

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

— VII —



2014

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



Institut
d'Estudis
Catalans

REVISTA CATALANA
DE MUSICOLOGIA

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

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

VII
2014

BARCELONA

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

Aquesta revista és accessible en línia des de les pàgines:
<http://revistes.iec.cat> / <http://publicacions.iec.cat>

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

Disseny de la coberta: Azcunce | Ventura

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

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

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



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.

JUNTA DE LA SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA (SCMUS)

President:

Jordi Ballester i Gibert

Vicepresident:

Emili Ros-Fàbregas

Secretari:

Josep Maria Almacellas i Díez

Tresorer:

Xavier Daufí i Rodergas

Vocal primer:

Josep Dolcet

Vocal segona:

Imma Cuscó i Pallarès

Vocal tercer:

Josep Maria Gregori i Cifré

DELEGAT DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

Romà Escalas i Llimona

ARTICLES

ICONOGRAFIA MUSICAL EN EL CÒDEX DE LES *LEGES PALATINAE* (1337) DEL REGNE DE MALLORCA*

JORDI BALLESTER I GIBERT

RESUM

Les miniatures contingudes en els manuscrits medievals són sovint una font extraordinària per a l'estudi de la iconografia musical. Aquest article se centra en les *Leges Palatinae*, un còdex mallorquí escrit el 1337, que exemplifica de manera excepcional la varietat de significats que les imatges musicals poden assumir en un manuscrit cortesà de la baixa edat mitjana. Algunes miniatures «retraten» aspectes de la realitat musical quotidiana que descriu el text, com la que ens mostra dos trompeters i un timbaler (el prototípic conjunt heràldic de l'època); d'altres, en canvi, només es poden entendre si en fem una lectura metafòrica. Les miniatures d'aquest segon tipus enriqueixen el text més enllà del seu contingut literal i el complementen a través del simbolisme dels personatges i dels objectes representats. Així, la imatge d'una guineu tocant una xeremia ens suggereix la visió satírica dels membres del Consell del Regne, mentre que el grotesc que toca una cornamusa es pot interpretar com una burla de la pràctica de concedir beneficis eclesiàstics a determinades persones, tal com regula el text i tal com il·lustra una altra miniatura del mateix foli. En definitiva, el còdex de les *Leges Palatinae* esdevé un estudi de cas que demostra la complexitat simbòlica que les imatges musicals poden arribar a tenir en el context específic d'un manuscrit medieval cortesà, alhora que obre la porta a altres estudis que es puguin fer en el futur sobre manuscrits similars.

PARAULES CLAU: iconografia musical, miniatura, manuscrit medieval, regne de Mallorca, *Leges Palatinae*.

* El present article desenvolupa una ponència llegida per l'autor en el congrés internacional «Le Corti in Europa: Iconografia musicale e potere principesco, 1400-1700», organitzat per l'IMS Study Group on Musical Iconography in European Art, en col·laboració amb l'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte (Torí, 23-25 de maig de 2011). Una versió prèvia de l'article ha estat publicada a la revista *Imago Musicae*, vol. xxv (2012), p. 7-28. Aquesta recerca forma part d'un projecte de R+D+I finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat.

MUSICAL ICONOGRAPHY IN THE *LEGES PALATINAE* CODEX (1337) OF THE KINGDOM OF MAJORCA

ABSTRACT

Miniatures contained in medieval manuscripts are frequently an extraordinary source for the study of musical iconography. The present article is focused on the *Leges Palatinae*, a Majorcan codex dating from 1337, which exemplifies the variety of meanings that musical imagery can assume in a late medieval courtly manuscript. Some of the miniatures portray aspects of the musical life mentioned in the text, such the one depicting two trumpeters and the drummer (the prototypical heraldic ensemble of the period); but other depictions can only be understood through a metaphorical reading. Miniatures of this second category enrich the text beyond its literal meaning, complementing it through the symbolism of the characters and the objects depicted. In this respect a fox playing a shawm suggests a satirical view of the royal councillors; while a grotesque bagpiper may be mocking the practice of ecclesiastical benefits as described in the text and depicted on the same folio in a different miniature. In sum, the *Leges Palatinae* codex emerges as a case study that proves the symbolical complexity that musical images can convey in the specific context of a medieval courtly manuscript. The present essay is only a first step towards a more thorough study of this fascinating subject that undoubtedly should be expanded in the near future to cover other comparable manuscripts.

KEYWORDS: musical iconography, miniature, medieval manuscript, Kingdom of Majorca, *Leges Palatinae*.

La Biblioteca Reial de Bèlgica conserva un extraordinari manuscrit miniat, catalogat amb la denominació *còd. 9169*, que es coneix com les *Leges Palatinae*. Es tracta d'un còdex copiat a les Balears el 1337 que organitza i descriu els deures i les ocupacions dels diferents oficials i empleats de la cort de l'efímer regne de Mallorca. Tot i que el regne mallorquí va néixer com a entitat política el 1229 amb la conquesta de les illes per part del rei Jaume I d'Aragó (1229-1276), no va ser fins a la mort d'aquest monarca que el reialme va esdevenir un estat independent. D'acord amb el testament de Jaume I, els territoris de la corona aragonesa es van dividir entre els seus dos fills barons: Pere, el més gran, heretà els territoris d'Aragó, Catalunya i València, mentre que Jaume, el més jove, va rebre les illes Balears, els comtats de la Cerdanya i del Rosselló i el senyoriu de Montpeller. No obstant això, després de set dècades de conflictes polítics i militars entre els descendents dels dos germans, el regne de Mallorca es va reincorporar a la corona aragonesa el 1349.¹

Durant els seus setanta-tres anys d'existència independent, el reialme mallorquí va tenir únicament tres reis: Jaume II (1276-1311), el seu fill Sanç I (1311-1324)

1. De fet, des del punt de vista dels reis aragonesos, el regne de Mallorca va ser sempre considerat com a vassall de la Corona d'Aragó.

i Jaume III (1324-1349), nebot de Sanç i nét de Jaume II. Va ser, això sí, una època de puixança econòmica i comercial, gràcies fonamentalment a l'espendor del port de Mallorca, que allotjava una de les flotes més importants de la Mediterrània.²

Precisament fou la pròspera economia mallorquina la que va fer possible que els seus reis dediquessin una especial atenció a la cultura i a les arts. En aquest sentit, destaca el regnat de Jaume III, monarca de reconeguda sensibilitat artística, amant de la cultura i particularment interessat en la literatura i en les lleis.³ És sobretot d'aquest període que s'ha conservat una considerable quantitat d'obres d'art, documents i manuscrits, entre els quals destaquen els còdexs que contenen normes, principis i preceptes legals, com el *Llibre dels privilegis del Regne de Mallorca* o *Còdex dels Reis* (1334/1339), les *Franqueses e privilegis de la Ciutat i Regne de Mallorca* (c. 1335) o el còdex objecte d'aquest article: les *Leges Palatinae* (1337).⁴

Tot i que aquest manuscrit ha estat àmpliament estudiat des del punt de vista històric i artístic, cal destacar que algunes de les seves miniatures estan il·lustrades amb imatges de temàtica musical que, fins ara, han estat escassament analitzades des de la perspectiva musicològica.⁵ Val la pena assenyalar que, mentre que aquest tipus d'iconografia musical és relativament freqüent en manuscrits religiosos (com ara salteris, bíblies o llibres d'hores), no és gens habitual en còdexs amb continguts normatius o legals.⁶ És per això que l'objectiu d'aquest treball és realitzar un estudi detallat de les miniatures «musicals» representades en les *Leges Palatinae*.

