

REVISTA CATALANA
DE MUSICOLOGIA

IV

SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA

REVISTA CATALANA
DE MUSICOLOGIA

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

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

IV

BARCELONA

2011

Il·lustració de la coberta:

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

© dels autors dels articles

Editada per la Societat Catalana de Musicologia,

filial de l'Institut d'Estudis Catalans

Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Tiratge: 300 exemplars

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

Disseny de la coberta: Maria Casassas

Compost per Fotocomposició gama, sl

Imprès a Service Point FMI, SA

ISSN (ed. electrònica): 2013-3960

ISSN (ed. impresa): 1578-5297

Dipòsit Legal: B. 42533-2001

Aquesta revista és accessible en línia des de les pàgines:

<http://revistes.iec.cat>

<http://publicacions.iec.cat>



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

MESA DE LA SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA (SCMUS)

President:

Joaquim Garrigosa i Massana

Vicepresident:

Xosé Aviñoa

Secretari:

Jordi Rifé i Santaló

Tresorer:

Jordi Ballester i Gibert

Vocal 1r:

Josep Maria Almacellas i Díez

Vocal 2n:

Xavier Daufí i Rodergas

Vocal 3r:

Josep Dolcet

Vocal 4t:

Emilio Ros-Fàbregas

MEMBRES HONORARIS DE LA SCMUS

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 D'ESTUDIS CATALANS

Romà Escalas i Llimona

ARTICLES

VIVA VOX: SOBRE LA PRONUNCIACIÓ CATALANA DEL LLATÍ TARDÀ ESPECIALMENT EN TEXTOS MUSICALS¹

ANTONI SEVA

RESUM

La pronunciació del llatí és motiu de freqüents errors i dubtes entre els no especialistes. El llatí tardà i medieval, tot i conservar molts trets comuns, va evolucionar de manera particular en els diversos territoris de la llatinitat. Aquí es tracta de determinar els trets propis de la pronunciació catalana comparada amb les altres, sobretot amb la italiana, adoptada per l'Església catòlica. Això afecta una rica literatura de textos litúrgics i profans, molts dels quals han estat musicats. L'article proposa unes normes clares adreçades especialment a la composició i interpretació d'aquests textos.

PARAULES CLAU: prosòdia llatina, llatí tardà i medieval, literatura llatina musicada, llatí i català.

VIVA VOX: ON CATALAN PRONUNCIATION OF LATE LATIN ESPECIALLY IN MUSICAL TEXTS

ABSTRACT

Latin pronunciation is a source of frequent errors and it has raised many doubts among non-specialists. Medieval and late Latin, even though they preserve many common traits, developed in particular ways in the different territories where it was used. Here it will be determined the traits of Catalan pronunciation compared to other pronunciations, especially the Italian, adopted by the Catholic Church. All this affects a rich literature of liturgical and secular texts, many of them with music. The article proposes clear rules addressed especially to the composition and vocal performance of these texts.

KEYWORDS: Latin prosody, late and medieval Latin, Latin literature with music, Latin and Catalan.

1. Aquest article s'ha redactat en resposta a una consulta del director i compositor Joan Grial, qui, amb gran escrupolositat filològica i musical, expressava els seus dubtes en un terreny en què abunden les confusions i els mals hàbits.

La pronunciació del llatí que sentim als mitjans audiovisuals molt sovint feix les orelles dels llatínistes. Això és particularment molest en les obres musicals,² amb pronúncies bàrbares, sobretot en l'accentuació. Rarament sentim ben pronunciat *Carmina Burana* (s'ha de dir «els *Cármina Burána*»);³ sentim dir *libéra me* (en lloc de *libera me*), *réquiem* (per *réqwiem*), *dramátis personáe* (per *drámatis persónae*); gairebé mai sentim dir correctament *Tárraco* i menys encara *Bárcino* (aquí fins i tot alguns pronuncien la *c* a la castellana); etc. De manera semblant, altres llengües també en surten perjudicades, com l'alemany i en especial l'italià: sentim dir (*Cecilia*) *Bartóli*, *Paólo*, etc. Pel que fa al llatí, sol donar-se'n per excusada la ignorància, com si es tractés d'una llengua exòtica. Al contrari, es consideraria un gran senyal d'ignorància la mala pronúncia de l'anglès en mots com *out*, *Washington*, si es pronunciessin *out*, *Vasingtón*. Tot això demostra incúria o baix nivell cultural⁴ i, en el cas del llatí, un allunyament de les nostres fonts.

La prosòdia llatina, òbviament, no es pot abordar com si fos un bloc unitari. Cal tenir-hi en compte les coordenades cronològiques i dialectals. Si ens referim al llatí clàssic (aprox. quatre segles), els fets són prou clars: hi correspon la pronunciació clàssica o erasmiana adoptada gairebé absolutament en els medis acadèmics. Aquesta pronunciació s'ha d'aplicar també a les obres clàssiques, o de tema clàssic, musicades per compositors contemporanis (I. Stravinsky, J. Soler, etc.). Però fóra un anacronisme aplicar-la a textos més tardans, litúrgics o profans, molts dels quals són medievals.

El llatí tardà i medieval presentava molts elements comuns, però també diferències dialectals que anaven en augment, i més amb l'extinció del llatí com a llengua parlada i l'aparició de les llengües derivades; en sentit contrari, l'ús culte d'una llengua comuna, prestigiosa i ritual, actuava com a factor conservatiu. L'evolució del llatí va donar lloc a diverses tradicions prosòdiques, més o menys estables, en les diferents regions de la llatinitat. La més sòlida i divulgada és la italiana, adoptada per l'Església catòlica.

També hi ha hagut, naturalment, una tradició específica catalana; el pas del temps i les influències foranes, però, l'han enterbolida. Per tant, s'ha de restaurar, sistematitzar i unificar. Ha de ser una pronunciació independent, en particular, tant de la italiana com de la castellana i de la francesa, que han introduït en la catalana elements estranys, per contacte o per pressió. Ara bé, no s'han de perdre de vista els elements comuns a tota la llatinitat: de fet, moltes de les regles que es donaran aquí tenen validesa general; altres són peculiars del català.

La pronunciació que proposo té en compte l'evolució del llatí i la divisió dialectal: llatí clàssic i tardà, pas al romànic, modificacions comunes del català i variants dialectals. Moltes normes són clares i segures, però no totes: hi ha casos am-

2. Fins i tot, a vegades, en la locució de Catalunya Música, una emissora que fa lloables esforços per la pronúncia acurada.

3. Aquí l'accent agut indica només la síl·laba en què recau l'accent, no si la vocal és oberta o tancada.

4. Vaig sentir explicar a Antoni Ros Marbà que, quan la BBC li havia de fer una entrevista, abans li van demanar si el seu nom s'havia de pronunciar *Antóni* (i no *Ántoni*). Se n'hauria de prendre exemple.

bigus o discutibles. Sense pretendre ser exhaustiu, exposo a continuació els punts que em semblen clars i també els que presenten dificultats.

CONSONANTISME

Només alguns sons i la seva representació gràfica requereixen alguna observació:⁵

— *c i g*:

En llatí clàssic es pronunciaven sempre igual (com la *c* de *casa* i la *g* de *gall*), davant de qualsevol vocal; en textos medievals, s'han de pronunciar com en català, fins i tot davant dels diftongs clàssics *ae* i *oe*, tots dos reduïts més tard a *e* (cf. *infra*): *caput*, *centum*, *circa*, *cogo*, *genius*, *regis*, *c(a)elum*, *c(o)etus*.

— *h*:

Sempre muda; cal evitar la lletja pronúncia italiana en *mihi*, *nihil* (*miki*, *nikil*).⁶

— *s*:

Tot i que en llatí clàssic la *s* era sempre sorda, després es va dividir en sorda (*s*-, *-ss*-, cons. + *s*-) o sonora (*-s*- intervocàlica, *-s* si el mot següent comença per vocal); es pronuncien com en català: *salus*, *assigno*, *mensis*, *risus*, *omnes amici*.

— *x*:

Signe que representa dos sons; em sembla més adequat conservar-li el valor llatí (*ks*), fins i tot en posició intervocàlica: *iunxi*, *dixi*, *rex*.

— *z*:

Només es dóna en mots grecs i es pronuncia com en català *tz* (*dz*), fins i tot en posició inicial: *baptizo*, *Zephyrus*.

— *i i u* consonàntiques:⁷

Sempre davant vocal, formant-hi síl·laba; en llatí clàssic tenien el mateix valor que la *i* i la *u* consonàntiques del català (*y*, *w*: *deien*, *iode*, *diuen*): *iam*, *uenio*,

5. Per simplificar, dono aquí a cada signe, si no s'indica el contrari, el valor que habitualment té en català.

6. Aquesta pronúncia prové d'un intent tardà de restaurar la primitiva aspiració, exagerant-la. Darrerament ha tingut una poc feliç conseqüència en català: els diccionaris admeten ara *aniquilar* (cosa que no va fer Fabra), forma innecessària i sens dubte no presa directament de l'italià; hauríem de dir, doncs, també *niquilisme* com fan els italians (*annichilare*, *nichilismo*).

7. En llatí clàssic les *i i u* consonàntiques no es distingien gràficament; aquesta grafia, la més correcta, és la que es manté en l'edició de molts textos clàssics, com els de la Fundació Bernat Metge: *iam*, *uenio*, *iunenis*. A partir del Renaixement, les consonàntiques solien representar-se amb *j i v* (*jam*, *venio*, *juvenis*). Actualment també molts editors fan servir un sistema mixt: representen les *i* vocàlica i consonàntica amb *i*, mentre que representen la *u* vocàlica amb *u* i la consonàntica amb *v* (*iam*, *venio*, *iunenis*).

iuuenis (*yam*, *wenio*, *ywwenis*), però més tard van derivar en els sons fricatius representats en català per *j* i *v*;⁸ seria lícit pronunciar-les així (*jam*, *venio*, *jwvenis*), però em sembla més estès i preferible el costum de pronunciar-les, respectivament, com a *y* i *v* (*yam*, *venio*, *ywvenis*).

— *ch*, *ph*, *th*:

Respectivament, *k*, *f*, *t*.

— *gn*:

Com en català: *agnus*, *dignus*; cal evitar la pronúncia a la italiana o a la francesa (= *ny*).

— *qu*:

Sempre ha de sonar la *u*: *quasi*, *qui*, *undique*, *requiem*, *relinquo* (*quasi*, *qüi*, etc.).

— *ti* seguides de vocal:

En llatí clàssic la *t* tenia el seu valor original (com en català *atiar*); després es va assibilar. S'han de pronunciar com si fos *ci*-, evitant la pronúncia italiana (*ts*) i castellana (*th*): *gratia*, *ratio* (*gracia*, *racio*).

— *s*- seguida de consonant:

S'ha de pronunciar sense *e* protètica: *spiritus*, *statuo* (no *espiritus*, *estatuo*).

VOCALISME

La qüestió és difícil. El sistema del llatí clàssic comprenia cinc vocals del mateix timbre que podien ser llargues o breus, distinció que més tard es va perdre, alhora que s'incrementaven els timbres vocàlics, i es desdoblaven la *e* i la *o* en obertes i tancades. A més, el llatí distingia la quantitat natural de la vocal de la quantitat de la síl·laba de què formava part; així, en *terra*, la *e* era breu, però la síl·laba *ter*- era llarga; la *e* interior del verb *habere* era llarga de natura, però s'abreujava davant vocal (*habeo*). Això té conseqüències en l'evolució de la pronúncia i en l'accentuació. Per la seva banda, el pas de les vocals del llatí tardà al català presenta molts punts obscurs i el sistema resultant té anomalies i notables diferències dialectals.

Al meu parer, una pronunciació a la catalana, pel que fa a les vocals, ha d'atendre dos criteris fonamentals, oposats en part: l'evolució fonètica del llatí al català i el valor fonològic de les vocals en llatí. El segon restringeix el primer i ha de prevaler.

8. La *v*, pronunciada a la manera del balear i de gran part del valencià, sense confusió amb *b*, amb clara distinció, per exemple, entre *vella* i *bella*.

— *i i u*:

Aquestes vocals tancades, tant tòniques com àtones, no ofereixen cap dificultat: es pronuncien igual en llatí i en català.

— *a, e i o* àtones:

Com a conseqüència del valor fonològic d'aquestes vocals en llatí, s'han d'excloure la vocal neutra i el tancament de la *o* en qualsevol posició per dos motius: perquè això impediria distincions rellevants en llatí, especialment en les desinències casuais i personals, i perquè no són fenòmens propis de tot el domini català. Un parell d'exemples: *domine* (voc. de *dominus*) en català oriental es pronunciarà com *domina* (nom., voc. i abl. de *domina*), i *dominos* (ac. pl.), com *dominus* (nom. sing.); *emitto* es pronunciarà com *amitto* i *moratus* com *muratus* (mots de significat molt diferent). Les distincions hi són ben clares en llatí i en català occidental.

— *a* tònica:

No presenta cap dificultat: es pronuncia igual.

— *e* tònica:

En general, en tot el domini llatí, la *e* llarga del llatí clàssic es converteix en *e* tancada en llatí tardà, i la *e* breu, en *e* oberta; d'aquest estadi parteixen les llengües romàniques. Però l'evolució en català és inversa. Es tracta d'un fenomen excepcional, complex i de causes discutides.

El fet és que en català oriental la *e* llarga es converteix en *e* oberta; en balearic, en vocal neutra; en català occidental, en *e* tancada. Exemples: *catena*: *cadèna*, *cadèna*, *cadéna*;⁹ *credere*: *crèure*, *crêure*, *créure*; *tres*: *très*, *três*, *trés*; *plenus*: *plè*, *plê*, *plé*.

Al seu torn, la *e* breu es converteix en *e* tancada en tots els dialectes. Exemples: *bene*, *deus*, *equa*, *herba*, *meus*, *pellis*, *tenet*, *uenit*,¹⁰ *ueniunt*: *bé*, *déu*, *égua*, *hérba*, *méu*, *péll*, *té*, *vé*, *vénen*.¹¹ Ara bé, en certs contextos fònics, especialment davant de *l i r*, es dona *e* oberta. Exemples: *certus*, *gelu*, *generus*, *mel*, *pedem*, *perdere*, *terra*: *cèrt*, *gèl*, *gèndre*, *mèl*, *pèu*, *pèdre*, *tèrra*.

En les altres llengües romàniques, generalment la *e* tancada es manté i la *e* oberta sol diftongar en *ie*; això és parcial en italià, més complex en francès i sistemàtic en castellà. Exemples: *a*) *e* llarga: italià: *catena*, *credere*, *tre*; francès: *croire*, *trois*; castellà: *cadena*, *creer*, etc.; *b*) *e* breu: italià: *bene*, *herba*, *miele*, *piède*, *tiene*,

9. Represento aquí la vocal oberta amb accent greu; la neutra, amb circumflex; la tancada, amb agut.

10. El present *uenit*, amb *e* breu, s'oposa al perfet *uenit*, amb *e* llarga.

11. Observem, de passada, que, sense tenir en compte aquesta evolució general, els diccionaris catalans registren *rèquiem* i *tedèum*, tot i tractar-se en tots dos casos d'una *e* breu; em sembla erroni, sobretot el segon, perquè, en contra del títol, en la lletra de l'himne per força s'ha de dir *te Déum laudamus*.

viene; francès: *bien, herbe, miel, pied, tient, vient*; castellà: *cierto, hielo, yerno, miel, tiene, viene*, etc.

— *o* tònica:

De manera anàloga a la *e*, la *o* llarga del llatí clàssic deriva en *o* tancada en llatí tardà, i la *o* breu, en *o* oberta.

El català és aquí més regular: en general, es manté en l'estadi del llatí tardà. Exemples: *a)* *o* llarga/tancada: *amorem, carbonem, corona, donat, pomum, totus: amor, carbó, corona, dóna, poma, tot; b)* *o* breu/oberta: *bonus, domina, locus, mors, nouus, pons: bo, dona, lloc, mort, nou, pont*.

Ara bé, hi ha una tendència a l'obertura de la *o* tancada en síl·laba inicial: *florem, gloria, hora, nomen, sol: flòr, glòria*, etc.; aquesta tendència no es dóna en el nord del català oriental (*flór, hóra*, etc.), i en rossellonès encara es tanca més, en *u* (*flur, sul*, etc.).

En les altres llengües romàniques, es manté la *o* tancada (en francès vacil·la entre *o* i *ou*): italià: *amore, carbone*, etc.; francès: *amour, charbon*, etc.; castellà: *amor, carbón*, etc. La *o* breu diftonga en *uo* en italià (*buono, luogo*, etc.), en l'antic diftong *eu* en francès (*il meurt, neuf*, etc.), en *ue* en castellà (*bueno, dueña, luego*, etc.).

— *y*:

Aquesta vocal és la transcripció de la *υ* grega, que representava un so intermedi entre la *i* i la *u* (com la *u* del francès i la *ü* de l'alemany). Sempre va ser un so estrany al llatí, introduït per via culta en els hel·lenismes. S'ha de pronunciar com la *i*, d'acord amb l'evolució en totes les llengües modernes.

DIFTONGS

Els únics diftongs del llatí clàssic són *ae, oe* i *au*; també, secundàriament, *eu* i *iu*.

En llatí clàssic hi havia tendència a reduir *au* a *o* (*Claudius/Clodius, auricula/oricula*); amb tot, el diftong es va mantenir fins en llatí tardà; en diverses llengües romàniques s'ha reduït a *o* (*audire, aurum, paucus: oir, or, poc*). S'ha de mantenir la pronúncia diftongada: *aurum, laudo*, etc.

El diftong *eu* només es dóna en uns pocs mots llatins que han sofert apòcope (*ceu, neu, seu*) i sempre en els abundants mots grecs que el contenen (*euge, Europa*, etc.). S'ha de mantenir. Només en els dat. *cui* i *huic* es dóna el diftong *ui* en llatí clàssic.

Ja des d'antic *ae* tendia a reduir-se a *e*, oberta en llatí tardà, com la *e* breu. Té, doncs, el mateix tractament que aquesta vocal, és a dir, en català: *a)* en posició tònica: *e* tancada en general (*caecus, graecus, saeculum: céc, gréc, ségle*) i oberta en certs casos, especialment davant *r* i *l* (*caelum: cèl*, i també *praemium: prèmi*); *b)* en posició àtona, especialment en desinències, no és admissible la vocal neutra: *laetitia, aestuus, dominae, causae*.

El diftong *oe* és poc abundant en llatí clàssic; en llatí tardà evoluciona a *e* tancada, com la *e* llarga. Un mot com *poena* dona *e* oberta en català oriental i tancada en occidental; de manera semblant, *amoenus*.

SIL·LABACIÓ

La correcta separació de les síl·labes és molt important en la recitació i en el cant. Per sort, el català és la llengua que, en aquest aspecte, més s'assembla al llatí, sense admetre diftongs creixents (*ia*, *ie*, etc.), com fan l'italià, el francès i el castellà; pel que fa als decreixents, ja hem dit quins són els únics diftongs llatins. Per tant, s'ha de separar així: *gra-ti-a*, *di-es*, *ge-ni-i*, *ra-ti-o*, *stu-di-um*; *tu-a*, *stre-nu-e*, *tu-i*, *tu-o*, *tu-us*.

Les mateixes combinacions de vocals dels diftongs a vegades no formen diftong, sinó que estan en hiat: *ae* i *oe* són diftongs gairebé sempre; *au* sense formar diftong és raríssim; *eu*, llevat dels casos indicats, no forma diftong. Combinacions en hiat: a) *ae* no és diftong en algun mot d'origen grec, com *a-er*, *a-e-ris*, *a-e-ri-us*, que es diferencia de *aes*, *ae-ris*, *ae-ra-ri-um*; tampoc no ho és en l'hebreu passat pel grec *Mi-cha-el*; b) *oe* no és diftong en compostos com *co-e-o*, *intro-e-o* i en el grec *po-e-ta*; c) *eu* no és diftong en mots llatins, com *de-us*, *me-us*, *fer-re-us*.

ACCENTUACIÓ

Encara més important per a la recitació i el cant i la composició musical és la correcta col·locació de l'accent. Aquesta depèn en llatí de la quantitat de la penúltima síl·laba: si és llarga, el mot és pla; si és breu, el mot és esdrúixol. No podem entrar aquí en aquesta qüestió, amb diverses excepcions i casos ambigus. Els diccionaris i les gramàtiques especifiquen la quantitat de les síl·labes en el lèxic, en els temes i en els sufixos.

Convé, però, cridar l'atenció sobre els casos variats que presenta la conjugació, sobretot per la tendència a desplaçar l'accent, que es dona en català i en castellà (i convertir els mots d'esdrúixols en plans) i encara més en francès (i convertir els mots d'esdrúixols i plans en aguts), cosa que no es dona en italià. Per exemple, en les diverses formes de *libero*, el llatí accentua així: (pr.) *líbero*, *líberas*, *liberat*, *liberámus*, *liberátis*, *liberant*, (imperat.) *líbera*,¹² *liberáte*, (imperf.) *liberábam*, *liberábas*, *liberabámus*, *liberabátis*, etc. La tendència (a evitar absolutament!) del parlant català, per calc de la seva llengua, és accentuar *libéro*, *libéras*, *libérant*, *libéra*, *liberábamus*, *liberábatis*.

12. Un exemple excel·lent, en l'ofertori del *Requiem* de Mozart: «[...] líbera ánimas [...] líbera éas [...]».

També hi ha altres mots (subst. i adj.) en què en català s'ha desplaçat l'accent. Els cultismes *artífex*, *pontífex* estan mal formats: llatí: *ártifex*, *póntifex*; llatí: *húmilis* hauria de donar *húmil*; per influència d'*humit* es tendiria a alterar la bona pronúncia (*h*)*úmidus*.

CONCLUSIÓ

Com s'ha pogut comprovar, la pronunciació del llatí, clàssic o tardà, és complexa. Hi ha molts punts clars i fàcils d'aplicar; altres, pocs, són discutibles. Alguns exigeixen coneixements especials de fonètica i prosòdia llatina i romànica que no es poden demanar ni a les persones cultes en general i que requereixen l'assessorament d'un filòleg. De tota manera, ben mirat, la pronunciació del llatí no és més difícil que la de l'italià i ho és molt menys que la del francès i de l'anglès.

Algunes normes proposades aquí poden sobtar, perquè s'aparten del català, però cal tenir ben present que pronunciar el llatí a la catalana no és el mateix que pronunciar el català. El nucli del sistema prosòdic llatí s'ha de preservar; si no, ja no fóra llatí.

En la meva opinió, cal procurar que la pronunciació catalana del llatí sigui estricta i unitària; ho ha de ser en els punts essencials i en els comuns. S'han d'evitar les barreges i les incoherències. Ara bé, és del tot admissible —i, a més, inevitable— que es donin algunes variants espontànies, sobretot dialectals: no hi fa res, per exemple, si els uns diuen *plénus* i *flôres* i els altres *plénus* i *flôres*. Com en totes les qüestions de parla, la norma fixa i dona estabilitat, evita les solucions arbitràries i les intrusions alienes, però ha d'estar oberta als usos lícits i genuïns que el costum i la tendència natural dels parlants imposen.

Aquí m'he ocupat dels aspectes que corresponen a la filologia: la descripció i l'explicació dels fets i les normes que se'n poden extreure. Però, d'altra banda, s'hi interfereix una qüestió prèvia, externa, de «política» lingüística: l'elecció del tipus de pronunciació. Em refereixo en concret a les recomanacions vaticanes d'adoptar en la litúrgia la pronunciació a la italiana, a fi d'uniformar els usos en un domini propi. És una opció lícita, subjecta a la decisió de les parts interessades. Ara bé, ha de quedar clar que, des del punt de vista filològic, aquesta opció no és l'única legítima. I, encara més, fora de l'àmbit que li és propi, és una opció desencertada, impertinent: no tot el llatí tardà i medieval és italià ni litúrgic. Sens dubte, l'enamorat autor dels *Carmina Riniipullensia* no pronunciava així els seus versos. Tanmateix, no cal exagerar la magnitud del problema: com ja he dit, sobre les peculiaritats, hi predominen els elements unitaris. Si es respecten els punts essencials del sistema, si s'eviten les pronúncies bàrbares, que fan mal a l'orella i comprometen la dicció i el ritme, ja hi haurà molt de guanyat. No a tothom es poden demanar certes subtileses.

UN ORGUE MEDIEVAL ESCULPIT EN UNA COLUMNA DEL POBLE DE CALACEIT

PERE FONT SALVAT

RESUM

Després de fer una descripció general del poble de Calaceit (Terol) i de la seva història, l'article comenta la particularitat de la casa anomenada *del Justícia* que, en una columna de pedra, té un baix relleu que pot representar un orgue. En fa una descripció i analitza les diferents interpretacions que es donen o s'han donat a aquest baix relleu. Descriu els diversos manuscrits medievals en què apareix el dibuix d'un orgue semblant, la qual cosa permet situar-lo en el temps i deduir de quin tipus d'orgue es tracta. D'acord amb aquestes fonts, aquest instrument seria de finals del segle XIII o principis del XIV, la qual cosa concorda amb la datació de les columnes gòtiques de la casa. També explica que, l'any 1999, un constructor d'orgues holandès va fer-ne un, seguint la il·lustració d'un dels manuscrits citats en aquest article i també basant-se en altres textos. Aquest orgue es pot veure i escoltar en una església de Groningen, a Holanda. Finalment, l'article obre una sèrie d'interrogants addicionals que podrien esperonar alguna altra persona a continuar-ho investigant més a fons. Era aquesta la casa de l'orguener o de l'organista de l'església, que és just al davant? Com és que un orgue d'aquestes característiques, o la seva imatge, va arribar a Calaceit? El misteri resta obert.

PARAULES CLAU: bordó, Calaceit, medieval, orgue, orgue positiu.

A MEDIEVAL ORGAN CARVED IN A COLUMN AT THE VILLAGE OF CALACEIT

ABSTRACT

Description of the village of Calaceite (province of Teruel) and its history in which a house known as *del Justícia* has a stone column containing the carved representation of what seems to be an organ. After a discussion of different interpretations regarding this depiction, there is a description of several medieval manuscripts with drawings of a similar organ, which helps to learn about the characteristics of this organ and its possible date. According to these sources, this instrument would date from late-13th to early-14th century,

which corresponds to the date of the gothic columns in this house. In 1999 a Dutch organ builder made an organ following the instructions of these manuscripts and other texts; one can see and listen to this organ at a church in Groningen, Holland. Finally, the article puts forward a series of additional questions that could encourage other scholars to continue this research: was this house (facing the village's church) that of the organist? How come such an organ, or its image, reached Calaceite? The mystery rests open.

KEYWORDS: bourdon, Calaceite, Middle Ages, organ, positive organ.

Calaceit és un poble d'uns 1.200 habitants de la comarca del Matarranya, que pertany a Terol, a la franja de ponent de parla catalana. Està situat a 24 km de Gandesa a la carretera d'Alcanyís. D'origen àrab, neix al peu de la carretera per elevar-se per carrers costeruts fins a un turó. Aquesta vila constitueix un conjunt urbà de singular interès artístic per la seva arquitectura civil. L'any 1974 el nucli antic va ser declarat conjunt històric-artístic. Hi ha dues cases d'aquest poble reproduïdes al Poble Espanyol de Barcelona.

Hi ha una data clau en la història de Calaceit: el 25 de maig de 1644. Aquest dia els exèrcits de Felip IV, en les seves guerres contra Catalunya, van destruir, saquejar i incendiar el poble. L'església del segle XII va quedar destruïda, com la majoria dels edificis. Molts d'ells van ser restaurats al segle XVIII, en un període de pau i expansió econòmica.¹

No obstant aquesta destrucció quasi total, són notables alguns elements aïllats d'època gòtica, datables del segle XIV, com dues cases del carrer de l'Església, la número 5 i la número 9. Aquesta darrera és l'anomenada *Casa del Justícia*. El Justícia era el nom que es donava a l'Aragó a l'encarregat d'administrar-la, tant en un poble o una comarca com en el Tribunal del Rei. Aquesta casa té un petit porxo fent cantonada amb dues arcades i mitja d'estil gòtic; dues donen a un carrer i l'altra mitja dona al carrer de l'Església (figura 1). A simple vista sembla, per la diferència de la pedra, que és una casa construïda en dues o tres etapes: un tros de la part baixa seria de l'estructura gòtica d'abans de la destrucció de 1644 i el pis superior, posterior a aquesta data, potser del segle XVII o XVIII. Sigui com sigui, a la façana del carrer de l'Església hi ha un balcó totalment de pedra, únic d'aquesta mena al poble, amb una inscripció que diu: «Miguel Carniser 1792».

La particularitat d'aquesta casa, des del punt de vista musicològic, és que, a la columna que fa cantonada, hi ha esculpit a la pedra un baix relleu d'uns 20 cm d'amplada per 15 d'alçada que creiem que representa un orgue (figura 2).

Aquest orgue seria un orgue positiu, ja que consisteix en un gran moble o taula amb potes. Aquest moble té una espècie de ranura o obertura longitudinal, potser ornamental. De la part superior, en surten: a l'extrem esquerre una mena

1. Santiago VIDIELLA I JASSÀ, *Recitaciones de la historia política y eclesiástica de Calaceite*, 2a ed., Calaceit, Ayuntamiento de Calaceite, 1996.



FIGURA 1. Casa del Justícia. A la columna que fa cantonada es pot apreciar el baix relleu.



FIGURA 2. Baix relleu de la columna de la casa del Justícia.

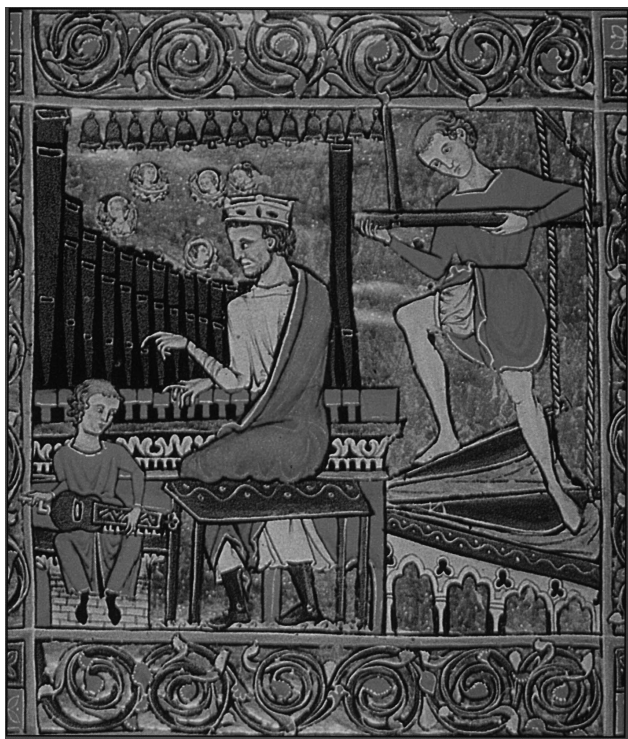


FIGURA 3. *Rutland Psalter*. El rei David com a organista.

de suport i un tub alt, com un bordó, després ve un petit espai sense tub i a continuació una sèrie de cinc tubs amb alçada creixent d'esquerra a dreta.

Hi ha una interpretació popular a Calaceit del significat d'aquest baix relleu: diuen que es tracta de mesures de longitud sobre una taula, relacionades amb la «vara jaquesa».² Aquesta mesura, que es feia servir a tot l'Aragó, la trobem esculpida a l'anomenada *Lonja chica* a la portada sud de la catedral de Jaca i també en altres llocs de l'Aragó. La seva longitud és de 772 mm i es dividia en quatre pams.³ És molt més llarga que qualsevol dels cinc tubs del baix relleu de Calaceit. Creiem que aquesta interpretació és interessant però, com a mínim, aventurada.

Per altra banda, hem confirmat que la senyora Teresa Jassá (1928-1999), ceramista famosa i historiadora de Calaceit, donava a aquest baix relleu dues possibles interpretacions: una taula amb piles de llibres o un orgue; aquesta darrera és

2. Donem les gràcies a David Arrufat, responsable del Departament de Patrimoni de la Comarca del Matarranya per la gestió amb l'alcaldeessa de Calaceit, Rosa Maria Domènech, que li ha donat aquesta interpretació popular del baix relleu.

3. Antonio GARCÍA OMEDES, *Guía digital del arte románico*, Osca, 2002.



FIGURA 4. *L'Apocalipsi* de 1313. El mar de cristall.

la mateixa que li donem nosaltres.⁴ Però, de quin tipus d'orgue es tracta? En quina època el podem situar?

El bordó que hi ha en un costat ens dóna la idea que es tracta d'un orgue medieval. La primera cosa que crida l'atenció és la semblança d'aquest orgue amb el que es veu en una miniatura que representa el rei David com a organista i que es troba al foli 97b del *Rutland Psalter* (figura 3). Aquest manuscrit es conserva a la British Library i va ser copiat a Anglaterra, potser a Londres, entre 1250 i 1260. Va pertànyer durant un temps als ducs de Rutland; d'aquí ve el seu nom, fins que es va vendre a la British Library.⁵

El constructor d'orgues holandès Winold van der Putten va construir un orgue com aquest l'any 1999, que ell anomena *orgue Theophilus*, per una exposició al Drents Museum d'Assen, a Holanda. El va fer basant-se en aquest dibuix del *Rutland Psalter*, en textos del monjo benedictí Theophilus, del segle XI, també en textos de l'anomenat *Anònim de Berna* i en converses amb l'organista Jankees Braaksma. Aquest orgue és ara a la petita església de Marsum, a Groningen.⁶

4. Hem d'agrair aquesta informació a Jordi Fontcuberta, antic guia de la població de Calaceit, que l'havia rebut directament de llavis de Teresa Jassá.

5. *Rutland Psalter*, Gran Bretanya, Londres, British Library, Additional Ms. 62925.

6. Al lloc web, a més de l'explicació sobre la construcció de l'orgue, també en podeu veure fotografies: <http://www.orgelmakerij.nl/frameen.html>. El mateix lloc ofereix la possibilitat de descarregar un fitxer en MP3 que ens permet escoltar com sona l'instrument.

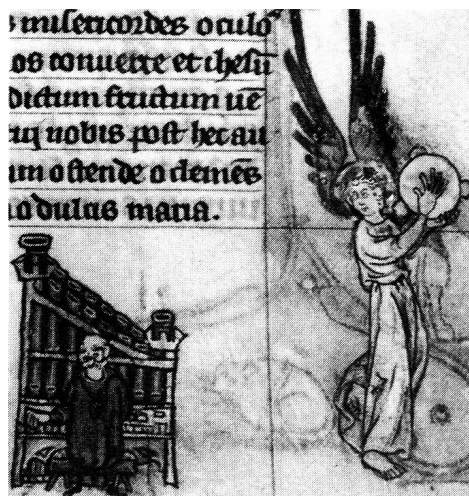


FIGURA 5. Figura 89 de la p. 101 del llibre
Historia de los instrumentos musicales.

També trobem representat un orgue semblant al manuscrit de l'*Apocalipsi* de 1313, signat i datat pel seu il·luminador Colin Chadelve. Aquest manuscrit va ser copiat a París i es conserva a la Bibliothèque Nationale de France. Al foli 46r, que representa «El mar de cristall» descrit a l'*Apocalipsi* (Ap. 15,1-4), hi ha dibuixats set músics, un dels quals toca un orgue semblant al del *Rutland Psalter* i un altre músic situat al darrere sembla que n'acciioni les manxes (figura 4).⁷

Aquest tipus d'orgue amb teclès aparentment cromàtiques, i un tub de bordó amb la seva pròpia tecla, apareix també en una miniatura d'un llibre d'hores flamenc, dels voltants de 1300, que es conserva a la British Library (figura 5).⁸

El baix relleu de Calaceit té una singularitat, i és que l'orgue no està representat des del costat de l'organista, sinó des de l'altre costat. A tots els manuscrits el trobem dibuixat amb el bordó a la dreta i els tubs en ordre ascendent cap a l'esquerra, i a Calaceit és completament al revés.

Sigui com sigui, tot apunta que es tracta d'un orgue positiu de finals del segle XIII o principis del segle XIV.

Com en totes les recerques, se'ns obren uns quants interrogants addicionals, que podrien esperonar algú a continuar investigant: era aquesta casa la de l'orguener o de l'organista de l'església parroquial (de fet, la casa és just al davant de l'església)?, o l'escultura indicava, simplement, que en aquella casa hi vivia un músic?

7. *Apocalipsi*, França, París, Bibliothèque Nationale, 1313, Ms. fr.13096.

8. Segons es veu a la il·lustració núm. 89 del llibre de Mary REMNANT, *Historia de los instrumentos musicales*, Barcelona, Ma Non Troppo, 2002, p. 101.

Tots els manuscrits en què trobem representat un orgue semblant són fets al nord de França o a Anglaterra. Com és que un orgue d'aquestes característiques, o la seva imatge, va arribar a un lloc tan perifèric com Calaceit? De 1180 a 1428 tant el castell com el poble estaven sota el domini de l'orde de Calatrava. Encara que era un orde només d'àmbit hispànic, van ser els cavallers d'aquest orde els que van fer portar l'orgue a Calaceit? De fet, no sembla que siguin massa freqüents els orgues d'aquest tipus a la península Ibèrica a finals de l'edat mitjana, per la qual cosa el misteri resta obert.⁹

9. En aquest sentit, vegeu l'estudi sobre els orgues medievals hispànics realitzat per Kimberly MARSHALL, «The organ in 14th-century Spain», *Early Music*, 20 (4), 1992, p. 549-557; així com el repertori iconogràfic dels orgues representats en la pintura catalanoaragonesa entre mitjan segle XIV i finals del segle XV, publicat per Jordi BALLESTER, «Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», *Revista de Musicología*, XIII (1), 1990, p. 123-201.

EL LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT, UNA CORONA SONORA DE LLAORS MARIANES*

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ

Al P. Gregori Estrada, com a penyora d'amistat

RESUM

Aquest article fou en el seu origen una conferència per a preludiar un concert del Llibre Vermell de la Capella Reial de Catalunya de Jordi Savall. Posteriorment, ha donat peu a un reguitzell de reflexions sobre l'entorn i el marc mitològic en què fou escrit aquest important còdex català tardomedieval. Després de rememorar les fonts de la tradició devocional de Montserrat i d'incidir en la riquesa de la seva iconografia, l'autor fa un comentari de les deu composicions musicals conservades que formen part d'aquest còdex. En aquest sentit, apunta la hipòtesi d'una probable concepció duodenària de les obres que integrarien el còdex en el seu moment i ofereix un breu comentari del repertori conservat incidint en alguns aspectes de caràcter numèric i simbòlic que han passat desapercebuts. Es tracta d'un article concebut en forma d'assaig i, com a tal, fa ús de recursos i llicències poètiques per glosar la bellesa musical d'aquest singular repertori. L'autor recorda com l'art i la música medievals eren els vehicles d'una exegesi sensible per a un poble que no sabia llegir, però sí sentir i intuir, i, precisament per això, l'emoivitat artística provenia de l'escalfor espiritual que suscitava l'evocació visual i auditiva dels misteris.

PARAULES CLAU: música catalana medieval, Llibre Vermell, Montserrat, estètica de la música medieval, simbolisme musical.

THE LLIBRE VERMELL OF MONTSERRAT, A SONOROUS CROWN OF PRAISES TO THE VIRGIN MARY

ABSTRACT

This article originated in a lecture that served as prelude to a concert devoted to the Llibre Vermell performed by the Capella Reial de Catalunya conducted by Jordi Savall;

* Aquest text va ser presentat en forma de conferència per a preludiar el concert del Llibre Vermell de Montserrat que interpretà la Capella Reial de Catalunya, sota la direcció de Jordi Savall, l'1 de març de 2007 a la basílica de Santa Maria del Mar de Barcelona.

afterwards, the paper gave rise to some thoughts around the mythological frame in which this important late-medieval codex was compiled. The author, after reviewing the sources for the traditional devotion to Montserrat and its rich iconography, comments upon each one of the ten pieces that constitute this codex, and he suggests the hypothesis that originally there were twelve pieces, pointing out also hitherto unnoticed numerological and symbolic aspects of these works. This article is conceived as an essay, and thus it makes use of poetic licenses in order to describe the musical beauty of this unique repertoire. The author stresses the importance of the use of art and music in the Middle Ages as vehicles for exegesis addressed to illiterate people, but who were very sensitive, and thus the artistic emotion came from the spiritual warmth provoked by the visual and aural evocation of the religious mysteries.

KEYWORDS: Medieval Catalan music, Llibre Vermell, Montserrat, aesthetics of medieval music, musical symbolism.

La visió de Montserrat, imponent i respectuosa als ulls del mil·lenari viatger, evoca des de temps immemorials la presència d'una muntanya santa que s'eleva granítica entre les vinyes de l'Anoia i el Bages als peus de la riba del Llobregat, perfumada amb la flaire del romaní, però que s'alça amb igual solemnitat en el cor de la geografia mitològica de la nació catalana.

Montserrat pertany a la geografia sagrada del nostre poble, talment com ho ha estat el mont Tabor, i com ho és el Sinai per al poble hebreu, o l'Helicó i el Par-nàs per als nostres avantpassats de l'antiga Grècia. Efectivament, Montserrat pertany a la nostra geografia mitològica, els orígens de la qual caldria, probablement, cercar-los en els ancestres que rendiren antics cultes a la Santa Mare Isis, deessa pagana de la maternitat, representada, com la nostra Moreneta, amb la figura femenina d'una estatueta negra. Avui sabem que aquell culte ancestral d'arrels egípcies es va escampar amb la romanització, entre els pobles banyats per la Mediterrània, ben bé fins al segle III. Un culte, el de la deessa Isis, que el savi Apuleu va saber contar en la seva novel·la *L'Ase d'or*, que escriví al segle I de la nostra era cristiana. L'enigmàtica foscor de la nostra Verge Bruna, a més de ser llegida com una il·lustració iconogràfica del cèlebre vers «nigra sum sed formosa» («sóc negra però bella»), que el savi Salomó escriví al segle X abans de Jesucrist en el seu *Shir Hashirim* o *Càntic dels Càntics*, podria correspondre a una ancestral reminiscència d'aquella antiga tradició pagana dels nostres avantpassats; una tradició que es fondria en les arrels de la sacralitat del nostre poble, en la seva immemorial evocació de l'insondable misteri de la concepció de la divinitat en el si de l'home.¹

1. Em refereixo a l'experiència d'aquest misteri en la revelació cristiana, al qual al·ludeix An-nick de Souzenelle amb aquestes paraules: «Car l'âme humaine est cette vierge qui doit enfanter Dieu. L'humanité dans son exil de Dieu et d'elle-même a toujours transposé à l'extérieur d'elle son propre mystère [...] Elle [l'experiència de Maria] est en archétype celle que chaque être humain est appelé à accomplir à l'intérieur de lui lorsqu'il commencera de se retourner vers l'au-dedans de lui». Cf. *Le féminin de l'être: Pour en finir avec la côte d'Adam*, París, Albin Michel, 1997, p. 55-56.



FIGURA 1. Xilografia de J. Rosenbach (c. 1521),
Biblioteca de Montserrat, Gabinet de Gravats, 14536.

La iconografia montserratina ens mostra ja, des de les xilografies de finals del segle xv, com la Mare de Déu acull el Nen Jesús damunt la seva falda, mentre l'Infant sosté en una mà una serra de grans dimensions que obre i talla el rocam de la granítica muntanya. Quina imatge tan ben trobada, tan bella i tan simple per a induir-nos, des d'aquesta geografia mitològica, cap al paisatge d'una geografia interior que sembla menar vers el nucli i la particularitat de cada ésser humà! La riquesa simbòlica de la temàtica d'aquests gravats sembla destinada a suggerir que aquesta serra d'or no només obre i afaïçona les múltiples formes d'un rocam tallat pels àngels, tal com recull la llegenda, sinó que serra i segueix serrant cada dia els cors afeixugats dels devots i dels romeus, dels creients i dels sants, monjos i laics, que adrecen les seves pregàries de lloança i d'auxili vers la Santa Mare i l'Infant, que ella acull amb majestat damunt la seva falda.

Si cerquem en què ens pot concernir la imatge d'aquest bell gravat, potser hi podríem veure que el que serren la Mare i l'Infant és la dura rocalla empedreïda

que recobreix els nostres cors ennegrits, a fi de fer-hi brollar en el seu interior les deus d'aigua viva i la llum del món que ve.²

Des de fa prop de 800 anys, el Llibre Vermell ens parla del misteri d'aquesta llum inefable, cercada per ermitans, monjos i creients, que resplendeix a l'interior d'aquesta geografia sagrada, tan ben representada en l'imaginari de la devoció popular catalana per aquest serral que mossèn Cinto Verdager anomenà *el nostre Sinaí*. La presència del culte a Montserrat ens remet al tombant del segle IX, quan les primeres ermites dels solitaris buscadors de Déu ja s'alçaven a l'interior de la muntanya, mentre els primers monjos de l'orde de sant Benet, procedents de Ripoll, hi vingueren a habitar, a principis del segle XI, segons ho disposà el bisbe abat Oliba.

La llegenda de la trobada de la imatge de la Moreneta, figura dispensadora de les gràcies i miracles de la Mare de Déu, situa la confecció de la talla romànica al darrer terç del segle XII.³ El seu relat concorda amb la tradició oral que sol acompanyar les llegendes de les marededéus trobades. Joan Amades ho referí amb aquestes paraules:

Set pastorets de Monistrol van notar, set dissabtes seguits, a plena nit, que, de darrera la muntanya, sortia una resplendor com si sortís el sol, i van veure caure un gran nombre d'estels, que tots anaven a parar al mateix punt. Van explicar el cas al rector de Monistrol, qui, el dissabte següent, va anar fins al peu de la muntanya per tal de veure què hi havia de cert en allò que els pastorets li explicaven, i també veié el gran resplendor i la pluja d'estels. De seguida va córrer cap a Manresa a explicar el cas al bisbe; i aquest, el dissabte següent, seguit de molts milers de feligresos, van fer cap al peu de la muntanya, i tots van veure aquell meravellós prodigi.

La muntanya, per aquell temps, era tota emboscada i no s'hi podia transitar. Set homes dels més braus i valents van oferir-se a enfilar-se muntanya amunt, com a gats, i anar cercant, cercant, fins a trobar el lloc on queien els estels. Així van fer cap a la cova on hi havia la imatge de la Mare de Déu, tota envoltada de llums i de resplendors (en el relat que recollí el P. Camos el 1657, s'hi afegeix l'audició, dins la cova, «d'una celestial harmonia de dolces i sobiranes veus»).

⁴ Molt abans d'arribar a la cova ja van sentir unes olors molt suaus i enciseres que els guiaren pel camí que havien de seguir per arribar a la cova. Seguint les petjades d'aquells set homes, van pujar tota la gent, presidida pel bisbe.

Decidiren portar la imatge a la seu de Manresa i van organitzar una gran processó. Però, heus ací que, en arribar la imatge al planell on avui s'aixeca el monestir, es féu tan feixuga que de cap manera no van poder-la fer seguir endavant. I amb això van

2. Gravat imprès en la portada de la *Vita Christi del Seraphic doctor sanct Ioan Bonaventura*, editada a Montserrat entre 1519 i 1522. Cf. *Nigra sum: Iconografia de Santa Maria de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 76-77.

3. Vegeu *Nigra sum: Iconografia de Santa Maria de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 19.

4. Narciso CAMÓS, *Jardín de María plantado en el Principado de Catalunya*, Barcelona, Orbis, 1949, p. 349 (1a ed., 1657; 2a ed., 1772).

comprendre que la imatge volia restar allí; i en aquell mateix lloc li aixecaren una capella. Més tard el comte Guifré el Pelós hi fundà un monestir de monjos benedictins.⁵

La bellesa de la imatge de la Mare de Déu de Montserrat transpira la presència del misteri a través de la majestat de la seva figura. En el relat del miracle de la llum que succeí a la darrereria del segle XIV, i en el qual uns pelegrins veieren com una llum que resplendia sense cremar va baixar i se situà al damunt de la corona de la Moreneta, quan parla de la imatge diu que «no ha estat feta per mà d'home». ⁶ Aquesta creença atorga a la talla un origen semblant a moltes de les icones marianes dels monestirs del mont Athos, algunes de les quals, tal com assenyala Eudald Solà, són considerades *akhiropiutes*, és a dir, «que en la seva realització no hi ha intervingut la mà de cap home, i que es troben en els monestirs degut, precisament, a un miracle», una tradició que es documenta en el món grec des del segle IV.⁷

El monestir creixé al seu redós i els miracles que s'hi anaven verificant eren tan nombrosos que, a partir del segle XII, els van començar a anotar en còdexs.⁸ Els prodigis miraculosos es multiplicaven, i el seu efecte va donar peu als romiatges, al flux intermitent de pelegrins de tota condició —des de reis fins a senzills camperols—, que de dia i de nit pregaven i vetllaven als peus de la imatge de la Moreneta, sol·licitant l'auxili de la Mare de Déu. En el mateix relat del miracle de la llum, el còdex mateix del Llibre Vermell diu que eren «numero centum et amplius», és a dir, més d'un centenar, els pelegrins que, al segle XIV, pregaven i vetllaven a l'església a mitja nit d'un dia feiner.⁹

L'exegesi de sant Bernat de Claravall, el gran reformador del Císter, va donar un fort impuls a la devoció a la Mare de Déu dins la cultura religiosa de l'edat mitjana. Fou a partir del 1200, quan aparegueren els reculls de Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo i Alfons X el Savi, els primers que van començar a descriure els miracles obrats per la Mare de Déu, en les seves respectives llengües vernacles. Aquests repertoris proveïen d'exemples el clergat dels santuaris i dels monestirs, a fi de fomentar la devoció i d'induir a la religiositat els nombrosos fidels i pelegrins que els freqüentaven. De fet, sis de les cantigues del rei Alfons el Savi de Castella ja narren alguns dels fets meravellosos obrats per la intercessió de la Mare de Déu de Montserrat.

5. Cf. Joan AMADES, *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya*, Barcelona, Selecta, 1989, p. 277-278.

6. Cf. Josep de C. LAPLANA, «La imatge de la Mare de Déu de Montserrat al llarg dels segles», a *Nigra sum: Iconografia de Santa Maria de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 22.

7. Cf. l'article bellíssim d'Alexis EUDALD SOLÀ, «Litúrgica, art i literatura: la imatge de la Mare de Déu en la poesia neogrega», *Butlletí de la Reial Acadèmia de les Bones Lletres*, XLVII (1999-2000), p. 287.

8. Anselm M. ALBAREDA, *Història de Montserrat*, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1935, p. 24 i s.

9. Anselm M. ALBAREDA, *Història de Montserrat*, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1935, p. 135, i *Nigra sum: Iconografia de Santa Maria de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 21.

El monestir de Montserrat ja feia temps que formava part de les grans rutes de pelegrinatge del món medieval. Era un centre espiritual de visita quasi obligada pels pelegrins que procedien d'Itàlia, o de les Illes, i feien el seu camí cap a Compostel·la. Fou precisament per a l'edificació espiritual dels romeus, que els cultes i savis monjos del segle XIV van bastir aquest repertori de cançons i danses que configuren la part musical del *Llibre Vermell de Montserrat*, anomenat així a causa del color de les cobertes de vellut amb què fou enquadrernat a finals del segle XIX.

El Llibre Vermell de Montserrat és, en el seu conjunt, un còdex miscel·lani, copiat els darrers anys del segle XIV, que aplega un variat repertori d'obres: el llibre de miracles de Montserrat, el cançoner montserratí, un breu tractat de confessió, butlles i privilegis pontificis, un recull de pregàries i nocions de doctrina cristiana, un llibre sobre l'univers, un llibre d'hores, un sermonari i capítols i indulgències de la confraria de Montserrat.¹⁰ El còdex va passar més o menys desapercebut fins a finals del segle XVIII, quan el pare Jaume Pasqual copià l'*Imperayritz* a l'entorn de 1771, mentre l'arxiver del monestir Benet Ribas tenia el propòsit d'editar-ne tota la música el 1789.¹¹ Fou, però, l'erudit dominic espanyol Jaime Villanueva qui, en visitar Montserrat el 1806, va poder veure el còdex complet, en copià la lletra del virolai *Rosa plasent*, avui desaparegut, i la publicà el 1821.¹²

Abans, però, el 1811, la soldadesca napoleònica havia saquejat i incendiat el monestir, cosa que féu pensar en la desaparició del Llibre Vermell; tanmateix, aquest preuat còdex havia sortit sortosament de l'arxiu de Montserrat poc abans de la Guerra de la Independència, en haver estat, probablement, prestat pel pare Benet Ribas al marquès de Lió, que llavors presidia la Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona. Quan el 1885 els hereus del marquès es disposaren a vendre el valuós còdex, el canonge Jaume Collell, que devia intuir o sospitar-ne la ubicació, n'alertà el monestir que, feliçment, el pogué tornar a incorporar al seu arxiu. Si no hagués estat per l'il·lustre canonge vigatà, qui sap si el còdex, en cas de sobreviure, s'hostatjaria avui, com molts altres manuscrits catalans, en els fons d'importants biblioteques de l'estranger. Durant aquells quasi 75 anys, el Llibre Vermell sofrí la pèrdua de nombrosos folis, entre els quals hi havia el «Birolay de Madona Sancta Maria» amb la lletra *Rosa plasent* —text que inspirà el cèlebre *Rosa d'abril* verdaguerià—, al costat de les altres «coblas devotas» de què parlava el pare Villanueva el 1821, i que, probablement, haurien estat copiades en folis situats a part dels plecsc que acullen el cançoner montserratí.¹³

10. Vegeu l'edició facsimil parcial del *Llibre vermell de Montserrat*, Barcelona, Fundació Revista de Catalunya, 1989, col·l. «Llibres del Mil·lenari», núm. 2, i per a la descripció del seu contingut vegeu Anselm M. ALBAREDA, «Manuscrits de la Biblioteca de Montserrat», *Analecta Montserratensia*, I (1917), p. 3-9.

11. Cf. la «Introducció» de Francesc Xavier Altés i Aguiló a la suara esmentada edició facsimil, p. 14.

12. Jaime VILLANUEVA, *Viaje literario a las iglesias de España*, vol. VII, València, 1821, p. 151-153.

13. Cf. la «Introducció» de Francesc Xavier Altés i Aguiló a la suara esmentada edició facsimil, p. 20-21.

Voldria apuntar, tanmateix, una breu conjectura sobre aquesta qüestió. En reflexionar sobre quina podia haver estat la composició del corpus musical del Llibre Vermell, em pregunto si en els seus orígens hauria comptat amb dotze composicions, les deu que coneixem i dues de desaparegudes. En prendre en consideració, en primer terme, el pes de la simbologia numèrica en el conjunt de la cultura medieval, penso que podria tractar-se d'un plantejament plausible, atesa la idea de plenitud i d'acompliment que evocava el duodenari. Al segle IX, el savi Joan Escot Eriúgena llegia clarament en termes musicals la perfecció de la plenitud del duodenari, atès que tots els intervals harmònics es troben continguts «a l'interior de les fronteres del número dotze».¹⁴ En segon terme, la presència del duodenari sembla que s'havia fet palesa en els mateixos estaments de la vida montserratina. A l'època del Llibre Vermell, la vida de la comunitat semblava veure's mesurada per aquest nombre, segons es desprèn d'aquestes paraules del pare Albareda: «Les cinc branques de la comunitat montserratina», és a dir, monjos, ermitans, donats, preveres i escolans, «eren ben vists i esponentes en els darrers anys del segle XIV. Probabilíssimament cada secció era integrada per dotze membres».¹⁵ D'altra banda, també es podria considerar com la iconografia tardomedieval començà a incorporar a la simbologia mariana la corona de dotze estrelles suspesa a l'entorn del cap de la Mare de Déu, inspirada en l'exegesi que féu sant Bernat de Claravall del llibre l'*Apocalipsi* (Ap 12,1) quan glosà «les dotze estrelles amb les que brilla la diadema de la nostra Reina» en el seu sermó sobre les dotze prerrogatives de la Verge Maria del diumenge de la vuitada de l'Assumpció.¹⁶ És per tot això, doncs, que em pregunto si en els seus orígens el Llibre Vermell podria haver estat concebut pels savis monjos montserratins com una corona musical de dotze peces, de dotze perles sonores en llaor de la Verge Maria.¹⁷

Com ja anotava el pare Gregori Maria Suñol el 1917, el mateix còdex assenyala al final de la primera peça, l'antífona *O Virgo splendens*, «el moment exacte per al qual eren destinats aquests cants», i ho diu amb aquestes paraules: «Com que els pelegrins quan a la nit fan ses vigílies a l'església de la benaurada Maria de Montserrat volen cantar i ballar, i àdhuc de dia ho volen fer a la plaça i allí no es permeten cantar sinó honestes i devotes cantilenes, per ço, més amunt i a seguici qualques se n'han escrit. Però d'aquestes se n'ha d'usar honestament i parcament,

14. Cf. Jean SCOT, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, París, Les Éditions du Cerf, 1972, col·l. «Sources Chrétiennes», núm. 180, p. 344-348.

15. Anselm M. ALBAREDA, *Història de Montserrat*, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1935, p. 45.

16. *Obras completas del doctor Melifluo Bernardo abad de Claraval*, traducció de J. Pons, vol. II, Barcelona, R. Casulleras, 1925, p. 120.

