, San Sebastián, Librería Internacional, 1968, t. IV, p. 2.

6. Jaume FEBRER CABALLER, *Trobes de Mosen Jaume...*, p. 221.

Berengario Rabassa obtuvo en el reparto general de Mallorca tierras inmediatas a la ciudad de Palma de Mallorca, que sólo se asignaban a los barones y grandes capitanes del ejército. A Pedro Rabassa le tocó en el reparto de tierras un extenso campo también en el término de la capital de la isla.⁷

El linaje de los Rabassa que había llegado a Mallorca desde la Provenza se estableció y dispersó desde el siglo XIII por tierras mallorquinas, valencianas y catalanas. Una rama de la familia de los Rabassa permaneció en Mallorca, donde en el siglo XVII algunos de los Rabassa seguían ocupando cargos oficiales. Por ejemplo, Juan Rabassa fue jurado de la ciudad y Reino de Mallorca desde 1668 a 1672 y, años más tarde, en 1709 lo fue Francisco Rabassa. La familia Rabassa tenía su sepultura en 1655 bajo las gradas del altar mayor de San Francisco de Asís en Palma de Mallorca.⁸

Otra rama de la familia Rabassa, con Guillermo Rabassa al frente, se estableció desde la conquista de Valencia en dicha ciudad. Un familiar del mismo nombre, Guillem Rabassa, fue caballero del hábito de San Juan y comendador de Ulldecona y de Torrente en 1320. Otros Rabassa que vivieron en el siglo XIV en Valencia fueron los juristas Giner Rabassa, padre e hijo. Giner Rabassa padre fue uno de los testigos que juraron obediencia al rey Pedro IV de Aragón (el Ceremonioso) y llevaron una de las varas del palio en la entrada del rey en la ciudad de Valencia en 1336. También tomó parte como delegado de Valencia en la asamblea parlamentaria de Barcelona en la que se decidió sobre el rey desposeído Jaime III de Mallorca. Giner Rabassa hijo fue jurado de la ciudad de Valencia en 1378 y tesorero del rey Juan I. La hija de este Giner Rabassa se casó con el noble Francisco de Perellós y tuvieron los señoríos de Benetúser y Dos Aguas. En 1699 se le concedió a uno de los descendientes del enlace de ambas familias, Giner Rabassa de Perellós, el título de marqués de Dos Aguas.⁹

En el siglo XVI otra rama del linaje de los Rabassa vivía en Barcelona y fue en el seno de ésta donde surgieron los primeros Rabassa que se dedicaron a la música.

3. LOS RABASSA MÚSICOS

En los músicos del linaje de los Rabassa localizados en Barcelona se observa una predilección por el nombre de Pedro y también por el de Miguel, lo que permite suponer un vínculo familiar.¹⁰ El nombre de Pedro cabe vincularlo con uno

7. Joaquín M^a BOVER, *Nobiliario mallorquín*, p. 153-154.

8. Joaquín M^a BOVER, *Nobiliario mallorquín*, p. 153-154.

9. Esta familia fue la propietaria del palacio del marqués de Dos Aguas, edificio construido en Valencia a mediados del siglo XVIII de estilo churrigueresco y rococó que fue declarado monumento nacional y que albergó el Museo Nacional de Cerámica «González Martí» desde 1954 hasta fechas recientes. *Gran enciclopedia de la región valenciana*, Valencia, Graphic3, 1973, t. IX, p. 221-222.

10. Se han localizado tres Rabassa con el nombre de Pedro (Pere) y dos con el de Miguel (Miquel). Ambos nombres se combinan en el caso de uno más, Pedro Miguel Rabassa (véase tabla 1).

de los nobles, seguramente el progenitor, que participaron en la conquista de Mallorca junto al rey Jaime I y que obtuvo gran cantidad de terreno tras el reparto de las tierras de la isla.

La primera noticia sobre la presencia de músicos en el linaje de los Rabassa data de la primera mitad del siglo XVI y su existencia está documentada hasta la primera mitad del siglo XIX. El primer Rabassa localizado que se dedicó a la música está documentado en la ciudad de Barcelona. Algunos Rabassa permanecieron en Barcelona y otros se establecieron en cuatro áreas geográficas más: Gerona, Sevilla, Badajoz y Madrid (véase tabla 1).

TABLA 1
*Los Rabassa: un linaje de músicos de origen catalán (siglos XVI-XIX)*¹¹

<i>Nombre</i>	<i>Cronología</i>	<i>Lugar</i>	<i>Puesto</i>	<i>Posible parentesco</i>
Petrum Arrabasta	ca. 1540-1581	Barcelona	Organero y afinador	[Progenitor]
Peris Rabasta				
Pierres Rebasta				
Miquel Rabassa	†1646	Gerona	Organista	[Hijo o sobrino del progenitor]
Ramón Rabassa	ca. 1683	Barcelona	Organista	[Hijo o sobrino del progenitor] y tío de Pedro Rabassa (1683-1767)
Domènec Rabassa	ca. 1665-1670	Barcelona	Infantillo	[Nieto del progenitor]
Pedro Rabassa	1683-1767	Barcelona, Vic (Barcelona), Valencia y Sevilla	Maestro de capilla	[Nieto del progenitor]
Pedro Miguel Rabassa	ca. 1753-1775	Sevilla y Zafra (Badajoz)	Maestro de capilla	[Bisnieto del progenitor y sobrino de Pedro Rabassa (1683-1767)]
Miguel Rabassa	ca. 1756-1787	Madrid	Organista	[Nieto o bisnieto del progenitor]
Gaspar Rabassa	ca. 1770-1789	Sevilla	Cantor	[Sobrino de Pedro Rabassa (1683-1767)]
Gaspar Rabassa	ca. 1809	Sevilla	Cantor	[Hijo del anterior Gaspar Rabassa]
Pere Rabassa	ca. 1795	Gerona	Estudiante	[Bisnieto del progenitor]
Ceferino Rabassa	ca. 1788-1821	Cádiz y Sevilla	Bajonista	[Hijo del primer Gaspar Rabassa]

11. *Reglamento de las voces e instrumentos que ha resuelto el Rey haya en su Real Capilla y de los goces anuales que se ha dignado señalar a los músicos de ella para desde primero de este mes de mayo en adelante* (3 mayo de 1756). Madrid, Biblioteca Nacional. 14017/13; Zafra (Badajoz), iglesia de la Candelaria (antigua iglesia colegial), Actas Capitulares s. XVIII, Leg. n° 2, s/n; José M^a MADURELL, «Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, organeros y músicos instrumentistas (siglos XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, IV (1949), p. 207-208; Francisco BALDELLÓ, *La música en Barcelona (noticias históricas)*, Barcelona, Dalmau, 1943,

El primero de los Rabassa músico, Petrum Arrabassa o Peris Rabasta, trabajó como organero y afinador en la catedral de Barcelona y en varias iglesias barcelonesas en el siglo XVI. En el siglo XVII vivieron Miquel y Ramón Rabassa y, por su cronología, se puede creer que fueron hijos o sobrinos del anterior. Ambos trabajaron como organistas, el primero en la diócesis de Gerona y el segundo en Barcelona. Otro miembro de la familia de los Rabassa, que está documentado en el mismo lugar gerundense donde trabajó Miquel Rabassa, fue Pere Rabassa, estudiante a finales del siglo XVIII.

Además de Petrum o Peris y Ramón, otros Rabassa músicos vivieron en Barcelona, como Domènec y Pedro. Domènec Rabassa, probablemente hijo de algunos de los mencionados Miquel y Ramón Rabassa, fue infantillo en la catedral de Barcelona (ca. 1665-1670). Ramón Rabassa fue tío y maestro de las primeras lecciones musicales de Pedro Rabassa, que posteriormente se educó en la catedral de Barcelona al igual que el mencionado Domènec, probablemente su primo. Pedro Rabassa es el músico de esta familia más conocido hasta el momento y el que primero abandonó tierras catalanas debido a su cargo de maestro de capilla. Pedro Rabassa fue sacerdote y ocupó el magisterio de las catedrales de Vic (1713), Valencia (1714-1724) y Sevilla (1724-1767). La familia de Pedro Rabassa se estableció con él en Sevilla y algunos miembros trabajaron también como músicos en la capital hispalense. Pedro Miguel Rabassa, probablemente hijo de su hermana Mariana Rabassa, fue maestro de capilla en la iglesia de Santa Ana de Triana (Sevilla) y en la iglesia colegial de Zafra (Badajoz) en la segunda mitad del siglo XVIII. Otros Rabassa, Gaspar padre e hijo y Ceferino, trabajaron en la iglesia colegial de San Salvador de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX. Ceferino Rabassa, que nació en Sevilla y fue infantillo en la catedral de Cádiz, también ocupó un puesto musical en San Salvador de Sevilla en la primera mitad del siglo XIX y probablemente fue otro hijo del primer Gaspar Rabassa.

Uno de los miembros más interesantes de la familia de los Rabassa músicos se estableció en Madrid y ocupó un puesto de gran prestigio como organista en la Capilla Real durante la segunda mitad del siglo XVIII. Este músico, sobre el que hasta el momento se conocen pocos datos, probablemente fue hermano o sobrino de su contemporáneo Pedro Rabassa y pudo haber llegado a Madrid procedente de Cataluña o Andalucía. Debido a la afición de los Rabassa catalanes por el órgano (cabe recordar que Petrum Arrabassa fue organero y afinador en Barcelona

p. 58-59; Josep PAVIA I SIMÓ, *La Música a la catedral de Barcelona durant el s. XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986, p. 167, y «La Capella de Música de la Seu de Barcelona des de l'inici del s. XVIII fins a la jubilació del mestre Francesc Valls (14-3-1726)», *Anuario Musical*, 45 (1990), p. 23; Josep M. MARQUÉS, «Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona», *Anuario Musical*, 54 (1999), p. 103; Rosario GUTIÉRREZ CORDERO, *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*, Universidad de Sevilla, 2001, p. 356 y 375, (tesis doctoral inédita); Marcelino DÍEZ MARTÍNEZ, *La música en la catedral de Cádiz en el s. XVIII*, Universidad de Granada, 2003.

en el siglo XVI y Miquel y Ramón Rabassa fueron organistas en Gerona y Barcelona en el siglo XVII), me inclino a pensar que es más probable que el organista Miguel Rabassa que se estableció en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII procediera de Cataluña.

De todos los Rabassa músicos mencionados sólo dos, Pedro (1683-1767) y Miguel (†1787), destacaron en el campo de la composición y fueron muy apreciados entre sus contemporáneos del siglo XVIII. Las obras de alguno de estos dos músicos fueron alabadas por los detractores de la obra teórica de Antonio Soler (1729-1783), que fue maestro de capilla en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial y escribió un tratado titulado *Llave de la modulación* (1762). Los detractores de la obra teórica de Antonio Soler le criticaron que se autopregonara inventor del arte del bien modular, cuando ya en España «se modulaba con más extensión, gusto y arte» de lo que mostraba su tratado, citando para probarlo a otros compositores como Scarlatti, Rabassa y Manalt, los cuales «no solamente especularon sino que también escribieron». Antonio Soler contestó a estas críticas en su *Carta escrita a un amigo* (1766) con una cita del capítulo X de su *Llave de la modulación* en la que había dejado constancia de que «no faltan oy día excellentes y peritos maestros, que modulan sus obras con tal primor, y acierto, que verdaderamente es una gloria tal contento y suavidad».¹²

Los detractores de Antonio Soler mencionaron sólo los apellidos de los compositores (Scarlatti, Rabassa y Manalt), pero probablemente se referían a Domenico Scarlatti (†1757), Miguel Rabassa (†1787) y Francisco Manalt (†1759), músicos vinculados a la Capilla Real de Madrid.¹³ Domenico Scarlatti fue maestro de clave de la infanta M^a Bárbara, esposa del rey Fernando VI; Miguel Rabassa fue organista tercero de la Capilla Real de Madrid y también estuvo al servicio del duque de Medina Sidonia, y Francisco Manalt fue violinista en la misma Capilla Real.

Por otra parte, la producción musical de Pedro Rabassa gozó de una amplia difusión ya desde el mismo siglo XVIII, a juzgar por las obras que se copiaron para la catedral de Cádiz, las que se arreglaron para la colegial de Olivares (Sevilla)

12. Samuel RUBIO, «Antonio Soler. Carta escrita a un amigo», *Revista de Musicología*, II, n° 1 (1979), p. 145-164.

13. Cuando inicié mis investigaciones sobre la figura de Pedro Rabassa (1683-1767) y apenas aparecían referencias a otros músicos apellidados Rabassa, pensé que la cita de los detractores de Antonio Soler se refería a Pedro Rabassa, ya que éste debió de conocer a Domenico Scarlatti durante la estancia de la corte y los músicos de la Capilla Real en Sevilla (1729-1733). También había especulado y escrito un tratado de teoría musical y su obra es abundante y se conserva en una treintena de archivos y bibliotecas de España e Hispanoamérica. Rosa ISUSI FAGOAGA, «Pere Rabassa: un innovador en la música religiosa española del siglo XVIII (Estado de la cuestión)», *La obra de Pedro Rabassa...*, p. 130. Hoy en día me inclino más a pensar que la cita se referiría a Miguel Rabassa, que trabajó al igual que Domenico Scarlatti y Francisco Manalt en Madrid. No obstante, sólo tengo conocimiento hasta el momento de la localización de una obra de Miguel Rabassa.

y las que se llevaron a Hispanoamérica, especialmente a México y Guatemala. Algunas obras de Pedro Rabassa aparecen recopiladas en misceláneas de compositores españoles y portugueses de la primera mitad del siglo XVIII, junto a las de músicos tan destacados como José de Torres, Antonio Literes, Sebastián Durón y Jaime de la Té y Sagau. Además, varios oratorios de Pedro Rabassa se conservan en interesantes antologías de este género, junto a obras de Antonio Teodoro Ortells, Sebastián Durón, José de San Juan y José Pradas.¹⁴

A continuación expongo en detalle y por orden cronológico las noticias localizadas hasta el momento sobre los once Rabassa músicos.

3.1. Petrum Arrabasta, Peris Rabasta, Pierres Rebasta (ca. 1540-1581)

Las noticias más antiguas que he localizado sobre esta familia de músicos, los Rabassa, se refieren a un organero de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona, llamado Petrum Arrabassa, Peris Rabasta¹⁵ o Pierres Rebasta.¹⁶ El organero Rabassa trabajó al menos en la catedral de Barcelona y en varias parroquias barcelonesas, como la de Nuestra Señora del Pino y la de los Santos Justo y Pastor y en el monasterio de San Pedro.¹⁷

14. Rosa ISUSI FAGOAGA, «La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica...», *La obra de Pedro Rabassa...*, t. I, p. 351-412.

15. José M^a MADURELL, «Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas...», p. 207-208.

16. Francisco BALDELLÓ, *La música en Barcelona...*, p. 58-59.

17. El organero Rabassa colaboró junto a Pedro Flamench y Fermín Granoller en la construcción del órgano de la parroquia de Nuestra Señora del Pino de Barcelona en 1540. Francisco BALDELLÓ, «Órganos y organeros en Barcelona (siglos XIII-XIX)», *Anuario Musical*, 1 (1946), p. 201. También fabricó junto a Jaques Picó el órgano de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona en 1548 y el de la parroquia de Caldas de Montbuy en 1552. Barcelona, Archivo Histórico Provincial, Juan Lorenzo Calsa, legajo 1, manual 13, 1547-1549 (19 agosto de 1548) y Pedro Fitor (mayor), legajo 16, manual 2, 1551-1552 (21 marzo de 1552). Citados por José M^a MADURELL, «Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas...», p. 207-208. Un año antes, en 1551, este activo organero recibió una cantidad «per adobar la carassa del orgue» de la catedral de Barcelona. Barcelona, Archivo Catedral, Obra, 1551, folio 59. Citado por Francisco BALDELLÓ, «Órganos y organeros en Barcelona...», p. 203. Posteriormente recibió algunos honorarios por las reparaciones y reconstrucciones del órgano de la parroquia de los Santos Justo y Pastor en los años de 1556 y 1559. Fue contratado junto a José Bordons por los obreros del monasterio de San Pedro de las Puellas de Barcelona para reparar el órgano de dicha iglesia. El importe de la reparación quedó estipulado en 110 libras y ambas partes acordaron que al terminar las obras de reconstrucción fueran sometidas al dictamen del organista de la catedral de Barcelona, Pere Vila. Dichas obras debían terminarse en la Pascua de Resurrección de 1577. Barcelona, Archivo Notarial Pedro Martí Tost, legajo 1, 19 de agosto de 1576. Citado por Francisco BALDELLÓ, «Órganos y organeros en Barcelona...», p. 221. Con motivo de algunas reparaciones en el órgano de la mencionada parroquia de los Santos Justo y Pastor, el organero Rabassa firmó conjuntamente con el organero José Bordons un recibo el 3 de diciembre de 1581, en el cual reconocían haber recibido la cantidad de 20 libras

3.2. Miquel Rabassa († 1646)

Miquel Rabassa fue fundador del beneficio musical y organista de San Miquel en Calella (Gerona). Probablemente fue hijo o sobrino del organero Petrum Arrabasta o Peris Rabasta y hermano del organista Ramón Rabassa.¹⁸

3.3. Ramón Rabassa (ca. 1683)

Ramón Rabassa fue un organista ciego que vivió en Barcelona a finales del siglo XVII. En la década de 1680-1690 dio a su sobrino Pedro Rabassa (1683-1767), que posteriormente llegaría a ser uno de los músicos más interesantes del Barroco hispánico, las primeras lecciones musicales.¹⁹

3.4. Domènec Rabassa (ca. 1665-1670)

Domènec Rabassa fue un infantil («escolà morat») que estuvo en la catedral de Barcelona durante los años 1665-1670.²⁰ Probablemente fue hijo de los organistas Miquel o Ramón Rabassa y primo de Pedro Rabassa.

3.5. Pedro Rabassa (1683-1724)

Pedro Rabassa nació en Barcelona y fue bautizado en la iglesia de Santa María del Mar de dicha ciudad el 21 de septiembre de 1683.²¹ Sus padres fueron Magí Rabassa, zapatero, y su cónyuge, María.²² El joven Pedro Rabassa recibió las primeras lecciones musicales de su tío Ramón Rabassa y posteriormente se formó musicalmente en la catedral de su ciudad natal con uno de los maestros más famosos del siglo XVIII,

y «doce sueldos por la afinación del órgano». También ha quedado constancia de otro recibo que firmó José Bordons en 1642, a sesenta y un años de distancia de la noticia antes mencionada, lo cual le permite suponer que el José Bordons del s. XVII sería un hijo del José Bordons del s. XVI. *Llibre mayor de l'obra*, n° 1632, folio 14. Citado por Francisco BALDELLÓ, *La música en Barcelona...*, p. 59.

18. Josep M. MARQUÉS, «Organistes i mestres de capella...», p. 103.

19. Pedro RABASSA, *Guía para los principiantes*, ed. facs., Barcelona, Universitat Autònoma, 1990, p. IX, estudio introductorio a cargo de Francesc Bonastre, Antonio Martín Moreno y Josep Climent.

20. Josep PAVIA I SIMÓ, *La Música a la catedral de Barcelona...*, p. 167 y «La capella de música de la Seu de Barcelona des de l'inici del s. XVIII fins a la jubilació del mestre Francesc Valls», *Anuario Musical*, 45, 1990, p. 23.

21. Josep Rafael CARRERAS I BULBENA, *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona y Girona*, Barcelona, *Tipografia L'Avenç*, 1902; 2ª ed., Barcelona, Rafael Dalmau, 1993, p. 287.

22. Pedro RABASSA, *Guía para los principiantes...*, p. IX.

Francisco Valls.²³ En Barcelona Pedro Rabassa coincidió con músicos austriacos e italianos de la capilla de música del archiduque Carlos de Austria (cuya corte se estableció en la ciudad entre 1700 y 1713) y consiguió destacar entre ellos componiendo obras para la mujer del archiduque.²⁴ También en Barcelona Pedro Rabassa fue maestro de coro de la catedral (antes de 1713) y posteriormente fue maestro de capilla en las catedrales de Vic (1713), Valencia (1714-1724) y Sevilla (1724-1767).

La familia de Pedro Rabassa viajó con él a Sevilla cuando obtuvo el puesto de maestro de capilla de la catedral hispalense en 1724. He podido documentar la presencia de una hermana de Pedro Rabassa en Sevilla, Mariana, que murió en 1738.²⁵ Posteriormente varios músicos apellidados Rabassa, probablemente sus sobrinos, trabajaron en diversas iglesias de Sevilla.

Pedro Rabassa desempeñó un extenso magisterio de capilla en la catedral hispalense (treinta y tres años como maestro de capilla en activo y diez como maestro de capilla jubilado), una importante labor pedagógica (escribió uno de los tratados teóricos más interesantes del Barroco musical en España titulado *Guía para los principiantes*) y una intensa actividad compositiva que despertó gran interés entre sus contemporáneos y gozó de una amplia difusión en la época y se nos revela como uno de los músicos más interesantes del Barroco musical hispánico.²⁶

3.6. Pedro Miguel Rabassa (ca. 1753-1775)

Pedro Miguel Rabassa aparece citado en uno de los documentos consultados como «Pedro Rabaza», sin el segundo nombre de Miguel, pero por su cronología y circunstancias laborales he deducido que era diferente al Pedro Rabassa maestro de capilla de la catedral de Sevilla. Pedro Miguel Rabassa pudo haber sido sobrino del maestro de la catedral de Sevilla, tal vez hijo de su hermana Mariana, que se trasladó con él a Sevilla en 1724. Pedro Miguel Rabassa ejerció durante un corto período de tiempo (hacia 1750) el magisterio de capilla en la sevillana iglesia de Santa Ana de Triana y fue despedido por concertar actuaciones de la capilla de música por su cuenta sin consultar al mayordomo de la capilla, que era la persona encargada de ello.

23. Sivella 9, p. 199. Citado en dos estudios de Josep PAVIA I SIMÓ, «La Capella de Música de la Seu de Barcelona...», p. 23; Francesc BONASTRE, «Pere Rabassa, ... 'lo descans del mestre Valls'...», p. 81-104; Josep PAVIA I SIMÓ, *La Música en Catalunya en el s. XVIII. Francesc Valls*, Barcelona, CSIC, 1997, p. 35.

24. Rafael MITJANA, *La música en España*, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1993, p. 232; (1ª ed. en francés, París, A. Lavignac, 1920); Andrea SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de música a principios del s. XVIII», *Artigrama*, n° 12 (1996-1997), p. 67-70.

25. Sevilla, Archivo de la Catedral, Actas Capitulares 1738, sec. I/ Leg. n° 111, p. 46v.

26. La obra de Pedro Rabassa aparece estudiada en su conjunto en Rosa ISUSI FAGOAGA, *La música en la catedral de Sevilla...*, p. 325-543.

En cuanto a lo que se ha practicado y se está practicando contra esta [capilla de música] por algunos años a esta parte, digo que está el señor maestro tan introducido en ir a servir fiestas que pertenecen a la capilla de particulares, siendo esto cosa que está prohibida y la más principal por los perjuicios que de ello se sigue que nunca se permitió, como se verifica en el caso de D. Pedro [Miguel] Rabaza, que en la primera ocasión que fue a servir una fiesta, que ésta no fue ajustada ni contratada con el mayordomo para la capilla, sino que fueron de particulares, fue expuls[ad]o de ella con el consentimiento de los señores beneficiados, que son a quien pertenece el reconocimiento de las causas pertenecientes al maestro como ministro titular y asimismo todos los que fueron con él.²⁷

En 1753 Pedro Miguel Rabassa residía en Sevilla y solicitó el magisterio de capilla vacante en la colegial de Zafra (Badajoz).²⁸ El músico suplicó que, por ser pobre, alguna persona de confianza del cabildo de Zafra lo examinase en Sevilla para el puesto. El cabildo aceptó su petición y mandó a Francisco José Delgado y Márquez, maestro de capilla de la colegial de San Salvador de Sevilla, que probase y juzgara las habilidades del músico.

Acuerdo celebrado a fin de leer un memorial dado por Don Pedro [Miguel] Rabassa.

En la villa de Zafra a 14 de feb[re]ro de este a[ño] de 1753, el Rmo. S[eñ]or Abad D. Xobl. [Cristóbal] Escudero y Jaramillo, y además señores, dignidades, canónigos y racioner[os] de voz y voto de esta colegial insigne, estando juntos en su sala cap[itul]ar al toq[ue] de campana, según lo estilo; dijeron q[ue], por cuanto por el infrascripto s[ecreta]rio se le hacía presente un memorial, el cual contenía la pretensión de la plaza de m[aest]ro de cap[ill]a, que se halla vacante por renuncia que hizo D. Leandro Sanz, y teniendo esta noticia D. Pedro Mig[ue]l Rabassa, v[eci]no de la ciudad de Sev[ill]a, el cual por ser pobre, suplicaba a d[ic]ho S[eñ]or Rmo. y el Cab[il]do, que en atención a ser su pretensión atendida se sintiera d[ic]ho Cab[il]do comisionando a la persona que fuese de su satisfacción en aquella ciudad, para que fuese oído y examinado; lo que visto y entendido se determinó de común acuerdo, pasase a la censura de D. Franc[isc]o Delgado y Márquez, m[aest]ro de cap[ill]a de la colegial de S[a]n Salvador. Haciendo carta y decretando en éste fue el memorial [d]el infrascripto s[ecreta]rio, para q[ue] según hallase por convie[n]imiento d[ic]ho D.

27. Sevilla, Archivo Iglesia de Santa de Triana, José ROMERO, *Manifiesto que hago ante el señor beneficiado D. Manuel Saballos [Cevallos] de las experiencias que tengo de lo que se ha practicado por estilo antiguo en la Capilla de mi Señora Santa Ana y de lo que contra estilo se está practicando por cuya causa hay muchas inquietudes, quimeras y alborotos, y es como se sigue*. Ms. ca. 1760, caja 122, Leg., nº 230, p. 2v.

28. La colegial de Zafra (Badajoz) fue fundada en el s. XVI y gozó de cierta relevancia en los siglos XVII y XVIII. Cabe destacar que en ella se conservan pinturas de Zurbarán. Entre los músicos que ocuparon el magisterio de capilla en el s. XVIII, además de Pedro Miguel Rabassa, destaca Diego de Hoces y Sandoval, Tomás de Aquino Guerrero y Manuel Osete.

Franc[isc]o así informase a este Cab[il]do, todo lo cual así lo decretó el Cab[il]do, de que doy fe.

Guerrero,
s[ecreta]rio.²⁹

El 3 de marzo de 1753 Pedro Miguel Rabassa fue nombrado maestro de capilla de la colegial de Zafra tras un informe favorable del mencionado Francisco José Delgado y Márquez, que afirmó que era sujeto de «esfuerzo capaz y dones» para ejercer el magisterio de capilla.

En la villa de Zafra a 3 de marzo de 1753, el Rmo. S[añ]or Abad D. Xpl. [Cristóbal] Escudero y Jaramillo y demás señores, dignidades, canónigos y racioner[os] de voz y voto desta colexial insigne, estando juntos en su sala cap[itul]ar al toq[ue] de campana, según lo estilo; dijeron q[ue], por cuanto por el infrascripto s[ecreta]rio se le hacía presente el informe de D. Franc[isc]o José Delgado, m[aest]ro de cap[ill]a de la S[an]ta I[glesi]a Colegial de S[an] Salvador de la ciudad de Sevilla sobre el particular engargo que antecede en acuerdo de 14 de febrero; lo cual visto y entendido pues expresa en el informe su esfuerzo capaz y dones, y benemérito D. P[edro] Mig[ue]l Rabassa para ejerzer el ministerio de maestro de capilla así en la insigne Ig[lesi]a Col[egia]l de Zafra como en otro puesto, es de sentir se admita, salvo el mejor parecer del cab[il]do; todo lo cual visto y entendido de conformidad dijeron se decretase el memorial del pretendiente declarándolo por tal el m[aest]ro y recibiendo este el día en que entrase en Zafra; todo lo cual así lo acordó el Cab[il]do de que doy fe.

Guerrero,
s[ecreta]rio.³⁰

Del año en que Pedro Miguel fue nombrado maestro de capilla de la colegial de Zafra data uno de los escasos pliegos conservados con letras de villancicos a los que puso música el mencionado músico.³¹ Ese año de 1753, Pedro Miguel Rabassa reutilizó en sus composiciones textos íntegros que había utilizado Pedro Rabassa en Sevilla ese mismo año y en años anteriores, con lo cual la relación profesional y personal de ambos músicos se hace más evidente.³²

En 1758 los capitulares de la colegial de Zafra habilitaron a Pedro Miguel

29. Zafra (Badajoz), iglesia de la Candelaria, Actas Capitulares s. XVIII, Leg. n.º 2, s/n.

30. Zafra (Badajoz), iglesia de la Candelaria, Actas Capitulares s. XVIII, Leg. n.º 2, s/n.

31. Madrid, Biblioteca Nacional, R/34984 (14). M.^a Cristina GUILLÉN BERMEJO e Isabel RUIZ DE ELVIRA, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional de Madrid siglos XVIII-XIX*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 446.

32. Se trata de los villancicos: *Cumbres de Judá* (Pedro Rabassa, 1745 - Pedro Miguel Rabassa, 1753); *Dichosos zagales, venid a bailar* (Pedro Rabassa, 1753 - Pedro Miguel Rabassa, 1753) y *Pastores mirad a Bato* (Pedro Rabassa, 1727 - Pedro Miguel Rabassa, 1775). Rosa ISUSI FAGOAGA, *La música en la catedral de Sevilla...*, t. I, p. 412-413.

Rabassa para que pudiera utilizar todos los papeles de música del archivo de la iglesia colegial. El 15 de enero de 1760 Pedro Miguel Rabassa formó parte del tribunal de oposiciones, junto al organista de la iglesia de San Miguel de Jerez de los Caballeros. A dicha oposición para músico de la colegial de Zafra se presentaron Francisco Javier Ribas (de Badajoz) e Isidro Suave Maroto (de León).³³ A finales de 1775 Pedro Miguel Rabassa continuaba como maestro de capilla en Zafra, como atestiguan unas letras de villancicos al Nacimiento impresas en Sevilla dicho año. Estas letras están precedidas de cuatro páginas laudatorias dedicadas a Juan Ponce de León y Lisón Rodríguez de Escalante.³⁴

3.7. Miguel Rabassa (ca. 1756-1787)

Existió también un músico llamado Miguel Rabasa,³⁵ Miguel Rabaza³⁶ o Miguel Martínez Rabaza³⁷ que fue organista tercero en la Capilla Real de Madrid desde 1756 hasta 1787, fecha de su muerte.³⁸ Además de ocupar un puesto de organista en la Capilla Real, Miguel Rabassa estuvo al servicio del duque de Medina Sidonia como clavecinista en 1765.³⁹ Miguel Rabassa fue juez en la

33. Zafra (Badajoz), iglesia de la Candelaria, Actas Capitulares s. XVIII, Leg. n° 2, s/n.

34. Sevilla, Biblioteca Universitaria, Pedro MIGUEL RABASSA, *Letras/ de los villancicos,/ que se han de cantar/ en los solemnes maitines/ del sagrado Nacimiento/ de N[uest]ro Redemptor/ Jesucristo./ En la S. Insigne Iglesia Colegial de la villa de Zafra,/ este año de 1775./ Puestos en Música/ por D. Pedro Miguel Rabassa,/ maestro de capilla de dicha Santa iglesia. Quien los dedica y ofrece/ al M. N. Sr. / D. Juan Ponce de León y Lisón/ Rodríguez de Escalante, vecino de / la villa de Frenegal./ Con Licencia/ en Sevilla, por Joseph Padrino en la calle/ Génova, Estante 114, n°59, vol. I (tratado 17).*

35. Madrid, Biblioteca Nacional, 14017/13. *Reglamento de las voces e instrumentos que ha resuelto el Rey haya en su Real Capilla y de los goces anuales que se ha dignado señalar a los músicos de ella para desde primero de este mes de mayo en adelante* (3 de mayo de 1756).

36. El nombre escrito de esta forma aparece cuando se le nombra como clavecinista suplente de Nicolás Conforto y José Nebra en la *Composición de la orquesta del real Coliseo del Buen Retiro entre 1747 y 1758*. Citada por Antonio MARTÍN MORENO, *Historia de la música española*. 4. S. XVIII, Madrid, Alianza, 1985, p. 55 y basada en el manuscrito de FARINELLI, *Descripción del estado actual del Teatro del Buen Retiro, de las funciones hechas en él desde 1747 hacia el presente*. Esta obra se conserva en la Biblioteca del Palacio (Real) de Madrid y también ha sido estudiada por Consolación MORALES BORRERO, *Fiestas Reales en el reinado de Fernando VI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, p. 19 (1ª ed., 1972).

37. Tal y como aparece en Antonio MARTÍN MORENO, *Historia de la música española*, p. 63, que se basa en el estudio de los organistas de la Capilla Real en Narciso HERGUETA, *Profesores músicos de la real Capilla de S. M., según Documentos de su archivo, clasificados y puestos por orden alfabético de apellidos por Narciso Hergueta, capellán de altar*, Madrid, 1898, manuscrito conservado en la Biblioteca de Loyola (San Sebastián).

38. Murió en Madrid el 5 de octubre de 1787. Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1881, 4 v., reed. Madrid, Centro Documentación Musical, Ministerio de Cultura, 1986, vol. III, p. 245.

39. [Madrid], Archivo Duque de Medina Sidonia, Legajo 2360, 16 abril de 1765. Según George TRUETT HOLLIS, «*El Diablo vestido de Fraile*: some unpublished correspondence of Padre Soler»,

oposición a una plaza de vacante de organista en la Capilla Real de Madrid que tuvo lugar en 1768. El tribunal de oposición estaba formado además por el maestro de la Capilla Real Francisco Corselli, y los organistas José Pérez Ricarte y Antonio Literes. A pesar de que el valenciano Manuel Narro obtuvo mayor cómputo de votos de los jueces, se le dio la plaza al que obtuvo el segundo puesto en la oposición, José Lidón, que había estudiado en el Colegio Real de Madrid.⁴⁰

Se puede suponer que Miguel Rabassa fue el mismo músico que dedicó, bajo el nombre de Micheli Ravaza, una cantata a Juan Pascual de Valdivia y Castilla en 1750.⁴¹ La cantata se conserva en el archivo musical de la colegial de Olivares (Sevilla), donde también se halla la mayor cantidad de villancicos conservados del maestro de la catedral de Sevilla, Pedro Rabassa. Juan Pascual de Valdivia y Castilla era familiar de Juan Pascual Valdivia, maestro de capilla de la colegial de Olivares desde 1760 hasta 1811. Dicho maestro fue uno de los compositores de la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX que más copió y arregló obras de Pedro Rabassa para la capilla de música de Olivares (Sevilla).⁴²

3.8. Gaspar Rabassa (ca. 1770-1789)

Otro de los posibles parientes músicos de Pedro Rabassa, probablemente un sobrino, fue Gaspar Rabassa, músico de voz en la capilla de la colegial de San Salvador (Sevilla) hacia finales del siglo XVIII (1770-1789). Un músico con el mismo nombre cantó en las funciones de Semana Santa de la misma iglesia colegial en 1806. Debido a la cronología bastante alejada y a que no existe otra noticia en dicha colegial desde 1789 hasta 1806 sobre este músico, es posible que el que está documentado en 1806 fuera su hijo.⁴³

en Malcolm BOYD y Juan José CARRERAS (ed.), *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge, University Press, 1998, p. 196.

40. Madrid, Archivo General del Palacio Real, Real Capilla, caja 138. Citado por Judith ORTEGA, «La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas y la provisión de sus plazas», *Revista de Musicología*, XXIII, n.º 2 (2000), p. 417-418.

41. Dicha cantata titulada *Zéfalo aquel pastor* está fechada en 1732 y es para tiple, violines y oboe.

42. Sobre la catalogación del archivo musical de la colegial de Olivares (Sevilla) y el maestro de capilla Juan Pascual Valdivia (1760-1811) está elaborando su tesis doctoral Joaquín Romero Lagares. Agradezco a este investigador los datos inéditos que me ha facilitado.

43. Rosario GUTIÉRREZ CORDERO, *La música en la colegiata de San Salvador de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, p. 356 y 375 (tesis doctoral inédita). Agradezco a esta investigadora el haberme permitido la consulta de su tesis.

3.9. Gaspar Rabassa (ca. 1806)

Cantor en la capilla de la iglesia colegial de San Salvador de Sevilla en las funciones de Semana Santa de 1806. Un músico del mismo nombre, probablemente su padre, fue previamente cantor en la misma capilla desde 1770 hasta 1789.⁴⁴

3.10. Pere Rabassa (ca. 1795)

Pere Rabassa fue estudiante en San Miguel de Calella (Gerona) en 1795⁴⁵ y posiblemente fuera familiar de Miquel Rabassa (†1646), fundador del beneficio musical del mismo lugar.

3.11. Ceferino Rabassa (ca. 1788-1821)

El último de los músicos apellidados Rabassa y localizados en la provincia eclesiástica de Sevilla es Ceferino Rabassa. Dicho músico ingresó como seise en la catedral de Cádiz en 1788 y seguramente procedía de Sevilla.

Se leyó otro papel de D. Juan Dom[ing]o Vidal, m[ae]stro de cap[ill]a, en que informa al Sr. Deán de la suficiencia de Ceferino Rabassa, para una plaza de seise por el examen que ha hecho de su voz y principios de música. Y enterados los s[eñ]ores se le admitió, no obstante, no ser del obispado, por no haberse presentado otro más a propósito.⁴⁶

Ese mismo año de 1788 Juan Domingo Vidal había accedido al magisterio de capilla de la catedral de Cádiz, procedente de Sevilla, donde había sido maestro de la colegial de San Salvador. Juan Domingo Vidal propuso inmediatamente la admisión de Ceferino Rabassa, al que seguramente conoció en Sevilla. Las conexiones entre estos músicos e instituciones musicales (catedral de Cádiz y colegial de San Salvador de Sevilla) son evidentes, puesto que Ceferino Rabassa pasó posteriormente como bajonista a la colegial de San Salvador a principios del siglo XIX (1809-1821).⁴⁷

Los once músicos de la familia Rabassa estudiados estuvieron en activo desde el siglo XVI hasta el primer cuarto del siglo XIX, y trabajaron en un amplio mar-

44. Rosario GUTIÉRREZ CORDERO, *La música en la colegiata...*, 2001, p. 356 y 375. Agradezco a esta investigadora el haberme permitido la consulta de su tesis.

45. Josep M. MARQUÉS, «Organistes i mestres de capella...», p. 103.

46. Cádiz, Archivo de la Catedral, Acta del Cabildo, 21.7.1788, libro 41, p. 251v-252. Marcelino DÍEZ MARTÍNEZ, *La música en la catedral de Cádiz...* Agradezco a este investigador los datos inéditos que me ha facilitado.

47. Rosario GUTIÉRREZ CORDERO, *La música en la Colegiata...*, p. 376.

co geográfico, que incluyó desde localidades periféricas (Gerona, Zafra y Cádiz), hasta algunos de los centros más importantes de la España de la época (catedrales de Barcelona, Valencia y Sevilla y la Capilla Real de Madrid). Las relaciones personales y profesionales de estos músicos entre sí son un ejemplo de cómo tejían los músicos de la época su red de contactos e influencias. Sin duda posteriores investigaciones podrán completar la información aportada en este trabajo sobre una de las familias de músicos más amplias e interesantes de la historia de la música hispana.

ORAL ABSTRACT IMAGE TRANSMISSION OF A SPANISH-EUROPEAN MUSICAL TRADITION TO CENTRAL AMERICA DURING THE 16TH TO 18TH CENTURIES¹

DANIËL G. GELDENHUYS

In this article I will be dealing with the transmission of the Spanish villancico from the mainland of Europe to an island, and hence from there to another continent. We will look at the way in which this exchange has taken place, as well as at the importance of an oral transfer of cultural traditions in our society. Finally, we shall dwell on changes which came about in villancico style because of cross-cultural influences, and the ways in which the social and cultural contexts that it generated are reflected.

Juan José Carreras has stated that: «The villancico was one of the most composed and widespread musico-literary genres in early modern Europe (and, by extension, in the colonial culture of the New World).»² In 1998, Manuel Carlos de Brito reminded us that: «From its origins as a musico-literary genre, the villancico served a dual function, both sacred and secular [...] though its function became increasingly allied to the celebration of religious events, and this allowed both the rapid absorption of the most up to date musical trends and the incorporation of elements from popular culture.»³

1. DEFINING THE TERM *VILLANCICO*

«A term first applied in the late 15th Century to a Spanish musical and poetic form consisting of several stanzas (coplas) linked by a refrain (estribillo)», still seems

1. This is a reworking of a paper read at the Internationales Symposion, *Spanien und die europäische Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts*, at Regensburg on 7 May 1999.

2. Miguel Angel MARIN and Geoffrey BAKER, *International Conference. Secular Genres in Sacred Contexts?: the Villancico and the Cantata in the Iberian World, 1400-1800*, London, Senate House, Institute of Romance Studies, 1 - 4 July 1998, p. 15.