El manuscrit, de 40,3 × 25,5 cm, consisteix en 79 folis escrits per una sola mà (a banda d'unes poques notes marginals que daten del segle XVI) i, tal com hem apuntat, va ser concebut amb la intenció d'organitzar el funcionament de la cort.⁷ A més del text, el còdex inclou decoració miniada en moltes lletres capitals i en els marges de diversos folis.⁸ Tot i que es desconeix la identitat de l'il·luminador, els historiadors de l'art relacionen el seu estil artístic amb el de les escoles italianes de Siena o

2. Vegeu David ABULAFIA (1994), p. 103-128, i Marcel DURLIAT (1964), p. 19-34.

3. Vegeu Lorenzo PÉREZ MARTÍNEZ (1991), p. IV-V.

4. *Llibre dels privilegis*, Palma de Mallorca, Arxiu del Regne de Mallorca, còd. 1; *Franqueses e privilegis*, Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, coll. «Manuscrits Casa Reial», núm. 8; *Leges Palatinae*, Brussel·les, Biblioteca Reial de Bèlgica, còd. 9169.

5. Els pocs treballs que han tractat amb més o menys profunditat la iconografia musical d'aquests manuscrits mallorquins són els següents: Isabelle HOTTOIS (1982), p. 40-41; Antoni PIZA i Ramon ROSSELLÓ (1991), p. 30-31; Jordi BALLESTER (2000), p. 79-86, i Xavier CARBONELL (2004), p. 14-17.

6. Sobre manuscrits medievals il·luminats amb contingut legislatiu, vegeu el catàleg *Illuminating the law* (2002).

7. Les *Leges Palatinae* estableixen la figura de quatre oficials majors de la cort, descriuen els seus deures i detallen les funcions del personal que comandaven. Aquests oficials eren el *maiorum domus* (majordom encarregat dels cuiners, cambriers, mossos de quadra, falconers i músics), el *camerlengorum* (camarlenc que es cuidava de la seguretat del rei), el *cancellarii* (canceller que era el responsable del govern, de la justícia i de la capella reial) i el *magistro rationali* (mestre racional o administrador).

8. Edicions facsímil: *Leyes palatinas* (1991), *Leges Palatinae* (1994).

de Pisa.⁹ També hi ha unanimitat a considerar que es tracta del mateix artista que va il·luminar el *Llibre dels privilegis* (d'aquí, que alguns autors l'anomenin *Mestre dels Privilegis*) i que va pintar diversos retaules encara avui conservats a Mallorca.¹⁰ Tot apunta, en definitiva, que l'il·luminador de les *Leges* tant podria haver estat un artista d'origen mallorquí influït per corrents artístics italians, com un italià que va passar bona part de la seva vida a Mallorca.¹¹

La iconografia musical del manuscrit es concentra únicament en cinc folis. Això no obstant, el conjunt d'aquestes miniatures és prou rellevant com per permetre'ns estudiar el paper que tenia la música en el context cortesà de la Mallorca medieval. D'acord amb el lloc que ocupa cada miniatura en el foli, i en funció de la relació que es pot establir entre les imatges i el text del manuscrit, és possible definir dos tipus bàsics d'il·lustracions:

1. Imatges que retraten els músics i els instruments musicals esmentats en el text de manera literal (*ad litteram*), és a dir, imatges que segueixen el discurs narratiu i que ens permeten visualitzar el contingut del text. En aquestes il·lustracions la imatge i la paraula escrita es troben en una relació d'igualtat, ja que la imatge pintada podria ser perfectament utilitzada com a substituta de la paraula escrita.¹²

2. Imatges metafòriques que poden enriquir, complementar o, fins i tot, contradir el contingut del text a través del simbolisme de la seva aparença formal, de l'etimologia dels objectes representats o de les seves connotacions satíriques o sarcàstiques. Aquestes imatges, la majoria de les quals es troben situades en els marges dels folis (*marginalia*), comporten una dimensió metafòrica que, una vegada identificada, pot oferir una lectura del text diferent de la seva interpretació literal. Tal com suggereix S. K. Davenport, les il·lustracions —incloses les miniatures medievals— impliquen una elaboració afegida que amplifica la narrativa amb detalls que sovint el text no especifica ni menciona.¹³ Així, text i imatge constitueixen un tot en el qual sovint cadascun es desenvolupa independentment, però mantenint sempre un diàleg que connecta i complementa el conjunt. Michael Camille afirma que en els manuscrits medievals ni el text ni les il·lustracions (centrals o marginals) existeixen per

9. Vegeu Chandler R. POST (1930), p. 183-186; Millard MEISS (1941), p. 45-87; Pere BOHIGAS (1969), p. 99-100; Gabriel LLOMPART (1977), p. 58-59, i Gabriel LLOMPART (1991), p. 3-4.

10. Vegeu, per exemple, el retaule de Santa Quitèria, conservat al Museu de Mallorca, i el retaule de Santa Eulàlia, conservat al Museu Diocesà de Mallorca. Vegeu Gabriel LLOMPART (1991), p. 3.

11. Marcel DURLIAT (1964), p. 273-279, va identificar el «Mestre dels *Privilegis*» amb Joan Loert, un artista documentat a Mallorca ja el 1328; aquesta identificació, però, no ha estat corroborada per autors posteriors.

12. Aquest tipus d'il·lustracions es corresponen amb el que Mary Carruthers anomena *images verborum*. Segons Carruthers, totes les paraules tenen forma i so, i totes les impressions sensorials són processades de manera que actuen sobre la memòria de la mateixa manera. Vegeu Mary CARRUTHERS (1990), p. 223-224. Sobre el concepte d'*images verborum*, vegeu també Rosina BUCKLAND (2003), p. 93-94; Björn R. TAMMEN (2004-2005), p. 105-106, i Björn R. TAMMEN (2007), p. 74.

13. Vegeu S. K. DAVENPORT (1971), p. 86: «Illustration, even in the miniatures, always involves a certain amount of elaboration, of amplification of the narrative —the addition of details unspecified or unmentioned in the text». Vegeu, també, Karl P. WENTERSDORF (1984), p. 1-19.

si sols, sinó que tenen un vincle indissociable, i per tant han de ser considerats com una unitat integral.¹⁴ Per la seva banda, Lilian Randall conclou que fins i tot les representacions musicals profanes que es troben en els marges de molts saltiris i altres manuscrits religiosos tenen una estreta connexió amb text que acompanyen; una relació en aparença incoherent que es pot justificar des d'una perspectiva estètica i que té la seva raó de ser en la mentalitat medieval (1966, p. 14). En la mateixa línia, Camille afirma que el sentit d'aquestes imatges resideix precisament en la idea de contrast i d'oposició amb el significat literal del text sagrat, contradient freqüentment no només el text, sinó també altres imatges sacres que eventualment poden estar representades en el mateix foli (1998, p. 109). A més, en molts casos en els quals es pot determinar una relació d'aquesta mena, les representacions tenen formes d'animals o de criatures fantàstiques (grotescos). Diversos estudis que han analitzat aquest tipus d'imatges conclouen que animals i grotescos normalment personifiquen «el món al revés», un motiu molt popular en la iconografia de la *marginalia*. En conseqüència, aquests éssers són especialment adequats per a representar els conceptes d'oposició, de contrast o de burla.¹⁵ Tal com veurem en les pàgines següents, aquests conceptes són perfectament vàlids també per entendre i per interpretar el significat de moltes representacions que il·lustren manuscrits profans com el de les *Leges Palatinae* objecte del nostre estudi.