17. Per bé que l'exemple sigui força posterior, aquesta analogia trobarà també la seva representació sonora en les «sex vocib[us] & sex Instrumentis» amb les quals C. Monteverdi vestí tímbricament, com una corona sonora, les *Vespro della Beata Vergine* del 1610, per cantar la plenitud d'una virginitat contenidora de l'Univers, cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Número y símbolo en los exordios de *L'Orfeo* y las *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi», *Revista de Musicología*, XXVIII (2) (2005), p. 919-949.

per tal que no pertorbin als que perseveren en oracions i devotes contemplacions, en les quals tots els qui fan ses vigílies a l'església deuen igualment insistir i devotament vacar».¹⁸

Els romeus passaven moltes hores dins l'església als peus de la imatge de la Moreneta, assistint a les hores canòniques dels monjos fins al cant de les Completes. Després, es quedaven a vetllar dins l'església, «i aplegant-se en diverses rotllanes», explicava el pare Pere de Burgos el 1514, «alguns amb veus maldestres però amb bons desitjos, feien música a la Reina dels Àngels, i li cantaven moltes cançons devotes [...]»,¹⁹ i el pare Suñol hi afegeix: «I era tanta la munió de pelegrins que vetllaven tota la nit, mentre els monjos no cantaven, que essent l'església antiga més petita que l'actual i no cabent-hi en ella es quedaven la major part en els Claustres [...], a on, segurament, més que no pas a dins mateix de l'església, ballaven els cants esmentats».²⁰

Quan l'eruditíssim mossèn Higini Anglès va tornar a estudiar i a transcriure el Llibre Vermell el 1955, estava convençut, però, que algunes d'aquelles peces havien estat escrites per a ser dansades a l'interior del temple, cosa que d'altra banda era força habitual en la cultura medieval, en què els clergues dansaven tant en el recinte dels cors com en els claustres. Aquesta qüestió tan interessant mereix també l'atenció del pare Gregori Estrada, el qual el 1977 confessava que havia començat a preparar un nou estudi i una revisió de la transcripció musical del Llibre Vermell, amb una atenció especial al valor rítmic de la seva escriptura i a les indicacions coreogràfiques que aquesta conté. De les deu peces del Llibre Vermell, cinc van ser escrites per a ser dansades, quatre de les quals a ball rodó, donant-se les mans. El còdex mateix quan copia la segona obra, *Stella splendens*, diu «ad trepidum rotundum», mentre a l'inici de la cinquena, *Los set goyts*, la sisena, *Cuncti simus*, i la setena, *Pollorum regina*, també hi escriví «a ball rodó» o «redon», danses a les quals caldria afegir la darrera obra, la dansa de la mort *Ad mortem festinamus*.²¹

La primera peça, *O Virgo splendens*, és una antífona, el text de la qual prové, en bona part, segons ho estudià A. M. Mundó, de l'antífona romana *O Virgo visa* copiada en el còdex per un monjo que el 1382 havia viatjat a la ciutat pontifícia.²² La seva melodia ve escrita en la notació quadrada no mensural, pròpia del cant gregorià, i està formada per 208 notes, repartides en dotze seccions (onze de simè-

18. Cf. Gregori M. SUÑOL, «Els cants dels romeus», *Analecta Montserratensia*, I (1917), p. 106-107.

19. Gregori M. SUÑOL, «Els cants dels romeus», *Analecta Montserratensia*, I (1917), p. 111, que tradueixo del castellà.

20. Gregori M. SUÑOL, «Els cants dels romeus», *Analecta Montserratensia*, I (1917), p. 112.

21. Cf. Gregori ESTRADA, «Els cants i les danses del Llibre Vermell de Montserrat», comunicació presentada al Subàmbit de Música del Congrés de la Cultura Catalana, Barcelona, 1977. Fa anys que estem amatents en l'espera que aquesta nova edició del pare Gregori Estrada pugui veure finalment la llum.

22. Ansari M. MUNDÓ, «Notes sobre la cultura montserratina del segle XIV», *Analecta Montserratensia*, VIII (1954-1955), p. 471-492.

triques amb setze notes cadascuna, mentre la darrera és de trenta-dues).²³ L'antífona permet de ser cantada tant a l'uníson, com en forma de caça, o cànon, a dues o a tres veus, de tal manera que en resulti, com molt bé ho explicita el mateix còdex, una «dulcis armonia». Es tracta, doncs, d'una antífona polifònica que, a través de la flexibilitat rítmica de la seva escriptura estilitzada, transmet el sabor acústic de la refinada sensibilitat de l'època gòtica, en què les veus elevaven els seus arcs melòdics com un vitrall que tenyia les pedres del temple amb el resplendor de les seves llums acolorides. D'altra banda, i des del punt de mira de les fines subtilitats simbòliques de la cultura medieval, és interessant d'observar com els resultats numèrics finals dels còmput additius de les notes de la seva melodia coincideixen amb el del nombre mateix de les veus, tant si s'interpreta a 1, a 2 o a 3 veus:

- A 1 v: 208 notes: $2 + 8 = 10 (1 + 0) = 1$
- A 2 v: 416 notes: $4 + 1 + 6 = 11 (1 + 1) = 2$
- A 3 v: 624 notes: $6 + 2 + 4 = 12 (1 + 2) = 3$

El pare Suñol ja va prestar atenció al fet que el text de la segona peça, el virolai *Stella splendens*, presenta una mena de glosa d'alguns termes que ja es fan presents en la primera. L'obra ve descrita en el còdex com una «cantilena omni dulcedine plena [...] ad trepidium rotundum»; correspon, doncs, a un cant, un virolai, «ple de tota suavitat» i dansat a ball rodó. Està concebut per a dues línies melòdiques, la primera cantada, amb l'ús d'un incipit temàtic que hom retrobarà encara a mitjan segle XV,²⁴ mentre la segona sembla pensada per a ser interpretada de manera instrumental. Tant l'antífona polifònica *O Virgo splendens*, com el virolai polifònic *Stella splendens*, palesen en els seus textos una gestació complerta en el cenobi montserratí, probablement escrits pel precentor responsable musical de l'abadia. Mentre l'antífona invoca la intercessió de la Mare de Déu de Montserrat amb el to solemne i reposat de la saviesa monàstica, el virolai esdevé una mena de mosaic o de retaule gòtic en el qual, en el decurs de les seves set cobles, desfilen davant la imatge de la Moreneta tots els estaments de la societat d'aquella època, prínceps i magnats, barons i prelats, pagesos i advocats, i tota mena d'artesans..., que vénen a suplicar a la «Mare de clemència» a fi que es mostri «verament graciosa».

Així com la primera peça, l'antífona polifònica, palesa una escriptura i una destinació clarament eclesiàstiques, les dues caces o cànons que segueixen el virolai *Stella splendens* vénen escrites amb una senzillesa i una simplicitat de recursos que menen a pensar que la seva destinació era la d'edificar espiritualment els grups

23. Tot i que en les transcripcions de Suñol i Anglès apareixen tretze seccions, en el còdex se'n visualitzen dotze de ben diferenciades per les respectives capçaleres, sense cap hiatus a la darrera, *set [sic] cum beatis tua prece vocentur*, f. XXIv - f. XXII.

24. Cf. alguns passatges de la *Missa Caput* de G. Dufay a *Guglielmi Dufay: Opera omnia*, vol. II, Roma, AIMR, 1960, col. I. «Corpus Mensurabilis Musicae», p. 79 contra mesura 129, [*cantus*] mesura 147-148 i contra mesura 148-149.

de pelegrins que durant les llargues nits d'hivern vetllaven cantant al claustre i al temple davant la imatge de la Verge Bruna. El text d'ambdues caces, *Laudemus Virginem* i *Splendens ceptigera*, consta de dos textos: mentre el primer té un caràcter invocador, el segon respon a un esperit penitencial. Des del punt de vista musical, es tracta, en cada cas, tal com diu el còdex, d'una «caça de duobus vel tribus», és a dir, d'un cànon pensat per a ser cantat a dues o a tres veus, i interpretat, probablement, de forma circular i ininterrompuda, a fi de poder-lo repetir a bastament durant llargues estones. Construïts, ambdós, de forma sil·làbica i damunt del patró rítmic anapest, són susceptibles de ser cantats de diverses maneres, segons el repartiment que es faci dels inicis de les imitacions de la seva melodia.

Tal com succeïa amb el primer cànon, *O Virgo splendens*, en aquestes dues altres obres imitatives percebem, també, certes subtilitats numèriques, en relació amb la seva estructura. En el cas del *Laudemus Virginem*, és una melodia de divuit notes escrita en sis seccions de tres notes cadascuna (2 semibreus + 1 breu), per la qual cosa el seu càlcul numèric gira sempre a l'entorn dels múltiples del ternari, essent la interpretació a tres la que expressa la plenitud de la seva cúbica perfecció ³³:

$$- A 1 v: 18 \text{ notes } (1 + 8) = 9$$

$$- A 2 v: 36 \text{ notes } (3 + 6) = 9$$

$$- A 3 v: 54 \text{ notes } (5 + 4) = 9$$

Pel que fa al cànon *Splendens ceptigera*, ve escrit amb una melodia de dinou notes, en tres seccions de 6-7-6,²⁵ i el càlcul numèric de les seves notes ofereix un resultat que concorda plenament amb el de la primera caça, *O Virgo splendens*:

$$- A 1 v: 19 \text{ notes } (1 + 9) = 10 \quad (1 + 0) = 1$$

$$- A 2 v: 38 \text{ notes } (3 + 8) = 11 \quad (1 + 1) = 2$$

$$- A 3 v: 57 \text{ notes } (5 + 7) = 12 \quad (1 + 2) = 3$$

El còdex copia a continuació la «Ballada dels goyts de nostre dona en vulgar cathallan a ball redon», balada que correspon als primers goigs marians musicats que coneixem en la nostra llengua catalana. Vénen bastits damunt de l'alternança entre set cobles, que repeteixen la música de l'entrada, i el refrany «Ave Maria gratia plena Dominus tecum Virgo serena», el qual, probablement, correspondria a la resposta que deuria cantar el gruix dels pelegrins després de cada cobla. Les dues seccions musicals, l'endrega amb les set cobles i el refrany, vénen escrites amb quaranta-una i vint-i-tres notes, respectivament,²⁶ i es troben articulades amb una periodització melòdica i una base rítmica que dinamitzen i impulsen l'aire ballador d'aquests goigs tan antics.

25. Curiosament, aquesta proporció numèrica apareix també en l'estructura del virolai *Stella splendens*: A $20 + 22 = 42$ ($4 + 2$) = 6; B $17 + 17 = 34$ ($3 + 4$) = 7; C $20 + 22 = 42$ ($4 + 2$) = 6.

26. Dues xifres que ofereixen el mateix còmput numèric de cinc, un número tradicionalment vinculat a la simbologia marial.

Retrobem la forma virolai en el *Cuncti simus concanentes*, l'obra que segueix els goigs i que il·lustra amb una rústica simplicitat el misteri de l'Anunciació. Es tracta d'un virolai «a ball redon», vertebrat damunt d'una base rítmica trocaica, escrit per a una sola veu, amb un volgut caràcter reiteratiu tant textual com musical. D'una banda, repeteix la tornada i les cobles, les quals es veuen enllaçades mitjançant la repetició del segon vers a l'inici de la següent, i, d'altra banda, disposa, tant al final de la tornada com també al final de les cobles, d'un motiu que reafirma el text de la salutació angèlica, «Ave Maria», al terme de cada secció. A més de ser una bella rúbrica sonora, a través de les seves setze repeticions, atorga a la salutació un cert perfum de lletania i reforça, a la vegada, el sentit de la tornada: «Cantem tots junts: Ave Maria».

Si el virolai *Cuncti simus concanentes* canta el misteri de l'Anunciació, *Polorum Regina*, el virolai que el segueix, té la missió d'evocar el misteri de la triple virginitat de Maria, per la qual cosa el pare Suñol deia que l'hauria intitulat «De les tres pureses de Maria».²⁷ És també un virolai «a ball redon» amb una sola melodia i un patró rítmic semblant a l'anterior. Les seves úniques tres cobles remetent al manteniment de la puresa virginal, «ante partum», «in partu» i «post partum», o a la triple virginitat de Maria, en el sagrat infantament del Senyor d'acord amb l'acció de la Trinitat.²⁸ Al segle XII, sant Amadeu de Lausana, deixeble de sant Bernat de Claravall, ho expressava amb aquestes paraules en una de les seves bellíssimes homilies marials: «verge l'ha concebut, verge l'ha infantat, i verge ha romàs després de l'infantament».²⁹ El disseny majestàtic de l'exquisida melodia del *Polorum Regina* transpira el lirisme d'un perfum místic i contemplatiu. En cantar pausadament aquesta melodia tan bella, hom percep el seu desenvolupament a partir de l'estaticitat imaginària d'un so fonamental i immòbil, talment com si les seves notes brollessin de la humil nuesa d'un bordó inalterable i atemporal.

Mariam matrem és, tal com assenyala mossèn H. Anglès, una de les peces més interessants des del punt de vista artístic del Llibre Vermell.³⁰ És un virolai polifònic escrit per a tres veus, una amb text i dues de «Contre» i «Tenor» sense text, la qual cosa assenyala, com també hem vist al virolai *Stella splendens*, que a finals del segle XIV l'Escolania de Montserrat comptava amb la presència d'instruments per a interpretar aquest repertori mixt i, probablement, per acompanyar aquella polifonia incipient. El virolai *Mariam matrem* alterna una tornada que convida a honorar amb harmonia Maria i Jesús, amb cinc cobles en què cerca d'evocar aquesta mateixa concòrdia harmònica, presentant en cadascuna d'elles la lloança devocional i la sol·licitud de llur auxili i protecció, de forma successiva i alternada a Maria i

27. Cf. Gregori M. SUÑOL, «Els cants dels romeus», *Analecta Montserratensia*, 1 (1917), p. 160.

28. Cf. ORIGÈNE, *Homélies sur S. Luc*, París, Les Éditions du Cerf, 1962, col·l. «Sources Chrétiennes», núm. 87.

29. Cf. Amédée de LAUSANNE, *Huit homélies mariales*, París, Les Éditions du Cerf, 1960, col·l. «Sources Chrétiennes», núm. 72, p. 61-63.

30. Higiní ANGLÈS, «El Llibre Vermell de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV», *Anuario Musical*, x (1955), p. 66.

Jesús, i a Jesús i Maria. La corba lírica de la tornada està dissenyada amb la dolçor d'una suavitat gòtica que contrasta amb les dues exclamacions de quarta ascendent amb què la melodia invoca l'ajut de Maria i Jesús al començament de les cobles i en la rúbrica melòdica que les segueix de forma immediata, abans de reprendre el motiu líric que reprèn el tema de la tornada al final de les cobles. La inspirada melodia d'aquest virolai canta la tendresa maternal de la humanitat de Maria.

Tant *Mariam matrem* com *Imperayritz* palesen un estil d'escriptura i una elegància força properes a la innovadora polifonia de l'Ars Nova francesa. De fet, es tracta de dues obres de factura culta i qui sap si es podrien relacionar amb el repertori de la capella reial catalanoaragonesa de Pere III i Joan I. El pare Albareda explica que la família reial pujava amb tanta freqüència a pregar al monestir «que d'anar a Montserrat en dien anar a vetllar a santa Maria»,³¹ per la qual cosa no seria d'estranyar que aquestes dues obres, tant pel seu refinament estilístic com per la cura paleogràfica amb què foren copiades al Llibre Vermell, guardessin alguna relació amb el repertori de la casa reial catalana. Aquesta, durant el segle XIV, va romandre en contacte permanent amb els nous repertoris polifònics que hom cantava al palau pontifici d'Avinyó. Els músics, cantors i ministrers i, amb ells, els manuscrits, els instruments i els estils interpretatius, amb les respectives tècniques d'emissió i d'articulació, viatjaven en els dos sentits. Recordem, solament, que la majoria dels xantres i dels ministrers que servien Pere el Cerimoniós eren d'origen francès i italià, i que a l'època de Joan I i de Martí l'Humà, el nostre darrer monarca, van ser nombrosos els músics francesos, flamencs i alemanys que van donar a conèixer al Palau Reial de Barcelona les darreres novetats de l'Ars Nova.³²

Imperayritz de la ciutat joyosa és un virolai per a dues veus amb text occità, amb la particularitat d'estar escrites les dues amb textos diferents, com si es tractés d'un motet bitextual.³³ Mentre el pare Suñol s'inclinà per llegir-lo d'aquesta manera, és a dir, com un motet amb l'articulació de textos simultanis en quatre estrofes dobles, mossèn H. Anglès argumentà a favor de considerar-lo una cançó per a dues veus, però amb el mateix text cantat, amb la intenció de respectar el fil dels atributs marians que narren les set cobles: 1) «Imperayritz de la ciutat joyosa»; 2) «Verge ses par misericordiosa»; 3) «Rosa flagran de vera benenança»; 4) «Vexell de patz corona d'esperança»; 5) «Flor de les flors dolça clement et pia»; 6) «Estel de mar qui los perillans guia», i 7) «Mare de Dieu cap de virginitat».

31. Anselm M. ALBAREDA, *Sant Ignasi a Montserrat*, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1935, p. 51-52, en què anota les visites dels membres de la casa reial entre 1360 i 1387.

32. Higiní ANGLES, «Els cantors i organistes franco-flamencs i alemanys a Catalunya els segles XIV-XVI», *Scripta Musicologica*, vol. II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, p. 735-751.

33. Algunes expressions d'aquest text tan bell podrien haver trobat una font per a la seva inspiració en el *Libre de sancta Maria* de Ramon Llull, en què el beat presenta la Verge com l'«Emperadriu qui és sobre totes les dones», «Verge sens par [...] mare de virginitat», «Vaxell maternal». Cf. Ramon LLULL, *Libre de sancta Maria: Hores de sancta Maria: Libre de Benedicta tu in mulieribus*, Palma de Mallorca, Comissió Editora Lulliana, 1915, p. 286 i 295-296, entre d'altres.

Després d'aquestes nou icones musicals dedicades a la Verge Maria, el Llibre Vermell clou el seu repertori amb un cant de caràcter penitencial, *Ad mortem festinamus, peccare desistamus*, «A la mort ens acostem, deixem de pecar». És un virolai per a una sola veu, que el pare Suñol en el seu dia ja va relacionar amb la dansa de la mort «que desengrana les il·lusions i follies d'aquesta vida, i desfà la roda dels plaers i vanitats del món».³⁴ Consta de nou cobles, en el decurs de les quals el text rememora el menyspreu del món, la brevetat d'aquesta vida, la urgència de la conversió, el record del dia del judici, la benaurança dels salvats, les penes dels damnats, l'abandó de les vanitats, la contemplació de la Passió del Senyor, i implora, en la darrera, la intercessió de la «Santa Verge de les Verges», en qualitat d'advocada i mitjancera. Al dessota d'aquesta darrera cobla, el còdex mostra la miniatura de les despulles d'un esquelet ajagut en un sarcòfag verd, amb el nucli del sacre ben encerclat, i amb una inscripció al seu damunt que resa «O mort que n'és d'amarga la teva recordança». A continuació, i a mode de coda, s'hi llegeix un reguitzell de set interpel·lacions a les set afirmacions *Vile cadaver eris*, «Vil cadàver seràs», que, tot i no guardar una relació directa amb els set pecats capitals, no deixarien de ser-ne un referent en l'imaginari del pelegrí i del creient medievals, per als quals el número set evocava encara una mesura d'alta significació simbòlica.³⁵ Els set pecats capitals es veien neutralitzats amb el contrapunt dels set dons de l'Esperit Sant, com, d'altra banda, els set dolors de Maria es complementaven amb els set goigs, en el marc d'un cicle litúrgic en què també eren set les festivitats de l'any consagrades a la Verge Maria.

Antigament, el simbolisme de la litúrgia suggeria els sentits dels misteris tant a través de la paraula, com de la música, la llum, el perfum o el sabor, és a dir, a través d'uns sentits exteriors aplicats a evocar els sentits espirituals de l'home interior, cosa que en gran mesura encara es dona avui en el cristianisme ortodox. No oblidem que l'art i la música medievals eren els vehicles d'una exegesi sensible per a un poble que no sabia llegir, però sí sentir i intuir, i, precisament per això, l'emotivitat artística provenia de l'escalfor espiritual que suscitava l'evocació visual i auditiva dels misteris.

A guisa d'una antífona, em plau de concloure aquestes reflexions amb dotze salutacions cultivades en aquesta corona de llaors marianes que és el Llibre Vermell de Montserrat:

Salve, estrella refulgent!
Salve, mare de clemència!
Salve, verge de gran alegrança!

34. Cf. Gregori M. SUÑOL, «Els cants dels romeus», *Analecta Montserratensia*, 1 (1917), p. 184-185.

35. No deixa de ser curiós d'observar com en el relat mateix que recollí Joan Amades a propòsit de la troballa de la imatge de la Mare de Déu de Montserrat, foren set els pastorets que perceberen el resplendor darrere la muntanya durant set dissabtes seguits, com també foren set els homes que la trobaren dins la cova.

Salve, reina de l'Univers!
Salve, estel del matí!
Salve, emparança del món!
Salve, emperadriu de la ciutat joiosa!
Salve, vaixell de pau!
Salve, corona d'esperança!
Salve, flor de les flors!
Salve, rosa placent!
Salve, verge bruna de Montserrat!

*Ella ofereix la plata i l'or,
el diamant i el robí,
però tots rebutgen la seva mà
perquè és negra.³⁶*

36. Louis CATTIAUX, *El missatge retrobat*, Barcelona, Claret, 2007, llibre IV, verset 8'.

EL VILLANCICO *ESTA NIT GLORIOSA*. APORTACIÓ A LA CULTURA POPULAR DE FINALS DEL SEGLE XVII I INICIS DEL XVIII

JOSEP M. SALISI I CLOS

RESUM

En el Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya, s'hi troba un dels pocs *villancicos* en català que es coneixen. Es tracta de l'obra *Esta nit gloriosa*, de Francesc Salvat, el text del qual ens apropa als ambients domèstics de finals del segle XVII i inicis del XVIII. Es fa referència a un gran nombre d'objectes i estris habituals a les llars en què hi havia infants nascuts de poc i que es troben en un glossari de termes que ajuden a entendre el text i el contextualitzen. En el text també es detallen diverses poblacions properes entre elles que se situen en un mapa. Tanca el treball sobre *Esta nit gloriosa* la transcripció de l'obra.

PARAULES CLAU: fons musical, segles XVII i XVIII, Verdú (Lleida), *villancico*.

THE CATALAN VILLANCICO *ESTA NIT GLORIOSA*. CONTRIBUTION TO POPULAR CULTURE AT THE TURN OF THE 18TH CENTURY

ABSTRACT

Within the collection Fons Verdú at the Biblioteca de Catalunya in Barcelona there is one of the few known *villancicos* in Catalan: *Esta nit gloriosa* by Francesc Salvat. Its text, related to a turn of the 18th-century domestic context, refers to numerous objects found in a household with children and which are grouped in a glossary of terms to help to understand and contextualized the text. The piece also refers to small nearby villages that are located on a map. This article concludes with a transcription of *Esta nit gloriosa*.

KEYWORDS: music collection, 17th and 18th centuries, Verdú (Lleida), *villancico*.

El *villancico*¹ *Esta nit gloriosa*, obra a quatre veus de Francesc Salvat, és una composició escrita, tal com se cita en el manuscrit, «en llengua catalana para Navidad», i durant més de dos-cents anys es conservava a l'arxiu de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú (Urgell). Justament, des de 1934, aquesta obra, com la majoria dels documents musicals que pertanyien a dit arxiu parroquial, es troba a la Biblioteca de Catalunya, dins el genèric de «Fons Verdú»; concretament, el *villancico Esta nit gloriosa* es troba dins el topogràfic M 1637-I/8.²

L'obra deuria ser composta molt possiblement a finals del segle XVII o inicis del XVIII i, tal com s'ha dit, està escrita en català. Aquesta composició és una de les poques obres musicals de caire paralitúrgic —exceptuant-ne els goigs— del repertori del barroc català que s'han compost en aquesta llengua. Justament, trobem que en tot el Fons Verdú —un dels fons musicals més destacats de música religiosa del període barroc a Catalunya i també a la Península—, dels noranta-cinc *villancicos* que conté, només quatre estan escrits en català; la resta ho estan en castellà.³

A part d'aquest tret diferencial —escrit en català—, els seus versos de caire nadalenc, com és habitual, ens situen al redós del naixement d'un infant, però amb la característica que se'ns presenten un bon nombre d'objectes i estris d'ús casolà molt corrents en l'època de composició de l'obra, a la vegada que ens esmenta diverses poblacions properes a Verdú, on es conservaven les partícels del *villancico*.

Pel que fa a Francesc Salvat, l'autor del *villancico*, poc en coneixem. D'aquest compositor tan sols es tenen dues referències: una de l'any 1695, quan consta com

1. Considero adequat respectar la terminologia original que es troba en el manuscrit i no traduir-ne els termes, a la vegada que els presento en cursiva. Aquests mots són: *villancico*, *estribillo*, *respuesta*, *coplas*, *triple*, *contralto* i *acompañamiento*. Per analogia, dono el mateix tractament a la part del *tenor*.

2. El Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya el conformen els manuscrits musicals M 1168 —que entrà a la biblioteca el 1930—, M 1451 —que ho féu el 1934—, M 1637 i M 1638 —que consta que hi entraren el 1939. Referent al trasllat d'aquest fons musical verduní a la biblioteca barcelonina, vegeu Josep M. SALIS I CLOS, «Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú. Segles XI-XVIII», *Urtx: Revista Cultural de l'Urgell*, 11 (1998), p. 83; Josep M. SALIS I CLOS, *Les antífones marianes majors al M 1168 del «Fons Verdú» de la Biblioteca de Catalunya: Aproximació al repertori litúrgic marià de finals del segle XVII a Catalunya*, vol. I, 2007, p. 69-105 (treball d'investigació de DEA, sota la direcció del doctor Antonio Ezquerro Esteban i la tutoria del professor doctor Francesc Bonastre i Bertran per la Universitat Autònoma de Barcelona). Sobre el Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya i en caire general, vegeu Josep M. SALIS I CLOS, *La música a l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú: (segles XVII i XVIII)*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs (2010) (treball guanyador del XXI Premi d'Investigació Musical Emili Pujol de l'any 2009).

3. Els *villancicos* escrits en català que s'han conservat en el fons verduní, a part d'*Esta nit gloriosa*, són: *Plora bella aurora*, a 2 veus (M 1637-I/6), d'autor anònim; *Pues lo bon Jesuset no plora*, a 6 veus (M 1637-I/7), d'autor anònim, i *Encara que el àngel*, a 6 veus (M 1637-I/6), d'Anton Font, tots tres destinats al Nadal. Sobre les obres d'aquest destacat fons musical verduní, vegeu Josep M. SALIS I CLOS, «Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú. Segles XI-XVIII», *Urtx: Revista Cultural de l'Urgell*, 11 (1998), p. 80 i 85; Josep M. SALIS I CLOS, «Anton Font (*1626-†1690): 34 anys de mestratge musical a l'església targarina», *Urtx: Revista Cultural de l'Urgell*, 22 (2008), p. 184; Josep M. SALIS I CLOS, *La música a l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú: (segles XVII i XVIII)*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs (2010).

a organista a la catedral de Tarragona, i la segona, la data de la seva mort, el 1720. És possible que Salvat hagués exercit d'organista de la metropolitana de Tarragona mentre era mestre de capella Isidre Escorihuela (1672-1677, i 1691-1695?), ja que no sabem quan començà a exercir la seva tasca d'organista —potser abans de 1695 (?). Posteriorment a Isidre Escorihuela, fou mestre de capella el seu nebot, Josep Escorihuela (1695-1708).⁴ Després d'aquest, fou mestre de capella de la catedral tarragonina Joan Crisòstom Ripollès (1708-1746).⁵

Desconeixem quan Francesc Salvat s'inicià com a organista a la catedral metropolitana de Tarragona, però sabem que anteriorment exercia com a organista Dídac Gomis, concretament el 1662; això és justament trenta-tres anys abans que Salvat. Tanmateix, també s'ignora si Francesc Salvat exercí el seu càrrec musical fins a la data de la seva mort, ocorreguda el 10 de maig de 1720. Posteriorment, el 1732 —dotze anys més tard de la mort de Salvat— es troba com a organista de la catedral tarragonina Felip Vicente (†1753).⁶

Sembla que no s'ha conservat, o almenys no es té constància de cap altra obra de Francesc Salvat a part del *villancico Esta nit gloriosa*. En el cas que això fos així, estaríem davant de l'única composició que es coneix d'aquest autor. Tot i

4. Sembla que hi ha una certa confusió en les dades i les dates que es coneixen sobre els dos Escorihuela —Isidre i Josep, oncle i nebot— i la seva estada a la catedral de Tarragona. En aquest sentit, vegeu Francesc BONASTRE, «Escorihuela. 1 Escorihuela, Isidro», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, SGAE, 1999, p. 732; Francesc BONASTRE, «Escorihuela. 2 Escorihuela, Josep», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, SGAE, 1999, p. 732; Salvador RAMON I VIVES, «Mestres de Capella a la Catedral de Tarragona», *Butlletí Arqueològic de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 21-22 (1999-2000), p. 352; Jordi RIFÉ I SANTALÓ, «Escorihuela, Isidre», a *Gran enciclopèdia de la música*, vol. 3, Barcelona, Gran Enciclopèdia Catalana, 2000, p. s/n; Jordi RIFÉ I SANTALÓ, «Escorihuela, Josep (Escorigüela)», a *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. IX, Barcelona, Edicions 62, 2003, p. 197; Anna CAZURRA, «Escorihuela, Isidre (Escorigüela)», a *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. IX, Barcelona, Edicions 62, 2003, p. 196; Maria Amparo ROSA MONTAGUT, *La composición musical en lengua vernácula en el ámbito eclesiástico hispánico (primera mitad del siglo XVIII): Villancicos a la Virgen de la Cinta de Josep Escorihuela en la catedral de Tortosa*, vol. 1, treball d'investigació de DEA per la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 111-112.

5. Sobre aquest mestre de capella i la seva estada a la seu tarragonina, vegeu Josep M. GREGORI I CIFRÉ, «Joan Crisòstom Ripollès (c. 1680-1746): mestre de capella de la catedral de Tarragona», *Recerca Musicològica*, 2 (1982), p. 19-41; Josep M. GREGORI I CIFRÉ, «Ripollès, Joan Crisòstom», a *Gran enciclopèdia de la música*, vol. 7, Barcelona, Gran Enciclopèdia Catalana, 2002, p. s/n; Josep M. GREGORI I CIFRÉ, «Ripollès, Joan Crisòstom», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, SGAE, 2002, p. 207-208; Salvador RAMON I VIVES, «Mestres de Capella a la Catedral de Tarragona», *Butlletí Arqueològic de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 21-22 (1999-2000), p. 352; Jordi RIFÉ I SANTALÓ, «Ripollès, Joan Crisòstom», a *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. X, Barcelona, Edicions 62, 2003, p. 163.

6. Referent a les poques dades conegudes de Francesc Salvat i del seu antecessor i successor en el càrrec d'organista, vegeu Josep M. GREGORI I CIFRÉ, «Joan Crisòstom Ripollès (c. 1680-1746): mestre de capella de la catedral de Tarragona», *Recerca Musicològica*, 2 (1982), p. 20 i 22; Salvador RAMON I VIVES, «Mestres de Capella a la Catedral de Tarragona», *Butlletí Arqueològic de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 21-22 (1999-2000), p. 354.

la manca de dades, l'anàlisi del text i la relació de poblacions que en ell s'esmenten, ens aporta una certa proximitat geogràfica a algun possible indret on podria haver exercit la seva tasca musical Francesc Salvat; ja fos com a organista/mestre de capella —abans de passar a la catedral de Tarragona— o que hi hagués estat relacionat d'alguna manera —amb Verdú potser (?). El cert és que, en les meves investigacions a l'arxiu parroquial verduní no he trobat cap dada que relacioni Francesc Salvat amb la vila de Verdú. Ara bé, el fet que l'obra estigués copiada i guardada en aquesta població urgellenca ens pot fer pensar en la possibilitat que en algun moment Salvat estigués relacionat amb algun membre de l'església o capella musical verdunina.⁷ Cal tenir present, però, que *Esta nit gloriosa* pertanyia, com ja s'ha dit, al fons musical de l'arxiu parroquial de Verdú, justament, una població que no s'esmenta en el text del *villancico*, però que, curiosament, es troba en el centre geogràfic de les poblacions que se citen en l'obra.

La primera transcripció del *villancico Esta nit gloriosa* va ser duta a terme fa ja uns anys per Miquel Querol, i fou publicada el 1979 en el seu *Cançoner català dels segles XVI-XVIII*. Malauradament, Miquel Querol, en la seva publicació cau en una confusió a l'hora de citar la procedència del manuscrit. En la seva obra, Querol esmenta que «es de la (il·legible) Comte de Lerdu 1763», quan en realitat en el manuscrit resa clarament, com en totes les partitures de l'antic fons musical de la parròquia verdunina, «es de la R^{nt}. Com^t. de Verdu. 1763». Aquesta confusió sorprèn i no deixa d'estranyar perquè, molt possiblement, Querol bé deuria conèixer la procedència del *villancico* —el Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya—, ja que l'obra forma part d'un ampli fons de documentació musical procedent de l'església verdunina.

En aquesta transcripció, Querol inclou només l'*estribillo*, la *respuesta* i les tres primeres *coplas* de l'obra, i eludeix les dotze *coplas* restants. En l'edició de Querol, l'obra es transporta una quarta baixa, mentre que la transcripció que es presenta en aquestes pàgines es transporta una quinta baixa de l'original.⁸ A la

7. La grafia de l'obra —música i text— no és de Francesc Salvat, sinó que pertany a mossèn Josep Segarra Colom (*Verdú, 1663 - †Verdú, 1730). Aquest prevere verduní va copiar una gran quantitat de les obres que conformen el Fons Verdú, tot i que no consta enlloc que la pràctica musical hagués estat una de les seves tasques dins de la comunitat parroquial verdunina. Vegeu Josep M. SALIS I CLOS, *Les antífones marianes majors al M 1168 del «Fons Verdú» de la Biblioteca de Catalunya: aproximació al repertori litúrgic marí de finals del segle XVII a Catalunya*, vol. I, 2007, p. 271-278; Josep M. SALIS I CLOS, *La música a l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú: (segles XVII i XVIII)*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs (2010).

8. Tenint present que en el manuscrit original les parts estan escrites *per natura* —sense alteracions a l'armadura— i en claus altes —els *tiples* en clau de sol, la *contralto* en do en 2a línia i el *tenor* en do en 3a—, he cregut adequat transportar-ho una quinta baixa i en resulta *per bemoll* —afegint un bemoll a l'armadura. En aquest sentit, el transport es difereix de la transcripció de Miquel Querol que resulta amb un sostingut a l'armadura —una quarta descendent. La comparació entre ambdues transcripcions ens porta a creure que la de Miquel Querol està pensada per a cor mixt a quatre veus (*soprano*, *alto*, *tenor* i *baix*), mentre que la meua segueix el criteri de les parts marcades per l'autor (*soprano* 1a, *soprano* 2a, *alto* i *tenor*). Aquesta transcripció, però, permet al director del conjunt coral, que en el fons és qui té la darrera paraula, optar per la transcripció amb les parts originals tal com les presento, o

vegada, en la versió de Querol es fa una reducció de valors, exceptuant-ne, però, la *respuesta* de cadascuna de les *coplas*, que les transcriu tal i com estan al manuscrit. A part d'això, Miquel Querol resol la part de l'*acompañamiento* realitzant-lo a quatre veus i modificant algunes de les notes de l'original, i, a la vegada, adequa el valor d'algunes figures del manuscrit: al compàs 7 de l'*estribillo*, a la part de l'*acompañamiento*, Querol hi transcriu dues *semimínimes* i una *mínima*, quan al manuscrit s'hi troba només una *breu*; també al compàs 23, als últims dos temps de l'*acompañamiento*, Querol ens presenta una *mínima* quan, segons el manuscrit, hi haurien d'anar dues *semimínimes*; al darrer temps del compàs 64, hi escriu una *semimínima* i dues corxeres, mentre que a l'original apareixen només dues *semimínimes*. A la vegada, a l'*acompañamiento* de les *coplas* número 2, 5, 8, 11 i 14 —les que corresponen al *triple 2*—, Miquel Querol intercanvia el valor de les dues darreres notes del compàs 88 de la seva transcripció —compàs 18 de la transcripció que aquí es presenta— igualant-ho amb el ritme que interpreta el *triple 2*; fet aquest que no succeeix a les *coplas* de les altres dues parts o veus —*triple 1* i *contralto*—, que transcriu tal i com està al manuscrit.

Un altre aspecte que es diferencia en les dues transcripcions fa referència als compassos. En el manuscrit es presenta l'*estribillo* i la *respuesta* en compàs de *compasillo* —C—, i les *coplas* en proporció menor —C3/2—, fet que així es tradueix a la present transcripció: en C, entenent-lo com a 2/2 i 3/2, respectivament, pensant principalment en la manera de dur a terme la pulsació, això és, una per compàs. Mentre que en el cas de Miquel Querol es transcriu com a compàs major o *alla breve* — C — per a l'*estribillo*, i en 6/4 per a les *coplas*, pensant, sembla desprendre's, en dues pulsacions per compàs i la *respuesta* que segueix a cada *copla*, en *compasillo* —C. Pel que fa al text, i concretament al vers 8 de l'*estribillo*, Querol hi escriu «dones» en lloc de «totes»; al vers 12 de les *coplas* situa «bacinnet» en lloc de «bescarsinet» [*bergansinet*], i al vers 9 eludeix el mot «tot».⁹

Malgrat les diferències que es poden presentar entre l'esmentada edició de Miquel Querol i la que aquí presento, en cap moment se li ha de treure el mèrit d'haver estat un pioner, juntament amb el pare David Pujol,¹⁰ d'estudiar, trans-

bé, adequant-ne les tessitures, donar a la *soprano* la part del *triple 1*; a la *contralto*, la del *triple 2*; al *tenor*, la de la *contralto*, a octava alta, i la del *tenor* passar-la als baixos en clau de sol.

9. Vegeu Miquel QUEROL i GAVALDÀ, *Cançoners català dels segles XVI-XVIII*, Barcelona, CSIC, 1979, col·l. «Monumentos de la Música Española», núm. xxxvii, p. 23-24, 30 i 80-89.

10. El pare David Pujol copià les obres de Joan Cererols del fons verduní mentre es trobava al santuari del Miracle (Solsonès) el 1932. Les referides obres de Cererols es troben transcrits a: Joan CEREROLS, *Obres completes*, transcripció, revisió i anotació de David Pujol, Abadia de Montserrat, Monestir de Montserrat, vol. II, 1931; vol. III, 1932; vol. IV, 1975, i vol. V, 1981. Aquest darrer volum, pòstum, però amb el pròleg a cura del mateix David Pujol de l'any 1978. Referent al pare David Pujol i el fons verduní, vegeu Josep M. SALIS i CLOS, *Les antífones marianes majors al M 1168 del «Fons Verdú» de la Biblioteca de Catalunya: aproximació al repertori litúrgic marià de finals del segle XVII a Catalunya*, vol. I, 2007, p. 84-88; Josep M. SALIS i CLOS, «El Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya. Trajectòria i problemàtica del trasllat», *Anuario Musical*, 64 (2009), p. 109-135; Josep M. SALIS i CLOS, *La música a l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú: Segles XVII i XVIII*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs (en premsa).

criure i editar algunes de les obres del fons verduní que es troba a la Biblioteca de Catalunya. Concretament, i pel que fa a aquest *villancico* en qüestió, Miquel Querol fou el primer musicòleg a donar rellevància a l'obra que aquí es tracta, molt possiblement amb la intenció —tenint en compte el caràcter d'una música escrita en català i de l'excepcionalitat dels *villancicos* en aquesta llengua— d'ampliar el seu volum del *Cançoner català dels segles XVI-XVIII* inserint-hi una obra interessant i d'assequible interpretació musical per a molts dels cors del nostre país.

El *villancico Esta nit gloriosa* està escrit en cinc fulls (papers solts o partícels) i es compon d'un *a 4* en forma d'*estribillo* i *respuesta*, i de quinze *coplas a solo* i *respuesta a 4*, distribuïnt les parts en *tiple 1*, *tiple 2*, *contralto*, *tenor* i *acompañamiento*. El *villancico* s'enceta amb un breu diàleg entre els dos *tiples* passant *a 4* a la *respuesta*. Les *coplas* s'alternen entre les parts de *tiple 1*, *tiple 2* i la del *contralto*. L'*acompañamiento* té la funció de continu durant tota l'obra que, altrament, no presenta cap tipus de xifrat. En els papers de les veus —un per a cada veu— hi ha escrit al recto la part de l'*estribillo* i la *respuesta*, i al verso les *coplas* i la *respuesta*. La part que correspon al *tenor* presenta una diferència respecte a les altres, i és que, en el verso, només s'hi troba la *respuesta*. Pel que fa al cinquè full, la part de l'*acompañamiento*, aquest es troba fent la funció de portadella i s'hi res: «*Villancico. A 4ro. Vozes En llengua / Catalana Para Navidad del / Maestro Franco. Salutat. / Esta nit Gloriosa / es de la Rnt. Comt. de Verdu.. 1763*». Al verso d'aquest paper s'hi troba la part de l'*acompañamiento*.

Una breu mirada a l'*estribillo* ens permet veure que disposa d'una frase, que es repeteix, i que té la particularitat de ser una melodia d'un regust molt popular, l'inici de la qual avui dia el podem trobar en l'incipit de nombroses obres de tall popular i tradicional.¹¹

11. A tall de mostra, vegeu els següents exemples: *La Pepa galana* (Lluís ALBERT, *Cançoner de l'Empordà*, Figueres, Brau, 1974, p. 54), *La mort de la núvia* (Aureli CAPMANY, *Cançoner popular*, facsímil de l'edició de 1901 i 1913, vol. XX, Barcelona, Ketres, 1980, p. 113), *La filla del carmesí* (Aureli CAPMANY, *Cançoner popular*, facsímil de l'edició de 1901 i 1913, vol. XXVI, Barcelona, Ketres, 1980, p. 133), *La cançó del rossinyol* (Aureli CAPMANY, *Cançoner popular*, facsímil de l'edició de 1901 i 1913, vol. XXVIII, Barcelona, Ketres, 1980, p. 141), *La Pepa* (Aureli CAPMANY, *Cançoner popular*, facsímil de l'edició de 1901 i 1913, vol. XLIII, Barcelona, Ketres, 1980, p. 211), *La pastorel·la* (Aureli CAPMANY, *Cançoner popular*, facsímil de l'edició de 1901 i 1913, vol. LII, Barcelona, Ketres, 1980, p. 249), *Les set paraules* (Aureli CAPMANY, *Cançoner popular*, facsímil de l'edició de 1901 i 1913, vol. LVI, Barcelona, Ketres, 1980, p. 267), *L'enamorat* (Aureli CAPMANY, *Cançoner popular*, facsímil de l'edició de 1901 i 1913, vol. LVII, Barcelona, Ketres, 1980, p. 271), *Lo Noy de la Mare* (Aureli CAPMANY, *Cançoner popular*, facsímil de l'edició de 1901 i 1913, vol. LXI, Barcelona, Ketres, 1980, p. 283), *Los segadors* (Aureli CAPMANY, *Cançoner popular*, facsímil de l'edició de 1901 i 1913, vol. LXXV, Barcelona, Ketres, 1980, p. 349), *La flor del llover* (Aureli CAPMANY, *Cançoner popular*, facsímil de l'edició de 1901 i 1913, vol. LXXXII, Barcelona, Ketres, 1980, p. 377), *Los vuit dolors* (Aureli CAPMANY, *Cançoner popular*, facsímil de l'edició de 1901 i 1913, vol. LXXXIII, Barcelona, Ketres, 1980, p. 381), *Montanyes de Canigó* (Aureli CAPMANY, *Cançoner popular*, facsímil de l'edició de 1901 i 1913, vol. XCII, Barcelona, Ketres, 1980, p. 419), *Violet Sant Pere* (Montserrat BUSQUÉ I BARCELÓ, *Violet Sant Pau*, Montserrat, Publicacions l'Abadia de Montserrat, 1981, p. 11 i 42), *Ball de la candela* (Josep CRIVILLÉ, *Música tradicional catalana III: Danses*, Barcelona, Clivis, 1983, p. 298), *Lo mariner* (Francesc CAMPS I MERCADAL,

L'obra s'inicia amb la introducció a *solo* del *tiple 1*, seguit del *tiple 2* també a *solo* (compassos 1-24), seguint la *respuesta a 4* (compassos 25-66). Les *coplas* estan formades per divuit compassos a *solo*; un cop acabada cadascuna d'elles, els segueix la *respuesta a 4* (compassos 19-22). Cal destacar, a la vegada, que la melodia a *solo* de les *coplas* ens remet també a un cert aire de dansa, fet que ens apropa de nou a una música de caire més popularitzant.

Les quinze *coplas* estan repartides entre les parts de *tiple 1*, *tiple 2* i la *contralto*, quedant distribuïdes de la següent manera: *tiple 1* (*coplas* 1, 4, 7, 10 i 13); *tiple 2* (*coplas* 2, 5, 8, 11 i 14) i *contralto* (*coplas* 3, 6, 9, 12 i 15). Veiem, doncs, que sempre hi ha una successió simple i ordenada de les *coplas* en les mateixes veus —*tiple 1*, *tiple 2* i *contralto*—, és a dir, cada tres *coplas*. En aquest cas, però, la part del *tenor* no canta cap *copla*, i possiblement això sigui degut a la intencionalitat de donar un color més homogeni a les *coplas*. En el text es desprèn un fet que, si més no, esdevé curiós, i és que a l'*estribillo*, el *tiple 2* canta exactament «Anem totes alegres», fent una clara al·lusió al gènere femení, i, com s'ha dit, les *coplas* només les canten les veus «femenines», la part del *tenor* no hi intervé, evidentment, i, fent referència al text, és una elusió ben programada per part de Salvat. El *tenor* sí que intervé, però, en totes les *respuestas* a les *coplas*.

En les veus que interpreten les *coplas* es denoten clarament algunes diferències rítmiques i melòdiques, concretament es troben a les parts del *tiple 1* i *tiple 2* —la part del *contralto* és idèntica a la del *tiple 1* tant a l'*estribillo* com a la *respuesta* de les *coplas*, justament quan el text fa «Lam faralà, faralà lailà, anem allà». En

Cançons populars menorquines, Ciutadella, Institut Menorquí d'Estudis, 1987, p. 39), *Ball del ciri de Manlleu* (Joaquim MAIDEU, *Crestomatia de cançons tradicionals catalanes*, 2a ed., Barcelona, Eumo, 1994, p. 423), *A la torre xica* (M. Antònia JUAN I NEBOT, *Cançoners del Ripollès*, Ripoll, Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, 1998, p. 39); *El cabal del sastre* (M. Antònia JUAN I NEBOT, *Cançoners del Ripollès*, Ripoll, Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, 1998, p. 41), *Les nines de Maiol* (M. Antònia JUAN I NEBOT, *Cançoners del Ripollès*, Ripoll, Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, 1998, p. 64), *Déu vos guard, Josep* (M. Antònia JUAN I NEBOT, *Cançoners del Ripollès*, Ripoll, Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, 1998, p. 94), *La confessió* (M. Antònia JUAN I NEBOT, *Cançoners del Ripollès*, Ripoll, Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, 1998, p. 194), *El rector de Sant Cantí* (M. Antònia JUAN I NEBOT, *Cançoners del Ripollès*, Ripoll, Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, 1998, p. 455) i *A la mitja nit* (M. Antònia JUAN I NEBOT, *Cançoners del Ripollès*, Ripoll, Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, 1998, p. 459). La cançó tradicional que més semblança té amb la melodia del manuscrit que estem tractant és *El cabal del sastre* (Josep CRIVILLÉ, *Música tradicional catalana I: Infants*, Barcelona, Clivis, 1981, p. 102). L'inici de la melodia del *villancico* també es troba en diversos jocs infantils de la comarca de l'Urgell. Vegeu Francesca BARDAGÍ, *Jocs populars tradicionals a la comarca de l'Urgell*, Tàrraga, Ajuntament de Tàrraga, Museu Comarcal de l'Urgell, 2005. En aquest recull urgellenc trobem que, dels cinquanta-set jocs infantils que contenen música, deu s'inicien amb les primeres notes de l'incipit del *villancico*; curiosament, en la major part d'aquestes obres ludicomusicals es repeteix la tercera nota de la melodia. Aquests jocs infantils són els següents: *Una mata d'enciam*, *El mocadoret* / *Al davall del finestrot* / *La sabateta*, *Arri, arri*, *La bolanguera*, *Conillets amagar*, *Els ditets*, *Escarabat bum-bum*, *La gallina ponicana* / *La gallina ponecana*, *El ganxet* / *El guru-guru* i *Sota la llanterna* / *Sota la lluernia*. Vegeu Francesca BARDAGÍ, *Jocs populars tradicionals a la comarca de l'Urgell*, Tàrraga, Ajuntament de Tàrraga, Museu Comarcal de l'Urgell, 2005, p. 39, 113, 153, 156, 168, 174, 176, 179, 183 i 214.

aquest sentit, i seguint un ordre alfabètic, podem veure que a l'*estribillo* hi ha la següent successió: al *tiple 1*, a e a - e; al *tiple 2*, b a e - a; a la *contralto*, c c - a c, i al *tenor*, d d - e d. Pel que fa a les *coplas* número 1, 4, 7, 10 i 13, s'hi troba: *tiple 1*, a; *tiple 2*, b; *contralto*, c, i *tenor*, d. Mentre que a les *coplas* número 2, 5, 8, 11 i 14, s'hi troba: *tiple 1*, b; *tiple 2*, a; *contralto*, c, i *tenor*, d. Respecte a les *coplas* número 3, 6, 9, 12 i 15, s'hi troba: *tiple 1*, a; *tiple 2*, b; *contralto*, c, i *tenor*, d. Així doncs, aquesta distribució de les *respuestas* —«Lam faralà, faralà lailà, anem allà»— queda estructurada com segueix:

Estribillo

<i>Tiple 1</i>	a	e	a	-	e
<i>Tiple 2</i>	b	a	e	-	a
<i>Contralto</i>	c	c	-	a	c
<i>Tenor</i>	d	d	-	e	d

Coplas

	núm. 1, 4, 7, 10, 13	núm. 2, 5, 8, 11, 14	núm. 3, 6, 9, 12, 15
<i>Tiple 1</i>	a	b	a
<i>Tiple 2</i>	b	a	b
<i>Contralto</i>	c	c	c
<i>Tenor</i>	d	d	d

En aquesta ordenació es denota clarament que estem davant d'una diferenciació feta expressament entre totes les parts o veus tant de l'*estribillo* com de les respostes a les *coplas*. Aquest fet ens porta a pensar en la intencionalitat de Francesc Salvat de produir un «color» diferent per a les respostes —«Lam faralà, faralà lailà, anem allà».

Referent a la transcripció musical, cal esmentar només que, al compàs 7 de la part de l'*acompañamiento*, el manuscrit ens presenta una certa deformació en el suport i s'hi endevina una figura que en la transcripció queda resolta com una *semibreu* amb puntet. Al compàs 44 del *tiple 1*, en el manuscrit apareix una correcció per part del copista en què es veuen dues *semimínimes* i, enmig d'elles, una *mínima*, fet que a la transcripció, tal i com ho demana el text, em porta a situar-hi el valor d'una blanca. A la vegada, al compàs 38 de la transcripció, concretament a la part del *tiple 2*, en el manuscrit apareix la nota re, i a la transcripció li correspondria un sol. Així doncs, tenint present la funció de dita nota en aquest punt i la seva relació amb la cadència, i per analogia, comparant-ho amb les notes que segueixen a les altres parts o veus, he optat per transcriure-hi un la.

La transcripció del text la presento amb les correccions adequades i amb la puntuació que li correspon actualment. Tot i així, he cregut convenient conservar algunes de les paraules originals que apareixen al text; aquestes, però, les presento en cursiva. Referent als criteris d'edició del text que he utilitzat en la transcripció, són els següents: 1) Adequació de les grafies: a les paraules que contenen la *b*, *v*, *u*,

se les ha adequat als termes actuals (*vaieta* → *baieta*; *conuent* → *convent*); tancament de la preposició *am* → *amb*; la doble essa, *ss*, té el mateix tractament que la *s*; la separació per mitjà d'un guionet del pronom al final de la paraula *-li*; el canvi de *a* → *e*, de *o* → *u*; l'acabament final de *ch* → *c*; canvi de *ch* → *x*; exclusió de la *t* a l'adverbi de temps *quan*; introducció de la *r* als verbs en infinitiu; canvi de *y* → *i*; adequació de *t* → *d* en els substantius; adequació de *y* → *j*; supressió de *h* enmig de dues vocals; inclusió de *t* davant *x*; canvi de *z* → *s*, i també amb els següents canvis: *s* → *ç*; *z* → *ç*, *s* → *z*; *c* → *ss*; *ñ* → *ny*, i *y* → *h*. 2) Conservació de les grafies existents: les paraules que no he modificat estan escrites en cursiva en el text, fet que dóna a entendre que així està en el manuscrit (*Lam faralà faralà lailà*, i les dues paraules castellanes — *sombrero* i *ropilla*) entenen que per a la rima és més convenient deixar-les com estan a l'original. 3) Puntuació i abreuaments: la puntuació i accentuació l'he reescrita en els llocs on he cregut adequat, tant estructuralment com sintàcticament. Pel que fa als abreuaments que apareixen a l'original, cal destacar *q.* → *que*, *quel* → *que el*, *per ques* → *perquè és*, *quem an* → *que m'han*. 4) S'han suprimit els accents damunt de vocals soltes: és el cas de les vocals *á* i *ó*. Els canvis sorgits a partir de la regularització del text són els que a continuació s'exposen:

Estribillo i respuesta

<i>perlas</i>	perles	v. 3	<i>T 1</i>
<i>ab</i>	amb	v. 5	<i>T 1</i>
<i>y</i>	i	v. 6, 17, 18	<i>T 1, T 2, A, T</i>
<i>nuset</i>	nuet	v. 7	<i>T 2</i>
<i>anemlo</i>	anem-lo	v. 20	<i>T 2</i>
<i>puga</i>	pugui	v. 20	totes les veus
<i>abriga</i>	abrigar	v. 20	<i>T 2, A, T</i>
<i>layla</i>	lailà	v. 12, 15, 22	totes les veus

Coplas

<i>beuadero</i>	bavadero	v. 2	<i>T 1</i>
<i>llansolet</i>	llençolet	v. 2	<i>T 1</i>
<i>y</i>	i	v. 2, 26, 27, 50, 74, 76, 97	<i>T 1</i>
		v. 11, 13, 34, 35, 60, 108	<i>T 2</i>
		v. 20, 42, 44, 67, 90, 91, 115, 116	<i>A</i>
<i>vayeta</i>	baieta	v. 4	<i>T 1</i>
<i>crech</i>	crec	v. 5	<i>T 1</i>
<i>layla</i>	lailà	v. 7, 15, 23, 31, 39, 47, 55, 63, 71, 79, 87, 95, 103, 111, 119	totes les veus

<i>ab</i>	amb	v. 26, 52	<i>T 1</i>
		v. 10, 34, 84	<i>T 2</i>
		v. 18, 42, 45, 66, 68, 90	<i>A</i>
<i>capuchet</i>	caputxet	v. 11	<i>T 2</i>
<i>bescarsinet</i>	bergansinet	v. 12	<i>T 2</i>
<i>bresol</i>	bressol	v. 17	<i>A</i>
<i>tresponti</i>	traspontí	v. 18	<i>A</i>
<i>llansol</i>	llençol	v. 18	<i>A</i>
<i>mastegat</i>	mastegar	v. 21	<i>A</i>
<i>floch</i>	flocs	v. 27	<i>T 1</i>
<i>dotse</i>	dotze	v. 28	<i>T 1</i>
<i>quant</i>	quan	v. 29	<i>T 1</i>
		v. 37	<i>T 2</i>
		v. 21	<i>A</i>
<i>renta</i>	rentar	v. 29	<i>T 1</i>
<i>flasada</i>	flassada	v. 33	<i>T 2</i>
<i>topinet</i>	tupinet	v. 35	<i>T 2</i>
<i>noyet</i>	noiet	v. 36	<i>T 2</i>
<i>ya</i>	ja	v. 37	<i>T 2</i>
		v. 69	<i>A</i>
<i>chiulet</i>	xiulet	v. 41	<i>A</i>
<i>llansolets</i>	llençolets	v. 44	<i>A</i>
<i>fret</i>	fred	v. 45	<i>A</i>
<i>sayo</i>	saio	v. 50	<i>T 1</i>
<i>flochs</i>	flocs	v. 51	<i>T 1</i>
<i>tinga</i>	tingui	v. 53	<i>T 1</i>
<i>rosega</i>	rosegar	v. 53	<i>T 1</i>
<i>saya</i>	saia	v. 57	<i>T 2</i>
<i>ques</i>	que és	v. 58	<i>T 2</i>
<i>Gaya</i>	Gaia	v. 58	<i>T 2</i>
<i>deuantal</i>	davantall	v. 59	<i>T 2</i>
<i>per ques</i>	perquè es	v. 61, 85	<i>T 2</i>
<i>puga</i>	pugui	v. 61, 85	<i>T 2</i>
<i>apadezar</i>	apedaçar	v. 61	<i>T 2</i>
<i>pane</i>	paner	v. 66	<i>A</i>
<i>conuent</i>	convent	v. 67	<i>A</i>
<i>quinse</i>	quinze	v. 68	<i>A</i>
<i>pica</i>	picar	v. 69	<i>A</i>
<i>chocolate</i>	xocolata	v. 73	<i>T 1</i>
<i>tomate</i>	tomaquet	v. 74	<i>T 1</i>
<i>apit</i>	api	v. 75	<i>T 1</i>
<i>quel</i>	que el	v. 77	<i>T 1</i>
		v. 106	<i>T 2</i>

<i>acenta</i>	assentar	v. 85	<i>T 2</i>
<i>piñons</i>	pinjons	v. 90	<i>A</i>
<i>auellanes</i>	avellanes	v. 90	<i>A</i>
<i>groch</i>	groc	v. 91	<i>A</i>
<i>quequerequetch</i>	quequerequec	v. 92	<i>A</i>
<i>besa</i>	besar	v. 93	<i>A</i>
<i>balons</i>	valons	v. 97	<i>T 1</i>
<i>quem an</i>	que m'han	v. 98	<i>T 1</i>
<i>ques</i>	que és	v. 100	<i>T 1</i>
<i>texit</i>	teixit	v. 100	<i>T 1</i>
<i>muntera</i>	montera	v. 105	<i>T 2</i>
<i>de un</i>	d'un	v. 106	<i>T 2</i>
<i>Ceruera</i>	Cervera	v. 106	<i>T 2</i>
<i>Aixades</i>	Eixaders	v. 108	<i>T 2</i>
<i>ayr</i>	ahir	v. 109	<i>T 2</i>
<i>porta</i>	portar	v. 109	<i>T 2</i>
<i>olives</i>	olives	v. 114	<i>A</i>
<i>per quels</i>	perquè els	v. 116	<i>A</i>
<i>guaynem</i>	guanyem	v. 117	<i>A</i>

El text del *villancico* se'ns presenta en deu versos hexasil·làbics a l'*estribillo* (6a, 6b, 6c, 6c, 6b, 6d, 6a, 6c, 6c, 6a), seguit de la *respuesta* de tres versos (5a, 6a, 4a). La segueixen quatre versos més, també hexasil·làbics (6e, 6a, 6a, 6a), i es clou l'*estribillo* amb la *respuesta* dels tres versos ja esmentats (5a, 6a, 4a). Cadascuna de les *coplas* està formada per cinc versos heptasil·làbics amb rima assonant cada dos (7f, 7f, 7g, 7g, 7a), i queda lliure el cinquè vers per enllaçar amb els tres de la *respuesta* (5a, 6a, 4a), i acabar, així, formant dues parelles més de versos amb el mateix final.