3. Miguel Angel MARIN and Geoffrey BAKER, *International Conference...*, p. 2.

an appropriate definition as given in the New Grove⁴..., continuing with «the villancico was extensively cultivated in secular polyphonic music of the late 15th and 16th Centuries. In the second half of the 16th Century devotional and religious themes gained in importance and the form became used increasingly for sacred compositions in the vernacular which were introduced into the liturgy on feast days. In the 17th Century it replaced the Latin motet as an occasional piece, and although its artistic quality rapidly declined in the 18th and 19th Centuries it remained popular in both Spain and Latin America. Since then, ‘villancico’ has come to mean simply ‘Christmas carol’.»

Our discussion will mainly focus on the works in this genre of the 17th Century, looking at possible transmutations between the old and the new world of the refrains involved. To quote Alberto Montaner of the Universidad de Zaragoza: «The refrain of the villancico...is usually a piece of traditional lyric and hence it obeys the basic principle of traditional transmission, its ‘living in variants’ or continuous transformation.»⁵

2. TRANSMISSION OF CULTURAL TRADITIONS

Throughout many centuries Europe has been conditioned to the transmission of cultural traditions, with perhaps the salient example being the powerful influence of the Roman Empire between 27 BC until the 12th Century.⁶ Roman cultural expansion undoubtedly served as a role model for other European empires and powers to follow. Most often these traditions were conveyed by oral means when applied to a less formal, popular aspect in the cultivation of a «so called» more refined and enhanced society. In later years, when the authority of the church in these matters became of the utmost importance, the chapel masters and missionaries played decisive roles as conveyors of many of these cultural goods.

Spanish and Portuguese expansion into the New World was but one facet of their dynamic national policies from 1492 to c. 1790. In Spain, the leadership of Ferdinand and Isabella, the «Catholic Monarchs,» transformed the country into a national state marked by growing royal power and centralised administration. They kindled a wave of nationalist and religious fervour that eventually led to the expulsion of the Moors and Jews and carried Spaniards beyond the peninsula. Soon Spanish troops were fighting in Italy, the Netherlands, and central Europe to secure the domains of Charles I and Philip II and to contain Protestantism. Overseas, Spain fought to enlarge its domain and to convert the heathen Indian. An ardent, revived religious and nationalistic spirit, a drive for trade and land, a military caste seeking adventure and rewards, monarchs desirous of expanding and unifying their realms, all contributed to the Iberian conquest of the New World.

4. Isabel POPE, «Villancico», *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, vol. 19, London, Macmillan, 1980, p. 767.

5. *International Conference...*, p. 9.

6. Dorothy STANNARD (ed.), *Insight Guide Rome*, London, APA Publications, 1998, p. 18.

To say that «gold, glory, and gospel» were the major motivations of the Iberians is a misleading oversimplification. The Iberians, throughout their 325 years of dominion, left an indelible impression upon the culture and life of the lands that they occupied. They established the church of their faith and converted millions to Christianity. The evils of the Iberian conquest cannot be overlooked, but they were the horrors common to all European colonial systems.⁷

From the 16th Century onwards, many missionaries departed from the Balearic island of Majorca to the New World, and in particular Mexico,⁸ not only as preachers of the gospel, but also as carriers and representatives of Spanish culture. Through their experience they often had a musical background, or were musically trained, and were thus able to establish a music tradition as part of their parochial duties. Music also served as a means to approach, draw and incorporate the local communities into the religious activities of the church. Friars or monks, who at the beginning came from an elite group, converted prodigious numbers of natives, and in Mexico the Franciscans claimed to have converted more than one million by 1531. During this period a serious conflict was waged between the secular and regular clergy. Finally, a royal decree of 1583 stated the principle that secular clergy were to be preferred to friars in all appointments to parishes.⁹ Thus, through the musical efforts of the clergy, not only the more formalized musical traditions of the Spanish Catholic church, but also the more informal elements like the villancico, were introduced in Mexico. To enable one to fully grasp and understand the transplantation of this popular genre to a new continent, it will be necessary to return to the roots of villancico production in Mallorca.

3. ORAL TRADITIONS AS A MEANS OF TRANSMISSION

By its very functional nature the villancico was more than often used as an occasional piece, written for special major feasts of the liturgical year, whether annual, as at Christmas and Epiphany, or at one-off events such as the consecration of a cathedral or a royal entry, and thus not utilized again and again as a standard repertoire work. In contrast to this stood the formal ecclesiastical music, such as the masses, regarded as sacred works of art, neatly copied or printed and bound in leather, and together with the Bible transported to other regions as representation of the highest liturgical order. The villancico thus lent itself to a form of oral transmission, often as an abstract aural image in the mind of the composer on his extended journey under the new circumstances of its recreation.

The missionaries who left Majorca for Mexico did not necessarily transmit a musico-literary genre like the villancico, destined to be an isolated form originating from

7. Philip W. GOETZ (ed.), «The History of Latin America. The colonial period», *Macropaedia. The New Encyclopaedia Britannica*, 15th ed., Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1986, p. 815-816.

8. Fr. Joan Paret i Serra, Sineu, Majorca. Personal communication during interview, 10 January 1999.

9. *Macropaedia. The New Encyclopaedia Britannica*, p. 824.

a small island in the Mediterranean sea, but rather as a style representative of the Valencian region on the nearby Iberian mainland which influenced the Mallorcan villancico production to a large extent. It is therefore worthwhile to delve into the roots of the matter by having a closer look at the «tonada» of a Villancico Negro of the Valenciana composer, Juan Bautista Comes (1582? - 1643), *Si vais vos a la Abeleyn*.¹⁰

EXAMPLE 1.

Juan Bautista Comes, *Villancicos a la Natividad*, Villancico Negro, *Si vais vos a la Abeleyn*. Leg. IX-28, transcr. José Climent, Instituto Valenciano de Musicología.

Si vais vos a la Abeleyn

Villancico Negro

Leg. IX-28

Trans: J. Climent

Tonada

Tenor Solo

Si vais vos a la Abeleyn, mu - ci -

qui - ño tan-chey e can - tay que u vos pa - ga - ray a un por - tu - gue -

ci - ño que cho - ran - do es - tay, que cho - ran - do es - tay, mas na on can -

tèis ni en tan - chays pa - ray, pa - ray, que us lo fa -

ray con sus - pi - ros, sus - pi - ros, ay, ay, ay, que me

mo - rro, ay, que me mo - rro, ay, que me mo - rro, ay, de a -

mor de mi ni - no, que me mo - rro, ay, de a - mor de mi ni - no.

10. Juan Bautista COMES, *Si vais vos a la Abeleyn*. *Villancicos a la Natividad*. *Obras en Lengua Romance*, Valencia, Instituto Valenciano de Musicología, 1978, p. 84 (transcr. Jose Climent).

This is an excellent example of the «seconda prattica» compositional aesthetic «where textual meaning becomes a primary concern in vocal music. Melodic and harmonic direction, rhythmic motion, texture and other musical elements depend, at least in part, on the progression of ideas in the text, allowing in the music what some might call compositional crudities», and «the Spanish villancico often included segments that show this primacy of textual meaning over purely musical concerns. To be sure, there are many villancicos from throughout the [17th] Century where the only importance of text in the compositional process is the concern for text accent, but many Spanish *maestros* [like Comes] shared their century's fondness for word-painting... The 'seconda prattica' finds fuller expression in *Si vais vos a la Abeleyn...*», where the composer revels in the text, «[...] writing effective musical reactions to a number of words and phrases.»¹¹

4. ESTABLISHMENT AND MUTATION OF THE VILLANCICO IN MEXICO

Bernado Illari of the University of Chicago¹² reminds us that: «The religious villancico in the 16th-19th Centuries existed in between popular cultures and Roman Catholic rites, within Spanish and Spanish-colonial communities. While some performances belong to the popular world by their own right, others stand as representations of the popular in the context of a learned church culture, therefore appropriating the former in terms of the sacred. By negotiating a place in between these two poles, villancico performance metaphorically creates an imaginary continuum», while the cultural «[...] interpretation of the villancico in Latin America is made even more complex by the colonial character of the cultures of reference. The practice of the villancico was transplanted into Latin America as part of the colonial culture. If it sometimes provided an outlet for the development of local identities, it more often than not remained a Spanish practice that represented Spanish identities.»

The above statement, however, does not prevent us from observing and researching mutations and cross-cultural influences that did take place because of the transplantation of the villancico style into a different world, as well as the relation between the so-called «ethnic villancicos» in Latin America and the political, social and cultural context in which they were written. The folkloric colour and multicultural spirit in these works, including the presence of messages (for example in the texts of Sor Juana Ines de la Cruz) which challenged the dominant racial ideologies, are well described in the literature on the subject.¹³ In Mexico,

11. Paul LAIRD, «The 'seconda prattica' in Spain: word-painting in the Seventeenth-century Iberian Villancico», *International Conference*, p. 10.

12. Bernado ILLARI, «The popular, the sacred, the colonial and the local. The performance of identities in some villancicos from Sucre», *International Conference*, p. 3.

13. Geoffrey BAKER, «The ethnic villancico and racial politics in Seventeenth-century Latin America», *International Conference*, p. 4.

where documentary evidence by Juan de Torquemada, in his *Monarquía Indiana*,¹⁴ points to remarkable accomplishments among the Indian populations, the role of theatrical presentation and ritual, which played an important part in their own ethnic music, should not be overlooked. Although Indian music did change rapidly during the 16th Century to conform with Catholic dogma and adjust to changes in function, it did not completely lose its native identity in the process. For example, the villancico still remains an important source of information on 17th Century rural dance.¹⁵

To my mind the biggest changes that took place regarding villancico production in Mexico were the relationships between this genre and theatre which, albeit extremely flexible, served as a distinguishing feature of sacred theatre. This served as a distinctive signal to the audience as well as the participants that they were witnessing and experiencing an event directly associated to the liturgy, enabling them to understand, relate and incorporate it closer to their own social and cultural context. Instrumentation with a predominance of flutes and drums, use of high-pitched falsetto in ceremonial song, costumes and masks made of paper, leather and feathers; props including stuffed animals; jingles, rattles and canes contributed to the dramatic exploitation.¹⁶

In the end, text-music relationships remain the most convincing hard evidence of transformations that did take place in the transmission process of the villancico. What makes the whole procedure even more fascinating is that the reverse also happened, whereby as Robert Stevenson¹⁷ points out that: «How quickly villancico texts sung at Puebla [Mexico] blew across the Atlantic can be proved from surviving printed texts of the villancicos sung in the Portuguese Royal Chapel [...]». However, the real value and role of the villancico texts had already been summed up in the 16th Century when so great an authority as Juan Díaz Rengifo¹⁸ in his *Arte Poética Española* (first published in Salamanca, 1592) prefaces his discussion of the villancico by saying categorically: «[...] the villancico is a species of couplet written for the sole purpose of being sung.» This allows and even begs for textual versatility, being furthermore increased when the villancico becomes a refrain, as the producer in his dual role of composer and author (preferably in collaboration with the poet) could change the text in order to fulfil his thematic or metrical requirements. The extent of these transformations was obviously not always the same, since it could range from minor changes, for example word order, to real rewriting such as the addition of several verses or the substitution of key words. In the extreme, a subject traditionally associated with certain types of music could be embodied in a totally new composition.

14. Juan de TORQUEMADA, *Monarquía indiana*, Sevilla, 1615.

15. Thomas STANFORD, «Mexico. Folk Music. The colonial period», *New Grove...*, vol. 12, p. 231.

16. Thomas STANFORD, «Mexico. Folk Music...», p. 231.

17. Robert STEVENSON, *Christmas. Christmas music from Baroque Mexico*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 77.

18. Juan Díaz RENGIFO, *Arte Poética Española*, first published in Salamanca, 1592.

Looking at our next and last music example, a *Negro a duo, de Navidad* by the Puebla and later Mexico City *maestro de Capilla*, Antonio de Salazar (born 1650, place unknown, and died in Mexico City c. 1715), one could describe his word painting, and setting of «Ta ra ra» as a way of creating a local identity by imitating the drums used in Indian music.

EXAMPLE 2.

Antonio de Salazar (1650 - c.1715), *Negro a duo, de Navidad*. *Tara ra tara ra...*, from: Robert Stevenson, *Christmas Music from Baroque Mexico*, Berkeley, University of California Press.



The quality of this poetry (as far as I could trace, anonymous) does not reflect the sparkle and genius of Sor Juan de la Cruz's villancico verse or the calibre of poetic standard utilized by Juan Bautista Comes in his *Villancicos a la Natividad*.

5. CONCLUSION

Regarding our dealings with oral abstract image transmission of a regional orientated Spanish-European villancico musical model, I hope you will agree with me that certain mutations and positive developments had taken place in its new environment, mostly because of cross-cultural influences and the possibilities offered by theatrical presentation of the genre in the church. Many millions of people from another continent and culture were thus allowed closer contact with and enhancement of their own enlightenment by means of a fertile and vivacious European musical heritage, but could also, on the other hand, contribute to the enrichment of an important historical musical style. All this was made possible because of the multi-functional nature of the villancico.

BIBLIOGRAPHY

- COMES, Juan Bautista. *Si vais vos a la Abeleyn. Villancicos a la Natividad. Obras en Lengua Romance*. Valencia: Instituto Valenciano de Musicología, 1978. [Transcr. Jose Climent]
- GOETZ, Philip W. [ed.]. «The History of Latin America. The colonial period». In: *Macropaedia. The New Encyclopaedia Britannica*. 15th ed. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1986.
- MARIN, Miguel Angel; BAKER, Geoffrey. *International Conference. Secular Genres in Sacred Contexts?: the Villancico and the Cantata in the Iberian World, 1400-1800*. London: Senate House, Institute of Romance Studies, 1998.
- POPE, Isabel. «Villancico». In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. S. Sadie. Vol. 19. London: Macmillan, 1980.
- RENGIFO, Juan Díaz. *Arte poética española*. Salamanca: 1592.
- STANFORD, Thomas. «Mexico. Folk Music. The colonial period». In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. S. Sadie. Vol. 12. London: Macmillan, 1980.
- STANNARD, Dorothy [ed.]. *Insight guide Rome*. London: APA Publications, 1998.
- STEVENSON, Robert. *Christmas. Christmas music from Baroque Mexico*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- TORQUEMADA, Juan de. *Monarquía indiana*. Sevilla, 1615.

EL MANUSCRIT BC 1638, PROCEDENT DE LA COL·LEGIATA DE VERDÚ

DANIEL CODINA I GIOL

Aquest treball, que és la descripció i el contingut d'aquest manuscrit musical que prové del fons de Verdú, vol completar el que va publicar Josep Maria Salsi i Clos,¹ atès que aquest autor no el va poder treballar ja que el manuscrit estava en fase de restauració, tot i que en la llista d'autors i d'obres esmenta els autors i algunes obres d'aquest recull. Amb el coneixement d'aquesta antologia polifònica tindrem una idea molt més exacta del ric contingut d'aquest arxiu de la col·legiata de Verdú, que consta de quatre fons manuscrits, actualment tots a la Biblioteca de Catalunya: són els ms. 1451 (constituït bàsicament per fragments gregorians des del segle XI al segle XV), el 1168 (recull relligat de partitures polifòniques), el 1637 (format per set bosses amb partícels) i el 1638, el volum que estudiem.

El volum en qüestió, restaurat recentment, està relligat amb pell blanca i amb dues betes també de pell per a tancar-lo, tal com devia ser originàriament. Té fulls de guarda moderns al començament i al final. Comença directament amb un índex, que no està paginat. La paginació comença amb els fulls d'escriptura musical i les xifres numèriques estan escrites als angles superiors de dreta i d'esquerra. Com que aquesta paginació original presenta algunes llacunes, modernament s'ha escrit amb llapis als angles inferiors drets les xifres de la foliació, amb un total de 202 folis, que corresponen, doncs, a 404 pàgines. En el treball indicarem les dues xifres per a més claredat. El volum presenta actualment les mides de 31 × 21 cm, preses en sentit vertical, tot i que a partir del f. 142 les obres estan copiades apaïsades, excepte els tres darrers fulls, que tornen a ser verticals. Està copiat per la mà de mossèn Josep Segarra i Colom l'any 1702, el mateix personatge que va copiar el ms. 1168 i moltes de les partícels del ms. 1637. Els pautats estan fets amb pinta: 22 pautes per pàgina, quan el pautat és en sentit vertical, i 14 pautes quan és en sentit apaïsat. Enganxada a la coberta del darrere hi ha una bossa de paper moderna on s'hi guar-

1. «Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú. Segles XI-XVIII», *Urtx Revista Cultural de l'Urgell*, núm. 11 (1989), p. 70-88.

den quatre fragments manuscrits, de provenença estranya al conjunt, fragments, però, que estan foliats seguint la resta del volum: un paper (f. 203), que conté rebuts de pagaments; hi figuren els anys 1821, 1824, 1840 i 1841, i tres fulls (f. 204-206) d'un *Magnificat* per a tres veus per a cant pla figurat (Ti, A, B).

Aquest volum, a part l'interès intrínsec que sempre té tot recull musical, té el valor afegit de completar la llista d'obres musicals fins ara desconegudes i de donar-nos una informació més completa de l'arxiu de Verdú i d'alguns mestres de capella fins ara desconeguts. Els disset autors del nostre ms. 1638 estan tots ressenyats ja per Salisi, el qual, com ja hem dit, es basa sobretot en els ms. 1637 i 1168 del mateix arxiu, i hi aporten més obres que Salisi no ressenya.² L'estudi comparatiu entre els tres manuscrits queda reflectit en l'exposició i el detall del contingut que indica el lloc on es troba una obra repetida.³

Una particularitat —almenys jo no l'havia constatat en cap altre recull— que ens ofereix aquesta còpia, és que algunes obres, les pluricorals, porten pluralitat d'armadures en les diferents veus, possiblement per a facilitar la lectura als instruments que doblaven les veus.

Transcrivim en primer lloc l'índex que trobem al començament, tot i que no inclou totes les obres del volum:

— (f. 1) «Taula dela Musica de Cant de O[rga] de diferents Autors está contingut en lo present llibre de Mn. Joseph Segarra, y Colom p[reve]re dela p[rese]nt Vila de V[er]dú Bisbat de Celsona en lo Any d[e] 1702».⁴

Del Maestro de Gerona Fran[cis]co Soler

Primo Fratres ad Completorium Cum 9 Vocibus Con Menestriles, Folio⁵ 1

Item Psalmus Cum Invocarem ad Completorium Cum 9 Vocibus Con Menestriles Folio 2

Item Psalmus Qui habitat ad Completorium Cum 9 Vocibus Con Menestriles Folio 6

Item Fratres ad Completorium Cum 8 Vocibus por termino de Menestriles Folio 97

Item Psalmus Cum Invocarem ad Completorium Cum 8 Vocibus por termino de Menestriles Folio 98

Item Psalmus In te D[omi]ne ad Completorium Cum 8 Vocibus por termino de Menestriles Folio 102

Item Psalmus Qui habitat ad Completorium Cum 8 Vocibus por termino de Menestriles Folio 105

2. A la llista general d'obres n'hi ha una que, ressenyada per Mn. Josep Cases l'any 1934, actualment no es troba en el conjunt de Verdú: es tracta d'unes Completes a 9 v. del mestre de Montserrat Fr. Joan Marquès (Vegeu SALISI, p. 86).

3. El ms. 1637, que aplega bàsicament les partícels de l'arxiu de Verdú, està format per set bosses amb diferents manuscrits dintre de cada una. Per identificar les diferents obres ho indicarem de la manera següent: 1637/1 (I); és a dir: núm. genèric de ms, núm. d'ordre dintre de cada bossa i, entre parèntesis, núm. de bossa. Hi ha encara una vuitena bossa assignada a aquest núm. genèric, però les obres que conté no pertanyen a l'arxiu de Verdú, sinó que provenen de la catedral de Barcelona. Un agraïment ben sincer al personal de la Biblioteca de Catalunya responsable del fons de Reserva per la seva atenció.

4. Aquest any devia ser el de l'inici del volum, encara que hi ha obres datades abans i alguna després: el núm. 51, de Felip Olivellas, porta la data de 1704.

5. Ací, quan el ms. parla de «folio» vol dir 'pàgina'.

Item Psalmus Ecce Nunc ad Completorium Cum 8 Vocibus por termino de Menestres
Folio 110

Item Canticum Nunc dimittis ad Completorium Cum 8 Vocibus por termino de Menestres
Folio 111

Item ad Missam pro defunctis Cum 8 Vocibus Folio 113

Item Sequentia pro defunctis Cum 8 Vocibus Folio 117

Item Psalmus Laudate Dominum Omnes gentes ad Vesperas Cum 9 Vocibus Folio 200

Item Antiphona B. M. V. ad Completorium Salve Regina, Cum 8 Vocibus Folio 130

Item Antiphona B. M. V. ad Completorium Alma Redemptoris Cum 8 Vocibus Folio 132

Item Antiphona B. M. V. ad Completorium Ave Regina Coelorum Cum 8 Vocibus Folio 134

Item Antiphona B. M. V. ad Completorium Regina Coeli Cum 8 Vocibus Folio 135

Item ad Missam Cum 10 Vocibus Con Menestres Folio 203

Del Maestro de Capilla de la Cathedral (*sic*) de Bar[celo]na Vicente Luis Gargallo
Pres[biter]o

Primo Nunc dimittis ad Completorium Cum 9 Vocibus Con Menestres Folio 13

Item Nunc dimittis ad Completorium Cum 10 Vocibus Folio 197

Item Sequentia pro defunctis Cum 6 Vocibus Folio 147

Item Libera me d[omi]ne Pro Defunctis Cum 8 Vocibus Folio 128

Item Missa pro Defunctis Cum 8 Vocibus Folio 216

Del Maestro y Organista Joseph Soler

Primo Antiphona Beatae Mariae Virginis Alma Redemptoris Mater Con Menestres Cum
9 Vocibus Folio 15

Item ad Matutinum Lamentatio Sabbato Sancto Cum 7 Vocibus [Folio] 225

Del Maestro Felipe Olivellas Pres[biter]o

Primo ad Missam Cum 9 Vocibus Con Menestres Folio 304

— (f. 2) Del Maestro de Capilla de la Cathedral [*sic*] de Urgel Joseph Pujolar
Pres[biter]o

Primo Canticum B. M. V. Magnificat ad Vesperas Cum 8 Vocibus Folio 79

Item Canticum B. M. V. Magnificat ad Vesperas Cum 11 Vocibus Con Menestres Fo-
lio 153 (288)⁶

Item Canticum B. M. V. Magnificat ad Vesperas Cum 8 Vocibus Folio 91

Item Psalmus Lauda Jerusalem d[omi]num ad Vesperas Cum 10 Vocibus Folio 192

Item Psalmus Dixit d[omi]nus ad Vesperas Cum 11 Vocibus Con Menestres Folio 297

Del Maestro y Organista Anton Font Pres[biter]o

Primo Antiphona B. M. V. Salve Regina en Latin y Romance Cum 8 Vocibus Folio 139

Del Maestro de Capilla de la Cathedral de Manresa Jaime Subias

Primo Psalmus Cum Invocarem ad Completorium Cum 10 Vocibus Con Menestres
Folio 177

6. Aquesta xifra entre parèntesis indica que l'obra està copiada una segona vegada en aquesta pàgina.

Item Canticum B. M. V. Nunc dimittis ad Completorium Cum 10 Vocibus Con menestri-
triles Folio 185

— Del Maistro de Capilla de la Cathredal de Balaguer Joseph Ferran

Primo ad Matutinum Oratio Hyeremie Prophetæ, Sabbato Sancto Cum 4 Vocibus Folio 225

Item ad Matutinum Lamentatio pro Feria 5 in Cena d[omi]ni Cum 7 Vocibus Folio 230

Item ad Matutinum Lamentatio pro Feria 6 in Cena d[omi]ni Cum 7 Vocibus Folio 236

— (f. 3) Del Maistro de Capilla Pablo Marqués

Primo ad Missam Cum duobus Vocibus Folio 232

Item Motectum Sancta Maria succurre Miseris Cum 2 Vocibus Folio 238

— Del Maistro de Capilla de la Cathredal de Bar[celo]na Miguel Selma

Primo ad Missam Cum 13 Vocibus Con Menestri-
triles Folio 242

— Del Maistro Rafel Simon

Primo ad Missam Cum 5 Vocibus Folio 282

— [Anònim]

Primo Verso Ne Recorderis peccata mea pro Deffunctis Cum 4 Vocibus Folio 68

— (f. 4) Del Maistro y Organista Fran[cis]co Perpinya

Primo Psalmus Cum Invocarem ad Completorium Cum 9 Vocibus Con Menestri-
triles Folio 17

Item Canticum Nunc dimittis ad Completorium Cum 9 Vocibus Con menestri-
triles Folio 22

Item ad Missam Cum 9 Vocibus Con menestri-
triles Folio 23

Item Psalmus Qui habitat ad Completorium Cum 9 Vocibus Con Menestri-
triles Folio 59

— Del Maistro de Capilla de la Cathredal de Bar[celo]na Juan Barter
Pres[biter]o

Primo ad Missam Cum 9 Vocibus Con Menestri-
triles Folio 33

Item ad Canticum B. M. V. Magnificat ad Vesperas Cum 8 Vocibus Folio 85

Item Psalmus Cum Invocarem etc. ad Completorium Cum 13 Vocibus Con Menestri-
triles Folio 325

— Del Maïestro de Capilla de la Cathedral de Lerida Gabriel Argany

Primo Psalmus Dixit d[omi]nus ad Vesperas Cum 9 Vocibus Con Menestriles Folio 49
 Item Canticum B. M. V. Magnificat ad Vesperas Cum 9 Vocibus Con Menestriles Folio 54
 Item ad Missam Cum 10 Vocibus Con Menestriles Folio 162
 Item D[omi]ne ad adjuvandum ad Vesperas Cum 11 Vocibus Con Menestriles Folio 265
 Item Psalmus Dixit d[omi]nus ad Vesperas Cum 11 Vocibus Con Menestriles Folio 267
 Item Canticum B. M. V. ad Vesperas Magnificat Cum 11 Vocibus Con Menestriles Folio 275

Aquest índex, però, no conté totes les obres i els autors del volum: a partir del f. 333 les obres no estan ressenyades ací.

CONTINGUT

1. *Francesc Soler*

P. 1 (f. 5r-v): «Lectio Brevis Fratres, etc. ad Completorium Cum 9 Vocibus Con Menestriles del Maïestro de Capilla de la Sta. Iglesia Cathedral [sic] de Gerona Fran[cis]co [Soler]» [el cognom ací és il·legible]

Text: *Fratres sobrii estote*

Observacions:

Tinta molt fluixa en el títol i en l'encapçalament dels payoutats, de manera que es fan il·legibles els noms de les veus i dels instruments.

Dos sistemes per pàgina, amb 11 payoutats en cada sistema.

Tres armadures diferents en les diferents veus:

I cor: Ti, T, armadura natural

II cor: Ti, A, T, B, armadura natural, excepte en el B que té 2 bemolls

III cor instrumental: tiple, armadura 1 bemoll

tiple, armadura 1 bemoll

baix, armadura 1 bemoll

2 acomp. i baix, armadura 2 bemolls.

2. *Francesc Soler*

P. 2-6 (f. 5v-7v): «(Entonacion 8 Tono) Psalm Cum Invocarem A 9 Vozes Con Menestriles. Francisco Soler»

Text: *In tribulatione*

Observacions:

Copiat a continuació de l'anterior, separat només per unes xifres numèriques (1, 2, 3) que indiquen els diferents cors. Usa, però, només 10 payoutats: és a dir, amb un sol baix d'acomp. Igual distribució d'armadures que el precedent.

3. *Francesc Soler*

P. 6-12 (f. 7v-10v): «Entonacion 8 Tono. Psalmo Qui habitat Cum 9 Vocibus Con Menestriles. Del Maïestro Fran[cis]co Soler»

Text: *In protectione Dei coeli*

Observacions:

Idèntica distribució de veus, de cors i d'armadures que l'anterior.

4. *Vicenç Lluís Gargallo*

P. 13-14 (f. 11): «Cantich Nunc Dimittis A 9 Vozes Con Menestriales de Vicente Luis Gargallo Pres[biter]o»

Text: *Nunc dimittis*.

Observacions:

Idèntica distribució de veus, de cors i d'armadures que els anteriors.

5. *Josep Soler*

P. 15-16 (f. 12): «Antiphona B. M. V. Alma Redemptoris A 9 Vozes Con Menestriales. de Joseph Soler Org[anis]ta»

Text: *Alma Redemptoris Mater*

Observacions:

Idèntica distribució de veus, de cors i d'armadures.

6. *Francesc Perpinyà*

P. 17-21 (f. 13r-15r): «Psalm ad Completorium Cum 9 Vocibus Con Menestriales. Cum Invocarem, etc. del Maestro Fran[cis]co Perpinya 1699»

Text: *Cum invocarem*

Observacions:

I cor: Ti, T, armadura natural

II cor: Ti I, Ti II, B, 1 bemoll

III cor: Ti, A, T, B, armadura natural en les tres primeres veus i 2 bemolls en el B Acomp., 2 baix d'acomp., 2 bemolls

Al final d'aquest salm hi ha l'entonació gregoriana 3^o Tono de l'obra següent.

7. *Francesc Perpinyà*

P. 22-23 (f. 15r-16r): «Canticum Nunc dimittis, etc. ad Completorium Cum 9 Vocibus Con Menestriales, del Maestro Fran[cis]co Perpinya Año 1699 3^o Tono»

Text: *Secundum verbum tuum*

Observacions:

Idèntica distribució de veus, de cors i d'armadures que l'anterior.

8. *Francesc Perpinyà*

P. 23-33 (f. 16r-21r): «Missa a 9 Vozes Con Menestriales del Maestro Fran[cis]co Perpinya 1699»

Text: *Kyrie eleison*

Parts: *Kyrie, Gloria, Credo, Et incarnatus* (a 5 v.: «2do Choro Tace»), *Crucifixus* (9 v.), *Sanctus, Agnus*

Observacions:

I cor: Ti, T, armadura natural

II cor: Ti, A, T, B, armadura natural les tres primeres veus, la quarta amb 2 bemolls
 III cor (instruments): 2 triples, i un baix, armadura 1 bemoll
 Acomp., armadura 2 bemolls.

9. *Joan Barter*

P. 33-49 (f. 21r-29r): «Missa a 9 Vozes Con Menestriles del Maestro Juan Barter Pres[biter]o Año 1701»

Text: *Kyrie eleiso*

Parts: *Kurie, Gloria, Qui tollis, Credo, Et incarnatus* (6 v.: «3ii Chori Tace»), *Crucifixus, Et in Spiritum Sanctum, Sanctus*

Observacions:

No té *Agnus Dei*

I cor: Ti, T, armadura natural

II cor: Ti, A, T, B, armadura natural les tres primeres veus, la quarta amb 2 bemolls

III cor (veus): Ti, T, B, armadura 1 bemoll

Acomp., armadura 2 bemolls

Còpia paral·lela, en partícels, al ms. 1637/8 (VII).

10. *Gabriel Argany*

P. 49-54 (f. 29r-31v): «Año 1701 (Ad Vesperas) Psalm Dixit d[omi]n[u]s A 9 Vozes Con Menestriles. Argany»

Text: *Dixit Dominus*

Observacions:

I cor: Ti, T, armadura natural

II cor: Ti, A, T, B, armadura natural les tres primeres veus, la quarta amb 2 bemolls

III cor (instruments): 2 triples i un baix, armadura 1 bemoll

Acomp., 2 b. d'acomp., armadura 2 bemolls

11. *Gabriel Argany*

P. 54-59 (f. 31v-34r): «Año 1701. Ad Vesperas Canticum B. M. V. Magnificat etc. A 9 Vozes Con Menestriles. Argany»

Text: *Magnificat*

Observacions:

I cor: Ti, , armadura natural

II cor: Ti, A, T, B, armadura natural les tres primeres veus, el B amb 2 bemolls

III cor: Ti, Ti, B, armadura 1 bemoll

Acomp., 2 b. d'acomp. amb 2 bemolls; el primer baix el posa com a formant part del III cor, com una quarta veu.

12. *Francesc Perpinyà*

P. 59-64 (f. 34r-36v): «Del Maestro Fran[cis]co Perpiña Psalm Qui habitat, etc. ad Completorium A 9. Con Menestriles. 1701»

Text: *Qui habitat*

Observacions:

I cor: Ti, A, armadura natural

II cor: Ti, A, T, B, armadura natural les tres primeres veus; el B amb 1 bemoll

III cor: Ti, Ti, B, armadura 2 bemolls

Acomp., armadura 2 bemolls

13. *Rafael Simó*

P. 64-65 (f. 36v-37r): «Fratres ad Completorium Cum 9 Vocibus Con Mestriles (sic). De Rafel Simó Presb[iter]o 1701»

Text: *Fratres, sobrii estote*

Observacions:

I cor: Ti, A, armadura natural

II cor: Ti, A, T, B, armadura natural les tres primeres veus; el B amb 2 bemolls

III cor: Ti, Ti, B, armadura 2 bemolls

Acomp., armadura 2 bemolls

14. *Rafael Simó*

P. 65-67 (f. 37r-38r): «Antiphona B. M. V. Alma Redemptoris, etc. ad Completorium Cum 9 Vocibus, Con Menestriles de Rafel Simó Presb[iter]o 1701»

Text: *Alma Redemptoris mater*

Observacions:

Idèntica distribució de veus i d'armadures que l'anterior.

15. *Anònim*

P. 68 (f. 38v): «Ne recorderis peccata mea Domine Pro deffunctis Cum 4 Vocibus»

Text: *Ne recorderis peccata mea*

Observacions:

Quatre sistemes per pàgina.

Ti, Ti, A, T, b d'ac., tot armadura natural: sol menor.

16. *Gabriel Argany*

P. 69-76 (f. 39r-42v): «Missa pro Deffunctis Cum 8 Vocibus Del Maiestro de Capilla de la Cathedral (sic) de Lerida Gabriel Argany 1702»

Text: *Requiem aeternam*

Parts: [Introitus], [Kyrie], Graduale, *In memoria aeterna* (4 v.), Offertorium, *Sanctus*, *Agnus Dei*, Post Communio

Observacions:

Dos sistemes per pàgina

I cor: Ti, A, T, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., tot amb un bemoll a l'armadura (Fa M)

El full de les p. 77-78 ha estat retallat.

17. *Josep Pujolar*

P. 79-85 (f. 43r-46r): «Canticum B. M. V. Magnificat Cum 8 Vocibus Del Maies-
tro de Capilla de la Cathedral [sic] de Urgel Joseph Pujolar Pres[biter]o 4º Tono»

Text: *Magnificat*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., tot armadura natural (la)

Còpia paral·lela a 1637/16 (IV), B II cor i acomp.; 1637/24 (VI), Ti segon de I cor

18. *Joan Barter*

P. 85-91 (f. 46r-49r): «Primero Tono 1702. Canticum B. M. V. Magnificat ad Ves-
peras Cum 8 Vocibus; Del Maestro Juan Barter Pres[biter]o»

Text: *Magnificat*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., tot en armadura 1 bemoll (re)

19. *Anònim*

P. 91-97 (f. 49r-52r): «Canticum Magnificat Cum 9 Vocibus, 6 Tono»

Text: *Anima mea*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Sense acomp. escrit, tot i que hi reserva el pentagrama

Armadura: 1 bemoll (fa).

20. *Francesc Soler*

P. 97-113 (f. 52r-60r): «Completa a 8 Voces. Por Termino de Menestriales Del
Maestro Fran[cis]co Soler»

Text: *Fratres sobrii estote*

Parts: [Fratres], *Psalmus Cum Invocarem*, *Psalmus In te Domine speravi*, *Psalmus Qui habitat*, *Psalmus Ecce nunc*, *Canticum Nunc dimittis*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., armadura natural, tot en claus agudes

Còpia paral·lela a 1637/34 (III), acomp.; 1637/16 (IV), B II cor; 1637/19 (VI),
Ti I cor

21. *Francesc Soler*

P. 113-127 (f. 60r-67r): «Missa pro deffunctis Cum 8 Vocibus del Maistro Fran[cis]co Soler»

Text: *Requiem aeternam*

Parts: [Introitus], [Kyrie], Graduale, *In memoria aetern* a 4 v., Prosa a 8, Offertorium, *Sanctus*, *Agnus Dei*, Post communio

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., armadura: 1 bemoll (fa)

Còpia paral·lela a 1637/12 (IV), T II cor, B II cor; 1637/32 (VI), T I cor; 1637/11 (VII); 1168, p. 678-687.

22. *Vicenç Lluís Gargallo*

P. 128-130 (f. 67v-68v): «Absolta Libera me Domine Pro Deffunctis Cum 8 Vocibus del Maistro Viçente Luis Gargallo Pres[biter]o»

Text: *Libera me*

Parts: *Libera me*, 8 v., *Tremens factus sum*, 4 v., *Dies illa*, 4 v., *Requiem aeternam*, 4 v., *Kyrie*, 8 v.

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., armadura: 1 bemoll, tot escrit en claus agudes

Còpia paral·lela a 1637/16 (IV), acomp.

23. *Francesc Soler*

P. 130-132 (f. 68v-69v): «Antiphona Beatae Mariae Virginis Salve Regina del Maistro Fran[cis]co Soler A 8 Vozes»

Text: *Salve Regina*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., armadura: 1 bemoll (sol), tot en claus agudes

24. *Francesc Soler*

P. 132-133 (f. 69v-70v): «Antiphona B. M. V. Alma Redemptoris Cum 8 Vocibus Fran[cis]co Soler»

Text: *Alma Redemptoris*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., armadura: 1 bemoll (fa), tot en claus agudes.

Còpia paral·lela a 1637/16 (IV), B II cor, Ti II cor, A II cor, acomp., T II cor; 1637/19 (VI), Ti I cor

25. *Francesc Soler*

134-135 (f. 70v-71r): «Antiphona B. M: V. Ave Regina Celorum Cum 8 Vocibus del Maestro Fran[cis]co Soler»

Text: *Ave Regina coelorum*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., armadura: 1 bemoll (fa)

Còpia paral·lela a 1637/16 (IV), B II cor, Ti II cor, A II cor, acomp., T II cor; 1637/19 (VI), Ti I cor

26. *Francesc Soler*

P. 135-136 (f. 71r-71v): «Antiphona B. M. V. Regina Coeli Cum 8 Vocibus, del Maestro Fran[cis]co Soler»

Text: *Regina coeli*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., armadura 1 bemoll (fa)

Còpia paral·lela a 1637/16 (IV), B II cor, Ti II cor, A II cor, acomp., T II cor; 1637/19 (VI), Ti I cor

27. [Anton Font]

P. 137-145 (f. 72r-75r): «Antiphona Beatae Mariae Virginis Salve Regina etc. Cum 8 Vocibus en Romance y Latin»

Text: *Salve Regina*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp. Tot en claus agudes

Armadura: 1 bemoll sol

Text alternat llatí i castellà (aquest a *sol*, excepte al final).

28. *Vicenç Lluís Gargallo*

P. 147-151 (f. 76r-78r): «Sequentia pro Defunctis Cum 6 Vocibus Del Maestro Vicente Luis Gargallo Pres[biter]o»

Text: *Dies irae*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp.

Armadura: 1 bemoll (sol)

A partir d'ací tot està copiat amb la pàgina apaïsada.

[P. 152, en blanc]

29. *Josep Pujolar*

P. 153-[161] (f. 79r-83r): «Canticum B. M. V. Magnificat etc. ad Vesperas Cum 10 Vocibus Con Menestriles Primero Tono Del Maistro de Capilla de Urgel Joseph Pujolar Pres[biter]o»

Text: [*Magnificat*] *anima mea Dominum*

Observacions:

1 sistema per pàgina

Obra a 11 v. i dos acomp.

I cor: Ti, Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

III cor: Ti, A, B

2 acomp., un amb clau natural l'altre amb 1 bemoll

Armadures: Els dos primers cors en claus agudes i armadura natural, el tercer, amb 1 bemoll.

30. *Gabriel Argany*P. 162-176 (f. 83v-90v): «Missa A 10 Vozes Con Menestriles A 4º Choros del Maistro de Capilla de la Santa Iglesia Cathedral [*sic*] de Lerida Gabriel Argany Año 1701»Text: *Kyrie*Parts: [*Kyrie*], *Gloria*, *Credo*, [*Sanctus*]

Observacions:

1 sistema per pàgina

I cor: Ti, armadura natural, clau de sol

Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera

II cor: A, armadura natural, clau de do en segona

A, armadura 1 bemoll, clau de do en primera

III cor: T, armadura natural, clau de do en tercera

B, armadura 1 bemoll, clau de fa

IV cor: Ti, A, T, B, armadura natural, claus agudes

2 acomp., el primer, amb armadura natural i clau de do en quarta, el segon, amb 1 bemoll i clau de fa.