MINIATURES AD LITTERAM

A les *Leges Palatinae* hi ha dues miniatures de temàtica musical que il·lustren el text de manera literal. La primera es troba al foli 20r (figura 1). El text que li correspon està dedicat a la presència dels músics a la cort (en regula el nombre, els tipus d'instruments que havien de tocar i el paper que li corresponia a cadascun dins del conjunt).¹⁶

14. Vegeu Michael CAMILLE (1992), p. 10. Camille argüeix, també, que «the parodic marginal compositions challenge the authority of the text» (Michael Camille, 1985, p. 133-148), la qual cosa implica un enriquiment *de facto* del text a través de la imatge que esdevé el seu complement. Vegeu, també, Martine CLOUZOT (2007), p. 56-57.

15. Vegeu S. K. DAVENPORT (1971), p. 90-91. Vegeu, també, la interessant síntesi sobre els músics grotescos i el seu simbolisme a Martine CLOUZOT (2007), p. 61-72. Sobre els grotescos en l'art medieval, vegeu també Jurgis BALTRUSAITIS (1955 i 1960), Lilian M. C. RANDALL (1966), Laurence HARF-LANCNER (1985), Richard BARBER i Anne RICHES (1996), Alix BOVEY (2002) i Rosina BUCKLAND (2003).

16. Les citacions en llatí estan reproduïdes d'acord amb la font primària. *Leges Palatinae*, f. 20r:

In domibus principum ut tradit antiquitas mimi seu ioculatores licite possunt esse. Nam eorum officium tribuit letitiam quam principes debent summe appetere et cum honestate servare ut per eam tristitiam et iram abiciant et omnibus se exhibeant gratiores.

Quapropter volumus et hordinamus quod in nostra curia mimi debeant esse quinque quorum duo sint tubicinatores et tertius sit taberlerius ad quorum spectet officium quod semper nobis publice comedentibus in principio tubicinent et taberlerius suum officium simul cum eis exerceat. Et idem faciant in fine comestionis nostre, nisi mimi extranei vel nostri qui tamen instrumenta sonant in fine mense vellent nobis volentibus instrumenta sua sonare.

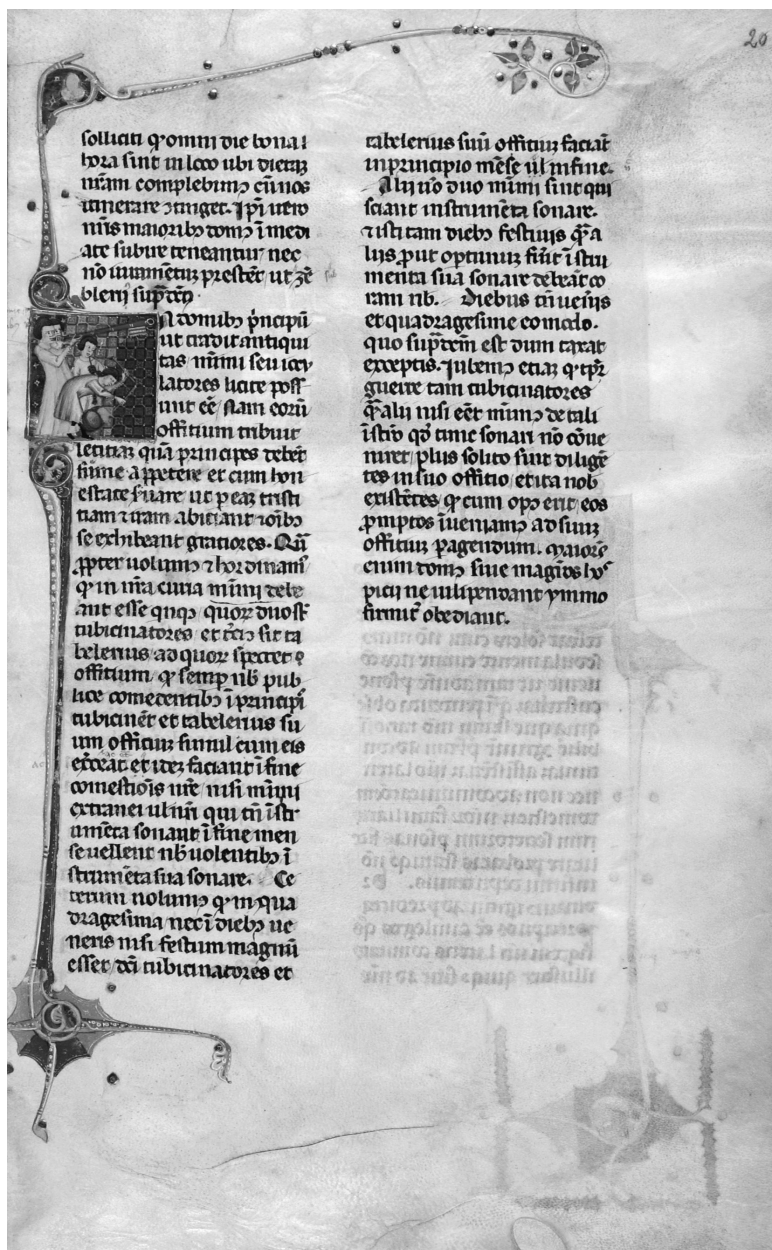


FIGURA 1. *Leges Palatinae*, Brussel·les, Biblioteca Reial de Bèlgica, còd. 9169, foli 20r.
(Foto: Copyright Bibliothèque Royale de Belgique)

Tal com de temps antics ens han transmès, és lícit que a les cases dels prínceps hi hagi mims i joglars; és així perquè el seu ofici dóna als prínceps l'alegria que han de desitjar moltíssim i que han de mantenir amb honestedat, per tal que allunyi d'ells la tristesa i el mal humor, i en tot es mostrin amables. Per aquesta raó, volem i manem que, a la nostra cort, hi hagi cinc joglars músics; dels quals dos siguin trompeters i el tercer timbaler. A l'ofici d'aquests joglars correspon que, quan Nos celebrem convit públicament, al principi, els dos primers toquin les seves trompetes, i al mateix temps, el timbaler exerceixi el seu ofici, i al final del convit, actuïn una altra vegada de la mateixa manera, excepte en els casos en què, al final, els instrumentistes, nostres o estranys, amb la nostra aprovació, vulguin tocar els seus instruments. Però, durant la quaresma i tots els divendres de l'any que no siguin festa major, volem que els dits trompeters i timbaler no exerceixin el seu ofici, ni al principi ni al final dels nostres àpats. Els dos instrumentistes hauran de tocar els seus instruments davant la nostra presència, els dies festius i tots aquells altres dies que sigui oportú, exceptuant el temps de quaresma i tots els divendres de l'any, tal com s'ha dit abans. Durant el temps de guerra, manem que els trompeters i els altres músics siguin més diligents en el seu ofici que de costum, i estiguin atents a Nos, de manera que, quan els necessitem, els trobem preparats per a complir el seu ofici; però exceptuem els que toquen instruments, perquè convé que aquests, en tals circumstàncies, no toquin. Finalment, recomanem als joglars músics que no faltin al respecte als majordoms o als mestres de casa nostra, sinó que els obeeixin amb tota fidelitat.

Sens dubte, es tracta d'un document clau en la història de la música medieval, ja que per primera vegada es descriuen d'una manera tan detallada les funcions dels músics a la cort en un text normatiu.¹⁷ D'acord amb el text, hi havia d'haver cinc músics a la cort, dels quals dos havien de ser trompeters (*tubicinatores*), el tercer timbaler (*tabelerius*) i els dos restants havien de tocar altres instruments (no especificats). A més, el text estableix que l'activitat principal dels trompeters i del timbaler era tocar els seus instruments a l'inici i al final dels banquets reials, i havien d'estar també preparats per a tocar en temps de guerra; és a dir, que aquests instrumentistes havien d'assumir les funcions heràldiques i militars assignades a la música des de temps remots.