Un dels aspectes que més ressalta del *villancico Esta nit gloriosa* és la informació que aquest ens aporta. El contingut de les *coplas* ens descriu el típic fet nadalenc d'anar a adorar l'infant i dur-li diversos presents. Obsequis que, d'altra banda, ens apropen a l'ambient de qualsevol llar catalana de finals del segle XVII o primers del XVIII que tingués un infant nou nat o de curta vida, i ressalta alguns dels aspectes de la vida quotidiana de l'època en què es va compondre l'obra. Alguns dels mots que es presenten en el manuscrit avui dia encara es troben en plena vigència, mentre que d'altres estan ja completament en desús. El fet de poder conèixer aquests objectes tan habituals a les llars catalanes en l'època que estem tractant ens aproxima a la quotidianitat de la vida diària i a diversos aspectes de la cultura tradicional i popular, i ens mostra uns paraments —sobretot en vestimenta— molt comuns i usuals en la Catalunya del moment. Òbviament, cal considerar que els presents de l'adoració són elements coneguts a bastament pel poble i usats en la societat del moment —estris, menjar, indumentària— i que, sens dubte, esdevenen elements importants en les llars i en la vida quotidiana de l'infant nou nat o de poc temps.

Cal fixar-se, però, que en tot el *villancico* es fa constar sempre l'ofrena de l'objecte material —els presents— i que, en cap moment, el sentit del text traspas-

sa cap un terreny més espiritual i/o amb caire més religiós. Fins i tot, a l'última de les *coplas* es veu un cert sentit humorístic: oferir un tragueta a l'infant per obtenir el perdó diví, en aquest cas, de sant Victorià. Un altre sentit de figuració humorística traspua a l'inici de l'obra, quan diu: «anem totes alegres sens portar esquelles, anem-lo a adorar», és a dir, anem-hi totes sense fer soroll, i li portem coses en comú i en particular.

Els presents que apareixen a l'obra els podem classificar en cinc apartats ben diferenciats:

1) Alimentació

- Fruits: ametlles (v. 108), avellanes (v. 90), nous (v. 90) i olives (v. 114).
- Verdures: api (v. 75), pimentons (v. 74), tomàquet (v. 74) i verdura (v. 66).
- Càrnics: carn (v. 76).
- Elaborats partint de productes naturals: coca (v. 67), confitura (v. 65), cocarronets (v. 52), formatges (v. 115), orellanes (v. 89), pa de convent (v. 67), vi-net groc (v. 91) i xocolata (v. 73).

2) Aviram domèstic

Classificats tots ells com a aus de corral, ja siguin productors d'aliments —ous— o d'engreix per a un posterior sacrifici: gallines (v. 81), lloca (v. 68), perdius (v. 107) i polls (v. 68).

3) Estris de cuina

Com a recipients i estris: cullereta (v. 35), escudella (v. 34), plat (v. 34) i tupinet (v. 35).

4) De caire infantil

- Com a entreteniment i/o joc: bescarsinet (v. 12), campana (v. 13), escambell (v. 84) i xiulet (v. 41).
- Com a element per a col·locar-hi l'infant: bressol (v. 17).

5) Tèxtils

- Per vestir i abrigar: aguanetes (v. 10), baloneta (v. 3), bavadero (v. 2), capell (v. 11), caputxet (v. 11), coixins (v. 27), cotet (v. 1), faixa (v. 9), flassada (v. 33), flocs (v. 27), gambuix (v. 2), gorreta (v. 43), llana (v. 19), llençolet (v. 2), lligues (v. 26), mantellina (v. 4), mitgetes (v. 25), montera (v. 105), pitet (v. 42), *ropilla* (v. 97), sabatetes (v. 26), saia (v. 57), saio (v. 50), *sombrero* (v. 49) i tafetans (v. 27).
- Estris de costura: agulla (v. 60), davantal (v. 59), didal (v. 60) i eixugamans (v. 28).

Un altre aspecte rellevant de l'obra és que hi apareixen citades diverses localitats, curiosament, totes elles properes a Verdú —cal recordar que aquesta obra es trobava dipositada a l'arxiu parroquial d'aquesta vila. Algunes de les poblacions citades al *villancico* han tingut de sempre una certa importància, com ara Cer-

vera, mentre que d'altres, amb el pas del temps, s'han anat deshabitant, i actualment només se'n conserven algunes restes, com és el cas del llogarret dels Eixaders —al manuscrit, «Aixades».¹² Les poblacions que se citen en el *villancico* són: Omells de na Gaia, Ciutadilla, Belianes, Maldà, Cervera i Eixaders. Prescindint de l'actual traçat de vies de comunicació i passant pels camins de pas habituals en l'època, la distància que separa aquestes localitats de Verdú és: Omells de na Gaia, vint-i-tres quilòmetres; Ciutadilla, cinc; Belianes, disset; Maldà, tretze; Cervera, setze, i els Eixaders, disset, i en el centre de totes elles es troba la vila de Verdú (vegeu el plànol adjunt).

En el text del *villancico* se cita que s'oferirà a l'infant un seguit de regals o ofrenes, els quals sembla que hagin estat triats i portats expressament d'aquestes poblacions citades: dels Omells de na Gaia, «una saia»; de Ciutadilla, «valons i ropilla»; de Belianes, «sis canes» («d'un lindo drapet»); de Maldà, «cànem»; de Cervera, «una montera» («de drap»), i dels Eixaders, «ametlles». Òbviament, en aquest sentit ressalta la intencionalitat de triar unes poblacions que rimessin amb els objectes oferts a l'infant nat. Així doncs: Gaia = «saia»; Ciutadilla = «ropilla»; Belianes = «canes»; Maldà = «faralà»; Cervera = «montera», i *Aixades* (Eixaders) = «tres».

A més d'aquesta relació creada entre objecte i població, a la darrera *copla* apareix la figura de sant Victorià. En un primer moment, sembla ser un sant amb una devoció poc generalitzada en aquestes contrades on se situa el *villancico*, però el cert és que, durant els segles XVII i XVIII, a la vila de Barberà de la Conca (comarca de la Conca de Barberà), aquest sant gaudí d'una destacada popularitat deguda als seus atribuïts poders taumatúrgics.¹³ Valor afegit aquest, ja que, de manera indirecta, ens situa en una altra població relativament propera a Verdú, aquesta, però, a uns trenta quilòmetres (vegeu la situació de les poblacions esmentades en un plànol de 1705).

12. Els Eixaders fou una població molt petita de la qual avui dia només resten els murs d'algunes cases. Està situada entre les viles de Bellpuig i Belianes (Urgell), justament a la ribera del riu Corb. A primers de segle XIX fou agregada al municipi de Belianes, i a inicis del segle XX ja restava deshabitada.

13. A la vila de Barberà de la Conca es venerava sant Victorià des de molt temps endarrere, i se'l considerava un sant molt miracler. Al *Llibre de la Confraria de Sant Victorià* (sense data) de l'església parroquial de Barberà de la Conca, s'esmenta que el 1721 es va fer una processó en honor d'aquest sant per tal de demanar la pluja. Després de la processó, plogué tant que la població decidí de fer una capella i un retaule a dit sant. Vegeu Joan FUGUET I SANS, «Els escultors Espinalt de Sarral i el retaule de sant Victorià de Barberà de la Conca», *Aplec de Treballs*, núm. 3 (1981), p. 269-278. Sembla que sant Victorià, que visqué al segle VI, fou membre d'una noble família italiana. Recorregué Itàlia, i creuà els Alps passant cap a Borgonya, Provença i Aquitània. Posteriorment, travessà els Pirineus i arribà fins a Osca, creant arreu diversos monestirs i hospitals. Visqué en una cova, coneguda actualment com a *Peña Montañesa*, on portà una vida d'anacoreta. Ben aviat, i a causa de la seva «fama», molts dels seus seguidors anaren habitant les coves del voltant, i el visitaven els malalts i necessitats, a la vegada que els poderosos li demanaven consell. Els monjos del monestir de Sant Martín d'Asán (Osca) el convidaren a viure al cenobi nomenant-lo abat, i allí morí el 568. Després de la mort del sant, el monestir passà a anomenar-se *de San Victorián de Sobrarbe*. Aquest monestir es troba situat prop del riu Cinca, a la població de Los Molinos.



FIGURA 1. Plànol de 1705, on s'assenyalen les poblacions esmentades.

Tot seguit es presenta el text complet del *villancico*, així com també un ampli glossari dels termes que apareixen a l'obra —una norantena. Alguns d'aquests mots avui dia són ben coneguts i formen part del quefer diari de les nostres llars, bàsicament, referits al menjar (*plat, tomàquet, ametlles*, etc.). Ara bé, altres dels termes a dia d'avui estan en desús i podem dir que pertanyen a temps passats; són els que fan bàsicament referència a estris casolans i de vestuari (*atzarena, bergansinet, montera*, etc.). Un tercer apartat dels termes que es presenten sí que podem dir que són completament desconeguts i dels quals, avui, no trobem cap referència (*aguanetes, llimonet de carn, pa de convent*, etc.).

Aquest *villancico*, a més de ser una petita joia del nostre barroc musical, traspua, com molt acertadament diu Miquel Querol, «una frescor, alegria i candor que es comuniquen fàcilment».¹⁴ Es tracta d'una composició apta, sens dubte, per a la majoria d'agrupacions corals de casa nostra i de fora d'ella de cara a una fàcil incorporació al repertori nadalenc dels cors. A part del seu valor purament musical i religiós, no es pot oblidar que es tracta d'una obra paralitúrgica i amb un clar

14. Miquel QUEROL I GAVALDÀ, *Cançoners català dels segles XVI-XVIII*, Barcelona, CSIC, 1979, col·l. «Monumentos de la Música Española», núm. XXXVII, p. 24.

sentit catequètic —l'adoració de l'infant Jesús—, ens apropa sense voler a les llars catalanes de finals del segle XVII i principis del XVIII, i ens aporta una destacada informació sobre alguns aspectes del quefer diari a l'entorn dels nadons de l'època. En el fons, el *villancico Esta nit gloriosa* esdevé un estret lligam entre la música «cult» del moment i certs aspectes de l'ambient tradicional i popular de la Catalunya del nostre passat.

Esta nit gloriosa

[*Estribillo i respuesta*] a 4

Esta nit gloriosa és nat a un portal un minyó de perles, molt donós de veres, amb pobresa tal	5
que entre un bou i un ase tot nuet està. Anem totes alegres sens portar esquelles, anem-lo a adorar.	10
<i>Lam faralà, faralà lailà, anem allà. Lam faralà, faralà lailà, anem allà.</i>	15
I totes en comú i en particular, procurem-li roba que es pugui abrigar.	20
<i>Lam faralà, faralà lailà, anem allà.</i>	

[*Coplas a solo i respuesta*] a 4

1a. Jo li portaré un cotet, bavadero i llençolet, de tela una baloneta, mantellina de baieta que crec molt bé li vindrà.	5
--	---

*Lam faralà,
faralà lailà,
anem allà.*

2a. Jo li portaré una faixa
amb aguanetes de raixa, 10
un capell i un caputxet,
de plata un bergansinet,
i campana per tocar.

*Lam faralà,
faralà lailà, 15
anem allà.*

3a. Jo li portaré un bressol
amb son traspontí llençol,
de llana una bona pell
i de nous, tot un cistell 20
per quan mastegar voldrà.

*Lam faralà,
faralà lailà,
anem allà.*

4a. Jo li portaré mitgetes 25
amb lligues i sabatetes,
coixins, flocs i tafatans,
deu o dotze eixugamans
per quan se voldrà rentar.

*Lam faralà, 30
faralà lailà,
anem allà.*

5a. Jo una flassada vermella
amb un plat i una escudella,
cullereta i tupinet, 35
per fer sopes al noieta
quan ja més grosset serà.

*Lam faralà,
faralà lailà, 40
anem allà.*

6a. Jo li portaré un xiulet
amb un gambuix i un pitet,
una gorreta galana
i alguns llençolets de llana

que amb ells del fred se riurà. 45
Lam faralà,
faralà lailà,
anem allà.

7a. Jo li portaré un *sombrero*
 i un lindo saio vaquero 50
 que té per flocs artalets,
 amb alguns cocarronets
 que tingui per què rosegar.
Lam faralà,
faralà lailà, 55
anem allà.

8a. Jo li portaré una saia
 que és dels Omells de na Gaia,
 atzarena i davantal,
 una agulla i un didal 60
 perquè es pugui apedaçar.
Lam faralà,
faralà lailà,
anem allà.

9a. Jo li portaré confitura 65
 amb un paner de verdura,
 un pa de convent i coca,
 quinze polls amb una lloca
 que ja estan per a picar.
Lam faralà, 70
faralà lailà,
anem allà.

10a. Jo li portaré xocolata,
 dos pimentons i un tomàquet;
 d'api un bon feixet 75
 i de carn un llimonet,
 si és cas que el puguem trobar.
Lam faralà,
faralà lailà,
anem allà. 80

11a. Jo li portaré tres gallines,
 dos canes de puntes fines,
 quatre grosses de fusells

amb sis o set escambells
perquè es pugui assentar. 85
Lam faralà,
faralà lailà,
anem allà.

12a. Jo li portaré orellanes
amb nous, pinyons i avellanes 90
i un flascó de vinet groc
que fa dir: –*Quequerequec!*–
al que molt lo sol besar.
Lam faralà,
faralà lailà, 95
anem allà.

13a. Jo uns valons i *ropilla*
que m'han fet a Ciutadilla,
de un lindo drapet, sis canes,
que és teixit a les Belianes 100
del bon cànem de Maldà.
Lam faralà,
faralà lailà,
anem allà.

14a. Jo li portaré una montera 105
d'un drap que el fan a Cervera;
de perdius, dues o tres,
i ametlles dels Aixaders
que ahir me les van portar.
Lam faralà, 110
faralà lailà,
anem allà.

15a. Jo li portaré per postres
olives fetes a sostres,
molts formatges i molt bons 115
i un traguèt perquè els perdons
guanyem de Sant Victorià.
Lam faralà,
faralà lailà,
anem allà. 120

GLOSSARI DE TERMES QUE ES TROBEN AL VILLANCICO

- agulla** (v. 60). 2. Barreta de metall, d'os, de fusta, etc., que té un cap terminat en punta, i l'altre proveït d'un forat o ull per a passar-hi un fil, un cordill, una veta, etc., que serveix per a cosir, brodar, teixir.¹⁵
- aguaneta** (al ms., *aguanetes*) (v. 10). (No he trobat cap definició sobre aquest terme.) Podria tractar-se d'una particular variant d'«anagües/enagües» → enagos. (*enagos*: Peça de vestir interior femenina consistent en una faldilla de roba blanca generalment amb farbalans.¹⁶ (*enagües* f. pl.). Espècie de falda, generalment blanca, que les dones duen davall les faldilles.)¹⁷
- ametlla** (al ms., *amelles*) (v. 108). Llavor comestible de l'ametller.¹⁸
- artalet** (al ms., *artalets*) (v. 51). Coca d'ametlles farcida de confitura dolça que es fa per les festes, principalment, les de Nadal.¹⁹
- atzarena** (v. 59). Vestit llarg que duïen les dones. Sembla resultar fruit d'una confusió de síl·labes d'una *natzarena* (pròpiament gentilici *natzarè/-ena*, de Natzalet), que es documenta com a nom d'una túnica llarga de dona.²⁰ Vestit llarg i rodó que duïen les dones.²¹ Antiga vestidura femenina, llarga i rodona.²²
- avellana** (al ms., *auellanes*) (v. 90). Fruit de l'avellaner.²³
- baïeta** (al ms., *vayeta*) (v. 4). Teixit fluix, tot de llana o també barrejat de llana i cotó, molt enfeltrat i cobert de pèl per una o per les dues cares.²⁴
- baloneta** (v. 3). Bala, paquet de mercaderies. Derivat de *baló*: bala petita de mercaderies.²⁵ Bala de mercaderies relativament petita.²⁶
- bavadero** (al ms., *benadero*) (v. 2). *Bavador*: trosset de roba gruixudeta que posen davall el coll d'un infant perquè no s'embruti el vestit amb les baves o amb residus de menjar.²⁷
- bergansinet** (al ms., *bescarsinet*) (v. 12). Diminutiu de *bergansí*: peça de goma,

15. Vegeu Joan CARRERAS I MARTÍ (dir.), *Diccionari de la llengua catalana*, 7a ed., Barcelona, Gran Enciclopèdia Catalana, 1987, p. 75. En endavant, DLL.

16. Vegeu *Diccionari de la llengua catalana: Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, Palma de Mallorca i València, Edicions 3 i 4, Edicions 62, Editorial Moll, Enciclopèdia Catalana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 694. En endavant, DIEC.

17. Vegeu Anton Maria ALCOVER i Francesc de Borja MOLL, *Diccionari català-valencià-balear*, vol. 4, Palma de Mallorca, Moll, 1980, p. 823. En endavant, DCVB.

18. DLL, p. 105.

19. DCVB, vol. 2, p. 45.

20. Vegeu Joan COROMINES, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, vol. 1, Barcelona, Curial, 1981-1991, p. 498. En endavant, DECat.

21. DCVB, vol. 2, p. 137.

22. DLL, p. 182.

23. DLL, p. 191.

24. DCVB, vol. 2, p. 212.

25. DECat, vol. 1, p. 561.

26. DCVB, vol. 2, p. 239.

27. DCVB, vol. 2, p. 391.

d'os, de metall o d'altra matèria que posaven penjada amb una cadeneta al coll dels infants perquè la roseguessin i els facilités la dentició.²⁸

besar (v. 93). 1. Petó. 2. Tocar, arribar a estar en contacte.²⁹

bressol (al ms., *bresol*) (v. 17). Mot d'origen pre-romà que indica diverses menes de llit o jaç, o altre objecte de forma anàloga.³⁰ Bres per a infants.³¹ Llit d'infant al qual hom pot imprimir un moviment de balanceig, bres.³² Vegeu *tras-pontí*.

campana (v. 13). Instrument de percussió, de metall, en forma de vas rodó, d'amplària creixent devers la boca, les parets són percutides per un batall a l'interior o per un martell de l'exterior.³³

cànem (v. 101). Fibra tèxtil d'origen vegetal obtinguda de la planta del cànem.³⁴

cana (al ms., *canes*) (v. 82 i 99). *Drap*: 1. Roba de cànem o de lli que s'usa principalment per a fer llençols i roba de davall. 2. Tros de roba relativament petit i destinat a usos inferiors, secundaris o a ésser tirat per inútil. 3. Cadascun dels trosos de tela que formen el vestit dels infants recent-nats o de molt poca edat.³⁵

capell (v. 11). Sinònim de *barret* i *sombrero* (castellanisme).³⁶ Peça que serveix per cobrir el cap i que es compon de cofa i ventalla més o menys ample.³⁷ Peça de vestir que serveix per cobrir el cap, consistent ordinàriament en un casquet més o menys alt, poc o molt fort, amb una vora o ala d'una amplada variable tot al voltant.³⁸

caputxet (al ms., *capuxet*) (v. 11). Caputxa petita.³⁹

carn (v. 76). 1. a) Músculs del cos de l'home i dels animals (per oposició a ossos i pell), especialment quan no hi són incloses les vísceres.⁴⁰

cistell (v. 20). Recipient fet de joncs, canya, vímens, etc., entreteixits de base circular o ovalada, amb boca més ampla que la base i amb una ansa gran de banda a banda.⁴¹

coca (v. 67). Massa de farina pastada i cuita amb oli o saïm, de forma circular o ovalada aplanada, i a la qual solen afegir-se diversos ingredients (sucre, talls de carn, peix, fruites, verdura, mantega, etc.).⁴²

28. DCVB, vol. 2, p. 441.

29. DCVB, vol. 2, p. 452.

30. DECat, vol. II, p. 472.

31. DCVB, vol. 2, p. 664.

32. DLL, p. 263.

33. DLL, p. 296.

34. DLL, p. 300.

35. DCVB, vol. 4, p. 592.

36. DECat, vol. II, p. 527.

37. DCVB, vol. 2, p. 962.

38. DLL, p. 308.

39. DCVB, vol. 2, p. 991.

40. DLL, p. 323.

41. DCVB, vol. 3, p. 172.

42. DCVB, vol. 3, p. 242.

- cocarronet** (al ms., *cocarronets*) (v. 52). *Cocarró*: 1. Coca petita. 2. Cadascun dels trossos de pasta que tapen els talls de les coques enramades.⁴³
- coixí** (al ms., *coixins*) (v. 27). Sac de tela o altra matèria, cosit per tots costats i farcit de llana, palla, ploma, crin o altra matèria filamentosa i elàstica, que serveix per recolzar-hi blanament el cap, repenjar-hi l'esquena, tenir sota els braços o els peus, etc.⁴⁴
- confitura** (v. 65). Fruita confitada, especialment la que forma una pasta.⁴⁵
- cotet** (v. 1). Vestit popular i de naturalesa especial, en primer lloc, una peça per a infant, o bé aplicat a escolans i altres eclesiàstics.⁴⁶ Diminutiu de *cot*: vestit d'abric que es portava antigament.⁴⁷
- cullereta** (v. 35). 1. a) Cullera petita.⁴⁸ I Instrument de metall o de fusta generalment, que consisteix en una petita pala còncava i ordinàriament oval, amb un mànec, la qual s'empra per a prendre el contingut d'un recipient i portar-lo a un altre recipient o a la boca de les persones, que se'n serveixen per a menjar substàncies líquides o semilíquides.⁴⁹
- davantall** (v. 59). Peça de vestir que generalment cobreix el davant del cos per resguardar el vestit.⁵⁰
- didal** (v. 60). Peça tubular de metall o d'altre material dur, a vegades tancada en un extrem per un casquet esfèric i generalment coberta per tot de clotets, dins la qual es fica el cap del dit que pitja l'agulla en cosir, per tal de protegir-lo contra la pressió dolorosa del cap de l'agulla.⁵¹
- donós** (v. 4 de l'*estribillo*). Bell i graciós.⁵² *Donari*: català antic, equivalent a «airositat».⁵³
- drap** (v. 106). 1. Roba o teixit de qualsevol mena.⁵⁴ 2. Roba de canem o de lli, que s'usa principalment per a fer llençols, i roba de davall. 3. Tros de roba (destinat a vestit, ornat, etc.). [...] 5. Cadascun dels trossos de tela que formen el vestit dels infants recent-nats o de molt poca edat; en plural *draps*, designant el conjunt dels bolquers.⁵⁵
- drapet** (v. 99). Diminutiu de *drap*.⁵⁶ *Drap*: roba o teixit de qualsevol mena.⁵⁷ Drap petit.⁵⁸

43. DCVB, vol. 3, p. 244.

44. DCVB, vol. 3, p. 260.

45. DCVB, vol. 3, p. 391.

46. DECat, vol. II, p. 1007.

47. DCVB, vol. 3, p. 670.

48. DLL, p. 459.

49. DCVB, vol. 3, p. 849.

50. DLL, p. 469.

51. DCVB, vol. 4, p. 413.

52. DCVB, vol. 4, p. 586.

53. DECat, vol. III, p. 26.

54. DCVB, vol. 4, p. 592.

55. DCVB, vol. 4, p. 593.

56. DCVB, vol. 4, p. 595.

57. DCVB, vol. 4, p. 593.

58. DLL, p. 556.

- eixugamans** (v. 28). Cadascun dels trossos de tela que formen el vestit dels infants recent-nats o de molt poca edat; s'usa molt en plural. *Drap*: designant el conjunt de bolquers.⁵⁹ *Drap* per eixugar les mans.⁶⁰
- escambell** (al ms., *escambells*) (v. 84). Seient petit sense braços ni respalller.⁶¹ Seient petit sense braços ni respalller i a vegades sense petges. Castellà: *taburete*, *banqueta*.⁶² Tamboret.⁶³
- escudella** (v. 34). Vas de terrissa, pisa, etc., en forma de casquet esfèric, on hom serveix la sopa, el brou, etc.⁶⁴ 1. Plat fondo en forma de casquet esfèric, generalment sense anses, que serveix per a menjar la minestra o cuinat entre gent rústica. 2. Recipient fondo, de forma semiesfèrica o aproximadament semioval de cabuda variable però inferior a un litre, que serveix per a prendre brou, llet, cafè, te, etc.⁶⁵
- esquella** (al ms., *esquelles*) (v. 9 de l'*estribillo*). Espècie de campana petita que hom posa al coll dels caps de bestiar que guien un ramat.⁶⁶ 1. Campana portàtil o relativament petita que servia per a donar senyal d'un acte religiós, per a tocar alarma, etc. 2. Campana petita, cilíndrica o quasi cilíndrica, com les que porten penjades pel coll els bous, cabres i altres animals que guien un ramat.⁶⁷
- faixa** (v. 9). 1. Peça de roba molt més llarga que ample que serveix per cenyir el cos per la cintura donant-li dues o més voltes, sia per estrènyer el cos, sia per subjectar els calçons o altres peces de vestir. 2. La que es posa als infants per defensar-los el cos o per subjectar-los els bolquers.⁶⁸
- feixet** (v. 75). Cert nombre de tiges, de branquillons, de bastons, etc., disposats paral·lelament i lligats ensem.⁶⁹ *Feix* petit: Conjunt de coses aplegades i lligades una al costat d'una altra i lligades perquè no se separin.⁷⁰
- flascó** (v. 91). Vas petit de coll estret per a tenir-hi líquids o pólvores.⁷¹ Vas petit de coll estret, fet de vidre, porcellana, metall o cuiro, per a tenir-hi líquids o pólvores.⁷²
- flassada** (al ms., *flasada*) (v. 33). Peça quadrangular teixida de llana o de cotó, generalment amb ratlles de diferent color, que hom usa com a tapall de llit.⁷³

59. DCVB, vol. 4, p. 599.

60. DCVB, vol. 4, p. 680.

61. DLL, p. 670.

62. DCVB, vol. 5, p. 201.

63. DLL, p. 635.

64. DLL, p. 648.

65. DCVB, vol. 5, p. 314.

66. DLL, p. 668.

67. DCVB, vol. 5, p. 465.

68. DCVB, vol. 5, p. 700.

69. DLL, p. 720.

70. DCVB, vol. 5, p. 779.

71. DLL, p. 743.

72. DCVB, vol. 5, p. 909.

73. DCVB, vol. 5, p. 910.

- floc** (al ms., *flochs*) (v. 27 i 51). 1. Petita porció de llana, cotó, seda o altra matèria tèxtil. 2. Cadascun dels fils o cordons adherits i penjats a la vorera d'un vestit, cortina o altra peça de roba, a la qual serveixen d'adorn. 3. Conjunt de fils units per un cap que serveixen d'adorn. 4. Veta lligada formant baga, sia per a subjectar, sia per adornar una peça de vestir. 8. Encenalls, porcions molt primes de fusta o altra matèria arrencades en ribotejar o llavorar.⁷⁴
- formatge** (al ms., *formatges*) (v. 115). 1. a) Producte elaborat a partir de la quallada de la llet o bé de la desnatada o de l'enriquida amb nata (greix de llet).⁷⁵ 1. Producte alimentici que s'obté coagulant la llet, esprement-ne el serigot i consolidant la massa presa.⁷⁶
- fusell** (al ms., *fusells*) (v. 83). Boixet de fer randa [punta].⁷⁷ Boixets del coixí de punta.⁷⁸
- galana** (v. 43). Que captiva per les seves gràcies, pels seus encants.⁷⁹ Bell i graciós; que captiva per les seves gràcies o encants.⁸⁰
- gallina** (al ms., *gallines*) (v. 81). 1. a) Nom comú de la femella de diverses espècies d'ocells de l'ordre dels fasianiformes. Cal esmentar-ne la gallina domèstica (o simplement gallina), la femella del gall.⁸¹ 1. Au femella de l'espècie «*Gallus domesticus*», que es distingeix del gall per esser més petita, tenint també més petita la cresta i estar generalment mancada d'esperons.⁸²
- gambuix** (v. 42). 1. Mocador de cap.⁸³ 2. *Capçó*: gorreta que hom posa a les criatures acabades de néixer.⁸⁴
- gorra** (al ms., *gorreta*) (v. 43). a. Lligadura de tela, pell o punt, sense ales ni copa, generalment amb visera. b. Peça de tela o punt que s'adapta al cap i va lligada sota la barba.⁸⁵ Diminutiu de *gorra*. a. *Gorreta de caure*: gorra de cop.⁸⁶
- grossa** (al ms., *grosses*) (v. 83). Conjunt de dotze dotzenes.⁸⁷
- lindo** (v. 50 i 99). Vegeu *lindós-osa*: Bell, agradable a la vista, bo, exquisit, primorós.⁸⁸
- llana** (v. 19). Part més exterior i pelosa que cobreix el cos de les ovelles i moltons; fibra tèxtil que en procedeix, i teixit fet amb aquesta fibra.⁸⁹
- llençolet** (al ms., *llansolets*) (v. 2 i 18). Diminutiu de *llençol*. Especial peça de llarg

74. DCVB, vol. 5, p. 918.

75. DLL, p. 757.

76. DCVB, vol. 5, p. 984.

77. DCVB, vol. 6, p. 101.

78. DECat, vol. iv, p. 239.

79. DLL, p. 780.

80. DCVB, vol. 6, p. 125.

81. DLL, p. 783.

82. DCVB, vol. 6, p. 151.

83. DLL, p. 785.

84. DLL, p. 308.

85. DLL, p. 808.

86. DCVB, vol. 6, p. 345.

87. DCVB, vol. 6, p. 422.

88. DCVB, vol. 6, p. 875.

89. DCVB, vol. 6, p. 888.

amb què s'embolica un infant menut des de la cintura en avall, i que està en contacte amb el cos de l'infant.⁹⁰

lliga (al ms., *lligues*) (v. 26). Veta o tireta de lligar els calçons de sota del genoll.⁹¹ Vegeu *lligacama*. Cinta, cordó elàstic, etc., amb què se subjecten a la cama o cuixa els mitjons o les mitges per evitar que llenuguin cames avall.⁹²

llimonet (v. 76). (Es desconeix el significat d'aquest terme però possiblement, en el context en què es troba, potser podia tractar-se d'algun tipus de mesura: *llimonet de carn*.)

lloca (v. 68). Femella d'aviram, especialment gallina, que cova i cria els polls.⁹³ Gallina que cova.⁹⁴

mantellina (v. 4). Peça de roba fina o de blonda, amb què les dones es cobreixen el cap i l'esquena per anar a missa o altres funcions religioses.⁹⁵

mitgeta (al ms., *mitgetes*) (v. 25). Diminutiu de *mitja*. *Mitja*: peça de vestir que cobreix el peu i la cama, ajustant-se al contorn d'aquesta, generalment fins més amunt del genoll.⁹⁶

montera (al ms., *muntera*) (v. 105). Capell d'ales amples que s'usava entre els segles XVII i XIX.⁹⁷

nou (al ms., *nous*) (v. 90). **1. a**) Fruit de la noguera.⁹⁸ **1.** Fruit del noguer, de forma globosa, de tres a quatre cm de diàmetre major, amb clovella dura i el bessó dividit en dues meitats (grells o grills) separades per un tabic prim.⁹⁹

nuet (al ms., *nuset*) (v. 7 de l'*estribillo*). Nu, sense vestit o cobertura.¹⁰⁰

oliva (al ms., *olives*) (v. 114). **1.** Fruit en drupa de l'olivera.¹⁰¹ **1.** Fruit de l'olivera, més o menys rodonenc, que s'usa com a aliment per a menjar-se sencer o com a producte de l'oli en virtut de la pressió.¹⁰²

orellana (al ms., *orellanes*) (v. 89). Tros de préssec, albercoc o pera, tallat en forma de cinta i assecat.¹⁰³ Tallada de poma, de pera o de préssec assecada al sol i torrada al forn per a menjar-la a l'hivern, sia com a condiment en viandes, sia com a postre.¹⁰⁴

pa de convent (v. 67).¹⁰⁵ (Se'n desconeix el significat, tot i que podria tractar-se

90. DCVB, vol. 6, p. 941.

91. DCVB, vol. 7, p. 9.

92. DCVB, vol. 7, p. 10.

93. DLL, p. 951.

94. DCVB, vol. 7, p. 40.

95. DCVB, vol. 7, p. 212.

96. DCVB, vol. 7, p. 463.

97. DCVB, vol. 7, p. 657.

98. DLL, p. 1084.

99. DCVB, vol. 7, p. 793.

100. DCVB, vol. 7, p. 806.

101. DLL, p. 1102.

102. DCVB, vol. 7, p. 890.

103. DLL, p. 1112.

104. DCVB, vol. 8, p. 37.

105. DCVB, vol. 8, p. 89-97.

d'algun tipus de pa molt concret, possiblement de millor qualitat que el pa més comú entre la població.)

paner (v. 66). Cistell.¹⁰⁶ Recipient fet de vímet, esquerdes de canyes o joncs entreteixits, de forma troncocònica invertida, generalment amb una ansa de banda a banda, i que serveix originàriament per a tenir pa i també per a portar fruita, roba, etc.¹⁰⁷

pell (v. 19). 1. Membrana exterior que recobreix el cos de l'home i dels animals. 2. b) Porció de dita membrana, sobretot d'ovella o de cabra, emprada com a catifa, com a seient, com a peça d'abric, com a part d'un objecte, com a peça per fer alguna cosa.¹⁰⁸

perdiu (al ms., *perdius*) (v. 107). 1. a) Ocell de l'ordre dels fasiàniformes i de la família dels fasiànids (*Alectoris rufa*), de plomatge conspicu de colors gris rogenc, blanc, negre i vermell, gregari, sedentari i apreciadíssim com a peça culinària i de caça.¹⁰⁹

perla (al ms., *perlas*) (v. 3 de l'*estribillo*). Allò que sembla perfecte o molt excel·lent en el seu gènere.¹¹⁰ 3. fig. Persona o cosa excel·lent, que avantatja les altres amb exquisidesa.¹¹¹

pimentó (al ms., *pimentons*) (v. 74). Pebre.¹¹² Pebre, fruit de la pebrera.¹¹³

pinyó (al ms., *pinyons*) (v. 90). 1. a) Llavor del pi.¹¹⁴ 1. Llavor del pi, de forma el·lipsoïdal i clofolla molt dura.¹¹⁵

pitet (v. 42). Tros de tela que es posa penjat davant del pit, especialment d'un infant menut, per evitar que s'embruti amb el menjar, amb les bavalles, etc.¹¹⁶

plat (v. 34). 1. Peça de terrissa, de vidre, de metall, o altra matèria dura, en forma de disc amb la vora un poc alçada tot al voltant formant una concavitat de poca fondària, que serveix per a posar-hi una porció de cosa comestible destinada al consum d'una persona.¹¹⁷

poll (v. 68). 1. Ocell petit, nat de poc temps, i especialment el petit de la gallina.¹¹⁸

quequerequec (al ms., *quequerequetch*) (v. 92). Cant del gall. Onomatopeia del cant del gall.¹¹⁹

106. DLL, p. 1137.

107. DCVB, vol. 8, p. 176.

108. DCVB, vol. 8, p. 402.

109. DLL, p. 1177.

110. DLL, p. 1182.

111. DCVB, vol. 8, p. 479.

112. DLL, p. 1198.

113. DCVB, vol. 8, p. 580.

114. DLL, p. 1200.

115. DCVB, vol. 8, p. 594.

116. DCVB, vol. 8, p. 612.

117. DCVB, vol. 8, p. 650.

118. DCVB, vol. 8, p. 717.

119. DCVB, vol. 9, p. 42. (Figuradament es podria tractar del soroll que es fa en xerricar quan es beu a galet, d'un cantí o d'un porró. Altrament, i també en sentit figurat, i en el context en què es troba, ben bé es podria referir al quequeig que fan els embriacs quan parlen.)

raixa (v. 10). Tela de bona qualitat, que apareix documentada des del segle XVI fins al XVIII.¹²⁰

ropilla (v. 97) ant. (castellanisme). Peça de vestir curta, amb mànigues, que es portava ajustada a mitjan cos sobre el gipó; s'usava en els segles XVI-XVIII.¹²¹ Vestidura corta con mangas y brahones, de los cuales pendían regularmente otras mangas sueltas o perdidas, y se vestía ajustada al medio cuerpo sobre el jubón.¹²²

sabata (al ms., *sabatetes*) (v. 26). **1. a** Calçat de cuir, feltre o altra matèria que cobreix el peu i eventualment el turmell, amb sola de cuir, de goma, etc.¹²³

saia (al ms., *saya*) (v. 57). **saio** (al ms., *sayo*) (v. 50). **1.** ant. Tela prima, feta de diverses matèries i que servia per a fer calces i peces de vestir lleugeres. **2.** Túnica talar que usaven els homes i les dones.¹²⁴ (castellanisme) **1.** Peça de vestir que cobria el cos des del coll fins més avall de la cintura, i era ampla i sense botons. **2.** Vesta llarga o túnica de nen petit; el segon vestit que es posa a les criatures, o sia, el que els posen en treure'ls la bandola.¹²⁵ (*bandola*: vesta llarga de llana que és la que va damunt de tot de la roba dels infants de pit.)¹²⁶

sombrero (v. 49) (castellanisme). *Capell*.¹²⁷

sopa (al ms., *sopes*) (v. 36). **a.** Tros de pa xopat de brou o d'altre líquid. **b.** Plat fet amb pa tallat a llesquetes fines, a trossets, bullit o escaldat amb brou o amb un altre líquid, aigua assaonada, llet, vi, etc.¹²⁸ **1.** Tros de pa xopat en un líquid. **2.** Menja feta de pa tallat a llesques o trossets, bullit o escaldat amb brou o altre líquid.¹²⁹

sostre (al ms., *sostres*) (v. 114). De les coses que estan posades les unes sobre les altres, les que estan en un mateix pla horitzontal, en una mateixa de les zones horitzontals en què estan separades per alguna cosa.¹³⁰ Conjunt de coses posades en un mateix pla horitzontal i en relació a altres situades horitzontalment més amunt o més avall.¹³¹

tafetà (al ms., *tafatans*) (v. 27) (ant. escrit *tafatà*). Lligat de plana; tela fina de seda llisa i llustrosa.¹³² Vegeu última definició de *flocs*. **1. a**) Lligat, anomenat també *de plana*, de dos fils de curs tant per ordit com per trama. És el lligat més

120. DCVB, vol. 9, p. 107.

121. DCVB, vol. 9, p. 570.

122. Vegeu *Diccionario de la lengua castellana*, 21a ed., Madrid, Real Academia de la Lengua, 1992, p. 1284.

123. DLL, p. 1397.

124. DCVB, vol. 9, p. 673.

125. DCVB, vol. 9, p. 675.

126. DCVB, vol. 2, p. 265.

127. DCVB, vol. 9, p. 1009.

128. DLL, p. 1471.

129. DCVB, vol. 10, p. 6.

130. DLL, p. 1474.

131. DCVB, vol. 10, p. 28.

132. DCVB, vol. 10, p. 100.

- simple. **b)** Tela fina de seda, llisa i llustrosa, amb lligat de tafetà, ordit d'or-gandi i trama de seda tenyida en madeixa, anomenada també *glacé*. **3.** Ence-nall, floc de fusta ribotejada.¹³³
- tela** (v. 3). Material obrat amb fils entrelaçats, que té una llargada i amplària con-siderable i un gruix molt petit.¹³⁴
- tomàquet** (al ms., *tomate*) (v. 74). **1.** Fruit en baia de la tomaquera.¹³⁵
- tragu** (v. 116). Tirada de beguda curta.¹³⁶ Diminutiu de *trago*. [*Trago*]: (castella-nisme) Tirada curta de vi, d'aigua o d'un altre líquid que es beu.¹³⁷
- traspontí** (al ms., *trespontí*) (v. 18). Cadascun dels matalassets de l'amplària d'un llit que hom posa, generalment en nombre de tres, al dessota del matalàs o dels matalassos del llit.¹³⁸ Marfegó o matalàs prim i petit.¹³⁹ (Variants) *Tras-pontí*, *estrapontí*, *trespontí*.¹⁴⁰
- tupinet** (*tupí* o *topí*) (al mn., *topinet*) (v. 35). **a.** Olla petita d'una sola nansa. [...] on hom solia guardar confitat el porc. **b.** Conjunt de trossos de carn de porc cuïta i confitada en oli o llard.¹⁴¹ **1.** Olla petita amb una sola ansa. [*Tupina* o *topina*]: **1.** Atuell de la mateixa forma que el tupí i que en unes comarques només té una ansa i a altres en té dues, i serveix per a tenir-hi confitat de porc. **2.** Conjunt de trossos de carn de porc o altre animal cuïts i confitats en oli o llard.¹⁴²
- való** (al ms., *balons*) (v. 97). Espècie de calces curtes que duen els pagesos de la Ribera d'Ebre i d'Aragó. Van ser introduïts a Espanya pels cortesans provi-nents de Valònia que acompanyaven l'emperador Carles I.¹⁴³ Baló, deriv. *való*. *Valons*: calçons, pantaló que només cobreix les cuixes (Pallars, Riba-gorça, Urgell, Baix Aragó, Terra Alta, Tortosa). **2.** Pantalons molt ruats a la trinxa, llargs fins als turmells i estrets de baix.¹⁴⁴
- vaquero** (v. 50). Vesta llarga que cobreix els bolquers d'un infant. **a.** En el segle XVII es deia *vaquero* una mena de cota que portaven els homes.¹⁴⁵
- veres** (v. 4 de l'*estribillo*). *De veres*. Vegeu *ver*.¹⁴⁶ [*ver*]: **1.** Conforme a la veritat, que expressa veritat.¹⁴⁷
- verdura** (v. 66). **1.** Nom genèric de les hortalisses que hom conrea per aprofitar-

133. DLL, p. 1495.

134. DCVB, vol. 10, p. 194.

135. DLL, p. 1547.

136. DLL, p. 1559.

137. DCVB, vol. 10, p. 423.

138. DLL, p. 1567.

139. DCVB, vol. 10, p. 455.

140. DECat, vol. VIII, p. 722.

141. DLL, p. 1592.

142. DCVB, vol. 10, p. 577.

143. DECat, vol. IX, p. 136.

144. DCVB, vol. 10, p. 654.

145. DCVB, vol. 10, p. 668.

146. DCVB, vol. 10, p. 735.

147. DCVB, vol. 10, p. 723.

ne les fulles i tiges tendres o les inflorescències, i que es mengen fresques en amanides, o també cuites. **2.** Llegums verds.¹⁴⁸

vinet groc (v. 91). **a.** Vi flac de poc grau. **b.** Vi que hom troba molt bo.¹⁴⁹ **1.** Vi agradable. **2.** Vi fluix, de poc grau.¹⁵⁰

xiulet (al ms., *chiulet*) (v. 41). Peça que hi ha al capdavall de la pitera d'una camisa per a enganxar-la amb un trau al botó dels calçotets.¹⁵¹

xocolata (al ms., *chacolate*) (v. 73). **1. a)** Producte alimentari obtingut barrejant íntimament quantitats variables de pasta de cacau o cacau refinat en pols i sucre finament polvoritzat (s'hi pot afegir mantega de cacau).¹⁵² **1.** Pasta composta de cacau, sucre i canyella, i beguda que es fa dissolent i bullint dita pasta.¹⁵³

148. DLL, p. 1627.

149. DLL, p. 1640.

150. DCVB, vol. 10, p. 820.

151. DCVB, vol. 10, p. 954.

152. DLL, p. 1668.

153. DCVB, vol. 10, p. 958.

E: Bbc, Fons Verdú, M.1637-1/8
 Villancico a 4 voces en llengua Catalana
 para Navidad del Maestro Francisco Salvat

Esta nit gloriosa, a 4

Francesc Salvat (†1720)

Tiple 1ª de 4ª Voz Villancico Para Navidad
Esta nit gloriosa és nat a un portal

Tiple 2ª de 4ª Voz Villancico Para Navidad
Que entra a la Puerta de la casa de David

Contralto de 4ª Voz Villancico Para Navidad
La que para la gloria

Tenor de 4ª Voz Villancico Para Navidad
La que para la gloria

Almuerzo de 4ª Voz Villancico Para Navidad
Esta nit gloriosa és nat a un portal

Solo a 4 [ESTRIBILLO]

Tiple 1º Es - ta nit glo - rio - sa és nat aun por - tal un mi -

Tiple 2º

Contralto

Tenor

Acompto.

* Esta nit gloriosa és nat a un portal

[S 1] -nyó de per - les molt do - nós de ve - res, amb po - bre - sa tal,

[S 2] **Solo** Queen - treun bou iun

[A]

[T]

[acomp.]

* Text sense aplicar

** Al ms., semibreu amb puntet

*** Falta al ms., per analogia amb el c.18

Transcripció: Josep M. Salis i Clos

15

[S 1]

[S 2] a - se tot nu - et es - tà. A - nem to - tes a - le - gres sens por - tar es - que - lles, a - nem -

[A]

[T]

[acomp.]

20 25

[S 1] Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a -

[S 2] -loga - do - rar. Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a - llà. Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a -

[A] Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a -

[T] Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a -

[acomp.]

39

[S 1] - llà. Lam fa-ra là, fa-ra-là lai - là, a-nem a - llà. I to-tes en co-mú ien par -

[S 2] - llà. Lam fa-ra là, fa-ra-là lai - là, a-nem a - llà.

[A] - llà. Lam fa-ra là, fa-ra-là lai - là, a-nem a - llà. I to-tes en co-

[T] - llà. Lam fa-ra-là, fa-ra-là lai - là, a-nem a - llà. I

[acomp.]

35

[S 1] - ti - cu - lar, ien par - ti - cu - lar, ien par - ti - cu - lar, i to-tes en co -

[S 2] I to-tes en co-mú ien par - ti - cu - lar, i to-tes en co -

[A] - mú ien par - ti - cu - lar, en co - mú ien par - ti - cu - lar, i to-tes en co -

[T] to-tes en co - mú ien par - ti - cu - lar, ien par - ti - cu - lar, i to-tes en co -

[acomp.]

* Al ms., un Re, a la transcripció hauria de ser un Sol

40

[S 1] - mú ien par ti - cu - lar, pro - cu - rem - li ro - ba quees pu - gua-bri - gar, quees

[S 2] - mú ien par ti - cu - lar, pro - cu - rem - li ro - ba quees pu - gua-bri - gar, quees

[A] - mú ien par ti - cu - lar, pro - cu - rem - li ro -

[T] - mú ien par ti - cu - lar, pro - cu - rem - li ro - ba quees

[acomp.]

#

50

[S 1] pu - gua-bri - gar, pro - cu - rem - li ro - ba quees pu - gua-bri - gar, quees pu - gua-bri -

[S 2] pu - gua-bri - gar, quees pu - gua-bri - gar, quees pu - gua-bri -

[A] - ba quees pu - gua-bri - gar, quees pu - gua-bri - gar, quees pu - gua-bri -

[T] pu - gua-bri - gar, pro - cu - rem - li ro - ba quees pu - gua-bri - gar, quees pu - gua-bri -

[acomp.]

* Al ms., ♪♪

55

[S 1] - gar. Lam fa-ra là, fa-ra-là lai - là, a-nem a - llà,

[S 2] - gar. Lam fa-ra là, fa-ra-là lai - là, a-nem a - llà,

[A] - gar. Lam fa-ra là, fa-ra-là lai - là, a-nem a -

[T] - gar. Lam fa-ra-là, fa-ra-là lai - là, a-nem a -

[acomp.]

60 65

[S 1] lam fa-ra là, fa-ra-là lai - là, a-nem a - llà, lam fa-ra là, fa-ra-là lai - là, a-nem a - llà.

[S 2] lam fa-ra là, fa-ra-là lai - là, a-nem a - llà, lam fa-ra là, fa-ra-là lai - là, a-nem a - llà.

[A] - llà, lam fa-ra là, fa-ra-là lai - là, a-nem a - llà, lam fa-ra là, fa-ra-là lai - là, a-nem a - llà.

[T] - llà, lam fa-ra-là, fa-ra-là lai - là, a-nem a - llà, lam fa-ra-là, fa-ra-là lai - là, a-nem a - llà.

[acomp.]

* Text sense aplicar

* Lam faralà, faralà laià, anem allà

o

2

5 10

[S 1] ba - va - de - ro i llen - ço - let de te - lau - na

[S 2]

[A]

[T]

[acomp.]

* Text sense aplicar

15

[S 1] ba - lo - ne - ta, man - te - lli - na de ba - ie - ta que

[S 2]

[A]

[T]

[acomp.]

RESPUESTA a 4 [C] (♩ = ♩)

20

[S 1] crec molt bé li vin - drà. Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a - llà.

[S 2] Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a - llà.

[A] Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a - llà.

[T] Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a - llà.

[acomp.]

* Text sense aplicar

* Lam faralà, faralà laià, anem allà

4a

Jo li portaré mitgetes
amb lligues i sabatetes,
coixins, flocs i tafatans
deu o dotze eixugamans
per quan se voldrà rentar.

7a

Jo li portaré un sombrero
i un lindo saio vaquero,
que té per flocs artalets,
amb alguns cocarronets
que tingui per rosegar.

10a

Jo li portaré xocolata,
dos pimentons i un tomaquet
d'api un bon feixet
i de carn un llimonet,
si es cas que el puguem trobar.

13a

Jo un valons i ropilla
que m'han fet a Ciutadilla,
de un l'indro drapet, sis canes,
que és teixit a les Belianes,
del bon cànem de Maldà.

COPLAS a Solo y a 4 (2a, 5a, 8a, 11a i 14a)

Responctor a la Copla 11a del Folclore de 1870
La fonsa la fonsa la fonsa la fonsa la
 [S 1]

Copla 11a =
La fonsa la fonsa la fonsa la fonsa la
 [S 2]

Responctor a la Copla 11a del Folclore de 1870
La fonsa la fonsa la fonsa la fonsa la
 [A]

Responctor a la fonsa la fonsa la fonsa la fonsa la
La fonsa la fonsa la fonsa la fonsa la
 [T]

Copla 11a =
La fonsa la fonsa la fonsa la fonsa la
 [acomp.]

Solo

[2a] Jo li por - ta - réu - na fai - xa

5 10

[S 1]

[S 2]

amb a - gua - ne - tes de rai - xa, un ca - pell iun

[A]

[T]

[acomp.]

13

[S 1]

[S 2] ca - put - xet, de pla - taun ber - gan - si - net, i cam -

[A]

[T]

[acomp.]

RESPUESTA a 4 [C] (♩ = ♩)

20

[S 1] Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a - llà.

[S 2] - pa - na per to - - - car. Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a - llà.

[A] Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a - llà.

[T] Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a - llà.

[acomp.]

Lam farata, faralà laià, anem allà

5a

Jo una flassada vermella
amb un plat i una escudella,
cullereta i tupinet,
per fer sopes al noiет
quan ja més grosset serà.

8a

Jo li portaré una saia
que és dels Omells de Na Gaia,
atzarena i davantal,
una agulla i un didal
perquè es pugui apedaçar.

11a

Jo li portaré tres gallines,
dos canes de puntes fines,
quatre grosses de fusells
amb sis o set escambells
perquè es pugui assentar.

14a

Jo li portaré una montera
d'un drap que el fan a Cervera;
de perdius, dues o tres,
i ametlles dels Aixaders
que ahir me les van portar.

COPLAS a Solo y a 4 (3a, 6a, 9a, 12a i 15a)

Requiescat in pace
te bel legat p'ra p'feta. Son fua la

[S 1]

Requiescat in pace
deu Cris. a. de. 9a. 12a. Son fua la

[S 2]

Copla Solo
3a. Solista e. 3a

[A]

Solo

[T]

[acomp.]

[3a] Jo li por - ta - ré un bres - sol

5 10

[S 1]

[S 2]

[A]

[T]

[acomp.]

amb son tras - pon - ti llen - çol, de lla - na u -

15

[S 1]

[S 2]

[A] - na bo - na pell, i de nous, tot un cis - tell per quan

[T]

[acomp.]

RESPUESTA a 4 [C] (♩=♩)

20

[S 1] Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a - llà.

[S 2] Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a - llà.

[A] mas - te - gar vol - - - drà. Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a - llà.

[T] Lam fa - ra - là, fa - ra - là lai - là, a - nem a - llà.

[acomp.] Lam faralà, faralà laià, anem allà

6a

Jo li portaré un xiulet
amb un gambuix i un pitet,
una gorreta galana
i alguns llençols de llana
que amb ells del fred se riurà.

9a

Jo li portaré confitura
amb un paner de verdura,
un pa de convent i coca;
quinze polls amb una lloca
que ja estan per a picar.

12a

Jo li portaré orellanes
amb nous, pinyons i avellanes
i un flascó de vinet groc
que fa dir Quequerequec!
al que molt lo sol besar.

15a

Jo li portaré per postres
olives fetes a sostres,
molts formatges i molt bons
i un tragué perquè els perdoni
guanyem de Sant Victòria.

LA CAPELLA REIAL DE CARLES III A BARCELONA. NOVA DOCUMENTACIÓ SOBRE LA MÚSICA A LA CIUTAT DURANT LA GUERRA DE SUCCESSIÓ (1705-1713)

SERGI CASADEMUNT I FIOLE

RESUM

Aquest article aporta nova documentació sobre la vida musical a Barcelona durant els anys de la Guerra de Successió, fent especial menció a les intervencions de la Capella Reial i a la presència del rei. Analitza dos vessants d'aquesta activitat: la música a l'església i l'activitat operística a la cort. Dóna a conèixer documents que fan referència a la música procedents d'arxius com el de la Corona d'Aragó, el de la Catedral de Barcelona i l'Arxiu Històric de Barcelona, i de biblioteques com la de Catalunya, la Lambert Mata de Ripoll, la del Seminari de Barcelona i la de la Universitat de Barcelona. Entre d'altres, aporta l'únic document imprès conegut fins ara d'una actuació de la Capella Reial de Barcelona.

PARAULES CLAU: música barroca, Guerra de Successió, festes, òpera barroca, *villancicos*, presència reial a Barcelona.

THE ROYAL CHAPEL OF CHARLES III IN BARCELONA. NEW DOCUMENTATION ABOUT MUSIC AT THE CITY DURING THE WAR OF SUCCESSION (1705-1713)

ABSTRACT

This article presents new documents about musical life in Barcelona during the years of the War of Succession (1705-1713) referring to performances of the Royal Chapel and the King's presence in the city. It analyses two aspects of this activity: church music and court opera. Presents documentation of musical interest at the archives Arxiu de la Corona d'Aragó, Arxiu Històric de Barcelona and Arxiu de la Catedral de Barcelona, as well as from the libraries Biblioteca de Catalunya, Biblioteca del Seminari, Biblioteca de la Universitat de Barcelona, and the library Lambert Mata in Ripoll (Girona). Includes, among

others, the only known printed document regarding a performance of the Royal Chapel in Barcelona.

KEYWORDS: baroque music, War of Succession, feasts, baroque opera, *villancicos*, royal presence in Barcelona.

Els primers anys de segle XVIII són l'escenari d'un canvi important en l'àmbit polític en les terres de la monarquia espanyola: el de la dinastia reial austríaca per la borbònica. Poc temps després de la pujada al tron de Felip V de Borbó, surt a escena un nou pretendent, l'arxiduc Carles d'Àustria. Això provocarà la confrontació coneguda amb el nom de Guerra de Successió.

També són uns anys molt importants per a la música a la península Ibèrica. El segle XVII és un segle de pèrdua de pes de la monarquia espanyola dins l'àmbit europeu amb el seu consegüent aïllament dels corrents que allà es donen. Pel que fa a la música, hom continua lligat a la tradició polifònica que tan alt havia arribat al segle anterior i només s'hi incorporen tímidament algunes de les novetats del llenguatge barroc com són la policoralitat i l'ús del baix continu. Pel que fa als instruments, a més de continuar usant els de vent (corneta, xeremia i sacabutx), s'incorporen els violins, tot i que amb un paper bastant modest.

Amb l'establiment, als començaments del XVIII, de la cort reial de Carles III a Barcelona, l'arribada de músics estrangers posarà en contacte directe els músics d'aquesta ciutat amb la música que es feia a Europa en aquell moment, i començarà a fer-la canviar, encara que molt tímidament. Només en el cas de Francesc Valls, podem copsar en les obres que compondrà després de la guerra un canvi substancial en incorporar les novetats que li arriben dins el seu llenguatge propi.¹ Aquest fet no tindrà continuïtat i els compositors adoptaran el llenguatge que arriba d'Itàlia sense integrar-lo al seu estil.