31. *Jaume Subias*

P. 177-185 (f. 91r-95r): «Psalm Cum Invocarem etc. ad Completorium Cum 10 Vocibus (Con Menestriales), del Maestro Jaime Subias Año 1701»

Text: *Cum invocarem*

Observacions:

1 sistema per pàgina

I cor: Ti, armadura natural, clau de sol

Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera

II cor: A, armadura natural, clau de do en tercera

A, armadura 1 bemoll, clau de do en primera

III cor: T, armadura natural, clau de do en segona

B, armadura 1 bemoll, clau de fa en quarta

IV cor: Ti, A, T, B, armadura natural i claus agudes

Acomp., armadura natural, clau de do en quarta.

32. *Jaume Subias*

P. 185-191 (f. 95r-98r): «1701. Canticum Nunc dimittis A 10 Vozes Con Mestri-les [*sic*] de Jaime Subias»

Text: *Nunc dimittis*

Observacions:

1 sistema per pàgina

I cor: Ti, armadura 1 bemoll, clau de sol

Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera

II cor: A, armadura natural, clau de do en tercera

Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera

III cor: Ti instrumental (sense text), armadura natural, clau de do en segona

B instrumental, armadura 1 bemoll, clau de fa en quarta

IV cor: Ti, armadura natural, clau de sol

Ti, armadura natural, clau de do en segona

A, armadura natural, clau de do en tercera

T, armadura natural, clau de do en quarta

Acomp., armadura natural, clau de do en quarta.

33. *Josep Pujolar*

P. 192-196 (f. 98v-100v): «Psalm Lauda Jerusalem etc. ad Vesperas Cum 10 Vocibus Del Maestro Joseph Pujolar Pres[biter]o»

Text: *Lauda Ierusalem Dominum*

Observacions:

1 sistema per pàgina

I cor: Ti, totes les veus en armadura natural, clau de sol en segona

Ti, clau de do en segona

A, clau de do en tercera

II cor: Ti, clau de sol en segona

Ti, clau de sol en segona

A, clau de do en tercera
 III cor: Ti, clau de sol en segona
 A, clau de do en segona
 T, clau de do en tercera
 B, clau de do en quarta
 Acomp., clau de do en quarta

34. *Vicenç Lluís Gargallo*

P. 197-200 (f. 101r-102v): «Canticum Nunc dimittis ad Completorium Cum 10 Vocibus. De Vicente Luis Gargallo Pres[biter]o»

Text: *Nunc dimittis*

Observacions:

1 sistema per pàgina
 I cor: Ti, totes les veus en armadura natural, clau de do en primera
 T, clau de do en quarta
 II cor: Ti, clau de do en primera
 Ti, clau de do en primera
 A, clau de do en tercera
 T, clau de do en quarta
 III cor: Ti, clau de do en primera
 A, clau de do en tercera
 T, clau de do en quarta
 B, clau de fa en quarta
 Acomp., clau de fa en quarta.

35. *Francesc Soler*

P. 200-202 (f. 102v-103v): «Psalm Laudate Dominum Omnes gentes etc. Ad Vesperas Cum 9 Vocibus, Del Maestro Fran[cis]co Soler»

Text: *Laudate Dominum omnes gentes*

Observacions:

1 sistema per pàgina
 I cor: Ti, totes les veus en armadura d'un bemoll, clau de do en primera
 Ti, clau de do en primera
 II cor: Ti, clau de sol en segona
 Ti, clau de do en primera
 A, clau de do en tercera
 III cor: Ti, clau de sol en segona
 A, clau de do en segona
 T, clau de do en tercera
 B, clau de do en quarta
 Acomp., clau de do en quarta.

36. *Francesc Soler*

P. 203-215 (f. 104r-110r): «Missa a 10 Vozes Con Menestres Del Maestro Fran[cis]coSoler»

Text: *Kyrie eleison*

Parts: *Kyrie, Gloria, Credo, Et incarnatus*, a 5 v., *Sanctus*

Observacions:

1 sistema per pàgina excepte *Et incarnatus*, que en té dos

I cor: Ti, armadura natural, clau de sol en segona

Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera

II cor: Ti, armadura natural, clau de sol en segona

A, armadura natural, clau de do en tercera

III cor: A, armadura natural, clau de do en segona

B, armadura 1 bemoll, clau de fa en quarta

IV cor: Ti, armadura natural, clau de sol en segona

A, armadura natural, clau de do en segona

T, armadura natural, clau de do en tercera

B, armadura 1 bemoll, clau de fa en quarta

Acomp., armadura 1 bemoll, clau de fa en quarta.

37. *Vicenç Lluís Gargallo*

P. 216-224 (f. 110v-116v): «Missa Pro Defunctis Cum 8 Vocibus Del Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Cathedral de Bar[celo]na Vicente Luis Gargallo Pres[biter]o»

Text: *Requiem aeternam*

Parts: Introitus, *Te decet*, [*Kyrie*], Graduale, *In memoria aeterna*, Ofertorium, *Hostias et preces*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, Post Communio

Observacions:

En general 1 sistema per pàgina

Hi ha un error en la paginació original: repeteix la p. 223 i deixa de paginar els dos fulls següents, després reprèn amb la 225.

I cor: Ti, A, T, B

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., tot en claus de do i armadura 1 bemoll

Còpia paral·lela a 1637/11 (VII): aquesta còpia porta la seqüència.

38. *Josep Soler*

P. 225-229 (f. 117r-119r): «Lamentatio Prima Sabbato Sancto Cum 7 Vocibus Ad Matutinum. Joseph Soler[...]» [il·legible la resta amb la data]

Text: *De Lamentatione. Heth. Misericordiae Domini*

Observacions:

1 sistema per pàgina en la part superior

I cor: Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., armadura natural, claus agudes.

39. *Josep Ferran*

P. 225-231 (f. 117r-120r): «Incipit Oratio Jeremiae Prophetae etc. In Sabbato Sancto Cum 4or Vocibus ad Matutinum, Del Maistro Joseph Ferran»

Text: *Incipit Oratio. Recordare Domine*

Observacions:

1 sistema per pàgina copiat a la part inferior dels fulls

Ti, A, T, B

Acomp., tot amb armadura 1 bemoll i claus agudes.

40. *Josep Ferran*

P. 230-235 (f. 119v-122r): «Lamentatio Prima ad Matutinum Pro Feria quinta In Cena Domini Cum 7 Vocibus. Del Maistro Joseph Ferran»

Text: *Incipit Lamentatio. Aleph. Quomodo sedet sola*

Observacions:

1 sistema per pàgina, escrit en la part superior dels fulls

I cor: Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., tot amb armadura 1 bemoll, claus agudes.

41. *Pau Marquès*

P. 232-238 (f. 120v-123v): «Missa A Duo del Maistro Pablo Marqués»

Text: *Kyrie*

Parts: *Kyrie, Gloria, Credo, Et incarnatus, Et in Spiritum Sanctum, Sanctus, Agnus Dei*

Observacions:

2 sistemes per pàgina escrits a la part inferior dels fulls Ti, A

Acomp., armadura 1 bemoll, claus agudes

Còpia paral·lela a 1168, p. 834-838, però amb canvi de claus.

42. *Josep Ferran*

P. 236-241 (f. 122v-125r): «Lamentatio Prima ad Matutinum Pro Feria Sexta in Cena Domini⁷ Cum 7 Vocibus, Del Maistro Joseph Ferran»

Text: *De Lamentatione. He. Cogitavit Dominus*

Observacions:

1 sistema per pàgina a les parts superiors dels fulls

I cor: Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., armadura 1 bemoll, tot en claus altes.

43. [*Pau Marquès*]

P. 238-239 (f. 123v-124r): «Antiphona B. M. V. a Duo»

7. Pot semblar erroni que digui «Feria sexta [divendres sant] in Cena Domini» [dijous sant], però cal tenir en compte que l'ofici de matines es feia la tarda del dia anterior.

Text: *Sancta Maria succurre miseris*

Observacions:

1 sistema per pàgina, escrit a la part inferior dels fulls

Ti, T

Acomp., armadura 1 bemoll, claus altes

Còpia paral·lela a 1168, p. 838, on s'indica l'autor.

44. *Miquel Selma*

P. 242-264 (f. 125v-136v): «Missa A 13 Vozes Con Menestriles A Quatro Choros del Maiestro de Capilla de la Sta. Iglesia Cathedral de Bar[celo]na Miguel Selma (Muy buena)»

Text: *Kyrie eleison*

Parts: *Kyrie, Gloria, Qui tollis, Credo, Et incarnatus* (a 6 v.), *Crucifixus, Et in Spiritum, Sanctus, Agnus Dei*

Observacions:

1 sistema per pàgina

I cor: Ti, armadura natural, clau de sol

T, armadura natural, clau de do en tercera

II cor: Ti, armadura natural, clau de sol

Ti, armadura natural, clau de sol

A, armadura natural, clau de do en segona

T, armadura natural, clau de do, en tercera

III cor: Ti, armadura natural, clau de sol

A, armadura natural, clau de do en segona

T, armadura natural, clau de do en tercera

B, armadura 1 bemoll, clau de do en quarta

IV cor (instrumental): Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera

Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera

B, armadura 1 bemoll, clau de fa

Acomp.: armadura 2 bemolls, clau de fa.

45. *Gabriel Argany*

P. 265-267 (f. 137r-138r): «Domine ad adiuvandum A 11 Vozes Con Menestriles A Quatro Choros Del Maiestro de Capilla de la Sata. Iglesia Cathedral de Lerida Gabriel Argany»

Text: *Domine ad adiuvandum*

Observacions:

1 sistema per pàgina

I cor: Ti, armadura natural, clau de do en segona

A, armadura natural, clau de do en tercera

II cor: Ti, armadura natural, clau de sol

A, armadura natural, clau de do en tercera

III cor: Ti, armadura natural, clau de sol

A, armadura natural, clau de do en segona

T, armadura natural, clau de do en tercera
 B, armadura 1 bemoll, clau de fa
 IV cor (instrumental): Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera
 Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera
 Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera
 B, armadura 1 bemoll, clau de fa
 Acomp., armadura 2 bemolls, clau de fa.

46. *Gabriel Argany*

P. 267-275 (f. 138r-142r): «Psalmus Dixit D[omi]nus A 11 Vozes A 4 Choros, Con Menestriles Del Maistro de Capilla de la Sta. Igl[esi]a Cathredal de Lerida Gabriel Argany»

Text: *Dixit Dominus*

Observacions:

1 sistema per pàgina
 I cor: Ti, armadura natural, clau de do en segona
 A, armadura natural, clau de do en tercera
 II cor: Ti, armadura natural, clau de sol
 A, armadura natural, clau de do en tercera
 III cor: Ti, armadura natural, clau de sol
 A, armadura natural, clau de do en segona
 T, armadura natural, clau de do en tercera
 B, armadura 2 bemolls, clau de fa
 IV cor (instrumental?): Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera
 Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera
 B, armadura 1 bemoll, clau de fa
 Acomp., armadura 2 bemolls, clau de fa.

47. *Gabriel Argany*

P. 275-281 (f. 142r-145r): «(A 3 Choros) Psalmo Magnificat A 11 Vozes Con Menestriles del Mtro. Argany»

Text: *Magnificat*

Observacions:

1 sistema per pàgina
 I cor: Ti, armadura natural, clau de sol
 A, armadura natural, clau de do en segona
 T, armadura natural, clau de do en tercera
 II cor: Ti, armadura natural, clau de sol
 A, armadura natural, clau de do en segona
 T, armadura natural, clau de do en tercera
 B, armadura 2 bemolls, clau de fa
 III cor (instrumental): Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera
 Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera
 B, armadura 1 bemoll, clau de fa

Acomp. armadura 2 bemolls, clau de fa
Còpia paral·lela a 1637/1 (v), A I cor; 1637/9 (vii).

48. *Rafael Simó*

P. 282-287 (f. 145v-148r): «Missa Cum 5 Vocibus por Tiple Solo P[rime]ro Cho-
ro. Del Maestro Rafel Simon»

Text: *Kyrie eleison*

Parts: [*Kyrie*], *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti,

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., armadura 1 bemoll a totes les veus

Còpia paral·lela a 1637/4 (iv), Ti I cor, A II cor, B II cor; 1637/15 (iv), A II
cor, T II cor; 1637/12 (vi), Ti I cor, B II cor.

49. *Josep Pujolar*

P. 288-297 (f. 148v-153r): «Canticum B. M. V. ad Vesperas Magnificat etc. Cum
11 Vocibus Con Menestriales del Maestro de Capilla de la Sta. Igl[esi]a Cathedral
de la Ciudad de Urgel Joseph Pujolar Presbitero. P[rime]ro Tono Entonacion»

Text: *Anima mea Dominum*

Observacions:

És la mateixa obra de les p. 153-161

1 sistema per pàgina

I cor: Ti, armadura natural, clau de sol

Ti, armadura natural, clau de sol

A, armadura natural, clau de do en segona

T, armadura natural, clau de do en tercera

II cor: Ti, armadura natural, clau de sol

A, armadura natural, clau de do en segona

T, armadura natural, clau de do en tercera

B, armadura 2 bemolls, clau de fa

III cor (instrumental?): Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera

Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera

B, armadura 1 bemoll, clau de fa

Acomp.: armadura 2 bemolls, clau de fa

Còpia paral·lela a 1637/1 (v), T I cor; 1637/9 (vii).

50. *Josep Pujolar*

P. 297-303 (f. 153r-156r): «Psalmus Dixit D[omi]nus etc. ad Vesperas Cum 11
Vocibus Con Menestriales del Maestro de Capilla de la Cathedral de Urgel Joseph
Pujolar»

Text: *Dixit Dominus*

Observacions:

1 sistema per pàgina

I cor: Ti, armadura natural, clau de sol

Ti, armadura natural, clau de sol

A, armadura natural, clau de do en segona

T, armadura natural, clau de do en tercera

II cor: Ti, armadura natural, clau de sol

A, armadura natural, clau de do en segona

T, armadura natural, clau de do en tercera

B, armadura 2 bemolls, clau de fa

III cor (instrumental?): Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera

Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera

B, armadura 1 bemoll, clau de fa

Acomp.: armadura 2 bemolls, clau de fa.

51. *Felip Olivellas*

P. 304-324 (f. 156v-166v): «Missa a 9 Vozes Con Menestriles a e Choros del Maestro Felipe Olivellas Soli Deo honor et gloria. 1704»

Text: *Kyrie eleison*

Parts: [*Kyrie*], *Gloria*, *Credo*, *Et incarnatus est* a 5, *Sanctus*, *Agnus Dei*

Observacions:

1 i 2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, armadura natural, clau de sol

T, armadura natural, clau de do en tercera

II cor: Ti, armadura natural, clau de sol

A, armadura natural, clau de do en segona

T, armadura natural, clau de do en tercera

B, armadura 2 bemolls, clau de fa

III cor (instrumental?): Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera

Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera

B, armadura 1 bemoll, clau de fa

Acomp: armadura 2 bemolls, clau de fa

Còpia paral·lela a 1637/8 (VII).

52. *Anònim*

P. 305-308 (f. 157r-158v): «Absolta Libera me Domine A 4^o Vozes. Pro Deffunctis»

Text: *Libera me Domine de morte aeterna*

Observacions:

1 sistema per pàgina escrit a la part de baix dels fulls, sota de la missa de F. Olivellas. Al final, el Vers *Requiem aeternam* està escrit en dues versions: una per al cor anterior i una altra per a Ti, Ti, T, T

Ti, tot en armadura 1 bemoll, clau de do en primera

Ti, clau de do en primera

A, clau de do en tercera

T, clau de do en quarta

[Acomp.], clau de fa
Còpia paral·lela a 1637/13 (VI), Ti.

53. *Joan Barter*

P. 325-333 (f. 167r-171r): «Psalm Cum Invocarem etc. ad Completorium Cum 13 Vocibus Con Menestriales (A 4 Choros). Del Maestro Juan Barter Pres[biter]o»

Text: *Cum invocarem*

Observacions:

1 sistema per pàgina
I cor: Ti, armadura natural, clau de sol
T, armadura natural, clau de do en tercera
II cor: Ti, armadura natural, clau de sol
Ti, armadura natural, clau de sol
A, armadura natural, clau de do en segona
T, armadura natural, clau de do en tercera
III cor: Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera
T, armadura 1 bemoll, clau de do en tercera
B, armadura 1 bemoll, clau de fa
IV cor: Ti, armadura natural, clau de sol
A, armadura natural, clau de do en segona
T, armadura natural, clau de do en tercera
B, armadura 2 bemolls, clau de fa
Acomp., armadura 2 bemolls, clau de fa.

54. *Anònim*

P. 333-343 (f. 171r-176r): Tres obres: les dues primeres més aviat curtes, la tercera més llarga, totes a 9 veus, sense títol ni text.

Observacions:

1 sistema per pàgina
I cor: Ti, armadura natural, clau de sol
T, armadura natural, clau de do en tercera
II cor: Ti, armadura natural, clau de sol
A, armadura natural, clau de do en segona
T, armadura natural, clau de do en tercera
B, armadura 2 bemolls, clau de fa
III cor (instrumental?): Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera
Ti, armadura 1 bemoll, clau de do en primera
B, armadura 1 bemoll, clau de fa
Acomp., armadura 2 bemolls, clau de fa.

55. *Anònim*

P. 344-358 (f. 176v-179v): «Por termino de Menestriales del Psalm Qui habitat, A 9»

Observacions:

1 sistema per pàgina

No hi ha posat el text, la frase del salm: «*Scuto circumdabit te veritas eius*» a la p. 345

Igual distribució de veus i d'armadures que el núm. anterior.

56. *Gabriel Menalt*

P. 357-358 (f. 180r-v): «*Psalmus Dixit D[omi]nus Cum 5 Vocibus 2º Tono, Del Maestro Gabriel Menalt*»

Text: *Dixit Dominus*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

Ti, Ti, A, T, B

Acomp., tot en armadura 1 bemoll.

57. *Gabriel Menalt*

P. 359-360 (f. 181r-v): «*Psalmus Laetatus sum Cum 5 Vocibus 5º Tono. Del Maestro Gabriel Menalt*»

Text: *Laetatus sum*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

Ti, Ti, A, T, B

Acomp., tot en armadura natural i claus agudes.

58. *Gabriel Menalt*

P. 361-363 (f. 182r-183r): «*Psalmus Lauda Jerusalem. Cum 5 Vocibus. 7º Tono. Del Maestro Gabriel Menalt*»

Text: *Lauda Ierusalem Dominum*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

Ti, Ti, A, T, B

[Acomp.], tot en armadura natural i claus agudes.

59. *Gabriel Argany*

P. 363-366 (f. 183r-184v): «*Canticum B. M. V. Magnificat Cum 5 Vocibus, 8 Tono Del Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Cathedral de Lerida Gabriel Argany*»

Text: *Magnificat*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

Ti, Ti, A, T, B,

[Acomp.], tot en armadura natural i claus agudes.

60. *Francesc Soler*

P. 415 (f. 185r): «*Fratres ad Completorium Cum 6 Vocibus (Soli Deo honor et gloria). Del Maestro Fran[cis]co Soler*»

Text: *Fratres, sobrii estote*

Observacions:

Hi ha un salt en la paginació original de la p. 366 a la 415, inclusivament, sense que es noti la pèrdua de fulls en el manuscrit

2 sistemes per pàgina

[I cor]: Ti, Ti

[II cor]: Ti, A, T, B

[Acomp.], tot en armadura natural i claus agudes.

61. *Joan Barter*

P. 415-416 (f. 185r-v): «Domine ad adjuvandum etc. Cum 6 Vocibus Del Maestro Juan Barter Pres[biter]o»

Text: *Domine ad aiuvandum me festina*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

Igual distribució que l'anterior, de manera que està escrit a continuació sense ni posar les claus.

62. *Francesc Soler*

P. 416-419 (f. 186v-187v): «Psalmus Cum invocarem Cum 6 Vocibus del Maestro Fran[cis]co Soler»

Text: *In tribulatione*

Observacions:

Hi ha l'entonació *Cum invocarem* per a solo de Ti a cant pla

2 sistemes per pàgina

[I cor]: Ti, Ti

[II cor]: Ti, A, T, B

[Acomp.], tot en armadura natural i claus agudes.

63. *Francesc Soler*

P. 419-420 (f. 187r-v): «Psalmus In te d[omi]ne speravi etc. Cum 6 Vocibus, Del-Maestro Fran[cis]co Soler»

Text: *In iustitia tua*

Observacions:

Hi ha l'entonació per a Ti solista *In te Domine speravinon confundar in aeternum* a cant pla

2 sistemes per pàgina

[I cor]: Ti, Ti,

[II cor]: Ti, A, T, B,

[Acomp.], armadura natural i claus agudes.

64. *Francesc Soler*

P. 420-423 (f. 187v-189r): «Psalmus Qui habitat Cum 6 Vocibus, Del Maestro Fran[cis]co Soler»

Text: *In protectione*

Observacions:

Entonació a cant pla per a Ti solista *Qui habitat*

2 sistemes per pàgina

[I cor]: Ti, Ti

[II cor]: Ti, A, T, B

[Acomp.], armadura natural i claus agudes.

65. *Francesc Soler*

P. 423-424 (f. 189r-v): «Psalmus Ecce Nunc Cum 6 Vocibus (Del Maestro Fran[cis]co Soler)»

Text: *Omnes servi Domini*

Observacions:

Entonació a cant pla per a Ti solista del vers *Ecce nunc*

2 sistemes per pàgina

[I cor]: Ti, Ti

[II cor]: Ti, A, T, B,

[Acomp.], armadura natural i claus agudes.

66. *Francesc Soler*

P. 424-425 (f. 189v-190r): «Canticum Nunc Dimittis Cum 6 Vocibus (Por termino de Menestriles) 2º Tono. Del Maestro Fran[cis]co Soler»

Text: *Secundum Verbum tuum*

Observacions:

Entonació a cant pla per a Ti solista del vers *Nunc dimittis*

2 sistemes per pàgina

[I cor]: Ti, Ti

[II cor]: Ti, A, T, B

[Acomp.], armadura natural i claus agudes.

67. *Francesc Soler*

P. 425-426 (f. 190r-v): «Antiphona Beatae Mariae Virginis. Cum 6 Vocibus Salve Regina (Del Maestro Fran[cis]co Soler)»

Text: *Salve Regina*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

[I cor]: Ti, Ti

[II cor]: Ti, A, T, B

[Acomp.], armadura 1 bemoll i claus agudes.

68. *Joan Barter*

P. 427-435 (f. 191r-195r): «Missa Cum 6 Vocibus (Soli Deo honor et gloria). Del Maestro de Capilla Juan Barter»

Text: *Kyrie eleison*

Parts: [*Kyrie*], *Christe, Kyrie, Gloria, Credo, Et incarnatus est, Crucifixus, Sanctus, Agnus Dei*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

[I cor]: Ti, Ti

[II cor]: Ti, A, T, B

[Acomp.], armadura natural, mode re i claus agudes

Còpia paral·lela a 1168, de l'any (còpia?) 1680, escrita en segon to (sol m).

69. *Gabriel Serres*

P. 435-436 (f. 195r-v): «Introitus ad Missam Pro Unius Martiris Extra tempus Paschale Laetabitur Justus etc. Cum 6 Vocibus Del Maestro Fray Gabriel Serres»

Text: *In Domino*

Observacions:

Entonació a cant pla per a B solo *Laetabitur iustus*. Entonacions també dels versets *Exaudi Deus* i *Gloria Patri*, seguits de la polifonia

2 sistemes per pàgina

Ti

Ti, A, T, B, B

Armadura natural i claus agudes

Còpia paral·lela d'aquesta obra i de la següent, identificades en un sol número, a 1637/24 (I), B.

70. *Gabriel Serres*

P. 436-438 (f. 195v-196v): «Introitus ad Missam Pro Unius Martiris Extra tempus Paschale Laetabitur Justus etc. Cum 6 Vocibus, Fra Gabriel Serres»

Text: *In Domino*

Observacions:

Entonació a cant pla per a B solo *Laetabitur iustus*. Entonacions també dels versets *Exaudi Deus* i *Gloria Patri*, seguits de la polifonia

2 sistemes per pàgina

Ti

Ti, A, T, B, B

Armadura natural i claus agudes.

71. *Francesc Soler*

P. 439-440 (f. 197r-v): «Antiphona B. M. V. Cum 6 Vocibus, Salve Regina (Del Maestro Fran[cis]co Soler)»

Text: *Salve Regina*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, T

II cor: Ti, A, T, B

[Acomp.]. Armadura 1 bemoll i claus baixes.

72. *Francesc Soler*

P. 440-442 (f. 197v-198v): «Antiphona B. M. V. Cum 6 Vocibus, Regina Coeli laetare et. (Del Maestro Fran[cis]co Soler)»

Text: *Regina coeli laetare*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, T

II cor: Ti, A, T, B

[Acomp.]. Armadura 1 bemoll i claus baixes.

73. *Francesc Soler*

P. 442-443 (f. 198v-199r): «Antiphona B. M. V. Cum 6 Vocibus, Alma Redemptoris Fran[cis]co Soler»

Text: *Alma Redemptoris Mater*

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, T

II cor: Ti, A, T, B

[Acomp.]. Armadura 1 bemoll i claus baixes.

74. *Anònim*

P. 443-444 (f. 199r-v): Fragment inicial d'una obra a 6 v. i acomp., sense text

Observacions:

2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, T

II cor: Ti, A, T, B

[Acomp.]. Armadura natural.

75. *Isidre Escorihuela, anònim*

[Sense paginació original] (f. 200r-202v): Dues obres incompletes escrites en un bifoli, el qual ha estat mal relligat al volum; l'ordre ha de ser: f. 202v, 202r, 200v, 200r, 201r-v.

1) (F. 200r-202v): «Psalm Beatus vir a 8 Vozes 1686. Del Maestro Isidro Escoriguela»

Text: *Beatus vir*

Observacions:

Obra incompleta. Fulls verticals amb 2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp., armadura 1 bemoll

Còpia paral·lela a 1637/16 (IV), B II cor, acomp.; 1637/24 (VI), Ti II cor; 1168, p. 355-363, on és completa.

2) (F. 201r-v): «Villancico Al Ssmo. Sacra[men]to a 8, 1686»

Text: *Repicad, repicad las campanas zagales*

Observacions:

Obra incompleta, 2 sistemes per pàgina

I cor: Ti, Ti, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Acomp. armadura natural i claus agudes.

Llista alfabètica dels autors del manuscrit BC 1638

<i>Autor</i>	<i>Núm. d'ordre</i>	<i>Títols</i>
Anònim	15	<i>Ne recorderis</i> a 4 v.
Anònim	19	<i>Magnificat</i> a 9 v.
Anònim	52	<i>Libera me Domine</i> a 4 v.
Anònim	54	(Sense text)
Anònim	55	<i>Qui habitat</i> a 9 v.
Anònim	75-2	<i>Repicad las campanas zagales</i> a 8 v.
ARGANY, Gabriel	10	<i>Dixit Dominus</i> a 9 v.
ARGANY, Gabriel	11	<i>Magnificat</i> a 9 v.
ARGANY, Gabriel	16	<i>Missa pro Defunctis</i> a 8 v.
ARGANY, Gabriel	30	<i>Missa</i> a 10 v.
ARGANY, Gabriel	45	<i>Domine ad adiuvandum</i> a 11 v.
ARGANY, Gabriel	46	<i>Dixit Dominus</i> a 11 v.
ARGANY, Gabriel	47	<i>Magnificat</i> a 11 v.
ARGANY, Gabriel	59	<i>Magnificat</i> a 8 v.
BARTER, Joan	9	<i>Missa</i> a 9 v.
BARTER, Joan	18	<i>Magnificat</i> a 8 v.
BARTER, Joan	53	<i>Cum invocarem</i> a 13 v.
BARTER, Joan	61	<i>Domine ad adiuvandum</i> a 6 v.
BARTER, Joan	68	<i>Missa</i> a 6 v.
ESCORIHUELA, Isidre	75-1	<i>Beatus vir</i> a 8v.
FERRAN, Josep	39	<i>Incipit oratio Ieremiae prophetae</i> a 4 v.
FERRAN, Josep	40	<i>Lamentatio prima in f. quinta</i> a 7 v.
FERRAN, Josep	42	<i>Lamentatio prima in f. sexta</i> a 7 v.
FONT, Anton	27	<i>Salve Regina</i> («en romance y latin») a 8 v.
GARGALLO, Vicenç Lluís	4	<i>Nunc dimittis</i> a 9 v.
GARGALLO, Vicenç Lluís	22	<i>Libera me Domine</i> a 8 v.
GARGALLO, Vicenç Lluís	28	<i>Dies irae</i> a 6 v.
GARGALLO, Vicenç Lluís	34	<i>Nunc dimittis</i> a 10 v.
GARGALLO, Vicenç Lluís	37	<i>Missa pro Defunctis</i> a 8 v.
MARQUÈS, Pau	41	<i>Missa</i> a 2 v.
MARQUÈS, Pau	43	<i>Sancta Maria succurre</i> a 2 v.
MENALT, Gabriel	56	<i>Dixit Dominus</i> a 5 v.
MENALT, Gabriel	57	<i>Laetatus sum</i> a 5 v.
MENALT, Gabriel	58	<i>Lauda Ierusalem</i> a 5 v.
OLIVELLAS, Felip	51	<i>Missa</i> a 9 v.
PERPINYÀ, Francesc	6	<i>Cum invocarem</i> a 9 v.
PERPINYÀ, Francesc	7	<i>Nunc dimittis</i> a 9 v.
PERPINYÀ, Francesc	8	<i>Missa</i> a 9 v.

<i>Autor</i>	<i>Núm. d'ordre</i>	<i>Títols</i>
PERPINYÀ, Francesc	12	<i>Qui habitat</i> a 9 v.
PUJOLAR, Josep	17	<i>Magnificat</i> a 8 v.
PUJOLAR, Josep	29	<i>Magnificat</i> a 10 v.
PUJOLAR, Josep	33	<i>Lauda Ierusalem</i> a 10 v.
PUJOLAR, Josep	49	<i>Magnificat</i> a 11 v.
PUJOLAR, Josep	50	<i>Dixit Dominus</i> a 11 v.
SELMA, Miquel	44	Missa a 13 v.
SERRES, Gabriel	69	<i>Laetabitur iustus</i> a 6 v.
SERRES, Gabriel	70	<i>Laetabitur iustus</i> a 6 v.
SIMÓ, Rafael	13	<i>Fratres</i> a 9 v.
SIMÓ, Rafael	14	<i>Alma Redemptoris mater</i> a 9 v.
SIMÓ, Rafael	48	Missa a 5 v.
SOLER, Francesc	1	<i>Fratres</i> a 9 v.
SOLER, Francesc	2	<i>Cum invocarem</i> a 9 v.
SOLER, Francesc	3	<i>Qui habitat</i> a 9 v.
SOLER, Francesc	20	Completes a 8 v.
SOLER, Francesc	21	Missa <i>pro Defunctis</i> a 8v.
SOLER, Francesc	23	<i>Salve Regina</i> a 8 v.
SOLER, Francesc	24	<i>Alma Redemptoris mater</i> a 8 v.
SOLER, Francesc	25	<i>Ave Regina coelorum</i> a 8 v.
SOLER, Francesc	26	<i>Regina coeli</i> a 8 v.
SOLER, Francesc	35	<i>Laudate Dominum</i> a 9 v.
SOLER, Francesc	36	Missa a 10 v.
SOLER, Francesc	60	<i>Fratres</i> a 6 v.
SOLER, Francesc	62	<i>Cum invocarem</i> a 6 v.
SOLER, Francesc	63	<i>In te Domine speravi</i> a 6 v.
SOLER, Francesc	64	<i>Qui habitat</i> a 6 v.
SOLER, Francesc	65	<i>Ecce nunc</i> a 6 v.
SOLER, Francesc	66	<i>Nunc dimittis</i> a 6 v.
SOLER, Francesc	67	<i>Salve Regina</i> a 6 v.
SOLER, Francesc	71	<i>Salve Regina</i> a 6 v.
SOLER, Francesc	72	<i>Regina coeli</i> a 6 v.
SOLER, Francesc	73	<i>Alma Redemptoris</i> a 6 v.
SOLER, Josep	5	<i>Alma Redemptoris</i> a 9 v.
SOLER, Josep	38	Lamentatio prima Sabbato a 7 v.
SUBIAS, Jaume	31	<i>Cum invocarem</i> a 10 v.
SUBIAS, Jaume	32	<i>Nunc dimittis</i> a 10 v.

LA MÚSICA AL PALAU DE LA COMTESSA DE BARCELONA DURANT EL GOVERN DE L'ARXIDUC CARLES D'ÀUSTRIA A CATALUNYA (1705-1714)

JORDI RIFÉ I SANTALÓ

El 1700 començà per Europa el fet trasbalsador de la Guerra de Successió a la Corona espanyola. Els dos pretendents al tron hispànic —Felip d'Anjou i l'arxiduc Carles— mobilitzaren al seu entorn les grans potències imperants a l'Europa absolutista del moment. Així, la casa borbònica rebia el suport d'Espanya i França, mentre que la casa d'Àustria, el rebia d'Àustria, Anglaterra i Holanda, és a dir, la Gran Aliança; més tard s'hi adheriren Savoia i Portugal.

Felip V, ja des del 1701, any en què fou coronat rei d'Espanya, visità Barcelona, on fou rebut amb celebracions festives d'una gran artificialitat barroca.¹ El mateix caire tingueren les festes celebrades en ocasió de l'enllaç reial.² Per tant, podem suposar que el terreny començava a estar adobat perquè anys més tard el seu contrincant al tron hispànic —l'arxiduc Carles— pogués encetar l'espectacle operístic, també amb motiu del seu casori, a la Barcelona del principi del segle XVIII.

Al 1703 Viena va reconèixer com a rei d'Espanya l'arxiduc Carles, que inicià el seu periple per la península Ibèrica tot desembarcant a Portugal l'any 1704. Finalment, després d'haver-se guanyat per a la causa tot el regne de València, entrà a Barcelona el 1705.³ L'entrada oficial fou el 7 de novembre.⁴ Durant el recorregut pels diversos llocs principals de la ciutat de Barcelona, el rei i la seva comitiva rebieren mostres d'entusiasme per part dels estaments governants —addictes a la seva causa— i de la població. Així, hi havia cobles de músics⁵ situades a determi-

1. Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona*, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, Barcelona, 1990, p. 39-40.

2. Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona*, p. 40.

3. Pere VOLTES, *L'arxiduc Carles d'Àustria, rei dels catalans*, Barcelona, Aedos, 1952, p. 83-86.

4. Ferran SOLDEVILA, *Història de Catalunya*, vol. III, Barcelona, Alpha, 1962, p. 110; Pere VOLTES, *L'arxiduc Carles d'Àustria...*, p. 85.

5. Pere VOLTES, *L'arxiduc Carles d'Àustria...*, p. 85.

nats indrets que atorgaven més rellevància a l'acte. A la catedral s'interpretà un *Te Deum*. L'endemà tingué lloc una solemne processó on el poble entonava uns goigs,⁶ el text dels quals feia una clara lloança a la figura de l'arxiduc Carles d'Àustria, que romangué a Barcelona fins al 1711, any en què partí a Viena amb motiu de la mort del seu germà Josep I, i així, el succeí al tron imperial, i deixà la seva esposa Elisabet de Brunswick com a regenta a la ciutat de Barcelona.

Tot i el breu període de govern dels Àustria a Catalunya i malgrat el clima bèl·lic, els seus efectes en el camp musical deixaren una empremta que catalitzà i posteriorment cristal·litzà en l'assumpció de models forans a la música practicada fins aleshores a Catalunya. I, evidentment, fou Barcelona l'epicentre d'on emergiren, gradualment, les noves tendències musicals italianes arreu de Catalunya. La nissaga reial d'on provenia l'arxiduc —Leopold I (pare) i Josep I d'Àustria (germà)— tenien una gran afició i estima vers la música, i aquest ambient li proporcionà una notable formació i entusiasme vers l'art musical.⁷ Aquesta afició es concretà a Barcelona per l'alta cura que tenia per la música, ja que les notícies documentals dels fets així ho avalen.

Efectivament, la Capella Reial de Barcelona des del 1707 tenia com a mestre de capella el compositor i mestre de cant de Nàpols Giuseppe Porsile.⁸ Aquest s'endugué de Nàpols un estol de cantors i instrumentistes que romangueren a Barcelona fins al 1713, just quan la reina regent Elisabet de Brunswick Wolfenbüttel partí a Viena després de la Pau d'Utrecht.⁹ L'altre testimoni que tenim de l'italianisme a Barcelona és que a l'aixopluc de la cort de l'arxiduc s'iniciaren a Barcelona les primeres representacions d'òpera.¹⁰ Així, i amb motiu de les nocces reials, el 1708 es representà *Il più bel nome*, d'Antonio Caldara. Diversos autors consignen altres òperes de Caldara i de Giuseppe Porsile,¹¹ que també, possible-

6. Pere VOLTES, *L'arxiduc Carles d'Àustria...*, p. 85-86; Josep Rafael CARRERAS i BULBENA, *Carlos d'Àustria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona y Girona*, Barcelona, Tip. l'Avenç, 1902, p. 47-49.

7. Harry WHITE, «The Sepolcro Oratorios of Fux: An Assessment», a H. WHITE (ed.), *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, Cambridge, University Press, 1992, p. 164-165; Pere VOLTES, *L'arxiduc Carles d'Àustria...*, p. 27.

8. Ulisses PROTA-GIURLEO, «Giuseppe Porsile e la Real cappella di Barcellona», *Gazzetta Musicale di Napoli* [Nàpols], II, núm. 10 (1956), p. 160-166.

9. Francesc BONASTRE, «El Barroc Musical a Catalunya», *El Barroc català*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 464.

10. Roger ALIER, «El compositor italià Giuseppe Scolari a Barcelona», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia* [Barcelona], I (1979), p. 96; José SUBIRÀ, *La ópera en los teatros de Barcelona*, tom I, Barcelona, Librería Millà, 1946, p. 13-15.

11. Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona*, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, Barcelona, 1990, p. 41-45; José SUBIRÀ, *La ópera en los teatros de Barcelona*, tom I, Barcelona, Librería Millà, 1946, p. 13-15; Josep Rafael CARRERAS i BULBENA, «Significación artística de Manuel Rincón de Astorga», a *Discursos leídos en la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, 1920, p. 12. No obstant això, cal consignar que l'òpera *Il più bel nome*, amb música d'A. Caldara i llibret de P. Pariati, tingué per destinació primigènia la celebració de l'onomàstica de la reina; vegeu, en aquest sentit, Andrea SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII», *Artigrama* [Saragossa, Universidad de Zaragoza], núm. 12 (1996-1997), p. 77.

ment, sonaren a la Barcelona dels Àustria. I, fins al moment, la darrera òpera coneguda que fou representada el 1709 en la Barcelona de l'arxiduc Carles és *Dafni*, d'Emanuele Rincón de Astorg. No obstant això, és possible que hi hagués altres òperes. Així doncs, tal com s'ha dit, aquests foren els ingredients que possibilitaren el contacte i la integració dels models italians en la música catalana del moment.

A més de la Capella Reial, la Barcelona de la primera del segle XVIII disposava de diversos centres de producció musical. La catedral, la basílica de Santa Maria del Mar i el Palau Comtessa eren els més importants i de més renom. La basílica de Santa Maria del Mar gaudí, a més, del privilegi de ser el centre religiós d'assistència oficial de l'arxiduc als actes de gran solemnitat litúrgica.¹² En aquesta església tingueren lloc les esponsàlies reials de l'arxiduc Carles d'Àustria amb Elisabet de Brunswick Wolfenbüttel l'1 d'agost del 1708.¹³ Així doncs, aquestes són les coordenades històriques en les quals se circumscriu la capella del Palau Comtessa de Barcelona. Des de la seva fundació pels templers —segle XII— passà a convertir-se al segle XIV en Palau Reial Menor i més tard, al segle XVI, es convertí, per concessió de Carles V, en propietat de la família dels Requesens.¹⁴ En el període que ens ocupa estigué sota el patronatge del duc de Montalto¹⁵ (marquès dels Vélez) —addicte a la causa borbònica— fins que al 1705, amb l'adveniment de l'arxiduc a Barcelona, fou governada per una junta de segrests de béns.

El fet de tractar-se d'una capella musical amb emoluments econòmics provinents del sector civil de la noblesa, li confereix un caràcter singular, com la Capella Reial, atès que les capelles restants estaven sota l'aixopluc de l'estament eclesial, el qual portava a terme una tasca de veritable mecenatge subsidiari. Aquest fet també explicaria, en part, que en alguns plets plantejats contra la Capella del Palau per part de la catedral, pel fet d'anar a tocar a fora del Palau sense permís exprés de la seu barcelonina,¹⁶ la Capella sortís amb el veredict favorable. Podríem interpretar-ho, en aquest cas, com l'existència d'un regalisme incipient que comencés a qüestionar el poder eclesiàstic quant a ingerència en afers gestionats per la societat civil o la noblesa, en el nostre cas. Per tant, aquesta suposició corrobo-

12. Antonio MARTÍN, *Historia de la música española: Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, núm. 4, 1985, p. 157.

13. Josep Rafael CARRERAS i BULBENA, *Carlos d'Àustria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona y Girona*, Barcelona, Tip. l'Avenç, 1902, p. 485; Pere VOLTES, «Barcelona durante el gobierno del Archiduque Carlos de Àustria (1705-1714)», *Documentos y estudios*, tom II, Barcelona, Institut Municipal d'Història, 1963, p. 203, nota 66.