La miniatura pintada a la inicial *I* (de «In»), amb la qual comença aquest passatge de les *Leges*, ens permet visualitzar bona part del contingut del text, mostrant-nos els dos trompeters (tot i que només es veu una trompeta) i el tim-

Ceterum nolumus quod in quadragesima nec in diebus veneris, nisi festum magnum esset, dicti tubicinatores et tabelerius suum officium faciant in principio mense ut in fine.

Alii vero duo mimi sint qui sciant instrumenta sonare. Et isti tam diebus festivis quam aliis prout opportunum fuerit instrumenta sua sonare debeant coram nobis, diebus tamen veneris et quadragesime eo modo quo supra dictum est dumtaxat exceptis.

Iubemus etiam quod tempore guerre tam tubicinatores quam alii, nisi esset mimus de tali instrumento quod tunc sonari non conveniret, plus solito sint diligentes in suo officio et ita nobis existentes quod cum opus erit eos promptos inveniamus ad suum officium peragendum. Maiores enim domus sive magistros hospitii ne vilipendant, ymmo firmiter obediant.

17. Vegeu Jordi BALLESTER (1997), p. 97-98, i Jordi BALLESTER (2000), p. 81-85.



FIGURA 2. Músics: detall del foli 20r. (Foto: Copyright Bibliothèque Royale de Belgique)

baler (figura 2). No hi ha dubte que el miniaturista va intentar ser realista en aquesta representació: ens mostra el trompeter en primer terme agafant l'instrument amb el palmell de la mà de cara enlaire, tal com era habitual agafar les trompetes rectes medievals, i decora l'instrument amb un petit penó amb els colors del regne —cosa que, més enllà de ser un costum força usual, subratlla el caràcter heràldic i cortesà dels músics. A banda dels dos trompeters i del timbaler, a la miniatura hi ha un quart personatge que podria ser un dels «altres músics», tal com han assenyalat alguns autors com Isabelle Hottois o Xavier Carbonell;¹⁸ no obstant això, si ens atenem al que diu el text, no sembla gaire realista pintar un dels «altres músics» tocant al costat de les trompetes i del tambor. És més versemblant pensar que l'artista volia retratar un assistent —un jove aprenent (fixem-nos que el personatge és més petit que els altres) que presumiblement era el responsable de carregar amb els instruments i amb altres objectes que els músics poguessin necessitar. De fet, el jove no sembla estar agafant un instrument, sinó unes cordes com les que sovint s'utilitzaven a l'època per carregar els tambors a l'esquena dels assistents; d'aquesta manera, quan la comitiva caminava, els timbalers se situaven darrere els seus ajudants i percutien els tambors que aquests portaven a l'esquena.¹⁹

18. Xavier CARBONELL (2004), p. 17, sosté que aquest quart personatge està tocant una xeremia. Vegeu, també, Isabelle HOTTOIS (1982), p. 40, núm. 59.1, que descriu la miniatura tot dient que hi ha «un deuxième instrumentiste à vent (tuyau conique à 2 trous visibles; l'instrument est en partie caché par le percussionniste)».

19. Aquesta disposició es pot veure, per exemple, en la representació d'uns músics desfilant en una miniatura del llibre d'hores de Joana de Navarra, de mitjan segle XIV, ms. Nv. Acq. Lat. 3145, foli 53. La miniatura es troba reproduïda a Martine CLOUZOT (2007), p. 106-107.

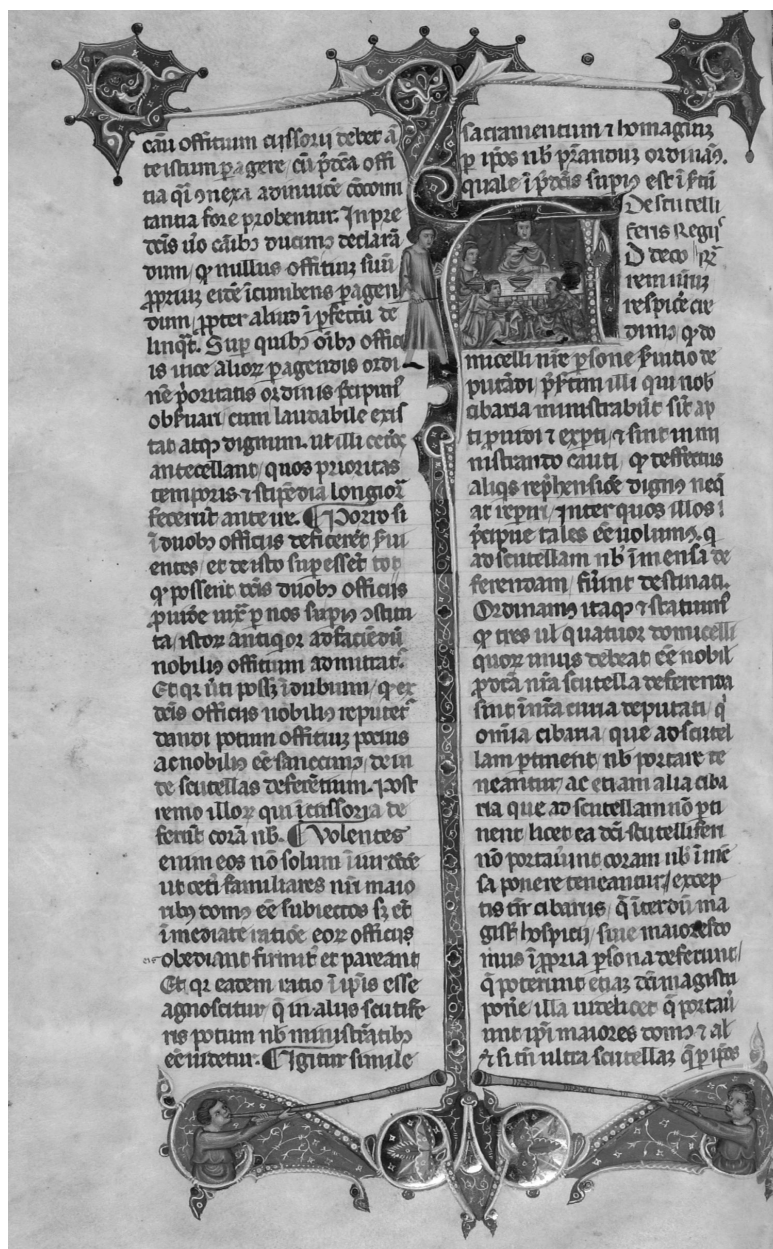


FIGURA 3. *Leges Palatinae*, Brussel-les, Biblioteca Reial de Belgica, còd. 9169, foli 10v.
(Foto: Copyright Bibliothèque Royale de Belgique)



FIGURA 4. Trompeters: detall del foli 10v. (Foto: Copyright Bibliothèque Royale de Belgique)

Una segona representació literal del text la trobem al foli 10v (figura 3). Al peu de pàgina hi ha dos trompeters tocant els seus instruments (figura 4). Tot i que estan envoltats d'una decoració fitomòrfica, quan examinem la miniatura amb detall comprovem que es tracta de dos músics heràldics pintats de cintura cap amunt i no pas de dues figures híbrides amb mig cos humà i mig cos vegetal. De fet, la presència d'aquests músics té sentit justament en el context de la pàgina en la qual es troben representats: un apartat dedicat als *scutelliferis regiis* (els cambrers encarregats de servir els menjars al rei). El passatge comença amb el text següent:²⁰

Creiem que contribueix al nostre honor que els minyons que s'han de dedicar al nostre servei, principalment els que ens han de servir els menjars, siguin aptes, previsors, experts i prudents, de tal manera que en el seu servei no es pugui trobar cap defecte digne de reprensió. Entre ells, volem que destaquin per dites aptituds aquells que han de portar els bols a la nostra taula.