L'arxiduc Carles, amb el nom de Carles III, instal·là la seva cort a Barcelona. Això comportà la creació, a primers de 1708, d'una capella reial per atendre les celebracions que s'hi fessin. Els músics d'aquesta capella van sortir de les de Viena i Nàpols, aquesta tot just acabada d'incorporar a l'imperi dels Habsburg. D'aquesta ciutat, en vingueren, entre d'altres, Giuseppe Porsile —que en fou el mestre de capella—, el violinista Angelo Ragazzi i el violoncel·lista Francesco Soprani. Altres instrumentistes com els violinistes Franz Milliz i Johann Sackh, com també el fagotista Johann Georg Schindler, vingueren de la capella imperial de Viena.²

Malauradament, tenim molt poques dades sobre aquesta capella reial. Ulisse Prota-Giurleo va ser el primer a investigar sobre els seus músics a partir dels arxius de Nàpols, i actualment Andrea Sommer-Mathis i Daniele Lipp han investi-

1. Vegeu Francesc VALLS, *Quemadmodum desiderat*, transcripció de Sergi Casademunt, Barcelona, Dinsic, Granollers, Escola Municipal de Música Josep Maria Ruera, col·l. «Músics d'Aquí», núm. 3.

2. Josep Rafael CARRERAS I BULBENA, *Carlos d'Àustria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona y Girona*, Barcelona, L'Avenç, 1902 (reimpressió: Barcelona, Dalmau, 1993).

gat els de Viena. En els arxius catalans que he investigat són poquíssimes les dades particulars que podem trobar sobre els seus integrants.³

LES CELEBRACIONS RELIGIOSES

Carles III fou un fervent catòlic i la seva devoció es manifestà en l'assistència a tota mena d'actes religiosos. Durant la seva estada a Barcelona en tenim documentada una gran quantitat, tals com processons, misses, lletanies, tedeums, etc.

La seva església fou Santa Maria del Mar, que estava comunicada amb el Palau Reial per un pont cobert.⁴ Aquesta fou la primera església que visità la reina a la seva arribada a Barcelona el 1708 per tal de ratificar, junt amb el rei, el seu matrimoni, que s'havia celebrat a Viena per poders, en absència del rei.⁵ En aquesta església és on possiblement intervingué més la Capella Reial, ja que era considerada com el temple propi dels reis.⁶ Just al costat, en front de la porta que dóna al

3. [març 1709] «Lista del vino ha de manester lo Real Palau o familia Real para el mes de março 1709 es como sigue

[llista de personal:]

[...]

dos oficiales Mayores de la capilla	1 carga
doze trompetas a cada uno media carga	6 cargas
dos timbaleros	1 carga
un aprendiz de timbalero	1?
seis xaramias de la musica	3 media c.
dos moços que llevan las timbalas	1 “
un maestro de capilla, y un viseMaestro	2 cargas
doce musicos o cantores	6 cargas
el maestro de los violines	1 media c.

Familia de la Reyna...

quatro trompetas

2 cargas».

(AHB: Deliberacions, sèrie II-218, f. 214)

4. «Divendres, al primer de janer, 1706. En est dia, los Ex.ms señors concellers, ab cotxes, veugers y massas altas, anaren a Santa Maria, a la festa de la Circuncisio del Señor. Y tambe y ana sa Magestat que baxa per la escala de la tribuna, estigueren assentats devant lo altar major junt ab lo compte Sifuentes, marques del Conxar, en la mateixa conformitat estigueren a la seu, oiren lo officio y acabat aquell, lo sermo. Acompañaren sa magestat fins a la escala de la tribuna, baxant del presbiteri per la escaleta es devant dita escala de la tribuna per estar tancada la grada del presbiteri, per esatr ahi assentats los Ex.ms.señors concellers. Y despres feren oracio den de la grada y se'n tornaren, acompañats dels obrers de dita iglesia, fins a encotxar-se.» (AHB: Manual de novells ardots, 1706)

5. «[...] y los reales musicos entonaron las letanias de la virgen [...]; «[...] Te Deum que prosiguio la armoniosa tropa de la Real Capilla, con alegre suspensión [...].» (BC: Fulletons Bonsons, 5764)

6. «Diumenge a II de dit (novembre 1707). En est dia sa Mag.t baxa a la tarda en Santa Maria y ab pontifical, cantant lo Ave Maria stella ab professo ana en la piramida del Born, y sens estrado, si sols ab cixi, se resa lo rosari a cors, fent un cor sa Magestat y altre la comunitat, tots en veu alta [...].» (AHB: Manual de novells ardots, 1707)

Born, Carles III hi féu erigir una piràmide dedicada a la Immaculada Concepció, de la qual era un gran devot.⁷ En aquest lloc, s'hi feren moltes processons i altres actes religiosos amb l'assistència reial.

L'altra església que visitaren sovint fou la Catedral de Barcelona, que cedí per a l'ús reial la capella de la Concepció, que es troba al claustre de dita catedral. Allí els reis construïren una tribuna per a la seva Capella de Música i s'hi celebraren molts oficis.⁸

7. «Diumenge à xx de juny MDCCvi. En aquest dia se ha celebrat la festa en lo Born en la Piràmida ab la imatge o simulacro de N^a S^a de la Concepcio [...] se donà principi a la Benedicció de la imatge ques troba en la dita Piràmida finida la qual se hà cantat lo Te Deum laudamus ab la Musica de la Seu, la qual estava dividida junt ab la de sa Mag.t en diferents catafals que per est effecte estavan destinats; [...] Acabat lo Te Deum laudamus lo Sr. Bisbe de Solsona hà celebrat lo offici de Pontifical en la forma estilada [...]» (ACA: Dietari de la Generalitat, 1705, f. 342, ACA N-104)

«[...] y las restantes 4 Ll. 16 s. a compliment de ditas 19 Ll. 4 s. per lo port de 24 atxas per la professó General se feu als 20 de juny del corrent any per la dedicacio de la Piràmida de N^a Señora de la Concepció en acció de gracias feta en la Plaça del Born.» (ACA: Correu y menut, G. 47/55, f. XLVIII, núm. 11)

«Assisteixen en las completas de Santa Maria y van ab sa magestat a la piràmida.» (AHB: Manual de novells ardots, 1707)

«Diumenge a II de dit (novembre). En est dia sa Mag.t baxa a la tarda en Santa Maria y ab pontifical, cantant lo Ave Maria stella ab professo ana en la piràmida del Born, y sens estrado, si sols ab coixi, se resa lo rosari a cors, fent un cor sa Magestat y altre la comunitat, tots en veu alta [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1707)

«Diumenge a XII de dit, (maig) En aquest dia [...] anaren ala seu. [...] Y al cap d'un gran rato vingue sa magestat [...] anaren a l'altar de N.S. de la Concepcio. Y luego se comensaren las llatenias dels Sants y se feu la professo general [...] Y anaren a la Piràmida del Born, ahont acabaren las llatenias dels Sants y allí se comensaren las llatenias de N^a señora y ab la mateixa conformitat se continua la professo fins a la Seu. Y acabada se digue lo Te Deum y despres se comensa lo offici y depres se digue lo sermo. [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1709)

«Diumenge a xii de maig MDCCviii

En aquest dia sa Ex.as Fid.mas son anats a la professo G.l dirigida a la Piràmida de N^aS^a de la Concepcio del Born [...] en la qual tambe ha acistit lo Rey N.re Sr. (que Deu g.de) [...]» (ACA: Dietari de la Generalitat, 1709, N-107, f. 243-9v)

8. «El rei a Vespres a la catedral.» (ACB: Sivella, 10, p. 278)

«[15 de maig 1706] Dit die, a las sis de la tarda, torna sa magestat en la seu, fou rebut en la forma y lloch acostumat y acompanyat en lo altar de N.S^a de la Concepcio, y se ajololla baix lo dossier [...] se comensaren las vespras, las quals oi sa magestat [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1706)

«[23 de maig 1706] Van a la seu a la festa que feya la ciutat. y sa magestat y va. [...] Y arribaren a l'altar major, se entona lo Te Deum y despres se comensa lo offici lo qual ohiren sa magestat y los señors concellers, dient de pontifical lo illustrissim señor bisbe de Solsona [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1706)

«[26 maig 1706] Se ha proposat que de part de sa Mag.t se havia ordenat als SS.rs vicaris Generals volia que la Professó de Corpus se fes a la matinada a la qual y acistiria sa Mag.t.» (ACB: Sivella, 11, f. 3)

«[26 maig 1706] Processó com la del Corpus i Te Deum, per l'alçament del setge [...] Y acabada dita professo, anaren los Ex.ms señors concellers acompanyar sa magestat a l'altar de Nostra Señora de la Concepcio ahont se canta lo Te Deum y despres se digue per dit señor bisbe missa pontifical [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1706)

«Vespres a la catedral amb el rei. Dit die, a las sis de la tarda, torna sa magestat en la seu, fou rebut en la forma y lloch acostumat y acompanyat en lo altar de N.^{ra} de la Concepcio, y se ajololla baix lo dossier [...] se comensaren las vespras, las quals oi sa magestat [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1706)

«Disapte à xv de maig MDCCvi [...] [f. 325v] [...] y fins en dita capella de la Concepcio, ahont se cantà un Te Deum ab gran solemnitat y musica, tocant totas las campanas y musica fent a un mateix temps salva de tota la artilleria de la plassa y las demes que lo enemich havia dextat en lo camp, y seguidament se digue un offici ad la matexa solemnitat y musica, [...]» (ACA: Dietari de la Generalitat, 1705, N-104, f. 324)

«[15 de maig 1706] [...] y dia 15 Procession General de Rogativas, la qual salio de la Seo, lleugo a la Capilla de Monserrate, de donde concluidas las Letanias mayores se empecó la de Nuestra Señora, hasta la Capilla de la Concepcion del Claustro de la Iglesia Cathedral, donde se cantó Te Deum, y Missa Solemnissima de Pontifical, que celebró el Obispo de Solsona el Ilustrissimo Señor Don Fray Guillermo de Goñalons del Orden de San Agustin, natural de la Isla de Menorca, que era el unico Obispo que servia al Rey en Barcelona. Siguió su Magestad la Procession, y assistió al Oficio con su Corte [...]» (FELIU DE LA PEÑA, *Anales de Cataluña*, tom III, llibre XXIII, cap. IV, p. 569)

«[25 de març 1707] Asisteixen en las completas de Santa Maria y van ab sa magestat a la piramida.» (AHB: Manual de novells ardots, 1707)

«Dijous a XII de dit [maig 1707] Van a la seu, a la professo general, assisteix sa magestat.» (AHB: Manual de novells ardots, 1707)

«Diumenge a XXIII de dit [juliol 1707]. En est dia, los Ex.ms señors concellers, per lo carrer de Paradis, ab veguers y massas altas, anaren a la seu, a la festa feya sa Mag.t y Te Deum per lo rendiment de Naps [...] se comensa lo Te Deum y luego lo offici, lo qual ohiren, y al mateix temps se feya salva real ab la artilleria [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1707)

Torna Carles III de València:

«Par quietud y resguardo, salio el Rey de Valencia, y entro en Barcelona dia 11 de março: aunque no fue entrada solemne, fue la mas plausible y vistosa que se avia visto, por el bizarro, Militar, y bien dispuesto orden de la Coronela de la Ciudad, que ocupava desde la Puerta del Angel a la Cathedral (en cuyo Claustro assistio a la Missa el Rey, y se dixo en la capilla de la Concepcion,) y hasta el Real Palacio: assistieron tambien el Regimiento de Castellanos, venido de Portugal, y el de Italianos. Faltan expresiones para manifestar lo sumo de jubilo de Barcelona, viendo a su adorado Monarca seguro, y apartado de los riesgos que recelava, y del Rey assistido de sus fieles, y primeros vassallos». (FELIU DE LA PEÑA, *Anales de Cataluña*, tom III, llibre XXIII, cap. IV, p. 591)

«[21 d'octubre 1707] Se ha fet comissio al Sr. Ard.a Foix, per a q. per lo Diumenge [23] en lo qual diu vindrà sa Mag.t (q. Deu g.de) per cantar un Te Deum, y un offici de Pontifical, dispose lo que será necessari p. la vinguda de sa Mag.t en la p.nt Iglesia.» (ACB: Sivella, 11, f. 81v)

«5 de desembre 1707. Festa de la Concepc.o vesp.s en la capella, vol lo Rey. Lo Sr. Ca.e Ramon ha fet relacio, com p. voler sa Mag.t q. las Vespres y offici del dia de la Concepcio se cantassen en la mateixa Capella, estimarien los Administradors de dita Capella sels deixas la fusta del Monument q. sia necessaria p. fer lo tablado = Resolt q. sels preste la fusta q. sia necessaria.» (ACB: Sivella, 11, f. 86)

«25 març 1708. Cadafal pels musics de la capella reial.» (ACB: Sivella, 11, f. 108)

«2 d'abril 1708. El rei va a la catedral amb la seva Capella reial.» (ACB: Sivella, 11, f. 99)

«27 d'abril 1708. Festa de la Concepc.o fa lo Rey. Lo Sr. Can.e Ramon p. part dels Majorals de la Concepcio, ha demanat llicencia p. valerse de la fusta del Monum.t en lo dia 12. De Maig, en que sa Mag.t (q. Deu g.e) fa festa en dita Capella = Resolt que sels deixi la fusta q. demanen.» (ACB: Sivella, 11, f. 102)

«30 d'abril 1708. Festa y Professo del dia 12. de maig. Lo Sr. Can.e Romaguera ha proposat com lo dia 12. De maig venia sa Mag.t (que Deu g.de) á celebrar la festa en lo altar de la Concepcio y per so volia se estampassen edictes; perq. En la Professó se anas ab devocio, y q. en dits cartells se diria era ab la aprovacio del Ill.e Cap.l y que per so ho posava en noticia del Ill.e Cap.l y lo Ill.e Cap.l ho tingues a be fer lo proposat p. lo dit Sr. Can.e Romaguera.» (ACB: Sivella, 11, f. 103 bis [no té numeració])

De les celebracions religioses de la ciutat, en podem destacar la festa de la Mercè,⁹ la de Sant Jordi a la Generalitat¹⁰ i la de Sant Tomàs d'Aquino, que es feia al Convent de Santa Caterina.¹¹ També la processó del Corpus comptà amb l'assistència del rei¹² i, com que la reina no hi assistia, algunes vegades es varià el recorregut habitual per tal de passar pel davant del Palau Reial. Finalment, els tedèums per a la celebració de victòries o altres motius comptaren amb l'assistència en moltes ocasions del rei. Se'n cantaren a Santa Maria del Mar,¹³ a la Catedral,¹⁴ a Sant Pere de les Puel·les¹⁵ i al Convent de Santa Caterina,¹⁶ entre altres esglésies.

INTERVENCIONS DE LA CAPELLA

Les intervencions de la Capella Reial en festes religioses i actes litúrgics només les trobem en el cas de presència reial, i en moltes ocasions ho fa al mateix temps que la capella de la Seu, de la qual era mestre de capella Francesc Valls.

«3 de maig 1708. Van a la seu ahont assisteix sa magestat.» (AHB: Manual de novells ardots, 1708)

«6 de juny 1708. Música del rei a la Catedral.» (ACB: Sivella, 11, p. 111)

«Ofici amb rei, festa de la Concepció. Disapte a XV de dit. En est dia [...] ab tabalicos, trompetas y manastrils, [...] anaren ala seu. [...] esperant a sa magestat. Lo qual al cap de poch rato vingue [...] y lo acompanyaren a l'altar de N^a.S^a de la Concepcio [...] y se comensa lo office [...].» (AHB: Manual de novells ardots, 1708)

«Processó i Te Deum per la victoria en el setge de Barcelona el 1706. Catedral. Diumenge a XII de dit. En aquest dia [...] anaren ala seu [...] Y al cap d'un gran rato vingue sa magestat [...] anaren a l'altar de N.S. de la Concepcio. Y luego se comensaren las llatenias dels Sants y se feu la professo general [...] Y anaren a la Piramida del Born, ahont acabaren las llatenias dels Sants y alli se comensaren las llatenias de N^a señora y ab la mateixa conformitat se continua la professo fins a la Seu. Y acabada se digue lo Te Deum y despres se comensa lo offici y depres se digue lo sermo [...].» (AHB: Manual de novells ardots, 1709)

9. «Villancicos que se cantaron en la iglesia y camara angelical del real y primer convento del real y militar orden de Nuestra Señora de la Merced, redencion de cautivos en la fiesta qve consagra el cariñoso culto de dicho primer convento à su grande patriarcha San Pedro Nolasco, dia 31 de Enero de 1706 [...] Estando presente la sacra, catolica, y real Magestad del Rey nuestro Señor DON CARLOS TERCERO [...] cantolos la capilla de la [...] cathedral siendo maestro de ella [...] Francisco Valls.» (BC: Fulletons Bonsoms, 5718; BUB: B-65/5/8-22 i B-65/2/18-32)

«Diumenge a XII de dit (agost 1708). En aquest dia a les deu del mati, los Ex.ms señors concellers se conferiren en lo Convent de la Merce ahont se vestiren y esperaren a la magestat del rey [...] se entona lo imne y comensa la professo [...] aportant lo cos de Santa Maria Socos an la Seu [...].» (AHB: Manual de novells ardots, 1708)

«Apenas llego el Santo Cuerpo a su Iglesia de la Merced, y entro a su Capilla, quando doblando ambas rodillas su Magestad, se entono el Te deum [...].» (FELIU DE LA PEÑA, *Anales de Cataluña*, tom III, llibre XXIII, cap. VIII, p. 611)

10. «Item tinch pagat vint y tres lliuras vuyt sous dich 23 Ll. 8 s. a Anton Rosich cabo mestre de la Musica de la companyia dels ciegos del G.l de Cat^a y al dit se li pagan per haverse ocupat ell y sos companys en tocar en los dias 14 y 15 de novembre 1705, per la festa del Invicte Glorios Cavaller y Martir St. Jordi en la casa de la Deputació y per la festa se feu per la vinguda de S.Mag.t Dn. Carlos Tercer que Deu g.de com consta del compte despidit per lo Mag.h Racional als 30 de mars 1707 y de la apoca ne ha firmat en la S.M.als 18 de Abril de dit any.» (ACA: Festes i il·luminacions, G. 35/5, f. XI, núm. 35)

El dia 20 de setembre, en la benedicció de la piràmide en honor de la Concepció que féu construir Carles III al Born, intervingué la Capella Reial junt amb la de la Seu «en diferents catafals que per est effecte estavan destinats».¹⁷ Per la festa de la Pentecosta de 1708, la casa reial suggerí als canonges de la Catedral que «se fassa un catafal p. los musichs de la capella R.l.».¹⁸ En la processó del Corpus

«Item poso en datas trenta sis lliuras dich 36 Ll. que tinch donat y pagat a Pau Juliá cabo mestre dels menestrils de la p.nt cas per tantas ne paga a 12 musichs que vingueren de Caldas per la festa de St. Jordi per los jornals de sis dias que estigueren en la p.nt ciutat per averse allargada la diada q. a 10 s. dia importan ditas 36 Ll. com consta de la Deliberació y certificatoria dels M del G.l de 10 9.bre 1705.» (ACA: Festes i il·luminacions, G. 35/5, f. v, núm. 10)

«Item poso en data quinse lliuras dich 15 Ll. que tinch donat y pagat a Fran.co Valls Mestre de Capella de la p.nt ciutat p. la composició dels tres villansicos ques cantaren lo die quinse del corrent en q. se celebra la festa del glorios St. Jordi consta en la deliberacio certificatoria y apocha ne ha firmat en la S.M. lo die 17 de dit. [1705].» (ACA: Festes i il·luminacions, G. 35/5, f. vii, núm. 22)

«Item als 14 de Maig de 1707: Me he retingut vers mi sinquanta duas lliuras catorze sous [...] pagadas a las personas infrascritas per las rahons següents [...] lo dia 23 de abril prop pasat y sinch de maig correntben que se celebrà en la capella patita de la p.nt casa la festa del glorios Cavaller y Martir St. Jordi Patro del p.nt Principal [...] Item a Anton Rosich cabo mestra dels siegos de la p.nt casa deu lliuras per la musica de Ciegos feta en la capella patita de la p.nt casa en los dias 23 de abril al mati y 5 de maig al mati y tarde, Itam a Fran.co Valls M.e de Capella de la Seu de la p.nt ciutat 23Ll.: ço es 11Ll. per dos cuestas fetas en dita capella de la p.nt casa en los dias 23 de abril al mati y 5 de maig a la tarde y las restans 12Ll. per lo ofici a cant de orga ab violins cantat lo dia 5 de maig al mati, Item a Carlos Dellmonte organista de la seu de la p.nt ciutat tres lliuras dos sous per aver tocat ab lo orga en dit offici p. los ports del orga per los manxadors y per tot lo demes a ell espechant [...].» (ACA: Correu y menut, G. 47/55, f. 80, núm. 3)

11. «Villancicos que se cantaron en el Real Convento de Santa Cathalina [...] de esta [...] ciudad de Barcelona en las fiestas que tributan y consagran los academicos discipulos à [...] Santo Thomas de Aquino: con asistencia de nuestro catolico monarca Carlos Tercero [...] siendo mayoresales [...] el Dr. Joseph Xipell, [...] Narcis Colomer, [...] Joseph Clavell [...] [et al.]; cantòlos la capilla de la Iglesia Cathedral, siendo maestro [...] Francisco Valls. Barcelona: por Rafael Figuerò [...], 1707.» (BC: Fulletons Bonsoms, 585; Biblioteca Lambert Mata, G.536, R. 3730 14907, TOP: I/54; AHB: Manual de novells ardots, 1707)

«Villancicos que se cantaron en el Real Convento de Santa Cathalina [...] de esta [...] ciudad de Barcelona en las fiestas que tributan y consagran los academicos discipulos à [...] Santo Thomas de Aquino: con asistencia de nuestro catolico monarca Carlos Tercero [...] siendo mayoresales [...] el Dr. Roch Domenech [...], Ramon Nin [...], Iuan Bertran [...] [et al.]; cantòlos la capilla de la Iglesia Cathedral, siendo maestro [...] Francisco Valls. Barcelona: por Rafael Figuerò [...], 1709.» (Biblioteca Lambert Mata, 14907, TOP: I/54)

«[27 març 1710] [...] primer dia de las festas de Sn. Thomas lo Rey es vingut en casa y ha exit la comunitat a rebrerlo ab la forma acostumada: ha cantat la Capella Real [...].» (BUB: Ms. 1007, p. 212)

12. «Item poso en datas [...] 19 Ll. 4 s. que he pagat a M.n Joseph Fexes p.re y beneficiat en la seu de Bar.na y al dit se li pagan ço es 4 Ll. 16 s. per lo port de 24 atxas que aportaren los escolans de la seu per la professó G.l se feu per la entrada del Rey Carlos Tercer (que Deu g.de) 4 Ll. 16 s. per lo port de 24 atxas per la professó General de pergarias ques feu als 15 de maig proppassat de 1706 4 Ll. 16 s. per lo port de 24 atxas per la professo General de Corpus Christi de dit any y las restans 4 Ll. 16 s. a compliment de ditas 19 Ll. 4 s. per lo port de 24 atxas per la professó General se feu als 20 de juny del corrent any per la dedicacio de la Piràmida de N^a Señora de la Concepció en acció de gracias feta en la Plaça del Born.» (ACA: Correu y menut, G. 47/55, f. XLVIII, núm. 11)

d'aquest mateix any, també hi intervingué la Capella Reial, i ho sabem pel conflicte de protocol que provocà aquest fet.¹⁹ Per la vinguda de la reina Elisabet i la seva entrada a Barcelona trobem, a més de la Capella Reial, «las timbalas y clarins de plata del Rey à qui seguia la guarda de corps ab sos carrabiners».²⁰ I en la ratificació del casament a Santa Maria del Mar, «per la capella real ab grandissima melo-

«26 maig 1706. Se ha proposat que de part de sa Mag.t se havia ordenat als SS.rs vicaris Generals volia que la Professó de Corpus se fes a la matinada a la qual y acistiria sa Mag.t.» (ACB: Sivella, 11, p. 3)

«[6 de juny 1706] Van a Santa Maria y assisteixen ab sa magestat a la professo del Corpus.» (AHB: Manual de novells ardots, 1706)

«[22 de juny 1707] Professó de Corpus al mati, assistint lo Rey. Se ha proposat dema en q. hora se entrara a horas y Vespres a la tarde = Resolt q. se entre a horas a las set y a Vespres a las tres, reservant en tornar de la professó, y a tres quarts de las tres q. lo Dómer sol descobre lo SS. Sagra.,t.» (ACB: Sivella, 11, f. 67)

«29 maig 1708. Lo Can.e Romaguera ha proposat q. lo Rey N.re S.r (q. Deu g.e) ha donat intellig.^a q. vindria demá a las 8 horas p. assistir a la Professó del Corpus, y q. així vaja lo M.t Ill.te Cap.l lo q. se haurá de disposar.» (ACB: Sivella, 11, f. 158)

«[Die VII martij MDCCVIII] [...] [processó de Corpus] [...] que dita festivitat es propia y peculiar de la present ciutat y que sa Mag.tat es convidat a la celebració de ella per part de dita present ciutat.» (AHB: Deliberacions, sèrie II, p. 218)

13. «Entrada de la Reina a Barcelona. [...] [a Sta. M. Mar, a la capella del Pilar] entono la Real Capilla las Letanias de la Virgen, y partieron los Reyes al Presbiterio [...] se executo la solemnidad y revalidacion de los Reales Desposorios [...] se siguió entonar el Te Deum [...]» (FELIU DE LA PEÑA, *Anales de Cataluña*, tom III, llibre XXIII, cap. VI, p. 606)

«Vinguda de la Reina. Serimonias fetas y observadas per la vinguda y entrada de la Magestat de la Reyna nostra senyora (que Deu guarde) Dona Isabel Christina de Braunvych Wolfenbutell, en la ciutat de Barcelona Al Primer de Agost de MDCCVIII.

»[...] Y en est intermedí de temps per la capella real ab grandissima melodia foren cantadas las lletanias de Maria SS.ma y altres Imnes y Antiphonas [...]

»[...] per lo Señor Archabisbe devant la mesa del altar major fou entonat lo Te Deum laudamus. Lo qual fou continuat per la musica de la capella Real, [...]» (AHB: Cerimònies, 1C. XXII, 1/67)

«Dimecres al p.r de agost MDCCviii [...] sen entraren en la capella de N^a S^a del Pila ahont se cantaren las lletanias de Maria Santissima mentre que lo Rey N.re Sr. se retira a la secrestia de la mateixa capella per a llevarse las botas y compondrerse. [...] se arrodillaren y se celebra la ratificació del R.l Desposori de sas Magestats donatlos la benedicció lo dit Sr. Arcabisbe de Tarragona qui immediatament entoná lo Te Deum lo qual canta ab gran armonia y musica [...]» (ACA: Dietari de la Generalitat, N-107, f. 176 i s.)

«A 26 [novembre 1709] dio gracias el Rey en a Iglesia de Santa Maria del Mar a Dios Nuestro Señor con un Te Deum por la declaracion y Breve de su Santidad en que le reconocia Monarca Catolico de España [...]» (FELIU DE LA PEÑA, *Anales de Cataluña*, tom III, llibre XXIII, cap. XI, p. 652)

«[1 agost 1710] [...] La Reyna ha fet cantar lo Te Deum en Sta. Maria per la victoria gran ha obtingut lo Rey Carlos 3 en Almenar y per voler assistir la reyna no se ha dit en la seu.» (BUB: Ms. 1007, p. 219)

«[...] Dia 25. Se ha preparada la Iglesia de Sta.Maria ab molta lluminaria y a las 11 se ha cantat en dita iglesia lo Te Deum [...]» (BUB: Ms. 1007)

«22 de juny 1712. Te Deum i missa pontifical pel nunci apostòlic Jordi Spinola per la coronació de Carles III com a rei d'Hongria.» (CASTELLVÍ, vol. III, p. 408)

«Coronació de l'emperador 1712. M. de Capella de la seu. Deu la Ex.ma Ciutat de Bar^a al M.e y Capella de la seu per haver cantat en la festa q. fan sa Ex.ma per la coronació del Rey de Ungria

dia foren cantadas las lletanias de Maria SS.ma y altres Imnes y Antiphonas...».²¹ També, el 12 d'agost de 1708, en ocasió del trasllat del cos de Santa Maria de Cervelló o del Socós, es féu una «professo anant devant las timbalas y trompetas de present casa [...] venint despres las timbalas, clarins y cantoria de la capella real, [...] entrá per lo portal major (catedral) [...] se canta lo Te Deum laudamus y se celebra lo offici de Pontifical».²²

P ^a lo dia 23 de juny Te Deum ab violins y oboesos	11 Ll. 4 s.
II lo dia 24 de dit ofici ab la mateixa disposicio	22 Ll. 8 s.
III d.d. siesta ab la mateixa disposicio	22 Ll. 8 s.
q. junt suma la quan.t	56 Ll.
Fra.co Valls p.e	
M.e de Capella de la seu.»	
(AHB: Cerimònies, 1C. XXII-1/77-9)	

14. «Diumenge, a VIII de dit (1705). En est dia, se celebra Te Deum y offici que digué de pontifical lo illustrissim y reverendissim senyor don Guillem Gunyolons, bisbe de Solsona, en accio de gracias a la Divina Magestat de la feliz y benaventurada entrada de sa magestat (Deu lo guarde) en esta ciutat, y en dit offici acisti sa magestat y los senyors concellers. Se trobarà continuat en dit “Ceremonial de entradas y vingudas de reys” lo modo y forma ab que estava disposat lo presbiteri de la cathedral.» (AHB: Manual de novells ardots, 1705)

«Item poso en data nou lliuras dich 9 Ll. tinch donat y pagat a Pau Juliá cabo mestre dels ministrils de la p.nt casa per aver sonat ab sos companys en dita festa tres actes q. foren completes de dia 14, Te Deum y completes de dia 15 a 3 Ll. p. quiscun acte importa ditas = 9 Ll. q. com consta de la deliberació de 24 de 9.bre 1705 y de la certificatoria del M. y apocha ha firmat tot de dia 29 de dit.» (ACA: Festes i il·luminacions, G. 35/5, f. v, núm.7)

«15 maig 1706 [...] Y acabada dita professo, anaren los Ex.ms senyors concellers acompanyar sa magestat a l'altar de Nostra Señora de la Concepcio ahont se canta lo Te Deum y despres se digue per dit señor bisbe missa pontifical [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1706)

«Disapte à xv de maig MDCCvi [...] [f. 325v] [...] y fins en dita capella de la Concepcio, ahont se cantá un Te Deum ab gran solemnitat y musica, tocant totas las campanas y musica fent a un mateix temps salva de tota la artilleria de la plassa y las demes que lo enemich havia dextat en lo camp, y seguidament se digue un offici ad la matexa solemnitat y musica.» (ACA: Dietari de la Generalitat, 1705, N-104, f. 324)

«[...] y dia 15 Procession General de Rogativas, la qual salio de la Seo, llego a la Capilla de Monserrate, de donde concluidas las Letanias mayores se empeçó la de Nuestra Señora, hasta la Capilla de la Concepcion del Claustro de la Iglesia Cathedral, donde se cantó Te Deum, y Missa Solemnissima de Pontifical, que celebró el Obispo de Solsona el Ilustrissimo Señor Don Fray Guillermo de Goñalons del Orden de San Agustin, natural de la Isla de Menorca, que era el unico Obispo que servia al Rey en Barcelona. Siguió su Magestad la Procession, y assistió al Oficio con su Corte [...]» (FELIU DE LA PEÑA, *Anales de Cataluña*, tom III, llibre XXIII, cap. IV, p. 569)

«23 de maig 1706 Van a la seu a la festa que feya la ciutat. y sa magestat y va. [...] Y arribaren a l'altar major, se entona lo Te Deum y despres se comensa lo offici lo qual ohiren sa magestat y los senyors concellers, dient de pontifical lo illustrissim señor bisbe de Solsona [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1706)

«Te Deum per la rendicio de nàpols amb rei. Diumenge a XXIII de dit (1707). En est dia, los Ex.ms senyors concellers, per lo carrer de Paradis, ab veguers y massas altas, anaren a la seu, a la festa feya sa Mag.t y Te Deum per lo rendiment de Nàpols [...] se comensa lo Te Deum y luego lo offici, lo qual ohiren, y al mateix temps se feya salva real ab la artilleria [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1707)

No és fins al 27 de març de 1710 que trobem documentada una altra intervenció de la Capella Reial, en aquest cas al Convent de Santa Caterina, i és el «primer dia de las festas de Sn. Thomas lo Rey es vingut en casa y ha exit la comunitat a rebrerlo ab la forma acostumada: ha cantat la Capella Real».²³

També tenim confirmació d'una altra actuació el dia 15 de setembre de 1712 a la festa de Sant Nicolau Tolentini que se celebrà «en lo Cont. de Santa Monica

«21 d'octubre 1707. Se ha fet comissio al Sr. Ard.a Foix, per a q. per lo Diumenge [23] en lo qual diu vindrà sa Mag.t (q. Deu g.de) per cantar un Te Deum, y un offici de Pontifical, dispose lo que será necessari p. la vinguda de sa Mag.t en la p.nt Iglesia.» (ACB: Sivella, 11, f. 81v)

«Te Deum per la victòria naval d'Escòcia. Anaren a la Seu anant sa Magestat. Diumenge a XX-VIII de dit. [...] y al cap de rato vingue sa magestat [...] y arribats a l'altar major se entona lo Te Deum an actio de gracias [...] derrotant la armada marítima que ab assistencia del frances aportava lo serenissim princep de Gales per apoderarse ab titol de religio de la gran illa de Escocia. Y despres de acabat dit Te Deum se digue lo offici fentse salva real de artilleria [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1708)

«29? abril 1708 [per la victoria anglesa d'Ostende] [...] se ha cantat lo Te Deum en la seu per dita victoria. ha assistit lo rey y se ha tornat a fer salva.» (BUB: Ms. 1007, p. 204)

«Diumenge a XIII de dit [novembre 1708]. En aquest dia los Ex.ms señors concellers per lo carrer de Paradis ab gramalles de la entrada de la señora reyna anaren a la Seu al Te Deum y festa se feya de orde de sa magestat per la presa de la isla de Maho y castell de Sant Felip. [...] oiren lo Te Deum de pontifical y offici [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1708)

«Dia 14 dio gracias a Dios el Rey por la entrega del Castillo de Maho, con Te Deum, Oficio y solemne fiesta en la Cathedral.» (FELIU DE LA PEÑA, *Anales de Cataluña*, tom III, llibre XXIII, cap. VIII, p. 615)

«Diumenge a XII de dit [maig 1709]. En aquest dia [...] anaren a la seu. [...] Y al cap d'un gran rato vingue sa magestat [...] anaren a l'altar de N.S. de la Concepcio. Y luego se comensaren las llatenias dels Sants y se feu la professo general [...] Y anaren a la Piramida del Born, ahont acabaren las llatenias dels Sants y alli se comensaren las llatenias de N^a señora y ab la mateixa conformitat se continua la professo fins a la Seu. Y acabada se digue lo Te Deum y despres se comensa lo offici y depres se digue lo sermo [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1709)

«Dia 8? [maig 1709] se celebrou Oficio y Te Deum en la Cathedral de Barcelona en accion de gracias por la conquista de la Ciudadela de Tornay, hecha su guarnicion prisionera de guerra.» (FELIU DE LA PEÑA, *Anales de Cataluña*, tom III, llibre XXIII, cap. XI, p. 645)

«Disapte a XXVIII de dit (desembre 1709). En aquest dia [...] anaren a la Seu. [...] Y al cap de rato vingue sa magestat, Y comensa lo offici dientse ab vestiduras carmesinas ab Gloria, Credo y Ite missa est (no obstant que havian de anar morats per ser lo die dels Ignosents) [...] Y despres se digue y canta lo Te Deum [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1709)

«18 desembre 1710 [...] Lo Rey a las 11 es anat a la seu a cantar lo Te Deum [...]» (BUB: Ms. 1007, p. 225)

«18 de desembre 1710 Te Deum per la victoria a Castella. [...] antonà lo Te Deum y acabat, se comensà lo offici lo qual oiren junt ab sa magestat.» (AHB: Manual de novells ardots, 1710)

«30 d'abril 1712 Declaració de la festa de Sta. Eulalia [...] Y al cap de rato vingué la reyna, nostra senyora [...] de entonà lo Te Deum y acabat dit Te Deum, se comensà lo offici de Santa Eulalia [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1712)

«12 de maig 1712 Commemoració de la victòria del setge de Barcelona de 1706. Dijous a XII de dit. En aquest dia [...] a las vuyt del mati, anaren a la Seu; [...] Y al cap de molt rato vingue sa magestat la reyna, [...] se posa en son estrado y se entona lo Te Deum, y acabat, se comensa lo offici lo qual ohi sa magestat i ohiren los comuns, y acabat se n'ana [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1712)

de Agustinos Descalsos de esta ciutat ahont assistí per la tarda la Reyna y emperatriz a las Vespas que cantá sa Real Capella... y se cantá lo Te Deum».²⁴ En alguns casos, podem suposar la seva actuació si tenim en compte l'entorn de l'acte o la redacció de la font d'informació.²⁵

La penúltima actuació de la Capella Reial fou a les festes de canonització de sant Fèlix Cantalici, que se celebraren al Convent dels Caputxins de Barcelona el dia 23 d'octubre de 1712. Es conserva el llibret²⁶ amb les peces que cantà la Capella Reial i, sorprenentment, es tracta de tres villancets en castellà, dels quals no es conserva la música, i possiblement estarien escrits en el mateix estil i forma que

15. «Disapte a viii de maig MDCCvi. Aquest dia es estat de gran regosijo per esta ciutat per haver comparegut la flota dels aliats devant de esta ciutat y haver desembarcat [...] y en la Iglesia de St. Pere ahont habita sa Mag.t se ha cantat Te deum.» (ACA: Dietari de la Generalitat, N-104, f. 317v)

«8 de maig 1706. Con jubilo universal dió gracias el Rey a Dios Sacramentado expuesto en la Iglesia de San Pedro, donde se celebró la Missa, y se canto el Te Deum, con universal concurso.» (FELIU DE LA PEÑA, *Anales de Cataluña*, tom III, llibre XXIII, cap. IV, p. 567)

16. «7 agost 1712. San Cayetà [...] anà la Reyna Emperatriz a sa Iglesia ahont tingué Capella; a sa entrada se cantá lo Te Deum [...] y despues se cantaren vespas [...]» (BUB: Ms. 1007, p. 238)

«25 nov 1712. a Sta Caterina Festes de San Felix. [...] y luego entona lo Te Deum, tocaren un poc las timbalas, orgue i rollo y canta la Capella Real tot lo Te Deum [...]» (BUB: Ms. 1007, p. 242)

17. ACA: Dietari de la Generalitat, 1705, N-104, f. 342.

18. «25 de maig 1708. Catafal per los musichs de la Capella R.l. Lo Ard^a. Foix ha proposat q. havent de venir Sa Mag.t en la p.nt Igl.^a lo dia de Pentecostes, no pot estar descubert lo SS.m Sagarme.t del modo q. antes estava disposat ni entrarse a la mateixa hora; Y aixi mateix q. de part de Sa Mag.t se ha insinuat se fassa un catafal p. los musichs de la capella R.l = Ha resolt lo M.t Ill.e Cap.l q. se execute la festa com en lo any passat, y q. se fassa lo catafal.» (ACB: *Sivella*, 11, f. 108v)

19. «7 juny 1708. Lo S.r Ard.^a Foix ha proposat q. lo M.e de Capella li havia dit q. ates q. la Musica del Rey tenia lo lloch principal en la Professó, seria be que anas entre los Pabordres y Ill.e Cap.l = Ha resolt lo M.t Ill.e Cap.l se fassa deixa manera.» (ACB: *Sivella*, 11, f. 110)

20. ACA: Dietari de la Generalitat, N-107, f. 176.

21. AHB: Cerimònies, 1C.-XXII -1/67 f. 15, 16, 17, 21, 21v.

22. AHB: Cerimònies, 1C.-XXII -1/67 f. 15, 16, 17, 21, 21v.

23. BUB: Ms. 1007.

24. BUB: Ms. 1007, p. 239.

25. «Dia 5 oct. [1712] [...] se han celebrat vuy los años del Emperador y Rey [...] per la matinada assistí sa mag. en Sta. Maria del Mar ahont tingué Capella y celebrá de Pontifical [...] aventse transferit en aquest dia la festa dels anys per aver estat sa Mag. indisposta.» (BUB: Ms. 1007)

26. «Villancicos qve se cantaron en la iglesia de los religiosos capuchinos de Monte Calvario de esta [...] ciudad de Barcelona, en el solemnisimo octavario de fiestas que obsequiosa dedica y festiva consagra la serafica religion capuchina à la canonizacion de su glorioso santo San Felix de Cantalicio: cantòlos la capilla real de la Augustissima Emperatriz y Catolica Reyna nuestra señora, dia 23 de Octubre de 1712

I: Oyd de musas la novena

E: Al mas bello diafano assombro

II E: Oy el felix glorioso no cantó

c: Celebrose con espanto

III E: El serafin mas alto

c: En san felix cantalicio.»

(BUB: B-45/2/18-11, B-65/5/8-39 i B-65/2/18-36)



FIGURA 1. Únic document imprès conegut fins ara d'una actuació de la Capella Reial de Barcelona.

escrivien els nostres compositors. Aquest és l'únic document imprès en què figura com a intèrpret la Capella Reial de Barcelona (vegeu la figura 1).

En aquesta festa també intervingué la Capella de la Seu amb el seu mestre Francesc Valls al davant,²⁷ cantaren tres villancets de la seva composició: *Oyd de musas la novena*, *Oy el felix glorioso no cantó* i *El serafin mas alto*.

L'última intervenció de dita capella abans de la marxa de la reina i tots els integrants de la cort cap a Viena fou el 25 de novembre, al Convent de Santa Cate-

27. «Villancicos que se cantaron en la iglesia de los religiosos capuchinos de Monte Calvario de esta [...] ciudad de Barcelona, en el solemnisimo octavario de fiestas que obsequiosa dedica y festiva consagra la serafica religion capuchina a la canonizacion de su glorioso santo San Felix de Cantalicio: cantòlos la capilla real de la Augustissima Emperatriz y Catolica Reyna nuestra señora, dia 23 de Octubre de 1712.» (BUB: B-45/2/18-11, B-65/5/8-39 i B-65/2/18-36)

rina i també en ocasió de les festes de canonització de sant Fèlix, en què, després d'entonar el *Te Deum* el senyor bisbe, «tocaren un poc las timbalas, orgue i rollo y canta la Capella Real tot lo Te Deum».²⁸

A banda de Barcelona, també tenim notícia de l'actuació de la Capella Reial en el viatge que feren els reis a Montserrat el dia 18 d'octubre de 1708, on, a més de tocar «las chirimias los Infantes Escolanes [...]» s'acompanyaren els oficis «con la armoniosa musica que trajo su magestad».²⁹

LES FESTES PROFANES

L'altra gran passió del rei fou la música profana. Educat en un ambient molt culte en què aquest art tenia una funció rellevant, i en què el seu pare, l'emperador Leopold, era també compositor, Carles d'Àustria destinà molts diners a les representacions musicals de la cort de Barcelona. Aquestes festes a palau amb intervencions de la Capella Reial, però, duraren només les temporades dels anys que el rei passà a Barcelona. Moltes de les festes es van fer per celebrar el sant o els anys dels reis, i aquestes són les dates: els anys del rei, l'1 d'octubre i el sant, el 4 de novembre, i per la reina, els anys el 28 d'agost i el sant, el 19 de novembre.

La primera festa de què es té notícia és el 20 de juny de 1706, en què el rei «ha fet convit G.l de damas de la p.nt ciutat per medi de la E.ma S^a Dona Maria de Pinos, la molt Ill.e S^a Comptesa de Sevallá la mayor, la molt Ill.e S^a Dona Emanuela de Lentorn, Pinos y Sacirera, y la S^a Dona Maria Anna de Masdovellas en son R.l Palacio pero a las sinch horas de la tarda, a fi de despedirse de sa Mag.t... Dit festin ha durat fins las deu horas de la nit, ab molta lluminaria, sonant la musica R.l y ab copiosissim refresch de dulces y ayguas que aportavan los cavallers cathalans [...]».³⁰

Del 26 de juliol de 1707 se sap de «[d]iversos cors de la música reial a Palau».³¹ I a l'arribada a Barcelona a finals de juliol de 1708 de la seva esposa Elisabet de Brunsvic-Wolfenbüttel, es començaren un seguit de festes a palau que duraren uns quants dies.

L'1 d'agost hi hagué sopar a palau en què intervingué la Capella Reial amb dos cors «que sonavano e cantavano»,³² i fins al dia 5 hi hagué música durant el dinar a càrrec dels músics de la Capella Reial.³³

El 2 d'agost de 1708 es representà a palau una «Opera italiana» o «Opera in musica all'italiana», segons les fonts.³⁴ No ens ha arribat ni el títol ni cap referèn-

28. BUB: Ms. 1007, p. 242.

29. BC: Fulletons Bonsoms, 5778.

30. ACA: Dietari de la Generalitat, N-104, f. 342.

31. *Il Corriere* (1707), segons SOMMER-MATHIS (1996-1997).

32. GEMELLI, p. 37, segons SOMMER-MATHIS (1996-1997).

33. GEMELLI, p. 35 i 50, segons SOMMER-MATHIS (1996-1997).

34. «Breve relacion», 28, *Fulletons Bonsoms*, 5764.

cia al llibret o a la música, però és evident que la representació aniria a càrrec de la Capella Reial.

Per a les festes en què era necessari un gran espai, la ciutat va deixar al rei alguns dels salons de Llotja. I és a partir del 24 de desembre de 1708, que el Consell dels Vint acordà de deixar una sala³⁵ indefinidament per a les festes reials. És aquí on el 6 d'agost es representa una comèdia³⁶ i el 8 del mateix mes, una òpera,³⁷ de la qual tampoc coneixem res.

El dia 15 d'agost, i com a continuació de les festes pel casament dels reis, es representà una «operetta pastorale»³⁸ que molt bé podria ser «*L'Imeneo. Scherzo pastorale da recitarsi nelle nozze della Cattolica Maestà di Carlo Terzo monarca delle Spagne con la Serenissima Elisabeta Cristina Principessa di Brunswick Wolfenbützel. In Barcelona 1708*», de la qual només es conserva el llibret. Està signat per Alfesibeo Sebetio, pseudònim de no sabem quin llibretista.

Pel dia del sant de la reina, segurament també es féu festa, però no n'he trobat constància enlloc. Per a un diada com aquesta, però sense saber-se'n l'any, Antonio Caldara compongué «*Il piu bel nome nel festeggiarsi il Nome Felicissimo di sua maestà cattolica Elisabeta Cristina regina de le Spagne. Componimento da camera per musica. Poesia del Dottor Pietro Pariati*».³⁹ Aquesta obra ha estat considerada fins ara la primera òpera representada a Barcelona, però, tal com consta en el títol, era una obra de cambra i, per tant, sense decorats ni escenificació, i molt possiblement s'interpretà posteriorment. S'ha parlat de l'estada d'Antonio Caldara a Barcelona i, segons Sommer-Mathis, és ell mateix que ho afirma en una petició posterior a l'emperador Carles VI.⁴⁰ De moment, no s'ha trobat cap document oficial que ho confirmi.

De l'òpera *Zenobia in Palmira, drama per musica da rapresentarsi nel regio teatro di Barcellona alla presenza delle sacre R.R. cattoliche M.M. di Carlo Terzo ed Elisabetta Cristina, monarchi delle Spagne. In Barcellona per Rafaele Figaró stampatore del Re N.S.*,⁴¹ també se'n conserva el llibret, i a més se'n sap la data de representació —el 28 de novembre de 1708—⁴² i el motiu: per celebrar el nom (el dia del sant) de la reina, com consta en el pròleg que es cantà abans de l'òpera.

El «Regio Teatro de Barcellona» era la sala de la Llotja que, com hem dit abans, havia cedit la ciutat per a aquests actes de la corona. També tenim notícia

35. J. R. CARRERAS I BULBENA, *Carlos d'Àustria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona i Girona*, Barcelona, L'Avenç, 1902, p. 143.

36. «Breve relacion», 28, *Fulletons Bonsoms*, 5764 i F. CASTELLVÍ, *Narraciones históricas*, f. 40v.

37. «Breve relacion», 28, *Fulletons Bonsoms*, 5764 i F. CASTELLVÍ, *Narraciones históricas*, f. 40v.

38. BC: *Fulletons Bonsoms*, 3005.

39. Bib. Conservatoire de Bruxelles, ms. 584.

40. Segons SOMMER-MATHIS, «Entre Nàpoles, Barcelona y Viena», *Artigrama*, núm. 12 (1996-1997).

41. Biblioteca de Catalunya, procedent del CDM r. 3248.

42. Segons SOMMER-MATHIS, «Entre Nàpoles, Barcelona y Viena», *Artigrama*, núm. 12 (1996-1997).

de l'escenògraf que pintà els decorats i que no fou altre que Giuseppe Galli, conegut com Il Bibiena. De la música i del seu autor només podem fer conjectures. A l'Österreichische Nationalbibliothek de Viena es conserva la partitura del segon acte d'una *Zenobia*⁴³ i el seu autor és Andrea Fiorè. Comparant el seu text amb el del llibret de Barcelona, es veu que és el mateix. Podria, per tant, tractar-se de la representada a la nostra ciutat.

Aquesta mateixa òpera es tornà a representar els dies 9 de gener⁴⁴ i 9 de febrer de 1709 «recitandovi la Lapparini da Zanobia e d'Aspasia la Cioccioli».⁴⁵

El 5 de febrer de 1709 es produí un fet poc habitual, que fou la cessió del gran Saló de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya per a una festa d'un noble estranger. El comte d'Assumar, ambaixador del rei de Portugal, donà una festa «en lo salo gran de St. Jordi de la p.nt casa un gran festin en demostracio de alegria per lo arribo de la S.ma S^a Reyna de Portugal en Lisboa germana del Rey N.re Sr. (que Deu G.de), ha concistit la festa en una Serenata representada ab idioma Espanyol, la qual es estada cosa molt admirable, tant respecte de la Musica com respecte de las perspectivas y tot lo demes que se ha executat ab gran perfeccio, despres de la serenata se ha seguit lo sarau en que han acistit (com tambe a la serenata) las damas axi naturals com forasteras, havent estat convidadas per la Ex.ma S^a Condesa de Oropesa; en lo qual se han cantat defferents ballets catalans, y monoets: Las Mag.ts del rey y Reyna N.res Srs. se han dignat venir à honrar la festa cerca las nou horas de la nit que ja era finida la serenata, [...] y se ha dignat sa Mag.t ballar molts minoats axi ab la Reyna N^a S^a com tambe ab altres damas, no negantse a ninguna de las que lo han anat a traurer.. Tambe han acistit y ballat las damas de la Reyna, y ha durat la festa des de las sinch horas de la tarda fins a la una de la nit [...]».⁴⁶

L'obra interpretada fou una «serenata espanyola a sis veus» interpretada per la Capella Reial⁴⁷ i que duia per títol *Numerozo culto, musico festejo, en aplauso de las felicissimas, y reales bodas del Augustissimo, y Serenissimo Señor Rey de Portugal Don Juan Quinto con la Serenissima Señora Archiduquesa Doña Mariana de Austria mandado celebrar en el grande salon de San Jorge de la Diputacion de Barcelona por el Excelentissimo Señor Conde de Assumar Embaxador extraordinario de Portugal a la Magestad de el Rey Catolico Carlos Tercero. Barcelona por Rafael Figueró, impressor del Rey nuestro señor, año de 1709*.⁴⁸

Els músics que interpretaren aquesta serenata foren els de la Capella Reial, tal com ho confirma la narració de F. Castellví: «El dia 5 a la tarde la música de la corte con armoniosa asonancia de instrumentos cantó a seis voces una ingeniosa

43. Österreichische Nationalbibliothek de Viena, Mus. Hs. 17234.Mus.

44. «El dia 9 de enero se representó la ópera La gran Cenobia con nuevas mutaciones de Bibiena. Asistieron los reyes, mucha nobleza i damas catalanas, y a causa del excesivo frio muchos se fueron antes de concluirse los actos.» (F. CASTELLVÍ, *Narraciones históricas*, f. 16v)

45. Segons SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona y Viena», *Artigrama*, núm. 12 (1996-1997).

46. ACA: Dietari de la Generalitat, 1709, N-107, f. 226v.

47. BC: Fulletons Bonsoms, 3014.

48. BC: Fulletons Bonsoms, 3014.

poesía en idioma español en loor del real desposorio».⁴⁹ Continua la narració descrivint el ball que es féu tot seguit, i que va començar «con minuets o baile a la francesa; después, se bailó a la catalana: cerca de las 10 se bailaron danzas a la española, pero poco. En este tiempo llegaron los reyes, se pusieron dos sillas en la testera del salón. El rey, tres horas que se detuvo se mantuvo en pie al lado de la reina. Prosiguió el baile a la catalana hasta el retorno de las damas de corte, que fueron a cenar a palacio. Cesó entonces, variose en minuets. Empezó la dama de corte Strasoldi, que sacó al rey; éste, a la reina. Aquel grande concurso quedó admirado del aire con que bailó el rey, y convinieron que lo airoso y justo en el bailar de la reina no tenía igual. Acabó la reina el minuet. El rey mandó al conde de Galve continuase el baile. El rey bailó 14 minuets con las damas de corte y catalanas. La reina no bailó tanto y sólo el baile a la francesa o a la extranjera. Volviese a bailar a la catalana. Las damas del país suplicaron al rey bailar a su moda. El rey con majestuoso brío las complació y bailó con cuatro distintas. El rey se mantuvo en pie con el sombrero en la mano hasta la una de la noche. Cuando la reina se levantaba o bailaba todas las damas estaban en pie. Eran en número de cerca de 200, porque en ocasión tan festiva las madres condujeron todas las hijas que eran grandes. Feneció el baile y toda la nación catalana quedó de nuevo la más gozosa y satisfecha».

El dia 11 de febrer es féu ball a palau i evidentment els músics havien de ser els de la Capella Reial. Castellví ens en dóna la informació: «El día 11 hubo baile en palacio y máscaras, concurriendo sólo la noble familia de damas y caballeros, y tuvieron entrada los mariscales y consejeros de Estado».⁵⁰

L'endemà hi hagué casament a palau. Es casà el comte d'Althan, nebot del príncep de Liechtenstein i persona del cercle íntim del rei, amb una jove catalana: Mariana Pignatelli i d'Aymerich, filla de Domènec Pignatelli, primer marquès de Sant Vicenç.⁵¹ També és molt probable la intervenció de la Capella Reial, atesa la importància de la festa.

Un altre compositor italià que representà una òpera a la cort de Barcelona fou Emmanuele Rincón, conegut com a baró d'Astorga. Aquest noble sicilià d'origen espanyol estrenà l'òpera *Dafni* a Gènova, el 1709, i el 5 de juliol del mateix any la representà a Barcelona⁵² al Saló de Llotja, amb escenografia de Giuseppe Galli Il Bibiena.⁵³ Es conserva només la partitura del primer acte en dues còpies, una a Viena⁵⁴ i l'altra a Dresden.⁵⁵ Aquesta òpera es tornà a representar dues vegades més, el 22 i 23 de juliol del mateix any.⁵⁶

49. F. CASTELLVÍ, *Narraciones históricas*, 435v.

50. F. CASTELLVÍ, *Narraciones históricas*, 436.

51. F. CASTELLVÍ, *Narraciones históricas*, 436.

52. GEMELLI, p. 105, segons SOMMER-MATHIS (1996-1997).

53. J. Dolcet a Hist. Musica CVB.

54. Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18238. Mus.

55. Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Dresden.

56. «vi fu opera». GEMELLI, p. 108, segons SOMMER-MATHIS (1996-1997).

Del baró d'Astorga sabem que havia arribat a Barcelona a la darrerria del 1709 i que en marxà quan el rei anà a la guerra. Tanmateix, la menció «e ne partij in pochi mesi a cagion della partenza di V.M. per l'armata» que fa servir Astorga en la seva petició⁵⁷ al rei del 17 d'abril de 1712, pot referir-se a dues ocasions diferents. La primera, quan el rei deixà unes setmanes Barcelona a mitjan gener per visitar les tropes de Girona, Vic i Hostalric (després va tornar a la ciutat), i que implicaria una estada d'Astorga d'uns dos mesos escassos, i la segona, quan el rei se'n va, a primers de juliol, a Balaguer per a les batalles d'Almenar i Monte Torrero, i després ja segueix fins a Madrid. En aquest cas, «pochi mesi» voldria dir sis o set.

El dia 28 d'agost de 1709 tenim constància d'una serenata interpretada per la Capella Reial davant la reina per celebrar el seu aniversari.⁵⁸ I el primer d'octubre, d'una altra serenata per celebrar l'aniversari del rei,⁵⁹ aquest cop secreta, però, pel dol per la mort de la seva àvia.

Per celebrar el sant de la reina es féu una serenata de la qual no coneixem el títol, però sí els personatges, que eren Pallade, Amore, Fama, Mercurio i Valore. Es començà a assajar el dia 4 de novembre i es representà el dia 19 amb «luminosa prospettiva de Galli Bibiena».⁶⁰

En una visita del rei a Girona durant el mes de gener de 1710, després d'assistir a una missa a la Catedral on cantà la Capella de la Seu dirigida pel seu mestre Josep Gaz, i on possiblement s'interpretà el villancet d'aquest mestre titulat *Hoy que Gerona a Maria. Para la fiesta que se dedica a nuestro Monarca Carlos Tercero, Rey de las Españas (que Dios guarde)*,⁶¹ el rei anà a dinar i s'interpretà «música de dos violins de la Capella reial [...] aquests dos músics posaren a casa de Cristófol Riera, en la davallada de Sant Domenec».⁶² No sabem d'on va treure Carreras aquesta informació, i per tant no en tenim confirmació fidedigna però, per la manera de dir-ho, sobreentenc que ho tenia documentat. El fet que només esmenti dos violins, no ens ho hem de prendre al peu de la lletra: normalment el baix continu es donava per suposat i, per tant, hi podem afegir una tiorba o clavecí, i fins i tot potser un violoncel. En aquest mateix viatge, també visità la ciutat de Vic i el poble d'Hostalric, on segurament també hi hagué música a càrrec dels mateixos músics de la Capella Reial.⁶³

57. Segons SOMMER-MATHIS (1996-1997).

58. GEMELLI, p. 111, segons SOMMER-MATHIS (1996-1997).

59. GEMELLI, p. 114, segons SOMMER-MATHIS (1996-1997).

60. GEMELLI, p. 119, segons SOMMER-MATHIS (1996-1997).

61. Vegeu Marian ROSA MONTAGUT, «Música y fiesta barroca: celebraciones en Tortosa en honor de Felipe V (1701)», *Anuario Musical*, núm. 59 (2004), p. 85, i J. R. CARRERAS I BULBENA, *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona i Girona*, Barcelona, L'Avenç, 1902, p. 269.