14. Josep Maria MARCH, *La Capilla del Palau en la ciudad de Barcelona*, Barcelona, 1921. La mateixa publicació existeix en una edició de la *Revista Ibérica* del 1955. Vegeu també Agustí DURAN, *Barcelona i la seva història*, Barcelona, Curial, 1973, p. 173-174, 181, 246-247 i 251; i pel que fa a la nissaga dels Requesens, vegeu Isidre CLOPAS, *Luis de Requesens: El gran olvidado de Lepanto*, Martorell, Ajuntament de Martorell, 1971.

15. BAJSC (Biblioteca i Arxiu dels Jesuïtes de Sant Cugat), lligall 517a/13, «30 Abril 1730/Jesus, Maria, Joseph. Pag I...»

16. BAJSC, lligall 535, «Auto que dio el Eminentissimo Señor Nuncio en 26 de abril de 1684».

ra, d'alguna manera, una certa autonomia de la capella musical del Palau respecte al poder omnímode de la catedral.

La capella del Palau Comtessa estava ubicada en una zona del casc antic de Barcelona. La seva situació li permetia un radi d'acció molt proper als principals centres musicals abans esmentats. L'edifici de l'església de la capella estava annexat a la casa residencial dels diversos regents o patrons que ha tingut. El susdit edifici fou enderrocat el 1860¹⁷ amb motiu de la darrera restauració. Malauradament, no resta cap manuscrit musical a causa del saqueig, la crema i l'espoli que patiren alguns béns materials del Palau, entre aquests part del ric arxiu, durant la Guerra Civil espanyola (1936-1939).¹⁸ Actualment l'arxiu de documentació econòmica, contractual, de rendes i de béns, sobretot de la família dels Requesens, està conservat a la Biblioteca i Arxiu dels Jesuïtes de Sant Cugat del Vallès.

El clima bèl·lic, durant el període que estudiem, també féu estralls en la capella. En efecte, a causa del setge del 1705, la capella no rebé cap assignació econòmica, com consta en els documents consultats;¹⁹ així mateix, les bombes, en la data d'acabament de la guerra —11 de setembre del 1714—, també malmeteren alguns béns immobles de la nostra capella.²⁰

Els nexes de la casa d'Àustria amb el Palau Comtessa es remunten, com hem dit, a la concessió que féu l'emperador Carles V del Palau al seu home de confiança, Joan de Zúñiga. L'emperador li encomanà que fos el preceptor del seu fill, el futur Felip II. Essent infant, Felip II s'educà juntament amb Lluís de Requesens, fill de Joan de Zúñiga. Quan Felip II fou rei, les seves estades a Barcelona sovint comportaven una visita a la família Requesens, que governava el Palau Comtessa, en el qual se celebraven festes i balls²¹ en honor al monarca.

La relació de l'arxiduc Carles amb la capella del Palau Comtessa queda explicitada per la visita i la donació econòmica que realitzà el divendres 22 d'abril del 1707 amb motiu de l'adoració de la vera Creu exposada durant el *triduum Pasqual*.²² I successivament, des del 1708 fins al 1711,²³ el futur monarca donà, també per setmana santa, una quantitat de lliures i sous a la capella. D'altra banda, la Junta de Segrests, que administrava la capella, atorgà assignacions econòmiques al mestre de capella i a tres músics del Palau Comtessa²⁴

17. Isidre CLOPAS, *Luis de Requesens...*, p. 22 i il·lustració sense numerar al costat de la p. 72; vegeu també Agustí DURAN, *Barcelona i la seva història*, p. 181.

18. Josep Maria MARCH, *La Real Capilla del Palau en la ciudad de Barcelona*, 2a. ed. rev., Barcelona, Imp. Revista Ibérica, 1955, p. 38-39.

19. BAJSC, «Llibre de la Sacristia (1674-1739)», ms. 93, f. 61.

20. BAJSC, «Llibre de la Sacristia (1674-1739)», ms. 93, f. 62.

21. Higiní ANGLÈS, *La música en la Corte de Carlos V*, vol. I, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, p. 83-85 i 89. Pel que fa al segle XVIII, vegeu Isidre CLOPAS, *Luis de Requesens...*, p. 22.

22. BAJSC, «Llibre de la Sacristia (1674-1739)», ms. 93, f. 62.

23. BAJSC, «Llibre de la Sacristia (1674-1739)», ms. 93, f. 62-63.

24. ACA (= Arxiu de la Corona d'Aragó), *Maestre Racional*, 2826, f. 11, 110-111; i 2827, f. 41-42.

per ordre de l'arxiduc. I, en darrer terme, pel zel i la cura que el mateix arxiduc tenia pel bon funcionament de la capella, com així consta en la firma d'un decret,²⁵ per tal que s'examinés el funcionament estatuari correcte de la capella del Palau.

A l'època que considerem —1705-1714— fou regida per Tomàs Milans. Va néixer a Canet de Mar el 1672 i traspassà el 1742 a Girona. Llurs despulles foren inhumades a l'església de Sant Pere i Sant Pau de la vila de Canet de Mar.²⁶ La primera plaça ocupada per Milans des del 1702²⁷ fou, molt presumiblement, la de mestre de capella del Palau Comtessa. Inicialment fou mestre interí, ja que posseïm dades que palesen tant la factura d'un villancet —datat el 1700— fet per a la festivitat del Corpus a la vila de Martorell, la qual pertanyia a una baronia regentada pels Requesens, antics patrons del Palau Comtessa,²⁸ com el testimoni documental de dades de la nòmina contractual, que ens informen de la presència de Milans des del mes de maig del 1701.²⁹ Durant aquest període d'interinatge, molt probablement, Milans s'ordenà capellà i fou deixeble del seu antecessor en el càrrec, és a dir, de Felip Olivelles. L'estada del nostre compositor al capdavant de la capella musical transcorregué fins al 1714. Aquest any, i concretament el mes de novembre, Milans deixà la capella del Palau Comtessa³⁰ i ocupà la de Girona fins a la jubilació, al 1733. Ens sorprèn el fet de l'abandó de la capella per part de Milans, ja que coincideix amb l'estranyament d'altres membres de la capella, algun dels quals era músic, pel fet de ser partidaris de la causa austriacista.³¹ Això ens fa conjecturar un possible autoestranyament de Milans en el sentit que, encara que no fos tan notòria la seva afiliació al bàndol austríac, sí que havia pogut deixar alguns recels en altres persones. Això, en un clima d'acabament imminent de la guerra, seria fàcilment explicable atès que el susdit clima propiciava un desequilibri d'au-

25. BAJSC, lligall 518, 1 de maig de 1711, «Copia del Real Decret».

26. Francesc CIVIL, «La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. XIX, Girona, 1968-1969, p. 151-152. Vegeu també Jordi RIFÉ, «Milans, T.», a Emilio CASARES (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, 2000.

27. BAJSC, «Deposit dels Ploms 1692-1706», ms. 109. Tomàs Milans hi consta des del maig del 1701. El 12 d'agost del 1702 morí el mestre de capella del Palau, Felip Olivelles, i és aleshores quan Milans pren el comandament musical del Palau Comtessa com a mestre de capella.

28. BC (= Biblioteca de Catalunya), Catàleg alfabètic i d'autors, ref.: VILLA, Res. 1054-1080: «Villancicos que se cantaron a la traslación del Santísimo Sacramento a la Iglesia nueva de los Padres Capuchinos de la Villa de Martorell este año de 1700...puestos en Música por...Thomas Milans». Pel que fa a la baronia dels Requesens, vegeu Isidre CLOPAS, *Luis de Requesens...*, p. 30.

29. BAJSC, «Deposit dels Ploms 1692-1706», ms. 109.

30. BAJSC, «Llibre de Ploms i Misses de Beneficis 1707-1716», ms. 109. Concretament a la nòmina del mes de novembre del 1714 hi consta Picanyol com a mestre de capella.

31. BAJSC, «Llibre de Ploms i Misses de Beneficis 1707-1716», ms. 109, «[...] mes de novembre del 1714: Los Srs. Dn. Casassayas, Novell, Segura, Serrat [baixonista] y Dn. Balfa son estranyats de la Capella per haver estat provehits per lo Sr. Archiduch.

»Lo Sr. Milans Me. de Capella ha renunciat lo Magisteri per obter lo de la Cathedral de Gerona y en son lloch se ha provehit lo Sr. Picanyol.» (Els claudàtors són nostres.)

toritat per part dels vencedors respecte als vençuts.³² No obstant això, no descartem en absolut altres hipòtesis. Les obres de Tomàs Milans es conserven a la Biblioteca de Catalunya, a l'Arxiu Parroquial de l'església de Canet de Mar i a l'Arxiu de la catedral de Girona.

De les constitucions del 1704 de la Capella del Palau Comtessa i de la documentació econòmica i contractual emergeixen dades que ens ajuden a dissenyar la plantilla de la capella musical del Palau. Estava formada pel mestre de capella, l'organista, quatre escolans tiples, cantors i instrumentistes que podien ser membres de la capella —preveres i beneficiats— o bé músics forans.³³

El mestre de capella, que tal com s'ha dit, era Tomàs Milans, tenia la perícia d'arpista. Les seves funcions queden molt ben explicitades als estatuts de la capella. Així doncs, havia de compondre, dirigir i ensenyar i mantenir els escolans tiples. De fet, val a dir que aquestes obligacions eren comunes a tots els mestres de capella de l'època.³⁴ No obstant això, i per espigolar les singularitats que ens proporciona el mateix document, esmentarem i comentarem tot seguit alguns dels trets més significatius d'aquestes funcions. Així, el mestre de capella havia de tenir «[...] la habilitat de composició, y altres que es requereixen per a dit empleo [...]».³⁵

Tot mestre de capella havia de saber compondre tant obres litúrgiques en llatí com obres religioses en romanç —*villancicos, tonos*, etc. En les primeres, es provava la seva habilitat en l'ús de l'*stile antico*, la presència omnímoda del qual es prolongà durant bona part del segle XVIII; i en les segones, es posava a prova la seva creativitat per extreure musicalment el màxim partit dels diversos continguts semàntics que proporcionava el text i conseqüentment, gaudia de més llibertat per a usar convenientment les innovacions, els progressismes i les gosadies compositives que el seu ofici compositiu li proporcionés.

32. Pel que fa al tema de l'estranyament vegeu F. BONASTRE, «Pere Rabassa 'lo descans del mestre Valls'. Notes a l'entorn del tono Elissa gran Reyna de Rabassa i de la missa Scala Aretina de Francesc Valls», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, IV-V, Barcelona, 1990-1991, p. 88-89. I sense voler establir un nexa causal, en el tema que ens ocupa sí que cal esmentar l'actitud majoritària de l'estament eclesiàstic català a favor de la causa austracista, vegeu Joaquim ALBAREDA, *Els catalans i Felip V. De la conspiració a la revolta (1700-1705)*, Barcelona, Vicens Vives, 1993, p. 248-264. Citem, en darrer terme, el testimoni d'un cronista anglès de l'època: J. BAKER, *The Deplorable History of the Catalans, from first engaging in the War, to the time of their reduction...*, Londres, 1714, p. 98 (ed. facsimil a cura de Jordi Castelló, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1994):

«[...] The Clergy during the whole siege, distinguished themselves in a very particular manner, and fought with a desperate resolution, and encouraged the people both by their prayer and example to die in defence of their liberties [...]».

33. BAJSC, «Copia de las Ordenaciones de la Iglesia de Ntra. Sen_ora del Palau, que se formaren en lo any de 1704», llibre 68, cap. 10; vegeu també: «Demostració de la renda...», de 1703», lligall 517 a (18/IX/1703) i «Libro de los Patronos...», ms. 66, f. 28 i 35.

34. Vegeu Jordi RIFÉ, «Els Estatuts de la Capella Musical de la Seu de Vic, any 1733. Comparació amb les Ordenacions de la Seu de Girona, any 1735, i les de la Seu de Tarragona, any 1747», *Recerca Musicològica* [IX-X, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona] (1989-1990), p. 359-365.

35. BAJSC, «Copia de las Ordenaciones de la Iglesia de Ntra. Sen_ora del Palau, que se formaren en lo any de 1704», llibre 68 (a partir d'ara el citarem amb l'abreviació Ord. 1704), cap. 20.

El mestre de capella també ha de:

[...] governar la Capella y criar, ensenyar, y adoctrinar los minyons tibles de ella [...].³⁶

L'ensenyament consistia bàsicament en la música i en la doctrina cristiana. El mestre de capella vivia amb els escolans tibles³⁷ i en les nòmines hi constava la part econòmica que corresponia als minyons.

La direcció de la capella musical era una de les tasques més importants del mestre de capella, ja que els altres membres l'havien d'oïre:

[...] portar lo compàs, sempre que se haura de cantar a cant de orga, y a ell deuen obehir, y respectar tots los demes capellans [...].³⁸

Com també estar disposats a assajar:

[...] te obligació algun temps antes, de probar lo que se ha de cantar a cant de orga juntament ab tots los qui han de cantar, y lo Capellà Major, ha de ordenar a tots los capellans qui convinga que acuden per a dit efecte, sempre que al mestre de cant li parrà convenir una, duas, tres, o mes voltes [...].³⁹

Les constitucions també posen èmfasi en els assajos que féu el mestre en ocasions de determinades festivitats solemnes, és a dir, maitines de Tenebres, Nadal i d'altres:

[...] Mes per les Maytines de les tenebres y del die de Nadal, y altres molt Solemnes alguns dies abans comanarà les lliçons a qui li parrà y que les proven devant ell, y se previnguen per a que sien molt ben cantades com conve, y se previndrà tot lo que mes convindrà per major solemnisació de las Festivitats, y Solemnitats, y ha de portarse en assó lo Mestre ab molt cuidado, puix no anant be dell a soles se tindra la principal queixa...⁴⁰

De fet, aquesta cura per la solemnitat de certes diades és comuna a tot el barroc musical dels països d'obediència catòlica. La música servia així al Palau Comtessa, *ad maiorem Dei Gloriam*, per a assolir prosèlits i ensems per a competir com a centre de prestigi a la ciutat de Barcelona. I és lògic, doncs, que aquesta cura recaigués sobretot en el mestre de capella.

De l'organista, per ara, només sabem que era el reverend Geroni Oller i que entrà a la Capella el gener del 1671 i romangué a la plaça fins al 21 de juny

36. BAJSC, Ord. 1704, cap. 20.

37. Tot i que les dades que tenim no corresponen exactament al període considerat en aquest estudi, sí que podem extrapolar-les, ja que el fet de mantenir els escolans per part del mestre de capella era un costum habitual a l'època; vegeu BAJSC, lligalls: 517b/42, 517b/44 i 534/9.

38. BAJSC, Ord. 1704, cap. 20.

39. BAJSC, Ord. 1704, cap. 20.

40. BAJSC, Ord. 1704, cap. 20.

de 1721,⁴¹ any en què traspassà. De ben segur que compongué alguna obra, així com també substituï, en algun moment, el mestre de capella en la direcció dels assajos.

La capella tenia quatre infants tiples. Les notícies⁴² ens aporten, a voltes, dades que ens fan inferir que aquests escolans podien cantar junts o bé, mentre dos d'ells feien d'acòlits en una celebració, els altres dos cantaven. En qualsevol cas, ells cantaven de tiple en els diversos actes de la capella. També és probable que la línia melòdica dels tiples quedés reforçada per algun falsetista o *castrato* que formés part de la capella, possibilitat, aquesta, comuna a moltes capelles musicals de l'Europa del moment.⁴³ Tanmateix, val a dir que les veus restants molt probablement les feien els altres membres de la capella. Malgrat que la nostra recerca no ens ha aportat llum de qui i quines veus formaven part de la capella, el que sí que podem conjecturar, a partir de la constitució d'altres capelles, és la hipotètica formació vocal de la capella musical del Palau. Així, doncs, aquesta deuria estar dotada de tiples (= Ti), altos (= A), tenors (= T) i baixos (= B), desdoblant-se en dos cors: primer, Ti/I, A, T; i segon, Ti, A, T, B, quan les funcions religioses ho requerien.

Pel que fa als instrumentistes, també ens hem trobat amb el mateix problema documental que amb les veus. La capella del Palau Comtessa era constituïda per tretze capellans. No tots deuriem assumir les tasques d'instrumentistes. No obstant això, podem suposar que la formació musical dels preveres i beneficiats de la capella els possibilità, a algun d'ells, l'habilitat en algun instrument. I en qualsevol cas, si extrapolem les dades que ens ofereix la documentació posterior⁴⁴ a l'època que estem considerant, podem inferir que la capella tenia un arxillaut, violins i un baixó. D'aquest darrer instrument tenim la notícia que el capellà Josep Vidal fou substituït pel també capellà Francesc Serrat en funcions de baixonista per l'òbit del primer.⁴⁵ Cal observar que molts d'aquests preveres instrumentistes presentessin una pràctica vocal i instrumental diversificada,⁴⁶ la qual cosa ens fa subratllar les connotacions sociològiques quant a funcionalitat i economia de mitjans que degué tenir la capella del Palau.

Com ja hem vist, no tots els actes litúrgics presentaven el mateix grau de solemnitat en l'ús instrumental. En conseqüència, les mateixes constitucions del 1704 ja consideraven la possibilitat de procurar músics forans, en el cas de no

41. BAJSC, Ord. 1704, cap. 20.

42. BAJSC, lligall 517a.

43. Vegeu Patrice BARBIER, *Historia de los Castrati*, Buenos Aires, Vergara, 1990, p. 131-144. I pel que fa a Catalunya vegeu J. M. GREGORI, «Notes per a l'estudi del contralt barroc: les oposicions de la seu de Girona de 1734», *El Barroc català*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 477-497.

44. BAJSC, lligall 517a/8 (anys 1719, 1722 i 1723).

45. BAJSC, «Llibre de Ploms...1706-1717». La provisió de la plaça de baixonista fou duta a terme el 13 de febrer de 1712.

46. Aportem aquí una documentació posterior –del 1757– però de la qual podem inferir que la multiplicat de la pràctica vocal i instrumental era un fet usual a l'època: BAJSC, «Cases que habiten los Capellans» (19/II/1757), lligall 517b/2. Vegeu també, en aquest sentit, Francesc BONASTRE, «El Barroc musical a Catalunya», *El Barroc català*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 466-467.

haver-n'hi prou a la capella, per tal de donar més rellevància als diversos actes —diades assenyalades, processons, etc.⁴⁷ En efecte, la documentació contractual consultada sovint ens mostra una diversitat de denominacions diferenciada —ja que, a voltes, surten en una mateixa nòmina dues denominacions diferents—, com ara *ministrils*, *músics de boca*, *músics de a fora* i *músics assalariats*,⁴⁸ els quals són contractats per formar i ampliar la capella a Corpus, Pasqua de Resurrecció, etc. La denominació de *ministril* fa referència a instrumentistes de xeremies, baixons i sacabutxos, és a dir, instruments propis de la dansa alta. Normalment eren llogats per anar a les processons, ja que la seva potència era l'apropiada en un espai obert. Però també es contractaven per tocar a l'interior de l'església. Aquesta formació musical encara existia en el darrer Barroc hispànic, tot articulant-se amb altres instruments —oboè, fagot i violins—,⁴⁹ els quals, segurament, també eren contractats per solemnitzar els actes de la capella del Palau.

Pel que fa als *músics de boca* ens inclinem a pensar que es tracta també dels mateixos *ministrils*, encara que també es pogués referir a instruments de vent de metall, com ara el clarí. Així, doncs, a partir d'aquestes dades i conjetures, podem entreveure que la paleta instrumental del Palau Comtessa estava en consonància amb les que conformaven les esglésies catalanes de més prestigi del moment. I, en qualsevol cas, cal assenyalar que aquesta coexistència d'instruments antics —xeremies, baixó i sacabutxos— amb els nous —oboè, fagot i violins— és un clar indicatiu de la sonoritat heterogènia pròpia del darrer Barroc hispànic com del canvi gradual vers una autèntica assumpció dels arquetipus sonors nouvinguts d'Itàlia.

No podem avalor, de moment, amb documentació, el fet que Milans o la seva capella estiguessin en contacte amb els músics i la música italiana. Però, tant les òperes representades a Barcelona com la mateixa actuació de la capella reial en oficis i actes religiosos⁵⁰ propiciaven un clima que invitava a una possible relació i coneixença del nou art sonor vingut d'Itàlia. En aquest sentit, i sense voler demostrar cap nexa causal, es comparen alguns aspectes de l'òpera *Il più bel nome*, d'Antonio Caldara,⁵¹ i alguns aspectes del *Villancico â 4 Y â 8 / Con Violines â Nra.Sra. / Arma furias / Milans Ldo.*,⁵² de Tomàs Milans. Cal

47. BAJSC, Ord. 1704, cap. 10.

48. Vegeu: BAJSC, Ord. 1704, cap. 10. «Demonstració de la renda... el 1703», lligall 517a (18/IX/1703), cap. 8, 20, 38 i 57; i «Distribució de la renda de la Capella. Any 1704», lligall 517a.

49. Vegeu Francesc BONASTRE, «El Barroc musical a Catalunya», *El Barroc català*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 465-466. Fins i tot els tractats de l'època recullen aquesta duplictat instrumental, vegeu en aquest sentit Pere RABASSA, *Guía para los principiantes...*, ed. facsímil, IDIM (=Institut de Documentació i Investigació Musicològica Josep Ricart i Matas) - UAB, presentació a càrrec de F. Bonastre, A. Martín i J. Climent, Barcelona, 1990, p. 493-514.

50. Vegeu Francesc BONASTRE, «Pere Rabassa 'lo descans del mestre Valls'. Notes a l'entorn del tono Elissa gran Reyna de Rabassa i de la missa Scala Aretina de Francesc Valls», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* [Barcelona], IV-V (1990-1991), p. 89-90.

51. Biblioteca del Conservatori Reial de Brusel·les; ms. núm. 584.

52. Arxiu parroquial de l'església de Canet de Mar, però en aquesta ocasió hem usat el manuscrit microfilm del fons de l'IDIM amb la numeració ms. 5/2.

dir també que l'anàlisi comparativa no pretén pas ser exhaustiva sinó només oferir una aproximació estilística a través de diverses proves practicades. Recordem que el nucli principal d'aquest treball ha estat l'estudi de la capella musical del Palau a partir de dades documentals. Emperò, hem cregut oportú aportar l'estudi d'alguns elements de la gramàtica compositiva, els quals, encara que breus, ens faran albirar uns trets generals estéticoestilístics del nostre autor i complementaran la nostra investigació. I val a dir en darrer terme que, d'una banda, com ja s'ha dit, no posseïm cap manuscrit musical del Palau Comtessa per la destrossa que patí en la Guerra Civil espanyola; en conseqüència, ens hem basat en un manuscrit musical que es conservat a l'arxiu de l'església parroquial de Canet de Mar; i, de l'altra, no consta cap data en la factura de l'obra de Milans i tampoc l'anàlisi de les marques d'aigua i paleogràfica practicada ens aclareix una possible datació. Conseqüentment, no podem afirmar que es tracti d'una obra produïda durant l'estada de Milans al capdavant de la capella del Palau Comtessa.

Repetim, doncs, que és en la puntualització de tots aquests extrems en els quals s'incardina la nostra axiologia comparativa, la qual no cerca en absolut una relació causa-efecte sinó només fer emergir alguns trets estilístics subjacents en les obres considerades.

En els aspectes estructurals de dissenys melòdics i de tractament instrumental és on es fa més palesa la influència italiana en la música religiosa en romanç. En efecte, aquest gènere està més obert a rebre l'impacte de la nova saba italiana, atès que la seva manera de fer gaudia de més permissivitat en l'ús d'innovacions, cosa que no succeïa en la música per a textos —en llatí— estrictament litúrgics.

L'esquema formal del villancet consta de cinc parts:

<i>Parts</i>	<i>Agògica</i>	<i>Compàs</i>	<i>Tonalitat</i>
Tornada	Allegro	C	sibM
Recitatiu		C	rem
Ària	Allegro	C	sibM
Recitatiu		C	sibM
Coples	Medio Ayre o	C	sibM

L'estructura de l'obra palesa pràcticament una similitud clara amb la cantata italiana. En tot cas, podem dir que seria un villancet-cantata, ja que s'hi s'articulen molt bé els elements tradicionals de les singularitats hispàniques —tornada-coples— amb els nous elements característics de la cantata i del llenguatge operístic italià del tombant de segle —recitatiu-ària.

També l'estructura íntima de les parts està en directa connexió d'analogia amb els esquemes italians. En efecte, el recitatiu és *secco* i l'ària és *da capo*, com també ho són els recitatius i les àries de l'òpera de Caldara. A més, la tornada s'inicia amb una introducció instrumental —violins, violó i acompanyament—, a manera de fanfara i amb dissenys de semicorxera. Aquesta introducció és si-

mlar als procediments usats per Caldara en la simfonia inicial de la seva òpera.
Vegeu els dos dissenys:

a) Villancet de Milans, els primers compassos de la tornada:

VILLANCICO, Estribillo (c. 1-5)

T. Milans

VI I

VI II

VI ó Ac

...

b) Òpera *Il più bel nome* de Caldara, els primers compassos de la simfonia:

IL PIÙ BEL NOME, Sinfonia n.1 (c. 1-7)

A. Caldara

Ob i VI

...

Cal assenyalar, no obstant això, que si bé el tractament de les figuracions presenten una certa similitud, la diferència rau en el fet que en el villancet els violins desenvolupen el discurs a l'uníson i per terceres i sextes paral·leles, mentre que la simfonia de l'òpera de Caldara s'inicia, també pels violins, però a l'uníson. En tot cas, creiem interessant palesar el tan característic ritme mecànic propi del tractament dels instruments de corda a la Itàlia del Barroc.

I, en darrer terme, proposem observar el disseny següent de l'ària del tenor del villancet de Milans i comparar-la amb l'ària proposada de l'òpera de Caldara. Aquesta figuració d'ornament melismàtic ja és pròpia dels aires teatrals que gradualment van penetrant dins el redós eclesiàstic. Pensem que la figura del virtuós també fou molt preuada en l'àmbit religiós:

VILLANCICO, Aria (c. 22-24)

T. Milans



IL PIÙ BEL NOME, Aria n. 23 (c. 6-9)

A. Caldara



A tall de conclusió, val a dir que l'estudi de la capella musical del Palau Comtessa durant el govern de l'arxiduc Carles d'Àustria a Barcelona, ens ha possibilitat escatir-ne el funcionament, la descoberta de noves dades sobre el seu mestre de capella i l'aproximació a l'anàlisi estéticoestilística de la seva obra. Per tant, hem intentat aportar la nostra òptica dels treballs ja coneguts a partir de precisions, detalls i noves dades que la nostra recerca ens ha ofert. Així, podem establir: primer, que la capella estava formada pel mestre de capella, l'organista, quatre tiples i músics o ministrers que eren contractats de fora la capella, encara que algun d'ells hi

pertanyia; segon, que la documentació econòmica examinada ens ha posat de manifest que la relació de l'arxiduc amb la capella comprenia el pagament al seu mestre i a tres músics de la capella i les visites i les donacions reials que atorgà l'arxiduc al Palau Comtessa; tercer, que molt presumiblement Tomàs Milans se n'anà a la seu de Girona per evitar algun recel enemistós a la Barcelona del final del 1714; i, finalment, que les proves practicades al villancet de Milans ens han fet emergir, d'una banda, un estil ancorat clarament en la llarga tradició del Barroc hispànic, i, de l'altra, una clara influència dels aires nouvinguts d'Itàlia amb la inclusió de noves parts —recitatiu i ària— a l'antic esquema formal dels villancets; en conseqüència, els susdits elements ens han permès fer una petita aproximació al seu ofici compositiu, que, evidentment, serà coronat, en un futur, amb un estudi més exhaustiu de la seva producció.

Creiem que, malgrat que el Palau Comtessa no tingués la importància de la capella reial o de la catedral, el seu estudi pot esdevenir un paradigma del funcionament d'altres capelles musicals de Catalunya i àdhuc de l'Espanya del començament del segle XVIII. I, en darrer terme, cal dir que el Govern de l'arxiduc Carles d'Àustria a Barcelona significà, per a la nostra història musical, una represa qualitativa deguda a la forta embranzida i oxigenació que comportà l'impacte dels nous models italians en la música catalana de la dissetena centúria.

DANIEL EN BABILONIA, DE FRANCESC QUERALT.
UN EXEMPLE D'ORATORI CATALÀ
DEL SEGLE XVIII
I UN POSSIBLE MODEL D'ANÀLISI

XAVIER DAUFÍ

1. INTRODUCCIÓ

Quan l'any 1991 vaig iniciar la recerca sobre l'oratori a Catalunya als segles XVI-XVII, no hi havia estudis remarcables sobre la qüestió. El primer pas que es va haver de donar va ser el de determinar fins a quin punt aquest gènere va ser important a la Catalunya setcentista. Determinades referències a aquesta qüestió d'alguns musicògrafs de la primera meitat del segle XX feien pensar que, efectivament, l'oratori va tenir una presència destacada en la societat catalana del XVIII. Certament, José Rafael Carreras y Bulbena¹ i José Subirá² parlen d'una sèrie de compositors catalans que es van dedicar a la creació d'oratoris. El que calia a continuació era trobar la música d'aquestes poques composicions citades per Carreras y Bulbena i Subirá en els estudis respectius. A partir d'aquí la recerca es va dirigir cap a la localització dels llibrets utilitzats per a la composició d'oratoris. Els resultats, que van superar amb escreix les expectatives, es van traduir en un catàleg amb 384 llibrets. Gràcies a aquests llibrets s'ha pogut obtenir, a més, una important quantitat d'informació addicional referida a aquest gènere: els compositors que es van dedicar a la creació d'oratoris —40, en total—, les esglésies o altres llocs on habitualment s'interpretaven oratoris, els motius pels quals s'encarregaven aquestes composicions —per celebrar una festa a la Mare de Déu o a algun sant, el final de curs d'una institució acadèmica, la beatificació o la canonització d'algun sant, per solemnitzar la professió d'alguna monja, etc.— o les ciutats on era corrent sentir oratoris —Barcelona, Vic, Mataró, Man-

1. José Rafael CARRERAS Y BULBENA, *El oratorio musical: Desde su origen hasta nuestros días*, Barcelona, L'Avenç, 1906.

2. José SUBIRÁ, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.

resa, Girona, Torroella de Montgrí, Tarragona, Vilanova, Vilafranca del Penedès, Vallbona, Guissona i Palma. Un cop completat aquest primer catàleg calia iniciar una segona recerca encaminada a la localització de la música d'aquestes obres. En aquest cas es va elaborar un catàleg integrat per setanta-set composicions. La diferència numèrica entre totes dues llistes és que gairebé tots els llibrets són impresos, mentre que la música és manuscrita i només hi ha un exemplar de cada obra. Això ha fet més fàcil la conservació dels llibrets. Un inconvenient és que gairebé en tots els casos la música es conserva en forma de partitelles, cosa que facilita la pèrdua d'alguna o d'algunes llibretes, i impedeix la reconstrucció completa de l'obra.

Un dels autors dels quals es conserven oratoris complets i sobre el qual es va centrar la tesi doctoral de l'autor d'aquest article és Francesc Queralt. Va viure del 1740 al 1825 i va ser un dels compositors més destacats i influents del món musical català del final del segle XVIII i del principi del XIX. Del 1774 al 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.

Per a conèixer el lloc de naixement de Francesc Queralt cal recórrer a fonts indirectes. Baltasar Saldoni,³ el primer autor que parla sobre la figura de Francesc Queralt, assenyala la localitat de les Borges Blanques com el lloc on el compositor va veure la llum per primer cop; malauradament, no es conserven en aquesta ciutat els llibres de baptismes dels anys a l'entorn del 1740. L'1 de juliol del 1749, en una nota del llibre d'actes de la catedral de Lleida, se sol·licità el següent: «Deliberare V.S. que se admities per Escolanet de la Capella de Musica a Fran^{co} Queralt de les Borges».⁴ Posteriorment, en els documents que expliquen la promoció del compositor als diferents ordes eclesiàstics⁵ també es dona aquesta localitat com a lloc de naixement. Sembla força clar, doncs, que les Borges Blanques és la ciutat on Francesc Queralt va venir al món. Pel que fa a l'any de naixement, cal considerar el document que dona notícia de la seva mort. L'1 de març de 1825 el *Llibre d'òbits* de la catedral de Barcelona notifica el següent: «D. D. Sep^a benefICIAL del Rⁿ Fran^{co} Queralt Pbre Mestre de Capella de la present Iglesia edat 85 anys».⁶ Si es té en compte aquesta informació, el compositor hauria nascut el 1740.

Les actes capitulars de la catedral de Barcelona certifiquen que el 29 de novembre del 1773 Francesc Queralt exercia a la seu barcelonina com a sotames-

3. Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. I, Madrid, 1868, p. 311.

4. *Llibre d'Actes 1749-1754*, p. 30, Arxiu de la Catedral de Lleida.

5. Registre *ordinatum*, 1777/2 (40) bis, registre *ordinatum*, 1778 (41), tots dos a l'arxiu del bisbat de Barcelona. La transcripció d'aquests documents es troba a Xavier DAUFÍ, «Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1725). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII», vol. XI, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, IDIM Ricart Matas, 2001, p. 333-348, tesi doctoral.

6. *Llibre de Obits de la Santa iglesia Cathedral de Barcelona comensánt en lo mes de Janér del any 1817. Fins á 1933*, Arxiu de la Catedral de Barcelona.

tre de la capella. En aquell moment el mestre era Josep Pujol. En aquesta data es començà a preparar la successió al magisteri de la capella de la catedral de Barcelona: en poques setmanes tingué lloc la jubilació de Josep Pujol i el nomenament de Francesc Queralt com a nou mestre.⁷ Francesc Queralt hauria exercit, segons la documentació conservada, del 17 de gener del 1774 i al 14 d'abril del 1815.

Francesc Queralt va seguir la carrera eclesiàstica i va arribar a prevere.

El 29 de març del 1777 rebé els quatre ordes menors;⁸ l'11 de març del 1778 assolí el subdiaconat;⁹ el 9 de desembre del 1778 fou nomenat diaca¹⁰ i, finalment, el març del 1779, se li concedí l'orde del presbiterat.¹¹

És indubtable que Francesc Queralt va gaudir, com a músic i com a compositor, d'un gran prestigi entre els seus contemporanis. Prova d'això n'és el nombre d'alumnes que va tenir i les vegades que es va sol·licitar la seva presència en tribunals d'oposició per cobrir places vacants a mestre de capella en diferents esglésies barcelonines. Pel que fa a la primera qüestió, cal considerar la informació que proporciona Baltasar Saldoni. Segons aquest musicògraf, Joan Bros (1776-1852), Mateu Ferrer (1788-1864) i Ramon Vilanova (1801-1870) van estudiar, en algun o altre moment, amb Francesc Queralt. El mateix Baltasar Saldoni (1807-1889) explica que ell va ser l'últim deixeble del mestre.¹²

Hi ha constància de tres ocasions en què Francesc Queralt va intervenir en tribunals d'oposicions. El seu nom apareix en un llibret publicat el 1780 i que havia de servir perquè els opositors hi posessin música; es tracta de *Salmo, y Villancico que se ha puesto en música durante la oposición de la Maestria de la Real Capilla de Nuestra Señora de la Victoria del Palau de la Condesa de la Ciudad de Barcelona. Cuyos ejercicios empezaron el dia 25 de octubre de 1780*.¹³ Els altres examinadors que van intervenir al costat de Francesc Queralt van ser Pere Antoni Monlleó, Josep Duran i Antoni Mestres. Dos anys més tard hi hagué una nova notícia de la participació de Francesc Queralt en un tribunal d'oposicions; en aquesta ocasió es tractava de cobrir la plaça vacant de mestre de capella a l'església de Nostra Senyora del Pi per la mort del titular anterior, Ramon Sunyer. Segons el baró de Maldà,¹⁴ el santcugatenc Pere Joan Llunell va ser qui finalment va obtenir la plaça. La tercera participació documentada de Francesc Queralt en un tri-

7. *Resoluciones capitulares desde 20 7^{bre} fins â 27 de Abril de 1778*, 159v-176v, Arxiu de la Catedral de Barcelona. *Rubrica dels Actes per Autoritat Ap^{ca} rebuts en lo poder de Joseph Bonaventura Fontana Not^{ri} Ap^{ch} y Escrivâ de Mⁱ Ill^{re} Capitol de la S^{ta} Ygla Cathedral de Barna en los Anyes 1772-1773-1774, 184r-189v*, Arxiu de la Catedral de Barcelona. La transcripció d'aquests documents es troba a Xavier DAUFÍ, «Estudi dels oratoris de Francesc Queralt», vol. XI, p. 315-321.

8. *Registre ordinatum*, 1777/2 (40) bis, Arxiu del Bisbat de Barcelona.

9. *Registre ordinatum*, 1778 (41), Arxiu del Bisbat de Barcelona.

10. *Registre ordinatum*, 1778 (41), Arxiu del Bisbat de Barcelona.

11. *Registre ordinatum*, 1779 (42), Arxiu del Bisbat de Barcelona.

12. Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico bibliográfico*.

13. El llibret es troba a la Biblioteca Borja de Sant Cugat del Vallès, amb la signatura H 23-II-12.

14. Rafael d'AMAT I DE CORTADA, *Calaix de sastre*, vol. I, s. d., p. 236.

bunal d'oposicions data de 1814. Es pretenia cobrir les places de mestre de capella i de xantre de Santa Maria del Mar. El mestre anterior, Josep Cau, va morir el 1812 i, amb tota probabilitat, des d'aquesta data fins al 1814 va actuar com a interí Ramon Aleix. Tot i que un dels examinadors, Francesc Sampere, tenia un gran interès en aquest mestre interí, en aquest cas, segons explica el baró de Maldà, no van valer les influències i va obtenir la plaça el músic considerat per tothom com el més hàbil: el que havia estat mestre de Sogorb, Francesc Ardabí.¹⁵

Pocs anys més tard, el 1815, Francesc Queralt va ser substituït, en el seu càrrec de mestre de capella de la catedral, per Ramon Aleix, que va jurar el càrrec el divendres 15 d'abril de l'esmentat any a les deu del matí.¹⁶ El 18 de juliol de 1815, Francesc Queralt sol·licita absentar-se de Barcelona i passar a les diòcesis de Lleida i Saragossa.¹⁷ No s'ha trobat la documentació que indiqui el temps que el compositor va estar fora de la capital catalana ni quins interessos hi tenia a les esmentades ciutats. No obstant això, en una data desconeguda, va tornar a Barcelona, ja que hi ha un document que certifica que Francesc Queralt va ser enterrat, com ja s'ha dit uns paràgrafs més amunt, l'1 de març del 1825 a la catedral barcelonina.

Segons les dades recollides fins al moment, l'oratori té una presència força important dins del catàleg de Francesc Queralt. Hi ha localitzats 51 llibrets utilitzats per aquest autor. El més antic és del 1774 i el més modern, del 1804 —n'hi ha nou que no estan datats o bé que resulta difícil de precisar-ne la data. D'altra banda, hi ha dinou oratoris —més dos d'autoria incerta—, en format musical, signats per Francesc Queralt— només deu dels quals, tanmateix, són complets. Sense tenir en compte dos que no estan datats, el conjunt de les dinou composicions se situa cronològicament entre el 1775 i el 1823.

En aquest article es presentarà un exemple d'un oratori de l'esmentat compositor, i un possible model d'anàlisi per a l'estudi d'aquest gènere. L'obra objecte de consideració és *Daniel en Babilonia*. El que s'exposa a continuació es basa en el treball de recerca presentat, per qui escriu aquest article, l'any 1994 a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona i que va ser dirigit pel professor Francesc Bonastre.¹⁸ En primer lloc, i abans de passar a fer-ne una anàlisi detallada, caldran unes consideracions generals al voltant d'aquesta composició. Va ser escrita l'any 1777 i, segons informa la portada del llibret imprès, va ser interpretada per primer cop el 19 d'agost a l'església del Reial Monestir de Sant Pere de les Puel·les de Barcelona amb motiu de la celebració de la diada de sant Magí. L'oratori va ser interpretat per la capella musical de la catedral de

15. Rafael d'AMAT I DE CORTADA, *Calaix de sastre*, vol. XLVIII, p. 201, 25 d'octubre de 1814, i vol. XLVIII, p. 202, 26 d'octubre de 1814.

16. «Resolucions capitulars des del 12 de Juny de 1814 fins al 2 de maig de 1817», f. 111v, Arxiu de la Catedral de Barcelona.

17. *Testimonials*, 1815, Arxiu del Bisbat de Barcelona.

18. Xavier DAUFÍ, «Anàlisi de Daniel en Babilonia de Francesc Queralt. Una contribució a l'estudi de l'oratori a Catalunya», Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, IDIM Ricart Matas, 1993, treball de recerca inèdit.

Barcelona, al davant de la qual hi havia el mateix compositor, que aleshores n'era mestre.