Resulta, a més, que la capital A (de «Ad») que obre el passatge està il·luminada amb una miniatura que mostra el rei assegut a taula envoltat per diversos cambrers que li porten soperes, plats i bols (figura 5). Certament, ni a la miniatura ni al text, no hi són presents les trompetes o els trompeters. És obvi, això no obstant, que tant el text com la miniatura evoquen la secció de les *Leges* dedicada als músics que hem assenyalat abans i que ens dona la clau per entendre el significat dels trompeters pintats al peu de pàgina: es tracta, sens dubte, de les trompetes heràldiques que, d'acord amb les normes de la cort, tenien entre les seves funcions principals anunciar els banquets reials —com el que veiem a la miniatura de la capital A.

20. *Leges Palatinae*, f. 10v: «Ad decorem nostrum respicere credimus quod domicelli nostre persone servitio deputandi, presertim illi qui nobis cibaria ministrabunt sint apti, providi et experti et sint in ministrando cauti quod defectus aliquis reprehensione dignus nequeat reperiri. Inter quos illos precipue tales esse volumus qui ad scutellam nobis in mensa deferendam fuerint destinati».



FIGURA 5. Escena de banquet: detall del foli 10v.
(Foto: Copyright Bibliothèque Royale de Belgique)

En qualsevol cas, és evident que aquestes miniatures són representacions literals del text (representacions *ad litteram*). Unes representacions que, val a dir-ho, comportaven un valor mnemotècnic, ja que gràcies a les imatges els lectors podien visualitzar i recordar el contingut del text que coneixien.²¹

MINIATURES METAFÒRIQUES

A banda de les imatges que acabem de veure, a les *Leges Palatinae* hi ha també representacions que no il·lustren el text de manera literal, sinó que en complementen el significat mitjançant el seu contingut metafòric. Una d'aquestes miniatures representa un músic tocant un orgue portàtil i el trobem al marge dret del foli 2r (figura 6). Tot i que l'orgue no és esmentat en el text, la seva presència pot ser explicada —tal com veurem tot seguit— a través del significat primigeni del terme que dona nom a l'objecte representat: l'*orgue*. És precisament al principi del còdex, al foli 2, on se'ns diu que el rei va decidir decretar aquestes *Leges* amb l'objectiu d'«organitzar» la seva cort:²²

21. Mary CARRUTHERS (1990), p. 137, assenyalava que nombrosos autors medievals consideraven les imatges com un recurs mnemotècnic molt efectiu per a l'aprenentatge. Sylvia HUOT (1992), p. 4-5, per la seva banda, afirma que les imatges, en alguns casos, sorgiren de la lectura en veu alta dels textos com a recurs per ajudar a la seva memorització.

22. *Leges Palatinae*, f. 1v: «[...] in presentiarum decrevimus singula domus et curie nostre officia separatim per se disting[u]ere et que unicuique pro debito sui incumbant officiū quidve quisque agere, regere seu administrare debeat et quam et in quibus personis rebus et casibus habeat potestatem necnon et qualiter, quando et quomodo singuli in suis debeant servire officiis seriatim disponimus ordinare [...]».



FIGURA 6. El majordom principal de la cort donant instruccions als seus assistents i un ministrer tocant un orgue portàtil: detall del foli 2r. (Foto: Copyright Bibliothèque Royale de Belgique)

Nos hem decidit recentment distribuir els diversos oficis de casa nostra i de la nostra cort perquè puguin ser diferenciats un de l'altre, i hem determinat quins són els deures de cada feina que pertany a cada oficial, i també les coses que cadascun ha de fer o manar o administrar, i quina autoritat tindran i sobre qui la tindran, sobre quines coses i en quines ocasions. Nos hem establert també de quina manera, quan i com cadascú ha de fer la seva feina.

La imatge de l'organista es troba col·locada just a la dreta d'una capital il·luminada (*U* d'«*Utilitatem*») en la qual veiem el majordom principal de la cort, el *maior domus*, donant instruccions a dos dels seus assistents o, el que és el mateix, «organitzant» les tasques diàries implícites en la seva feina. El text que precedeix i segueix aquesta capital, a més, especifica clarament que la feina del majordom i dels seus assistents procedia d'una arrelada tradició d'«organització» cortesana que el rei aprova i ratifica a les *Leges*:²³

Aquí comencen les disposicions reials referents a la nostra sacra casa, i primerament, les que corresponen a l'ofici dels majordoms o mestres d'alberg i dels immediatament sotmesos a ells [...]. Amb l'objectiu d'assegurar l'eficiència i el prestigi de la nostra cort reial, considerem molt convenient que alguns costums que en temps passats eren degudament observats pels majordoms o mestres d'alberg i subsistien sense una organització reial, siguin aprovats per la nostra autoritat.

23. *Leges Palatinae*, f. 2r: «Incipiunt sanctiones Regie sacram ipsam domum concernentes. Et primo de officio maiorum domus sive hospitii magistrorum et illorum qui i[m]mediate eis subicere dignoscuntur [...]. Utilitatem et ornatum nostre curie regie concernentes cogitamus quam plurimum expedire ut quedam que per maiorum domus sive magistrorum hospitii officium olim debite observata, absque constitutione regia consistentia, nostre a[u]ctoritatis presidio approbentur [...]».

Més enllà de la representació d'un instrument musical, l'orgue del foli 2r simbolitza els conceptes d'*organització* i d'*ordre* inherents en el text de les *Leges* i fonamentals tant en els assumptes de la cort com en la feina dels majordoms. De fet, termes com *organització*, *organitzar* o *organitzant* provenen de la paraula llatina medieval *organum* (derivada del grec *organon*) que, de manera general, significa 'eina' i, en particular, pot referir-se a un instrument musical, a una forma musical polifònica, o fins i tot a un òrgan del cos humà (vegeu Reckow, 1972); però tots ells tenen en comú que consisteixen en un tot format de parts interdependents que necessiten ser coordinades per a realitzar una acció específica. En aquest sentit, la imatge de l'orgue és particularment adequada precisament perquè consisteix en una estructura complexa constituïda de parts que interactuen (el so necessita l'aire, l'aire necessita la manxa, els tubs necessiten les tecles, etc.), de la mateixa manera que la cort reial necessita una estructura ben coordinada per funcionar correctament.

Val la pena assenyalar que, en el foli 1v, el text de les *Leges* estableix una relació semblant entre l'organització de la cort i la del cos humà, un paralelisme conceptual que reforça la nostra hipòtesi tot evocant, a més, el concepte d'*harmonia* (entès com l'equilibri de les proporcions entre les parts d'un tot). D'acord amb el text, la disposició bella i agradable que resulta de la diversitat dels oficis de la cort i la distribució de tasques entre aquests oficis és com el cos humà, en el qual la diversitat dels membres dedicats a diferents funcions implica una elegant harmonia del cos com un tot:²⁴

Bella i agradable és la disposició de l'autoritat quan els diferents oficis es distribueixen de manera uniforme entre les diferents persones de manera semblant al cos humà, en el qual de la diversitat de membres dedicats a diferents funcions, en resulta el conjunt d'un cos bell i elegant.