62. J. R. CARRERAS I BULBENA, *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona i Girona*, Barcelona, L'Avenç, 1902, p. 259.

63. J. R. CARRERAS I BULBENA, *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona i Girona*, Barcelona, L'Avenç, 1902, p. 279.

Tornant a Barcelona, el rei donà una festa la nit del 24 d'agost d'aquest mateix any, en què segurament també hi hagué música a càrrec de la Capella Reial.⁶⁴

Pel sant de la reina de l'any 1710, el 19 de novembre, se celebraren les «ceremonias acostumbradas».⁶⁵ Com que el rei no era a Barcelona per aquestes dates, possiblement no hi hagué cap representació operística i, com que tenim el llibret d'una òpera d'Antonio Caldara imprès a Barcelona aquest mateix any, seria possible que s'hagués representat després del seu retorn a la ciutat, que fou el 15 de desembre.⁶⁶ Aquesta òpera era *Scipione nelle spagne. Da rappresentarsi nel Regio Teatro de Barcellona. Alla presenza delle Sacre R.R. Cattoliche M.M. di Carlo III ed Elisabetta Cristina Monarchi delle Spagne. In Barcellona: Rafaele Figueró 1710*, el llibret del la qual es conserva a la Herzog August-Bibliothek de Wolfenbüttel.

Pel que fa a la música, es conserva a Viena una partitura sobre el mateix llibret imprès a Barcelona i també amb música d'Antonio Caldara.⁶⁷ Com que no és habitual que un compositor posi música dues vegades a un mateix llibret, creiem que aquesta fou la música que s'interpretà a Barcelona.

El rei encara restà un temps a Barcelona, però en morir el seu germà l'emperador Josep I i ser ell l'elegit per al càrrec, marxà de Barcelona el 27 de setembre de 1711.⁶⁸ Aquell mateix dia la reina jurà el càrrec de governadora, ja que quedà com a representant de les aspiracions al tron d'Espanya de la casa d'Àustria.⁶⁹ A partir d'aquest moment tenim molt poques notícies de festes a palau. Només sabem que l'any 1712, el 19 de novembre «[...] se han celebrat en esta cort los anys de la Reyna».⁷⁰ De llavors ençà, sobretot després de la marxa de la reina l'abril de 1713, no hi ha més festes reials.

Per demostrar, però, com estaven els ànims dels barcelonins després d'haver estat abandonats en la guerra per tots els seus aliats, acabarem esmentant el *Te deum* que va entonar-se a la Catedral per celebrar la notícia (falsa) que el rei els enviaria tropes per a la defensa de la ciutat:

Diumenge a XXVIII de dit. En aquest dia, [...] anaren a la Seu, al Te Deum y offici los havia convidat lo molt illustre Capítol per la celebració de la pau y haver escrit nostre rey y señor nos enviaria tropas; [...].⁷¹

64. *Il Corriere*, 1710, segons SOMMER-MATHIS (1996-1997).

65. *Il Corriere*, 1710, segons SOMMER-MATHIS (1996-1997).

66. «Dit die, [15 desembre 1710] entra y torna sa magestat de castella, [...] y de camí anaren en Santa Maria, y se entona lo Te Deum [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1710)

67. Österreichische Nationalbibliothek de Viena, Mus. Hs. 18220. Mus.

68. «Diumenge a XXVII de dit [setembre 1711]. Partida de sa Magestat per Alemanyia.» (AHB: Manual de novells ardots, 1711)

69. «Dit die, a las tres y mitja de la tarda, [...] anaren a la seu, [...] Y al cap de rato vingue la magestat de la reyna, [...] Y acabat dit jurament [...]» (AHB: Manual de novells ardots, 1711)

70. BUB: Ms. 1007, p. 241.

71. AHB: Manual de novells ardots, 1714.

FONTS DOCUMENTALS

Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA):

- Extraordinaris, alimaries i festes
- Generalitat. Llibre de visites reials
- Correu i menut
- Dietari de la Generalitat de Catalunya
- Festes i il·luminacions
- Generalitat. Àpoques

Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB):

- Llibre de la Sivella, 11

Arxiu Històric de Barcelona (AHB):

- Deliberacions
- Manual de novells ardots vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní

Biblioteca de Catalunya (BC):

- Fulletons Bonsoms

Biblioteca Lambert Mata de Ripoll:

- R. 502

Biblioteca del Seminari de Barcelona:

- Dietari d'Emanuel Mas i Soldevila (ms. núm. 419)

Biblioteca de la Universitat de Barcelona (BUB):

- Lumen domus o Annals del Convent de Santa Caterina (ms. 1007)

CASTELLVÍ, Francesc de. *Narraciones históricas*. Ed. a cura de Josep M. Mundet i Gifre i José M. Alsina Roca. Estudi preliminar de Francisco Canals Vidal. Madrid: Fundación Francisco Elías de Tejada y Erasmo Pércopo, 1997-2002.

Il Corriere Ordinario. Viena: Giovanni van Ghelen, 1706.

FELIU DE LA PENYA I FARELL, Narcís. *Anales de Cataluña y epílogo breve de los progressos y famosos hechos de la nacion catalana*. Facsímil de Barcelona, 1709, Joan Pau Martí. Barcelona: Base, 1999. (Apographa Historica Cathaloniae. Series Historica; 2)

GEMELLI CARERI, Giovanni Francesco. *Aggiunta a Viaggi di Europa de D. Gio. Francesco Gemelli Careri [...], ove si contiene spezialmente il viaggio della Maestà di Carlo III, da Vienna a Barcellona, e quanto è accaduto di più notabile in guerra dalla morte del Serenissimo Carlo II fino al presente*. Nàpols: Felice Mosca, 1711.

BIBLIOGRAFIA

- BIANCARDI, Sebastiano. *Rime*. Venècia: [s. n.], 1732.
- CARRERAS I BULBENA, Josep Rafael. *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona y Girona*. Barcelona: L'Avenç, 1902. [Reimpressió: Barcelona: Dalmau, 1993]
- DOLCET, Josep. «L'òpera i la música escènica en el Classicisme». A: AVIÑOÀ, X. (dir.). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. 2: *Barroc i Classicisme*. Barcelona: Edicions 62, 1999.
- VOLKMANN, Hans. *Emanuel d'Astorga*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.
- PROTA GIURLEO, Ulisse. «Giuseppe Porsile e la Real Cappella di Barcellona». *Gazzetta Musicale di Napoli*, II, núm. 10 (1956), p. 160-166.
- ROSA MONTAGUT, Marian. «Música y fiesta barroca: celebraciones en Tortosa en honor de Felipe V (1701)». *Anuario Musical*, núm. 59 (2004), p. 85.
- SOMMER-MATHIS, Andrea. «Entre Nápoles, Barcelona y Viena: nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII». *Artígrafa*, núm. 12 (1996-1997), p. 45-77.
- VOLTES BOU, Pere. *Barcelona durante el gobierno del Archiduque Carlos de Austria: (1705-1714)*. Barcelona: Institut Municipal d'Història, 1963-1970. [3 v.]
- *L'arxiduc Carles d'Austria: Rei dels catalans*. Barcelona: Aedos, 1967.

CATÀLEG DE L'OBRA CONSERVADA DE JOSEP GAZ

JOSEP PUJOL I COLL

RESUM

En aquest article es presenta el catàleg detallat de les obres del mestre de capella Josep Gaz (o Gas) (Martorell, 1656 - Girona, 1713), a partir de la documentació conservada a l'Arxiu de la Catedral de Girona, la Biblioteca de Catalunya i l'Arxiu de la Parròquia de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar, els llocs on es conserva obra seva. En aquesta catalogació s'inclouen molts dels camps descriptors que reclamen les normes internacionals com les del Répertoire International des Sources Musicales (RISM). En total es descriuen uns dos-cents documents, entre partitures manuscrites i lletres impreses. Un cop establertes les coincidències, en resulta un catàleg de cent cinquanta-quatre peces diferents, fet que permetrà estudiar amb detall un dels compositors més fèrtils del barroc català a cavall dels segles XVII i XVIII en la seva trajectòria professional a les capelles musicals de Mataró (1675-1685), Santa Maria del Mar (1685-1690) i la Seu de Girona (1690-1713).

PARAULES CLAU: Josep Gaz, Girona, Mataró, Canet de Mar, música barroca.

CATALOG OF JOSEP GAZ'S EXTANT WORKS

ABSTRACT

Detailed catalog of works by the chapelmaster Josep Gaz (or Gas) (Martorell, 1656 - Girona, 1713), based on documentation at the Arxiu de la Catedral de Girona, Biblioteca de Catalunya and the parish church archive of Sant Pere i Sant Pau at Canet de Mar (Barcelona), places where his works are preserved. The catalog includes many of the descriptive fields established by the Répertoire International des Sources Musicales (RISM). There are about two hundred documents altogether (manuscript scores and printed letters). After establishing the concordances, the catalog has one hundred and fifty four different pieces, which will allow to study in detail one of the most prolific Catalan composers of the baroque period at the turn of the 18th century and his professional career of chapelmaster at Mataró, Barcelona (1675-1685), Santa Maria del Mar in Barcelona (1685-1690) and Girona Cathedral (1690-1713).

KEYWORDS: Josep Gaz, Girona, Mataró (Barcelona), Canet de Mar (Barcelona), baroque music.

Amb el temps, la historiografia ha anat perfilant la figura del mestre de capella Josep Gaz (Martorell, 1656 - Girona, 1713); la seva trajectòria personal i professional a les capelles musicals de Mataró (1675-1685), Santa Maria del Mar (1685-1690) i Girona (1690-1713); el seu context històric i estilístic; les seves aportacions concretes dins el barroc català a cavall dels segles XVII i XVIII, i, així, la seva obra comença a ser coneguda, difosa i reconeguda.¹ Respecte de la catalogació de seva obra, en una publicació recent de part de la seva obra polifònica, avançàvem sumàriament el catàleg de la seva obra conservada (Cabrè i Pujol, 2007, p. 23-28), fruit d'un treball acadèmic anterior (Pujol, 2000). Tanmateix, no era llavors el lloc ni l'espai per a una catalogació exhaustiva com la que aquí es presenta, amb un elevat nombre de descriptors documentals.

Josep Gaz (o Gas, si acceptem una variant ortogràfica freqüent en la seva època i en la seva historiografia) fou un compositor prolífic i, malgrat la pèrdua de molta de la seva obra, sobretot pel que fa a la seva producció de Mataró i Santa Maria del Mar, s'han conservat un bon nombre de peces, aplegades tan sols en tres arxius, llevat d'un villancet excepcionalment conservat a l'Arxiu Capítular de Mallorca. Ara per ara, les trobem concentrades a l'Arxiu de la Catedral de Girona, la Biblioteca de Catalunya i l'Arxiu de la Parròquia de Sant Pere de Canet de Mar. La major part de les seves partitures aplegades a la Biblioteca de Catalunya deuen provenir de la compra que la Diputació de Barcelona féu a Joan Carreras i Dagàs, el 1892, mestre de capella a Girona entre 1851 i 1860. Per tant, el fons barceloní de Gaz té també un origen bàsicament gironí, procedent de la fragmentació de l'arxiu catedralici que es fa literal en documents migpartits (*cf.* els núm. 75*b* i 75*c*), o bé en la duplicació de còpies que són fruit de transcriure a partícels les partitures generals (segurament els esborranys personals del compositor) i que es troben repartides entre un i altre fons. Però no es pot afirmar amb seguretat, ja que potser algunes partitures de l'època de Santa Maria del Mar arribaren per altres vies. Així mateix, aquesta desordenació del fons del compositor va afectar alguns manuscrits que ara per ara s'han de catalogar com a anònims dins el fons de la Biblioteca de Catalunya, però que per la seva factura, grafia, marques d'aigua i estil de la música que s'hi conté recorden molt les altres obres de Josep Gaz.² El mateix es pot endevinar del proveït fons d'obres anònimes de l'Arxiu de la Catedral de Girona.³ Pel que fa a les onze obres conservades a l'Arxiu de Canet de Mar, presen-

1. Després de les primeres temptatives biogràfiques de Baltasar Saldoni (Saldoni, 1868), Carreras i Bulbena va destacar el paper de Gaz en la vinguda de l'arxiduc Carles d'Àustria a Girona (Carreras i Bulbena, 1902). En van anar aportant més dades Felip Pedrell (Pedrell, 1908*a*, 1908*b*), Miquel Rué (Rué, 1920) i, especialment, Francesc Civil (Civil, 1954, 1960, 1969, 1973). Altres dades s'han anat afegint amb posterioritat (Pavia, 1986; Bonastre, 1998; Rifé, 1995, 1997, 1998*a*, 1998*b*; Pujol, 2000).

2. Valguin com a exemples, entre d'altres, els villancets anònims M 698/10, M 698/12, M 698/20, M 699/22, M 699/23, M 699/30 i M 781/48, el *Qui habitat* M 781/48 o el pròdig quadern M 698/14.

3. Només, també, a tall d'exemples: VIII, 161: *Al cristal del amor*, villancet al Stm. Sagrament; VI, 132: *A la run run*, solo nadalenc; II, 25: *Airecillos suaves*, tono nadalenc a 4; XII, 293: *Ay difunto dueño*, villancet a 11 a la Verge dels Dolors; XIII, 281: *Ay que sola lamenta*, villancet a 8 als Dolors; VIII, 162:

ten una forta unitat, peces en romanç per a formacions vocals reduïdes amb baix continu com a únic acompanyament instrumental, i hi sovintegen els *tonos* i villancets al Santíssim Sagrament. Un d'aquests és datat el 1678 (núm. 52), l'únic que podríem situar amb seguretat dins la seva etapa mataronina. De gairebé tots, n'hi ha còpies en altres arxius. Totes aquestes dades suggereixen que el fons de Canet podria pertànyer a l'etapa primerenca de Gaz a Mataró.

Fora d'alguns casos realment excepcionals, la producció de Josep Gaz és de tipus religiós, ja sigui litúrgica o bé obra religiosa en romanç, de la qual forma un gruix considerable la seva producció de villancets. Essent com fou mestre de capella catedralici, és natural que la producció no religiosa de Gaz sigui molt reduïda. Efectivament, només resten vuit peces d'aquest tipus, una d'elles d'especial interès —més testimonial que no pas musical—, la *Música para la comedia de Afectos de odio y amor*, pensada per il·lustrar la comèdia homònima de Calderón de la Barca. Cal remarcar, però, la presència de tres solos humans i també dos jocs de «pasos y conciertos» que, per la seva brevetat i característiques, semblen més exercicis d'aprenentatge que peces per a ser executades.

Al catàleg present s'admeten com a obres d'atribució certa a Josep Gaz:

— Tots aquells exemplars coetanis de l'autor en què en un lloc o altre consti el seu nom escrit.

— Obres que, sense dur cap identificació, s'han pogut atribuir a Gaz d'acord amb altres còpies que sí que ho són.

S'han explicitat com a atribuïbles, però incloses igualment en el catàleg:

— Les composicions en partitura general no signades però que apareixen al costat d'altres obres de Gaz dins un mateix quadern. Són els casos dels reculls M 699/13, M 699/14 i M 689/11 de la Biblioteca de Catalunya.

— Els documents anònims que en algun moment s'han catalogat a nom de Gaz *a posteriori* per part d'arxiviers: les peces núm. 22 i 144.

— Finalment, s'han inclòs com a atribuïdes a Gaz un parell de villancets de vel (núm. 136 i 137) datats el 1693 i 1700 que, pel seu marc gironí i tenint en compte l'exclusivitat del mestre catedralici d'actuar a la ciutat, així com per les seves característiques documentals, han de ser-li atribuïts. El mateix es pot dir del villancet anònim *Al gozo más eminente*, dedicat al monarca Carles (núm. 151), que s'emmarca en la rebuda de l'arxiduc a Girona el 1710.

Després de la revisió de tots els manuscrits i impresos, el catàleg identifica un total de cent cinquanta-quatre composicions que s'han de situar al llarg de la trajectòria professional de Josep Gaz, és a dir, entre 1675 i 1712. Tot i les vicissituds històriques, doncs, la producció conservada té unes dimensions considerables.

Ayre, agua, fuego y tierra, villancet a 12 al Stm. Sagrament; XIII, 282: *O que pesar*, villancet a 8 als Dolors, entre d'altres.

INVENTARI DE MANUSCRITS MUSICALS

Les obres s'han ordenat segons el cicle del calendari litúrgic (advent / Nadal / Epifania / septuagèsima / quaresma / Pasqua / Pentecosta / Postpentecosta) i les hores canòniques (matines / laudes / prima / tèrcia / sexta / nona / vespres / completes). Dins de cada apartat, les poques obres datades s'han situat al començament i, per a la resta, s'ha seguit l'ordre alfabètic.

Per a l'elaboració del catàleg, s'han tingut en compte els camps següents (s'hi indiquen entre claudàtors els codis establerts a cada camp pel RISM)⁴ i en aquest ordre:

Títol normalitzat [100]

Advocació, festivitat o forma musical [140]

Repartiment abreujat [160 / 848]

Títol diplomàtic complet [70 / 130 / 320 / 420]

Datació del manuscrit [540 / 942]

Tipus d'exemplar: parts i repartiment [700 / 710 / 720 / 852 / 854 / 856 / 866].

Complet o mancances [740].

Número de folis [620]. Mides (altura x amplada en cm) [750].

Íncipit musical. [800 / 801 / 806 / 807 / 811 / 820 / 822 / 823 / 826]. S'han respectat, en la mesura del possible, les grafies originals (barrat o no dels compassos, notes ennegrides...).

Arxiu i signatura [982 / 984]. Equivalències amb altres exemplars.

Altres anotacions [460 / 490 / 560 / 962]

Sigles i abreviatures generals

Bbc Biblioteca de Catalunya, Secció de Música

CAN Arxiu musical de la parròquia de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar

G Arxiu musical de la Catedral de Girona

ap. apaïsat

bf. bifoli, bifolis

f foli, folis

núm. número, números

p. pàgina, pàgines
r. recto
resp. responsori
v. verso
= peces coincidents

Veus

S cantus, tiple
A altus, alto
T tenor
B bassus, baix
C cor
V part vocal sense especificar
X part sense especificar, vocal o instrumental

Instruments

a- instrument amb funció de contralt
arp. arpa
arp. fig arpa, amb xifrat
b- instrument amb funció de baix
bc. baix continu, acompanyament continu
bc. fig baix continu xifrat
i part instrumental indeterminada
iSol instrument solista
ob. oboè
org. orgue
org. fig. orgue xifrat
s- instrument amb funció de soprano
scb. sacabutx
t- instrument amb funció de tenor
vl. violí
vlne. violó
xe. xeremia

4. RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES (RISM) (1996), *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, Madrid, Arco libros.

G XLI, 22 = Bbc M 689/11(a).
Darrere la portada del S1 IC: *Gas Gan-
sa y burro Gat / Ramon*. I a la darrera
pàgina: *Gas Gat y Burru Panarra*.

2b. Missa a la Verge dels Àngels

Verge dels Àngels

V (7), org.

*Missa a 7 Dedicada a la Reyna dels An-
gels Maria Santissima Señora Nostra*

1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31 × 22 cm).

[I Cor: S 1/2, T - II Cor: S, A, T, B].
Complet.

Bbc M 689/11(a) f. 1-9 = G 22 Gm.

3. Missa a setze veus [obra atr.]

V (12), iSol (4), bc.

Missa a 16 con ministriles

1.1.1: [T 1C]. Kyrie eleison



1.2.1: [T 1C]. Gloria - Et in terra pax



1.3.1: [S 1C]. Credo - Patrem omnipotentem



1.4.1: [S 1C]. Sanctus - Sanctus



1.5.1: [S 1C]. Agnus - Agnus



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (76 p.) (31 ×
21,5 cm).

I Cor: [S, T] - II Cor: [S, T] - III Cor:

[S, A, T, B] - IV Cor: [s, b] - V Cor: [s,
b] - VI Cor [S, A, T, B]; bc. fig. Com-
plet.

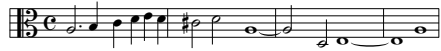
Bbc M 699/14(e), p. 12r-43.

4. Missa a vuit veus

X (8), bc.

*J.M.J. Missa a 8 voces del Mº Joseph
Gaz*

1.1.1: [T 1C]. [Kyrie]



1.2.1: [S1 1C]. [Gloria]



1.3.1: [S1 1C]. [Credo]



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31 × 21,5
cm).

[I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, B];
bc. fig. Incomplet: només tres movi-
ments i sense text.

Bbc M 687/9.

5. Missa a vuit veus

V (8), iSol (3), org.

[caplletres en vermell] *Tenor Primi
Chori / Missa cum octo / voci[bu]s* [an-
gle sup. dret:] *De Joseph Gaz*

1.1.1: S 1C. Kyrie - Kyrie eleison



1.2.1: S 1C. Gloria - Et in terra pax hominibus



1.3.1. S 1C. Credo - Patrem omnipotentem



1.4.1: S 1C. Sanctus - Sanctus

1.5.1: S 1C. Agnus - Agnus Dei qui tollis
peccata mundi

1675-1712.

Quaderns solts. 13 parts: 13 quad.
(20,5 × 15 cm).I Cor: S, T (*Joseph Felin*) - II Cor: S
(*Xicot*), T (*Quilmetes i, ratllat, Mn.
Pere*) - III Cor: S, A, T, B; s-xe. 1/2,
scb., org. fig. 1 (*Pars organi. Organo*),
org. fig. 2 (*pars organi ad longum*).
Complet.

G XLI, 16.

La lletra del B III C sembla afegida.

6. Missa a vuit veus

V (7), iSol (1), org.

Cantus prim. Primi cori. Octo voci[bu]
s [a la portada dels altres quad:] *De Jo-*
seph Gaz

1.1.1: S 1C. Kyrie - Kyrie eleison



1.2.1.: S 1C. [Gloria] - Et in Terra pax hominibus



1.3.1.: S 1C. [Credo] - Patrem omnipotentem



1.4.1: S 1C. Sanctus - Sanctus



1.5.1: S 1C. Agnus - Agnus Dei



1675-1712.

Quaderns solts. 9 parts: 9 quad. (21 ×
15,5 cm).I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, b;
org. fig. Complet.

Bbc M 744/20.

El nom de l'autor apareix a tots els
quaderns excepte de S 1 del I cor, man-
cat de portada.

OFICI DIVÍ - MATINES

7. Responsori a la Circumcisió: *Ecce
Agnus Dei* [obra atr.]Circumcisió del Senyor, matines, 1r
noct., resp. 1

X (12), iSol, bc.

*Jesus Maria Joseph Responso Primero
con ministriles, a la Circumcision del
Señor, 1688*

1.1.1: [S 1C] - Ecce Agnus Dei



1688.

Partitura general. 1 quad. (31,5 × 22
cm).[I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, B -
III Cor: S, A, T, B]. Complet, però
sense text, només incipit.

Bbc M 699/13(g), f. 14-18.

8. Responsori a la Verge: *Benedicta et venerabilis*

[Circumcisió del Senyor], matines, 2n noct., resp. 3

V (7), iSol (5), org., arpa

Responsorio Tercero del Segundo / Nocturno. / Benedicta et venerabilis es [angle sup. dret:] de Joseph Gaz

1.1.1: T 1C - Benedicta et venerabilis es



1675-1712.

Particel·les. 14 parts: 13 f. i 1 bf. ap. (22 x 31,5 cm).

I Cor: s-xe., T - II Cor: T, b-scb. - III Cor: s1-xe., S2, T, b [por termino de ministriles] - IV Cor: S, A, T, b [por termino de ministriles]; arp, org. fig. Complet.

Bbc M 770/18.

Publicada per Cabré i Pujol (2007, p. 47-71).

9. Responsori de Corpus: *Exaudiat te Dominus*

Corpus Christi, matines, 2n noct., [resp. 1]

V (9), iSol (3), org.

In 2º Noctno. Corpus Christi / Exaudiat te Dominus / cum 12 voci[bu]s [angle sup. dret:] de Joseph Gaz

1.1.1: S 1C. Protegat te nomen Dei Jacob



1675-1712.

Particel·les. 14 parts: 14 f. i 1 bf. ap. (21 x 31,5 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T - III Cor: s-xe. 1/2, b-scb. - IV Cor: S, A, T, B; org. fig. (2 còpies). Complet.

Bbc M 771/13.

10. Responsoris a la Verge: *Domine Dominus noster - Eructavit cor meum - Cantate Domino canticum novum*

Verge Maria, matines - 1r, 2n i 3r noct. - Salm 19, 8 i 44

X (10), iSol (2), bc.

Ad Matutinum B.M.V Psalm cum 10 voci[bu]s - Josephus Gaz

1.1.1: [A 1C] - Domine Dominus noster



1.2.1: [A 1C] - Eructavit cor meum



1.3.1: [S 1C] - Cantate Domino



1675-1712.

Partitura general. 1 quadern de 26 f. (31 x 21 cm).

I Cor: [S, A] - II Cor: [S 1/2, A, T] - III Cor: [S, A, T, B]; s1/2, bc. fig. Complet.

Bbc M 777/16.

11. Responsori de St. Pere Nolas: *In convertendo Dominus*

St. Pere Nolas, matines, 3r noct., resp. 2 - Salm 126

V (10), org., bc.

R. 8. Tercero Nocturno / In festo Sancti Petri Nolasco [angle sup. dret:] Gaz

1.1.1: S 1C. In convertendo Dominus



1675-1712.

Particel·les. 12 parts: 11 f. i 1 bf. ap. (20,5 x 32 cm).

I Cor: S, A, T - II Cor: S 1/2, T - III Cor:
S, A, T, B; org. fig., bc. fig. Complet.
Bbc M 755/28.
La lletra del B III Cor és afegida.

12. Responsori de Sant Domènec - Invitatori

St. Domènec, matines

V (10), org, bc.

In festo Sancti Dominici / Invitatorium / Gaz

1.1.1: T 1C. Adsunt Dominici



1.1.2: S C1. Adsunt Dominici



1675-1712.

Particel·les. 13 parts: 12 f. i 4 bf. ap. (21 × 31,5 cm). 2 còpies del bc. fig., una en do i l'altra en fa.

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, B - III Cor: S, A, T, B; org. fig., bc., bc. fig. (*Pars Organi ad Longum cum 10 voci[bu]s*). Complet.

G XLI, 45.

Fulls d'escriptures de mans diferents.

13. Responsoris de St. Domènec:

Mundum vocans -

Datum mundo - Verbum vitae

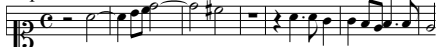
St. Domènec, matines, 1r noct., resp.

1, 2 i 3

V (10), org.

In festo Sancti Dominici / Ad matutinum / In primo Nocturno / R. / cum 10 voci[bu]s [angle sup. dret:] Gaz

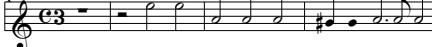
1.1.1: S 1C. Resp. 1 - Mundum vocans ad Agni nuptias



1.2.1: S 1C. Resp. 2 - Datum mundo pro mundi gloria



1.3.1: S 1C. Resp. 3 - Verbum vitae dum palam promitur



1675-1712.

Particel·les. 12 parts: 9 f. i 3 bf. ap. (21 × 31,5 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, B - III Cor: S, A, T, B; org. fig. 1 (*pars organi*), org. fig. 2 (*pars organi ad longum*). Complet.

G XLI, 56.

Al B III Cor se li ha afegit part de la lletra. La particel·la del S I Cor, T IIC i B IIC són d'una altra mà.

14. Responsoris de St. Domènec: *Paupertatis ascendis - Panis oblatus celitus - Granum excusum palea*

St. Domènec, matines, 2n noct., resp.

1, 2 i 3

V (9), org.

In festo Sancti Dominici / Ad matutinum / In secundo Nocturno / R. / cum 9 voci[bu]s [angle sup. dret:] Gaz

1.1.1: T 1C- Resp. 4 - Paupertatis ascendens culmina



1.2.1: S 1C. Resp. 5 - Panis oblatus celitus



1.3.1: S 1C. Resp. 6 - Granum excusum palea



1675-1712.

Particel·les. 11 parts: 9 f. i 2 bf. ap. (21 × 31,5 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T - III Cor: S, A, T, B; org. fig. 1 (*pars organi*), org. fig. 2 (*pars organi ad longum*). Complet.

G XLI, 47.

Al B III Cor se li ha afegit part de la lletra. La particel·la del S I Cor és d'una altra mà.

15. Responsoris de St. Domènec: *Felix vitis de cuius surculo - Ascendenti de valle lubrici*

St. Domènec, matines, 3r noct., resp. 1 i 2

V (9), org.

In festo Sancti Dominici / Ad matutinum / In tertio Nocturno / R. cum 9 voci[bu]s [angle sup. dret:] *Gaz*

1.1.1: S 1C. Resp. 7 - *Felix vitis de cuius surculo*



1.2.1: T 1C. Resp. 8 - *Ascendenti de valle lubrici*



1675-1712.

Particel·les. 11 parts: 9 f. i 2 bf. ap. (21 × 31,5 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T - III Cor: S, A, T, B; org. fig. 1, org. fig. 2 (*pars organi ad longum*). Complet.

G XLI, 48.

Al B III Cor se li ha afegit part de la lletra. La particel·la del S I Cor és d'una altra mà.

16a. Responsori de St. Domènec - Benedicció

St. Domènec, matines, 3r noct.

V (10), org.

In festo Sancti Dominici / R. 9 / O Spem miram quam dedisti [angle sup. dret:] *De Joseph Gaz* [sota el títol, afegit:] *Sirve este para la bendición / del agua en Sto. Domingo*

1.1.1 S 1C - *O spem miram quam dedisti*



1675-1712.

Particel·les. 13 parts: 12 f. i 1 bf. ap. (21 × 31 cm).

I Cor: S, T1, T2 (= *Bajo o Tenor 2º*) - II Cor: S, A, T - III Cor: S, A, T, B; org. 1 (*Organo 10 voz*), org. 2 (*Organi ad longum*), org. 3 (*Pars organi cum 10 voc.*). Complet.

G XLI, 15 = Bbc M 597/9.

16b. Responsori de Sant Domènec - Benedicció

St. Domènec, matines

V (10)

1675-1712.

Partitura general. 2 bf. ap. (42 × 31,5 cm).

[I Cor: S 1/2, T - II Cor: S, A, T - III Cor: S, A, T, B]. Incomplet: sense text.

Bbc M 597/9 = G XLI, 15, amb lleugeres variants.

Al Catàleg Pedrell consta com a obra anònima.

17. Responsoris de St. Francesc: *Franciscus ut in publicum - In Dei fervens - Dum Pater hunc persequitur - Dum seminudo corpore - Amicum querit pristinum - Audit in Evangelio - Canis spicam contempuitis - De paupertatis horreo*

St. Francesc, matines, 1r, 2n i 3r noct

V (8), org., bc.

*Cantus 2 primi chori / cum octo voci[bus] /
In festo Scti. Francisci, / Ad matutinum.
/ Auctore / M^o Josepho Gaz*

1.1.1: S 1 IC. Resp. 1 - Franciscus ut in publicum



1.2.1: S 1 IC. Resp. 2 - In Dei fervens, opere



1.3.1: A 1C. Resp. 3 - Dum Pater hunc
persequitur



1.4.1: S 1 IC. Resp. 4 - Dum seminudo corpore



1.5.1: S 1 IC. Resp. 5 - Amicum quavit pristinum



1.6.1: S 1 IC. Resp. 6 - Audit in Evangelio



1.7.1: S 1 IC. Resp. 7 - Canis spicam contempnis



1.8.1: S 1 IC. Resp. 8 - De paupertatis horreo



1675-1712.

Particel·les. 10 parts: 8 quad. r. (18,5 × 28,5 cm o menors).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, B;
org., bc. fig. Complet.

G XLI, 58.

Al f. 1r del quadern del S 2 del Cor 1:
*San Francisco, La Capella canta los
Responsoris, Thedeum, Benedictus, y
Salbe.*

Els quaderns del bc i de l'orgue són di-
ferents de la resta.

OFICI DIVÍ - NONES

**18. Domine ad adjuvandum me - Mi-
rabilia testimonia tua - Principes per-
secuti sunt**

Nona - Vers d'entrada - Salms 69: 14-
15, 118 IX, 118 XI

X (11), bc.

*J.M.J. Ad Nonam / cum 11 voci[bus]
M^o Gaz*

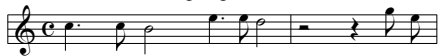
1.1.1: S 1C. - Domine ad adjuvandum me



1.2.1: S 1C. - Mirabilia testimonia tua



1.3.1: S 1C. - Principes persecuti sunt



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31,5 × 21,5 cm).

[I Cor: S, T - II Cor: S 1/2, A, T, B - III
Cor: S, A, T, B]; bc. fig. Complet.

Bbc M 597/3.

Dos pentagrames (s 1/2) només a la
primera pàgina.

**19. Domine ad adjuvandum me - Mi-
rabilia testimonia tua - Principes per-
secuti sunt**

Nona - Vers d'entrada - Salms 69: 14-
15, 118 IX, 118 XI

X (8), org.

*Ad Nonam. Psalm. cum octo voci[bus].
Auctore Iosepho Gaz*

1.1.1: [S 1C]. - Domine ad adjuvandum me
festina



1.2.1: [S 1C]. - Mirabilia testimonia tua



1.3.1: [T 1C]. - Principes persecuti sunt



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (21 × 30 cm).
[I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, B];
org. fig. Incomplet: el darrer fragment
resta inacabat.

Bbc M 781/1.

Similituds amb el núm. 47.

OFICI DIVÍ - VESPRES

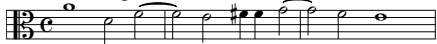
20. *Euge serve bone et fidelis*

[Vespres de confessors]

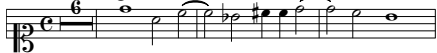
V (4), bc.

Motete a 4 de Joseph Gaz

1.1.1: A - Euge serve bone



1.1.2: S - Euge serve bone



març de 1682.

Partitura general. 1 quad. (30,5 ×
20,5 cm).

I Cor: [S, A, T, B]; bc. fig. Complet.

Bbc M 695/16(b), f. 2-3.

Còpia de març de 1682. Exercicis d'oposició per al càrrec de mestre de capella de Girona. Comprèn els motets i els villancets de Francesc Soler, Josep Gaz i Joan Jansana. Cf. núm. 118a.

21. *Beatus vir*

Vespres - Salm 111

V (7), org.

*Beatus vir, qui timet Dominum / Cum
7 voci[bus] [angle sup. dret:] Del Mº
Gaz*

1.1.1: S1 1C - Beatus vir qui timet Dominum



1675-1712.

Particel·les. 8 parts: 6 f. i 2 bf. ap. (21,2 ×
31,5 cm).

I Cor: S1/2, T - II Cor: S, A, T, B; org.
fig. Complet.

G XLI, 36.

El S 1 I Cor és d'un altre copista.

22. *Beatus vir* [obra atr.]

Vespres - Salm 111

X (11)

Beatus vir, a 11

1.1.1: [S 1C] - Beatus vir



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (30,5 ×
21 cm).

[I Cor: S 1/2, T - II Cor: S, A, T, B - III
Cor: S, A, T, B]. Complet.

Bbc M 728/9.

Pedrell l'atribueix a Gaz. El quadern i
la marca d'aigua del paper són similars
a altres de Gaz.

1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 8 f. i 1 bf. ap. (20,5 × 30 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, b;
org. fig. Complet.

G XLI, 37.

Publicada per Cabré i Pujol (2007,
p. 72-86).

OFICI DIVÍ - COMPLETES

28a. *Nunc dimittis*

Completes - càntic

V (7), iSol (5), bc.

Nunc dimittis a 12 con ministriles

1.1.1: S 1C - Nunc dimittis servuum tuum Domine



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (76 p.) (31 × 21,5 cm).

I Cor: [S 1/2, A, T] - II Cor: [s-xe. 1/2,
a-xe., b-scb.] - III Cor: [S, A, T, b]; bc.
fig. Complet.

Bbc M 699/14(h), p. 66-75 = Bbc M
767/30.

28b. *Nunc dimittis*

Completes - càntic

V (7), iSol (5), arp., org.

*Nunc dimittis servuum tuum Domine /
a 12 [angle sup. dret:] de Joseph Gaz*

1675-1712.

Particel·les. 14 parts: 14 f. i 1 bf. ap. (21 × 30 cm). 2 exemplars de la part de l'arpa.

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: s-xe. 1/2,
a-xe., b-scb. - III Cor: S, A, T, b; arp.
fig (*por termino de ministriles*), org. fig
(*por termino de ministriles*). Complet.

Bbc M 767/30 = Bbc M 699/14(h).

29a. *Alma Redemptoris Mater*

[Verge dels Àngels, completes - antí-
fona d'Advent i Nadal]

V (7), org.

*Alma Redemptoris Mater, 7 voci[bu]s /
de / Joseph Gaz*

1.1.1: S2 1C - Alma



1675-1712.

Particel·les. 8 parts: 7 f. i 1 bf. ap. (21 × 31,5 cm).

I Cor: S 1/2, T - II Cor: S, A, T, B; bc.
fig. (*Pars Horgani 7 voci[bu]s*). Com-
plet.

G XLI, 44 = Bbc M 689/11(f).

La lletra del B II Cor és afegida.

Publicada per Cabré i Pujol (2007,
p. 87-91).

29b. *Alma Redemptoris Mater*

Verge dels Àngels, [completes - antí-
fona d'Advent i Nadal]

cor (2), [org.]

*Alma Redemptoris Mater a 7 dedicada
a la Reyna dels Angels Maria Sra. Nos-
tra, y al Glorios y Patriarcha Sant Jo-
sep son espos*

1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31 × 22 cm).
[I Cor: S 1/2, T - II Cor: S, A, T, B].

Complet.

Bbc M 689/11(f), f. 16v-17 = G XLI,
44 Gm.

Publicada per Casademunt (1997).

30. *Ave Regina Caelorum*

V (7), bc.

[Completes - antífona de Quaresma]

*Ave Regina Caelorum / cum quinque /
voc. [angle sup. dret:] De Ioseph Gaz*

1.1.1: S 1C - Ave Regina



1675-1712.

Particel·les. 6 parts: 5 f. i 1 bf. ap. (21 × 31 cm).

I Cor: S - II Cor: S, A, T, b; org. fig. Complet.

Bbc M 734/4.

Publicada per Cabré i Pujol (2007, p. 92-95).

31. *Ave Regina Caelorum*

V (7), iSol (1), org., bc.

[Completes - antífona de Quaresma]

Ave Regina Celorum / a 8. / de / Joseph Gaz

1.1.1: S 1C - Ave



1675-1712.

Particel·les. 10 parts: 9 f. i 1 bf. ap. (20 × 30,5 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, b; org., bc. fig. (*entablatura a 8*). Complet.

G XLI, 35.

Publicada per Cabré i Pujol (2007, p. 96-103).

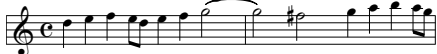
32a. *Salve Regina a Sta. Cecília*

Sta. Cecília [completes - antífona]

V (6), iSol (1), org.

Salve Regina a 7de Joseph Gas Dedicada a la Gloriosa Sta. Cecilia Protectora y Patrona de la Música

1.1.1: S1 1C - Salve Regina



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31 × 22 cm).

[I Cor: S 1/2, T - II Cor: S, A, T, B]. Complet.

Bbc M 689/11(b), f. 9v-11 = Bbc M 734/6.

Publicada per Cabré i Pujol (2007, p. 104-109).

32b. *Salve Regina a Sta. Cecília*

Sta. Cecília [completes - antífona]

V (6), iSol (1), org.

Salve Regina / cum 7 voci[bus] [angle sup. dret:] De Ioseph Gaz

1675-1712.

Particel·les. 8 parts: 7 f. i 1 bf. ap. (21 × 31,5 cm).

I Cor: S 1/2, T - II Cor: S, A, T, b; org. fig. Complet.

Bbc M 734/6 = Bbc M 689/11(b).

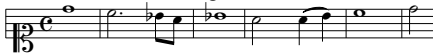
33. *Salve Regina*

V (8), bc.

[completes - antífona]

Salve Regina. / a 8. [angle sup. dret:] Del Mº Gaz

1.1.1: S 1 1C. Salve Regina



1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 8 f i 1 bf. ap. (21 × 31,5 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, B; bc. fig. Complet.

G XLI, 26.

Publicada per Cabré i Pujol (2007, p. 110-117).

34. *Salve Regina*

V (8), iSol (4), org., bc.

[completes - antífona]

Salve Regina / cum 12 voci[bus]

1.1.1: S 1 1C. Salve Regina



1675-1712.

Particel·les. 14 parts: 14 f. i 1 bf. ap. (21,5 × 32 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T - III Cor: s-xe., a-xe., b-scb. - IV Cor: S, A, T, b; org. fig, bc. fig. (2). Complet.

Bbc M 734/5.

Publicada per Cabré i Pujol (2007, p. 118-134).

35. In te Domine speravi - Ecce nunc benedicite Dominum

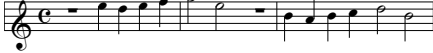
[completes de diumenge] - Salms 30 i 133

X (12)

J.M.J. In te Domine speravi de Joseph Gaz

1.1.1: [S 1 1C] - [In te Domine speravi]

In justitia tua liberame

1.2.1: [S 1 1C]- [Ecce nunc benedicite Dominum]
Omnes

1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31,5 × 21,5 cm).

[I Cor: S, T - II Cor: S, A, T - III Cor: S 1/2, B - IV Cor: S, A, T, B]. Complet però sense text, només incipit.

G XLI, 57.

*Litúrgia de Setmana Santa**36. O Crux ave spes unica*[Diumenge de Passió, vespres] - Fragment de l'himne *Vexilla Regis*

X (8), bc.

1.1.1: [S1 1C] - O crux



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31,5 × 21 cm).

[I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, B]; bc. fig. Complet.

Bbc M 698/5(b), f. 6r-7v.

37. Passió de Setmana Santa

Dimarts i Dimecres Sant

V (4-5)

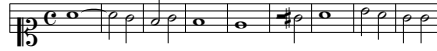
Aquest llibre era de la Santa Isglesia Cathedral de Gerona./ Compost per lo Reverent Joseph Gaz Mestre de Capella / de dita Santa Isglesia, lo Any / 1691

1.1.1: S1 - Passio Domini nostri Iesu Christi



1.2.1: S - Feria tertia maioris Hebdomadae.

Non in die festo ne forte tumultus



1.3.1: S - Feria quarta maioris Hebdomadae.

Ubi vis paremus?



1691.

Quadern. 1 quad. de 28 f. (37 × 23,5 cm). S 1/2, T, A, B (2 folis inicials amb el primer fragment). S, A, T, B (resta).

Complet.

G 78/382.

38. Eram quasi agnus innocens

[Dijous Sant - matines], 3r noct., 1r resp.

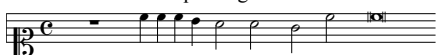
V (7), iSol (1), bc.

[al bc:] *Responso 1º del 3º Nocturno de Jusepe Gas*

1.1.1: T 1C - Eram quasi agnus innocens



1.1.2: S 1C - Eram quasi agnus innocens



1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 8 f. ap. (22 × 31,5 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, b; bc. (*Entablatura a 8*). Complet, però en mal estat (rosegadors).

G XLI, 52.

39. Lamentació de Dijous Sant

Dijous Sant - [matines, 1r noct.], 2a lliçó S (1), corda, bc.

Feria Quinta in Cena Domini / Lamentatio Secunda / Vau [angle sup. dret:] *De Joseph Gaz*

1.1.1: [S] - Vau



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 4 f. i 1 bf. ap. (21 × 31,5 cm).

[S]; vl., violón, bc. fig 1, bc. 2. Complet.

Bbc M 770/6.

40. Lamentació de Divendres Sant

Divendres Sant - [matines, 1r noct.], 2a lliçó

V (2), bc.

Feria Sexta in Parasceve / Lamentatio secunda / cum 2 voci[bus] / Lamed [angle sup. dret:] *de Joseph Gaz*

1.1.1: S2 - Lamed



1675-1712.

Particel·les. 3 parts: 2 f. i 1 bf. ap. (21 × 31,5 cm).

S 1/2; bc. fig. Complet.

Bbc M 770/7.

OFICI DIVÍ - OFICI DE DIFUNTS**41. Responsori de difunts: Qui Lazarum resuscitasti**

[Responsori de difunts, matines, 1r noct.], 2n resp.

V (8), bc.

R. 2 a 8 / Qui Lazarum resuscitasti [angle sup. dret:] *de Joseph Gaz*

1.1.1: S11C - Qui Lazarum resuscitasti



1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 8 f. i 1 bf. ap. (21 × 30,5 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, B; bc. fig. (*Pars ad Longum*). Complet.

G XLI, 40.

42. Responsori de difunts: Domine quando veneris

[Responsori de difunts, matines, 1r noct.], 3r resp.

V (8), bc.

R.3 / Domine quando veneris judicare terram / cum octo voci[bus] / auctore / Josepho Gaz

1.1.1: S 1C - Domine quando veneris



1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 8 f. i 1 bf. ap. (21 × 31,5 cm).

I Cor: S, A, T, B - II Cor: S, A, T, B; bc. fig. (*Pars cum octo voci[bu]s*). Complet. G XLI, 49.

Al B II Cor se li ha afegit part de la lletra.

43. Responsori de difunts: Ne recorderis peccata mea

[Responsori de difunts, matines, 2n noct., 3r resp.]

V (8), bc.

R. / Ne recorderis peccata mea Domine / cum Octo voc. [angle sup. dret:] M^o Gaz

1.1.1: S 1C - Ne recorderis peccata mea Domine



1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 8 f. i 1 bf. ap. (21 × 31,5 cm).

I Cor: S, A, T, B - II Cor: S, A, T, B; bc. fig. (*Partimentum cum Octo voci[bu]s*). Complet. G XLI, 28.Sobrescrit a la portada: *Quant yá una Monja Difunta en Sta. Clara, y a Offisi a Dos Cors, y al ultim se canta Sub venite; y la segona absolta Ne recorderis y la 3a requiem eterne y fineix.***44. In memoria aeterna**

[Missa de difunts, gradual]

V (4), bc.

In memoria aeterna cum 4 voci[bu]s / auctore / Iosepho Gaz

1.1.1: T 1C. In memoria eterna



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 5 f. ap. (21 × 31,5 cm).

Cor: S, A, T, B; bc. fig. Complet.

Bbc M 769/9.

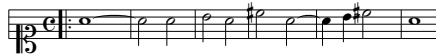
45. Libera me, Domine

[Responsori d'absolta]

V (8), bc.

Libera me Domine / cum octo voci[bu]s [angle sup. dret:] de Joseph Gaz

1.1.1: S1 1C - Libera me Domine



1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 8 f. i 1 bf. ap. (21 × 31,5 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, B; bc. fig. (*Partimentum cum octo voci[bu]s*). Complet. G XLI, 38.

El B II Cor té lletra afegida.

46. Absolta per a albats

V (5), iSol (1), bc.

Absolta per los Albats / à 6 [angle sup. dret:] Gaz

1.1.1: bc. Entonación.- Laudate pueri &c



1.1.2: S 1C - Laudate nomen Domini



1675-1712.

Particel·les. 7 parts: 6 f. i 1 bf. ap. (20,5 × 31 cm).

I Cor: S, A - II Cor: S, A, T, b; bc. fig.
Complet.
G XLI, 39.

OFICI DIVÍ - PER A QUALEVOL HORA
DE L'OFICI

47. *Domine ad adjuvandum me*

[Vers d'entrada] - Salm 69: 14-15

V (8), iSol (2), org.

[a l'ac. org.:] *de Joseph Gaz*

1.1.1: S 1C - Domine



1675-1712.

Particel·les. 11 parts: 14 f. ap. (21 × 31 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, b (*por termino de ministriles*) - III Cor: S, A, T, b; org. fig. Complet. Complet, però no inclou ni el *Mirabilia testimonia tua* ni el *Principes persecuti sunt*.

Bbc M 740/7.

48. *Domine ad adjuvandum me*

[Vers d'entrada] - Salm 69: 14-15

V (9), iSol (3), org.

De Joseph Gaz [al S cor I, b1 cor II, b cor III i bc]

1.1.1: S1 1C - Domine ad adjuvandum me festina



1675-1712.

Particel·les. 13 parts: 14 f. ap. (20,5 × 31 cm).

I Cor: S 1/2, A - II Cor: S, A, T, b 1 (en fa), b2 (en si b) - III Cor: S, A, T, b; org. fig. (*Acompañamiento al organo por termino de ministriles*). Com-

plet, però no inclou ni el *Mirabilia testimonia tua* ni el *Principes persecuti sunt*.

Bbc M 774/8.

Similituds amb el núm. 19.

OFICI DIVÍ - VÀRIA

49. *Miserere mei, Deus*

[Salm penitencial] - Salm 50

V (6), bc.

Miserere cum 6 voci[bu]s / de / M^o Gaz

1.1.1. S 1C - Miserere mei Deus



1675-1712.

Particel·les. 7 parts: 6 f. i 1 bf. ap. (20,5 × 29 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, B; bc. fig. Complet.

G XLI, 46.

Particel·les de grafies diferents.

50. *Lletanies*

Professió de religiosa

V (6), iSol (1), org.

Litania a 7 veus / Per la professio y vel negra de las / Monjas Caputxinas [angle sup. dret:] *de Joseph Gaz*

1.1.1: T 1C. Kyrie eleison



1675-1712.

Particel·les. 8 parts: 7 f. i 1 bf. ap. (21 × 32 cm).

I Cor: S, A, T - II Cor: S, A, T, b; org. fig. Complet.

Bbc M 742/7.

51a. Lletanies a la Verge

Verge Maria - lletania lauretiana

V (4), iSol (1), org.

J.M.J Litanie B.M.V cum quinque voci - Gaz

1.1.1: S 1C. Kyrie eleison



1675-1712.

Partitura general.

1 quad. (31,5 × 21 cm).

[I Cor: S - II Cor: S, A, T, b]; bc. fig. Complet.

Bbc M 698/5(a), f. 1r-6v = G XLI, 34 Gm.

Publicada per Cabré i Pujol (2007, p. 135-145).

51b. Lletanies a la Verge

Verge Maria - lletania lauretiana

V (4), iSol (1), org.

Litaniae B.M. Virginis / cum quinque voci[bus] [angle sup. dret:] Del M° Joseph Gaz

1675-1712.

Particel·les. 6 parts: 5 f. ap. i 1 bf. r. (21 × 31 cm).

I Cor: S - II Cor: S, A, T, b; org. fig. Complet.

G XLI, 34 = Bbc M 698/5(a).

B. OBRA RELIGIOSA EN ROMANÇ**AL SANTÍSSIM SAGRAMENT****52. Ea, jardineros, tono**

V (4), bc.

N° 208 / Tono a quatre voces al Ssmo. Sto. / De Joseph Gas, echo el Año 1678 / Ea jardineros ea vaya de labor

1.1.1. S1 [Estrillo] - Ea jardineros ea



1.2.1. S1 Coplas solas - De la azuzena mas pura



1678.

Particel·les. 5 parts. Cor: S 1/2, A, T; bc. Complet.

CAN 4/384.

53a. A do vas, ovejuela, tono

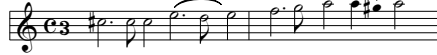
V (4), bc.

Tono a 4 voces al Ssmo. Sacramento - del M° Joseph Gaz

1.1.1: S1. [Estrillo] - A do vas ovejuela



1.2.1: S1. Coplas - Guardate ay pobre ovejuela



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31 × 21,5 cm).

[I Cor: S 1/2, T 1/2]; bc. fig. Complet.

Bbc M 699/14(a), p. 1-2 = Bbc M 775/52.

53b. A do vas, ovejuela, tono

V (4), bc.

Tono a 4 voces al Ssmo. Sacramento / A do vas ovejuela / de / Joseph Gaz

1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 4 f. i 1 bf. ap. (21,5 × 31,5 cm).

I Cor: S 1/2, T 1/2; bc. fig. Complet.

Bbc M 775/52 = Bbc M 699/14(a).

54. A la nave corriendo, mortales, villancet

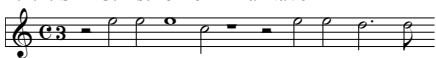
V (7), iSol (4), org., arpa

Villancico a 11 al Ssmo. Sacramento / A la Nave corriendo mortales [angle sup. dret:] de Joseph Gaz

1.1.1. S1 1C. [Entrada] Espacio - A la Nave corriendo mortales



1.2.1. S1 1C. Estribillo - A la Nave



1.3.1. S1 1C. Coplas solo - Ah de la Nave!



1675-1712.

Particel·les. 13 parts: 13 f. ap. (21 × 31 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: s-xe. 1/2, b-scb. - III Cor: S, A, T, b; arp., bc. fig. Complet.

Bbc M 766/11.

55. Ab del astro feliz, villancet [obra atr.]

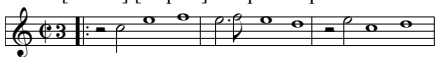
V (11), iSol (4), orq.

Villancico a 15 Al Ssmo. Sacramento con Ministriles

1.1.1: [S1 1C] . [Estribillo] - Despacio - Ah del astro feliz



1.2.1: [S1 1C].[Coplas] - Aquel va por humilde



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (76 p.) (31 × 21,5 cm).

I Cor: [S 1/2/3, T] - II Cor: [S, A, T, B] -

III Cor: [s 1/2/3, b] - IV Cor: [A, T, B]. Incomplet, manca part del text.

Bbc M 699/14(g), p. 54-65.

56. Aladas jerarquías, villancet

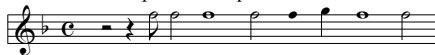
V (7), iSol (1), bc.

Villancico a 8 al Ssmo. / Sacramento. / Aladas Jerarquías [angle sup. dret:] de Joseph Gaz

1.1.1: A 1C. [Estribillo] - Aladas jerarquías



1.2.1: S 1C. Coplas - Es aquel manna nevado



1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 8 f. i 1 bf. ap. (20,5 × 31,5 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, b; bc. fig. Complet.

Bbc M 735/21.

57. Aliente el dolor, solo

S, bc.

Solo / Al Ssmo. Sacramento. / Aliente el Dolor [angle sup. dret:] de Joseph Gaz

1.1.1: [S]. Estribillo - Aliente el dolor



1.1.1: [S]. Coplas - Si aquel príncipe afligido



1675-1712.

Particel·les. 2 parts: 2 f. ap. (21 × 31 cm).

[S]; bc. fig. Complet.

Bbc M 738/47.

58. *Avecillas, venid, villancet*

V (9), iSol (6), org., arp., bc.

Villancico a 15 al Ssmo Sacramento. / Avecillas venid. [angle sup. dret:] de Joseph Gaz [ratllat: A la Circuncision de Nuestro Señor Jesu Christo]

1.1.1: S1 1C. [Estribillo] - Avecillas venid



1.2.1: S1 1C. Coplas a 3 - Pelicano amoroso



1675-1712.

Particel·les. 18 parts: 19 f. ap. (21,5 × 31 cm).

I Cor: S 1/2, T - II Cor: S, A, T, b (*por término de ministriles*) - III Cor: s-xe. 1/2, a-xe., b-scb. - IV Cor: S, A, T, b (*por término de ministriles*); arp, org. fig. (*Por término de ministriles*), bc fig. (*Acomp. a 15. Por término de ministriles*). Complet.

Bbc M 772/13 = Bbc M 699/13(i) (a la Circuncisió).

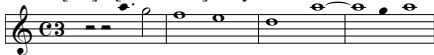
Dues còpies del bc. fig.

59. *Ay de mí, tono* [obra atrib.]

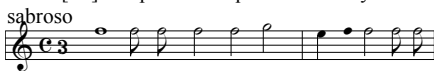
V (4), bc.

Tono a 4 al Ssmo. Sacramento

1.1.1: [S1] . [Estribillo] - Ay de mi



1.2.1: [S1] . Coplas - Pan que con ser muy



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31,5 × 22 cm).

I Cor: [S 1/2, A, T]; bc. fig. Complet.

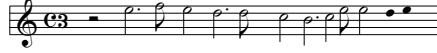
Bbc M 699/13(b), f. 4.

60. *Con la vida la muerte, villancet*

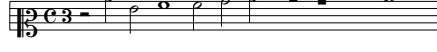
V (7), iSol (4), arp.

Villancico a 15 al Ssmo. Sacramento / para quarenta horas / Con la vida la muerte, amor concilia [angle sup. dret:] de Joseph Gaz

1.1.1: S1 1C. [Estribillo] - Espacio - Con la vida la muerte amor concilia



1.2.1: A 1C. Coplas - Espacio - No os entiendo amante mío



1675-1712.

Particel·les. 12 parts: 12 f. ap. (21 × 31,5 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, b (*por termino de ministriles*) - III Cor: s-xe. 1/2, b-scb.; arp. (*por termino de ministriles*). Incomplet: en manquen parts.

Bbc M 760/26.

61a. *Convidados a andar, tono*

V (4), bc.

Nº 175 / Tono a quatro voces al Ssmo. / Sacramento / Combidados andar, andar / de / Joseph Gas

1.1.1: S. [Estribillo] - Convidados a andar



1.2.1: S. Coplas solas - De veros tan floreado



1675-1712.

Particel·les. 5 parts.

Cor: S 1/2, A, T; bc. (*Entablatura a 4*).
Complet.
CAN 4/383 = G XLI, 25.