Com passa amb la gran majoria dels oratoris catalans del segle XVIII el llibret de *Daniel en Babilonia* és escrit en forma d'al·legoria: en primer lloc es presenta un passatge de la vida del profeta Daniel i, al final de l'oratori —en els dos darrers moviments—, es compara una de les virtuts del personatge bíblic amb una de les virtuts de sant Magí. La primera part de *Daniel en Babilonia* tracta sobre la profecia de la destrucció del regne de Baltasar —Dn 5:1-31 i 6:1-2. Daniel és l'únic que sap explicar el significat de les tres paraules —*Mané, Thecel i Pharés*— escrites per una mà al mur d'una cambra del palau en el transcurs d'un convit ofert pel monarca als seus mil magnats i en el qual es van profanar els vasos del temple de Jerusalem. Igualment, i això es posa de manifest als dos darrers moviments de l'oratori, sant Magí era l'únic que podrà solucionar un problema que se li va presentar a Dacià, procònsol de la Tarraconense. Els personatges que intervenen a *Daniel en Babilonia*, alguns d'ells bíblics i d'altres imaginaris, són el profeta Daniel, el rei Baltasar, Josedech —un confident del rei— i Nitocris —la mare del rei.

L'oratori és un gènere que combina dues parts molt diferenciades: una de musical i una altra de literària. Per aquest motiu, qualsevol estudi d'una obra d'aquestes característiques haurà de tenir dues parts, una dedicada a la música i una segona centrada en l'estudi literari. Dins de la primera part caldrà fer una anàlisi musical general, una anàlisi harmònica de l'obra, un estudi del llenguatge orquestral, i observar la forma musical dels diferents moviments. Quant a la segona part caldrà fer un estudi dels personatges i de l'argument, considerar la qualitat d'al·legòric del text, i determinar les influències que aquesta obra pugui tenir d'altres llibretistes del moment.

2. ESTUDI MUSICAL

Començant per l'estudi general cal assenyalar que *Daniel en Babilonia* és dividit en vint-i-tres moviments distribuïts en dues parts. La primera consta dels vuit primers números i la segona, dels quinze restants. Tots, excepte el primer, són vocals. L'oratori s'inicia amb una obertura a càrrec de l'orquestra. A *Daniel en Babilonia* hi ha quatre moviments en què es demana la intervenció del cor (en tots els casos es tracta de dos cors de quatre veus cadascun, el primer dels quals format pels solistes), sis àries, una cavatina, un duo i deu recitatius —per a una sola veu, dues o quatre. Tots els recitatius són del tipus *secco*, és a dir, només acompanyats pel continu. L'orquestra intervé en tots els altres moviments. El conjunt orquestral utilitzat per Francesc Queralt en aquest oratori és l'habitual a l'època: una secció de corda integrada per violins primers i segons, viola obligada —en aquest cas, per raó de la clau i de la música assignada a aquest instrument, cal entendre violoncel— i contrabaix; i una secció de vent formada per flautes primera i segona, oboès primer i segon, i trompes primera i segona. Les flautes i els oboès alternen les seves intervencions i no es troben mai junts en un mateix moviment; això dóna a entendre

que el mateix intèrpret es feia càrrec dels dos instruments. La secció de corda apareix completa en tots els moviments, mentre que la secció de vent té una presència més irregular: la combinació oboès/trompes apareix set vegades, la combinació flautes/trompes, només quatre, un moviment demana la intervenció de les trompes soles i en un altre moviment es fa callar tota la secció del vent.

Les veus estan distribuïdes en dos cors, cadascun integrat per les quatre veus de tible, alto, tenor i baix. El primer cor el formen els solistes, i el segon comprèn el grup coral pròpiament dit. Els solistes representen els personatges següents: Nitocris (tible), Daniel (alto), Josedech (tenor) i Baltasar (baix).

Pel que fa a l'anàlisi harmònica cal tenir present dues qüestions: les tonalitats dels diferents moviments i les successions harmòniques dins de cadascun dels moviments. Deixant de banda els recitatius, es pot confeccionar l'esquema següent on es determinen les diferents tonalitats de *Daniel en Babilonia*:

<i>Primera part</i>	
1. Obertura. <i>Allegro</i>	Fa major
3. Ària. <i>Maestoso</i> (A)	Mi b major
4. Cor. <i>Andante</i>	Mi b major
6. Ària. <i>Allegro</i> (Ti)	Re major
8. Ària. <i>Presto</i> (B)	Fa major
<i>Segona part</i>	
10. Ària. <i>Andante</i> (Ti)	Sol major
12. Cavatina. <i>Andante</i> (B)	Mi b major
14. Ària. <i>Presto</i> (A)	Si b major
15. Coro. <i>Andante</i>	Si b major
17. Ària. <i>Allegro</i> (B)	Do major
19. Duo. <i>Largo</i> (Ti-T)	La major
21. Cor. <i>Allegro</i>	Re major
23. Cor. <i>Andante</i>	Sol major

A partir d'aquesta taula s'observa que *Daniel en Babilonia* no té una única tonalitat general definida, sinó que se centra en dos pols clarament diferenciats: fa major a la primera part i sol major a la segona. És interessant fixar l'atenció en la successió tonal dels quatre darrers moviments: do major - la major - re major - sol major. Es tracta d'una manera molt ben estudiada de portar l'oient a la tonalitat final de la composició, tot emprant la successió harmònica: IV-II-V-I. Cal assenyalar que aquest és un recurs molt habitual a l'època, ja que molts oratoris de la segona meitat del segle XVIII presenten, en aquest nivell macroformal, successions tonals similars.

En altres moviments Francesc Queralt escull la tonalitat segons el que expressa el text. D'aquesta manera s'observa que les dues àries de l'alto estan escrites en tonalitats que requereixen bemolls. A la primera —número 3, en mi bemoll major— s'explica que Déu és just i que, per tant, «oprime la malícia» de la mateixa manera que

«exalta la virtud». En aquest cas, com que el rei Baltasar no ha seguit el camí correcte haurà de ser castigat. A la seva segona ària —número 14, en si bemoll major—, Daniel adverteix al monarca que amb el seu comportament ha fet enutjar Déu i que el càstig és imminent. Quan s'esdevingui: «en cenizas reducida / quedará la Majestad». Amb aquesta frase queda reflectida la força de la punició divina. En tots dos casos la música vol expressar la por que li sobrevé a Baltasar en sentir les paraules del profeta, que parla de les conseqüències de la justícia divina quan no s'ha seguit el camí del bé.

L'ària per a tible de la primera part (número 6) està escrita en re major, una tonalitat amb diesi. En aquest fragment, Nitocris, la mare del rei, suggereix la presència de Daniel per resoldre l'enigma de les tres paraules escrites durant el convit en què es van profanar els vasos del temple. Si es llegeix el text de la primera part de l'oratori s'observa que s'hi vol expressar l'horror que el misteri dels tres mots ha causat al monarca. Aquesta ària de Nitocris representa un punt d'esperança: sembla que únicament la presència de Daniel pot apaivagar el terror del rei. Això ho expressà Francesc Queralt utilitzant una tonalitat amb diesi enmig d'un extens fragment (tota la primera part) en què la resta de les tonalitats es formen amb bemolls.

La darrera ària d'aquesta primera part (número 8) és escrita en fa major. En aquest fragment el rei expressa el seu estat d'ànim: explica que la seva por és cada vegada més gran i que l'única forma d'alliberar-se d'aquest terror és mitjançant la mort.

Aquesta manera de disposar les tonalitats que s'observa a la primera part de *Daniel en Babilonia*, i que té a veure amb els afectes que expressa el text, no es dona d'una forma tan clara a la segona. No obstant això també es poden establir algunes conclusions. La primera ària (número 10) és escrita en sol major. Nitocris, que és qui la interpreta, demana la presència de Daniel i l'exhorta a afanyar-se perquè «ya te espera el rey». De nou la intervenció de Nitocris denota esperança: ja arriba el profeta, per tant, les pors del rei s'apagaran. Ja s'ha vist anteriorment que les tonalitats dels darrers moviments estan en funció d'una determinada successió harmònica; tanmateix, s'observa que els dos darrers cors (número 21 i 23) tenen tonalitats amb diesi —re major i sol major—: en el primer s'exalta la figura de Daniel i en el segon, les del profeta i sant Magí.

Certament, i a la vista de tot això, es pot concloure que Francesc Queralt utilitza, d'una manera general, les tonalitats amb diesi per a moviments en què el text denota sentiments d'esperança i optimisme, mentre que empra tonalitats amb bemolls en moviments en què es representen sentiments de por i desesperació.

Si es consideren els diferents moviments presos de forma individual també es poden extreure una sèrie de conclusions pel que fa a l'harmonia. En alguns casos la modalitat utilitzada té a veure amb el que es diu al text. Als compassos 124 a 135 (ex. 1) de l'ària número 8 —moviment escrit en fa major—, s'observa la tonalitat de re menor. Des del punt de vista de l'estructura aquesta tonalitat resulta perfectament lògica si es té en compte que la trobem a la secció B de l'ària, lloc on habitualment hi ha una varietat tonal més gran. Però si es llegeix el text, s'observa que aquesta modalitat menor coincideix amb les paraules «Oh cielos ¿qué será? / ¿Dudoso he de vivir? / La idea de morir / sólo me alienta.» Certament, la modalitat menor dona una força més gran a allò que aquests versos volen expressar. Quelcom

de similar passa a l'ària número 10, en sol major, en la qual tota la secció B és escrita en modalitat menor. Això és perquè Nitocris, que és qui intervé, en aquest moment de l'ària demana amb més compassió que el profeta es presenti davant del rei i resolgui l'enigma de les tres paraules. La mare del monarca canta: «Oh joven agraciado / no tardes en venir, / oye el común cuidado / que suspira por ti.»

És interessant l'acord que es troba al compàs 73 de l'ària número 14 (ex. 2): es tracta d'una sexta augmentada, concretament una sexta francesa —és un dels pocs acords d'aquest tipus que es troben en els deu oratoris de Francesc Queralt. L'harmonia és en si bemoll major, sol bemoll - si bemoll - do - mi natural. Molt possiblement aquest acord ha estat utilitzat en aquest punt per Francesc Queralt per remarcar el dramatisme del text: «y en cenizas reducida, / quedará la Magestad». Aquesta mateixa frase ha estat repetida durant un passatge extens immediatament anterior amb una harmonia més consonant. Amb aquest acord del compàs 73, l'autor pretén arribar a un punt culminant dominat per una gran tensió.

Pel que fa a les harmonies utilitzades per Francesc Queralt, i considerant els deu oratoris complets d'aquest compositor, es pot arribar a una sèrie de conclusions. A més de les habituals tríades majors i menors, apareixen amb molta regularitat harmonies de quinta disminuïda, quinta augmentada, sexta augmentada —especialment italianes i alemanyes— i sèptima disminuïda. En alguns casos aquests acords es justifiquen per les paraules del text; en d'altres, la utilització és purament estructural —és a dir, que únicament el decurs musical és el que demana una harmonia d'aquest tipus. De manera general es pot afirmar que amb el pas del temps aquests acords són utilitzats cada vegada més per motius estructurals i musicals, no tant perquè l'autor intenti descriure amb els acords alguna paraula del text. En aquest sentit cal esmentar, per exemple, que en els darrers oratoris Francesc Queralt fa ús de sextes augmentades i sèptimes disminuïdes únicament per a portar a terme una modulació.

Pel que fa a l'orquestra —ja s'ha vist quins instruments musicals l'integren—, s'observa que *Daniel en Babilonia* no difereix en gran manera de la música religiosa espanyola —ni, certament, europea— del moment. El funcionament i l'organització de la música religiosa espanyola és l'habitual a l'època. Les característiques de l'orquestració habituals a la segona meitat del segle XVIII es resumeixen de la manera següent: *a)* el vent s'encarregava de l'harmonia, mentre que la corda tenia assignat el material musical principal; *b)* d'acord amb el primer punt, el *tutti* orquestral era una barreja, perfectament cohesionada, d'harmonia i melodia; *c)* la textura era principalment harmònica, més que contrapuntística —tot i que aquesta última no era totalment bandejada—; *d)* el vent era utilitzat principalment per a donar varietat tímbrica a la composició; *e)* entre els instruments de vent, les flautes eren les que tenien més independència, *f)* les trompes i oboès es limitaven a l'acompanyament i, especialment les trompes, a donar suport harmònic; *g)* la secció de corda estava estructurada en tres parts, i *h)* el violí era l'instrument que donava moviment a la composició. Certament, l'orquestració de *Daniel en Babilonia* cau de ple dins d'aquestes característiques. Un repàs dels recursos orquestrals de l'oratori de Francesc Queralt permet demostrar aquesta afirmació.

Són múltiples els exemples que fan referència als tres primers apartats. Es presenta un fragment (c. 54-61) de l'ària en mi b major per a *alto* (ex. 3), en el qual

mentre el vent executa l'harmonia mitjançant notes llargues, la corda dona moviment a la composició. També es poden trobar a *Daniel en Babilonia* fragments en què la secció de vent s'utilitza per a donar varietat tímbrica. Això es pot observar al principi (c. 1-6) de la cavatina en mi b major per a baix (ex. 4), en la qual les flautes tenen una intervenció puntual que va donant pinzellades de color en diferents punts del fragment. Al costat d'aquest caire ornamental de les flautes s'observa la funció exclusivament harmònica de les trompes.

Pel que fa a l'estructuració de la secció de la corda es constata, en general, una escriptura a tres parts, tot i que també es troben fragments a dues i a quatre. Els instruments que Francesc Queralt preveia en la secció de la corda són violins primers i segons, viola obligada (violoncel) i contrabaix. Passat del duo en la major per a tible i tenor en què el violoncel té passatges propis, en tots els altres moviments aquest instrument i el contrabaix toquen a l'uníson. Sobre aquesta base els violins primers i segons poden interpretar material diferent, poden tocar el mateix a distància de terceres o poden tocar, també, a l'uníson. Si es té en compte tot això la secció de la corda pot estar estructurada en quatre, tres o dues parts. Com a mostra del que s'acaba de dir es poden aportar els fragments següents: els compassos 42-49 (ex. 5) del duo en la major (escriptura a quatre parts), els compassos 8-14 (ex. 6) de l'ària en do major per a baix (escriptura a tres parts) i els compassos 121-128 (ex. 7) de l'ària en mi b major per a *alto* (escriptura a dues parts).

Certament, el llenguatge orquestral de Francesc Queralt utilitzat a *Daniel en Babilonia* no resulta tan avançat com el dels seus contemporanis Haydn i Mozart, en el sentit que a l'obra de l'autor català la secció del vent no té una gran independència respecte de la corda. Tanmateix, i tenint en compte la totalitat dels deu oratoris de Francesc Queralt, sí que s'hi observa un alliberament progressiu dels instruments de vent. En els primers oratoris (i entre aquests *Daniel en Babilonia*) aquesta secció és del tot dependent de la corda; el material musical principal és en tot moment introduït i desenvolupat pels instruments de la família del violí. El vent aporta únicament el suport harmònic i la varietat de timbres. En els oratoris posteriors aquest tractament canvia: a poc a poc es va confiant material musical propi als instruments de vent. En determinats moments d'alguns oratoris, certs instruments de vent —la flauta, l'oboè o el fagot— tenen un paper concertant amb el solista.

Els resultats de l'estudi de les estructures de les àries i del duo permet deduir el moment evolutiu de *Daniel en Babilonia* dins del conjunt de l'obra de Francesc Queralt. En aquest oratori hi ha tres àries *da capo*, una *dal segno* i dues àries *da capo* transformades,¹⁹ a més del duo, que també té aquesta forma. L'estructura dels diferents tipus és la següent:

19. Aquest nom (traducció de *transformed da capo aria*) està pres de Smither, que l'utilitza per a referir-se a les àries en les quals la tercera part no és la repetició idèntica de la primera. En aquestes àries no hi ha al final de la segona secció l'expressió *da capo*, sinó que el compositor escriu sencera la darrera secció, tot introduint-hi les modificacions harmòniques i melòdiques que calguin. Veg. Howard E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, vol. III, *The Oratorio in the Classical Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1987, p. 78-80.

Ària da capo

Seccions:	A					B	D. C.
Rit./solo:	R ₁	S ₁	R ₂	S ₂	R ₃	S ₃	
Tonalitat:							
Major:	I	I-V	V	I-----		X	
Menor:	i	i-III	III	i-----		X	
Estrofes:		1		1		2	

Ària dal segno

Seccions:	A	\$				B	D. S.
Rit./solo:	R ₁	S ₁	R ₂	S ₂	R ₃	S ₃	(R)
Tonalitat:							
Major:	I	I-V	V	I-----		X	(I)
Menor:	i	i-III	III	i-----		X	(i)
Estrofes:		1		1		2	

Ària da capo transformada

Seccions:	A1					B	A ₂
Rit./solo:	R _{1a}	S _{1a}	R _{2a}	S _{2a}	R _{3a}	S _{3a}	R _{1b} S _{1b} R _{2b} S _{2b} R _{3b}
Tonalitat:							
Major:	I	I-V	V	V-----	X	I-----	
Menor:	i	i-III	III	III-----	X	i-----	
Estrofes:		1	1			2	1 1

Tanmateix, si a més d'aquesta composició es consideren els deu oratoris conservats complets de Francesc Queralt es pot comprovar que, des del punt de vista de la forma musical, aquest compositor va tenir una evolució important. Si es fa un estudi de les òperes i oratoris europeus de la segona meitat del segle XVIII s'observa que no hi va haver una única forma que es mantingués invariable al llarg d'aquesta cinquantena d'anys, sinó que van ser diferents estructures les que es van anar utilitzant. D'aquestes, unes van ser més habituals a la primera part d'aquest període i d'altres ho van ser més a la segona. Certament, les formes més arcaïques de les emprades a la segona meitat del segle XVIII van ser l'ària *da capo* i l'ària *dal segno*. Totes dues van ser heretades del darrer Barroc i van estar vigents encara durant els anys cinquanta. Als anys seixanta l'ària *da capo* va iniciar un declivi que la va portar a la pràctica desaparició a la dècada dels vuitanta. Paral·lelament, entre els anys seixanta i vuitanta, aparegué una nova forma que es coneix amb el nom d'ària *da capo* transformada. Entre els anys vuitanta i la segona dècada del segle XIX el panorama canvià radicalment. S'abandonà definitivament l'ària *da capo*, i l'ària *dal segno* s'utilitzà només rarament. D'altra banda, eren del tot habituals l'ària *da capo* transformada i la cavatina; al costat d'aquestes aparegueren noves estructures que es feren cada cop més habituals: el rondó, l'ària en dos temps (lent-ràpid) i l'ària *durchkomponiert*. Totes aquestes formes es troben en els oratoris de Francesc Queralt. Ordenant les seves composicions cronològicament s'observa que la freqüència amb què apareixen concorda amb el que s'ha exposat.

Si es reparteixen els deu oratoris de Francesc Queralt en dos períodes (1777-1783 i 1786-1823) es pot comprovar fàcilment aquesta afirmació. A la primera etapa hi ha

gairebé el mateix nombre d'àries *da capo* que de tots els altres tipus junts: set àries *da capo* davant de tres *dal segno*, tres *da capo* transformades, una cavatina i un rondó. En el segon període el panorama és completament diferent. La forma més utilitzada és l'ària en dues parts: apareix dotze cops. Pel que fa al rondó, la cavatina, l'ària *durchkomponiert* i l'ària *da capo* transformada cal dir que apareixen significativament més vegades que en el període anterior. Com ja s'ha dit, l'ús de totes aquestes formes es va anar generalitzant al llarg de les darreres dècades del segle. Curiosament, a l'últim dels deu oratoris —*Oratorio a santa Eulalia*, 1823— hi ha una ària *da capo* i dues *dal segno*, dues formes que al començament del segle XIX ja eren del tot obsoletes.

3. ESTUDI LITERARI

Pel que fa al llibret, cal fer també una sèrie de remarques. Els personatges que intervenen a *Daniel en Babilonia* són, a més del cor, quatre: Daniel (*alto*), el rei Baltasar (baix), Nitocris (tible) i Josedech (tenor). L'argument d'aquest oratori està basat en el capítol 5 i en els dos primers versets del capítol 6 del Llibre del profeta Daniel. És el fragment en què Daniel és cridat davant del rei Baltasar per interpretar el significat de les tres paraules que van ser escrites per una mà a la paret de la cambra on el monarca estava celebrant un banquet en el qual es van profanar els vasos sagrats del temple de Jerusalem. Els dos primers dels quatre personatges esmentats, Daniel i Baltasar, es troben, amb els mateixos noms, al relat bíblic. Josedech, que és un confident del rei, no apareix en cap moment a la font veterotestamentària. Nitocris, que a l'oratori és la mare del rei, tampoc no apareix al Llibre de Daniel. En canvi a la font bíblica hi ha el personatge de la reina, que no es troba al llibret. No obstant això, els dos personatges tenen adscrita la mateixa funció: la d'anunciar a Baltasar que hi ha al regne de Babilònia un home savi que pot desxifrar el misteri de les tres paraules.

El llibret de *Daniel en Babilona* consta de dues parts molt ben delimitades: a la primera, que va des del principi de l'obra fins a la *licencia*, s'explica el fragment bíblic corresponent a Dn 5:1-31 i 6:1-2. A la segona, a la *licencia*, que consta d'un recitatiu i el cor final, es compara Daniel amb sant Magí, qui també va ser portat davant d'un governant i va resoldre un problema que ningú més no va saber solucionar. Dacià (procònsol de la Tarraconense a la primeria del segle IV) va empresonar sant Magí pel fet d'haver-se declarat seguidor de Crist i predicador de la seva doctrina. Gairebé com una conseqüència d'aquest fet, la filla del governant va quedar presa pel diable i cap dels sacerdots de Dacià no va poder solucionar el problema. Només sant Magí va ser capaç de treure el dimoni de la noia.²⁰

Una de les informacions que es donen a la portada del llibret imprès d'aquesta obra és que es tracta d'un «oratorio sacro alegórico». Aquesta característi-

20. La biografia completa de sant Magí es pot trobar a Reginaldo POC, *Resumen de la vida muerte, y milagros del glorioso Mártir San Magín*, Barcelona, 1734, p. 10 i s. També a Henríquez FLÓREZ, *España sagrada*, vol. XXV, Madrid, 1770, 170 i s., també a *Acta Sanctorum Augusti*, tom V, Venècia, 1754, p. 118-119.

ca és comuna en un gran nombre d'oratoris catalans del segle XVIII.²¹ L'estructura del text d'aquestes obres al·legòriques és sempre la mateixa: una virtut o un episodi de la vida del sant a qui es dedica l'oratori és comparat amb un passatge extret de la Bíblia (en la majoria dels casos de l'Antic Testament). D'aquesta manera els oratoris es divideixen en dues seccions: la més extensa, i la que pràcticament ocupa la totalitat de la composició, és la primera i està dedicada a l'exposició dramatitzada de l'escena bíblica en qüestió; la segona, encapçalada sempre per la paraula *licencia*, es troba al final, i un cor, i de vegades algun altre moviment, s'encarrega d'explicar l'al·legoria. Aquesta *licencia* no és en absolut un element nou; ja existia a l'*opera seria* barroca. L'única diferència és que en aquest cas era col·locada al principi, com a pròleg, i no pas al final. L'òpera seriosa del segle XVII tenia a veure amb arguments i personatges mitològics i les situacions que s'hi representaven tenien una correspondència directa amb el monarca a qui estava dedicada l'obra. A la *licenza* es posava de manifest aquesta relació.²²

Per a comprendre si *Daniel en Babilonia* pot emmarcar-se dins d'un corrent europeu o no cal considerar en primer lloc l'obra de Metastasio. Certament, aquest escriptor italià va influir notablement en tots els autors de llibrets d'òpera i oratori dels segles XVI i XVII. Després d'una anàlisi detinguda s'observa que el text de *Daniel en Babilonia* segueix, en línies generals, les directrius metastasianes. Tanmateix es troben, d'altra banda, algunes diferències remarcables.

Daniel en Babilonia coincideix amb Metastasio en els punts següents: *a*) el tema és extret de l'Antic Testament —val a dir que aquesta, tot i no ser l'única, és la principal font del poeta italià—; *b*) l'obra està construïda seguint la regla de les unitats de temps, lloc i acció; *c*) intervenen quatre personatges —en els llibrets metastasians n'hi ha entre quatre i sis—; *d*) alguns d'ells són inventats; *e*) l'obra està dividida en dues parts; *f*) el text és construït, en general, seguint la successió recitatiu-ària (els recitatius fan avançar l'acció i en les àries es fa una reflexió sobre l'acció); *g*) el text dels recitatius no té una estructura mètrica definida; *h*) com en les òperes, les àries tanquen una escena, després de la qual el cantant que l'ha interpretada surt de l'escena —en el cas de l'oratori el cantant no torna a intervenir fins al cap d'una certa estona, cosa que fa suposar que ha sortit—, i *i*) les àries estan formades per dues estrofes de quatre versos cadascuna.

Contràriament, difereix en els aspectes següents: *a*) no hi ha notes a peu de pàgina que indiquin la procedència dels diferents fragments de l'acció;²³ *b*) el nombre d'àries és més reduït (de mitjana n'hi ha dotze als llibrets de Metastasio, mentre que a *Daniel en Babilonia* només n'hi ha sis, a més d'una cavatina), i els

21. Dels deu oratoris de Francesc Queralt, sis són al·legòrics. D'altra banda, el 35 % dels llibrets d'oratoris interpretats a Catalunya durant el segle XVIII inclouen a la portada alguna forma del mot *al·legoria*.

22. Manfred E. BUKOFZER, *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*, Nova York, Norton, 1947, p. 395.

23. Hi ha altres llibrets catalans on sí que hi ha aquestes notes. Això indica que aquest costum de documentar els textos dels oratoris també era habitual a Catalunya.

personatges importants només en canten dues, contràriament a les tres que canten els personatges metastasians; c) la primera part no s'acaba amb un cor, sinó que es clou amb una ària, i d) el text del darrer cor de *Daniel en Babilonia* té un esquema mètric concret, contràriament als llibrets metastasians, en què aquest fragment és compost amb *versi sciolti*.

4. CONCLUSIONS

Amb aquest article s'ha pretès posar de manifest una sèrie de qüestions referides a l'oratori a Catalunya al segle XVIII. En primer lloc s'ha volgut donar a conèixer la importància d'aquest gènere musical a la Catalunya setcentista; certament, l'oratori va estar molt present en la societat catalana del moment i molts autors de casa nostra es van dedicar a la composició d'aquest tipus d'obres. L'òpera és un gènere similar que també va tenir una forta presència a Barcelona. Una diferència remarcable entre l'un i l'altre és que els autors d'oratoris eren tots catalans, mentre que la majoria de les òperes que es van interpretar a la capital catalana eren d'autors de fora del país: això permet un veritable estudi de la música catalana. D'altra banda, l'oratori es va estendre per tot Catalunya, mentre que l'òpera només va existir a Barcelona.

Una altra de les intencions d'aquest article ha estat presentar, a partir d'un oratori concret, un model d'anàlisi que sigui vàlid per a estudiar una obra determinada i al mateix temps relacionar-la amb el seu context i determinar l'evolució que hagi pogut sofrir aquest gènere al llarg de la segona meitat del segle XVIII.

També s'ha posat de manifest que l'oratori català ha tingut importants connexions amb l'oratori europeu. No cal dir que no es tracta d'una simple imitació, sinó que els oratoris catalans posseeixen característiques pròpies: per exemple, i només per esmentar un cas, cal dir que el text dels cors dels oratoris de casa nostra tenen una estructura d'estrofes i tornada, forma absolutament inexistent en l'oratori italià.

EXAMPLE 1

123

Fl I

Fl II

Cor I/II

B I

VI I

VI II

Vla obl

Cb

so - lo me a - lien - ta. Oh! cie - los qué se -

126

Fl I

Fl II

Cor I/II

B I

VI I

VI II

Vla obl

Cb

rá? du - do so he de vi - vir? La i - de - a de mo -

Detailed description: The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra and vocal soloists. The page is numbered 158 and is titled 'EXAMPLE 1' by Xavier Dufí. The score is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system covers measures 123 to 126. The second system covers measures 126 to 129. The instruments included are Flutes I and II, Cori I and II, Bassoon I, Violins I and II, Viola obbligato, and Cello. The vocal parts are represented by the lyrics written below the Violin I and II staves. The score includes dynamic markings (f for fortissimo, p for piano) and articulation (accents). The lyrics are in Spanish and appear to be from a dramatic work.

130

Fl I

Fl II

Cor I/II

B I

Vl I

Vl II

Vla obl

Cb

133

136

rir so - lo me a-lien - ta,

EXAMPLE 4

Cavatina. Andante

The musical score for Example 4, titled "Cavatina. Andante", is written for a full orchestra. The score is in 3/4 time and features a variety of instruments. The instruments listed on the left are: Flauta Prima, Flauta Seconda, Corno Primo/Secondo, Baxo I Coro, Violino Primo, Violino Secondo, Viola Obligada, Contrabajo, Fl I, Fl II, Cor I/II, B I, VI I, VI II, Vla obl, and Cb. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flauta Prima, Flauta Seconda, Corno Primo/Secondo, Baxo I Coro, Violino Primo, Violino Secondo, Viola Obligada, and Contrabajo. The second system includes parts for Fl I, Fl II, Cor I/II, B I, VI I, VI II, Vla obl, and Cb. The music is in 3/4 time and features a variety of instruments. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked "Andante". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, sfz, p1, sfz1).

EXAMPLE 5

Allegro

Ob I

Ob II

Cor I/II

Ti I

T I

Vl I

Vl II

Vla obl

Cb

Lle - gó el fa - tal ins - tan - te que el

Lle - gó el fa - tal ins -

cie - lo nos pre - vi - no, nos pre - vi - no, oh

tan - te que el cie - lo nos pre - vi - no.

Ob I

Ob II

Cor I/II

VI I

VI II

Vla obl

Cb

Ob I

Ob II

Cor I/II

VI I

VI II

Vla obl

Cb

EXEMPLE 7

Fl II

Fl III

Cor I/II

A I

VI I

VI II

Vla obl

Cb

Fl II

Fl III

Cor I/II

A I

VI I

VI II

Vla obl

Cb

Un Dios

121

125

[p]

[f]

p

f

sf

tud.

ELS ORGUENERS QUE TREBALLAREN A LA CATEDRAL DE GIRONA DURANT ELS ANYS 1800-1850

MONTI GALDON I ARRUÉ

Com a mestres orgueners s'han considerat totes les persones que el capítol contractava per netejar, arranjar, afinar i reconstruir els quatre orgues que en aquell moment hi havia a la catedral. El treball d'aquestes persones era molt necessari per al funcionament correcte dels instruments esmentats, ja que els orgues necessiten un manteniment constant. Els termes utilitzats en els documents de l'època per a designar aquest ofici són: *orguer*, *organero*, *organer*, *fuster orguer* i *fabricator d'organi regio*.

Hem tingut coneixement de la identitat dels mestres orgueners i llur tasca mercès bàsicament a dues fonts documentals existents a l'Arxiu Capitular de la Catedral de Girona (ACCG), als llibres de *Resolucions capitulars* i als llibres de *Comptes de l'obra*.

Pel que fa a la catedral de Girona, l'any 1799 tenim documentada l'existència de quatre orgues: l'orgue gran, l'orgue petit,¹ l'orgue de la capella de l'Esperança i l'orguenet portàtil.²

L'orgue gran estava elevat i situat al costat de l'evangeli. Ja en aquella època consta que era un instrument antiquíssim, perquè el mestre orguener Honorat Grinda, en el pressupost d'arranjament que presentà a la catedral l'any 1826, diu que les fustes de la maquinària tenen més de tres-cents anys d'antiguitat.

El mateix any 1826, amb el desig de posar més registres i transformar l'orgue, els membres capitulars, aconsellats pels germans Grinda, decidiren canviar l'orgue de lloc i posar-lo al centre de la nau, darrere del cor. Aquest instrument, com tants altres orgues de la ciutat, desaparegué amb la Guerra Civil de 1936-1939.

L'orgue petit estava elevat i situat davant del gran, per tant al costat de l'evangeli.

1. En la documentació consultada aquest instrument apareix citat com a «orgue petit» i també com a «orgue de semidobles»; segurament era el que empraven en aquest tipus de festivitats.

2. Utilitzem la paraula *portàtil* perquè és el terme que apareix en la documentació original. Segurament hom designava així els orgues positius de petites dimensions, diferents dels orgues portatius, de dimensions molt més reduïdes i que els podia portar una sola persona.

Hi havia un tercer instrument anomenat *orgue de la capella de l'Esperança o dels claustres*. Aquest orgue encara fou vist pel mestre Francesc Civil i els seus coetanis.³ Com els orgues gran i el petit, citats anteriorment, qued  totalment destruït durant la Guerra Civil.

El quart orgue era l'orguenet portàtil. Aquest instrument s'utilitzava sobretot en les processons, ja fossin de recorregut llarg, per diversos carrers de la ciutat fins a arribar a la plaça del Vi, o de recorregut curt, pel claustre i pels voltants de la catedral, sortint per la porta principal i acabant a la porta dels Apòstols. També s'utilitzava la nit de Nadal.

En aquest punt parlarem dels individus que arranjaren i tingueren cura dels orgues de la catedral de 1800 a 1850. Es reproduueixen les informacions pertanyents a aquestes persones, els pressupostos d'arranjament que realitzaren, aix  com altres dades d'inter s referides als orgues.

L'orguener tenia la funció d'adobar i afinar els quatre orgues de la catedral. En els documents consultats ens consta que el 1811 cobrava trenta lliures l'any, que passaren a ser quaranta lliures a partir de 1816:

Orguer: Lo Molt Illustre Capítol resolgue/ pagar conducta per adobar los organs/ y conservarlos habilitats y don  aquesta/ comisi  a Francesc Vilella y se li donara/ al any aleshores [...] 30 ll s.⁴

A partir de l'any 1823, després del període històric conegut com a *Trienni Liberal* es van veure molt minvats els pressupostos de la catedral i decidiren per resolució capitular que, a partir d'aquell moment, els orgueners cobrarien segons el temps treballat i els materials utilitzats; per aix  es pot dir que la plaça d'orguener pròpiament dita desaparegué.⁵

FRANCESC VILELLA (1799-1816)

Del període estudiat, és el primer orguener del qual tenim constància. En l'acta capitular corresponent al 18 de gener de l'any 1799, hi trobem un memorial on se sol·licitava un testimoni conforme havia arranjat els quatre orgues de la catedral:

Itt: Le  un memorial de Francisco Vilella Organero de/ la presente Ciudad, solicitando testimonio de/ haber arreglado los quatro Organos de esta Yglesia a sa-/ber el mayor, el de Semidobles, el de la Capilla de la/ Esperanza y el portatil, y de haberlos dejados corrien-/tes.⁶

3. Francesc CIVIL I CASTELLVÍ, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, 2a ed., Girona, Dalm u Carles Pla, 1994, p. 47.

4. ACCG, *Comptes de l'obra 1811-1813*, f. 118.

5. Vegeu la nota 11 corresponent a l'orguener Pere Figueres, que arranj  els orgues el 1823.

6. ACCG, *Resolucions capitulars 1798-1800*, 18 de gener de 1799, f. 22.

El 6 de desembre de l'any 1806, demanà al capítol que li llogués la casa on vivia el fuster Narcís Puig, que es trobava a la baixada de Sant Feliu:

Itt: Ley otro Memorial de Francisco Vilella organero de esta/ Ciudad, supli-
cando que el Cabildo le arriende la Casa, que/ tiene à la bajada de S.^{ra} Feliu, en
virtud de haber falle-/cido Narciso Puig fuester [sic], que la habitaba y es del Fe-
rial./

*Res. Que pase este Memorial al Administrador del/ Ferial.*⁷

L'11 de juny de l'any 1810, consta en els llibres d'obra el pagament a Francesc Vilella de 20 lliures, 10 lliures menys de l'habitual perquè estaven en plena invasió francesa.

Als 11 juny de 1810 tinch pagat a Francisco Vilella/ fuster orguer vint lliures
barceloneses per la conduc-/ta de 1.^a Juny de 1809 á 31 Maig de 1810 re-/baixadas 10
ll s atesa la pobresa de la Yglesia... 20 ll s.⁸

L'any 1812 s'arreglaren les manxes, i l'encarregat de fer-ho fou Francesc Vilella, l'orguener del capítol. Entre altres coses interessants digué que l'orgue tenia cinc manxes, també que havia deixat a punt de funcionar l'orgue gran i la cadireta, a més de moltes flautes que «de anys no parlaban». La recomposició pujà 200 lliures, 3 sous i 9 diners.

Compte dels Jornals ordinaris, extraordinaris, y/ materials empleats per mi en
la recomposició del Orga/ gran de la Cathedral de la present Ciutat./

Primo: per 80 Jornals ordinaris i extraordinaris fora de/ la dita Cathedral per la
recomposicio del Orga gran, â rahó de 1 ll 17 s 6 d per Jornal [...] 161 ll 5 s/

Mes: per las ludas [sic] que tinch gastát en las sinch manxas, secrets,/ porta-
véns, y canóns de las manxas [...] 18 ll __ s/

Mes: per claus, petits, y grans, empleáts en las manxas, interior,/ y exterior del sobre dit orga [...] 6 ll __ s/

Per Aygua Cuit, y Guix [...] 6 ll 5 s/

Per filferro, y de llautó [...] 5 ll 10 s/

Per estany, fustas, y verguillas del teclat [...] 3 ll 3 s 9 d/

total suma 200 ll 3 s 9 d/

Ab la dita recomposició no sols queda corrént lo Orga gran, y/ cadireta, si no que també queden entonadas varias flautas que de/ anys no parlaban; com podrá informar lo Organista de/ la present Iglesia./

Gerona 25 Mars de 1812/ Francesch Vilella Organer⁹

7. ACCG, *Resoluciones capitulares 1803-1807*, 6 de desembre de 1806, f. 332v.

8. ACCG, *Comptes de l'obra 1809-1815*, f. 108.

9. ACCG, *Comptes de l'obra 1813-1815*, mig foli solt, blau clar, vertical, inscripció «1812».

NARCÍS VILELLA (1816-1823)

Era fill de Francesc Vilella i, com el seu pare, orguener de la catedral. El 23 de novembre de l'any 1816, tenim la notícia del traspàs de Narcís Vilella, i el capítol nomenà un altre orguener, sense que n'aparegui el nom; és molt probable que es tractés del seu fill Narcís. En aquesta informació també surt reflectit el sou que es pagava als orgueners, de 40 lliures l'any:

Ytem. El S.^{or} Cuffi propuso que haviendo fallecido N. Vilella/ encargado de limpiar el organo de esta Yglesia se ofrecia/ servir dicho empleo, el Sujeto que acaba de recomponerlo/ mediante el salario de 40 ll s, que V.S. pagaba anual al/ primero./
Resol. Hagase como lo propone el S.^{or} Cuffi.¹⁰

PERE FIGUERES (1823)

El 14 de juny de l'any 1823, Pere Figueres sol·licità al capítol que el nomenés orguener de la catedral. El capítol hi accedí, però ja no li pagà un sou cada any, com s'havia fet fins en aquell moment, sinó segons el temps treballat.

4.º Se leyó un Memorial del Organero Pedro Figueras pidiendo/ el nombramiento de tal de esta Sta. Yglesia./

Resol.^a El Cabildo se valdrá del Suplicante, siempre que lo necesite, y/ le satisfará lo que ganare por los dias, ó ratos que trava-/je para arreglar o afinar el organo de esta Sta. Yglesia.¹¹

ELS GERMANS HONORAT I ANTONI GRINDA (1826-1831)

El 25 de febrer de l'any 1826, l'organista Antoni Guiu exposà al capítol que l'orgue estava en molt mal estat. L'orguener del capítol, Pere Figueres, digué que l'arranjament que calia fer era important, per la qual cosa acordaren avisar un reconegut orguener que es trobava a Perpinyà.¹²

Se leyo una proposicion de los S.S. Comarios Obreros, relativa a que,/ habiendoles manifestado el organista de esta Sta. Yglesia, que el orga-/no estaba en muy mal

10. ACCG, *Resoluciones capitulares 1815-1817*, 23 de novembre de 1816, f. 131.

11. ACCG, *Resoluciones capitulares 1823-1825*, 14 de juny de 1823, f. 2v.

12. Dels germans Honorat i Antoni Grinda, tenim coneixement que havien construït dos orgues a prop de Niça: el de l'Escarene, l'any 1791, i el de Villefranche-sur-mer. Vegeu Yves CABOURDIN, «La restauration de l'orgue de l'Escarene (Grinda 1791)», *Facteurs d'orgues français*, VIII (1984), p. 20-30; Michel GIROUD, «La restauration de l'orgue Grinda de l'église Saint-Michel de Villefranche-sur-mer», *Facteurs d'orgues français*, 1982, p. 20-23.

estado, y a peligro de inutilizarse, si no/ se atendia a su composicion, habian hecho reconocerlo por el/ organero de Cabildo, quien manifesto, que la composicion/ era de consideracion, y que por lo mismo pudiera llamarse/ a otro facultativo para formar el presupuesto de gastos./ En su vista, teniendo noticia dichos S.S. que en Perpinyan hay/ un facultativo acreditado, propusieron que podria llamar-/se le abonando los gastos de su viaje, y demas./

*Res.^{on} Como lo proponen los S.S. Obreros.*¹³

Aquest acreditat orguener de Perpinyà¹⁴ era Honorat Grinda, que treballava amb el seu germà Antoni. El mes de maig de l'any 1826, presentà un pressupost:

El Señor Hurtado como Obrero dijo: que habiendo llegado el orga-/nero de Perpinyan; y reconocido el Organo, presentaba su informe re-/ducido que para la completa composicion del Organo Mayor se nece-/sitarian 4000 ll. catalanas [...]¹⁵

Tot seguit presento un resum amb el més interessant de les setze disposicions que tenia aquest pressupost:

1. Desmuntar, netejar i acordar tot l'orgue gran; i posar a punt l'orgue petit, per poder-lo utilitzar mentre s'arreglava el gran.