Aquesta interessant comparació entre la cort i el cos humà, que es pot fer extensiva a l'instrument musical que es visualitza en la representació de l'orgue del marge del foli 2r, no és inèdita ni casual: es remunta a la noció neoplatònica d'*harmonia*, basada en la idea d'una llei universal preexistent que regeix sobre totes les coses. Autors com Boeci (c. 475-524) van ser els responsables de transmetre aquestes idees des de l'antiguitat a l'edat mitjana. Justament és oportú recordar aquí la divisió que fa Boeci de la música en distingir entre *musica mundana*, *musica humana* i *musica instrumentalis*, ja que conceptualment les dues darreres categories estigueren —durant la baixa edat mitjana— estretament relacionades amb l'harmonia del cos humà i amb l'harmonia dels instruments musicals, mentre l'harmonia es mantenia com una categoria ontològica.²⁵ En darrera instància, aquesta

24. *Leges Palatinae*, f. 1v: «Pulchra enim admodum est et placida regiminis dispositio, cum varietates officiorum sunt in personas totidem distribute ad instar humani corporis in quo siquidem ex membrorum varietate ad diversa deputatorum officia resultat elegans totius corporis pulchritudo».

25. Vegeu Oliver STRUNK (1965), p. 84-85.

noció universal condiciona una estructura cosmològica en la qual la mateixa llei i les mateixes proporcions regeixen sobre els planetes que quan orbiten produeixen la «música de les esferes», sobre el cos humà i, és clar, sobre la música terrenal.

També val la pena recordar que l'Església cristiana medieval identificà aquesta llei universal amb la llei de Déu, la qual, al mateix temps, va esdevenir el paradigma per a les lleis terrenals, dictades per reis i emperadors, tal com encertadament observa Isabelle Marchesin en el seu estudi sobre el saltiri de Carles el Calb (París, Biblioteca Nacional de França, ms. lat. 1152), del segle IX. El programa iconogràfic d'aquest manuscrit és ben clar quan vincula la llei espiritual amb la llei imperial a través d'un parallelisme entre sant Jeroni i el rei David, d'una banda, i Carles el Calb i Teodosi, l'emperador «legislador» per excel·lència, de l'altra.²⁶ És lògic pensar, per tant, que aquesta relació entre les lleis terrenals amb la llei universal de l'harmonia, tan arrelada en el món conceptual medieval, va influir i es troba reflectida en les *Leges Palatinae*. És més, aquest vincle entre la política, el cos humà i l'instrument musical va persistir més enllà de l'època del nostre manuscrit: ja a la primera meitat del segle XV, per exemple, el filòsof alemany Nicolau de Cusa (1401-1464), en el seu llibre *De concordantia catholica* (1433), compara l'estat amb un ésser viu, dotat de cos i ànima, en el qual els seus membres corresponen als del cos humà i en el qual el rei és fins i tot comparat amb un intèrpret de cítara.²⁷

A més de les referències simbòliques al concepte d'*organització* que acabem de veure a través de la imatge de l'orgue, a les *Leges Palatinae* hi ha també miniatures amb un evident significat sarcàstic o satíric. De fet, són miniatures que sorprenentment representen just el contrari del que literalment diu el text, oferint-nos un punt de vista alternatiu i contraposat que indubtablement enriqueix el contingut del manuscrit. Com veurem tot seguit, es tracta d'imatges amb una clara intenció crítica davant de determinats assumptes de la cort. Una d'aquestes miniatures la trobem al foli 57r (figura 7). El text, en aquesta pàgina, descriu com s'havien d'organitzar les sessions del Consell del Regne:²⁸

26. Isabelle MARCHESIN (2000), p. 88.

27. «I el rei ha de ser com un intèrpret de cítara que sap respectar l'harmonia de les cordes, tant de les més grans com de les més petites, i no estirar-les massa o massa poc perquè la concòrdia comuna se senti en l'harmonia del tot. I així, com un metge expert, la preocupació de l'emperador ha de ser la de mantenir el cos [de l'estat] ben proporcionat perquè l'esperit vivificant hi pugui habitar de manera adequada» (Nicolau de Cusa, 1991, p. 320; vegeu, també, Martine CLOUZOT, 2007, p. 252-253).

28. *Leges Palatinae*, f. 57r: «De sessione in Consilio. Si circa ordinationem rei private domus nostre curam gessimus [...] sanccimus [...] sic Regales Comites, Barones et ceteri milites parte dextera nostri corporis in consilio decorentur. Prelati vero et ceteri clerici a parte sinistra suis sedibus honorentur. Et quia plerumque in nostro consilio ex dictis consiliariis aliqui per se seu consuetis patronorum funguntur officiis, dignum iudicamus ut dicti consiliarii [...] in loco consueto non sedeant, sed statim assurgant [...]. Equum enim esse censemus ut, standi aut sedendi qualitate pensata, quis consiliarii aut patroni parte sustineat faciliter agnoscat».

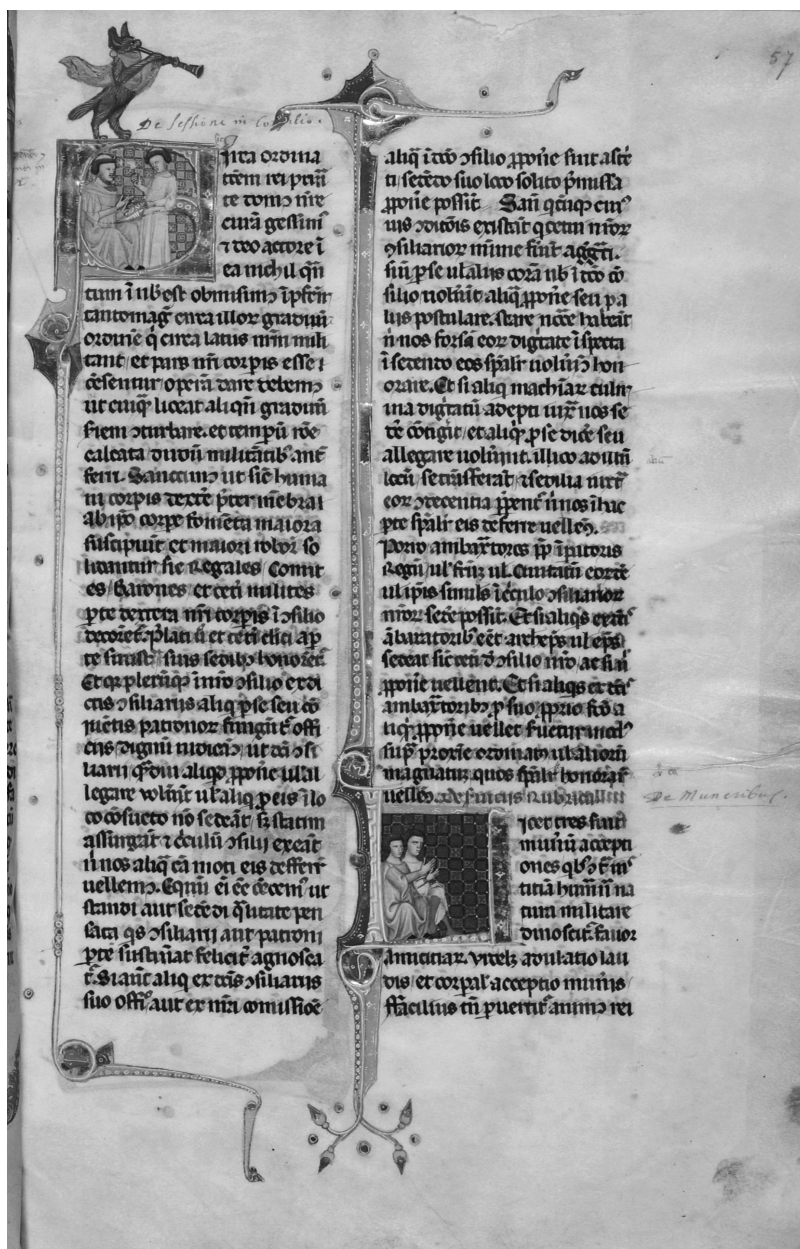


FIGURA 7. *Leges Palatinae*, Brussel-les, Biblioteca Reial de Bèlgica, còd. 9169, foli 57r.
(Foto: Copyright Bibliothèque Royale de Belgique)