61b. Convidados a andar, tono

V (4), bc.

Tono a quatro voces al SSmo. / Sacramento / Comvidados andar, andar. / de / Joseph Gas

1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 6 f. ap. (21,5 × 31,5 cm).

Cor: S 1/2, A, T; bc. (*Entablatura*).
Complet.

G XLI, 25 = CAN 4/383.

Dos exemplars del bc.

62. Dé al aire su dulce voz, solo

S, vl., bc.

Solo / con violin. / Al Ssmo Sacramento. / Dé al ayre su dulce voz [angle sup. dret:] Del M^o Joseph Gaz [caplletres i rúbriques en vermell]

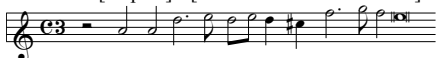
1.1.1: VI. [Estribillo] - [De al ayre su dulce voz]



1.1.2: S. [Estribillo] - Dé al ayre su dulce voz



1.2.1: VI. [Coplas] - [Fino amante de las almas]



1.2.2: S. [Coplas] - Fino amante de las almas



1675-1712.

Particel·les. 3 parts: 1 f. i 2 bf. ap. (20,5 × 31 cm).

[S]; vl., bc. fig. Complet.

G XLI, 31.

63. Del vivir hago donaire

V (5), iSol (1) bc.

[al T I Cor, T II Cor i B III cor:] *De Joseph Gas*

1.1.1: S1 1C. [Estribillo] - Del vivir hago donaire



1.2.1: S1 1C. Coplas - A los rayos de tu nieve



1675-1712.

Particel·les. 10 parts: 10 f. ap. (21 × 30 cm).

I Cor: S, T - III Cor: S, A, T, b. Incomplet: manca el bc.

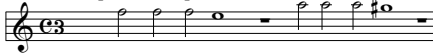
Bbc M 769/35.

64. Dice la fe, que todo lo ve, tono

V (4), bc.

Tono a quatro voces al SSmo. / Sacramento / Dize la fe que todo lo ve. de / Joseph Gas

1.1.1: S1. [Estribillo] - Dize la fe



1.2.1: S1. Coplas solas - Atención todo viviente



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 4 f. i 1 bf. ap. (21 × 30 cm).

Cor: S 1/2, A, T; bc. fig. (*Entablatura a 4*). Complet.

G XLI, 29.

65. En el jardín de la Iglesia, tono

V (4), bc.

Tono a quatro voces al Ssmo. / Sacramento / En el jardín de la Iglesia / de / Joseph Gaz

1.1.1: S1 [Estribillo] - En el Jardín de la Iglesia



1.2.1: S1 Coplas - Elemento que en gemidos



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 4 f. i 1 bf. ap. (22 × 31 cm).

I Cor: S 1/2, A, T; bc. fig. Complet.

Bbc M 775/53.

66. Fuego, marinero, tono

V (4), bc.

Tono a quatro voces al Ssmo. / Sacramento / Fuego fuego Marineros. de / Joseph Gaz

1.1.1: S1 [Estribillo] - Fuego, fuego



1.2.1: S1 Coplas - Elemento que en gemidos



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 5 f. ap. (21,5 × 31 cm).
Cor: S 1/2, A, T; bc. fig. (Entablatura).
Complet.

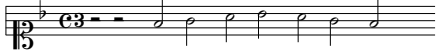
Bbc M 737/51.

67. Hoy muestra con gracia, solo

S, bc.

Solo. / Al Ssmo. Sacramento. / Hoy muestra con gracia [angle sup. dret.] de / Joseph Gaz

1.1.1: [S]. [Estribillo] - Hoy muestra con gracia



1.2.1: [S]. Coplas - Aquella flor de gracia



1675-1712.

Particel·les. 2 parts: 2 f. ap. (21 × 30,5 cm).

[S]; bc. fig. Complet.

Bbc M 738/44

68. Justicia de Dios, tono

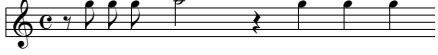
V (4), bc.

Tono a quatro voces al Ssmo. / Sacramento / Justicia de Dios que llevan / de / Joseph Gaz

1.1.1: S1. [Estribillo] - Justicia de Dios que llevan



1.2.1: S1. Coplas - Dulce prisión del alma



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 4 f. i 1 bf. ap. (20 × 31 cm).

I Cor: S 1/2, A, T; bc. fig. Complet.

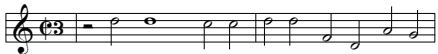
Bbc M 775/50.

69. Las flores hermosas van de competencia, villancet

V (6), corda (3), bc.

J. M. J. Villancico a 9 al Ssmo. Sacramento [al full de les Coplas:] Del Mtro. / Joseph Gaz

1.1.1: vl 1 - Entrada



1.1.2: [S 1] . [Estribillo] - Las flores hermosas



1.2.1: vl 1 - Coplas a solo y a 4 con instrumentos.

1.2.2: [S 1] . Coplas a solo y a 4 con instrumentos
La bella azuzena dice

1675-1712.

Partitura general. 1 f. ap. i 2 bf. r. (21 x 31,5 cm).

[I Cor: S, B] - [II Cor]: vl. 1/2, b - [III Cor: S, A, T, B]; bc. fig. Complet.

Bbc M 691/10.

70. *Manden rezar a un ciego, villancet*

V (4), iSol (1) bc.

*Nº 297 / Villancico al Ssmo. Sacramento / a 5 / Manden rezar a un ciego / de / Joseph Gas*1.1.1: S coro 1. [Estribillo] - Manden rezar
a un ciego

1.2.1: S 1C. Coplas - Oigan la cena que Cristo



1675-1712.

Particel·les. 6 parts: 5 f. i 1 bf. ap. (22 x 31,5 cm).

I Cor: S - II Cor: S, A, T, b; bc. Complet.

CAN 4/387.

71a. *Mariposas amantes, villancet*

V (8), iSol (4), bc.

Villancico a 12 al Ssmo. Sacramento

1.1.1: s-Baxoncillos. [Estribillo]



1.1.2: [S1]1C. [Estribillo] - Mariposas amantes



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31,5 x 22 cm).

[I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: s-1/2 (*Baxoncillos*), a, t - III Cor: S, A, T, B]; bc. fig. Complet.

Bbc M 699/13(k), f. 30-34 = Bbc M 689/11(b).

71b. *Mariposas amantes, villancet*

V (8), iSol (4), bc.

1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31 x 22 cm).

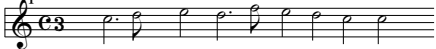
[I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: s 1/2, a, t - III Cor: S, A, T, B]. Incomplet: manquen les cobles.

Bbc M 689/11(b), f. 18v-21 = Bbc M 699/13(k).

Esborrany amb moltes correccions.

72. *No encubrais, villancet*

V (6), bc.

*Nº 87 / Villancico al Ssmo. Sto / a 6 / No encubrais a quien tierno os adora / Joseph Gas*1.1.1: S 1C. [Estribillo] - No encubrais
a quien tierno os adora1.2.1: S 1C. Coplas a duo - Porque galan
de las almas

1675-1712.

Particel·les. 7 parts: I Cor: S, T - II.
Cor: S, A, T, b; bc. fig. Complet.
CAN 4/391.

73. *Oh admirable Sacramento*

V (3), bc.

O Admirable Sacramento, a quatro /
vozes [angle sup. dret:] *de Joseph Gaz*

1.1.1: S1 - Oh admirable Sacramento



1675-1712.

Particel·les. 4 parts: 3 f. i 1 bf. ap. (20,5 ×
29,5 cm).

Cor: S 1/2, T; bc. fig. Incomplet: man-
ca una veu.

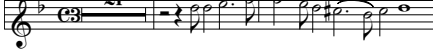
Bbc M 744/28.

74a. *Oh qué flor de los cielos, villancet*

V (9), iSol (6), bc., arp.

Villancico a 15 al Ssmo. / Sacramento /
O que flor de los cielos [angle sup.
dret:] *De Josep Gaz*

1.1.1. s-xe 4C. [Estribillo]

1.1.2. S1 1C. [Estribillo] - Oh que flor de los
cielos tan linda

1675-1712.

Particel·les. 16 parts: 16 f. ap. (22 ×
31 cm).

I Cor: S 1/2, T - II Cor: S, A, T, b - III
Cor: s-xe., b-scb. - IV Cor: s-xe., b-
scb. - V Cor: S, A, T, b; arp. (*por ter-
mino de ministriles*). Complet.

Bbc M 760/24 = BC; M 689/11(i).

74b. *Oh qué flor de los cielos, villancet*

V (9), iSol (6), bc., arp.

1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31 × 22 cm).
I Cor: S 1/2, T - II Cor: S, A, T, b - III
Cor: S, B - IV Cor: S, B - V Cor: S, A,
T, B. Incomplet: manquen cobles i
part de la lletra.

Bbc M 689/11(i), f. 21v-22 = Bbc
M 760/24.

Darrere l'última pàgina, comptes.

75a. *Pescadorcillo amante, villancet*

V (5), iSol (1), bc.

Nº 291 / Villancico al Ssmo. Sto. / a 6 /
Pescadorcillo amante / Joseph Gas

1.1.1: S 1C. [Estribillo] - Pescadorcillo amante

1.2.1: S 1C. Coplas - Porque el alma en amor
crezca

1675-1712.

Particel·les. 7 parts: 7 f. ap. (20,5 ×
32 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, b; bc.
Complet.

CAN 4/392 = G XLI, 53 + Bbc 763/26.

75b. *Pescadorcillo amante, villancet*

V (5), iSol (1), bc.

Villa[n]cico al Ssm]o. Sacramento [an-
gle sup. dret:] *de Joseph Gaz*

1675-1712.

Particel·les. 1 part: 2 bf. ap. (20 × 28,5 cm).
bc. fig. Incomplet: només resta l'acom-
panyament, en mal estat (rosegadors).
G XLI, 53 = CAN 4/392.

Es complementa amb el núm. 75c (Bbc M 763/26).

75c. Pescadorcillo amante, villancet

V (5), iSol (1), bc.

1675-1712.

Particel·les. 6 parts: 6 f. ap. (20 × 28,5 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, b. Incomplet: manca el bc.

Bbc M 763/26 = CAN I-291.

Es complementa amb el núm. 75b (G XLI, 53).

76. Quién se lo ha dicho a la Fe, solo
[obra atr.]

S, bc.

Solo / Al Ssmo. Sacramento. / Quien se lo ha dicho a la fe. / [afegit posterior:] Gaz [caplletres i rúbriques en vermell]

1.1.1: S. [Estribillo] - Quien se lo ha dicho a la fe



1.2.1: S. [Coplas] - Que bien con mi ceguedad



1675-1712.

Particel·les. 2 parts: 1 f. i 1 bf. ap. (20,5 × 31 cm).

[S]; bc. fig. Complet.

G XLI, 30.

77. Simple ovejuela que paces, tono

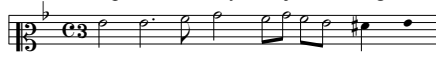
V (4), bc.

Tono a quatro voces al Ssmo Sacramento / Simple ovejuela que paces de / Joseph Gas

1.1.1 A - [Estribillo] - Simple ovejuela



1.1.1 A - Coplas solas - Oye ovejuela, te digo



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 4 f. i 1 bf. ap. (20,5 × 31 cm).

I Cor: S 1/2, A, T; bc. Complet.

Bbc M 754/38.

NADAL

78. A este Niño que llora, tono

V (4), bc.

Tono a quatro voces al Naci-/miento de Xto. / A este Niño que llora / de / Joseph Gaz

1.1.1: S1. Estribillo - A este Niño que llora



1.2.1: S1. Coplas - Tiernísimo amante mío



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 5 f. ap. (20,8 × 30 cm).

Cor: S 1/2, A, T; bc. fig. (*Entablatura a 4*). Complet.

G XLI, 20.

79a. Al festejo, al aplauso, villancet

V (5), iSol (1), bc.

Villancico a 6 al Nacimiento / de / Xto. / Al festejo al aplauso de tan gran dia / de / Joseph Gaz

1.1.1: S 1C. [Estribillo] - Al festejo, al aplauso



1.2.1: S 1C. Coplas - Con voces metricas



1675-1712.

Particel·les. 7 parts: 6 f. i 1 doble f. ap. (21 × 32 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, b; bc. Complet.

Bbc M 748/12 = Bbc M 689/11(e).

79b. *Al festejo, al aplauso, villancet*

V (5), iSol (1), bc

1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31 × 22 cm).

[I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, b]. Complet, però sense text.

Bbc M 689/11(e), f. 13v-15 = Bbc M 748/12.

80a. *Ay, urruá, palomicas bellas, villancet*

V (5), iSol (1), bc.

Villancico a 6 al Nacimiento / de / Xto. / Ay ay ay urrua urrua / de / Josep Gaz

1.1.1: T 1C [Estribillo] - Ay ay ay urrua urrua



1.2.1: S 1C. Coplas. Quiero contar una historia



1675-1712.

Particel·les. 7 parts: 6 f. i 1 bf. ap. (21,5 × 32 cm).

I Cor: [S, T] - II Cor: [S, A, T, b]; bc. fig. Complet.

Bbc M 745/13 = Bbc M 689/11(c).

Els rosegadors han ratat la denominació de les parts.

80b. *Ay, urruá, palomicas bellas, villancet*

V (5), iSol (1), bc.

Villancico a 6 Para Navidad

1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31 × 22 cm).

[I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, b]. Complet, però manca part de la lletra.

Bbc M 689/11(c), f. 11v-13 = Bbc M 745/13.

81. *De qué bailas, dime Gil, villancet*

V (8), org.

Villancico a 8 al Nacimiento de Christo De que baylas dime Gil de Josep Gas

1.1.1: S1. [Estribillo] - De que baylas dime Gil



1.2.1: S1. Coplas solo - Tantarantan niño querido



Particel·les. 9 parts: 10 f. i 1 bf. ap. (22 × 31,5 cm).

Cor I: S 1/2, A, T - Cor II: S, A, T, B; org. Complet.

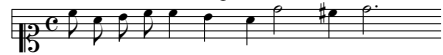
Arxiu Capítular de Mallorca

82. *Deja, pensamiento, deja el pensar, tono*

V (4), bc.

Tono a quatro voces al Nacimiento de / Xto. / Dexa pensamiento, dexa el pensar / de / Josep Gaz

1.1.1: S 1. Solo - Dexa pensamiento



1.2.1: T. Estribillo a 4 - Dexa pensamiento



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 4 f. i 1 bf. ap. (21 × 30,2 cm).

Cor: S 1/2, A, T; bc. (*Entablatura*). Complet. Ratat, però llegible en bona part.

G XLI, 19.

83. *Hola, zagalejos, tono*

V (4), bc.

Tono a 4 voces al Nacimiento / de Xto. / Ola zagalejos [angle sup. dret:] *De Joseph Gaz*

1.1.1: S1. [Estribillo] - Hola zagalejos, hola



1.2.1: S1. Coplas - Senyor, ab pobres samarres



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 5 f. ap. (20 × 29 cm).

Cor: S 1/2/3, A; bc. fig. Complet.

Bbc M 737/52.

84. *Hoy que a la más llana selva, vi llancet*

V (7), iSol (1), corda (3), org., bc.

Villancico al Nacimiento / de Jesu Christo. / Oy que a la mas llana selva [angle sup. dret:] *Del M. Iosef Gaz*

1.1.1: VI 1. Recitado



1.1.2: T1 1C. Recitado - Hoy, que la más llana selva



1.2.1: T2 1C. Estribillo - Pues antes que salga el día



1675-1712.

Particel·les. 16 f. ap. (20,5 × 29,5 cm).

I Cor: S 1/2, A, T 1/2 - III Cor: S, A, T, b; vl. 1/2, violón; org. fig. bc. fig., *Guión* (fig.). Incomplet: manca el II Cor.

Bbc M 766/16.

El T1 i el T2 són, en realitat, un sol tenor: un amb el Recitat, i l'altre amb l'Estribillo.

85. *Si llorais de amores, tono* [obra atr.]

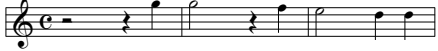
V (4), bc.

Al Nacto. tono a 4

1.1.1: T 1C [Estribillo] - Si llorais de amores, mi Dios no lloreis



1.2.1: S 1C. Coplas - Dejad los llantos, mi Dios



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (76 p.) (21,5 × 31 cm).

[I Cor: S, A, T, B]; bc. fig. Complet.

Bbc M 699/14(b), p. 2-3.

86. *Sol que rayas tan benéfico, solo*

S, bc.

Solo. / Al Nacimiento de Jesu Christo. / Sol que rayas tan benéfico [angle sup. dret:] *de Joseph Gaz*

1.1.1: [S]. [Estribillo] - Sol que rayas tan benéfico



1.2.1: [S]. Coplas - Ángeles, ya ha nacido Dios hombre



1675-1712.

Particel·les. 2 parts: 2 f. ap. (20,5 × 32 cm).

[S]; bc. fig. Complet.

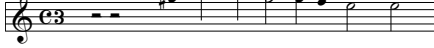
Bbc M 738/46.

87. Vengan todos, acudan, villancet

V (7), iSol (1), bc.

Villancico a 8 para el Na-/cimientto de Xto. / Vengan todos acudan lleguen / de / Joseph Gas

1.1.1: S1 coro 1. [Estribillo] - Vengan todos, acudan, lleguen



1.2.1: S11C. Coplas a 4 - De la celestial Aurora



1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 8 f. i 1 bf. ap. (22 × 31,5 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, b; bc. fig. Complet.

Bbc M 766/18.

CIRCUMCISIÓ DEL SENYOR (1 DE GENER)**88. A del abril y mayo, villancet**

V (10), iSol (6), org., bc.

Villancico a 16. a la Circuncision / del Ninyo Jesus, para el Año / 1688 / Ha del Abril y Mayo [angle sup. dret:] de Joseph Gaz

1.1.1: s-xe 3C. [Estribillo] - Despacio



1.1.2: A 1C [Estribillo] - Ah del abril y mayo



1.2.1: S 1C. Coplas - Quien pide, quien llama



1688.

Particel·les. 18 parts: 18 f. ap. (21,5 × 30 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, b - III Cor: s-xe., b-scb. - IV Cor: s-xe., b-scb. - V Cor: S, A, T, b; org. fig. (*por termino de ministriles*), bc. fig. (*por termino de ministriles*). Complet.

Bbc M 760/13.

89. Aquella flor de los campos, villancet

V (3), iSol (4), arp., org.

Villancico a la Circuncision de Nuestro / Señor Jesu Christo. / Aquella flor de los campos [angle sup. dret:] Joseph Gaz

1.1.1. S 1C. Coplas - Aquella flor de los campos



1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 9 f. ap. (21 × 31 cm).

I Cor: S, A, T; s-xe. 1/2, a-xe., scb., arp., org. fig. Incomplet, només les cobles.

Bbc M 766/17.

90. Avecillas, venid, villancet

V (11), iSol (4)

Villancico a 15 a la Circuncision de Jesu Christo N° Señor

1.1.1: S1 1C. [Estribillo] - Avecillas venid



1.2.1: S11C. Coplas a 3 - Pelicano amoroso



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31,5 × 22 cm).

[I Cor: S 1/2, T - II Cor: S, A, T, B - III Cor: s 1/2, t, b - IV Cor: S, A, T, B]. Complet.

Bbc M 699/13(i), f. 25-27 = Bbc M 772/13 (al Santíssim Sagrament)

91a. En el Olimpo excelso, villancet

V (10), iSol (5), arp., org.

Villancico a 15 a la Circuncision / de nuestro Señor Jesu Christo / En el olimpo excelso [angle sup. dret:] *de Joseph Gaz*

1.1.1: S 3C. [Estribillo]. Espacio



1.1.2: S1 IC. [Estribillo]. Espacio - En el Olimpo Excelso



1.3.1: T 1C. coplas - Manda el Monarca Supremo



1675-1712.

Particel·les. 17 parts: 19 f. ap. (21,5 × 31 cm). 2 còpies de l'arp.

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, b - III Cor: s 1/2, b - IV Cor: S, A, T, b; arp. fig, org. fig. Complet.

Bbc M 735/23 = Bbc M 699/13(h).

91b. En el Olimpo excelso, villancet

V (10), iSol (5), arp, org

Villancico a 15 a la Circuncision de Jesu Christo N° Sr

1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31,5 × 22 cm).

[I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, b - III Cor: S, A, T, B - IV Cor: s 1/2, b]; bc. fig. Complet.

Bbc M 699/13(h), f. 18r-24 = BC, Ms M 735/23.

92. Villancet a la Circuncisió del Senyor, [obra atr.]

X (14), bc.

Villancico a 14 a la Circuncision del Sr. con ministriles

1.1.1: A 1C. [Estribillo]



1.2.1: A 1C. Coplas



1675-1712.

Partitura general.

1 quad. (76 p.) (31 × 21,5 cm).

I Cor: [A, T] - II Cor: [S 1/2, A, T] - III Cor: [S, B] - IV Cor: [S, B] - V Cor: [S, A, T, B]; bc. Complet.

Bbc M 699/14(f), p. 44-53.

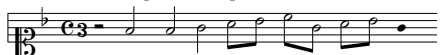
Sense text.

A L'ASSUMPCIÓ (15 O 22 D'AGOST)**93. A la Nave María, villancet**

V (5), iSol (4), bc.

Villancico a 9 a la Assumpció / de / María / A la Nave María. / [G]az

1.1.1: s-xe 2C. [Estribillo]



1.1.2: S 1C. [Estribillo] - A la nave Maria



1.2.1: S 1C. Coplas - Parte del mundo una nave



1675-1712.

Particel·les.

10 parts: 9 f. i 1 bf. ap. (21,5 × 30,5 cm).

I Cor: S 1/2 - II Cor: s-xe. 1/2, b-scb. - III Cor: S, A, T, b; bc. (*por termino de Ministriles*). Complet. Ratat, però legible en bona part.

G XLI, 33.

El nom de l'autor també apareix als fulls del B III C, al bc. i al del scb.

94. A un asunto de glorias, villancet

V (5), iSol (4), bc.

Villancico a 9 a la Assumpcion / de / Maria. / A un assumpto de glorias / de / Joseph Gaz

1.1.1. S 1C. [Estribillo] - A un asunto de glorias



1.2.1. S 1C. Coplas - A solo el aire toca



1675-1712.

Particel·les. 10 parts: 11 f. ap. (21 × 31,5 cm).

I Cor: S, T - II Cor: s-xe. 1/2, b-scb. - III Cor: S, A, T, b; bc. fig. Complet.

Bbc M 772/16.

95. Ah, de los Cielos, villancet

V (9), iSol (1), bc

Villancico a 10 a la Assumpcion / de / Maria. / Ha de los Cielos. / de / Joseph Gaz.

1.1.1: T 1C. [Estribillo] - Ah de los cielos



1.2.1: S 1C. Coplas - Venga muy en hora buena



1675-1712.

Particel·les. 11 parts: 12 f. i 1 bf. ap. (22 × 30 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, B - III Cor: S, A, T, b; bc. Complet.

Bbc M 772/15.

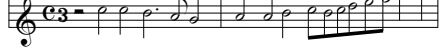
Hi ha, a més, dos fulls (S,T) amb cobles a Sant Domènec de Guzmán.

96a. Avecilla que trepas los aires, [villancet]

X (8), bc.

Avecilla que trepas los aires, a 8, a la Assumpcion de Maria Santissima del Mº Joseph Gaz

1.1.1: [S 1C]. [Estribillo] - Avecilla que trepas los aires



1.2.1: [S 1C]. [Coplas] - Ave fénix de la gracia



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31,5 × 22 cm).

[I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, B]; bc. fig. Complet.

Bbc M 699/13(a), f. 2-3r = Bbc M 698/13.

96b. Avecilla que trepas los aires, [villancet]

X (4), bc.

Coplas a 4 - de Joseph Gaz

1675-1712.

Partitura general. 1 f. ap. (21 × 31,5 cm).

Cor: [S 1/2, A, T]; bc. fig. Incomplet: falta l'Estribillo.

Bbc M 698/13 = Bbc M 699/13(a).

97. Despejad, esferas, villancet

V (5), iSol (4), bc.

Villancico a 9 a la Assumpcion / de Maria. / Despejad Esferas despejad [angle sup. dret:] *De Joseph Gaz*

1.1.1: T 1C. [Estribillo] - Despejad, esferas, despejad



1.2.1: S 1C. Coplas - Sube a su centro la Aurora



1675-1712.

Particel·les. 10 parts: 12 f. ap. (21 × 31,5 cm).

I Cor: S, T - II Cor: xe. 1/2, scb. - III Cor: S, A, T, b; bc. fig. Complet.

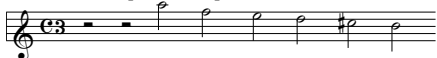
Bbc M 773/9.

98a. No acechen, no miren, villancet

V (8), iSol (1), bc.

Villancico a 8 a la Assumpcion / de Maria / No azechen no miren al Ave mejor [angle sup. dret:] *De Joseph Gaz*

1.1.1: S11C. [Estribillo] - No acechen, no miren



1.2.1: S1 1C. Coplas - Sin recelar precipicios



1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 8 f. i 1 bf. ap. (20,5 × 31,5 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, b; bc. fig. Complet.

Bbc M 748/13 = Bbc M 698/8.

Rallat sota el títol: *Villancico a 12 a la Professió de la Sra. Doña Maria Emanuel de Supià y Roger.***98b. No acechen, no miren, villancet**

V (8), iSol (1), bc.

1675-1712.

Partitura general 1 bf ap. (31,5 × 43,5 cm).

[I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, B]; bc. fig. Complet.

Bbc M 698/8 = Bbc M 748/13.

Sense cap text, al Catàleg Pedrell consta com a obra anònima.

99. Palomita que al claustro, villancet

[obra atr.]

X (12), bc.

Villancico a 12 a la Assumpcion de Maria Sma.

1.1.1: [S 1C] [Estribillo] - Palomita, palomita que al claustro



1.2.1: [S 1C]. Coplas solo - Hoy María enamorada



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31,5 × 22 cm).

[I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, B - III Cor: S, A, T, B]; bc. fig. Complet.

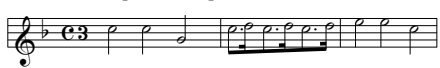
Bbc M 699/13(d), f. 10-14.

100. ¿Quién es Ésta?, villancet

V (7), iSol (5), org., bc.

A 12. / A la Assumpcion de Maria / Sma. / Quien es esta que corta los ayres? [angle sup. dret:] *Del Mº Ioseph Gaz* [caplletres i rúbriques en vermell]

1.1.1: xe 3C. [Estribillo]



1.1.2: S 1C. [Estribillo] Quien es ésta



1675-1712.

Particel·les. 14 parts: 13 f. i 1 bf. ap. (21 × 31 cm).

I Cor: S - II Cor: S, A, T - [III Cor]: xe., vl. 1/2, violón - IV Cor: S, A, T, b; org. fig., bc. fig. Complet.
Bbc M 755/12.**101a. Subid, aurora bella, villancet**

V (8), iSol (1), bc.

Villancico a 8, a la Assumpcion de Maria

1.1.1: [S1 1C]. [Estribillo] - Subid, aurora bella que con dulce armonia



1.2.1: [S1 1C]. Coplas - Fénix que rayos ajenos



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (76 p.) (31 × 21,5 cm).

I Cor: [S 1/2, A, T] - II Cor: [S, A, T, b]; bc. fig. Complet.
Bbc M 699/14(c), p. 4-7 = Bbc M 748/11.**101b. Subid, aurora bella, villancet**

V (8), iSol (1), bc.

Villancico a 8 a la Assumpción / de Maria / Subid aurora bella [angle sup. dret:] *De Joseph Gaz*

1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 8 f. i 1 bf. ap. (21,5 × 31 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, b; bc. fig. Complet.
Bbc M 748/11 = Bbc M 699/14(c).**102. Sunamitis que trepas los aires, villancet**

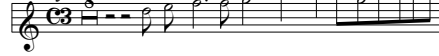
V (5), iSol (4), bc.

Villancico a 9 a la Asumpcion / de Maria / a 9. / Sunamitis que trepas los aires [angle sup. dret:] *De Joseph Gaz*

1.1.1: Baxoncillo 1 2C. [Estribillo]



1.1.2: S1 1C. [Estribillo] - Sunamitis que trepas los ayres



1.2.1: Baxoncillo 1 2C. Coplas



1.2.2: S1 1C. Coplas - Si eres mis glorias i alivio



1675-1712.

Particel·les. 10 parts: 9 f. i 1 bf. ap. (21 × 31,5 cm).

I Cor: S, T - II Cor: s-«baxoncillo» 1/2, b- III Cor: S, A, T, b; bc. Complet.
G XLI, 17.**NAIXEMENT DE LA VERGE MARIA**

(8 DE SETEMBRE)

103. La que hoy se festeja, [villancet]*A 12 / Al Nacimiento de la siempre virgen / María / La que oy se festeja* [angle sup. dret:] *De Joseph Gaz*

1.1.1: bc. Introducció - [La que hoy se festeja]



1.2.1: bc. Estribillo a 12 - [Vuela palomita]



1.3.1: bc. Coplas - [Paloma divina]



1675-1712.

Particel la. 1 bf. ap. (21,2 × 31 cm) bc.
fig. Incomplet: només resta l'acompanyament.

G XLI, 41.

A l'Ac: *De tres en tres Coplas se ha de repetir el Estrivillo.*

IMMACULADA CONCEPCIÓ

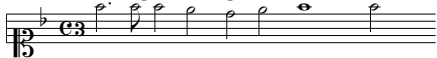
(8 DE DESEMBRE)

104. Cítaras dulces de plata, villancet

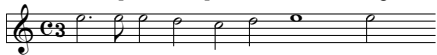
V (8), iSol (4), bc.

Villancico a 12 a la fiesta / de la pura Concepcion de Ma-ria, que celebran los devotos / del Tercio de los Azules, en / la Ciudad de Gerona, este Año / de 1698 / Cítaras dulces de plata [angle sup. dret:] de Joseph Gaz

1.1.1: xe 1 3C. [Estribillo]



1.1.2: S 1C. [Estribillo] - Cítaras dulces de plata



1.2.1: S 1C. Coplas solo - Cuando en tinieblas de culpa



1698.

Particel·les. 18 parts: 12 f. i 1 bf. ap.
(20,5 × 30,8 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T - III Cor: s-xe. 1/2, b-scb. - IV Cor: S, A, T, b; org., bc. fig. Complet.
Bbc M 760/23.

105a. Celestes trompas, huestes triunfantes, villancet

X (12), bc.

Villancico a 12 con ministriles

1.1.2: s2 3C. [Estribillo]



1.1.2: S 1C. [Estribillo] - Celestes trompas, huestes triunfantes



1.2.1: S 1C. Coplas solo y a 12 - Apenas rayó esa aurora



1675-1712.

Partitura general: 3 bf. ap. (31,5 × 43 cm).

I Cor: [s1/2, a, t] - II Cor: [s, a, t, b] - III Cor: [s 1/2, b] - IV Cor: [b]. Incomplet: sense text.

Bbc M 698/9 = Bbc M 766/13.

Al Catàleg Pedrell consta com a obra anònima.

105b. Celestes trompas, huestes triunfantes, villancet

X (12), bc.

Villancico a la Concepción de Maria / Ssma. / Celestes trompas huestes triunfantes. / a 12 con Ministriles. [angle sup. dret:] De Joseph Gaz

1675-1712.

Particel·les. 11 parts: 11 f. ap. (21,5 × 31,5 cm).

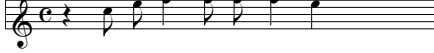
I Cor: S 1 (a 11), S1 (a 12) - II Cor: S, A, T, B - IV Cor: S, A, T, b; bc. fig. (*Por término de ministriles*). Incomplet: manca el III Cor.

Bbc M 766/13 = Bbc M 698/9, però dues versions diferents de les *Coplas*:

1.2.1: S 1C. Coplas solo y a 12 - Apenas rayó esa aurora



1.3.1: S 1C. Coplas solo y a 11 - Sobre el empiro se sube



106a. La Concepción de María, villancet

V (7), iSol (2), corda (3), org., bc.
Villancico a 12. / A la pura Concepción de María SSma. / La Concepción de Maria [angle sup. dret:] *Del Mº Gaz*

1.1.1: vl 1. Introducció - Espacio



1.1.2: S 1C. Introducció - La Concepción de María



1.2.1: S 1 coro 1. Estribillo - Oigan escuchen la Musica invencion



1.3.1: S 1C. Coplas - La Mano que en todo rige



1.4.1: T1 1C. Recitado - Utilizando el musico artificio



1.5.1: xe. Aria



1.5.2: T1 1C. Aria - Adan aunque perdió



1.6.1: S 1 coro 1. [Final] - Pues al fiel compas



1675-1712.

Particel·les. 14 parts: 6 f. i 8 bf. ap. 2 còpies del bc. fig. (21 x 30 cm).

I Cor: S, A, T 1/2 - II Cor: S, A, T, b; vl. 1/2, b (*Baxo para los violines*), xe., org. fig., bc. fig., *Guión*. Complet. Ratat, però legible en bona part.

G XLI, 32 = Bbc M 699/3.

106b. La Concepción de María, villancet

V (7), iSol (2), corda (3), org., bc.

J.M.J. Villancico a 12

1675-1712.

Partitura general. 1 quad. de 8 f. (31,5 x 21 cm).

I Cor: [S, A, T 1/2] - II Cor: [S, A, T, b]; xe.; vl. 1/2, b; bc. fig. Incomplet: manca el recitat i ària del Tenor.

Bbc M 699/3 = G XLI, 32.

Al Catàleg Pedrell consta com a obra anònima.

107a. Jácara, jacarilla de gusto, tono

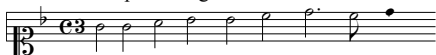
V (4), bc.

Nº 23 / Tono a la concepcion de / Maria a 4º voces / jacara jacarilla de gusto / de Joseph Gas

1.1.1: S 1. [Estribillo] - Jácara, jacarilla de gusto



1.2.1: S 1. Coplas - Oigame todo valiente



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 4 f. i 1 bf. ap. (21,5 × 31,5 cm).

Cor: S 1/2, A, T; bc. (*Partimento a 4*). Complet.

CAN 4/386 = Bbc M 775/51.

107b. *Jácara, jacarilla de gusto, tono*
V (4), bc.

Tono a quatro voces, a la Concepción / de la siempre virgen / Xacara, xacarilla de gusto / de / Joseph Gaz

1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 4 f. i 1 bf. ap. (20 × 29 cm).

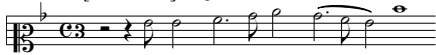
I Cor: S 1/2, A, T; bc. Complet.

Bbc M 775/51 = CAN 4/386.

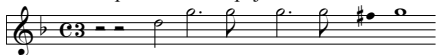
108a. *Que si el alba celebras, tono*
V (4), bc.

Tono a 4 a la Concepción de Maria / Que si al alba celebras [angle sup. dret:] *de Joseph Gaz*

1.1.1: A. [Estribillo] - Que si al alba celebras



1.2.1: S1. Coplas - Sonoro pajarillo



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 4 f. i 1 bf. ap. (31,5 × 21 cm).

I Cor: S 1/2, A, T; bc. Complet.

Bbc M 775/49 = CAN 4/385.

108b. *Que si alba celebras, tono*
V (4), bc.

Nº 24 / Tono a quatro A la / Concepcion que si alva / celebras de / Joseph Gaz

1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 5 f. ap. (21,8 × 34 cm).

I Cor: S 1/2, A, T; bc. Complet.

CAN 4/385 = Bbc M 775/49.

VERGE DELS DOLORS / PASSIÓ DE CRIST

109. *Aves, peces, fieras, villancet* [obra atr.]

Verge dels Dolors

V (8)

Villancico a 8. a los Dolores de Maria Santissima

1.1.1: [S IC] [Estribillo] - Aves, peces



1.2.1: [S IC]



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31,5 × 22 cm).

I Cor: [S 1/2, T, B] - II Cor: [S, A, T, B]. Incomplet: falta el text de les cobles.

Bbc M 699/13(j), f. 27r-29.

110. *Ay, Diós, ay, Madre mía, villancet*

Verge dels Dolors

V (5), iSol (4), corda (3), org., bc.

Villancico a 12 / A los dolores de Maria Santissima / Ay Dios, ay Madre mia [angle sup. dret:] *Del Mº Joseph Gaz*

1.1.1: vl 1. Introducció - Espacio



1.1.1: vl 1. [Introducció] - Largo



1.1.2: S IC. Introducció - Ay, ay Dios, ay

1.2.1: A 2C. [Estrillo] - Espacio - Cesad,
instrumentos, cesad, cesad

1.3.1: xe. [Aria] - Espacio



1.3.1: xe. [Aria] - Espacio



1.3.2: S IC. [Aria] - Cercada con siete espadas



1.3.2: S IC. [Aria] - Cercada con siete espadas

1.4.1: T IC. Recitado - Y pues en el mar
de los dolores1.4.1: T IC. Recitado - Y pues en el mar
de los dolores

1.5.1: bc. Aria



1.5.1: bc. Aria



1.5.2: T IC. Aria - Si hay que llorar, que llorar



1.5.2: T IC. Aria - Si hay que llorar, que llorar



1675-1712.

Particel·les. 15 parts: 12 f. i 3 bf. ap.
(21,5 × 32 cm).I Cor: A, T - II Cor: vl. 1/2, violón -
III Cor: xe. 1/2, sacabuche - IV Cor: S,
A, T, b; org. fig.; bc. fig. 1, bc. fig. 2
(*Acompañamiento continuo a 12*).
Complet.

Bbc M 748/14.

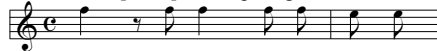
111. *Cesad, instrumentos, villancet*

Verge dels Dolors

V (8), iSol (5), org., bc.

*Villancico a 13. / A los dolores de Ma-
ría Ssma. / Cessad Instrumentos cessad*
[angle sup. dret:] *Del Mº Gaz*

1.6.1: S IC. [Final] - Pues prosigan los llantos



1675-1712.

Particel·les. 16 parts: 17 f. ap. (21,5 ×
32 cm).I Cor: S, T - II Cor: S, A, T - IV Cor: S,
A, T, b; vl. 1/2, xe., b-ob. (*Baxo-Obo-
es*), org. fig., bc. fig., guió. Complet.

Bbc M 772/12.

112. *Detente pasajero, villancet*

Verge dels Dolors

X (11), org., bc.

Villancico a 11 a los dolores / de Maria

Santissima / Detente passagero [angle sup. dret:] *De Joseph Gaz*

1.1.1: S 4C. [Estribillo] - Detente pasagero



1675-1712.

Particel·les. 7 parts: 6 f. i 1 bf. ap. (20,5 × 32,5 cm).

III Cor: b-scb. - IV Cor: S, A, T, b; org. fig., bc. fig. Incomplet: manquen els cors 1 i 2 i les cobles

G XLI, 23.

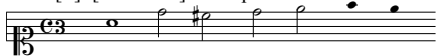
113a. Oh, qué mandas de amor, solo

Passió de Crist

S, bc.

Nº 38 / Tono a Solo a la pasion de Jesus / o que mandas de amor / Joseph Gas

1.1.1: [S]. [Estribillo] - Oh que mandas de amor



1.2.1: [S]. Coplas - Yo, Jesús, Rey de la gloria



1675-1712.

Particel·les. 2 parts: [S]; bc. fig. Complet.

CAN 4/382 = Bbc M 738/42.

113b. Oh, qué mandas de amor, solo

Passió de Crist

S, bc.

Solo./ A la pasión de Jesus / O que mandas de amor [angle sup. dret:] *de Joseph Gaz*

1675-1712.

Particel·les. 2 parts: 3 f. ap. (20,5 × 31 cm).

S; bc. fig. Complet.

Bbc M 738/42 = CAN 4/382.

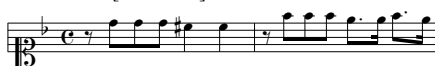
114. Triste tortolilla, villancet

Verge dels Dolors

V (8), iSol (4), org., bc.

Villancico a 12 a los dolores / de la siempre virgen / María. / Triste Tortolilla [angle sup. dret:] *de Joseph Gaz*

1.1.1: xe 1. [Estribillo]



1.1.2: S 1C [Estribillo] - Triste tortolilla



1.2.1: S 1C. Coplas - Triste tórtola María



1675-1712.

Particel·les. 14 parts: 11 f. i 3 bf. ap. (21 × 31 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T - III Cor: s-xe. 1/2, b-scb. - IV Cor: S, A, T, b; org. fig., bc. fig. Complet.

Bbc M 766/12.

VERGE DEL ROSER (OCTUBRE)

115. Alarma, flores, villancet

V (8), iSol (4), bc.

Villancico a 11 a la virgen del / Rosario / Alarma flores alarma [angle sup. dret:] *de Joseph Gaz*

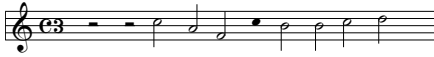
1.1.1: xe 1 3C. [Estribillo]



1.1.2: S 1C. [Estribillo] - Alarma flores



1.2.1: S 1C. Coplas - Fragante rosa María



1675-1712.

Particel·les. 13 parts: 11 f. i 1 bf. ap. (20,8 x 31 cm).

I Cor: S - II Cor: S, A, T - III Cor: s-xe. 1/2, b-scb. - IV Cor: S, A, T, b; bc. fig. Complet.

Bbc M 760/25.

116a. *Albricias, flores, villancet*

V (6), bc.

Nº 1 / *Villancico para la fiesta / del / Rosario / de Joseph Gas*

1.1.1: S 1C. [Estribillo] - Albricias, albricias flores



1.2.1: S 1C. Coplas a duo - Cuando de festejo va



1675-1712.

Particel·les. 7 parts: I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, b; bc. Complet.

CAN 4/388 = Bbc M 766/15.

116b. *Albricias, flores, villancet*

V (6), bc.

Villancico a 6 a la virgen del / Rosario / Albricias albricias flores / de / Joseph Gaz

1675-1712.

Particel·les. 6 parts: 6 f. i 1 bf. ap. (20 x 29 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, B; bc. Complet.

Bbc M 766/ 15 = CAN 4/388.

116c. *Albricias, flores, villancet*

V (6), corda (2), bc.

Villancico para la fiesta del / Rosario a 6 / Albricias flores / de / Joseph Gas [al marge inferior:] *Y con violines a 8*

1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 8 f. i 1 bf. ap. (25 x 17,5 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, b; vl 1/2; bc. Complet.

CAN 4/393.

Música igual a CAN 4/388, però amb l'afegit posterior de dos violins.

117. *La Rosa de las rosas, villancet*

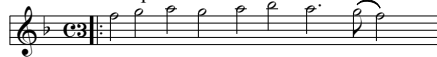
V (5), iSol (1), bc.

Nº 2 / *Villancico para fiesta del Rosario / a 6 / La Rosa de las rosas, a 6 / de / Joseph Gas*

1.1.1: S 1C. [Estribillo] - La rosa de las rosas



1.2.1: S 1C. Coplas - La flor del cielo María



1675-1712.

Particel·les. 7 parts: 14 f. i 1 bf. ap. (dues còpies de cada particel·la).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, b; bc. fig. Complet.

CAN 4/389 i 4/390.

A LA VERGE MARIA

118a. *Oid, atended, villancet*

V (7), iSol (1), bc.

Villancico a 8 de Joseph Gaz

1.1.1. S1 1C. [Estribillo] - Oid, atended



1.1.1. S1 1C. Coplas - Ya fieles que de Maria



març de 1682.

Partitura general. 1 quad. (30,5 × 20,5 cm).

[I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, B]; bc. fig. Complet.

Bbc M 695/16(e), f. 6v-8 = Bbc M 773/17.

Exercicis d'oposició per al càrrec de mestre de capella de la Catedral de Girona. Un motet i un villancet són desenvolupats, també, a partir d'un mateix tema donat, per Francesc Soler i Joan Jansana. Bibliografia: Civil (1960, p. 228); Bonastre (1988). Cf. núm. 20.

118b. Oid, atended, villancet

V (7), iSol (1), bc.

Villancico a 8 a la siempre / virgen Maria / Oid atended escuchad mi voz [al full de l'Ac.]: *de Joseph Gaz*

1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 8 f. i 1 bf. ap. (20,5 × 30,5 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, b; bc. fig. Complet.

Bbc M 773/17 = Bbc M 695/16(e), excepte les cobles:

1.2.1. S1 1C. Coplas - Ya fieles que de Maria

**119a. Alegría, pecadores, villancet**

V (5), iSol (5), bc.

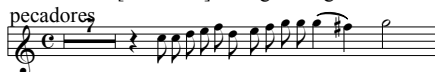
Villancico a 10 a la siempre / virgen Ma-

ria / Alegría, alegría peccadores / de / Joseph Gaz

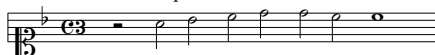
1.1.1 xe 1 2C - [Estribillo]



1.1.2: S 1C. [Estribillo] - Alegría alegría



1.2.1: xe 1 2 C. Coplas



1.2.2: S11C. Coplas - Jardinera te invoco



1675-1712.

Particel·les. 12 parts: 19 f. i 1 bf. ap. (21,5 × 30,5 cm).

I Cor: S, T - II Cor: s-xe. 1/2, a-xe., b-scb. - III Cor: S, A, T, b; Ac. *por termino de ministriles*. Complet.

Bbc M 733/13 = Bbc M 752/5.

Algunes diferències amb el 118b: té un II Cor instrumental amb el qual fa, a més, una introducció instrumental, tant a l'estribillo com a les cobles.

119b. Alegría, pecadores, villancet

V (9), iSol (1), bc.

Villancico a 10 a la Virgen / de Luis Vicente Gargallo [a l'estribillo:] *de Joseph Gaz*

1675-1712.

Particel·les. 11 parts: 11 f. ap. (21,8 × 31,2 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S 1/2, A, T - III Cor: S, A, T, b (*por termino de ministriles*); bc. fig. (*Entablatura*) en Si b M. Complet.

Bbc M 752/5 = Bbc M 733/13.

Manuscrit molt diferent de la resta d'obres de Gaz. Els fulls amb l'estribillo duen el nom de Gaz; els de les cobles, el de Gargallo. A les cobles, sempre que apareix el mot «Maria» hi surt, al damunt «Narciso». Cf. les diferències amb el 119a:

1.1.1: S 1C. [Estribillo] - Alegría alegría pecadores



1.2.1: Ac. Coplas



1.2.2: S11C. Coplas - Jardinera te invoco



A DIVERSOS SANTOS

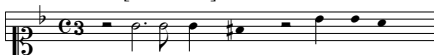
120. Noblemente rendida, villancet

Sta. Geltrudis

V (5), iSol (4), org., bc.

Villancico; a 9 voces, con Ministriles, / A Sancta Geltrudis Magna. Dize la letra; / Noblemente Rendida, del Maestro / Joseph Gaz, Maestro de Capilla de Sta. Ma-ria, la Mar de Barna fet als 15 9bre. 1689. / I treslledad per mi Anton Torrent al 1 Juliol, 1690, y es D.M.A.T.P y B.D.I.S.I.D.G y B.C.D.D.I / A 1 Juliol, 1690

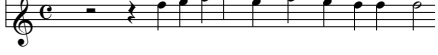
1.1.1: xe 2C. [Estribillo]



1.1.2: S 1C. [Estribillo]. Espacio - Noblemente rendida



1.2.1: S. Coplas. Con aire - Que tiene el Mundo para que se adore



15 de novembre 1689 - 1 de juliol 1690. Particel·les. 11 parts: 8 f. i 3b f. ap. (21,5 × 31,5 cm).

I Cor: S 1/2 - II Cor: s-xe., a-«Para ministriles», b-scb. (*Sacaputche*) - III Cor: S, A, T, b; org. fig. (*Acompañamiento para el segundo i 3º coro*), bc. fig. (*Acompañamiento ad longum a 9 con ministriles*). Complet.

Bbc M 735/13.

121. Tocad, clarines festivos, villancet

Sta. Anna

V (7), iSol (2), bc.

Villancico a 9 a la fiesta de las / Pazes que celebran los devotos de la Calle de las Ba-/llesterias a su Patrona Sta. An-/na en la Insigne Colegiata / Secular de San Felin de la Ciudad de Gero-/na / a los 9 de Agosto / 1698

1.1.1: S. [Estribillo] - Tocad, tocad clarines



1.1.1: S. Coplas - Cuando crece en mayor saña



9 d'agost de 1698.

Particel·les. 10 parts: 10 f. ap. (31,5 × 21 cm).

I Cor: S - II Cor: S, A, T - III Cor: S, A, T, b; s-xe., bc. fig. Complet.

Bbc M 735/25.

Bibliografia: Civil (1973, p. 162-65).

122. Hoy que Gerona a María, villancet

St. Vicenç

V (5-8), iSol (4), org., bc.

Villancico a 9 / A San Vicente, su Pueblo. / Para la Fiesta que se dedica a nuestro / Monarca Carlos tercero / Rey de las Españas / [que Dios gde.] [angle sup. dret:] Del M^o Joseph Gaz

1.1.1: xe 1 2C. Introducció



1.1.2: S 1C - Introducció - Hoy que Gerona a María



1.2.1: S coro 1. Estribillo - Pues leales corazones



1.1.2: S 1C - Introducció - Hoy que Gerona a María



[15 de gener de 1710]

Particel·les. 14 parts: 12 f. i 5 bf. ap. (21 x 31,5 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, s-xe. 1/2, b-scb. - III Cor: S, A, T, b; org. fig., bc. fig. Complet.

Bbc M 735/22.

A cada part vocal del II Cor: *que se puede dexar*. Publicat parcialment per Josep-Rafel Carreras i Bulbena (1902, p. 514-520). Bibliografia: Civil (1969, p. 133) i Rifé (1997). Cf. núm. 150.

123. *Hoy que cultos le dedican, villancet*

St. Narcís [18.III / 29.X]

V (6), iSol (1), corda (3), bc. (2)

Villancico a 10 a Sn. Narciso / Obispo, Patron y Martir / de Gerona / Oy que cultos le dedican [angle sup. dret:] de

Joseph Gaz

1.1.1: vl 1. [Estribillo]



1.1.2: S 1C. [Estribillo] - Hoy que cultos le dedican



1.2.1: vl 1. Coplas. De espacio



1.2.2: S 1C. Coplas. Siendo su color purpureo



1690-1712.

Particel·les. 12 parts: 11 f. i 1 bf. ap. (21 x 31,5 cm).

I Cor: S, A, T - II Cor: vl 1/2, b-vlne - III Cor: S, A, T, b; bc. fig. 1 (*Acompañamiento a 10*) (Do), bc. fig. 2 (*Acompañamiento a 10*) (Si b). Complet.

G XLI, 51.

Música igual al de St. Jeroni (núm. 127), però amb una veu més (T 1 C) i canvis de lletra a les cobles.

124. *Jazmines y azucenas, solo*

St. Narcís [18. III / 29. X]

S, iSol (4), bc. (2)

Solo, y a 4. / A San Narciso, Obispo y Martir / de Gerona. / Jazmines y Azucenas [angle sup. dret:] de *Joseph Gaz*

1.1.1. S. [Estribillo] - Jazmines y azucenas



1.2.1. S. Coplas - En el jardín de Gerona



1690-1712.

Particel·les. 7 parts: 7 f. ap. (21 × 32 cm).

S; s-«bajoncillo» 1/2, b 1/2; bc. fig.

1/2. Complet.

Bbc M 738/43.

125. *La pasión sobre el pecho*

St. Bernat [20. VIII]

V (4), bc.

A 4. / A San Bernardo. / *La pasion sobre el pecho con fineza* [angle sup. dret:]
de Joseph Gaz

1.1.1. S1. [Estribillo] - La pasión sobre el pecho con fineza



1.2.1. S1. Coplas - Amor, que quieres de mi que así dulce



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 4 f. i 1 bf. ap. (21 × 30,5 cm).

Cor: S 1/2, A, T; bc. fig. Complet.

Bbc M 747/27.

126. *A la fiesta lucida, villancet*

St. Agustí [28. VIII]

V (7), iSol (1), bc.

Villancico a 8. al Patriarca y / Doctor de la Iglesia / San Agustin / A la fiesta lucida [angle sup. dret:] de Joseph Gaz

1.1.1. S1 coro 1. [Estribillo] - A la fiesta lucida



1.2.1: S11C. Coplas solo - Que el corazón de Agustino sea lengua del amor



1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 8 f. i 1 bf. ap. (21,5 × 31,2 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, b; bc. fig. Complet.

Bbc M 760/27.

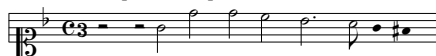
127. *La fama de las virtudes, villancet*

St. Dalmau Moner [24. XI]

V (7), iSol (1), bc.

Villancico a 8, a San Dalmacio / de Gerona / *La fama de las virtudes* [angle sup. dret:] de Joseph Gaz

1.1.1. S 1C. [Estribillo] - La fama de las virtudes



1.2.1. S 1C. Coplas - El mayor de los prodigios



1690-1712.

Particel·les. 9 parts: 9 f. i 1 bf. ap. (21 × 31,5 cm).

I Cor: S - II Cor: S, A, T- III Cor: S, A, T, b; bc. fig. Complet.

Bbc M 745/14.

128. *Hoy que cultos le dedican, villancet*

St. Jeroni [30. IX]

V (6), corda (3), bc.

J. M. J. Villancico a 9 a San Geronimo

1.1.1. vl 1. [Estribillo]



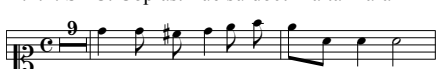
1.1.2: S 1C. [Estribillo] - Hoy que cultos
le dedican



1.2.1: vl 1. Coplas. Un poco de espacio



1.2.2: S 1C. Coplas. Fue su doctrina tan rara



1675-1712.

Partitura general. 2 bf. r. (31,5 × 21 cm).

I Cor: [S, A] - [II Cor: S, A, T, B (Coro de capilla) - III Cor: vl. 1/2, b (Coro de violines)], bc. fig. Complet.

G XLI, 50.

Molt similar al de St. Narcís (núm. 122).

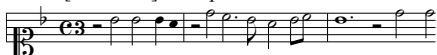
129. Qué celestial armonía, villancet
[obra atr.]

St. Francesc [4. x]

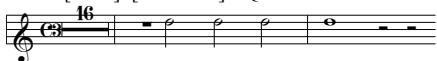
V (12), iSol (3), bc.

Villancico a 15, a S. Franco. de Assis

1.1.1: [s coro IV] - Despacio



1.1.2: [S 1C]. [Estribillo] - Que celestial



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. r. (31,5 × 22 cm).

[I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, B - III Cor: S, A, T, B - IV Cor: s 1/2, b]; bc. fig. Incomplet: manca part de la lletra i les cobles.

Bbc M 699/13(c).

130. Es la nave San Alberto, solo

St. Albert [15. xi]

S, bc.

Letra solo al glorioso san Alberto. / Es la Nave San Alberto. / de / Joseph Gaz

1.1.1: [S]. Coplas - Es la nave san alberto



1675-1712.

Particel·les. 2 parts: 2 f. ap. (31,5 × 21 cm).

[S]; bc. fig. Complet.

Bbc M 774/23.

131. Quien quisiere oir cantar, villancet

Sta. Cecília [22. xi]

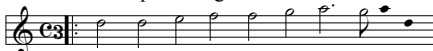
V (9), iSol (1), bc.

Villancico a 10 a Santa / Cecilia / Quien quisiere oyr cantar, de / Joseph Gaz

1.1.1. S 1C. Duo y a 10 - Quien quisiere
oir cantar



1.2.1. S 2C. Coplas - Oigan la música todos



1675-1712.

Particel·les. 11 parts: 12 f. ap. (21,5 × 31 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T, B - III Cor: S, A, T, b; bc. fig. (2) Complet.

Bbc M 735/24.

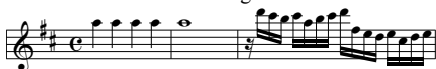
132. Del globo celeste, solo

St. Francesc Xavier [3. xii]

S, iSol (3), bc.

Solo. / con instrumentos. / A San Francisco Xavier. / Del globo celeste [angle sup. dret:] de Joseph Gaz

1.1.1. vl 1. Estribillo - Adagio



1.1.2: [S]. Estribillo. Espacio - Del globo celeste,
del trono divino



1.2.1: [S]. Coplas - Xavier es quien os llama



1.3.1: [S]. Recitado - Ay, mundo desdichado
inadvertido



1.4.1: vl 1. Aria



1.4.2: [S]. Aria - Aunque así no pagaras



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 5 f. i 1 bf. ap. (21 x 32 cm).

[S]; vl 1/2, ob. (o vl. 3), bc. fig. Complet.

Bbc M 738/90.

Publicat per Pavia (1986, p. 502-537).

133. *Porque ligero se empina, tono*

St. Francesc Xavier [3. XII]

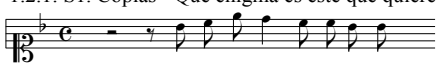
V (4), bc.

Tono a 4 al Apostol de las / Indias San Francisco / Xavier. / Por que ligero se empina [angle sup. dret:] de Joseph Gaz

1.1.1: S 1. [Estribillo] - Porque ligero se empina



1.2.1: S1. Coplas - Que enigma es éste que quiere



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 4 f. i 1 bf. ap. (20,6 × 31,5 cm).

Cor: S 1/2, A, T; bc. fig. Complet.

Bbc M 737/50.

Bibliografia: Civil (1969, p. 135).

134. *Musas del Parnaso*, villancet

St. Tomàs [21. XII]

V (9), iSol (2), org., bc.

Villancico a 11 a Santo Tomas / de Aquino. / Musas del Parnasso [angle sup. dret:] De Joseph Gaz

1.1.1: S coro 1. [Estribillo] - Musas del Parnaso



1.2.1: T. Coplas - Que culpa cometer pudo



1675-1712.

Particules. 13 parts: 12 f. i 1 bf. ap. (21 x 32 cm).