2. Fer nous els secrets de l'orgue gran, cadireta, ecos i contres. De forma que l'orgue gran i la cadireta tinguessin cinquanta-quatre tecles movibles; els ecos, tres octaves (augmentant en deu tecles els anteriors), i les contres, una octava i mitja. A més, els secrets haurien de ser més amples i més grans per a tenir la capacitat d'afegir-hi, sempre que es volgués, nous registres.

3. Es faria de nou tot el mecanisme: els tres teclats mòbils serien d'os; i també es faria el pedaler.

4. Quedà a càrrec de l'orguener posar els tubs nous que faltessin com a conseqüència d'augmentar el nombre de registres.

5. Es construiria un registre nou de veus humanes en l'orgue gran, i un altre de bordó a la cadireta, perquè l'harmonia d'aquesta guardés proporció amb l'orgue gran.

6. Les manxes es farien noves, per a donar a l'orgue el vent que necessitava, sense un esforç excessiu.

7. Tots els registres i tubs inutilitzables es farien de nou.

9. Les fustes i tot material que es trobés en bon estat podria ser reutilitzat.

10. Tot el mecanisme es construiria segons les regles de l'art, utilitzant bons materials tant de fusta com de metall.

13. ACCG, *Resoluciones capitulares 1825-1827*, 25 de febrer de 1826, f. 28v.

14. En la documentació consultada, consta que són de Perpinyà, però el fet de signar els pressupostos en italià, «Onorato et Fratelli Grinda fabricator d'organo Regio», el seu cognom de clara ascendència italiana i la circumstància d'haver construït orgues prop de Niça, podria molt bé indicar-ne l'origen italià.

15. ACCG, *Resoluciones capitulares 1825-1827*, 5 de maig de 1826, f. 34v.

La transcripció íntegra dels documents originals la podem veure a l'apèndix documental. En l'apèndix 1 hi ha la transcripció de l'«informe reducido», citat en la resolució capitular del 5 de maig de l'any 1826; el document està originalment escrit en català. En el document 2 hi ha la transcripció del pressupost complet, amb les setze disposicions.

El 28 de febrer de l'any 1830 consta per acta capitular que ha acabat l'obra d'arranjament de l'orgue:

La Comision de Organo propuso que estando ya al finalizarse la Obra del/ Organo podrían nombrarse revisores./

Res. Propongan los Comisarios el sugeto que mejor parezca.¹⁶

El 24 de març els membres capitulars acordaren avisar l'organista Mateu Ferrer, organista de la catedral de Barcelona, considerat «como el mejor profesor de la Provincia de Catalunya», perquè emetés la seva opinió de la reforma.

Dictaminà la seva opinió sobre l'orgue, per escrit, el 12 de març de 1830, i fou llegida en la sala capitular el dia 14 de març. A continuació, hi ha un resum dels punts més importants d'aquesta carta, document molt interessant per la gran informació que ens aporta, transcrita al document 3 de l'apèndix. Entre altres coses deia:

- a) L'orguener ha fet l'obra tal com va quedar acordat en el pressupost.
- b) El so de tots els registres de l'orgue és bo i sonor, si sembla flac és per la gran nau de la catedral, que escampa l'eco pels quatre costats.
- c) La circumstància anterior es pot solucionar, en gran part, «tapant» les tres cares de l'orgue i els laterals (fent una caixa de ressonància).
- d) El fet de «tapar» l'orgue comportarà diversos avantatges, com ara: preservar l'orgue de l'aire i la pols; conservar-ne millor l'afinació i augmentar-ne la sonoritat. Aniria bé, també, fer unes obertures que mitjançant un mecanisme s'obriessin i es tanquessin per a poder fer matisos de forte i piano, és a dir, l'expressió.
- e) El registre de veus humanes és bo i està ben construït; si no sona prou fort és perquè li falta la caixa de ressonància.
- f) El constructor ha posat catorze registres nous, no mencionats en el pressupost, que estan ben construïts, i tenen bon so; val la pena de quedar-se'ls.
- g) La col·locació i distribució del mecanisme està fet amb un gran encert, ja que amb un cop d'ull es pot veure tot el mecanisme.

El dia 24 de març, després d'haver llegit aquest informe, els canonges del capítol acordaren que valia la pena comprar els catorze registres nous i construir la caixa de ressonància.

Així doncs, a partir d'aquell moment van tenir l'orgue al centre de la nau recobert amb un moble de fusta per a una sonoritat millor. Durant la Guerra Civil

16. ACCG, *Resoluciones capitulares 1825-1827*, 28 de febrer de 1830, f. 20.

de 1936-1939 aquest instrument quedà totalment destruït. L'orgue que ens ha arribat encara conserva la mateixa ubicació que els membres de la catedral decidiren l'any 1826.

No he transcrit els documents referents al canvi de lloc de l'orgue i les votacions que es realitzaren, doncs els debats foren llargs i no aporten dades significatives pel que fa a la construcció de l'orgue. El canvi de lloc de l'orgue, en aquell moment, obee a qüestions estrictament musicals, com foren augmentar el nombre de registres de l'orgue, que el so del cor, l'orquestra i l'orgue estigués més unit i que l'organista pogués veure de manera fàcil si faltava algun músic i poder-lo suplir mitjançant un canvi en la registració de l'obra que calia interpretar.

El 15 de juliol de l'any 1831 el capítol nomenà orguener Honorat Grinda, perquè s'encarregués del manteniment de l'orgue:

5.º El S.º Canonigo Landache en calidad de Obrero hizo presente por es-/crito, que se podia comprar una Patena [...]; que debia nombrarse un Organero para la conservacion/ del Organo [...]/ [fol. 4v]

Res.ª 1.º [...]. 2.º que en orden a la conservacion del Organo, los S.S. Cano-/nigos Obreros saquen el mejor partido posible para el señala-/miento de salario anual, del S.º Honorato Grinda su autor ô construc-/tor. 3.º [...]¹⁷

ANTONI PORTELL (1845)

El 14 de juliol de l'any 1845 avisaren l'orguener mallorquí Antoni Portell i Fuyana¹⁸ perquè fes un pressupost per a arranjar l'orgue. D'aquest orguener tenim la referència que va arranjar l'orgue de Vic amb encert:

El S.º Canonigo Compta hizo presente que habia/ ablado con una dignidad de Vich y le dijo ha-/bian compuesto el organo de aquella Catedral/ por un organero de Mallorca el que en la actualidad esta en Barna lo/ que hace presente a V.S. por si gusta valerse de el para compo-/ner el de esta Yglesia./

Res.ª Se comisionan al S. Compta y los dos S.S. Obre-/ros para que escriban a Barcelona y saber de/ dicho Organero para que venga si puede para/ tratar sobre la composicion del Organo de es-/ta Yglesia al que se le abonará los gastos de/ viage á esta.¹⁹

Quan li escrigueren, tingueren notícies que havia anat a Sevilla, i hagueren d'esperar:

17. ACCG, *Resoluciones capitulares 1831-1833*, 15 de juliol de 1831, f. 4 i 4v.

18. El segon cognom, Fuyana, el trobem en alguns estudis com a «Fullana»; en aquest treball m'he basat en la grafia que emprà l'orguener en signar diversos documents.

19. ACCG, *Resoluciones capitulares 1843-1846*, 6 de juny de 1845, f. 25.

El Canonigo Secretario dijo habia tenido abiso del/ Organero en que le dicen habia salido para Sevilla/ mas que pronto regresaria y asi que se le escriba/ dandole noticia de lo que tiene de hacer en dicho/ Organo y de cuantas octabas es./

Res.^{on} Que el Organista forme una nota de lo que se/ tiene de hacer y se le remita.²⁰

Quan arribà de Sevilla, féu el pressupost per a arranjar l'orgue, però el capítol no disposava de diners suficients, per la qual cosa finalment l'obra no es féu. Portell realitzà un pressupost de 2.500 duros de moneda espanyola. Recomanà posar dos registres nous de cadireta i orgue major, relacionant la cadireta amb el primer teclat, i l'orgue principal amb el segon teclat. També era del parer de posar tres registres nous de trompeteria de batalla, i fer una manxa nova. Al pressupost hi afegí 250 duros, d'afinar i netejar l'orgue. Podem veure la transcripció d'aquest document a l'apèndix 4.

Amb el pressupost a la mà, el capítol demanà parer a dues persones: l'organista de la Seu Antoni Xandiera i al també organista Joan Carreras, que en aquells moments començava a fer funcions de mestre de capella, pels múltiples problemes del capítol amb el mestre Barba:

Muy Ill.^e Cabildo: los bajo firmados no teniendo bastantes conocimientos/ ni experiencia en lo que se les pide, serian de parecer que este mis-/mo plan que presenta el S.^r D.ⁿ Antonio Portell Organero que/ se remitiera al S.^r D.ⁿ Mateo Ferrer Organista de la Cate-/dral de Barna quien ha Concurrido muchas veces en seme-/jantes en diferentes comisiones de esta especie; y â mas que/ el tal S.^r tendrá presente de quando vino para ecsaminar/ y ecsaminó el Organo de la Catedral de la presente, si corres-/pondia la obra al precio, y por consiguiente tendrá mas co-/nocimientos practicos para discernir el tal plan y precio si/ corresponeden â la obra que se pretende./ Este es nuestro parecer./ Gerona 15. Julio 1845./

Juan Carreras Pbro. y Organista/ Antonio Xandiera Pbro/ y Organista.²¹

Com podem veure, els dos organistes deien que no tenien prou *coneixements ni experiència* i recomanaven al capítol que demanés parer a l'organista Mateu Ferrer. Però el capítol no disposava de prou diners per a fer front a la reparació que proposà Portell i ho van haver de deixar córrer:

Se leyó el informe de los dos organis-/tas arriba dichos y no pudiendo ellos decir/ lo que puede costar la recomposicion/ de dictamen que se consulte á Barcelo-/na despues de con las que debate sobre el/ particular y que cada capitular manifes-/tó su parecer haciendose cargo el Cabildo/ de ser indispensable la composicion mas siendo/ una suma de consideracion se acordo, el in-/forme de los organistas vese al n.º 64/

Res.^{on} Que se suspenda por ahora el tratar/ con el Organero sobre la composicion pagan-/dole el viage de venida é ida como tam-/bien lo que hubiese gastado en

20. ACCG, *Resoluciones capitulares 1842-1846*, 11 de juliol de 1845, f. 26.

21. ACCG, *Resoluciones capitulares 1843-1846*, annex 6.

los dias/ que permaneció en esta interin tanto el/ Cabildo acudirá al Gobierno para afin de con-/seguir alguna cantidad para dicho gasto, pues/ que le [sic] Cabildo se halla exausto de fondos.²²

RAMON ROQUER (1846)

El 14 de gener de l'any 1846, s'avisà l'orguener Ramon Roquer perquè netegés, afinés i posés a punt alguns registres, doncs l'orgue es trobava en males condicions. El capítol dóna 300 lliures i la resta les posà el canonge Landache.

El S. Landache propuso el que se hallaba en esta/ el Organero Ramon Roquer quien ha visto el Organo de/ esta Yglesia el que esta muy sucio y enteramente desafina-/do con algunos registros rotos el que se obliga á ponerle/ corriente con tal que el Cabildo de 300 ll y lo que reste lo/ abonará dicho S. Landache./

Res.^{on} Se admite la propuesta del S. Landache y en su/ consecuencia se comisiona á dicho Sr. con el Canonigo Aulet/ para llebar à efecto la limpia y afinacion de to-/do el Organo por el factor Ramon Roquer por la/ suma de 300 ll que se le satisfaran asegurado que/ el organo quede corriente en la censura que/ se hará al fin de la Composicion y que el Organista/ este a la vista interin se limpie.²³

ANTONI PORTELL (1847)

El 13 de novembre del 1847, tornaren a avisar l'orguener mallorquí Antoni Portell, que estava arreglant l'orgue de Blanes, després d'haver reparat el de la col·legiata de Sant Feliu de Girona, i el sol·licitaren perquè posés a punt el de la catedral.

Aquest orguener presentà al capítol un pressupost de 6.000 lliures. Un dels canvis que proposava era treure els clarins a fora, perquè sonessin més fort. El pressupost es pot llegir en el document 5. La darrera notícia que tenim és que la reparació començà el 3 de març de l'any 1848.

22. ACCG, *Resoluciones capitulares 1843-1846*, 15 de juliol de 1845, f. 26v.

23. ACCG, *Resoluciones capitulares 1843-1846*, 14 de gener de 1846, f. 35.

APÈNDIX DE DOCUMENTS

1. «Informe reducido» sobre l'estat de l'orgue i la seva restauració, per l'orguener Honorat Grinda, 5 de maig de 1826.

Informe reducido

Lo abaix firmat habent fet lo regoneixement del Orga/ gran de esta S.^{ta} Ygla, dich que es antiquissima la sua/ construcció; y segóns lo mal estat en que se troban las fustas/ de la sua maquina manifesta ser obra de tres cents anys;/ per lo que qualsevol reparo que se fassa momentaneo sempre/ será inutil y no servirá mes que per multiplicar gastos;/ Segons aixó som de parer:/

Primerament: Si lo M. Yll.^e capitol resol que la Obra del Orga quedí á mon/ carrech, será desmontat tot lo Orga: Se farán nous los/ Secrét del Orga gran, lo de la Cadireta, Ecos, y lo de las/ Contrás; y compostos de cinquanta quatre teclas lo Secret/ gran y lo de la Cadireta, y lo dels Ecos aumentat de/ deu teclas; per consegüent serán dits Secrét mes amples/ y mes llargs a fi de que se puga añadir mes registres,/ quedánt á mon charrec y gasto lo fer las flautas novas que/ faltarán per lo augment dels registres existéns en dit Orga./

2 [...] Tot lo mecanisme del Orga , teclats, junt lo de las contras/ será fet de nou, acompanyat de todas las pessas necessarias./

3 [...] Las manxas serán fetas de una nova construcció molt/ suficients per lo vent del Orga, y afi de que sian re-/parats los mals que pateix dit Orga en lo presént, y que/ lo manxador puga manxár ab facilitat./

4 [...] Lo factor se obliga á fer novas todas las flautas que se troban/ novas [sic] inutilizadas y que se trobarán en los registres exis-/ténts; com també en posár corrents las que no sonan per/ falta de vént, y falta de conductos en lo present./

5 [...] Todas las obras mencionadas, serán fetas segóns las/ reglas del art; reservanse lo poder valerse de las fustas y/ pessas vellas que sian en bon estat per fer la dita reparació./

6 [...] Ygualment será a carrech del factor lo recompondrer las/ flautas vellas que son obertas o escaixadas, limpiar, y/ acordár dit Orga; com també empleari bons materials á/ satisfacció del M. Yll.^e Capitol, y pagar lo fusté, y demés/ obrers ajudants per verificar la dita recomposició del Orga./ [v] Lo M.Yll.^eCapitol procurarà facilitar al factor/ un puesto en la mateixa Ygla. per treballarlo com-/benient á la dita reparació del Orga; com també/ es donarli manxadó sempre que tinga que afinar./ Per los treballs expressats, vestrés de Estañy, fustas,/ pells, y demés materials que se deu emplear en dit Orga,/ tant en lo interior com en lo exterior de la caixa/ demana lo factor quatre mil lliuras catalanas./ Gerona 5 de Maig de 1826./ Onorato et Fratelli/ Grinda fabricant D'organo/ Regio.²⁴

2. Pressupost de restauració d'Honorat Grinda, 8 de maig de 1826.

Los abajo firmados Canonigos de la S.^{ta} Yglesia Cathedral de la Ciu-/dad de Gerona como Comisionados del M.Y. Cabildo de la misma/ para acordar y realizar la contrata el Organo Mayor de dhâ./ S.^{ta} Ygl.^a en virtud del acuerdo capitular del dia cinco del corrien-/te decimos que, habiendo comparecido al efecto Dn. Honorato Grin-/da Organero Real por si y á nombre de un Hermano Don Anto-/nio Grinda de comun acuerdo hemos convenido con los pactos y/ condiciones siguientes, bajo las cuales los dichos D.^o Honorato/ y Antonio se obligan á emprender la obra ô composicion del/ expresado organo, hasta dejarlo corriente á satisfaccion del/ M. Y. Cabildo./

Art.º 1.º [...] Será obligacion de dhôs Honorato y Antonio el desmontar/ limpiar y acordar perfectamente todo el ogano Mayor de esta/ Santa Yglesia y poner servible el pequeño para usarlo duran-/te la composicion del Mayor./

24. ACCG, *Resoluciones capitulares 1825-1827*, foli inserit a continuació del núm. 35.

Art.º 2.º [...] Será tambien la de hacer los secretos del organo grande, de/ la Cadireta, Ecos, y de las Contras, compuestos el grande y la Cadi-/reta de cincuenta y cuatro teclas movibles de tres octavas el de los Ecos, de octava y media, el de las contras, y segun estos los/ secretos deberan tener la capacidad para añadir, cuando re-/quiera nuevos registros, quedando dichos secretos corrientes/ para colocar solamente las flautas cuando se resuelva ha-/cerlos./

Art.º 3.º [...] Serán obligados dichos factores en hacer nuevo todo el mecanis-/mo del organo, tres teclados de mando movibles y estos de hueso y uno/ de pies acompañado todo de las piezas necesarias para/ la perfecta organizacion./

Art.º 4.º [...] Queda â cargo de los factores el hacer nuevas todas las flau-/tas que faltan por el aumento de los registros, que existen./

Art.º 5.º [...] Se obligan los mismos â construir un registro nuevo de vo-/ces humanas, como tambien un bordón â la Cadireta/ paraque la armonia de esta guarde proporcion con el/ organo grande./

Art.º 6.º [...] Ygualmente los fuelles seran hechos de nuevo y de nueva/ construccion suficiente para dar al organo el viento que/ necesita y â fin de que sean reparados todos los males/ que parece dho organo; y que el afuellador pueda dar el vien-/to con mas facilidad./

Art.º 7.º [...] Todas las flautas de los registros existentes que se hallen/ inutilizadas serán hechas de nuevo como tambien poner/ corrientes las que no lo estén por falta de viento ô de conducto/ para ello./

Art.º 8.º [...] Todas las flautas que se hallen en el organo en mal estado,/ ô bien sea por hallarse abiertas ô de cualquier otra manera/ no dén el sonido correspondiente â su objeto seran re-hechas./

Art.º 9.º [...] Los factores podrán utilizarse de las maderas y demás ma-/teriales que se hallen en buen estado, y pueden segun esto ser-/vir en el organo./

Art.º 10. [...] Todo el mecanismo del organo debiera ser hecho segun las re-/glas del arte y además deberán emplearse para la repara-/ción y construcción tanto de made-/ras como de metal./

Art.º 11. [...] Para la construcción y recomposición el M.Y. Cabildo no/ debe reconocer otros Artistas que los dos Hermanos D.º Ho-/norato y Antonio Grinda y por consiguiente será de/ cargo de estos el cuydarse de todo lo que pertenezca al ramo/ de Carpinteria, herrería y demás utiles necesarios para/ completar dicha obra, y unicamente será de cargo del Ca-/ [v] bildo el proporcionarles afuellador para la afinacion cuan-/do lo necesiten./

Art.º 12. [...] Todos los mencionados trabajos serán hechos con la perfecci-/on del arte â satisfaccion del M.Y. Cabildo y con la aproba-/ción de peritos si fuese necesario siendo de cuydado de los/ factores que todas las flautas tengan el sonido agradable/ resultando en el todo de la construccion la armonia sono-/ra que pide el instrumento, y magestad de la S.ª Ygl.ª/ Cathedral./

Art.º 13. [...] El M.Y. Cabildo atendiendo â cuanto va expresado en los/ articulos antecedentes se obliga â satisfacer â los Hermanos/ D.º Honorato y Antonio Grinda la cantidad de cuatro Mil/ libras Catalanas, en esta forma: las dos mil libras se les/ iran entregando â proporcion de que vayan adelantan-/do los trabajos, y las restantes dos mil se les entregarán/ luego que hayan dejado concluida la obra â satisfac-/cion del M.Y. Cabildo./

Art.º 14. [...] Asi mismo se obliga el M.Y. Cabildo â facilitarles la pri-/mera pieza de la Sala Capitular paraque en ella pon-/gan su laboratorio, ô taller./

Art.º 15. [...] Los expresados factores se obligan â empezar la obra/ cuanto antes y seguirla sin interrupcion, y sin que/ puedan empezar otra obra que impida la de esta/ contrata./

Art.º 16. [...] Los mencionados Comisionados en representacion/ del M.Y. Cabildo, y los expresados D.º Honorato y Antonio/ [v] Grinda se obligan mutuamente â las condiciones esta-/blecidas en los articulos de esta contrata, pudiendose/ demandar igualmente en juicio, siempre que por/ cualquiera de las partes se faltase â lo que en ella/ se estipula; y para su mayor validez y firmeza dan/ â este papel privado toda la fuerza que por derecho se per-/mite, y como si fuera otorgado el contrato en escritu-/ra publica; para lo que lo firmamos todos en la Ciudad/ de Girona â los dias 8 de Mayo del año Mil ochocien-/tos veinte y seis./

Por indisposicion del S.^{or} D.ⁿ Fran.^{co} Junca/ Juan Pons Canonigo/ Jaime Codorniu Canonicigo/ Manuel Hurtado Comicionado/ Antonio Guiu Pbro. Organista/ Comicionado/ Onorato et Antonio Grinda fratelli/ Fabricator D'organi Regio.²⁵

3. Carta d'en Mateu Ferrer, 24 de març de 1830.

[1]

Yll.^{mo} Señor/

Los que abajo firmamos Comisionados por V.S.Y./ y el factor para hacer el reconocimiento del Organo/ nuevo de esta St.^a Yglesia damos la siguiente/ Censura./

Primeramente, hemos registrado todo el Organo/ interior, y exteriormente con toda prolijidad/ su mecanismo, confrontando con la nota de los re-/gistros, y el estado, que tenia el Organo ante-/riormente dada por D.ⁿ Antonio Guiu, como/ tambien con la contrata hecha con el factor Grinda,/ de todo lo que resulta, que el Organo esta hecho con/ todas las reglas del arte, con solidez, y pulidez/ en todos sus materiales, hallandose cumplida/ la Contrata por el factor   tenor de la nota/ de lo q.^e antes tenia, y los registros de que se/ componia. El tono de todos los registros que com-/ponen dicho Organo es bueno, y sonoro, y aunque/ parece algo flaco es por la grande nave de la/ Yglesia, que absorve las voces, y esparce el eco/ por los quatro angulos, lo que puede remediarse/ en gran parte, tapando por dentro las tres caras/ [v] de tras coro, y laterales, de que resultará las ventajas que el Organo estará preserva-/do de los Ayres, y polvo, conservara mejor/ su afinacion y despedira el Eco mas reu-/nido aumentando su voz, haciendo tambien/ unas haberturas en las puertas de la/ Cara del coro si fuese necesario./ En quanto al registro de voces huma-/nas, aun que le hallamos bueno, y bien/ construido, no puede hacer su efecto por las/ razones dadas, y por que siendo este un/ registro, que deve oirse de larga distancia/ encerrado en una caja, que por medio de/ resorte se abre y cierra, hace sus fuer-/tes y pianos que es su alma, sin cuias/ circunstancias nunca puede brillar, ni cau-/sar el debido efecto por su delicadeza./

Tambien hemos registrado y examina-/do flauta por flauta los catorce registros/ nuevos, que ha hecho, y colocado el factor/ ademas de la obligacion de la Contrata,/ los que estan bien contruidos segun reglas/ del arte, y tienen buen tono; y somos de/ parecer que deve V.S.Y. que darse con ellos,/ [2] porque tanto los Nazardos del Organo Grande,/ como la Corneta de la Cadireta son indispen-/sables por ser de los que mas se deben usar/ y los restantes igualmente para el lucimiento/ del Organo, y Organista, y el precio, que/ pide el Organero por dichos catorce regis-/tros nuevos es el mas equitativo, y barato,/ que puede darse./

En quanto   todo lo demas del Organo,/ no encontramos cosa, que notar debiendo/ hacer presente, que la colocacion, y dis-/tribucion del mecanismo tiene mucho/ merito, porque á un golpe de vista puede/ persibirse toda la maquinaria, lo que/ no sucede ordinariamente en los demas/ organos./ Girona 24 Marzo de 1830/

Mateu Ferrer [amb la rúbrica] /Jose Barba Pbro. [amb la rúbrica]²⁶

4. Primer pressupost d'Antoni Portell, 15 de juliol de 1845.

Relacion de lo que indispensable necesita el Organo de la Cathedral de la Ciudad/ de Girona para quedar en toda perfeccion y producir el hafecto que requiere/ un Organo es lo siguiente los dos registros nuevos del Organo Mayor y Cadireta/ y ponerlos en su correspondiente situacion la Cadireta detras del Organista 1^o tecglado/ Organo principal 2^o tecglado mas tres

25. ACCG, *Resoluciones capitulares 1825-1827*, annex 59.

26. ACCG, *Resoluciones capitulares 1829-1831*, annex 52.

registros de trompeteria nuevos en esta/ figura y el fuelle nuevo sin haser el mas minimo ruido y dar el viento/ al mismo grado de igualdad de manera que no poner el Organo de este modo nunca/ puede hir bien recomponiendolo aci como sencuentra por dinero que segasta nunca sera/ Organo, y el justo precio de lo esperado es el de dos mil y quinientos duros/ moneda española [...] Son #2.500 duros/ hotra Cuenta para limpiar y hafinarlo / 250 duros/ respondiendo/ yo de huno y hotro hatada perfeccion/ Antonio Portell y Fuyana Organero./ [v]D.ⁿ Antonio Portell y Fuyana Organero/ Suservisor vive en la Isla de Mallorca/ Calle de la Barrateria N° 11 frente/ las Miñonas en Palma.²⁷

4. Segon pressupost d'Antoni Portell, 13 de novembre de 1847.

El Canonigo Hurtado junto con el S. Laudache/ como à obreros hicieron presente que con motibo de/ estos ambos enfermos, y no haber podido asistir/ en el Cabildo anterior combocan á V.S. para mani-/festar dos proposiciones à saber la 1^a que viendo/ que el organo de esta Ygla. con la afinacion que/ poco hace se hizo en el no suena como debe/ se abistaron con el organero que arregló el de la/ Colegiata de S. Felix, y si parece bien à V.S. se po-/dria contratar con el mismo sacando los registros/ de los Clarines á fuera que sonarian mucho mas/ cuia composicion dijo subiria á 6000 ll. y que/ el tal organero se hallaba en Blanes arre-/glando el de aquella comunidad, y se mar-/chará en seguida á Mallorca si V.S. no aprove-/cha esta ocasion, por que se ha bisto entiende en/ el arte de construir los organos./

Res.^{on} Placet y que dichos. S.S. Obreros escriban al Organero/ pase á esta para quedar ácordes enqargandose los/ mismos de su buena composicion y si hubiese de/ gastarse algo mas para su mejor construccion quedan/ facultados para ello.²⁸

27. ACCG, *Resoluciones capitulares 1843-1846*, 15 de juliol de 1845, foli inserit a continuació del 26.

28. ACCG, *Resoluciones capitulares 1846-1849*, 13 de novembre de 1847, f. 27v.

LA MÚSICA RELIGIOSA EN EL SIGLO XIX ESPAÑOL

MARÍA ANTONIA VIRGILI BLANQUET

El objetivo que me he planteado en este trabajo no es presentar de forma exhaustiva contenidos y conclusiones sobre la música religiosa del siglo XIX, sino que es más bien un intento de aproximación al estado de la cuestión del estudio e investigación de la música religiosa de este momento, la exposición de una serie de elementos que creo pueden ser caracterizadores del repertorio decimonónico y, finalmente, como consecuencia de estas reflexiones, el esbozo de una serie de sugerencias respecto al camino por donde considero puede ir la investigación en los próximos años.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

De la lectura de la legislación emanada de las autoridades eclesiásticas durante estos años; de los estudios publicados hasta el momento en torno al siglo XIX español en el ámbito de la producción musical religiosa; de la revisión de los catálogos existentes hasta el día de hoy relativos a catedrales, colegiatas y diversos centros religiosos españoles, así como de otros materiales complementarios, se obtienen, a mi modo de ver, algunas consideraciones:

1. *Fuentes*. En primer lugar la absoluta seguridad de que hay numerosas fuentes musicales de este período, ya no pendientes de estudiar, sino de localizar e inventariar. En estos últimos años, y sin una dedicación sistemática al estudio de estos fondos, sino como un aspecto más dentro de trabajos globales de catalogación de fuentes musicales (Huesca, Castilla y León, Cantabria, Cuba, etc.), hemos localizado en bibliotecas de seminarios, monasterios y conventos numerosos fondos que es necesario tener presente en el momento de establecer juicios de valor, e incluso simplemente de calibrar la importancia numérica de estos repertorios. Igual experiencia se constata en trabajos como el realizado por Josep Maria Vilar en Sabadell,¹ o por Vicente Castellanos en Ciudad Real.²

1. Josep María VILAR, «Els inventaris de partitures: una aproximació al gust d'una època. El cas de Sabadell», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, vol. III (1995), p. 65-77.

Asimismo, si queremos tener una visión completa de lo conservado, hay que incorporar en este estudio determinados fondos hispanoamericanos. Como resultado de un proyecto de investigación conjunta que actualmente estamos llevando a cabo en Cuba, relativo a la catalogación de fondos eclesiásticos, han salido hasta el momento varios cientos de obras de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. Las obras editadas proceden casi todas ellas de España y las numerosas obras manuscritas son en algunos casos copias de otros repertorios, pero también producción propia de compositores religiosos de la isla. De momento apenas se ha acometido el estudio de los citados fondos, como tampoco lo hemos hecho todavía, de una forma generalizada, de los localizados en España, pero sí están adelantadas las tareas de catalogación de los mismos.

2. *Bibliografía.* De la lectura y análisis de los estudios publicados hasta el momento concluimos el exceso de positivismo de muchos de los enfoques presentes en la bibliografía y la ausencia, salvo excepciones, de una necesaria contextualización, no sólo en lo relativo a cuestiones referidas a la Historia de España, sino también en relación a la propia Historia de la Iglesia universal. En esta misma línea, se echa en falta la profundización en cuestiones estéticas y el estudio de las posibles relaciones existentes entre esta producción religiosa y las directrices ideológicas que pueden reconocerse en la base de los otros mundos compositivos. El siglo XIX es un momento rico en cuanto al pensamiento filosófico y en el que, al calor de la reflexión sobre la belleza, el proceso creativo, etc. madura sin duda el desarrollo de una estética específicamente musical.

3. *Análisis.* Partiendo del hecho de que pocas fuentes musicales se han analizado en profundidad, observamos cómo una buena parte de la bibliografía revisada repite tópicos y juicios de valor muy generales en relación a este período. Juicios por otra parte mayoritariamente negativos y despectivos y que en principio nos resultan superficiales y sin suficiente base de rigor científico. Cuando queremos intentar emitir juicios certeros en torno a la estética del repertorio religioso de este momento hay que partir del hecho de que, con escasas excepciones, es un repertorio que permanece en el olvido más absoluto y del que, por tanto, hay que ser cautos y huir de afirmaciones radicales. No podemos caer en la descalificación total de estos rasgos, presentes por otra parte en toda Europa, y lógica consecuencia de aspectos estéticos mas generales.

4. *Periodización.* No hay un consenso en relación a la posible periodización de este siglo en cuanto a la producción del repertorio religioso. Se habla de un primer momento que algunos lo hacen partir de la Guerra de la Independencia y que prolongan hasta el trienio liberal. A éste seguiría un segundo período que se prolongaría hasta mediados de siglo, etc. Sin embargo, no existe una correlación entre esas etapas y la propia evolución estilística del repertorio. Me inclino más, al menos según lo observado hasta el momento, por definir una serie de líneas carac-

2. Vicente CASTELLANOS GÓMEZ, *Ciudad Real: Música y Sociedad (1915-1965)*, 2002 (tesis doctoral inédita de la UCLM). Dicho autor da a conocer en su trabajo un interesante fondo, conservado en la catedral de Ciudad Real, perteneciente al maestro de capilla de la misma, Salomón Buitrago.

terizadoras de diferentes lenguajes musicales que, en algunos casos, conviven cronológicamente, y que en otros, sin embargo, están vinculadas claramente a condicionamientos externos que marcan, sin rigideces pero de forma bastante clara, un punto de inflexión temporal que impulsa su desarrollo.

Es especialmente clarificador para estos dos últimos puntos el reciente estudio realizado por Victoria Cavia sobre la música en la catedral vallisoletana en esta centuria, en singular su último capítulo dedicado al estilo y la forma del repertorio musical, así como su tesis doctoral, presentada en 2000 y todavía inédita.³

2. APROXIMACIÓN ESTÉTICA Y CONTEXTO IDEOLÓGICO DEL REPERTORIO MUSICAL RELIGIOSO DEL SIGLO XIX ESPAÑOL

Este apartado nos lleva a lo que es el núcleo de mi exposición: una aproximación al contexto ideológico y a la estética de este repertorio.

Dado que en anteriores publicaciones he pormenorizado algunos aspectos referentes a la música religiosa de este siglo, estimo mas conveniente presentar aquí un panorama más esquemático y global del siglo, que facilite la visión de conjunto en cuanto a la perspectiva cronológica, pero que analice por separado algunos de los elementos a tener en cuenta en el momento de ahondar en las posibles interpretaciones de los fenómenos que se suceden.

Ya he hecho alusión a la problemática de la periodización de este siglo. Considero que los primeros años del siglo XIX deben ser abordados con un claro nexo de unión con el siglo anterior, pero a la par como un momento en el que ya comienzan a fraguarse determinados acontecimientos que conducen a lo que ha sido considerado por algunos estudiosos como una segunda etapa. Si bien desde un punto de vista estético no están claras en algunos casos las diferencias entre uno y otro momento, en este segundo se viven las consecuencias de la guerra de la independencia y se producen los decretos desamortizadores, hechos que repercutirán directamente en cuestiones organizativas, económicas, etc. que afectarán directamente a la producción y vida musical de la Iglesia española.

En los primeros años de siglo son muchas las catedrales que hacen gala de una clara inquietud y voluntad de mantener las capillas a un alto nivel de calidad y de cantidad de sus componentes.⁴ Ello constata a la par que las enormes dificultades económicas están presentes de forma determinante y las capillas ven disminuir a sus componentes, tanto por la marcha de algunos de ellos al exilio, como a

3. Victoria CAVIA NAYA, *La vida musical en una catedral: Valladolid en el siglo XIX*, Valladolid, 2002, inédito, y *La Música en la Catedral de Valladolid en el siglo XIX: Antonio García Valladolid*; vol. I y II. Valladolid, 2000, tesis doctoral inédita. El volumen segundo es el más interesante desde la perspectiva del análisis musical del repertorio religioso del momento.

4. María Antonia VIRGILI BLANQUET, «La música religiosa en el siglo XIX español», en *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1995.

los frentes de batalla.⁵ Los cabildos, sin embargo, se esfuerzan por mantener el esplendor del culto, dando pruebas de consideración con los músicos, reservándose las plazas, admitiendo transitoriamente como refuerzos a clérigos y religiosos ajenos a la capilla, etc.

En los ámbitos extracatedralicios, debemos resaltar también la política que los franceses siguieron respecto a los conventos, planteando la necesidad de una reducción progresiva del clero: en diciembre de 1808 el Santo Oficio se suprimió y sus bienes se incorporaron a la Corona; los conventos se redujeron a una tercera parte y se prohibió a los que continuaban admitiendo a novicios hasta que el número de religiosos descendiera a un tercio del existente.⁶ En 1809 José I suprimió, en los territorios dominados por los franceses, todas las órdenes religiosas masculinas. Algunos de estos religiosos fueron los que, al retornar a sus ciudades, se ofrecieron para reforzar las capillas musicales de sus catedrales, casi siempre de forma desinteresada y sin que mediara retribución económica alguna.⁷

Estilísticamente a comienzos del siglo XIX, en clara continuidad con lo que venía sucediendo a finales del siglo anterior, nos encontramos un entrelazamiento de rasgos que conviven en ocasiones en la misma producción de un compositor, o bien que aparecen de forma más marcada en unos que en otros. En el repertorio reconocemos obras de claro predominio melódico, con pasajes solísticos en ocasiones muy vinculados con tendencias teatralizantes; otras que presentan elementos del estilo galante y del clasicismo musical vienés; apariciones esporádicas, pero no por ello menos representativas de un lenguaje romántico más avanzado, y, asimismo, otras obras que reflejan en su composición la pervivencia del empleo de técnicas contrapuntísticas y de recursos del lenguaje de la polifonía clásica renacentista.

Todos estos rasgos apenas difieren de los que caracterizan los repertorios instrumentales e incluso teatrales de la España del momento. Cabría asimismo hacer un cierto paralelismo entre la continuidad de rasgos casticistas y españolizantes en el teatro lírico y la canción española, todavía no como consecuencia de un proceso reflexivo de corte nacionalista, sino como reacción a la presencia de lo extranjero en nuestro teatro lírico, con la línea continuista, y reveladora de cierta inercia que se refleja en la pervivencia de un lenguaje tan vinculado con una de las etapas más gloriosas de nuestro pasado histórico: la de la polifonía religiosa renacentista. Cuando el compositor quiere voluntariamente permanecer *incontaminado* de influencias ajenas al espíritu religioso que se considera debe tener la música compuesta para este fin, se prosigue una senda segura como es la de la utilización de técnicas compositivas de la polifonía clásica.

5. Pilar ALÉN, «Datos para una Historia social de la Música: La Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de música de la catedral de Santiago», *Revista de Musicología* (RdM) [Madrid] núm. 14 (1991), p. 501 y s.

6. Mariano ÁLVAREZ GARCÍA, *El clero de la diócesis de Valladolid durante la Guerra de la Independencia*, Valladolid, 1981.

7. En la catedral de Valladolid son numerosas las referencias que tenemos, lo mismo ocurre en otras ciudades. ACV, f. 62v, 12-5-1908; f. 154v, 23-11-1810.

A comienzos de siglo la plantilla de una catedral de prestigio se componía aproximadamente de: 2 violines, 1 viola, 2 oboes, 2 trompas, 1 bajón, 1 violón, 1 contrabajo y acompañamiento. Paulatinamente se incorporaron clarinetes, y los bajones se fueron sustituyendo por fagotes, se incluyeron en algunos casos flautas y, en general, el enriquecimiento fue creciente durante toda la primera mitad de siglo.

Ejemplos de convivencia, en estos primeros años de siglo, del estilo contrapuntístico clásico con otras obras en las que el predominio melódico es mucho más claro los encontramos en autores como Francisco Javier García, *el Españoleto*, maestro de capilla de Zaragoza en 1756, y que murió en 1809 y su alumno Juan Antonio García de Carrasquedo, maestro de capilla de la catedral de Santander (Zaragoza, 1734 - Santander, 1812), autor que dio a muchas de sus obras un protagonismo muy marcado a la melodía, así como audacias armónicas poco frecuentes en los repertorios españoles del momento.

Otros ejemplos, entre muchos, que pueden ilustrar las corrientes estéticas de este momento, son los Responsorios de Semana Santa, del autor montserratino Narcís Casanoves, que falleció en 1799 y que nos sirve como enlace y punto de arranque de la música de estos primeros años. Compuestos algunos de ellos para solista, coro y bajo son muestra muy bella, a mi juicio, de unión de la polifonía renacentista con la estética ornada y virtuosa del solista dieciochesco.

Autores de catedrales de menor protagonismo en esta época, como es el caso de la catedral de León, pueden servir de referencia para comprobar la convivencia en los años finales del siglo XVIII de un estilo teatral, de gran protagonismo de los pasajes solísticos, con rasgos que podrían relacionarse con un espíritu del clasicismo vienés. Es el caso del maestro Manuel Mencía, fallecido en 1805, y que tras su paso por la catedral de León ocupó el magisterio de capilla de las Descalzas Reales de Madrid: en uno de sus magnífacs,⁸ compuesto a ocho voces y solistas con violines, oboes, trompas y órgano, el compositor, que pone música a toda la letra, sin alternancias de gregoriano, o de órgano solo, distribuyó las estrofas entre solistas y coro, reflejando una clara influencia de la teatralidad barroca en la sucesión de coros, solos, interludios, dobles coros, etc., pero a la par el espíritu de clarificación armónica, incluso de cierta homofonía de algunos versículos corales y a solo, han hecho considerar la obra y a este autor cercano al estilo clásico y su introductor en la catedral de León. Rasgos similares pueden encontrarse en el sucesor de Mencía al magisterio de capilla de León, José Gargallo u otros tan distantes geográficamente como Cayetano Pagueras, compositor de origen catalán, pero activo en la catedral de La Habana en los años finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.