FIGURA 8. Dos clergues discutint en el Consell del Regne i una guineu tocant una xeremia: detall del foli 57r. (Foto: Copyright Bibliothèque Royale de Belgique)

Sobre les sessions del Consell Reial. De la mateixa manera que vam ordenar la nostra casa privada [...] Nos decretem que [...] els comtes reials, barons i altres cavallers siguin distingits ocupant la nostra dreta en les sessions del Consell. I que els prelats i altres clergues tinguin l'honor d'ocupar el nostre costat esquerre [...]. Com que en el nostre Consell amb freqüència alguns dels consellers exerceixen d'advocats, considerem raonable que [...] en tals ocasions no estiguin asseguts en el seu lloc de costum sinó que estiguin dempeus [...], ja que creiem convenient que observant la seva posició, assegut o dempeus, es pugui deduir fàcilment que el qui parla exerceix l'ofici de conseller o el d'advocat.

La miniatura de la inicial *S* (de «Si»), que obre aquest capítol, mostra dos clergues gesticulant i presumiblement defensant els seus arguments en una discussió (figura 8). Just damunt de la inicial hi ha una guineu tocant un instrument de vent (que recorda una xeremia). Però: per què l'il·luminador va pintar aquí aquesta guineu, i per què toca precisament aquest instrument?

Els animals músics són força habituals en les representacions marginals dels manuscrits medievals.²⁹ És precisament a partir de principis del segle XIV quan trobem més quantitat i varietat d'animals músics pintats en els manuscrits.³⁰ Les

29. Vegeu Lilian M. C. RANDALL (1966), p. 19, i Martine CLOUZOT (2007), p. 33-54.

30. Vegeu Michel ZINK (1985), p. 47-71.

guineus, junt amb les llebres, els micos i els gossos, són de lluny els animals més representats tocant instruments. En general, aquests animals encarnen la dialèctica entre la bellesa i la lletjor, el cos i l'ànima o, fins i tot, entre les criatures de Déu i les del diable. En aquesta dialèctica, els animals acostumen a representar el costat corporal i mundà de l'ésser humà, en contrast amb el vessant espiritual. I quan, a més, són representats com a músics, esdevenen una representació irònica de la humanitat.³¹

La guineu pintada en el nostre manuscrit ens suggereix una interpretació d'aquest estil, ja que sembla que l'animal es riu irònicament dels dos clergues que gesticulen en la inicial *S* que hi ha a sota. A més, als ulls del lector expert de l'època, la proximitat de les figures permetia establir molt probablement una connexió entre els atributs tradicionalment relacionats amb les guineus (habilitat, astúcia, perfídia i fins i tot traïció i engany) i les característiques dels clergues del Consell i les seves capacitats d'oratória, tot emfatitzant el seu vessant menys honorable. D'altra banda, i com és ben sabut, la guineu i els seus atributs allegòrics es troben caracteritzats en diversos textos medievals: els anomenats *bestiaris*. El més rellevant per als objectius del nostre estudi és que un d'aquests *bestiaris* va ser escrit precisament poques dècades abans de la redacció de les *Leges Palatinae* per l'escriptor i filòsof mallorquí Ramon Llull (c. 1232-1316).³² El seu *Llibre de les bèsties* (c. 1287-1289) està inspirat en diferents fonts orientals i també en una de les històries d'animals més populars de l'edat mitjana: la novella francesa *Roman de Renart*.³³ De fet, la guineu (que en el *Llibre de les bèsties* és anomenada precisament *Na Renart*) és un dels personatges protagonistes de la història de Llull: gràcies a la seva habilitat oratòria, per exemple, és capaç de convèncer els altres animals perquè elegeixin el lleó com a rei. I és justament per la seva intel·ligència que diversos animals la proposen per a ser membre del Consell del Regne.³⁴ Però en el llibre de Llull, la guineu també encarna qualitats negatives com la traïció i l'engany: Na Renart, per exemple, és la responsable d'ordir un pla per a matar el rei.³⁵ En definitiva, ens trobem davant d'una subtil crítica allegòrica de la societat humana en la qual la guineu, en particular, esdevé una metàfora satírica de les habilitats que determinades persones tenen en l'*ars oratoria*.

31. Vegeu Martine CLOUZOT (2007), p. 35 i 58.

32. Vegeu Ramon LLULL (1980), p. 113-145. El *Llibre de les bèsties* forma part del *Llibre de meravelles* (n'és el setè capítol), tot i que originalment va ser concebut com un llibre independent.

33. Entre les fonts orientals que probablement van inspirar Llull, destaca l'obra *Kalila i Dimna*, una col·lecció de faules del segle III, protagonitzades per animals, que va tenir molta difusió gràcies al fet que fou traduïda al persa i després a l'àrab; vegeu Llúcia MARTÍN PASCUAL (1997), p. 84. Sobre *Roman de Renart* i altres narracions franceses relacionades amb els animals, vegeu Gabriel BIANCIOTTO (1980); vegeu, també, Martine CLOUZOT (2007), p. 40.

34. Vegeu Ramon LLULL (1980), p. 117: «[...] e tots aquests [animals] consellaren al rei que Na Renart, que era bé parlant e havia gran saviesa, fos del consell del rei».

35. Vegeu Ramon LLULL (1980), p. 118: «[...] e en aquell punt, Na Renart concebé en son coratge traïció, e desitjà la mort del rei».

D'altra banda, l'instrument musical que toca la guineu no sembla que hagi estat escollit per casualitat.³⁶ L'illuminador, inspirat per la tradició al·legòrica dels bestiaris en general i molt probablement coneixedor de l'obra de Llull en particular, va representar la guineu tocant un instrument tipus xeremia possiblement per burlar-se de la veu aguda i penetrant dels clergues durant les discussions en el si del Consell, o potser pretenia just el contrari: contraposar el timbre de la xeremia a les veus presumiblement monòtones i planes dels clergues. En qualsevol dels casos, la intenció burleta de l'artista és evident i, a més, es veu reforçada per la falta de precisió amb què està representat l'instrument, i especialment per la manera feixuga amb què la guineu toca la xeremia, agafant-la sense cap mena de cura amb les seves urpes.

Una altra de les miniatures de contingut metafòric es troba al foli 67r (figura 9). El text, en aquesta pàgina, està dedicat als beneficis eclesiàstics (*beneficii ecclesiastici*) i explica que tals beneficis els atorgava el Sant Pare per recomanació del rei, i es podien concedir únicament a persones bones i adequades (*sufficientibus et bonis personis*). La normativa estipula també que, en alguns casos, fins i tot el mateix monarca tenia la prerrogativa d'atorgar beneficis:³⁷

D'acord amb els ensenyaments dels sants pares, els beneficis eclesiàstics no s'han de concedir ni encomanar sinó a persones qualificades i honorables, i [només] pels prínceps, que han estat posats a la terra per Déu per a ocupar-se dels assumptes terrenals, i que han d'observar la voluntat [de Déu] de manera inviolable [...]. Respecte als beneficis [eclesiàstics] que només ens correspon proposar [al Sant Pare], i també d'aquells que ens correspon la concessió, ordenem [...] que aquestes diligències no es facin fins que no s'hagi examinat detalladament la vida, els costums i altres requeriments [d'aquestes persones].