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T - III Cor:
s-xe., b-scb. - IV Cor: S, A, T, B; org.
fig., bc. fig. Complet.

Bbc M 766/14.

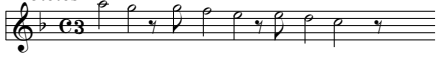
135. *Canten las aves, villancet*

Missa Nova

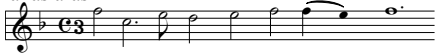
V (7), iSol (1), bc.

Villancico por Missa Nueva / a 8 / Canten las aves motetes y Letras / de / Joseph Gaz.

1.1.1: S1 1C. [Estribillo] - Canten las aves
motetes



1.2.1: S1 1C. Coplas solas - Corre, camina
a las aras



1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 9 f. ap. (21 × 30,5 cm).

I Cor: S 1/2, A, T - II Cor: S, A, T, b;

bc. Complet.

Bbc M 772/14.

136. Noble clarín de la fama, villancet [obra atr.]

Professió de religiosa

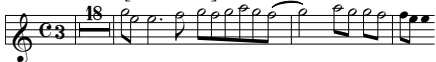
V (5), iSol (2), bc.

Villancico a 7 Para / la Prossession de las Señoras / Sor Sagismunda y Sor Jacinta Perpinyà hermanas, en / el Convento de Sta. Clara de Gerona / Noble clarin de la fama [angle sup. dret:]
1693

1.1.1: xe. [Estribillo]



1.1.2: S1 1C. [Estribillo] - Noble clarín de la fama



1.2.1: S11C. Coplas solo - En su niñez tan crecida



1693.

Particel·les. 8 parts: 8 f. i 1 bf. ap. (21 × 31 cm).

I Cor: S 1/2 - II Cor: S, A, T, b; s-xe.,

bc. fig. Complet.

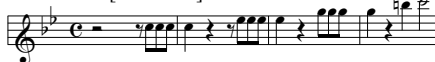
Bbc M 772/25.

137. El sacrificio más puro, villancet [obra atr.]

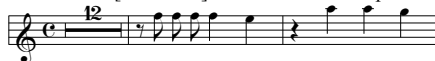
Professió de religiosa

V (5), iSol (2), corda (3), arp., org., bc.
Villancico a 10 a la Profession y / velo de las Sras. Dionisa de Pujol / Rafaela de Serdà, y Fran-/cisca de Rovira / En el Real Monasterio de Religiosas / Bernardas del Mercadal de Gerona / dia 28 de Febrero / 1700

1.1.1: vl 1. [Estribillo]



1.1.2: S 1C. [Estribillo] - El sacrificio más puro



1.2.1: S 1C. Coplas. Solo con instrumentos -
Tres corazones en uno



28 de febrer 1700.

Particel·les. 12 parts: 13 f. ap. (21 × 31,5 cm).

I Cor: S, T - II Cor: vl. 1/2, violón - III Cor: s-xe. - IV Cor: S, A, T, b (*arpa i orga*), bc. fig. Complet.

Bbc M 773/21.

A l'acompanyament que realitza el baix del III Cor s'alternen fragments a càrrec de l'orgue i de l'arpa.

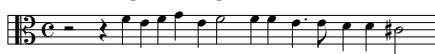
138. Carmelo soberano, pirámide feliz, villancet

Professió de religiosa

V (5), iSol (1), bc.

Villancico a 6 a la entrada / de Religiosa Descalsa Doña / Teresa Rubí y Sabater. / Carmelo Soberano / de / Joseph Gaz

1.1.1: T1 1C. [Estribillo] - Carmelo soberano



1.2.1: T1 1C. Coplas - Todo un cielo se copia en una flor



1675-1712.

Particel·les. 7 parts: 7 f. ap. (21 × 30,5 cm).

I Cor: T 1/2 - II Cor: S, A, T, b; bc. fig. Complet.

G XLI, 21.

139. *Digan cual será, villancet*

Professió de religiosa

V (8), iSol (3), org., bc.

Villancico a la Profession de la Señora / Narcisa Oliveras, en el Monasterio / de las Cistercienses del Mercadal / de Gerona / [Diglan qual sera [angle sup. dret:] de Joseph Gaz

1.1.1: S 1C. [Estribillo] Solo y a 11 - Digan cual será



1.2.1: S 1C. Coplas solo - De oliveras escuchen



1690-1712.

Particel·les. 13 parts: 12 f. i 1 bf. ap. (20,5 × 32 cm).

I Cor: S - II Cor: S, A, T, B (*Baxete*) - III Cor: s-xe., b - IV Cor: S, A, T, b; org. fig., bc. fig. Complet, però en mal estat de conservació (rosegadors).

G XLI, 42.

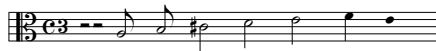
140. *Pues codicias, Teresa, solo*

Professió de religiosa

T, bc.

Letra solo a la entrada de Religiosa / Descalsa Doña Teresa / Rubí y Sabater / Pues codicias Teresa / de Joseph Gaz

1.1.1: T. [Estribillo] - Pues codicias, Teresa



1.2.1: T. Coplas - Tus huellas a todo andar



1675-1712.

Particel·les. 2 parts: 2 f. ap. (20,5 × 31 cm).

T; bc. Complet.

Bbc M 774/22.

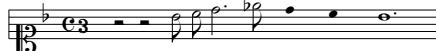
141. *Zagalejos, atención, [villancet]*

Professió de religiosa

V (4), bc

a 4. / A la Profession de la Señora Doña Maria / Prior, en el monasterio de las Cis-/tercienses del Mercadal / de Gerona. / Zagalejos atencion [angle sup. dret:] De Joseph Gaz

1.1.1: S. [Estribillo] - Zagalejos atención



1.2.1: S. Coplas - Ya es tiempo de dar consuelo



1690-1712.

Particel·les 5 parts: 5 f. ap. (21 × 32,5 cm).

Cor: S 1/2, A, T; bc. fig. Complet.

G XLI, 24.

142. *Duo* [obra atr.]

Professió de religiosa

X (2), bc.

Duo a la Professió de la Sra Doña / Maria de Supià y / Roger

1.1.1: [S]



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31,5 × 22 cm).

[S, A]; bc. fig. Complet.

Bbc M 699/13(e), f. 10-12

143. **Duo** [obra atr.]

Professió de religiosa

X (2), bc.

Otro duo al mesmo assumpto

1.1.1: [S1]



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31,5 × 22 cm).

[S 1/2]; bc. fig. Complet.

Bbc M 699/13(f), f. 12r-14.

144. **Corazón afligido, solo** [obra atr.]

A una santa

S, bc.

*Solo. / A una Santa / Corazón afligido / Gaz*1.1.1: [S]. [Introducción] Despacio - Corazón
afligido

1.2.1: [S]. Recitado - No del temor rendido



1.3.1: [S]. Recitado - Arda el volcán luciente



1.4.1: Ac. Aria



1675-1712.

Particel·les. 2 parts: 2 bf. ap. (21 × 32,5 cm).

[S]; [bc. fig.]. Complet.

G XLI, 43.

El nom de Gaz és afegit *a posteriori*, però el document és molt similar a d'altres de Gaz.145. **Ciudadanos del orbe, atended, villancet***Villancico a 11 / Ciudadanos del Orbe atended* [angle sup. dret:] *De M^o Ioseph Gaz* [caplletres i rúbriques en vermell]1.1.1: Bc. [Estribillo] - Ciudadanos del orbe
atended

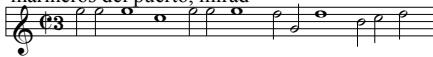
1675-1712.

Particel·la.1 part: 1 bf. ap. (20,5 × 31 cm) bc. fig. Incomplet: Només l'Estribillo del bc.

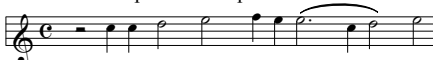
G XLI, 55.

146. **Marineros del puerto, mirad, villancet**

V (5), iSol (4), bc.

[Villancico a 9, Marineros del puerto, mirad] [al T I Cor, B II Cor i B III Cor:] *De Joseph Gaz*1.1.1: S 1C. [Estribillo] - Marineros,
marineros del puerto, mirad

1.2.1: S1C. Coplas - En el puerto más dichoso



1675-1712.

Particel·les. 9 parts: 9 f. ap. (22 × 30,5 cm).

I Cor: S, T - II Cor: s-xe. 1/2, b-scb. -

III Cor: S, A, T, b. Incomplet: Manca l'acompanyament continu.
Bbc M 749/19.

C. OBRA NO RELIGIOSA

147. *Prisionero Segismundo*

V (4), bc.

Música / Para la comedia de: Afectos de / Odio y Amor [angle sup. dret:] *M^o Joseph Gaz* [Prisionero Segismundo]

1.1.1: S. Pies - Coronen su frente laureles y palmas



1.2.1: S. Solo - Prisionero Sigismundo



1675-1712.

Particel·les. 5 parts: 5 f. ap. (20 × 31 cm).

Cor: S 1/2, A, T; bc. fig. Complet.

G XLI, 18.

També un paper solt amb el text: *Papel de la musica de la comedia / famosa: Afectos de odio y amor*. Publicada per Rifé (1998a).

148. *Al juego del hombre, Fabio, solo*

S, bc.

Solo./ Humano./ Al juego del hombre Fabio. [angle sup. dret:] *Del M^o Joseph Gaz* [caplletres i rúbriques en vermell]

1.1.1: Ac. Estribillo



1.1.2: S. Estribillo - Al juego



1.2.1: S. Coplas - Si armarte de espadas juzgas



1675-1712.

Particel·les. 2 parts: 1 f. i 1 bf. ap. (21 × 31,2 cm).

[S]; bc. fig. Complet, però en mal estat (rosegadors).

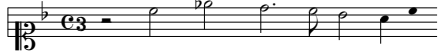
G XLI, 27.

149. *Avecilla, si picas, solo*

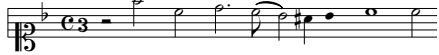
S, bc.

Solo. / Humano. / Avecilla si picas [angle sup. dret:] *de Joseph Gaz*

1.1.1: [S] - [Estribillo] - Avecilla si picas



1.2.1: [S]. Coplas - Bebe de su aliento el ámbar



1675-1712.

Particel·les. 2 parts: 1 f. i 1 bf. ap. (21,5 × 31 cm).

[S]; bc. fig. Complet.

Bbc M 738/2.

Publicat per Querol i Gavalda (1986, p. 73-76).

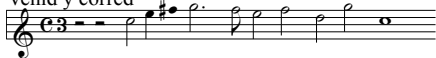
150. *Venid, mortales, solo*

S, bc.

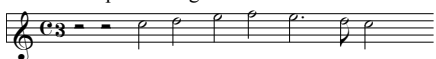
Solo./ A la bien venida del Illmo. y Revmo. Sr./ Don Miguel Juan de Taverner y Rubí,/ mi Señor; dignissimo Obispo de Gerona./ Electo Arçobispo de Tarragona, por la / Magestad de nuestro Rey y Sr. Felipe / quinto Monarca de las Españas [q. Dios g.] // Puesto en Musica por el más humilde Cape-/llan de su Illma, el Licenciado Joseph Gaz Ma-/estro de Capilla de la

*Sta. Iglesia Cathedral de la / dicha
Ciudad de Gerona*

1.1.1: S. [Estrillo] - Venid mortales,
venid y corred



1.2.1: S. Coplas - Alégrese el orbe



1711.

Particel·les. 2 parts: 2 f. ap. (20,5 × 31,5 cm).

S; bc. fig. Complet.

Bbc M 738/45.

Publicada per Rifé (1998b).

151. Al gozo más eminente [obra atr]
V (8), iSol (4), org.

[sense portada ni cap altra informació]

1.1.1: S 1C. [Estrillo] - Al gozo mas eminente



1.2.1: S 1C. Coplas - Te Deum laudamus canta



[15 de gener de 1710]

Particel·les. 13 parts: 15 fol. i 1 bf. ap.
(20 × 31 cm).

BbcM 762/10.

I Cor: S, T - II Cor: S, A, T - III Cor:
s-xe. 1/2, scb. - IV Cor: S, A, T, b; org.
Obra austriacista anònima dedicada al
rei Carles, similar per factura a altres
coetànes de Gaz. Cf. núm. 122.

152. Concerts

X (3/4/5)

Conciertos a 3 - Joseph Gaz

1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31 × 21,5 cm).
Complet.

Bbc M 691/19.

Manuscrit amb obres sense text, de
poca durada. Els que apareixen atribu-
ïts a Gaz són del 12 al 16 i del 23 al
42), d'altres a quatre (del 17 al 22). En
alguns hi ha especificacions: «Paso so-
bre el seculorum de 7º tono» (18), «Tro-
cados» (24, 28), «Passo» (27).

153. Concert

X (6)

Concierto a 6 De Joseph Gaz

1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31,5 ×
20,5 cm).

[S 1/2, A] [T 1/2, B]. Complet.

Bbc M 691/20(c), f. 1r-2v.

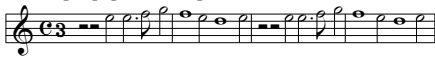
Manuscrit amb obres de Gaz, Sanz,
Selma, Soler i Argany.

154. Tono sense text [obra atr.]

V (4)

Tono a 4

1.1.1: [S1]. [Estrillo]



1.2.1: [S1]. [Coplas]



1675-1712.

Partitura general. 1 quad. (31 × 22 cm).
I Cor: [S 1/2, A, T]. Complet, però

sense text.

Bbc M 689/11(d), f. 11v-13.

INVENTARI D'IMPRESOS

Imp. 1. VILLANCICOS / QUE SE CANTARON A LA / TRASLACIÓN DE LAS RELIGIOSAS CAR-/ melitas Descalças, à su nuevo Convento de la Real / Villa de Mataró, llevando el Santissimo Sacra-/mento con solemne / Procession. / CANTOLOS LA CAPILLA DE LA IGLESIA// Mayor de dicha Villa, siendo Maestro el Licenciado / Ioseph Gaz; a los 29 de Setiembre, día de la / Dedicación de San Miguel / Arcangel./ [Gravat] Con licencia: En [B]arcelona, en casa Rafa[el F]igueró, / à [...] Algodoneros, Año [1685].

— VILLANCICO PRIMERO: *ESTRIBILLO*: Para el Pan de la gloria / manjar de amor; // *COPLAS*: Nuevo sitio dá el Carmelo / al nuevo Dios del amor.

— VILLANCICO SEGUNDO: *ESTRIBILLO*: O que dulces finezas / enseñais mi Dios, // *COPLAS*: [...]s mi Dios son vuestras, / [...]ays a todo vos,

— VILLANCICO TERCERO: *ESTRIBILLO*: Novedades mis voces publican, / atiendan, veràn, // *QUINTILLAS*: Que un Dios novedades [...]

— VILLANCICO CUARTO: *ESTRIBILLO*: Jardineros del Alto Carmelo, / que flores azules sembrais, // *Coplas*: La hermosa flor de los ca[m]pos, / que es ya blanca flor de Pan,

(G, sense catalogar)

Imp. 2. VILLANCICOS, / QUE SE HAN DE / CANTAR EN LA SO-

LEMNE / FIESTA DE LA CIRCUNCISION DEL SEÑOR, / en la Insigne Parrochial Iglesia de Santa Maria / del Mar, desta Ciudad de Barcelona / el Año 1687. / *Siendo Maestro de Capilla el Licenciado / Ioseph Gaz Presbytero*. [Gravat: escut de Barcelona] En Barcelona: / En casa de RAFAEL FIGUERÓ, à los / Algodoneros. [Angle sup. dret, manuscrit:] Al primero de enero de / 1687.

— VILLANCICO I: *ESTRIBILLO*: Pesares vivientes / que amagan los cielos // *COPLAS*: En Gerusalem oy día / veía absorto el Universo

— VILLANCICO II: *ESTRIBILLO*: Aquel purpúreo Aljofir, / que el Murice más tierno // *COPLAS*: Chloris en Mil Guirnaldas / de encendidos Claveles

— VILLANCICO III: *INTRODUCCION*: Oy dos gramáticos puros / tuvieron sus controversias // *DIALOGO SERIOIOCOSO*: Pregunto Señor Nebrija / Diga usted señor Torrell

(Bbc: Fulletons Bonsoms, 344)

Imp. 3. VILLANCICOS / QUE SE HAN / DE CANTAR EN LA / SOLEMNE PROCESSION / DEL CORPUS EN LA SANTA / Iglesia Cathedral de Gerona / este año 1691. / DEDICADOS AL MUY ILUSTRE / Cabildo de dicha santa Iglesia. / *siendo Maestro de Capilla / el Licenciado Ioseph Gaz*. / [gravat: escut amb una custòdia] / con licencia: En GERONA, por Geronymo Palol.

— VILLANCICO PRIMERO: *ESTRIBILLO*: De un dios sacramentado / los prodigios oid, atended // *COPLAS*: Deste pan divino coman / los de corazón ardiente

— VILLANCICO SEGUNDO: *ESTRIBILLO*: De las flores hermosas / la más linda flor // *COPLAS*: Entre vi- riles brillantes / bajo nevadas cortinas

— VILLANCICO TERCERO: *ESTRIBILLO*: Cortesanos celestes / que en el fiero Alcazar // *COPLAS*: Festi- vas aclamaciones / son quanto aquí mirays

— VILLANCICO QVARTO: *ESTRIBILLO*: Valiente Dios de amor / passito, quedo, // *COPLAS*: Todo in- cendios Dios amante / rendir intentais mi pecho

(Biblioteca Pública de Palma de Mallorca sig. 12439(9))

Imp. 4. VILLANCICOS / PARA LA SOLEMNE / PROCESSION DE LA FIESTA / DEL CORPUS CHRIS- TI en la Santa / Iglesia Cathedral de Gerona / este año de 1692. / DEDI- CADOS AL MUY ILUSTRE / Ca-

bildo de dicha santa Iglesia. / Por el Licenciado Ioseph Gaz / Maestro de Capilla. [gravat: escut amb una custò- dia] / CON LICENCIA. / En Gero- na, por Geronimo Palol.

— VILLANCICO PRIMERO: *ESTRIBILLO*: Suspenso ya el discurso / venere la admiración // *COPLAS*: Perplexo vive el discurso / con admi- ración, aunque...

— VILLANCICO SEGUNDO: *ESTRIBILLO*: Resvene el templado parche / hiera el bronce la Región... // *COPLAS*: Entre candores de nieve / sale amor a la campaña

— VILLANCICO TERCERO: *ESTRIBILLO*: Cortesanos venid a la fi- esta / vereys los portentos // *CO- PLAS*: Del amor los triunfos / se ostentan gloriosos

— VILLANCICO QVARTO: *ESTRIBILLO*: Glorioso Amor, que es- condido / te ostentas sacramentado // *COPLAS*: En tan celestial concurso / la Magestad Sacrosanta

(Bbc: Fulletons Bonsoms, 4784)

BIBLIOGRAFIA

- BONASTRE, Francesc; GREGORI I CIFRÉ, Josep M. *Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2008. 2 v. (Inventaris dels fons musicals de Catalunya; 2)
- BONASTRE, Francesc (ed.). *Completos a 15 (1686): Obres completes / Francesc Soler*. Vol. III, 1. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1988.
- CABRÉ, Bernat; PUJOL, Josep (ed.). *Benedicta et venerabilis i altres peces marianes, de Josep Gaz*. Barcelona: Tritó, 2001. (Mestres Gironins)
- CARRERAS I BULBENA, Josep-Rafel. *Carlos d'Austria i Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona i Girona*. Facsímil de 1902. Barcelona: Rafel Dalmau, 1993.
- CASADEMUNT, Sergi (ed.). *Dos motets a Santa Maria (per a doble cor mixt i baix continu) / Josep Gaz*. Barcelona: Dinsic, 1997.
- CIVIL CASTELLVÍ, Francesc. «El órgano y los organistas de la Catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI». *Anuario Musical* [Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC], vol. IX (1954), p. 217-250.
- «La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII». *Anuario Musical* [Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC], vol. XV (1960), p. 219-244.
- «La Capilla de Música de la Catedral de Gerona (siglo XVIII)». *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* [Girona], vol. XIX (1969), p. 131-188.
- «Compositores y organistas gerundenses en el siglo XVII». *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* [Girona: Patronato José María Quadrado], vol. XXI (1973), p. 117-169.
- MENZEL SANSÓ, Cristina. «L'archivio di musica della seu di Mallorca: Catalogo e note storiche». Tesi de graduació inèdita. Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, 1999.
- PAVIA I SIMÓ, Josep. *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986.
- PEDRELL, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona, 1908a.
- «Músics vells de la terra. Segona serie (segles XVII i XVIII)». *Revista Musical Catalana*, any V (1908b), p. 94-95.
- PUJOL COLL, Josep. «El mestre de capella Josep Gaz (1656-1713): Biografia i catalogació de la seva obra». Treball de doctorat inèdit. Universitat Autònoma de Barcelona, 2000.
- QUEROL GAVALDÀ, Miguel (ed.). *Canciones a solo y duos del siglo XVII*. Vol. IV. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución Milá i Fontanals, UEI de Musicología, 1988. (Monumentos de la Música Española; XLVII, Música Barroca Española), p. 73-76.
- RIFÉ I SANTALÓ, Jordi. «Notícia biogràfica sobre Josep Gaz». *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia* [Barcelona], vol. III (1995).
- «La música en Girona durante la visita del Archiduque Carlos de Austria». *Revista de Musicología* [Madrid], XX (1) (1997).
- «La comedia de afectos de odio y amor de Pedro Calderón de la Barca con música de Josep Gaz». *Actas del Congreso Internacional Música y Literatura en la Península Ibérica, 1600-1750, Valladolid 1995*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998a.

- RIFÉ I SANTALÓ, Jordi. «El solo “Venid mortales” de J. Gaz a la reposició del càrrec del bisbe borbònic Miquel Joan de Taverner a la diòcesi de Girona». A: AVINOA, Xosé (ed.). *Miscel·lània Oriol Martorell*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998b.
- RUÉ, Miquel. «Mestres de Capella de la Seu de Girona, III. José Gaz (1690-1710)». *Scherzando* [Girona], núm. 105, (1920).
- SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imp. Antonio Pérez Dubrull, 1868.

ÍNDIX ALFABÈTIC D'ÍNCIPITS

Obres en llatí

Adsunt Dominici	12
Alma Redemptoris Mater	29
Amicum querit pristinum	17
Ascendenti de valle lubrici	15
Audit in Evangelio	17
Ave Regina Caelorum	30, 31
Beatus vir	21, 22
Benedicta et venerabilis	8
Cantate Domino canticum novum	10
Canis spicam contempuit	17
Datum mundo	13
De paupertatis horreo	17
Dixit Dominus	23, 24, 25
Domine ad adjuvandum me	18, 19
Domine Dominus noster	10
Domine quando veneris	42
Dum Pater hunc persequitur	17
Dum seminudo corpore	17
Ecce Agnus Dei	7
Ecce nunc benedicite Dominum	35
Eram quasi agnus innocens	38
Eructavit cor meum	10
Et omnis mansuetudinis eius	26
Euge serve bone et fidelis	20
Exaudiat te Dominus	9
Felix vitis de cuius surculo	15
Franciscus ut in publicum	17
Granum excusum palea	14
In convertendo Dominus	11
In Dei fervens	17
In memoria aeterna	44
In te Domine speravi	35
Lamed matribus suis	40
Laudate pueri Dominum	46
Libera me, Domine	45
Magnificat anima mea	27
Mirabilia testimonia tua	18, 19
Miserere Mei, Deus	49
Mundum vocans	13
Ne recorderis peccata mea	43

Nunc dimittis	28
O Crux ave spes unica	36
O Spem miram quam dedisti	16
Panis oblatum	14
Passio Domini nostri	37
Paupertatis ascendis	14
Principes persecuti sunt	18, 19
Qui Lazarum resuscitasti	41
Salve Regina	32, 33, 34
Vau. Et egressus est	39
Verbum vite	13

Obres en romanç

A do vas, ovejuela	53
A este Niño que llora	78
A la fiesta lucida	126
A la nave corriendo, mortales	54
A la Nave María	93
Ah de los Cielos	95
Ah del abril y mayo	88
Ah del astro feliz	55
A un asunto de glorias	94
Al festejo, al aplauso	79
Al gozo más eminente	151
Al juego del hombre, Fabio	148
Aladas jerarquías	56
Alarma, flores	115
Albricias, flores	116
Alegría, pecadores	119
Aliente el dolor	57
Aquel purpúreo Aljofir	Imp. 2
Aquella flor de los campos	89
Avecilla que trepas los aires	96
Avecilla, si picas	149
Avecillas, venid	58, 89
Aves, peces, fieras	109
Ay de mi	59
Ay, Dios, ay, Madre mía	110
Ay, urruá, palomicas bellas	80
Canten las aves	135
Carmelo Soberano, Pirámide feliz	138
Celestes trompas, huestes triunfantes	105

Cesad instrumentos	111	Las flores hermosas van de competencia	69
Cítaras dulces de plata	104	Manden rezar a un ciego	70
Ciudadanos del orbe, atended	145	Marineros del puerto, mirad	146
Con la vida la muerte	60	Mariposas amantes	71
Convidados a andar	61	Musas del Parnaso	134
No recorderis peccata	43	No acechen, no miren	98
Cortesianos celestes	<i>Imp. 3</i>	No encubrais	72
Cortesianos, venid a la fiesta	<i>Imp. 4</i>	Noble clarín de la fama	136
Dé al aire su dulce voz	62	Noblemente rendida	120
De las flores hermosas	<i>Imp. 3</i>	Novedades mis voces publican	<i>Imp. 1</i>
De qué bailas, dime, Gil	81	Oh, admirable Sacramento	73
De un dios sacramentado	<i>Imp. 3</i>	Oh, qué dulces finezas	<i>Imp. 1</i>
Deja, pensamiento, deja el pensar	82	Oh, qué flor de los cielos	74
Del globo celeste	131	Oh, qué mandas de amor	113
Del vivir hago donaire	63	Oid, atended	118
Despejad, esferas	97	Palomita que al claustro	99
Detente pasajero	112	Para el Pan de la gloria	<i>Imp. 1</i>
Dice la fe, que todo lo ve	64	Pesares vivientes	<i>Imp. 2</i>
Digan cual será	139	Pescadorcillo amante	75
Ea, jardineros	52	Porque ligero se empina	133
El sacrificio más puro	137	Prisionero Segismundo	147
En el jardín de la Iglesia	65	Pues codicias Teresa	140
En el Olimpo excelso	91	Qué celestial armonía	129
Es la nave San Alberto	130	Que si el alba celebras	108
Fuego, marinero	66	¿Quién es ésta?	100
Glorioso Amor, que escondido	<i>Imp. 4</i>	¿Quién quisiere oír cantar?	131
Hola, zagalejos	83	¿Quién se lo ha dicho a la Fe?	76
Hoy dos gramáticos puros	<i>Imp. 2</i>	Resvene el templado parche	<i>Imp. 4</i>
Hoy muestra con gracia	67	Si llorais de amores	85
Hoy que cultos le dedican	123, 128	Simple ovejuela que paces	77
Hoy que Gerona a María	122	Sol que rayas tan benéfico	86
Hoy que a la más llana selva	84	Subid, aurora bella	101
Jácara, jacarilla de gusto	107	Sunamitis que trepas los aires	102
Jardineros del Alto Carmelo	<i>Imp. 1</i>	Suspenso ya el discurso	<i>Imp. 4</i>
Jazmines y azucenas	124	Tocad, clarines festivos	121
Justicia de Dios	68	Triste tortolilla	114
La Concepción de María	106	Valiente Dios de amor	<i>Imp. 3</i>
La fama de las virtudes	127	Vengan todos, acudan	87
La pasión sobre el pecho	125	Venid, mortales	150
La que hoy se festeja	103	Zagalejos, atención	141
La Rosa de las rosas	117		

SALVADOR LAVERNI (1675-1758), NOTÍCIA BIOGRÀFICA

MARIA TERESA XIMENES

RESUM

L'article representa la primera monografia sobre un compositor del barroc català fins ara ben poc conegut: Salvador Laverni (1675-1758). La seva producció musical, integrada exclusivament per música vocal religiosa, ha estat retrobada recentment en el fons musical de Canet de Mar, i inclou moviments de missa, salms, antífoes marianes, motets, *tonos* i villancets religiosos. Laverni va exercir tota la seva activitat com a mestre de capella de la parròquia de Mataró, des del 1699 fins a la seva jubilació, l'any 1741, i l'article n'escateix els avantpassats i els orígens de la família, com també la influència que hi tingué la relació amb qui seria posteriorment sant Josep Oriol.

PARAULES CLAU: Salvador Laverni, Canet de Mar, mestres de capella, sant Josep Oriol, música barroca.

SALVADOR LAVERNI (1675-1758), A BIOGRAPHICAL NOTE

ABSTRACT

This article presents the first biography of a hitherto little known Catalan baroque composer: Salvador Laverni (1675-1758). His musical production, constituted exclusively by religious works, has been found recently at Canet de Mar (Barcelona) and it includes Mass sections, psalms, Marian antiphons, motets and religious *tonos* and *villancicos*. Laverni spent his entire career as chapelmaster at the parish church at Mataró (Barcelona) from 1699 until his retirement in 1741; the article explores his ancestors and the origin of the family, as well as the influence of the relationship with whom later on would become Saint Josep Oriol.

KEYWORDS: Salvador Laverni, Canet de Mar (Barcelona), chapelmasters, Saint Josep Oriol, baroque music.

De finals del segle xv al primer terç del segle xvii es produí per tot Catalunya una gran emigració de francesos meridionals, procedents principalment de la regió del Llenguadoc, de les terres altes d'Alvèrnia i del Massís Central, fet produït per la superpoblació d'aquestes regions —principalment del Prepirineu— i per les guerres entre catòlics i protestants. Les comarques de la costa foren les més afavorides per aquest fet, ja que van passar d'una economia de subsistència a poder exportar els seus propis productes. Una de les més actives va ser el Maresme, amb la vila de Mataró com a centre.¹

En aquesta recuperació va col·laborar, també, l'emigració francesa. A l'església de Santa Maria de Mataró, entre els anys 1617-1625, hi ha registrats quaranta matrimonis amb marits francesos, i dos-cents dinou durant el període comprès entre 1626 i 1700. Econòmicament, en el segle xvi la vila de Mataró vivia dedicada a l'agricultura, al conreu de les vinyes i a la producció de vi. El 1586 obtingué la llicència per a l'exportació dels caldos i, posteriorment, en el període 1674-1705, el lliure comerç i tràfic marítim, mercadeig exempt d'impostos i càrregues fiscals. Aquest fet provocà el desplaçament de part del comerç i de la manufactura barcelonina cap a Mataró. A més a més, a les corts convocades a Barcelona per Felip V (1701-1702), la vila de Mataró obtingué el dret de títol de Ciutat pel preu de 3.500 doblons d'or. Aquest fet no impedí que durant la Guerra de Successió la ciutat es decantés per la causa de Carles d'Àustria.

Des del 1519, i per privilegi de Carles V, el règim orgànic de la universitat mataronina va ser regulat pel procediment anomenat *insaculatori*, comú a les confraries i gremis catalans. El 23 de maig de 1707, l'arxiduc Carles d'Àustria disposà la desinsaculació d'un llistat de trenta-cinc persones, mentre que, amb data del mateix dia, es conserva un altre decret designant pel càrrec trenta-vuit noves persones, entre les quals figura el negociant Esteve Laverni.²

1. LA BRANCA PATERNA

En els escrits anteriors al naixement del mestre de capella Salvador Laverni, el seu cognom es troba indistintament escrit amb les formes «Lavernia» i «Laverni». Aquesta darrera és la que he emprat en el decurs de l'article.

Esteve Lavernia arribà a Mataró aproximadament l'any 1612. Es va casar posteriorment amb una vídua mataronina, segons consta en el llibre de matrimonis:

13 de desembre de 1626 casament d'Esteve Lavernia amb Elisabeth Font, vídua de Joan Nauviola marxant, filla de Francesc Font mestre de casas i de Joana. Fill de

1. Pere MOLAS, «Neoforalisme i represa econòmica: el regnat de Carles II», *Història de Catalunya*, vol. IV, Barcelona, Salvat, 1978, p. 110-111.

2. Joaquim LLOVET, *Mataró 1680-1719: El pas de vila a ciutat i a cap de corregiment*, Mataró, Caixa d'Estalvis Laietana, 2002.

Beltran Lavernia pagés i d'Antonia difunta. Parroquia de Laureses del bisbat de Cours de França.³

A causa de les guerres amb França, es feren per tot Catalunya diversos cens de residents francesos. En el realitzat a Mataró el 13 de maig de 1637, hi consta la declaració següent:

Esteban Laverni, marchante, de esta villa Dixo: Señor, y soy natural del lugar de Laverni obispado de Cours, Reyno de Francia, de edad de quarenta y seys años poco más o menos y habrà veynte y cinco que resido en esta Provincia y en esta villa. Soy casado con Isabel Font natural desta villa y della tengo un hijo de trese meses y dos hijas, y posseho en esta villa en la Riera, una casa y tengo un hermano en Barcelonà que se llama Juan y vivo de mercar y vender algunas mercerías.⁴

Tot i que no queda del tot clar de quin punt de la França meridional havia arribat, Esteve Lavernia, que en el baptisme del seu fill Jaume Esteve ja consta com «Laverni», parla de ser «procedent» del bisbat de Cours. Tanmateix, les imprecisions existents en la transcripció dels cognoms i dels noms geogràfics permeten suposar que provenia del bisbat de Cahors. L'antiga diòcesi de Cahors pertanyia a la regió de l'Aquitània i tingué uns límits similars als actuals: al nord, el Llemosí; al sud, el Llenguadoc; a l'est, l'Alvèrnia i Rouerque, i a l'oest, l'Agenès. La tradició medieval d'aquelles terres de dispersió humana ajudaren que la immigració fos copiosa. En el cens o matrícula de 1637, es fa palès el percentatge de francesos arribats a Mataró següent: un 50 %, dels Pirineus i Prepirineu central; un 30 %, de les planes del Llenguadoc i de la conca mitjana del Garona, i un 20 %, dels massissos centrals.

Concretament del bisbat de Cahors, la conca mitjana del Garona, entre els anys 1610 i 1660 van arribar a Mataró sis francesos, entre ells Esteve Lavernia. El més benestant d'aquest grup fou Lavernia, que en el cens de 1639 apareix com a mercer amb casa pròpia i que, com a contribuent, col·labora amb més de dues lliures.⁵ El fill al qual es referia Esteve Laverni en la seva declaració de cens va ser batejat l'any 1636 a l'església de Santa Maria de Mataró amb els noms de Jaume i Esteve.⁶

Aquest Jaume Esteve esposà, el 25 de març de 1657, Elisabeth Maria, filla de Melcior Marquès, mestre de capella de dita església.⁷ Jaume Esteve seguí l'ofici de botiguer heretat del seu pare. Va ser un negociant prou conegut i apreciat a la vila,

3. Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró (MASMM): Casaments, 2, f. 44.

4. J. NADAL I OLLER, E. GIRALT I RAVENTÓS, *La immigració francesa a Mataró durant el s. XVII*, Mataró, Caixa d'Estalvis de Mataró, 1966, p. 105.

5. J. NADAL I OLLER, E. GIRALT I RAVENTÓS, *La immigració francesa a Mataró durant el s. XVII*, p. 63.

6. MASMM: Baptismes, 4, f. 139.

7. MASMM: Casaments, 2, f. 216.

com ho evidencia el fet de trobar el seu nom dins la llista de les trenta-vuit persones «insaculades» per l'arxiduc Carles d'Àustria. Va ser un home de gran virtut, humil, bondados, caritatiu i molt pietós. De la unió entre Jaume Esteve i Elisabeth nasqueren nou fills, però només en visqueren cinc: Maria —Elizabet, Maria, Agnès— (3.5.1658), Josefa —Maria Anna, Josefa, Teresa— (22.5.1662), Caterina —Teresa, Olimpa, Caterina— (21.2.1664), Teresa —Elizabet, Maria Àngela, Teresa— (7.11.1673) i Salvador —Josep, Salvador, Fèlix Bonaventura— (24.10.1675), mestre de capella de Santa Maria de Mataró.

Jaume Esteve va ser un gran seguidor i amic personal de sant Josep Oriol (1650-1702), beneficiat de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona, el qual va dir la seva primera missa a l'església parroquial de Canet de Mar, el 29 de juny de 1676. Testimonis d'aquesta amistat foren els guariments miraculosos a Mataró, essent hoste del seu amic negociant. Allí rebé malalts i necessitats, i fins i tot s'hi produí el guariment d'un tolit de guerra.⁸

Es conserven dues cartes del sant adreçades a Jaume Esteve, datades el 14 i el 20 de maig de 1701.⁹ En elles fa esment de Teresa Laverni, donzella de Maria Quigles, casada amb l'argenter Bernardí Quingles¹⁰ de Mataró, i de Salvador Laverni. Aquesta amistat va ser compartida, també, per l'altra filla Josefa Laverni, vídua l'any 1690 de Miquel Rossell i resident al carrer Comtal de Barcelona, la qual va tenir una filla anomenada Eulàlia que es casà amb el notari Joan Bruguera.¹¹ L'esmentada senyora va crear un cosidor de noies per instruir-les en l'ofici, el qual era visitat amb freqüència per sant Josep Oriol per enraonar de Déu i dels sants.¹²

Josep Oriol expirà el 23 de març de 1702, i la senyora Rossell († 18.8.1733) fou una de les poques persones admeses a la seva presència en els seus últims moments de vida.¹³ La carta adreçada a Caterina Laverni, datada el 23 de gener de 1702, palesa que va ser també una gran seguidora del sant, i els seus continguts són principalment consells de direcció espiritual. Caterina Laverni el seguí a Barcelona i es va veure obligada a guanyar-se el pa amb el treball de les seves mans. Morí el 25 de desembre de 1741.¹⁴ Anys després, en el procés de beatificació de Josep Oriol, sor Josefa Bruguera i Rossell, priora del Convent dels Àngels de la present ciutat i néta de Josefa Laverni, vídua de Rossell,¹⁵ entregà al tribunal de la causa les dues cartes escrites per sant Josep Oriol adreçades a Jaume Esteve Laverni de Ma-

8. Tomàs VERGÉS, *El Doctor pa i aigua: Biografia i espiritualitat de Sant Josep Oriol*, Barcelona, Claret, 1980, p. 68.

9. Cf. Juan Francisco DE MASDEU, *Vida del beato Josef Oriol*, Barcelona, Imp. Peninsular, 1885, p. 225-226, i Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, E. Subirana, 1909, p. 136-138, i 224-228.

10. MASMM: Matrimonis, 3, f. 170.

11. Tomàs VERGÉS I FORNS, «Els escrits de Sant Josep Oriol», *Analecta Sacra Tarraconensia*, núm. 72 (1999), p. 211-212.

12. Tomàs VERGÉS, *El Doctor pa i aigua: Biografia i espiritualitat de Sant Josep Oriol*, p. 44.

13. Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, p. 137.

14. Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, p. 136-138.

15. Tomàs VERGÉS I FORNS, «Els escrits de sant Josep Oriol», p. 211, 212, 214 i 215.

taró. El sant va ser beatificat el 21 de setembre de 1806 pel papa Pius VII i canonitzat el 20 de maig de 1909 per Pius X.¹⁶

2. LA BRANCA MATERNA

La branca materna de la família Laverni-Marquès era també oriünda de les terres baixes de França. Les dates més antigues obtingudes de la família es remunten a Jaume Marquès, mariner, casat en primeres i segones núpcies amb Eulàlia i Joana, respectivament. Va ser el pare d'Antig Bernabé Marquès¹⁷ —mariner, casat amb Joana Forner— i l'avi de Miquel Marquès. En el registre de baptisme dels dos primers fills d'aquest darrer consta amb l'ofici de mariner però, entre 1601 i 1602, en Miquel Marquès es comença a registrar com a músic i constructor d'instruments musicals. En l'inventari de 1631 se li troben registrats gran riquesa de materials d'instruments, a més d'un sacabutx i una guitarra.¹⁸

És, doncs, probable que ell fos el fundador de la saga de lutiers mataronins del segle XVIII. Miquel Marquès maridà Elizabet, cap a l'any 1598. Tingueren nou fills: vuit nois i una noia. D'entre els fills barons, cal destacar Salvador Miquel (2.11.1610)¹⁹ i Joseph Anton Pau (13.8.1622),²⁰ que tingueren l'ofici de «vigüeleiros». També es distingí Pau Jacint (23.1.1601),²¹ que va ser baixonista de la capella de la Seu d'Urgell l'any 1654, mentre n'era mestre Josep Vinyals. En els períodes de 1655-1656 i 1664-1676, es va fer càrrec de la plaça de mestre de capella a la mateixa Seu. Com a compositor, la seva obra es conserva a la Biblioteca de Catalunya i al monestir de Montserrat.

Un altre fill de Miquel Marquès i Elisabet fou Melcior (17.12.1607),²² músic seglar i avi matern de Salvador Laverni, que obtingué el càrrec de mestre de capella l'any 1626, càrrec que va conservar fins a la seva mort el 1670. Durant els darrers anys de la seva vida, la universitat el va autoritzar a percebre les distribucions del temple, malgrat la seva absència dels oficis a causa del deteriorament de la seva salut.²³

El seu capteniment per mantenir la qualitat literària i musical en el repertori dels villancets el menà a Barcelona a cercar nous materials per a la festa del Corpus:

Melcior Marquès, mestre de cant, procura ab totes veres servir a Vs. Ms. en son Magisteri sens escusar treballs en procurar lletres y bonas cantorias, com Vs. Ms. ve-

16. Tomàs VERGÉS, *El Doctor pa i aigua: Biografia i espiritualitat de Sant Josep Oriol*, p. 80.

17. MASMM: Llibre 1517-1597, f. 32, baptisme 1.8.1554. Casament 22.4.1582, llibre 1, f. 49.

18. Pere M. IBERN, «Ministrils i fabricants d'instruments, s. XVII-XVIII», *Mataro Escrit*, núm. 191, p. 44-45.

19. MASMM: Baptismes, 3, f. 158.

20. MASMM: Baptismes, 3, f. 295.

21. MASMM: Baptismes, 3, f. 35.

22. MASMM: Baptismes, 3, f. 76.

23. Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA): Arxiu Notarial de Mataró, C-16, 21.III.1674.

uen en la Yglesia y ara ha feta diligencia en Barcelona per a las festas de Corpus que li costen més de quaranta reals. Suplica humilment a Vs. Ms. sien servits de fer-li mercè de algun socorro ab la lliberalitat que de Vs. se pot esperar [...].²⁴

Melcior Marquès es va casar el 8 d'agost de 1626 amb Elisabet, filla de Pere Major, d'ofici baster, i d'Àngela. El matrimoni tingué sis fills, d'entre els quals destacaren:

— Joan Pau Andreu Sadurní (21.11.1629),²⁵ mestre de llegir, escriure i comptar.

— Salvador Joseph Francesc Miquel (4.8.1634),²⁶ prevere. A la mort del seu pare, el rector el va nomenar mestre de capella, però la universitat el va destituir, i va quedar com a baixonista durant el període de 1670-1690. Finà el 24 de juny de 1692.

— Elisabet Maria (7.8.1636).²⁷ Els seus padrins foren Lluís Major, baster, i Elisabet vídua de Marquès. Com consta anteriorment, Elisabet Maria maridà Jaume Esteve Laverni.

3. SALVADOR LAVERNI

Salvador Laverni, fill d'aquest matrimoni, fou apadrinat pels seus germans Josep i Caterina.²⁸ Poc coneixem de la seva infantesa. L'ambient familiar fou benestant, musical ensems que pietós, atesa l'amistat i la influència que deuria tenir sant Josep Oriol dins la família. La seva vocació musical possiblement li venia influenciada per l'ambient artístic existent dins la branca familiar de la seva mare, la qual cosa va ocasionar que no seguís l'ofici del pare. Hem de suposar que l'ensenyament musical li fou donat entre el seu oncle, el baixonista Josep Marquès, i el mestre de capella en actiu Llop Simó, car no hem trobat cap document que faci referència a la seva formació. De l'educació intel·lectual, se'n cuidà possiblement el seu oncle, el mestre Joan Marquès.²⁹

El primer pas important del qual tenim notícies pel que fa a la seva vida professional fou la tonsura, que rebé el 25 de gener de 1699.³⁰ El 8 de juliol del mateix any es produí, amb l'aprovació del rector Pere Pau Llorens, el seu nomenament com a mestre de capella de la parroquial església de Santa Maria, per part de la

24. MASMM: Llig. 22.

25. MASMM: Baptismes, 4, f. 35.

26. MASMM: Baptismes, 4, f. 109.

27. MASMM: Baptismes, 4, f. 147.

28. MASMM: Baptismes, 7, f. 200.

29. Arxiu Comarcal del Maresme (ACM): Acords municipals, 1613-1685.

30. Arxiu Diocesà de Barcelona (ADB): Llibre d'ordres, 1693-1730.

Universitat de Mataró.³¹ Així consta, amb la mateixa data, en el llibre de clavari *Salaris dels oficials de la Universitat de Mataró de l'any 1672*:

Als 8 Juliol 1699 deliberà lo Consell elegir per Mestre de Capella de la Iglesia Parroquial de la vila al Licenciado Salvador Laverni amb el Salari de 20 lliures cada any.³²

Aquesta pòlissa va ser renovada fins l'any 1702. A partir del 1703 va quedar reduïda a 5 lliures fins a la seva jubilació:

Als 17 d'Abril 1702 deliberà lo Concell que a dit Licenciado Salvador Laverni Mestre de Capella se li done per Salari cada any 5 lliures.³³

També consta de la mateixa manera, el mes de juliol de 1699, en el llibre de mesades dels residents de Santa Maria, *Aniversaris, distribucions i animes*.³⁴ No hem trobat cap document que ens enumeri les seves obligacions, però possiblement serien similars a les dels seus antecessors. Hem agafat com a referència les de Josep Gas, mestre de capella de Santa Maria de Mataró entre els anys 1676 i 1685. Estan escrites sobre el servei de l'església i després de guanyar les oposicions pel mateix càrrec a Santa Maria del Mar.³⁵ Trenta-sis anys més tard, Laverni va fer una petició de jubilació del seu magisteri, basant-se en els seus «echaques» i sol·licitant una pensió semblant a l'atorgada al mestre de gramàtica Joan Gual:

Salvador Laverni clérigue Maestro de Capilla de la Parr[ouqui]al Igl[esi]a de la p[rese]nte Ciudad. Con el devido rendimiento dize â V.I. que habrá treinta y seys años, con poca diferencia, que está sirviendo el dicho empleo, habiéndome aplicado en su desempeño, quanto sus fuerzas y corta habilidad le han permitido. Cuyas circunstancias movieron años passados el piadoso animo de V.I. â perpetuarle en dicho empleo. Y como se halle el sup[licante] en edad muy adelantada cargado de echasques que le impiden el cumplimiento de su obligación por mas que con todo su affecto la desea, y tenga experiencia que en semejantes lanzes se digna V. I. conceder Jubilación, como se concedió â Juan Gual Maestro de Grammatica dándole por via de una Jubilación medio con que pudiesse con la devida decencia acabar sus dias. Por en de sup[lica] â V. I. se digne concederle una Jubilación en el modo y forma que â V.I. le pareciere â fin que con ella pueda con la devida decencia y quietud acabar su vida, offreciéndose esto no obstante, en servicio de V. I. en quanto su habilidad y fuerzas permitieren. Gracia que espera de la Innata piedad de V.I., y la recibirá â Singular Merced.

31. ACM: Acords municipals, 1695-1703.

32. ACM: Llibre de clavari, A.H.021/02. Salaris dels oficials de la Universitat de Mataró l'any 1672, p. 18.

33. ACM: Llibre de clavari, A.H.021/02. Salaris dels oficials de la Universitat de Mataró l'any 1672, p. 19. Llibre de mesades dels residents: novembre 1696-juliol 1704.

34. ACM: Llibre de clavari, A.H.021/02. Salaris dels oficials de la Universitat de Mataró l'any 1672, p. 19. Llibre de mesades dels residents: novembre 1696-juliol 1704.

35. ACA: Arxiu Notarial de Mataró, C-18, f. 18-21.

Salvador Laverni clérigue Maestro de Capilla de la Igl[esi]a Parr[oqui]al de la p[rese]nte ciudad de Mataró.³⁶

Tanmateix, no li fou concedida fins al 1741. Val a dir que es conserven altres documents sobre la jubilació de Salvador Laverni i l'acceptació del càrrec per part del prevere Jaume Arau. Així doncs, en el document *Drets de la Universitat de Mataró relatiu a la funerària de la parroquial església de Santa Maria*, es llegeix: «1741 jubilació del Mestre de Capella Salvador Laverni i elecció de Jaume Arau»,³⁷ mentre que en el *Manual de acuerdos del año 1741*, datat el 17 de març de 1741, apareix l'acceptació per part de la Universitat del nou mestre de capella Jaume Arau prevere, per jubilació voluntària del llicenciat Salvador Laverni.³⁸

El dia 7 de setembre de l'any 1741, el rector de l'església parroquial de Santa Maria de Mataró, Francesc Llauder prevere, i el clergue Salvador Laverni firmaren davant del notari Josep Simó l'acta notarial d'acceptació d'aquest darrer com «admès», amb tots els seus privilegis i les seves obligacions. Al mateix temps demanaren a l'il·lustríssim i reverendíssim senyor bisbe de Barcelona i al seu administrador en el tema espiritual i en el temporal, senyor vicari general i oficial, que interposés la seva autoritat amb un decret.³⁹

En el llibre de notes dels *Rectors y 36 residentes y 3 supernumeraris de la parroquial església de Santa María de Mataró*, amb data del 10 de maig de 1754, hi figura Salvador Laverni, clergue, en qualitat d'admès.⁴⁰ Salvador Laverni va fer testament l'1 de juny de 1756, a l'edat de 80 anys, a favor del seu renebot Francesc Bruguera, i en va donar fe el notari Josep Simó Riera.

Finà el 26 de febrer de 1758,⁴¹ i els seus últims anys de vida van continuar lligats a l'església. Com a clergue resident admès, assistia als oficis i ajudava en tot el que fos necessari. Fins al dia anterior al seu òbit, va complir amb les seves obligacions assistint aquell mateix dia a l'ofici de la Mare de Déu del Roser, tal com es fa palès en el Llibre de funeràries 1754-1763.⁴²

De la documentació consultada es desprèn que la vida de Salvador Laverni transcorregué a Mataró, i vinculada sempre a la parròquia de Santa Maria. No hem trobat cap informació que faci referència a possibles contactes professionals externs. És probable que en algun moment de la seva vida tingués relació amb alguns músics aliens a Mataró, però fins avui no és demostrable.

La seva obra va dormir pràcticament durant dos segles. Ha estat retrobada molt a finals del segle xx en el Fons Musical de l'Església Parroquial de Sant Pere

36. ACA: A.H.059/03.

37. ACA: A.H.059/03. *Drets de la universitat de Mataró relatiu a la funerària de la parroquial Yglesia De Santa Maria, varios anys.*

38. ACM: Acords municipals 1741.

39. ACM: Acords municipals 1741, 7 setembre 1741.

40. MASMM: Llibre de notes, f. 175, 208.

41. MASMM: Llibre de funeràries 1754-1763, núm. 27.

42. MASMM: Òbits 2, 1743-1766.

de Canet de Mar.⁴³ Salvador Laverni va firmar totes les seves obres però no les va datar.

La seva producció està constituïda per:

- a) Música litúrgica: fragments de quatre misses, un tedèum, dues completes (una incompleta), un Salve Regina, un Ave Regina Cælorum i quatre motets.
- b) Música religiosa en romanç: vint-i-un *tonos* i vint-i-un villancets.

La seva activitat professional va tenir la llarga durada de quaranta-dos anys. Durant tot aquest temps va saber incorporar progressivament novetats de la seva època, pel que fa a estructures formals i harmòniques, però en si no va ser en cap moment un innovador. Després de la seva mort, la seva obra i la seva persona van passar a l'oblit. Quants individus, avui desconeguts, podríem trobar al llarg de la història que amb el seu esforç i treball han contribuït, amb més o menys grau, a l'evolució i desenvolupament d'una part de la societat de la seva època! Vagi dedicat aquest article a tots aquests éssers, avui anònims, que, com ell, han entregat el seu treball a la societat.

43. Cf. Francesc BONASTRE I BERTRAN i Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *Fons de l'Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2008, col·l. «Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya», vol. 2/1 i 2/2.

ELEMENTS TEATRALS A L'ORATORI CATALÀ DE LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XVIII

XAVIER DAUFÍ

RESUM

L'article, que se centra bàsicament en l'oratori a Catalunya, analitza les connexions entre aquest gènere religiós i altres gèneres musicals dramaticoteatrals afins. En una primera part es consideren les formes precursors de l'oratori i s'observa, com a element comú, que totes es basen en un text dramàtic en què es desenvolupa una acció a partir d'uns personatges que interactuen entre si. Més endavant es fa observar que un d'aquests antecedents, la *Sacra rappresentazione di Anima et di Corpo*, representa l'origen comú de l'òpera i l'oratori. Malgrat que una i altre hagin evolucionat en direccions diferents i hagin desenvolupat trets propis, invariablement, ambdues conserven clarament característiques dramàtiques i teatrals. Un cop enumerades i establertes les formes anteriors d'aquest gènere religiós, prenent com a exemple alguns oratoris catalans de la segona meitat del segle XVIII, es fixa l'atenció en determinats aspectes d'aquestes composicions que les caracteritzen com a gènere dramàtic.

PARAULES CLAU: oratori, *lauda*, *sacra rappresentazione*, segle XVIII, Felip Neri, Francesc Queral, Josep Cau.

THEATRICAL ELEMENTS IN THE CATALAN ORATORIO OF THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY

ABSTRACT

This article, centered around the oratorio in Catalonia, analyzes the connections between this religious genre and other related dramatic genres. In the first part of the article, the author reviews the precedents of the oratorio, having all in common a dramatic text with a developing action and characters who interact among themselves; one of the precedents, the *Sacra rappresentazione di Anima et di Corpo*, stands as a common origin for both opera and oratorio. Although these two genres have developed in different directions

with their own traits, both maintain dramatic and theatrical characteristics. In the second part, the author, taking as examples several Catalan oratorios from the second half of the 18th century, directs his attention to some aspects of these compositions which characterize them as belonging to a dramatic genre.

KEYWORDS: oratorio, *lauda*, *sacra rappresentazione*, 18th century, Filippo Neri, Francesc Queralt, Josep Cau.

1. INTRODUCCIÓ

Malgrat que l'oratori és una forma vocal que sol presentar-se sense escenificació, es pot intentar de buscar-hi, amb notables garanties d'èxit, elements teatrals. Certament, un estudi atent de les seves característiques revelarà les clares connexions existents entre l'oratori i, per exemple, l'òpera (gènere, aquest darrer, clarament teatral i afí a aquell). Una primera i simple definició d'allò que generalment s'entén per oratori ens apropa ja a la qüestió. Es tracta d'un gènere musical, vocal, no escenificat i basat en un text de caràcter religiós que pot ser bé dramàtic, bé dramaticonarratiu. Pel que fa a aquest darrer punt, en el cas del primer tipus, l'argument es desenvolupa completament a partir del diàleg entre els diferents personatges, mentre que en el segon l'acció és en part explicada per un narrador (que en l'àmbit de l'oratori es coneix com *Evangelista*, *Testo* o *Historicus*) i en part desenvolupada a partir del diàleg dramàtic. En efecte, aquesta característica del text posa clarament en relació l'oratori amb el teatre. Un estudi més atent centrat, per una banda, en les formes que van donar origen al gènere i, per una altra, en les característiques musicals i literàries de l'oratori, permetrà, finalment, corroborar aquesta connexió. Tot i que aquest treball es podria dur a terme prenent en consideració tot l'oratori europeu, en el marc del present article centrarem l'atenció, únicament, en l'oratori català de la segona meitat del segle XVIII. Altres estudis anteriors han demostrat, per exemple, la importància que aquest gènere va assolir a Catalunya al set-cents o les connexions estilístiques d'aquest amb l'oratori desenvolupat a la resta d'Europa. En les pàgines que segueixen a continuació, fixarem l'atenció en les característiques, musicals i literàries, que acosten l'oratori al gènere dramàtic. Es comprovarà que l'oratori català, de la mateixa manera que l'europeu, tot i no requerir, en general, escenificació, és un gènere clarament dramàtic que manté nombrosos punts de contacte amb l'òpera. Alguns exemples d'oratoris catalans permetran observar les connexions entre aquest gènere i el teatre.

2. ELS ORÍGENS DE L'ORATORI

Efectivament, entre les formes precursors de l'oratori, tant les més remotes com les més immediates, es troben aquelles que tenen alguna relació amb allò dra-

màtic. Howard Smither¹ considera com a antecedents de l'oratori totes aquelles formes que, mitjançant la combinació de drama, narració i música, expressen sentiments i conceptes religiosos. També distingeix, dins d'aquest grup, entre aquelles composicions que requereixen escenificació i aquelles que no. Smither elabora a partir d'aquestes premisses una llista de gèneres musicals religiosos amb text dramàtic o dramàticonarratiu que, exercint alguns d'ells i d'altres no una influència directa en la formació del gènere que ens ocupa, poden considerar-se precursors de l'oratori.

Un d'aquests antecedents es troba en la lectura cantada de la Passió que, ja des de l'època medieval, tenia lloc a la litúrgia de la Setmana Santa. D'entrada, s'observa que els texts mateixos, tal com es presenten als quatre evangelis, contenen elements narratius i dramàtics. Per altra banda, cal assenyalar que, almenys des del segle XI, ja hi havia el costum de presentar el text amb la participació de tres intèrprets diferents: l'evangelista (el narrador), Jesús i la resta dels personatges. En un altre moment, a mitjan segle XV, va començar a introduir-se la música polifònica per a les *turbæ*. Tot això, sens dubte, va servir per afegir realisme a aquestes interpretacions de la Passió. Amb les passions segons sant Marc i sant Lluç d'Orlando di Laso, o les de sant Mateu i sant Joan de Tomás Luis de Victoria, en què les parts individuals són encarregades a solistes i la *turba* és interpretada per un cor, s'arriba finalment al que serà un clar antecedent d'un cert tipus d'oratori, aquell que, pel seu text, és denominat *Passió*. Així, aquella primitiva Passió medieval desenvolupada ininterrompudament al llarg dels segles, va exercir una influència directa en la formació de l'oratori.