Cronológicamente, como ya hemos indicado, hay autores que reconocen un segundo momento, ya claramente encuadrado en el siglo XIX y que arrancaría del fin de la guerra, en 1814. Esto podría aceptarse como periodización basada en los

8. Grabación del MEC, 1978, colección «Monumentos Históricos de la Música Española, Maestros de Capilla de la Catedral de León», siglo XVIII, intérpretes de la capilla clásica de León, dirigida por Ángel Barja.

hechos históricos, no obstante, presenta algunos problemas desde la práctica musical, al no detectarse diferencias sustanciales en las líneas estilísticas presentes en las composiciones del momento. Desde un punto de vista de la influencia de los acontecimientos históricos en el devenir de las capillas musicales sí se reconoce sin embargo diferencias en relación a la situación reflejada en la transición del siglo anterior; se viven ahora desde un punto de vista organizativo las consecuencias de la guerra de la independencia, las de la promulgación de los primeros decretos desamortizadores, etc., hechos que afectaron directamente a la producción y vida musical de la Iglesia española al empobrecerla en bienes materiales y limitar, por tanto, su capacidad económica.

Con la llegada de Fernando VII hubo unos años de calma en los que algunas capillas se estabilizaron y otras incluso recuperaron ciertos esplendores. Sin embargo, a partir de 1820, con el gobierno liberal se recrudecieron las dificultades y los recursos económicos se vieron tan menguados que resultaron escasos para poder pagar a todos los componentes. El trienio liberal dictó medidas que diezmaron por completo los recursos de los cabildos y en pocos casos se llegó a un restablecimiento de la situación de las capillas como en épocas anteriores.⁹

Una excepción es la de la capilla real. Está documentado que en 1815 poseía la siguiente plantilla: maestro de capilla, capellanes de altar, sochantres, salmistas, 4 tiples, 4 contraltos, 4 tenores, 3 bajos, 4 organistas, 2 trompas, 2 fagotes, 10 violines, 2 violas, 3 violones, 4 oboes/flautas, 2 clarines, 2 clarinetes, 3 contrabajos. En total unas 56 personas que permitieron a los compositores que ocupaban su magisterio José Lidón (1814-1827), Francesco Federici (1827-1830), F. Andreví (1830-1836) y Rodríguez de Ledesma, crear obras de gran formato.¹⁰ Esta situación, sin embargo, no fue duradera y en los últimos años del magisterio de Ledesma también surgieron dificultades. En 1839 se vio obligado a denunciar la precariedad de la capilla y solicitó a la reina los fondos para poder interpretar en esa Semana Santa sus lamentaciones; por el escrito se desprende que en el año anterior, y debido a la falta de instrumentistas, no pudieron interpretarse. La reina autorizó la contratación de aumentos cuando se necesitaran, pero no permitió aumentar de forma estable la plantilla, dejando la ampliación «para épocas de menos penuria».¹¹

9. Esta situación se ve reflejada en todos los estudios que, desde una u otra perspectiva, abordan la situación de las capillas catedralicias en el siglo XIX. Cfr. R. ÁLVAREZ, «Prospección en los archivos religiosos tinerfeños del siglo XIX», RdM [Madrid], núm. 14 (1991). Pilar BARRIOS MANZANO, «La música en la catedral de Coria (Cáceres) durante el magisterio de capilla de Francisco Bernal (1814-1823)», RdM [Madrid], núm. 14 (1991). José Ignacio PALACIOS SANZ, «Aproximación histórica a la capilla de música en la Catedral de Burgo de Osma durante el siglo XIX: de Bernardo Pérez al *Motu Proprio*», RdM [Madrid], núm. 14 (1991). Germán TEJERIZO ROBLES, «La música en la Capilla Real de Granada desde 1800», RdM [Madrid], núm. 14 (1991).

10. Begoña LOLO, «La música en la Real Capilla después de la guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII», *Cuadernos de Arte* [Universidad de Granada], núm. 26, (1995), p. 157-169.

11. Tomás GARRIDO (ed.), *Mariano Rodríguez de Ledesma. Oficio y Misa de Difuntos*, Madrid, ICCMU (Música Hispana), 1998, XI.

Lo más frecuente era que, a partir de las medidas de los gobiernos liberales y al disminuir el número de músicos de plantilla en las catedrales, disminuyera también el número de celebraciones de fiestas solemnes. Esto podría explicar el predominio de obras vinculadas al Triduo Sacro, dado que ante la reducción de las ceremonias solemnes, se conservaron únicamente algunas de especial importancia. También podría ser una explicación del mayor número respecto a otros repertorios, de los oficios de difuntos, obras compuestas para las exequias de los prelados, los canónigos y otras figuras destacadas.

La reducción de las plantillas potenció el sistema de disponer, cada vez de manera más frecuente, de músicos contratados específicamente para determinadas ocasiones o fiestas. Surgió así, con un contenido diverso del de siglos anteriores, la figura del *festero*, personaje encargado de coordinar a músicos de diversas procedencias y de concretar determinados repertorios a interpretar en las fiestas litúrgicas para las que eran solicitados.¹² Esto nos explica la existencia de un repertorio de obras en las que la presencia orquestal era cada vez más notoria, hecho que sorprende a priori al conjugarlo con la precariedad, tanto en calidad, como en cantidad, de los músicos supervivientes de las capillas.

Desde la perspectiva estilística, esta primera mitad del siglo XIX continúa presentando un repertorio cuyas características siguen las indicadas en los primeros años de siglo, a los que se suma la presencia de compositores que presentan en algunas de sus obras rasgos estilísticos acordes con las tendencias románticas europeas. Es el caso de Mariano Rodríguez de Ledesma (Zaragoza, 1779 - Madrid, 1848), autor que ya hemos citado en su vinculación a la capilla real, donde accedió en 1836 después de haber servido en diversas catedrales, residir exiliado en el extranjero, y estar vinculado a una compañía de ópera.¹³ Rafael Mitjana afirma al estudiar sus lamentaciones que en ellas se refleja la influencia de Weber y ciertos procedimientos que compara a las de Berlioz y Wagner; asimismo, lo considera, en función del nuevo concepto y tratamiento que da a su orquesta, el «primero que adopta las vías del arte moderno».¹⁴ En estos años se han editado dos volúmenes con sus obras: la *Obra religiosa de cámara*, por la Institución Fernando el Católico y *El Oficio y Misa de Difuntos*, por el ICCMU.¹⁵ En ambos casos el estudio introductorio corre a cargo de To-

12. Antonio GALLEGO, «Breve nota sobre el festero y la festería», *Nasarre* [Zaragoza], 5, 1 (1989), p. 27.

13. José GARCÍA MARCELLÁN, *Catálogo del Archivo de Música de la Real Capilla de Palacio*, Madrid, Editorial del Patrimonio Nacional. Se conservan en este archivo cinco misas a 4 voces y coro con orquesta; dos motetes a 4 y 5 voces con órgano y orquesta; nueve lamentaciones a solo de tenor, dúo de tiple, 4 voces, coro y orquesta; responsos, varias salves, *Stabat mater* a 5 voces con orquesta; dos oficios de difuntos, también con orquesta; salmos, responsorios, etc.

14. R. MITJANA, *El maestro Rodríguez de Ledesma y sus Lamentaciones de Semana Santa*, Málaga, 1909.

15. Tomás GARRIDO (ed.), *Polifonía aragonesa*, XII: *Obra religiosa de cámara de Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997; *Mariano Rodríguez de Ledesma: Oficio y Misa de Difuntos*, Madrid, ICCMU (Música Hispana), 1998.

más Garrido, quien no duda en afirmar que uno de los aspectos más importantes de la música de este compositor es su riqueza armónica y distingue dos períodos creativos, uno que iría hasta su tercera estancia en Londres y el segundo a partir de 1834. En el primero destaca como obra de interés el magno Oficio y Misa de Difuntos de 1819, obra en la que se observa ya un claro alejamiento del estilo italianizante, acercándose más a la corriente del clasicismo vienés y al nuevo romanticismo. La utilización en esta obra de 4 solistas vocales, coro y gran orquesta usados en la línea del oratorio centroeuropeo, así como su elaboración formal son otros aspectos relevantes. Garrido no duda en calificar la segunda etapa, en la que predomina el repertorio religioso, de claramente romántica: rica paleta orquestal de efectos coloristas, gran fuerza expresiva producto de la riqueza armónica y abandono de las formas clásicas, siguiendo frecuentemente la que viene marcada por el propio texto utilizado.

En estos años era frecuente una presencia orquestal de tintes ampulosos, según reflejan algunas obras de Manuel José Doyagüe (Salamanca, 1755-1842). En este compositor, sin embargo, aparecen ya rasgos que se generalizaron en los compositores de la segunda mitad de siglo: en su evolución se orientó hacia una mayor sobriedad que, incluso en ocasiones, se ha analizado como una forma temprana de inquietud reformista. Ello se ejemplifica en el *Te Deum* compuesto en 1817 con motivo del «feliz alumbramiento» de la reina doña Isabel de Braganza.

Junto a esta presencia orquestal encontramos autores mucho más anclados en el pasado y con una proliferación de obras *a capella*, como la de Francisco Javier Cabo, muerto en Valencia en 1832; o el extremo opuesto, según el juicio de la época, en las obras de Ramón Félix Cuéllar, en las que las tendencias teatralizantes eran mucho más destacadas.

Otro autor que comenzó su andadura en esta primera mitad de siglo y que, sin embargo, nos conduce con su propia evolución al siguiente momento en la música religiosa del siglo XIX español es Hilarión Eslava (1807-1878). La obra que mejor ejemplifica la línea teatralizante y ampulosa, en la que música y texto se alejan del realce mutuo necesario en la música sacra, es sin duda su *Miserere*; compuesto en 1835 a dos coros y orquesta, refleja claramente la influencia teatral. El éxito de esta obra fue no sólo inmediato, sino también dilatado en el tiempo; cada año se interpretaba en Sevilla con una mayor preocupación por la calidad de los intérpretes, convirtiéndolo en un auténtico espectáculo; esta costumbre se mantuvo, con escasas excepciones, hasta 1945, fecha en la que el cardenal Segura suspendió definitivamente su interpretación en la catedral.

Lo más frecuente en la primera parte del siglo XIX eran *Misereres* para dos coros, siendo el primero de solistas y el segundo de relleno, la orquesta habitual, aunque a veces más reducida: dos violines, una flauta, un clarinete, dos trompas, dos bajones y acompañamiento. Conforme avanzaba el siglo iban reduciéndose las partes a solo, sobre todo en aquellos autores que volvían sus ojos a lenguajes más comedidos y sobrios.

Sin embargo, Hilarión Eslava también es ejemplo de un autor cuyas preocupaciones reformistas prendieron tempranamente, hecho que nos enlaza con lo

que significa el gran cambio que se operó en la música española religiosa de la segunda mitad del siglo XIX. Conviviendo todavía con ciertos rasgos de ampulosidad en algunas de sus obras, podemos encontrarnos con ejemplos de una mayor simplicidad y sencillez, en los que el coro se desarrollaba homorítmicamente, en acordes verticales a los que presidía una melodía sobria en el tiple. No es ajena esta circunstancia al hecho de que, en Sevilla, comenzó transformándose el estilo de Eslava, que le encuadra dentro del grupo de compositores que defendieron la necesidad de una reforma de la música religiosa del momento. Esto, unido a las corrientes de la época, explican el cambio de Eslava cuando afirmó en su «Breve Memoria histórica de la música religiosa en España»: «Creemos que las piezas a voces solas escritas con los recursos del arte moderno y no con solos aquellos que usaban los grandes maestros del siglo XVI, como quieren algunos, son preferibles a todas las que puedan escribirse con orquesta [...]».

Obras como la *Misa a capella* para Adviento y Cuaresma, o muchos de sus motetes eucarísticos son ejemplos representativos de este nuevo estilo. De hecho algunos de éstos, a pesar de las descalificaciones que el estilo de Eslava había tenido en bocas como las de Felipe Pedrell, se incluyeron en el programa oficial del Congreso Eucarístico Internacional de Madrid, celebrado en 1911: *Panis Angelicus*, *O Sacrum Convivium*, a 4 voces y órgano y otros como *Ecce Panis*, *Bone Pastor*, etc.

En algunos casos este interés fue guiado en parte por el encuentro con los grandes músicos del pasado, fundamentalmente los pertenecientes a la gran edad de oro de la polifonía española y europea, y en parte por la atracción que ejercieron sobre ellos las corrientes reformistas que empezaban a tomar forma en muchas otras ciudades europeas. Nos parece interesante resaltar que, hasta donde se nos alcanza, podemos afirmar que tanto Eslava como otros compositores, por ejemplo Vicente Goicoechea (1854-1916), generaron ciertos afanes reformistas y miraron hacia las técnicas compositivas de los grandes polifonistas de nuestro siglo XVI, como resultado de una propia evolución interior producida por el estudio y conocimiento del patrimonio musical conservado en aquellas catedrales a las que fueron destinados: Sevilla en el caso de Eslava y Valladolid en el caso de Goicoechea.

Desde la perspectiva de la documentación histórica, es muy frecuente encontrar en las actas capitulares de esta segunda mitad de siglo numerosas advertencias sobre la restricción en los adornos, recomendaciones sobre el modo de cantar o tocar los instrumentos así como la defensa de recursos compositivos de una mayor austeridad.

A partir de la firma, en 1851, del *Concordato* entre la Iglesia y el Estado, consideramos que se abrió un nuevo capítulo para la Iglesia española, en el que se fraguaron cambios estilísticos de relieve, como hemos apuntado. Esta época, singular en sus características, va muy en línea con lo que ocurría en el resto de Europa, en donde se gestó todo un movimiento que defendía la necesidad de devolver a la música religiosa su esencia y finalidad, buscando para ello un lenguaje artístico coherente con estos objetivos. Estas inquietudes reformistas estuvieron

presentes, en mayor o menor medida, durante toda la segunda mitad de siglo, creando un clima que condujo a la promulgación del *Motu Proprio* por San Pío X en 1903. Por ello, considero que la música religiosa que se compuso en España durante los primeros decenios del siglo XX y que seguía los dictados papales, es una clara continuidad de lo anterior, por lo que se presenta intrínsecamente unida a la estética de finales del siglo XIX y debe ser estudiado como colofón de un análisis globalizador de estos repertorios decimonónicos y no como un período nuevo.

El 17 de octubre de 1851 se firmó el nuevo *Concordato* entre España y la Santa Sede. Así concluyeron las negociaciones iniciadas en 1843, cuyo principal problema radicaba en la enajenación de los bienes del clero que tuvo lugar en 1836 declarándolos nacionales, así como todas las demás disposiciones de supresión de conventos, excepto los misioneros y hospitalarios. Consta de 46 artículos en los que se defiende el derecho de la Iglesia a adquirir propiedades y correlativamente el reconocimiento de este tipo de bienes por parte del Estado. A cambio de la aceptación por la Iglesia de la venta de bienes eclesiásticos, se fijaba la dotación de todo el clero, del seminario y de los gastos del culto. Este *Concordato* se complementó con los convenios de 1859, 1860 y 1867, más la instrucción sobre capellanías.¹⁶

Si el *Concordato* de 1851 supuso la base para la estabilidad del clero, no todo fueron consecuencias positivas para la música, ya que una de las disposiciones influyó negativamente: los músicos deberían ser obligatoriamente clérigos. Esta circunstancia dificultó en ocasiones la elección, e incluso forzó el nombramiento de personas con poca formación y falta de capacidad artística; también negativa fue la reducción del número de componentes, que quedaron establecidos de la siguiente manera: un maestro de capilla, un organista, un contralto, un tenor y un sochantre.¹⁷

Asimismo considero negativa la desaparición de numerosas colegiatas como institución religiosa comunitaria, que se quedaron con el rango administrativo de parroquias. En muchos casos eso facilitó la dispersión, e incluso la pérdida, de la documentación, más la musical que la histórica, y en algunos casos de ambas, hecho irreparable para conocer la realidad completa de la composición musical de la Iglesia católica española.¹⁸

Si bien en esta época el Pontificado¹⁹ perdió poder temporal, su prestigio y su irradiación espiritual sobre el mundo entero registró a lo largo del siglo XIX un

16. Para una mayor información de cuál era la situación posterior al Concordato puede consultarse la *Guía del Estado eclesiástico de España*, publicación anual del Ministerio de Gracia y Justicia. El número de 1860 tiene especial interés.

17. *Gaceta Musical de Madrid*, núm. 1 (4 febrero 1855).

18. José Ignacio PALACIOS SANZ, *La música en las colegiatas de la provincia de Soria*, Diputación de Soria, 1997.

19. Tras Pío VII, que ocupó el solio pontificio hasta 1823, está León XII (1823-1829), Pío VIII (1829-1830); Gregorio XVI (1831-1846) y Pío IX (1846-1878), en cuyo pontificado se proclamó el dogma de la Inmaculada y el de la infalibilidad del Papa. A este pontífice le sucedió León XIII (1878-1903).

florecimiento importante: resurgieron antiguas órdenes religiosas y se desarrollaron nuevas instituciones orientadas a la acción sobre la sociedad moderna.²⁰

Se ha escrito mucho sobre el movimiento reformista europeo; cecilianistas en Ratisbona y corrientes similares en Italia y otros puntos de Europa, pero creo necesario realizar una reflexión profunda que nos dé luces sobre las raíces y el fundamento ideológico de un fenómeno que se generalizó en muchos países, no tanto como fuerza mimética entre ellos, sino como propia evolución, o quizá reacción, ante toda una filosofía que tendía cada vez con mayor fuerza hacia posturas materialistas; también como consecuencia de una visión concreta del concepto de liturgia, e incluso de los contenidos que la Iglesia dio en esos momentos a términos como *santo*, *sacro*, *profano*, etc. Es significativo a este respecto lo que se contiene en los principios generales del *Motu Proprio* de San Pío X: tras considerar la música sagrada como parte integrante de la liturgia solemne y, por tanto, compartiendo su mismo fin, establece que, asimismo, debe tener en grado eminente las cualidades propias de la liturgia: santidad, bondad de formas y universalidad; e inmediatamente explicita que la música «debe ser *santa* y, por lo tanto, excluir todo lo profano, y no sólo en sí misma, sino en el modo con que la interpreten los mismos cantantes». La incompatibilidad entre *santo* y *profano* es total, hecho que hoy, a la luz del Vaticano II y del recuerdo de la llamada universal a la santidad, independientemente de la pertenencia a un estado clerical, laical, en el ámbito matrimonial y no sólo en un estado consagrado, o de vivencia de un celibato apostólico como laico, nos cuesta mucho comprender. No podemos juzgar los términos utilizados en una legislación de comienzos de siglo XX con la mentalidad del siglo XXI y por ello deberíamos ser cautos al enjuiciar estos principios como los causantes de la uniformidad estilística de los repertorios reformistas, e incluso de una limitación de la libre inspiración del compositor.²¹

No es casual por otra parte que, tras unos años en donde la filosofía puso sistemáticamente de relieve el elemento subjetivo en todo lo que significa teoría del conocimiento y sus consecuencias estéticas en el movimiento romántico, sea en 1854 cuando vio la luz la obra de E. Hanslick, *Lo bello en música*, cuya tesis es la vinculación de la belleza a la forma y, sin negar la facultad expresiva del arte, no dar primacía a lo expresivo por encima de lo que Hanslick consideraba fundamental, que es la forma. Por si nos quedaran dudas, confirmamos la relación entre la reforma de la música religiosa y las corrientes positivistas cuando vemos a Hanslick citado y ensalzado en algunos de los escritos que reflexionan sobre aspectos implícitos en las inquietudes reformistas. Es el caso de una serie de intere-

20. Resurgieron, por ejemplo, antiguas órdenes religiosas y se desarrollaron nuevas instituciones orientadas a la acción sobre la sociedad moderna: Marianistas (1816), Padres Blancos (1868); Salesianos (1874); Claretianos (1849); Hermanitas de los Pobres, las Siervas de María, las Adoratrices, Esclavas, Teresianas, etc.

21. Cfr. a este respecto el interesante y sugerente estudio de J. Paulo da Costa Antúnez, *Soli Deo Gloria. Um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã*, Porto, Universidade Católica Portuguesa y Fundação Engº Antonio de Almeida, 1996.

santes artículos publicados en la revista *Civiltà Cattolica* en los años 1887 a 1889 y que revisan los presupuestos de la música sacra. Bajo títulos como «La música sacra e le presenti riforme»,²² o el mucho más sugestivo en relación a la cuestión que nos ocupa «L'arte dei suoni e gli affetti»,²³ se cita a Hanslick como autor de finísimo discernimiento y su obra como medio que ha combatido errores presentes en muchos de los prejuicios que pueden señalarse en los detractores de la reforma de la música religiosa.

Asimismo no podemos desvincular nuestro análisis del entorno ideológico de la propia historia de la Iglesia. La postura reformista no es en absoluto un hecho aislado, sino una manifestación más de una reacción general de la Iglesia ante el avance de corrientes ideológicas cada vez más desvinculadas de la metafísica y de una antropología de sentido trascendente, así como una corriente que prende también en otros ámbitos de las artes. Podríamos concretar por una parte los rasgos caracterizadores de este espíritu reformista, en la restauración del verdadero canto gregoriano, así como en la recuperación de la polifonía clásica del siglo XVI y a la par la creación de un nuevo estilo de composición musical. Si los dos primeros apartados no ofrecen dudas, el que se refiere a las nuevas composiciones resulta más conflictivo a la luz de algunos de los resultados compositivos. Si bien en los años sesenta y siguientes lo que preocupa es el alejamiento de elementos que transporten al fiel a los espacios profanos, teatrales o del salón en boga, así como la sobriedad de los medios instrumentales, e incluso vocales, con una tendencia hacia las obras *a capella*, hacia la desaparición de los pasajes solísticos de lucimiento, etc., conforme las disposiciones legislativas comienzan a sucederse, hasta abocar en la promulgación del *Motu Proprio* de San Pío X en 1903, la propuesta de modelos compositivos inspirados en el gregoriano y en las técnicas de la polifonía clásica fueron propiciando que, en algunos casos, se tendiera más a la copia, con una buena técnica, que a la inspiración creativa y de alto valor artístico. Esta realidad es uno de los grandes tópicos que encontramos en los estudios de la música religiosa del siglo XIX y primeros años del siglo XX, sin embargo, debemos insistir en que el hecho de que algunos compositores *fossilizaran* unas técnicas compositivas, mostrando exclusivamente en sus obras una *buena técnica*, ni es la realidad total del repertorio de ese momento, ni ha sido así en todo el largo proceso en el que se fue gestando la promulgación de las disposiciones pontificias.

Si bien es innegable que a partir de 1903 ocuparon un primer plano los modelos compositivos que seguían los esquemas del repertorio gregoriano y el de la polifonía clásica, no es cierto que en el espíritu de la ley estuviera imponer una visión historicista trasnochada y limitar la libertad del compositor. Tanto en el documento papal (1903), como en muchos otros anteriores, emanados de autoridades eclesíásticas locales, o bien en lo dispuesto por la Sagrada Congregación de Ritos en junio de 1894, la Iglesia, y cito ya el texto de Pío X, «ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, admitiendo en el servicio del culto cuanto en el curso de los si-

22. Serie XIII, vol. VII, p. 158-176 y 398-414, 1887.

23. Serie XIII, vol. VIII, p. 33-50, 1887.

glos el genio ha sabido hallar de bueno y bello». Vuelvo por tanto a plantear la necesidad de conocer y analizar el ingente repertorio de música religiosa salida de la mano de nuestros compositores a partir de la década de los cincuenta. Y no sólo el repertorio decimonónico, sino también el que sigue ya directamente los dictados del *Motu Proprio* y que continuó vigente hasta prácticamente la renovación que impuso el Concilio Vaticano II. Compositores como Domingo Olleta (Zaragoza, 1819-1895), Mas y Serracant (Barcelona, 1866), Felipe Gorriti (1839-1896), Eduardo Torres (Valencia, 1872 - Sevilla, 1927) y un largo etcétera que nos lleva a otros mucho más cercanos en el tiempo como son P. Nemesio Otaño (1880-1956) o el también jesuita P. José Ignacio Prieto (Gijón, 1900 - Alcalá de Henares, 1980), deben ser estudiados e interpretados para poder emitir en su justa medida un juicio sobre el valor artístico de esta producción musical.

Sería interesante también analizar la obra religiosa de compositores que no pertenecieron al estado religioso y que, en su trayectoria compositiva triunfaron como compositores líricos, faceta que en la mayoría de los casos era la única conocida. Un análisis comparativo, así como una contextualización ideológica de esta producción con la de los otros géneros de la música española, podría confirmarnos que tienen presupuestos comunes e inquietudes perfectamente relacionables. No debemos olvidar que algunos de los nombres que aparecían como punta de lanza de la reforma religiosa, formando parte de la Junta Directiva de la Asociación Isidoriana para la Reforma de la Música Religiosa, establecida en Madrid en los años noventa, o en otras actividades diversas, eran los mismos que escribieron manifiestos nacionalistas, que clamaron por la existencia de una *ópera española* y que consideraron que el acervo popular y nuestro pasado histórico eran los puntos de inspiración para consolidar una música española que tuviera a su vez vocación europeísta por su calidad técnica y artística.²⁴ En la relación de componentes de la citada Junta Directiva aparecen Jesús de Monasterio, Felipe Pedrell, Fray Estoque de Uriarte, Valentín Zubiaurre, José Esperanza y Sola, etc. a los que luego se unirán como socios Enrique Granados y otros compositores destacados.²⁵

Todo este mundo de relaciones podría también establecerse en el ámbito general de la inquietud regeneracionista que fue en aumento hacia finales de siglo. Muchos de estos autores reclamaron asimismo la necesidad de la formación intelectual del músico; denunciaron la ignorancia de nuestro pasado histórico musical; la crítica musical evolucionó de forma muy interesante y se apeló a la necesidad de formación del público, etc. De ahí que insistamos también en otro rasgo más de esta necesidad de estudio conjunto con las otras manifestaciones de la música española, de la mano del interés que en aquel momento suscitaron los momentos florecientes de la música eclesiástica, es decir, el gregoriano y la música polifónica del siglo XVI. No debemos olvidar en este sentido que el siglo XIX fue un siglo de nacionalismos, en el que se buscaban los signos distintivos del

24. Francesc BONASTRE, «Pedrell, precursor de la reforma musical litúrgica de 1903», *AM*, núm. 17 (1973).

25. *La Música Religiosa en España*, 2, 1 (febrero 1896).

lenguaje musical de cada una de las naciones, poniendo los ojos en las esencias populares y en las esencias históricas. Son decenas los ejemplos que podríamos poner, pero innecesarios por conocidos. La iglesia cifra su «ser musical propio» en esos dos momentos culminantes de su historia: el gregoriano y la polifonía del XVI. Y son ambos estilos los que debieron inspirar a los compositores en su lenguaje compositivo en el que, como elemento ineludible, debía estar la propia inspiración, la calidad artística y técnica y, en el caso de la música litúrgica, el respeto a la función.

También llegados aquí cabría el paralelismo. El proceso es similar en el movimiento nacionalista en relación al acervo de la música popular así como, posteriormente, a nuestro pasado histórico, «el lied es el canto popular transformado», dirá Eustoquio de Uriarte,²⁶ idea que será repetida, de una u otra manera, por muchos otros autores; pero no debemos esperar a los años noventa; en España son los años cincuenta los que presencian unas claras inquietudes por encontrar el camino de la música española: no olvidemos que 1851 es la fecha de estreno de *Jugar con Fuego*, zarzuela de Barbieri que abre el momento cumbre de la zarzuela grande española; y también son los años cincuenta los que presencian las primeras composiciones *a cappella* de algunos compositores, con el consiguiente alejamiento de lenguajes grandilocuentes; y también los cincuenta es la década del siglo XIX en la que empiezan a ver la luz los primeros volúmenes de dos de las iniciativas de mayor interés de Hilarión Eslava: *La lira sacro-hispana* y *Museo Orgánico Español*, ambas ediciones ambiciosas, y cuya finalidad no era otra que dar a conocer lo mejor de nuestra música española desde el siglo XVI hasta el momento coetáneo a su editor.

Ni estas iniciativas, ni las primeras obras de tendencia purista son hechos aislados en la historia de la música religiosa española; además de los ya citados deberían citarse muchos otros nombres y muchos otros deberían estudiarse todavía. Pero quizá lo más importante, a diferencia de la inerte pervivencia de la técnica contrapuntística en la primera mitad de siglo, es que, en gran parte de estos compositores, es un estilo elegido conscientemente, en el que se mira a los modelos presentados como emblemáticos de la historia de la composición litúrgica y en el que lo que falla en ocasiones es el vuelo creativo, el dominio técnico y la maestría compositiva de sus autores. Este hecho también se encuentra en tantos otros campos de la música española de estos momentos en los que desarrollándose un soporte ideológico clarificador del camino por donde debiera ir el nacionalismo musical, los resultados son desiguales en su validez y calidad compositiva.

Un apartado concreto dentro de la composición musical de este momento es el relativo a la música para órgano, en torno a la que se desarrolla una interesante preocupación por adaptarla a la índole y naturaleza de este instrumento y formar en este sentido un amplio repertorio para organistas.²⁷ Los escasos estudios que se han realizado en torno a la música de órgano de la primera mitad del siglo XIX coin-

26. Eustoquio de URIARTE, «Lirismo en música», *La Ilustración Musical Hispano-Americana* (15 febrero 1891).

27. *La Música Religiosa en España*, 1, 1 (enero 1896).

ciden en subrayar la importancia de la escuela que se crea en torno a Ramón Ferreñac (nacido en 1785), organista del Pilar de Zaragoza e iniciador, según Araiz,²⁸ de una eminente escuela de organistas aragoneses que perduró durante todo el siglo XIX. Una de sus obras más bellas, la colección de versos, ha sido editada recientemente por José Vicente González Valle. Pertenecientes a esta escuela fueron los maestros Anel y Valentín Faura, organistas de la Seo y del Pilar respectivamente en el XIX. También Eslava habla en su *Museo Orgánico español* de una «prestigiosa escuela organística de Zaragoza (Nicolás Ledesma, Valentín Metón, Manuel Sanchlemente, etc.) creada por Ramón Ferreñac y que, junto a la de Montserrat gozaba de una gran reputación a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Lógicamente la composición para órgano va muy vinculada al instrumento del que se disponga. Ya desde los primeros años de siglo se construyeron nuevos instrumentos y, paulatinamente, la tradición del órgano ibérico fue sustituida por instrumentos que con bastante frecuencia eran de concepción francesa. Entre los órganos nuevos, contruidos en fecha más temprana cabría citar entre otros el de la catedral de Sevilla, de Valentín Verdalonga en 1821.²⁹ De 1818 es el órgano de la catedral de Calahorra; en 1816 se hizo el de la iglesia de San Pablo (Zaragoza),³⁰ etc. De los organeros activos en estos años destacamos, además de la familia Verdalonga, a Eulogio García, Félix Nielfa, Prudencio Nicolás Polo, Ricardo Rodríguez, Marcial Rodríguez, Nicolás Gil, José Otores (familia de organeros muy activos en Castilla), Cándido Cabezas³¹ y en la zona catalana nombres como Estadella, Vilarbó, Puig, Lorenzano,³² etc. Por citar sólo algún ejemplo de la presencia francesa en España recordamos los casos del convento de Santa Teresa en Ávila, donde se instaló en 1902 un Cavaillé Coll y en 1924 se iniciaron los trámites para que el organero Juan Melcher sustituyera en la catedral el órgano de Pedro Liborna Echevarría por otro nuevo, etc., hechos por otra parte que se enmarcan en el contexto de una renovación general de los órganos de las catedrales españolas.³³

Nombres destacados en el ámbito compositivo de la música orgánica son: Rafael Palau, su discípulo José Colomer, Magín Puntí y Ramón Bonet, catalanes, Pascual Pérez Gascón, valenciano, discípulo suyo fue José María Ubeda (Gandía, 1839-1909), Juan Bautista Guzmán, (Aldaga, 1846), Eduardo Torres, etc. El com-

28. Andrés ARAIZ MARTÍNEZ, *La música religiosa en España*, Barcelona, Labor, 1942, p. 154 y s.

29. José Enrique AYARRA, *Historia de los grandes órganos de coro de la catedral de Sevilla*, Madrid, 1974.

30. José Vicente GONZÁLEZ VALLE, *Sonatas para órgano a cuatro manos, Ramón Ferreñac (1763-1832)*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1995.

31. AIZPURÚA, «La aparición del órgano romántico en Valladolid», *Nasarre*, XII/2 (1996); Ángeles ALONSO, «El órgano en la prensa musical del siglo XIX», en *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, 1995.

32. Francesc CORTÉS I MIR, «Perspectivas de futur en el segle XIX català», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, núm. 4 (1997). Actes del II Simposi de Musicologia Catalana, «La musicologia a Catalunya, propostes de futur», p. 141-142.

33. Maria Antonia VIRGILI BLANQUET, «La tradición organera vallisoletana en el siglo XX», *Rev. Folklore* [Valladolid], (1981), p. 21-27.

positor F. Gorriti, además de despuntar en el terreno compositivo, contribuyó a la implantación de la organería romántica francesa en España ya que compró dos órganos Stoltz para Tolosa (el de Santa María y el de las Clarisas) y presidió el jurado para la compra del Cavaillé Coll de la basílica de Loyola.

Si nos detenemos ahora un poco más en las primeras décadas del siglo XX, vemos como, una vez promulgado el *Motu Proprio*, sus prescripciones se difundieron rápidamente por toda Europa. En España el eco más importante de esta legislación se produjo en Valladolid con la celebración, en 1907, del I Congreso Nacional de Música Sagrada. Dos años antes José María de Cos, arzobispo entonces de Valladolid y personalidad que ya había tenido un gran protagonismo en otras iniciativas del movimiento renovador, había promulgado el *Edicto y reglamentos sobre la música sagrada*,³⁴ recibido con grandes elogios en todas las revistas españolas y extranjeras relacionadas con la reforma.³⁵ Quizá este éxito alentó a la empresa a celebrar en Valladolid un Congreso de Música Sagrada que quedó fijado para los días 26, 27 y 28 de abril de 1907.³⁶ Las conclusiones de este congreso reflejan perfectamente las preocupaciones imperantes. No podemos reseñarlas al completo, sino tan sólo las más destacadas: en relación al repertorio se instó a no ejecutar sino la música señalada en el *Motu Proprio*, es decir, el canto gregoriano, el género polifónico recomendado y la música moderna de buena factura y carácter religioso, previamente aprobada. Otros aspectos que se recogen son los relativos a la provisión de plazas de organistas, cantores e instrumentistas; la participación de las voces femeninas; aspectos de la educación musical, así como la revitalización del órgano de tubos y los instrumentos permitidos en la Iglesia.³⁷ Todo ello contribuyó a que las disposiciones del *Edicto y reglamento de la música sagrada* promulgados poco tiempo antes por los prelados de la provincia eclesiástica de Valladolid se pusieran en vigor rápidamente y con una gran fidelidad a lo prescrito. Uno de los aspectos a los que apenas me he referido, pero que considero digno de tener en cuenta, es la seriedad con la que se acometió el impulso que pretendió darse a la educación musical y a la exigencia de conocimientos musicales de todos aquellos que fueron a tener una responsabilidad musical en *parroquias, seminarios, catedrales, etc.* Este aspecto se contempló como el mejor medio de promover la reforma y se concretó en los siguientes aspectos: en primer lugar, el nombramiento de la comisión archidiocesana formada por personas competentes en *cosas de música sagrada*; el establecimiento en el seminario de una escuela de canto, con un detallado programa de cuatro años de duración y la formación de Scholas Cantorum. En relación con esto, se detalla el reglamento particular para la enseñanza del canto litúrgico en los seminarios, en el que se establece «la

34. *Edicto y reglamentos sobre música sagrada promulgados por los Rvdmos. prelados de la Provincia Eclesiástica de Valladolid*, Valladolid, 1905.

35. Entre otras, *Musica Sacra* (Milán, enero 1906), *Santa Cecilia* (Turín, enero 1906); *Revue de Chant Gregorien* (Grenoble, mayo-junio 1907), etc.

36. Andrés Martín, *Crónica del I Congreso de Música Sagrada*. Valladolid, 1908. Luis VILLALBA, «El Primer Congreso Nacional de Música Sagrada», *Ciudad de Dios* (1907), p. 73-74.

37. Maria Antònia VIRGILI BLANQUET, *La música en Valladolid en el siglo XX*, Valladolid, 1985.

enseñanza y estudio del canto coral y gregoriano y le damos carácter de asignatura estricta y rigurosamente obligatoria, con lección diaria durante cuatro cursos... y la duración de las clases será de una hora y media», y se especifica el programa detallado de cada uno de los cursos, se desarrollan los programas para el examen de cantores de parroquias y cantoras de oficio en los conventos y el programa para el examen de organistas que servían ya en alguna parroquia.³⁸

Al Congreso de Valladolid siguieron una serie de convocatorias más como las de Sevilla en 1908, Barcelona en 1912, Vitoria en 1928, etc. La efectividad de las disposiciones que se iban tomando en todos ellos estuvo vinculada a figuras señeras entre las que debemos citar a Enrique Barrera, Federico Olmeda y sobre todo a Vicente Goicoechea, quien estuvo de maestro de capilla de la catedral de Valladolid desde 1890 hasta su muerte, en 1916. A ellos habría que sumar una nutrida relación de compositores que vieron sus obras publicadas y que llegaron a tener una gran difusión. Si examinamos rápidamente catálogos de algunos de los almacenes de música mas importantes del momento veremos como el capítulo dedicado a la música religiosa no es menor que el de la canción, o el del teatro lírico, manteniéndose con demanda todavía autores anteriores y apareciendo un elevado número de compositores que desarrollan su maestría no sólo en repertorios estrictamente litúrgicos, sino también con obras cada vez más demandadas en el creciente número de actos de religiosidad popular que proliferaron en esos primeros decenios de siglo: novenas, actos de piedad a los Dolores de la Virgen, cantos a San José, a la Virgen del Carmen, a la del Pilar, rosarios, trisagios, villancicos y cantos para Navidad, etc. Entre los nombres que más aparecen en las ofertas de estos catálogos tenemos los de: Sancho Marraco, Mas y Serracant, Otaño, Serrano, Gorriti, Calahorra, Ripollés, Torres, Íñiguez, Ledesma, Arabaolaza, a la par que siguen apareciendo Eslava y otros autores anteriores;³⁹ en catálogos más restringidos a una zona geográfica, como el del almacén de música de Mariano Bui, de Zaragoza, los que más obras ofertan son Beobide, Cosme de Benito, Ribera Miro, Valdés, Busca de Sagastizabal, Almandoz, Goicoechea, Gomis, incluyendo una sección específica de cánticos a la Virgen del Pilar. Junto a ellos aparecen en proporción escasos nombres de compositores extranjeros, excepto en uno de los catálogos que hemos podido consultar y que es el de la casa Manuel Vellido de Bilbao del año 1929. En él, junto a la incorporación del Stabat Mater de Arriaga y autores ya citados, están en venta las obras de Filke, Foschini, Goller, Gruber, Hartmann, Kogerer, Mitterer, Alessio, Piazzano, Tebaldini, Bentivoglio, Capoci, Griesbacher, Haller, Perosi, Ravanello, Casimiri, Casciolini, etc.

Las tendencias estilísticas que siguieron los dictados del *Motu Proprio* apenas variaron después de la guerra y se siguieron manteniendo en lo que son los

38. En estos casos se advierte que el examen era menos exigente que en el caso de un organista nuevo que pretendiera acceder a un puesto vacante. Se contempla pues la existencia de lo que hoy llamaríamos «un examen restringido».

39. Catálogo de la Unión Musical Española (antes Casa Dotesio), *Extracto del catálogo general*, Madrid, 1930.

criterios esenciales. Ésa fue la situación hasta que se convocó el Concilio Vaticano II y paulatinamente se fueron poniendo en práctica las indicaciones establecidas en las reglamentaciones respectivas. En los años sesenta España tenía un número no escaso de muy buenos músicos, que también estaban reclamando atención y que se fueron replegando a impulsos de las nuevas tendencias *comunitarias* y los nuevos condicionamientos pastorales. Entre ellos cabe destacar al P. J. Ignacio Prieto (Gijón 1900-1982), al que ya hemos citado anteriormente, pero que prolongó su actividad hasta la década de los ochenta y es un buen ejemplo de la evolución estética que algunos de ellos desarrollan. Ángel Medina lo plasma con mucho acierto al afirmar del P. Prieto que se enmarca «en una generación de compositores religiosos que dignifica este género de música según los principios emanados del *Motu Proprio*. Lo peculiar es que se sitúa en la línea más avanzada de su generación, a base de un lenguaje musical muy pensado, atrevido, sin vanguardismos innecesarios».⁴⁰

Con la valoración que Ángel Medina hace de este músico, y que podría aplicarse también a otros de su generación, cerramos este segundo gran apartado de mi trabajo para pasar a continuación a sistematizar algunas de las sugerencias que en el transcurso del mismo han ido saliendo y que considero podrían ser vías de investigación de este campo concreto de nuestro siglo XIX musical.