Un altre gènere medieval, que tot i que no va tenir un contacte directe amb l'oratori pot ser considerat, no obstant això, antecedent seu, és la *historia* de l'ofici diví. A partir del segle X van introduir-se, repartits al llarg de les vuit hores canòniques, una sèrie de texts que narraven la història de la festivitat del dia. Aquest conjunt de texts, que formava una unitat i posseïa un cert caràcter dramàtic, es denominava *historia*. El gènere va experimentar un clar ascens entre els segles X i XII, i va arribar a un moment de màxim esplendor al segle XIII; a partir d'aquest moment va començar a declinar fins a desaparèixer completament al segle XVI, quan va ser prohibit pel Concili de Trento. Fixant l'atenció en la cronologia, s'observa que quan va començar a desenvolupar-se l'oratori ja feia alguns anys que la *historia* no formava part de l'ofici diví. Aquest gènere, tot i que n'és un antecedent, no va exercir cap influència directa en el desenvolupament de l'oratori.

Si les formes esmentades fins aquí es basaven, totes dues, en texts en llatí, la següent que cal considerar, la *lauda*, estarà escrita en italià. Es tracta, en aquest cas, d'un dels antecedents més significatius de l'oratori i un que exercirà un paper importantíssim en la seva formació. La *lauda* fou un gènere molt popular durant els segles XV i XVI a Florència, on les diferents confraries de la ciutat tenien per

1. Howard E. SMITHER, *A history of the oratorio*, vol. 1, *The oratorio in the baroque era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1987, p. 19 i s.

costum cantar aquestes peces en les seves celebracions patronals. Aquestes *laude* florentines eren polifòniques i els seus texts no eren en cap cas ni dramàtics ni narratius. A partir de la segona meitat del segle XVI, Felip Neri, que havia nascut a Florència i hi havia viscut durant la seva adolescència, va adoptar aquests cants en les seves celebracions organitzades a les dependències de la seva recentment fundada Comunitat de l'Oratori. Entre 1563 i 1600 es van publicar, per al seu ús, tres sèries de llibres de *laude*.

Segons els diferents dies o moments de l'any, aquestes reunions posseïen formats diferents, essent les que tenien lloc en els dies festius i que es van donar a conèixer amb la denominació d'*oratorio vespertino*, aquelles en què la música adquiriria un presència més destacada. Aquestes reunions consistien en dos o tres sermons precedits i seguits de *laude*. Alguns dels sermons eren recitats de memòria per un nen, mentre que d'altres eren predicats per un oratorià. Felip Neri, menys amant de la regulació excessiva i més pràctic que no pas el seu contemporani i amic Ignasi de Loiola, aviat es va adonar que la música feia incrementar el nombre de fidels assistents a les seves reunions. Per afavorir aquesta major afluència, Felip Neri no va veure cap inconvenient a introduir cada cop més música en el transcurs dels seus exercicis. De tot plegat, en va resultar una cerimònia en què l'entreteniment es barrejava amb la profunditat teològica pròpia dels sermons. Així mateix ho notifica al Papa en un informe en què afirma que la pràctica demostra que «inserir el plaer de la música espiritual i la simplicitat i puresa dels nens en exercicis seriosos portats a terme per persones serioses, s'atrau a molta més gent de tota mena».²

Un altre precursor del gènere que ens ocupa és un tipus de motet basat en texts narratius procedents dels evangelis i habitual als segles XVI i XVII. Passatges que s'utilitzaven en aquestes composicions foren, per exemple, el retrobament de Jesús amb dos dels seus deixebles en el camí cap a Emaús, la resurrecció de Llàtzer, l'Anunciació a Maria o, entre d'altres, les noces de Canà. En algunes ocasions, per representar amb més fidelitat el diàleg dramàtic entre els distints personatges, aquestes composicions eren compostes en forma antifonal, amb dos grups vocals alternant les seves intervencions. L'aparició de la monodia acompanyada va aportar als motets composts a principis del segle XVII un major realisme, ja que a partir d'aleshores els personatges podien ser interpretats per solistes. Aquests motets exerciran una notable influència en la creació de l'oratori en llengua llatina.

En l'àmbit de l'Església luterana cal esmentar, en la seva denominació alemanya, la *Historie*, un text narratiu procedent de la Bíblia i destinat a ser indistintament llegit o cantat. Malgrat que el passatge més utilitzat en aquest gènere fou el de la Passió, existeixen també nombrosos exemples que tracten sobre la Resurrecció o la Nativitat. La *Historie* no va tenir una influència directa en la creació i pri-

2. Fragment citat a Howard E. SMITHER, *A history of the oratorio*, vol. 1, *The oratorio in the baroque era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1987, p. 52. L'autor extreu la citació de Giovanni MARCIANO, *Memorie storiche della congregazione nell'oratorio*, vol. 1, Nàpols, De Bonis, Stampatore Arcivescovale, 1693-1702, p. 37.

mer desenvolupament de l'oratori, però sí que cal reconèixer la seva importància en la formació de l'oratori en llengua alemanya al llarg del segle XVII.

Els diversos gèneres tractats fins aquí no demanen escenificació: els intèrprets simplement canten les paraules dels personatges sense que sigui exigint cap tipus de vestuari, escena o acció. Demés d'aquests, i com ja s'ha dit més amunt, existeixen altres formes anteriors de l'oratori que sí que reclamen una posada en escena. Es tracta, en aquest cas, del drama litúrgic i de la *sacra rappresentazione*.

El drama litúrgic, desenvolupat entre els segles X i XIII, consisteix en una petita representació sorgida com a trop d'un dels texts de la missa. L'argument més antic utilitzat en el drama litúrgic és el de la *visitatio sepulchri*, una escena basada en la visita de les Tres Maries al sepulcre de Jesús després de la seva resurrecció. Sembla que aquesta representació, que s'inicia amb les paraules «Quem q̄aritis in sepulchro hoc?» pronunciades per l'àngel i dirigides a les Tres Maries, va sorgir, com a trop, de l'*introitus* de la primera missa de Pasqua que s'inicia amb les paraules «Resurrexit et adhuc tecum sum». Prenent com a model aquesta petita representació pasqual, van aparèixer posteriorment altres drames basats en altres escenes bíbliques per a ser interpretades en altres moments del cicle litúrgic: Nadal («Quem q̄aritis in pr̄æsepe?»), Epifania («Ordo Magis?») i l'Ascensió («Quem creditis super astra?»). No van ser aquests, això no obstant, els únics temes emprats; amb el temps van aparèixer altres drames litúrgics basats en molts altres passatges del Nou Testament. Aquest gènere no va exercir una influència directa sobre l'oratori, ja que quan aquest es va originar ja feia més de tres segles que el drama litúrgic havia desaparegut; no obstant això, per les seves característiques, pot considerar-se aquest gènere medieval com un precursor de l'oratori.

La *sacra rappresentazione* era una peça teatral cantada que es va originar al centre i al nord de la península italiana cap al segle XIII com una ampliació de la *lauda* dialogada, i va assolir el seu apogeu a Florència entre els segles XV i XVI. Els arguments d'aquestes representacions procedien de la Bíblia o de les vides dels sants, i es tractava sempre de passatges d'un clar caràcter narratiu o dramàtic, per exemple, Abraham i Isaac, l'Anunciació, la Passió o el fill pròdig. La *sacra rappresentazione* també va tenir una notable presència a Roma, on l'arxiconfraria de santa Llúcia de Gonfalone, en el segle XV i primers anys del XVI, tenia per costum, el Divendres Sant, organitzar representacions de la Passió. Per raons de seguretat (sembla que l'afluència a aquests actes, que tenien lloc al Coliseu, era extraordinària), el papa Pau III va decidir, l'any 1539, prohibir-les. No obstant això, i a pesar de la interdicció papal, a finals del segle XVI i fins i tot durant els primers anys del XVII, quan es tractava ja d'un gènere totalment obsolet, encara es podia assistir a Roma a alguna d'aquestes representacions.

A finals de segle XVI, en un intent de renovar el gènere, Emilio de' Cavalieri va compondre la *Sacra rappresentazione di Anima et di Corpo* (1600), composició a mig camí entre l'òpera i l'oratori que va tenir una directíssima influència en la formació d'aquest darrer. Cal remarcar que Cavalieri coneixia perfectament els ideals de la Camerata Fiorentina; tot i que no es pot assegurar, alguns autors assenyalen que fins i tot en podria haver estat un dels seus membres. Sigui com sigui,

la seva *Sacra rappresentazione* participa de l'estil propi de l'òpera de principis del segle XVII. També va tenir aquest compositor contactes, a Roma, amb Felip Neri i la seva congregació; de fet, la seva òpera va ser interpretada el febrer de 1600 a la Chiesa Nova, precisament l'església dels oratorians. De tots els gèneres mencionats fins ara, fou la *Sacra rappresentazione* (concretament la de Cavalieri, i no pas aquelles que es van desenvolupar entre el segle XV i principis del XVI), la que, juntament amb la *lauda*, va exercir sens dubte una major influència en la formació de l'oratori; aquesta sí que va tenir un contacte directe amb els membres de la congregació.

D'acord amb el que s'acaba d'exposar, la *Sacra rappresentazione* de Cavalieri representa un punt de partida comú de l'òpera i de l'oratori; de l'òpera perquè es tracta d'un gènere que requereix escenificació i està composta musicalment seguint els preceptes de la Camerata Fiorentina, de l'oratori perquè el seu text és religiós i va ser interpretada en una església. De fet, la composició de Cavalieri és considerada com la primera òpera impresa de la història (la *Sacra rappresentazione* va ser publicada el 1600, uns mesos abans que les dues *Euridice* de Caccini i Peri). Per altra banda, l'edició de la composició de Cavalieri representa la primera partitura impresa en què apareix un baix xifrat. Resulten ben evidents, a la vista de tot el que s'acaba d'exposar, les connexions entre la *Sacra rappresentazione* i l'òpera; si, per altra banda, es considera la relació d'aquesta obra amb l'oratori, es comprendrà fàcilment que aquest gènere religiós tingui característiques teatrals.

L'any 1600 representa un moment important dins de la història que explica l'origen i primer desenvolupament de l'oratori. Al mes de febrer, durant l'època de Carnaval, es va interpretar a l'oratori de la Chiesa Nova de Roma la *Sacra rappresentazione di Anima et di Corpo* de Cavalieri. Es tracta d'una composició en què l'autor pretenia fer reviuir aquella *sacra rappresentazione* que havia tingut el seu moment d'esplendor durant el segle XV i principis del XVI a Florència i Roma. Es pot afirmar, per altra banda, que l'obra de Cavalieri parteix, en certa manera, de la tradició de la *lauda* oratoriana. En aquest sentit, alguns autors suggereixen que l'argument de la *Sacra rappresentazione* deriva d'una *lauda* dialogada publicada el 1577 a *Il terzo libro delle laude spirituale stampate ad instantia delli Reverendi Padri della Congregatione dell'Oratorio* (el tercer de la primera sèrie de volums esmentats més amunt). Tot i que aquesta relació no pugui ser clarament demostrada, sí que s'observa, almenys, que el text de la citada *lauda*, els personatges de la qual són precisament el Cos i l'Ànima, es reproduïx íntegrament a l'escena quarta del primer acte de la *Sacra rappresentazione*. L'obra de Cavalieri posseeix, doncs, una relació directa amb la Congregació de l'Oratori i amb la *lauda*. El que no resulta tan clar és el context en què l'obra va ser presentada. Tot i que no existeixen dades documentals que demostrin que veritablement la *Sacra rappresentazione* va ser utilitzada com a intermedî musical a l'*oratorio vespertino*, el llibret imprès de l'obra sí que ho suggereix. A continuació del primer i segon actes apareixen dos breus sermons amb una temàtica relacionada amb l'argument de l'obra i suposadament destinats a ser recitats per dos nens que representaven sengles personatges al·legòrics anomenats *Timoroso* i *Elevato*. Clara-

ment, aquesta idea procedeix de l'*oratorio vespertino*, en què cada un dels sermons eren precedits i seguits per fragments musicals (recordem que la *Sacra rappresentazione* consta de tres actes, de tal manera que la seqüència seria la següent: música-sermó-música-sermó-música). A partir de la *lauda* dialogada i de la *sacra rappresentazione*, i com a conseqüència de l'interès dels compositors de l'època a posar música a texts dramàtics, va sorgir a Roma, cap al segon quart del segle XVII el nou gènere anomenat *oratori*.

Abans d'acabar, cal incloure en aquest apartat dedicat als antecedents de l'oratori que requereixen escenificació un tipus de representacions que van començar a organitzar els jesuïtes pocs anys després de la seva fundació l'any 1540. Es tracta d'unes peces teatrals que feia interpretar la Companyia de Jesús a Roma per oferir als estudiants una alternativa de diversió durant l'època de Carnaval. Amb el temps aquestes representacions es van convertir, a més, en un mitjà d'instrucció. D'aquesta manera, els jesuïtes pretenien oferir un espectacle que al mateix temps servís de distracció i resultés edificant per als joves de la ciutat. Tot i que es tractava d'un gènere en què la música no tenia un paper destacat, sí que exerciren aquestes representacions alguna influència en l'oratori. Aquestes no van representar, certament, un model estilístic o estructural, però sí que en va prendre, en canvi, la seva doble funció. L'oratori, igualment, en el marc dels exercicis espirituals organitzats per la congregació fundada per Felip Neri, servia, al mateix temps, per entretenir i instruir. No resulta estranya aquesta coincidència, si es recorda la relació personal entre ambdós fundadors, Ignasi de Loiola i Felip Neri.

Tot el que s'ha dit fins aquí demostra els clars paral·lelismes existents entre l'oratori i el teatre; tots els gèneres que poden considerar-se com els seus precursors posseeixen característiques dramàtiques. En tots els casos, ja siguin antecedents remots o propers, sempre es presenta una història desenvolupada a partir del diàleg entre els diferents personatges que intervenen a l'acció. Per altra banda, també s'ha evidenciat una clara connexió entre l'oratori i l'òpera, aquest darrer el gènere dramaticomusical per excel·lència. De fet, ambdues formes parteixen d'un origen comú. El que les va distanciar va ser, per una part, el text i, per l'altra, l'àmbit. L'òpera, amb els seus arguments profans, va fer-se el seu lloc als teatres, espai on l'escenificació era possible. Contràriament, l'oratori, basat en escenes bíbliques o hagiogràfiques, es va desenvolupar en esglésies o altres dependències contigües on una posada en escena hauria resultat impossible (l'església, certament, no estava pensada per a l'escenografia, almenys per a una escenografia teatral).

3. ELEMENTS TEATRALS A L'ORATORI

Si, almenys des del punt de vista dels seus antecedents, l'oratori sí que sembla un gènere dramàtic, caldrà analitzar a continuació quins elements d'aquell el caracteritzen d'aquesta manera. En primer lloc s'observa que, en general, l'oratori es basa en llibrets dramàtics o dramaticonarratius. En la majoria dels casos la història es desenvolupa a partir d'uns personatges que dialoguen entre si; hi pot ha-

ver, a més, la intervenció d'un narrador que, sense participar directament a l'acció, informa l'espectador de determinats successos imprescindibles per a una completa comprensió de l'argument. Fins i tot en el cas d'un llibret que exigeixi la presència d'un narrador, l'element dramàtic sempre hi tindrà un major pes que el narratiu. (Cal assenyalar, això no obstant, una curiosa excepció: el que s'ha convertit, almenys per a l'aficionat comú, en l'oratori més famós i paradigmàtic de tota la història de la música europea, el *Messiah* de Händel, no està compost sobre un text dramàtic. El seu llibret consisteix en una sèrie de passatges bíblics ordenats de tal manera que efectivament expliquen una història, però que en cap cas s'hi aprecia la intervenció d'un sol personatge.)

Un repàs dels llibrets d'oratoris catalans del segle XVIII i primers anys del XIX³ demostra el que s'acaba d'afirmar al paràgraf anterior. La característica dramàtica de la major part d'aquests texts és suggerida, d'entrada, per la indicació, al principi del llibret, dels diferents personatges que intervenen en el desenvolupament de l'acció. La posterior lectura del llibret no farà més que corroborar la hipòtesi: en efecte, l'argument serà desplegat a partir del diàleg entre aquells personatges. Per altra banda, els texts d'aquestes composicions es dividiran en dues grans categories: aquells en què es narra de manera lineal una única història i els de tipus al·legòric. En tots dos casos els arguments tindran un origen bíblic o hagiogràfic. En el tipus de llibret al·legòric, una virtut o un episodi de la vida del sant a qui es dedica l'oratori es posarà en relació amb un passatge bíblic, generalment veterotestamentari. En un primer moment, i durant la major part de la composició, es presentarà de manera dramatitzada l'escena procedent de la Bíblia. Al final de l'obra, encapçalat de vegades per les paraules «Licència» o «Cántico», s'arribarà a un fragment, normalment un recitatiu i un cor, en què s'equipararà el sant a qui està dedicat l'oratori amb el passatge bíblic que s'acaba de dramatitzar. Cal recordar, aquí, que a l'òpera també van existir aquestes dues categories: a més del primer tipus de llibret, en el qual, com ja s'ha indicat, es narra una única història, també va ser habitual, especialment al segle XVII, trobar texts al·legòrics. En aquests darrers el destinatari era un monarca les virtuts del qual eren comparades, en aquest cas, amb les de personatges mitològics o de la història antiga.⁴ Pel que fa a l'òpera, la «Licenza» se situava al principi de llibret i no pas al final, fet que no suposa, això no obstant, una diferència substancial.

Ja s'ha indicat més amunt que en l'oratori, per les característiques pròpies dels espais on solia interpretar-se, no era habitual l'escenificació. I això, certament, representava un inconvenient de cara a la completa comprensió de l'argu-

3. Per a una llista de llibrets d'oratoris catalans del segle XVIII, vegeu Xavier DAUFÍ, «Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII», tesi doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas, 2001; Daniel CODINA I GIOL, *Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la Biblioteca de Montserrat: Segles XVII-XIX*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, col·l. «Scripta et Documenta», núm. 64.

4. Vegeu Manfred F. BUKOFZER, *Music in the baroque era: From Monteverdi to Bach*, Nova York, Norton, 1947, p. 395.

ment. En l'òpera, per mitjà de l'escenificació, el públic rebia una informació addicional no inclosa en el text que l'ajudava a entendre perfectament l'acció que transcorria. L'oratori, per la seva banda, va haver de desenvolupar altres mitjans per afegir aquesta informació complementària que no podia oferir-se per manca d'acció, vestuari i escena. Cal recordar, per altra banda, que la figura del *testo*, que havia estat tan important a l'oratori italià del segle XVII, va anar desapareixent cap al canvi de segle. Ja el 1707, el canonge Arcangelo Spagna expressava la idea que, gràcies a la música, l'oratori esdevenia una veritable *rappresentazione uditiva*. La solució aportada per un dels més eminents llibretistes del moment, Metastasio, les obres del qual, almenys durant una part del segle XVIII, foren preses com a model, va ser la d'incloure en el text, normalment en els recitatius, elements descriptius i narratius per tal que l'espectador pogués entendre allò que no podia veure's a l'escenari. Cal assenyalar que Metastasio, a més d'autor de llibrets operístics, es va dedicar igualment a la creació de texts per a oratoris.⁵

Aquest recurs també va ser adoptat pels llibretistes catalans. Al text de *Daniel en Babilonia* (oratori amb música de Francesc Queralt compost el 1777), se'n pot trobar algun exemple. En aquesta obra, de tipus al·legòric, s'explica en primer lloc el passatge en què el profeta Daniel desxifra, a requeriment del rei Baltasar, el significat dels mots *Mané, Thecel i Phares*.⁶ Al final de l'oratori es compara la figura del profeta amb la de sant Magí, el personatge a qui l'obra està dedicada. El segon acte s'inicia amb un recitatiu en què Nitocris, la mare del rei, informa del que està passant:

Nitocris: Vive alegre Señor. Señor respira
eternamente vive, mira, mira,
la gente como clama
por la paz de su Rey; oye que llama
en el confuso alboroto
al Profeta Daniel. El comun voto
à tu favor suspira: Su deseo
solo tu bien anhela: Yá el Hebreo
con Josedech aqui se vá acercando
del Pueblo acompañado; yá vá entrando
à tu alvergue Real, y yá estoy viendo
como à tus pies le ván introduciendo.

En el cas d'existir representació es veuria sobre l'escenari l'arribada de Daniel a la cambra reial, amb la qual cosa part del text d'aquest recitatiu es faria innecessari.

5. Entre 1730 i 1740, Metastasio va escriure un total de set llibrets d'oratori que van ser posats en música per nombrosos compositors del moment. Els autors de les primeres versions musicals d'aquests texts van ser Caldara, Reutter, Porsile i Predieri. Cal assenyalar, a més, l'existència d'un vuitè llibret compost el 1727, *Componimento sacro per la festività del SS Natale*, l'estil del qual, això no obstant, no és en absolut representatiu de Metastasio.

6. Vegeu *Antic Testament, Llibre de Daniel*, 5:25.

El text de *La Virgen María en el Calvario*, un altre oratori de Francesc Queralt compost el 1794, serveix de font per a altres exemples. En aquesta obra, a partir del diàleg entre els diferents personatges, es presenten els fets que es van succeir des de la mort de Jesús fins que va ser enterrat. En els recitatius es troben passatges en què s'explica el que passa i que, per manca d'escenificació, no podem veure. Després del primer cor se senten en un recitatiu les paraules següents: «¡Ya Jesús espiró! ¡Ya finalmente / su espíritu entregó en manos del Padre / [...]» Sabem, d'aquesta manera, que Jesús acaba de morir; se'ns informa verbalment d'un succés que, en el cas de l'òpera, hauria pogut ser representat a l'escenari. Més endavant, també en un recitatiu, trobem un altre passatge en què es va narrar el que succeeix:

María:	[...] Hacia al calvario Se encamina resuelto y temerario Un furioso tropel de gente armada: Alguna nueva ofensa preparada, Algun oprobrio nuevo se maquina.
Juan:	Ciego un Soldado, oh Madre, se avecina Al cadaver sagrado.
Magdalena:	Y con la lanza hiere su costado.
María Cleofás:	¡Qué asombro! ¡Qué prodigio!
Magdalena:	Sangre pura, Con agua cristalina, su rotura Mana del corazón.

Un altre fet que a falta d'escenificació ha de ser explicat amb paraules és el davallament de la creu. És ara Maria Cleofàs qui canta el text següent: «Ya del sagrado leño van baxando / el divino cadaver [...]». En el cas d'haver existit representació, aquest fet hauria estat, sens dubte, representat a l'escenari, amb la qual cosa no hauria estat necessari expressar-lo verbalment.

Els exemples aportats fins aquí són una petitíssima mostra de quelcom que era del tot habitual en els llibrets del segle XVIII. Aquesta característica demostra la clara vocació teatral de l'oratori, un gènere que, malgrat que no preveu la representació, té la seva base en un text de tipus dramàtic (un element, aquest, propi del teatre). Un text que, d'altra banda, supleix, allà on cal, allò que no es veu a l'escenari per manca de representació amb descripcions.

Una altra característica que apropa l'oratori al gènere teatral és l'estructura del seu llibret, del tot paral·lela a l'operístic. L'òpera està composta per una successió de moviments construïts segons els diferents tipus formals del *stile rappresentativo*, és a dir, es constitueix d'àries, recitatius, cors, etc., tots ells formes desenvolupades al llarg del segle XVII i paral·lelament a l'evolució del gènere operístic.

A l'oratori aquests tipus formals posseeixen, en línies generals, les mateixes funcions que s'observen a l'òpera. Habitualment els recitatius són els encarregats de portar l'acció dramàtica, és a dir, són els que contenen els diàlegs entre els diferents personatges a través dels quals l'oient pot comprendre la història que s'està representant. Al contrari del que succeeix a l'òpera, ja s'ha vist, a l'oratori, els texts dels recitatius contenen un major nombre d'elements narratius. Això no obstant, no fa dels recitatius de l'oratori quelcom essencialment diferent dels operístics. L'ària, per altra banda, posseeix una funció del tot distinta: en ella l'acció es deté i el personatge que la interpreta expressa un sentiment o reflexiona sobre el que acaba de passar. Normalment l'ària segueix el recitatiu i representa la seva culminació; és més, en els llibrets operístics de Metastasio l'ària conclou una escena i el personatge que l'ha cantada, com és prescriptiu, surt de l'escenari. En el cas de l'oratori això és potser més difícil de comprendre pel fet de no existir escenificació, però habitualment el personatge que acaba de cantar una ària no torna a intervenir en els números següents, la qual cosa fa suposar que, si hi hagués representació, aquest sortiria de l'escena. Sigui com sigui, resulta evident que aquest recurs d'ajuntar una ària i un recitatiu respon clarament a criteris dramàtics. Aquest conjunt, que inclou els dos elements presents a l'òpera, acció (recitatiu) i reflexió (ària), representa la base de l'escena teatral operística.

Si centrem l'atenció en el que expressa el text, podrem trobar igualment paral·lelismes amb l'òpera. En aquesta darrera, les paraules són les encarregades de transmetre els diferents estats d'ànim o afectes que la música haurà de reflectir. És per això que, segons el text, hi podran haver àries de *bravura*, metafòriques, *di mezzo carattere*, *di portamento*, etc. Aquesta idea també va ser recollida per Metastasio en els oratoris, de manera que en els seus llibrets es trobaran igualment diferents tipus d'àries que reflectiran els diferents estats d'ànim dels personatges. Smither explica que en els oratoris metastasians les àries responen bàsicament a quatre categories: dramàtica (quan deriven directament de la situació dramàtica i en són un resposta), religiosa (en la qual s'expressa un creença en Déu, es fa una oració o es predica un sermó), metafòrica (en la qual un personatge compara la seva situació dramàtica o la seva condició amb una imatge de la natura) i sentenciòsa (en la qual el text se centra en una màxima o proverbi). Per altra banda, les àries es podran classificar també segons el seu afecte: alegria, pau, lamentació...⁷

Heus ací alguns exemples dels molts que es podrien aportar pel que fa a l'oratori català. És pot començar per *Ana madre de Samuel*, obra de Francesc Queralt composta el 1778 en què es troba un exemple d'ària dramàtica. S'hi explica la història d'Anna, la dona estèril d'Elcanà, que després de dirigir les seves pregaries a Déu finalment dona a llum Samuel (1Sa 1,1-16 i 2,1-10). En el moment que presenta el seu fill al temple canta una ària que deriva clarament de l'acció mateixa; Anna explica el que està fent:

7. 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. 59-61.

Soy la esteril muger,
que á Dios rogaba, Helí,
un hijo conseguí,
oy le vengo á ofrecer,
en justa gratitud.

Recibidlo Señor
al Niño Samuél
su amor sea al nivél
de solo vuestro amor,
encended su fervór
pues sois eterna Luz.

A *La conversión de Agustino* (Francesc Queralt, 1804) hi ha un altre exemple d'ària dramàtica. Com suggereix el títol, en aquest oratori es dramatitza la circumstància de la conversió de sant Agustí. Al principi, quan aquest personatge encara està entregat als plaers mundans, canta una ària en què manifesta les seves intencions i explica què és el que fa:

Que delicia, que contento
la alma mia probará,
disfrutando aquel momento
de su amada libertad.

Ella sola es mi atractivo,
ella sola el bien que anhelo,
ella sola mi consuelo,
toda mi felicidad.

A l'obra ja citada anteriorment, *La Virgen María en el Calvario*, després que la Verge Maria expressi el seu desig que Joan, Maria Magdalena i Maria Cleofàs es quedin amb ella al peu de la creu, aquesta darrera, en un recitatiu, manifesta que no la deixarà mai sola. A continuació canta una ària que podria classificar-se com a metafòrica, en la qual explica que es quedarà al costat de Maria tot i el perill que això pugui suposar. Aquest personatge es compara amb una au que, tot i sentir que s'apropa un caçador, no dubta a córrer per protegir les seves cries:

Soy cual tímida avecilla,
Que sencilla, desde el nido,
Se estremece al estallido
Del astuto cazador.

Mas con todo no se mueve,
Y se atreve, si la llama,
A seguir de rama en rama
De su prole el fiel clamor.

L'oratori *Las dos sillas reales*, compost l'any 1799 per Josep Cau, presenta un altre exemple de text metafòric en què l'actitud despreocupada davant la mort d'algunes persones és comparada amb la vida feliç d'un rossinyol que no sospita que l'observa l'esperver.

El ruiseñor gorga
En la selva florida
Sin mirar que su vida
asecha el gavián

El hombre en este mundo
Se alegra, se divierte,
Sin pensar que la muerte
Le busca con afán.

A l'*Oratorio a San Felipe Neri*, compost per Francesc Queralt el 1802, es representa el moment en què el Creador es manifesta al sant inflamant-li el seu cor amb el foc de l'amor diví. En aquesta composició hi ha una ària religiosa en què el protagonista s'adreça al Pare per mitjà de l'oració. Un recitatiu en què Felip Neri, en actitud de pregària, demana a Déu una espurna del foc que representa el seu amor per la humanitat culmina amb l'ària següent:

No puede en tanta pena
mi pecho enamorado
decirte, oh dueño amado,
con qué ansia el alma está.

Raye una luz serena
de ésa, tu ardiente esfera.
Mi amor haz que te quiera
como te debo amar.

Es pot aportar, encara, un altre exemple d'ària religiosa, aquest cop procedent d'*Ana madre de Samuel*. És el moment en què Anna, al Temple, davant del sacerdot Elí, eleva la seva pregària a Déu:

Dadle Cielos constancia
á mi pecho oprimido,
los arrogantes insufribles tiros.

Ella trueca en agravios
Divinos Beneficios;
mas yo de sus injurias
hago á Dios agradable sacrificio.

Ofresco, Dios eterno,
 si me diereis un hijo,
 Consagrarle en el Templo
 voluntaria oblacion de mi cariño.⁸

Des del punt de vista estructural, el text de les àries dels oratoris catalans del segle XVIII segueix també molt de prop el de l'òpera. És lògic que sigui així si es considera el fet que la forma musical, en ambdós gèneres, era la mateixa. Són diversos els tipus d'àries més emprats en aquest moment pels compositors: des de les formes més arcaïques, utilitzades fins a mitjan segle, com podrien ser l'ària *da capo* o *dal segno*, fins a d'altres més modernes que van tenir la seva vigència entre els anys vuitanta del segle XVIII i les dues primeres dècades del XIX, entre les quals destaquen l'ària en dos temps o l'ària *durchkomponiert*. S'observa, d'altra banda, que la majoria d'aquestes formes (que no són, no obstant això, totes les que van existir) estan constituïdes per dues parts musicals. En general, el text de les àries, tant de l'òpera com de l'oratori, es compon de dues estrofes d'un mateix nombre de versos. Així, en els tipus *da capo* o *dal segno*, la primera estrofa es canta a la primera secció i a la seva repetició, mentre que la segona s'utilitza en el fragment central. En l'ària *durchkomponiert* (composta a base de múltiples parts) es requerrà, contràriament, un poema amb un major nombre d'estrofes, una per a cada una de les seccions musicals.

4. A MANERA DE CONCLUSIÓ

Una primera observació dels llibrets d'oratori, composts com ja s'ha vist a base de diàlegs entre els diferents personatges que intervenen a l'acció, suggereix que aquestes composicions puguin pertànyer al gènere dramàtic. Un posterior i més profund estudi corrobora aquesta suposició. Per altra banda, cal remarcar que l'origen de l'oratori està clarament emparentat amb el de l'òpera. Ja s'ha vist que la *Sacra rappresentazione* de Cavalieri (antecedent directe de l'oratori) i l'òpera posseeixen un origen comú: ambdues parteixen dels ideals de la Camerata Fiorentina, els integrants de la qual, en un intent de ressuscitar la tragèdia grega, van crear el *dramma per musica*, un nou gènere musical dramàtic que, això no obstant, va tenir finalment ben poc a veure amb aquella antiga forma.

8. Cal assenyalar que els exemples aportats des de la pàgina 177 fins aquí tenen procedències diverses. Les citacions de *Daniel en Babilonia*, *La Virgen María en el Calvario*, *Ana, Madre de Samuel* i *La conversión de Agustino* han estat extretes de llibrets impresos (en els tres primers casos) i de manuscrit (en el darrer). Les citacions de *Las dos sillas reales* i de l'*Oratorio a San Felipe Neri* procedeixen de les partícels. En els texts citats dels llibrets s'han mantingut l'ortografia i puntuació originals, mentre que els que s'han extret de les partícels es presenten normalitzats.

EL FONS DEL COMPOSITOR JOAQUIM CASSADÓ I VALLS A LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA

NÚRIA PORTELL I RIFÀ

RESUM

L'article dóna notícia del Fons Cassadó, format principalment per partitures manuscrites conservades a la Biblioteca de Catalunya. Joaquim Cassadó (1867-1926) va ser mestre de capella, director coral i ensenyant, i paral·lelament va compondre moltes obres al marge de les que li imposaven aquestes activitats professionals. El fons descrit inclou aproximadament 230 obres i fragments, incloent música religiosa, música de cambra vocal i instrumental, música simfònica, per a instruments solistes, música de ball i música teatral. Dins aquesta producció sobresurten per la seva importància la *Simfonia dramàtica* i l'òpera *Lo monjo negre*. Finalment, cal destacar que el fons també inclou dues obres simfòniques del seu fill, el violoncel·lista Gaspar Cassadó (1897-1966).

PARAULES CLAU: Joaquim Cassadó, Gaspar Cassadó, música del romanticisme, música del segle xx, nacionalisme musical, Biblioteca de Catalunya.

THE ARCHIVAL COLLECTION OF THE COMPOSER JOAQUIM CASSADÓ I VALLS AT THE BIBLIOTECA DE CATALUNYA

ABSTRACT

The article describes the Fons Cassadó (Cassadó Collection) at the Biblioteca de Catalunya in Barcelona. Joaquim Cassadó (1867-1926) was a chapelmaster, choral conductor, teacher and composer. His collection includes about 230 works and fragments in many genres of sacred music, chamber music (vocal and instrumental), symphonic music, repertory for solo instruments, dance music and theatre music. In Cassadó's production stands out the *Simfonia dramàtica* ('Dramatic symphony') and the opera *Lo monjo negre* ('The black monk'); the collection also includes two symphonic works by his son, the cellist Gaspar Cassadó (1897-1966).

KEYWORDS: Joaquim Cassadó, Gaspar Cassadó, music of the Romantic period, 20th-century music, musical nationalism, Biblioteca de Catalunya.

El fons Joaquim Cassadó va ser lliurat a la Biblioteca de Catalunya a finals dels anys setanta per la seva nora M. Rosa Bau, vídua de Josep Cassadó i Moreu, fill petit de Joaquim. La darrera reordenació dels fons i arxius personals de la Secció de Música ha permès completar la descripció de la documentació del fons. Per aquest motiu, en aquest article volem donar notícia de les novetats més significatives.

En l'elaboració del primer inventari, per tractar-se d'una gran quantitat de partitures, partícels o parts d'obres barrejades, es van establir uns determinats sistemes de reconeixement. D'una banda, la tonalitat d'una obra o d'un moviment va permetre de reconstruir-ne les parts o ajuntar partitures i partícels; de l'altra, en el cas de números solts de sarsuela en els quals surten personatges, fer-los constar va permetre també d'aplegar uns quants números. El pas següent va ser agrupar els documents en tres grans grups: música religiosa, música profana i documentació. A continuació es van organitzar per ordre alfabètic i finalment es van registrar.

En l'inventari actualitzat, la incorporació de material nou ha comportat la modificació d'alguns paràmetres del primer inventari. El fet d'afegir documents nous (alguns dels quals completen obres ja existents en el primer inventari) amb topogràfics nous ha obligat a modificar l'ordre de la documentació com també a ampliar el quadre de classificació amb més grups. Tot i així, les obres continuen estant per ordre alfabètic dintre de cada grup. Pel que fa a la descripció dels documents, s'han mantingut els camps del primer inventari amb petites modificacions.

La descripció de les obres que s'esmenten en les llistes d'aquest article s'ha reduït al títol, autor del text si s'escau, any quan hi consta, repartiment bàsic, tipologia del document i topogràfic.

Joaquim Cassadó nasqué a Mataró el 1867, ciutat on començà els seus estudis musicals que continuà a Barcelona. Estudià en el Seminari Conciliar, on n'esdevingué mestre de capella; més endavant ho fou de la parròquia de la Mercè fins al 1906. El 1900 fundà l'Associació Capella Catalana, amb més de cent cantaires. També dirigí la Societat Coral Pau i Esperança de Sant Andreu del Palomar (posteriorment, l'Eco de Catalunya). Entre 1907 i 1915 es traslladà a París per tal que els seus fills Agustí i Gaspar completessin els estudis musicals. En tornar a Barcelona, continuà les seves tasques de compositor i de professor de música fins a la seva mort el 1926.

Al llarg d'aquesta vida dedicada plenament a la música, Joaquim Cassadó compongué per a tots els gèneres musicals, i així en deixen constància les seves partitures manuscrites i impreses. En el camp de la música sacra, en el fons es comptabilitzen cent quaranta-cinc obres i fragments que se situen, les que estan datades, entre els anys 1884 i 1908. La major part s'escrigueren al seu pas per les institucions eclesiàstiques en què treballà, d'entre les quals sobresurt l'església de la Mercè. La majoria de les obres són pregàries i peces breus per a les celebracions litúrgiques: *Agnus Dei*, himnes, *Ave Maria*, *Ave verum*, parenostres, rosaris, trisagis..., però també obres de més envergadura com misses solemnes, misses de rèquiem, *Salve Regina* o oratoris. La llista següent conté les obres que s'han po-

gut reagrupar i les que són novetat a l'inventari; queden excloses de la llista aquelles obres que només han incorporat alguna partícel·la o esborrany (igualment es poden consultar a l'inventari).

<i>Música sacra</i>	<i>Topogràfic</i>
<i>Canto a la Virgen Santísima</i> Per a veu i orgue Partitura, partícel·les	M 6411
<i>Jesús als pecadors</i> Per a cor de veus d'home Partícel·les	M 4525/11
<i>Magnificat: Fantasía poética en un acte</i> (text de J. Trullol y Plana) Partitura, partícel·les de veu i d'orquestra	M 4525/17(1) M 4525/17(2) M 6477
<i>Misa coral a grande orquesta</i> (1894) Partitura, partícel·les de veu i d'orquestra	M 4526/10 M 4527
<i>Misa de Requiem</i> (1892) Partitura, partícel·les de veu i d'orquestra	M 1412 M 4531
<i>Misa solemne Mater Purísima: A dos coros, 7 voces desiguales y a grande orquesta</i> (1907) Partitura, partícel·les de veu i d'orquestra	M 4526/9 M 4528 M 4537
<i>Oració al Sagrat Cor de Jesús: A dos veus iguales, solo y chor</i> (poesia de Sta. Teresa de Jesús; traducció catalana de Joseph Ma. de Sucre) Partícel·les de veu i d'orquestra	M 4539/6
<i>Salve Regina</i> Per a cor i orquestra Partitura, partícel·les de veu i d'orquestra	M 4545/9 M 6471
<i>Salve Regina</i> Partícel·les de veu	M 6412
<i>Salve Regina: A solo y coro de tiples</i> Partitura, reducció per a veu i acompanyament, partícel·les de veu i d'orquestra	M 6410
<i>Salve Regina: A tres tiples con acompto. de Violín, Cello, Basso y Armónium</i> (1899) Partitura, partícel·les de veu i d'orquestra	M 4545/13
<i>Trisagio al Smo. Sacramento</i> Partícel·les de veu	M 4553/1
<i>Veni sponsa Christi</i> Partícel·les de veu	M 6409

Música escènica a banda, el fons conté altres cinquanta-cinc obres de música profana per a diverses combinacions i estils: música vocal, música per a orquestra, música de cambra, per a instruments solistes, música de ball, etc. Com a noves incorporacions dins d'aquests gèneres, cal esmentar les partitures hològrafes i còpies manuscrites del *Cuarteto español El Alcázar de las perlas: Para dos violines, viola y violoncello*. Una de les partitures conté una fotografia del quartet format per Alfred Quer, Joan Massià, Gaspar Cassadó i Josep Garangou (Barcelona, 17 de gener de 1918), que interpretaren el quartet en diverses ocasions. També són novetats les partitures de *Flores de Triana: Capricho español para violín y orquesta*; d'*Hispania: Fantaisie espagnole pour piano et orchestre*, que inclou una nova versió inacabada per a soprano, piano i orquestra, i de la *Sinfonia en do menor*, també coneguda com a *Simfonia Dramàtica*. Sobre aquesta obra Joaquim Cassadó escrigué el fullet *Simfonía dramática: Estrenada ab gran éxit en Nurnberg lo dia 29 de Mars de 1901* (document inclòs en el fons).

Joaquim Cassadó també va posar música a poesies d'escriptors coetanis. En destaca la col·laboració amb Apel·les Mestres amb l'obra *Cançons dels mesos* per a veu i piano, de la qual s'ha incorporat la partitura manuscrita sencera. Cada una de les cançons la dedica a un cantant reconegut, com Conxita Badia, Concepció Callao o Emili Vendrell.

Altres novetats a destacar són la partitura i la reducció per a piano de l'única sardana que es conserva en el fons, *Patria anyorada*, la *Salutació al Excelentíssim Ajuntament de Mataró* per a cor de veus d'home, i varies obres de música de cambra. La llista següent conté les obres que han quedat completades amb les noves incorporacions (per la seva rellevància també s'hi inclou, tot i que incompleta, la nova versió d'*Hispania*).

<i>Música profana</i>	<i>Topogràfic</i>
<i>Cançons dels mesos</i> (text d'Apel·les Mestres) (1919) Dotze cançons per a veu i piano Partitura	M 4556/1-3
<i>Cuarteto español El Alcázar de las perlas: Para dos violines, viola y violoncello</i> (1917) Partitura, partitel·les	M 6398/1-3
<i>Diálech</i> Per a orquestra de corda, harmònim i arpa Partitura, partitel·les	M 6415
<i>Flores de Triana: Capricho español para violín y orquesta</i> (1911) Partitura, reducció per a violí i piano, partitel·la de violí	M 6402/1-3
<i>Hispania: Fantaisie espagnole pour piano et orchestre</i> (1910) Partitura, partitel·les	M 6431/1-2
<i>Hispania: Fantaisie espagnole pour piano et orchestre</i> (1910) Reducció per a dos pianos	M 6432

<i>Hispania: Preludio</i> Per a piano i orquestra Partitura	M 6434
<i>Hispania</i> Particel·les de <i>Preludio</i> i <i>Seguidillas</i>	M 6436
<i>Hispania</i> Per a soprano, piano i orquestra Partitura i reducció per a veu i piano, incompletes	M 6435
<i>¡Olé mi tierra!: Fantasia andaluza para violoncello con acompañamiento de piano</i> (1908) Partitura, particel·la	M 6420
<i>Patria anyorada: Sardana</i> Per a cobla Partitura, reducció per a piano	M 6421
<i>Salerosas manolas: Valse espagnole</i> Reducció per a piano	M 6422
<i>Salutació al Excelentíssim Ajuntament de Mataró</i> Per a cor de veus d'home Partitura, particel·les	M 4545/2
<i>Serenata española: Para violoncello y piano</i> (1914) Partitura, particel·la	M 6423
<i>Sinfonia en do menor</i> (1898) També coneguda com a <i>Simfonia dramàtica</i> Partitura inacabada, particel·les	M 6458 M 6481
<i>Sospirs</i> Per a oboè, quintet de corda, harmònim i piano o arpa i harmònica de cristall Esborranys de partitura, particel·les	M 6459
<i>Vals</i> (1892) Per a cor de veus d'home i orquestra Partitura, particel·les d'orquestra	M 6418
<i>Vals jota</i> Per a orquestra Partitura, particel·les	M 6470
<i>Vals per Caramellas</i> (Joaquim Cassadó i Valls) Per a cor de veus d'home i orquestra Partitura, particel·les d'orquestra	M 6407

Dins de la música escènica destaca per damunt de tot la incorporació de la partitura, reduccions per a veu i piano i material de l'òpera *Lo monjo negre: Llegenda tràgica en tres actes*, amb text original de Frederich Soler y Hubert (Serafí

Pitarra), arranjat pel seu fill Ernest Soler de las Casas. Escrita en català, s'hagué de traduir a l'italià per a ser estrenada al Liceu el 1920 amb el títol *Il monaco nero*.

Del gènere de la sarsuela i l'opereta el fons conté dinou obres identificades i altres trenta-dues partitures i fragments sense identificar. La llista següent inclou les que han incorporat material i també les novetats *El amor de una princesa*, *Bella-Rosa*, *El cortijo* i les dues sarsueles en català *Buscant contracte* i *La núvia de bronzo*.

<i>Música escènica</i>	<i>Topogràfic</i>
<i>Lo monjo negre: Drama líric en tres actes</i> (llibre d'en Frederich Soler; arranjament (per a òpera) de son fill Ernest Soler de las Casas) (1908-1911) Partitura, reducció per a veu i piano, partícel·les	M 6482/1-7
<i>Lo monjo negre: Drama líric en tres actes: Overtura</i> Partitura, partícel·les	M 6483/1-2
<i>Las alas del amor</i> Sarsuela Partícel·les d'orquestra	M 4562 M 6478
<i>El amor de una princesa: Opereta en tres actos</i> (text de Mariano Galobardas i Alejandro P. Maristany) Partitura, reducció per a veu i piano	M 6405
<i>Bella-Rosa: Opereta en dos actos y tres cuadros</i> (llibre de Juan Eugenio Morant) Partitura, reducció per a veu i piano	M 6406/1-2
<i>Buscant contracte: Zarzuela ab un acte y 3 cuadros</i> Reducció per a veu i piano	M 6413
<i>El cortijo</i> (text d'Àngel Custodio Pintado) Sarsuela Partitura, reducció per a veu i piano	M 6414
<i>La noche del Pilar</i> (text de Ramón Asensio?) (1906) Sarsuela Partitura, reducció per a piano incompleta	M 4579/25
<i>La núvia de bronzo: Conte fantàstich en 1 acte y 4 cuadros</i> (text d'Ernest Soler de las Casas (Pitarra fill)) (1908) Partitura, reducció per a veu i piano	M 6419
<i>El príncipe tonto: Zarzuela en tres actos</i> (text de Sebastián Trullol y Plana) (1902) Partitura, reducció per a veu i piano, partícel·les de veu i d'orquestra	M 6408 M 4566 M 6480

<i>El terror de los maridos</i>	M 4569
Sarsuela	M 6479
Partitura, partitel·les d'orquestra	
<i>La real mentira</i> (text de Gonzalo Cantó i Manuel Álvarez Naya)	M 4568
Sarsuela	M 4575/1-3
Partitura, reducció per a veu i piano, partitel·les d'orquestra, part d'apuntar, part de violí director	M 6474/1-2

Finalment, altres novetats a destacar que s'han afegit a l'inventari són els llibrets manuscrits o mecanoscrits de les sarsueles *Las alas del amor*, *El terror de los maridos* i *El amor de una princesa*, com també partitures manuscrites d'altres compositors, entre elles la partitura hològrafa *Pensament melodich (II): Piano y armonium, violi ad libitum* (1888), d'Enric Masriera.

Resta recordar les dues obres del seu fill Gaspar Cassadó i Moreu, incloses ja en el primer inventari, *Variations concertantes: Pour piano et orchestre* i *Nocturnes portugais: Esquisses symphoniques pour violoncello obligato et orchestre*.

El fet d'afegir aquestes novetats, com també d'ajuntar partitures i partitel·les que estaven per separat, ha ajudat a completar el corpus de les obres i a definir amb més precisió el conjunt de l'inventari. Confiem, d'aquesta manera, aportar més llum a l'obra de Joaquim Cassadó i, al mateix temps, engrescar musicòlegs i intèrprets a aprofundir en l'estudi de la seva música i a difondre-la.

L'inventari es pot consultar a la pàgina web següent: <http://www.bnc.cat/fons/inventaris/smusica/cassado/cassado.pdf>.

RESSENYES

BONASTRE, Francesc; GREGORI, Josep Maria; GUINART, Andreu (col·l.). *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*. Volum 2/1 i 2/2: *Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009. (Arxius i documents. Eines de recerca; 5/1 i 5/2) ISBN 2/1 i 2/2: 978-84-393-7967-6 (2/1 i 2/2). ISBN 978-84-393-7475-6 (o. c.).

La publicació del catàleg del Fons Musical de la Parròquia de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar ens aporta als musicòlegs una eina de primer ordre de cara a iniciar, ampliar o completar les nostres recerques musicològiques. En aquest sentit, i tal com assenyalen els autors, la importància del fons rau en què és un dels més rellevants de la Península, sobretot pel que fa a la música del barroc hispànic.

En dos toms es cataloguen un total de 2.119 obres tant d'autor com anònimes, que abracen des del segle XVII fins al XIX. Aquest volum tan rellevant d'obres, així com els compositors representats, comporta qüestionar-se el pes que tingué la vila i església de Canet de Mar en la producció i recepció de la música, qüestió aquesta que resta profusament estudiada pels autors del catàleg. Dues són les conjectures que en destaquen a les pàgines introductòries i històriques del fons i la capella musical. Una primera fa referència a la gran activitat marítima de Canet de Mar, que revertí en una manifesta puixança econòmica, i consegüentment la música s'hi pogué expandir d'una manera còmoda. Una segona es refereix a la tasca difusora que exercí Tomàs Milans i Godayol —fill de Canet de Mar. En efecte, el seu període de mestre de capella al capdavant del Palau Comtessa de Barcelona li permeté gaudir d'un estatus privilegiat per a poder contactar amb la música que es feia al moment. És per això que, molt probablement, s'endugué còpies de músics coetanis i anteriors, les quals estan servades al fons musical de l'església de Canet de Mar.

Ultra les interessants i informatives cinquanta-set pàgines inicials, al catàleg se'ns ofereix una profusa bibliografia, unes aclaridores notes i abreviatures per a la consulta. La catalogació ordena alfabèticament les obres per autors i anònims i gèneres musicals. Clouen el catàleg uns rics índexs —d'autors, genèric i literari— que faciliten a bastament la tasca de l'investigador.

En resum, una bona eina de treball, com ja he dit, que de ben segur procurarà noves descobertes per a la comunitat científica musicològica i al públic estudiós o interessat per la música.

Jordi Rifé i Santaló

Doctor en musicologia

Professor de la Universitat Autònoma de Barcelona

ALMACELLAS I DÍEZ, Josep Maria. *Del carrer a la sala de concerts. La Banda Municipal de Barcelona (1886-1944)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2006. ISBN 84-7609-920-7.

Es tracta d'un rigorós i extens estudi sobre la Banda Municipal de Barcelona com a institució musical, amb especial èmfasi al detall de la vida associativa i concertística de l'entitat, resultat del treball de recerca encaminat a obtenir el grau de doctor del seu autor, Josep Maria Almacellas, obtingut a la Universitat de Barcelona després de nombrosos anys de recerca en els arxius municipals i d'una elaboració documentada i literàriament àgil.

La Banda Municipal de Barcelona —que ja comptava amb un estudi menor, obra del catedràtic de la Universitat Autònoma de Barcelona, Dr. Francesc Bonastre (*La Banda Municipal de Barcelona: Cent anys de música ciutadana* (1989), redactada amb motiu del centenari de la fundació oficial de l'entitat — és una institució molt significativa de la història musical de la ciutat, amb un abast i ambició molt superiors al que sol ser habitual en entitats d'aquesta mena, molt freqüents en les petites i grans ciutats del nostre entorn. La seva singularitat rau en el fet que, per vocació i pel propòsit d'alguns dels seus directors, singularment Josep Rodoreda, el director fundador, Celestí Sadurní i, sobretot, Joan Lamote de Grignon, la Banda Municipal de Barcelona va pretendre substituir amb rigor la manca d'orquestrades estables quan la vida musical irrompia amb intensitat en la societat barcelonina del moment.

Amb tal propòsit es va procurar consolidar una entitat estable, de formació rigorosa i d'objectius que transcendien el tradicional ritual de les bandes, meres servidores de la música ritual municipal, per consolidar una institució que oferia concerts de repertoris propis de la banda —conjunt de vent i percussió— i de repertoris manllevats del gran repertori simfònic, molt de moda en aquells anys, gràcies a la tasca ingent portada a terme per Lamote de Grignon en les transcripcions per a conjunt de vent de les obres més significatives del repertori orquestral. Aquest conjunt de partitures —encara conservades en els arxius municipals— suposen un patrimoni digne de ser estudiat i que fou admirat per músics de la talla de Richard Strauss.

La vida d'una institució com aquesta no s'esgota, però, en la ressenya dels concerts portats a terme i en la biografia dels seus directors. Hi ha darrere, i com a base imprescindible de la seva tasca, una munió de biografies dels músics que en

formaven part, de problemes de logística que afecten la vida quotidiana, de problemes laborals que generen tensions i de molts altres problemes que queden evidenciats en el treball de Josep M. Almacellas.

El producte final, d'acord amb la qualificació màxima que va merèixer en l'acte de presentació doctoral, és un estudi de caient sociològic, model del treball social referit a la música, que posa en evidència la relació entre la qualitat musical que s'ofereix al públic i els ingredients de la vida quotidiana que la fan possible, i que parla de concursos, reglaments, conflictes i altres detalls organitzatius. L'interès del treball rau en aquesta minuciositat i en la cura que ha tingut l'investigador a evocar noms concrets, situacions determinades que exemplifiquen les dificultats de la marxa de l'entitat i les principals fites dels seus èxits. Un referent bibliogràfic d'altura.

Xosé Aviñoa

Catedràtic de la Universitat de Barcelona

TAULA

ARTICLES

Antoni Seva

VIVA VOX: SOBRE LA PRONUNCIACIÓ CATALANA DEL LLATÍ TARDÀ
ESPECIALMENT EN TEXTOS MUSICALS 11

Pere Font Salvat

UN ORGUE MEDIEVAL ESCULPIT EN UNA COLUMNA DEL POBLE DE CALACEIT 19

Josep Maria Gregori i Cifré

EL LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT, UNA CORONA SONORA
DE LLAORS MARIANES 27

Josep M. Salis i Clos

EL VILLANCICO *ESTA NIT GLORIOSA*. APORTACIÓ A LA CULTURA POPULAR
DE FINALS DEL SEGLE XVII I INICIS DEL XVIII 41

Sergi Casademunt i Fiol

LA CAPELLA REIAL DE CARLES III A BARCELONA. NOVA DOCUMENTACIÓ
SOBRE LA MÚSICA A LA CIUTAT DURANT LA GUERRA DE SUCCESSIÓ (1705-1713) 81

Josep Pujol i Coll

CATÀLEG DE L'OBRA CONSERVADA DE JOSEP GAZ 101

Maria Teresa Ximenes

SALVADOR LAVERNI (1675-1758), NOTÍCIA BIOGRÀFICA 159

Xavier Daufí

ELEMENTS TEATRALS A L'ORATORI CATALÀ DE LA SEGONA MEITAT
DEL SEGLE XVIII 169

Núria Portell i Rifà

EL FONS DEL COMPOSITOR JOAQUIM CASSADÓ I VALLS A LA BIBLIOTECA
DE CATALUNYA 183

RESSENYES

191

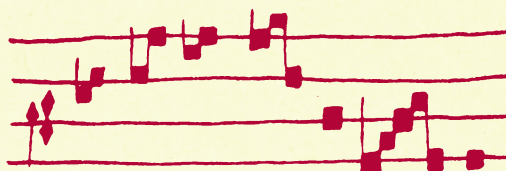
NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS PER A L'EDICIÓ

1. Els articles s'han de redactar en català preferiblement i s'han de presentar en suport de paper i en disquet o CD (si pot ser, picat en el programa de tractament de textos Microsoft® Word per a PC).
2. El cos de la lletra ha de ser del 12, i el text s'ha de compondre amb un interlineat d'un espai i mig.
3. L'extensió de l'article no pot ser inferior a deu pàgines (2.100 espais lletra per pàgina). Tots els fulls han d'anar numerats correlativament.
4. La bibliografia s'ha d'incloure al final de l'article. Ha d'estar ordenada alfabèticament per autors i ha de seguir els criteris següents (hi ha uns criteris més detallats a la disposició dels autors).

Els llibres s'han de citar: COGNOM, Nom; COGNOM, Nom. *Títol de la monografia: Subtítol de la monografia*. Lloc de publicació: Editorial, any. Nombre de volums. (Nom de la Col·lecció; número dins de la col·lecció) [Informació addicional]

Els articles de publicacions periòdiques s'han de citar: COGNOM, Nom; COGNOM, Nom. «Títol de la part de la publicació en sèrie». *Títol de la Publicació Periòdica* [Lloc d'Edició], número del volum, número de l'exemplar (dia mes any), número de la pàgina inicial — número de la pàgina final.

5. Les notes s'han de compondre al peu de la pàgina on figura la crida, que s'ha de compondre amb xifres aràbigues volades.
6. En el cas que hi hagi figures, gràfics o taules, s'han de presentar numerats correlativament en fulls a part i indicar dins del text el lloc en què s'han d'incloure durant el procés de maquetació.
7. Juntament amb l'article s'han de lliurar en un full a part algunes dades del currículum de cada autor (quatre línies de text com a màxim).
8. Al final de l'article cal afegir un resum d'un màxim de quinze línies (1.050 espais lletra).
9. Amb vista a la indexació en diferents bases de dades, s'han de proposar cinc mots clau com a mínim, els quals s'haurien d'extreure, si és possible, de tesaurus o diccionaris d'especialitat.
10. Per a garantir la qualitat dels treballs que es publiquin, la Direcció de la revista i el Consell de Redacció sotmetran els articles rebuts a l'informe d'experts en cada matèria.



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