3. SUGERENCIAS DE FUTURO

Como trabajos de base sugiero algunas actuaciones y quiero llamar la atención sobre algunas cuestiones:

1. Importancia de no excluir de las catalogaciones de los fondos musicales aquellos relativos a los siglos XIX y primera mitad del XX. Por otra parte se están localizando numerosos archivos de interés pertenecientes a la época inicial del movimiento reformista, década de los sesenta, setenta y en mayor medida numerosas obras, manuscritas y editadas, posteriores al *Motu Proprio* de San Pío X.

Ello nos lleva a pensar en la necesidad de una búsqueda sistemática en centros como seminarios que sigan activos y hayan conservado sus bibliotecas; en parroquias e iglesias destacadas: en El Buen Suceso de Madrid fue organista Pablo Hernández; Andreví lo fue de La Merced de Barcelona a su vuelta de Burdeos y después de haber estado en Segorbe, Santa María del Mar y la Capilla Real; también en La Merced fue maestro de capilla, desde 1881, el catalán Buenaventura Frigola; Mas i Serracant (Barcelona, 1866) fue organista de San Agustín y desde 1895 maestro de capilla de San Pedro de las Puellas; José Cumellas Ribó (Barcelona, 1875) fue maestro de capilla y organista en San Felipe Neri (Gracia), Nuestra Señora de Pompeya de los RR. PP. Capuchinos, y profesor de las escuelas musicales del Pensionado de los PP. Jesuitas de Sarriá; habría que prestar aten-

40. Ángel MEDINA, «El P. José Ignacio Prieto: una trayectoria musical en el espíritu del *Motu Proprio*», *Studium Ovetense*, núm. 22 (1994), p. 121-144.

ción a todo el foco jesuita que se formó en torno al Padre Otaño. De hecho, en los trabajos de localización de fuentes musicales de Cantabria, realizada en el marco del Centro de Documentación Musical impulsado por la Fundación Botín, han salido numerosas partituras de estos círculos.

Es importante ir completando los catálogos de nuestros compositores con la localización geográfica de sus obras. Ello permite calibrar su capacidad de difusión, la extensión de la recepción de determinados repertorios, etc.

2. Conveniencia de no olvidar en el estudio de compositores con cierto peso en la música española del XIX y comienzos del XX, sus obras religiosas: Fernando Sor⁴¹ tiene obras de género religioso, Conrado del Campo (Madrid, 1879), también, este carácter religioso, en otros autores se olvida casi sistemáticamente.

3. Relacionado con estos dos puntos, está el mundo hispanoamericano, al que podemos acceder con facilidad gracias a la edición del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sin embargo, se constata que, en general y hasta ahora, se le ha prestado escasa o nula atención a este repertorio religioso del XIX, y, sin embargo, en el caso concreto sobre el que estoy trabajando, Cuba, han aparecido en estos tres años cuatro importantes archivos con numerosas obras de este período.

4. En relación a trabajos de base, planteo la conveniencia de realizar un vaciado sistemático de las revistas musicales religiosas que se publican en España durante el siglo XIX, y no sólo de las musicales, sino también de otro tipo de publicaciones que nos brindan datos interesantísimos: boletines de las respectivas diócesis; la *Guía del Estado eclesiástico de España*; la *Revista Parroquial de Música Sagrada* (en catalán) impulsada por Mas i Serracant (Barcelona, 1866); la *España Sacro-musical*, en castellano, impulsada por él mismo; *Música Sacro-hispana* (Valladolid 1907-1923); *La Música Religiosa de España* (Madrid, 1898-1899); *Ciudad de Dios*; *Tesoro Sacro-musical*; *Biblioteca Sacro-musical* (Madrid, 1911) *El Buen Consejo*, etc.

No puede obviarse en el estudio de estos temas la búsqueda en otras revistas de índole general como son la *Gaceta Musical de Madrid*; *La Correspondencia Musical*; *Crónica de la Música*; *La Ilustración Musical*; *La Gaceta Musical Barcelonesa*, etc.

Se debe tener presente de igual modo algunas de las revistas extranjeras que se editaron también por estos años. Destacamos entre ellas: *Musica Sacra* (Milán, enero de 1906); *Santa Cecilia* (Turín, enero de 1906); *Revue de Chant Gregorien* (Grenoble, mayo-junio de 1907), etc.

En todas estas revistas aparecen sistemáticamente artículos que pueden ayudar a establecer las coordenadas ideológicas y contextuales en las que se desarrolla la música religiosa y el movimiento reformista. Ello debe completarse con la localización y estudio de los numerosos opúsculos y obras teóricas que se escriben durante estos años y que aportan un buen bagaje conceptual. Hemos apuntado ya

41. Pompeyo PÉREZ DÍAZ, «Una aportación al estudio de la obra religiosa de Fernando Sor», en Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, *RdM*, núm. 20, 1 (1997).

la necesidad de analizar el repertorio de este momento y algunos de los contenidos de los documentos legislativos emanados de los episcopados, así como los que proceden directamente de Roma, en el contexto de la época en relación a las tendencias filosóficas predominantes, el concepto de liturgia, a la idea que se tiene de cómo debe ser la participación de los fieles en la misma y si existe sentido *comunitario*, de asamblea, etc. Elementos todos ellos muy presentes en la actualidad, pero que no podemos, ni mucho menos, aplicar linealmente a períodos anteriores.

5. Como material de base, de interés para llegar a establecer las coordenadas en las que se desarrolla nuestra música religiosa, consideramos también la conveniencia de un estudio sistemático de las Actas de los Congresos Nacionales de Música Sagrada. En muchas de estas publicaciones, así como en los numerosos artículos que salpican las revistas especializadas en fechas cercanas a sus celebraciones, se reseñan las conclusiones de las secciones, los trabajos presentados, las actividades musicales desarrolladas, con los repertorios que los componen, intérpretes, etc. Es sin duda un buen hilo conductor que permite acercarse a una visión más completa de la evolución de las mentalidades, de la comprensión de determinadas propuestas. Ello puede completar el perfil personal de algunas figuras no del todo ubicadas ideológicamente, etc.

6. Si queremos establecer conclusiones generales relativas a la situación de las catedrales españolas, pero fundamentalmente cuáles fueron las posturas ideológicas de sus cabildos, se hace necesario el estudio pormenorizado de las obligaciones de los maestros de capilla, el eco de las sucesivas normativas que se dieron de modo general; las posturas ante los nuevos estilos compositivos y la evolución del gusto, etc. En relación con ello es necesario un estudio detallado sobre la legislación eclesiástica en lo que atañe a las cuestiones musicales: estilos compositivos, condiciones de los maestros de capilla y organistas, muy especialmente a partir del Concordato de 1851.

En este apartado relativo al estudio de las normativas vigentes en cada centro religioso: estatutos, consuetas, etc., hay que tener en cuenta también el conocimiento exacto de la vida litúrgica, la contextualización de determinadas obras, el lugar que ocupan otras y su vinculación o no a la liturgia; la pervivencia entrado ya el siglo XIX de géneros como el oratorio, como ha estudiado Francesc Bonastre,⁴² los villancicos, la proliferación, conforme avanzaba el siglo, de actos piadosos, no litúrgicos, que explica a su vez el elevado número de composiciones musicales que se componen para ellos, etc.

7. En el plano de trabajos de investigación, lo primero que salta a la vista es la necesidad de un estudio y análisis directo de los repertorios, alejado de prejuicios apriorísticos y tópicos y estableciendo juicios de valor en relación con las obras, pero también en el contexto nacional y europeo de la música religiosa. Sólo de esta manera podremos llegar a hablar con certeza de líneas estilísticas, de

42. Francesc BONASTRE, «L'oratori a Barcelona en el primer terç del segle XIX», *AnM*, núm. 48 (1993), p. 207-216.

los géneros que pervivieron y de los que desaparecieron, de cuestiones formales, fechas concretas de aparición de determinados instrumentos, de desaparición de otros, tesituras vocales, fechas exactas en las que el repertorio *a capella* triunfó de nuevo y un largo etcétera relacionado directamente con el análisis de estos repertorios religiosos.

8. Otra de las líneas de investigación que considero de interés es la de la enseñanza de la música. La Iglesia perdió, hasta cierto punto, su papel rector en la docencia musical, se afirmó que las capillas desaparecieron, pero la realidad es que no todas, ni en el mismo momento. De hecho algunas continuaron sus actividades durante muchos años. Por otra parte los músicos, ante las dificultades económicas que atravesaron, se sintieron impelidos a buscarse actividades alternativas, entre las cuales ocupó un primer lugar la docencia. Prácticamente todas las academias que impartían clases de música en los primeros decenios del siglo XIX, estaban regidas por eclesiásticos, así como por los religiosos exclaustros. Junto a ello no podemos olvidar el papel que ejercieron los centros impulsados por las sociedades económicas de amigos del país, los liceos y una gran diversidad de iniciativas que, conforme fue avanzando el siglo, fueron impulsadas por la naciente burguesía, floreciente en mayor o menor medida en función de la situación económica de las capitales españolas.

A ello, y en esta misma línea, se suma el estudio de los numerosos tratados y métodos publicados en el siglo XIX. Muchos de ellos salieron de las manos de los músicos de la iglesia, tanto en lo relativo a los métodos de solfeo y composición, como, en mayor medida, los métodos y obras sobre el órgano y otros instrumentos.

Rafael Mitjana enumera en su *Historia de la música en España* un elevado número de métodos, tratados,⁴³ etc., a los que se deben sumar otros localizados posteriormente. Por citar sólo algunos, recordaremos el *Tratado de composición* de Pedro Aranaz (†1821); la obra de Pedro Claparols i Maruñs, *Elementos de música. El maestro y discípulo* (Barcelona, 1825); la obra teórica de Manuel Camps, *Escuela elemental del noble arte de la música y canto* (Barcelona, 1834); el *Tratado de armonía* de Andreví, editado en Francia en 1848; el de *Armonía y composición* de Es-lava, junto con su método de solfeo; Jesús Sancho Marraco tiene también un método de solfeo superior, publicado en París, etc. En relación con el órgano y su música recordamos, entre otros, los de José Preciado, *Método elemental para órgano de cuatro octavas* (Pamplona, 1855); el de Román Jimeno, *Método completo de órgano* (Madrid, 1857); José Campadabal i Calvet, *El aprendiz de organista*; de Pablo Hernández, *Método de órgano*; el de Julián Campo Ramírez, *Método de pedalier*, Fernando Aranda, *La escuela de pedal*; Buenaventura Íñiguez, *El misal y el breviario del organista*, editado en Pamplona, etc.

Como punto de partida urge la localización de algunos de estos tratados, pero también estudiar su filiación y tendencia, la difusión que tuvieron en el momento

43. Rafael MITJANA, *Historia de la música en España* (reed. en castellano de la edición francesa de 1920), Madrid, Ministerio de Cultura y Centro de Documentación Musical, 1993, p. 373 y s.

de su edición y posteriormente y, sobre todo, su influencia en relación con la música práctica. Por otra parte, y en el caso concreto de los métodos de órgano, se obtiene de su estudio orientaciones interesantes sobre registración, tipología de los instrumentos que son familiares al autor, en algunos casos repertorios al uso, etc.

9. En relación con otras cuestiones a las que simplemente he aludido, creo necesario llamar la atención en torno a la cuestión del papel de algunos músicos españoles en las tareas de restauración del canto gregoriano. Nombres como Casiano Rojo, quien en 1906 publicó en Valladolid su obra principal *Método de canto gregoriano*; Luciano Serrano, quien trabajó también en esta línea, como abad de Silos; también vinculado a Silos está Germán Prado; en otros ámbitos recordamos a personajes tan destacados como Gregorio Suñol, Francisco Baldelló, el propio Anglés, José Artero, Federico Olmeda, Luis Villaba, Felipe Rubio Piqueiras, Eustoquio de Uriarte, Gonzalo Castrillo, Antonio Noguera, etc.

10. Finalmente, aun siendo consciente de que quedan muchos campos de investigación por abordar, considero absolutamente necesario que los repertorios vuelvan a formar parte de los programas de coros de aficionados y de grupos especializados. Únicamente desde la escucha de estas obras llegaremos a formarnos un juicio claro y objetivo de su valor y podremos acometer su definitiva revalorización y uso funcional. Ciertamente muchas de estas obras difícilmente caben en las orientaciones actuales de la liturgia, y cada vez se hace más urgente una reflexión sobre el ingente patrimonio musical de la Iglesia católica en España. Manteniendo la absoluta identificación con las normativas vigentes y valorando lo que de positivo se contiene en ellas, no estoy menos convencida de la necesidad de búsqueda de un marco extraordinario, como podría ser una festividad concreta, una efeméride determinada, un entorno arquitectónico adecuado, etc. en el que recuperar obras que conforman nuestro pasado histórico, que tienen valía en lo musical y que han nacido para una función que hace que adquieran todo su sentido e incluso que posibilite su profundo entendimiento. Privar de forma generalizada a todo este tesoro de la función para la que fue compuesto es, desde mi punto de vista, privar al fiel de otro medio que pueda facilitarle su más profunda relación con Dios en la liturgia. Es necesario por tanto, un diálogo abierto con los liturgistas, una reflexión conjunta, una buena selección del repertorio y una buena formación de los fieles, de los intérpretes, de los musicólogos y de los sacerdotes a fin de que el criterio claro permita distinguir lo que es una liturgia parroquial diaria de lo que pudiera ser una celebración extraordinaria, donde la escucha se pueda compaginar con la participación activa y en la que se puedan incluso agotar las vías que las orientaciones actuales de la liturgia dejan abierta a la presencia de estos repertorios de mano de intérpretes especializados.

NOTES I DOCUMENTS

RAFAEL COMPTA I LA MÚSICA SACRA AL FINAL DEL SEGLE XVIII I AL PRINCIPI DEL SEGLE XIX A GIRONA. ANÀLISI D'UN *TE DEUM*

MARTA GRASSOT RADRESA

Rafael Compta i Bosch va néixer al voltant del 1761 a Vic. La seva vida va transcórrer en tres seus eclesiàstiques importants, Vic, Barcelona i Girona, i és d'aquest últim lloc d'on es conserven la majoria de les seves obres.

Segons les diverses fonts consultades a Vic, suposem que provenia d'una família de músics. En una llista sobre els membres de la capella de música de la catedral de Vic que hi ha al Llibre de secretaria del 1780, apareixen tres membres amb aquest cognom: Anton Compta (trompa), Pere Anton Compta (viola) i Rafael Compta (violí).

Sabem que Rafael Compta va restar durant vuit anys com a escolà a la catedral de Vic i seguidament el trobem a Barcelona on va estudiar composició i es va perfeccionar com a violinista, i fou admès en aquesta funció a l'església de Santa Maria del Pi l'any 1786.

Tenim constància que posteriorment va estar com a sotsmestre de capella a la catedral de Barcelona, i al 1794 ja el trobem admès com a mestre de capella a Girona, on hagué de passar períodes conflictius, primer la Guerra Gran (1793-1795) i després la Guerra del Francès (1808-1814).

En aquesta seu va seguir a més els estudis de teologia i va rebre el títol de prevere el 1797. Durant el seu càrrec com a mestre de capella s'encarregava bàsicament d'ensenyar els escolans i presidir els actes de les oposicions. Es té també constància que era massa sever amb els minyons i que no els ensenyava adequadament.

Tenim notícia, ja a partir del 1815, de la seva mala salut; no va tardar a morir, l'agost del mateix any.

Quant a l'obra conservada, tenim de vuitanta-cinc obres a l'Arxiu Capitular de Girona, una obra a la Biblioteca de Catalunya —una cantata— i un petit fragment d'una simfonia a l'Arxiu Diocesà de Girona.

El fons conservat a l'Arxiu Capitular recull l'obra litúrgica i paralitúrgica en llengua vernacle, de la qual destaquen trenta-tres goigs i vint-i-un villancets. Entre les altres obres també es conserven dues misses, un *Magnificat*, un *Te Deum*,

dos motets, rosaris, i també un *Rondó con violines y fagot obligado*, l'única obra profana que es conserva.

Seguint l'anàlisi estilística i detallada del seu *Te Deum* compost l'any 1814 amb registre 224Cm, més l'observació d'altres *Te Deum* i també algunes misses de la segona meitat del segle XVIII de compositors com Domènec Arquimbau, Jaume Balius, Francesc Juncà o Francesc Queralt, hem pogut veure com evolucionaren les tendències estilístiques en aquesta època, i s'ha comprovat un quefer compositiu general que podem observar en aquest *Te Deum* de Rafael Compta, el qual creiem que recull alguns dels aspectes estilístics principals que es van anar incorporant en les obres d'aquesta època, tant elements provinents de la influència italiana, com, més tard, una influència de l'estil nòrdic, especialment de Haydn.

Així els principals trets compositius que hem pogut observar en la majoria d'obres, incloent-hi la de Compta, són: melodia de disseny conjunt i d'àmbit reduït, harmonia molt bàsica, sobretot acords triades, modulacions a tonalitats veïnes i cadències autèntiques, ús d'una plantilla vocal formada per dos cors a quatre veus, i una plantilla instrumental per parelles amb dos violins, dos oboès i dues trompes, i algunes vegades també l'ús de la flauta i el fagot, més un acompanyament.

La textura predominant és l'homòfona amb l'ús puntual de petits fragments imitatius, i finalment en el cas de Compta trobem, en la seva introducció instrumental del *Te Deum* analitzat, una imitació de la forma sonata, la qual cosa denota aquesta influència haydniana del final del segle.

Observem al llarg d'aquesta segona meitat de segle bàsicament un canvi en la textura, que va del contrapunt barroc a l'homofonia, i sobretot una importància gradual que es va anar donant en el tractament instrumental; en el cas de Compta, a més, es percep una influència de l'estructura de sonata clàssica. Creiem que l'arribada de les obres de Haydn a Catalunya —a partir de la dècada de 1780-1789—, que encara es conserven en diverses seus com Manresa, Barcelona, Olot o Girona, hi van tenir un paper remarcable.

Tot i que no ho hem comprovat, moltes obres observades comencen amb una llarga introducció instrumental susceptibles d'imitar la forma sonata a l'igual com hem vist en l'obra de Compta. Aquesta, però, és una hipòtesi que esperem comprovar en recerques properes.

Esperem, doncs, que aquest estudi ens hagi servit per aprofundir i promoure la recerca futura d'una música majoritàriament oblidada, i que no per això deixa de tenir molt a dir.

EL FONS MUSICAL DE L'ESGLÉSIA DE SANT ESTEVE D'OLOT

CARME MONELLS I LAQUÉ

L'objectiu d'aquest article és informar d'una bona part del fons de manuscrits musicals que es conserven a l'arxiu de la comunitat de preveres de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot, del qual estem duent a terme l'inventari.¹

Les primeres referències a la parroquial les trobem en el pergamí de la fundació del monestir benedictí de Sant Pere de Besalú feta pel comte bisbe Miró l'any 977.² L'antic temple va ser substituït l'any 1116 per la construcció d'una església nova.

Malauradament, però, els terratrèmols del final del segle XV afectaren directament l'església, que s'esfondrà, i fou necessària una nova reconstrucció, que degué resultar de poca eficàcia, ja que per l'any 1529 s'hagué de reconstruir novament.

Ja al segle XVIII, s'engrandí l'església parroquial i s'inaugurà l'any 1763. Des de llavors, l'estructura de l'edifici no ha sofert canvis importants.

D'altra banda, l'església parroquial tenia, ja des de molt antic, una important comunitat de preveres. El nombre de beneficiats va anar oscil·lant depenent dels anys i arribà a prop d'una trentena a mitjan segle XVIII.

El benefici de l'orgue va ser fundat l'11 de juny de l'any 1554 sota l'advocació de l'àngel custodi. A l'inici, l'organista, havia de ser natural de la vila d'Olot.³

La fundació del benefici de mestre de capella (MC) va ser posterior. Tot i que existia com a càrrec des de feia temps, s'oficialitzà al principi del segle XVIII.⁴

1. Ja fa uns anys que estem treballant sobre les fons musicals i documentals de la capella de música de Sant Esteve. Vegeu el nostre treball de recerca, *La música a l'església de Sant Esteve d'Olot*, Bellaterra, UAB, 1997.

2. Joaquim DANÉS, *Història d'Olot*, vol. 13, *Els edificis religiosos*, Olot, col·l. «Pairal».

3. Esteban PALUZIE, *Olot, su comarca, sus extinguidos volcanes, su hª civil, religiosa y local*, Barcelona, 1860.

4. Carme GIRALT, «El benefici de l'orgue», *Reviure el passat: Retalls d'història local i comarcal i altres de variat contingut*, Olot, col·l. «Font Moixina», p. 263-279.

La seva creació va derivar sobretot de la necessitat d'una millor direcció del cor de la comunitat, pel nombre creixent de beneficiats.

La importància del fons musical conservat a l'església de Sant Esteve d'Olot, amb prop de mil manuscrits, ja va ser assenyalada inicialment per Francesc Civil, que va ser qui va iniciar una cronologia dels seus mestres de capella i organistes.⁵ Durant el període del 1700 al 1850, fins a deu mestres de capella diferents i quatre organistes ocuparen el càrrec a l'església parroquial.

Sortosament, tant l'arxiu musical com bona part de la documentació de la comunitat de preveres ens han arribat en bon estat. Actualment estem acabant l'inventari de les obres de l'arxiu.

Respecte al fons musical, en aquest estudi considerarem les obres més antigues que s'han trobat. Tot i que es tracta d'un corpus de 747 obres, només s'anitzaran 535 obres d'autor, compostes entre els anys 1735 i 1850, aproximadament. La resta d'obres, fins al moment actual, són anònimes i resten pendents de futures anàlisis i treballs per a poder-ne atribuir l'autor i l'època. Per això els resultats que es presenten en les diferents gràfiques són susceptibles de modificacions notables en revisions posteriors.

Vegeu primer una cronologia dels mestres de capella i organistes que exerciren el seu càrrec a Olot i que tenen obra conservada a l'Arxiu Musical de Sant Esteve d'Olot (AMSEO):

MC DE SANT ESTEVE D'OLOT AMB OBRA CONSERVADA A L'AMSEO													
1735	1745	1755	1765	1775	1785	1795	1805	1815	1825	1835	1845	1855	
	1739					1789		1797		1816		1836	
J. CARCOLER				J. REGOR-DOSA		J. SABORIT		V. ALZINA		H. ALBERICH		J. ANGLADA	
ORG. DE SANT ESTEVE D'OLOT AMB OBRA CONSERVADA A L'AMSEO													
		1789							1821				
J. CASTELLÓ									I. PARELLA				

5. Francesc CIVIL, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, Girona, Caixa de Pensions, 1970. Vegeu també els seus articles: «Mestres de la Capella de Cant i organistes de la Parròquia de Sant Esteve de la vila d'Olot, segles XVII i XVIII», a *II Assemblea d'Estudis Comtat de Besalú*, 1973, p. 103-110, i «La música religiosa a Olot i Comarca corrent el segle XVIII», a *Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, 1977, p. 103-110.

De les 535 obres d'autor localitzades, 299 les podem atribuir a mestres de capella i organistes que exerciren el seu càrrec a la parroquial d'Olot.

L'obra més antiga que es conserva íntegrament és de l'any 1736. L'autor és Josep Carcoler (Cornudella, 1698 - Olot, 1776),⁶ es tracta d'una missa per a difunts a quatre veus, amb acompanyament de violins i baix, curiosament anterior a la data en la qual Carcoler entrà com a mestre de capella a Sant Esteve d'Olot, que va ser pel novembre de l'any 1739.

No s'ha conservat, en canvi, cap obra on figuri el nom d'algun dels seus antecessors en el càrrec: Jaume Sala, Tomàs Martí o Josep Romero.

Atenent al nombre d'obres, els autors de qui es conserva més producció són: Josep Anglada (Olot, 1804-1872), mestre de capella a l'església de Sant Esteve a partir de l'any 1836, amb 107 obres conservades, i Vicenç Alzina, natural de Sabadell, mestre de capella de 1797 a 1815, amb 62 obres.

Sabem que, abans de la seva estada a Olot, Vicenç Alzina havia regentat els magisteris de Santa Maria de Mataró i de Santa Eulàlia de Berga. A l'AMSEO es conserva una de les obres amb què va oposar al magisteri de Berga; es tracta concretament de l'*Aria con violines y baxo obligada de fagot por la oposicion de la chantria de Berga a 26 de marso del anyo del Sr. de 1794*. Després d'ocupar el càrrec de mestre de capella a Olot, Alzina anà a l'església de Sant Just de Barcelona.

De Josep Anglada, sabem que havia estat escolà major de l'església de Sant Esteve d'Olot de 1824 a 1825 i estudiant d'orgue d'Ignasi Parella. Al principi de l'any 1826 Anglada anà a Barcelona per acabar la carrera de mestre i organista i exercí com a organista a Torroella de Montgrí, abans de tornar a Olot com a mestre de capella l'any 1836.

Cal destacar també l'extensa producció de l'organista Ignasi Parella, fill d'Olot (1789-1853), autor d'almenys quaranta-sis obres conservades.

Parella va estar vinculat des de petit a l'església de Sant Esteve, primer com a escolà i després com a suplent dels organistes i mestres de capella titulars.

Amb anterioritat a la seva estada a Olot, Ignasi Parella ocupà el càrrec de mestre de capella i organista a Santa Maria de Ripoll (a partir de l'octubre de l'any 1814), i de mestre de capella a Sant Joan de les Abadesses (a partir de l'any 1815).

La seva incorporació, l'any 1820, al magisteri de l'orgue de l'església de Sant Esteve d'Olot, va donar un revulsiu a l'estudi de l'orgue entre els nens de la ciutat. Així, els seus anys d'estada a Olot van afavorir la creació d'una autèntica escola d'organistes, i trobarem molts dels seus alumnes anys més tard en centres musicals importants.

Finalment, encara que amb un nombre d'obres inferior, destaquem també la producció de Josep Saborit, mestre de capella de l'església de Sant Esteve a partir de l'any 1787, que va morir amb només vint-i-vuit anys.

6. Sobre Josep Carcoler, vegeu Francesc BONASTRE, «Josep Carcoler (†1776): Notícia biogràfica i compositiva», *Recerca Musicològica*, I (1981), p. 113-150.

Vegeu les figures següents:

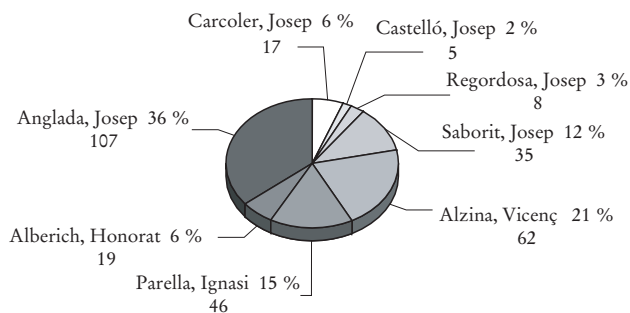


FIGURA 1. Obres de l'AMSEO. Atribuïdes a MC i organistes de Sant Esteve d'Olot (total 299).

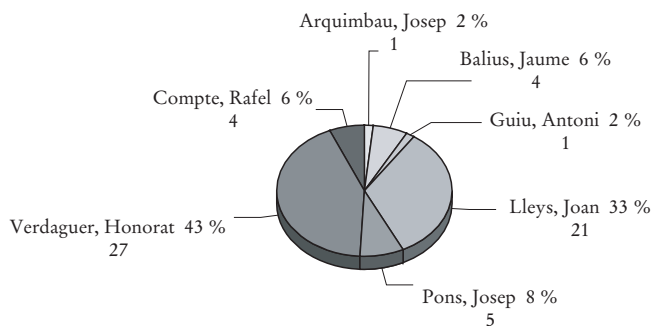


FIGURA 2. Obres de l'AMSEO. Atribuïdes a MC i organistes de la catedral de Girona (total 63).

Hi ha seixanta-tres obres que podem atribuir a mestres de capella i organistes que exerciren el seu magisteri a la catedral de Girona. Els autors amb més obra representada a l'arxiu són Honorat Verdaguer, mestre de capella a la catedral de Girona del 1816 al 1819, i Joan Lleys, mestre de capella del 1823 al 1824.

També es conserva la producció d'autors que van exercir en centres musicalment importants de Barcelona, com la catedral i les esglésies de Santa Maria del Mar i de Santa Maria del Pi.

Destaquen vint-i-nou obres atribuïdes a Carles Baguer (Barcelona, 1768-1808), organista de la catedral de Barcelona a partir de l'any 1790.

D'autors vinculats amb Santa Maria del Mar, trobem Pere Antoni Monlleó (Barcelona, 1720-1792), que va ser mestre de capella a partir de l'any 1759. La presència de diverses obres d'aquest compositor a l'arxiu musical no ens sorprèn, atès que pel setembre de 1763 vingué a Olot per dirigir, juntament amb Josep Carcoler, la música que va ser interpretada amb motiu dels actes d'inauguració de la nova església.⁷

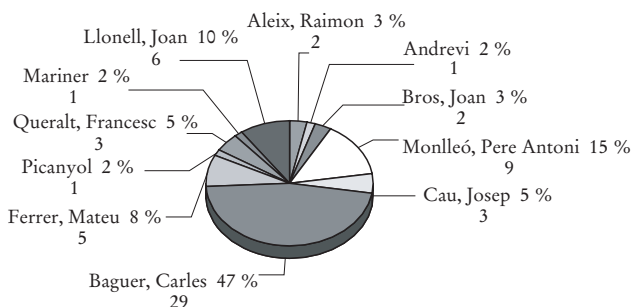


FIGURA 3. Obres de l'AMSEO. Atribuïdes a MC i organistes de la catedral de Barcelona, Santa Maria del Mar i l'església del Pi (total 62).

a) Altres centres musicals

Hem localitzat vint obres vinculades amb la seu de Vic, entre les quals destaquen cinc obres d'Antoni Jordi, que l'any 1739 havia optat, sense èxit, al càrrec de mestre de capella de Sant Esteve d'Olot. També trobem, entre d'altres, obres de Melcior Juncà (Sant Joan de les Abadesses, 1757 - Tarragona, 1824), vinculat també amb Vic durant uns anys.

Es conserva poca producció, en canvi, de la col·legiata de Sant Joan de les Abadesses. Fins al moment, només s'han trobat dues obres de Joan Pussalgues (Gombrèn, 1690 - Sant Joan de les Abadesses, 1770).

Finalment, hi ha un grup important de trenta-tres obres atribuïdes a autors el centre de procedència dels quals es desconeix, de moment.

7. Josep SADERRA, «Breve noticia de las fiestas y demostraciones de regocijo con que la muy ilustre villa de Olot celebró la dedicación de su nueva iglesia parroquial en el mes de setiembre del presente año 1763», *Notas históricas de Olot*.

b) Producció italiana i francogermànica

També són presents a l'AMSEO obres d'autors italians i francogermànics. Trobem quaranta-sis còpies d'obres d'autors italians. En algunes hi consta expressament la propietat d'algun mestre de capella, com ara la d'Honorat Alberich, que va ser mestre de capella de l'església de Sant Esteve a partir de l'any 1816.

Troblem obres de Cimarosa, Pergolesi, Farinelli, Guglielmi, Rossini, Puccini i Verdi, entre d'altres.

De Joseph Haydn es conserva una còpia completa de l'*Stabat Mater*, propietat d'Antoni Pascual, i música de cambra d'Ignasi Pleyel, entre d'altres.

Vegeu, a manera de resum, la distribució de les 535 obres d'acord amb el centre de procedència dels autors.

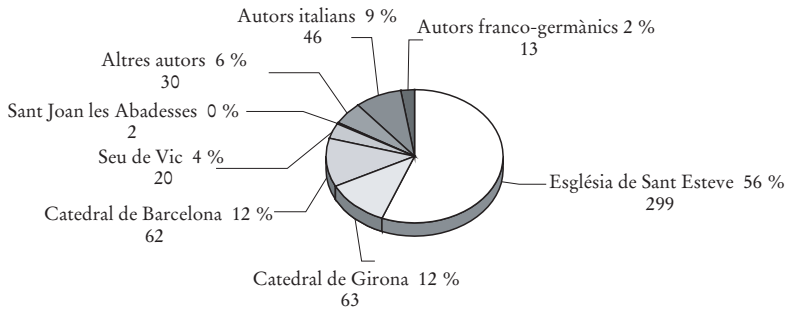


FIGURA 4. Distribució d'obres de l'AMSEO. Atribuïdes a MC, organistes i músics segons centre de procedència (total 535).

En aquesta distribució es pot observar que una mica més de la meitat de la producció analitzada són composicions de mestres de capella i organistes de la mateixa església. Prop del 30 % d'aquesta producció són còpies d'obres d'autors procedents dels principals centres musicals del moment i evidencien el contacte i el coneixement de la música que s'estava fent al Principat, tot i les dificultats d'accés a la comarca a causa de l'orografia.

A més, la riquesa del fons estudiat s'explica dins del context de creixement que experimentà la ciutat al segle XVIII. El cens de població fet l'any 1787 assignà a Olot uns 9.146 habitants, i va passar a ser la sisena població catalana en nombre de persones.⁸

L'església, propietària principal de terres del terme, es va convertir en una de les institucions econòmiques principals i la parròquia de Sant Esteve va esdevenir

8. Josep IGLÉSIES, *El cens del comte de Floriblanca, 1787*, vol. I, Barcelona, 1969-1970, p. 52.

el centre religiós més important. Cal no oblidar que a Olot hi havia dos convents religiosos: el del Carme i el dels Caputxins, que al començament del segle XVIII estaven constituïts per més d'una vintena de religiosos cadascun.

Tornant a les dades de l'article, com ja hem dit a l'inici, s'ha considerat la procedència de les 535 obres atribuïdes a autor. Queda, però, un gruix de 216 obres anònimes per estudiar, la majoria dins d'aquest mateix període, que caldrà analitzar en estudis futurs.

NOTICIARI

MEMBRES DE LA SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA

Jaume Aiats
Montserrat Albet i Vila
Ramon Aramon i Serra
Jordi Argelaga Gras
Xosé Aviñoa
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 Cazurra i Basté
Josep Climent
Daniel Codina
Montserrat Comellas i Barri
Maria Lluïsa Cortada
Francesc Cortès i Mir
Joana Crespi
Francesc Crespi i Cañellas
Josep Crivillé
Imma Cuscó i Pallarès
Xavier Dauí
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
Manuel Mundó i Marcet
Josep Pavia i Simó
Ramon Pinto i Comas
Jordi Planas Gorina
Miquel Àngel Plaza Navas
Magda Polo i Pujadas
Miquel Querol i Gavalda
Jordi Rifé i Santaló
Jesús Rodríguez Picó
Albert Romani
Emili Ros i Fàbregas
Antoni Rossell
Carme Russiñol i Pautas
Ireneu Segarra i Malla
Maria dels Àngels Subirats Bayego
Montserrat Torrent
Josep Maria Vilar

ACTIVITATS DE LA SCMUS (2000-2003)

III JORNADES DE MUSICOLOGIA, RECERCA I INTERPRETACIÓ «LA CATALUNYA NORD I EL NORD DE CATALUNYA»

Monestir de Sant Miquel de Cuixà, Prada de Conflent
Dies 15, 16, 17 de novembre de 2002

Comissió organitzadora: Josep M. Gregori, Xosé Aviñoa, Jordi Rifé, Daniel Codina i Romà Escalas.

Objectius: establir noves relacions entre musicòlegs de Catalunya i França. Es col·labora amb ponents representatius de l'intercanvi musical entre els dos països, amb l'intenció de compartir experiències i comunicacions.

Les sessions de treball es desenvoluparen d'acord amb l'ordre següent:

Ponències: tres ponències, sobre temes relacionats amb l'àrea geogràfica de Catalunya i França:

— Philippe Canguillem (Universitat i Conservatori de Tolosa): «Quels instruments pour la musique de Giovanni Gabrieli ? Une relecture des sources».

— Marta Cureses (Universitat d'Oviedo): «Les relacions amb França dels compositors catalans del segle XX».

— Daniel Codina (Sant Miquel de Cuixà / Montserrat): «Els manuscrits musicals de Cuixà».

Comunicacions lliures: sobre temes de recerca o d'interpretació històrica, entre les quals podem destacar:

— Josep Maria Almancellas: «La Banda Municipal a Barcelona i França (1886-1944)».

— Josep Dolcet: «Les Pièces de Symphonie de Charles Dezmaures (1703)», suites franceses per a la muller de Felip V.

— Monti Galdon: «Contribució al coneixement de les capelles de música a la catedral de Girona del 1880 al 1850».

— Josep Cabré i Anne Ibos-Augé: «El Manuscrit de Casa Xanxo a Perpinyà».

— Imma Cuscó: «L'Arxiu biogràfic dels compositors catalans del Museu de la Música de Barcelona».

Tallers d'interpretació: dues sessions pràctiques guiades per intèrprets especialitzats, Josep M. Gregori i Romà Escalas.

Participació: més de trenta assistents, entre els quals catedràtics de la Universitat de Barcelona, la Universitat Autònoma de Barcelona, la Universitat i el Conservatori de Tolosa, la Universitat d'Oviedo, l'Abadia de Montserrat, el Monestir de Cuixà, l'Escola de Música de Perpinyà, el Museu de la Música de Barcelona, professors de música catalans i francesos, estudiants, intèrprets i cantants.

TAULA

GABRIEL BLANCAFORT I PARÍS	7
----------------------------	---

ARTICLES

<i>Christian Rault</i> ASPECTOS DE LA RELACIÓN ENTRE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL Y PRÁCTICA INTERPRETATIVA	11
---	----

<i>Romà Escalas</i> TRES CLAVIORGUES D'UN MATEIX CONSTRUCTOR A NOVA YORK, MOSCOU I BARCELONA	21
--	----

<i>Simone Erre</i> FRA PRATICA E TEORIA: DA QUALI TAGLIE È COSTITUITO UN CONSORT DI TRAVERSE?	41
---	----

<i>Jordi Ballester i Gibert</i> REPRESENTACIONS MUSICALS EN LA PINTURA CATALANA DEL SEGLE XVI	53
---	----

<i>Josep Maria Gregori i Cifré</i> JOAN BRUDIEU, NOTES A LA SEVA BIOGRAFIA I A L'EDICIÓ DELS MADRIGALS (1585)	63
---	----

<i>Rosa Isusi Fagoaga</i> LOS RABASSA: UN LINAJE DE MÚSICOS DE ORIGEN CATALÁN (SIGLOS XVI-XIX)	79
--	----

<i>Daniël G. Geldenhuys</i> ORAL ABSTRACT IMAGE TRANSMISSION OF A SPANISH-EUROPEAN MUSICAL TRADITION TO CENTRAL AMERICA DURING THE 16 TH TO 18 TH CENTURIES	95
--	----

<i>Daniel Codina i Giol</i> EL MANUSCRIT BC 1638, PROCEDENT DE LA COLLEGIATA DE VERDÚ	103
--	-----

Jordi Rifé i Santaló

LA MÚSICA AL PALAU DE LA COMTESSA DE BARCELONA
DURANT EL GOVERN DE L'ARXIDUC CARLES D'ÀUSTRIA
A CATALUNYA (1705-1714)

131

Xavier Daufí

DANIEL EN BABILONIA, DE FRANCESC QUERALT.
UN EXEMPLE D'ORATORI CATALÀ DEL SEGLE XVIII
I UN POSSIBLE MODEL D'ANÀLISI

145

Monti Galdon i Arrué

ELS ORGUENERS QUE TREBALLAREN A LA CATEDRAL
DE GIRONA DURANT ELS ANYS 1800-1850

167

María Antonia Virgili Blanquet

LA MÚSICA RELIGIOSA EN EL SIGLO XIX ESPAÑOL

181

NOTES I DOCUMENTS

Marta Grassot Radresa

RAFAEL COMPTA I LA MÚSICA SACRA AL FINAL DEL SEGLE XVIII
I AL PRINCIPI DEL SEGLE XIX A GIRONA. ANÀLISI D'UN *TE DEUM*

205

Carme Monells i Laqué

EL FONS MUSICAL DE L'ESGLÉSIA DE SANT ESTEVE D'OLOT

207

NOTICIARI

215

MEMBRES DE LA SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA

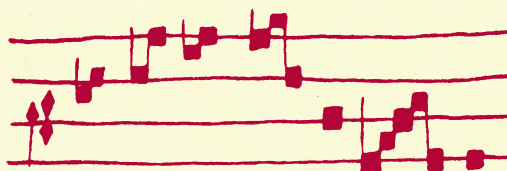
217

ACTIVITATS DE LA SCMUS (2000-2003)

219

TAULA

223



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