La miniatura de la inicial C (de «Cum») amb la qual comença aquesta secció ens mostra el rei concedint un benefici a un jove situat davant d'ell en posició de submissió, amb el cap cot i les mans juntes. Just al damunt de la inicial hi ha pintat un grotesc tocant una cornamusa (figura 10). Igual que els animals, els grotescos són molt habituals en els marges dels manuscrits medievals i normalment porten implícit un significat paròdic que aboca l'espectador a un món fantàstic situat als límits del món real. El nostre grotesc és una figura híbrida antropomòrfica, meitat

36. En algunes representacions, instruments «baixos» (de poca potència sonora) com arpes o violes es troben en mans d'animals per contraposar el so dolç dels instruments als «sorolls» que fan les bèsties; en altres casos, els animals toquen instruments «alts» (de més potència sonora) per reforçar o amplificar el so dels animals. Vegeu Martine CLOUZOT (2007), p. 37.

37. *Leges Palatinae*, f. 67r: «Cum iuxta sanctorum patrum admonitionem atque doctrinam beneficii ecclesiastici non nisi sufficientibus et bonis personis conferri debeant sive dari, et per principes qui a Deo in terris ordinati sunt ut gubernent talia, potius debeant observari quam violari. [...] Ordinamus quod amodo cum de beneficiis in quibus tantum presentationem habemus seu de illis quorum collatio ad nos ex[s]pectat [...] hec non fiant, nisi primitus examinatione facta de illorum vita et moribus ac aliis prout decet [...]».

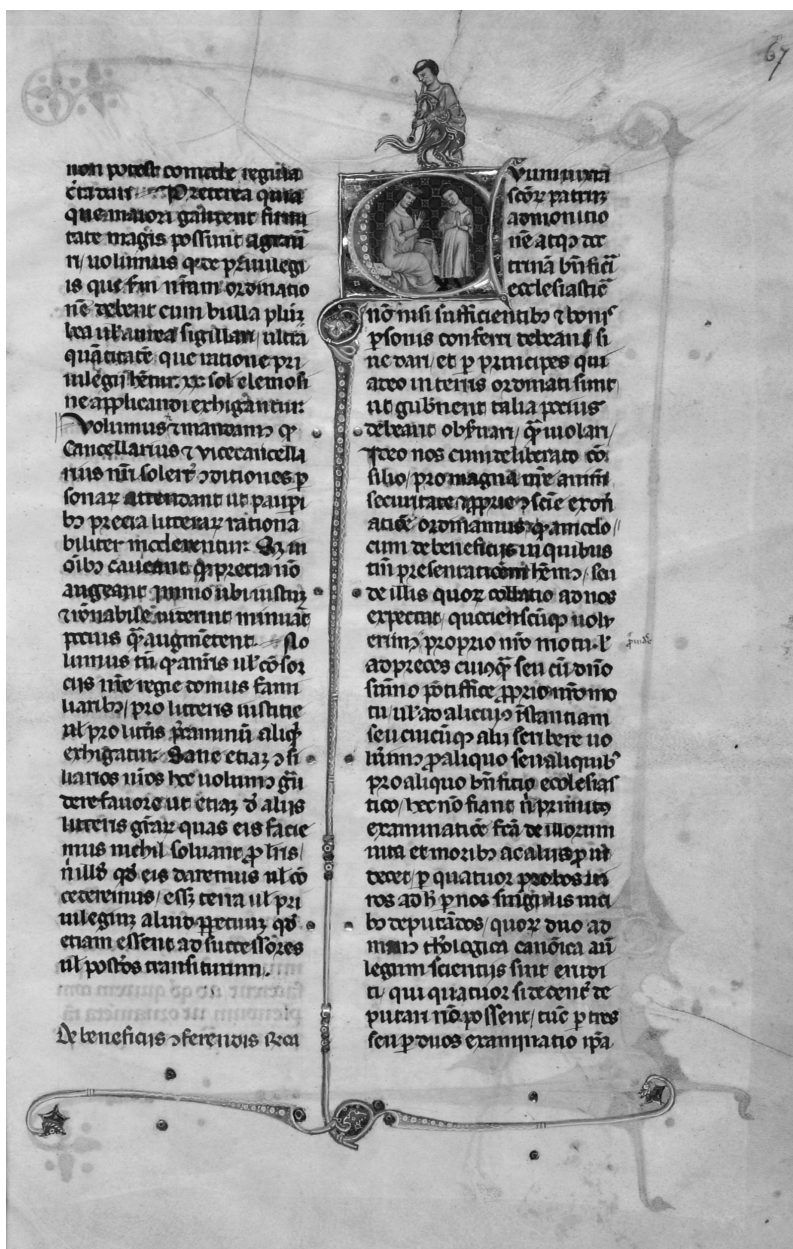


FIGURA 9. *Leges Palatinae*, Brussel-les, Biblioteca Reial de Bèlgica, còd. 9169, foli 67r.
(Foto: Copyright Bibliothèque Royale de Belgique)

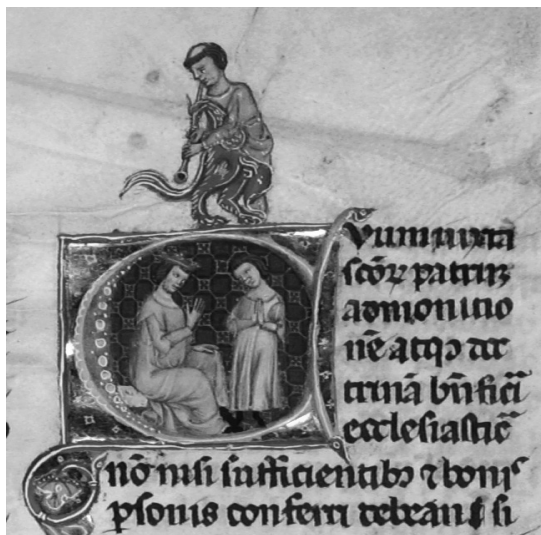


FIGURA 10. El rei concedint un benefici eclesiàstic a un jove i un grotesc tocant una cornamusa: detall del foli 67r. (Foto: Copyright Bibliothèque Royale de Belgique)

home i meitat animal: és, de fet, un monjo amb les potes i la cua d'una guineu. El seu cap cot i el seu tors orientat cap al rei recorden la posició de submissió del jove pintat a sota, mentre que les seves potes de guineu van sorprenentment en direcció contrària. Així, l'il·luminador sembla voler establir un paral·lisme i alhora un contrast entre la figura marginal i les figures principals.³⁸ És raonable suggerir, per tant, que el nostre grotesc simbolitza les qualitats oposades a les associades a les persones honorables que el text demana a aquells que han de rebre beneficis eclesiàstics: immoralitat en contra d'honorabilitat, traïció en contra de lleialtat, perfídia i engany en contra d'honestedat, etcètera. Unes qualitats negatives que, tal com hem vist en la miniatura del foli 57r, es troben sovint vinculades a la guineu: precisament l'animal que en aquesta representació comparteix el seu cos amb el d'un monjo —presumiblement paradigma d'una persona honesta i adequada per a rebre un benefici eclesiàstic.

En aquest context, la cornamusa —generalment associada a celebracions llicencioses³⁹ i sovint considerada un instrument del diable—⁴⁰ subratlla la intenció satírica de l'il·luminador que, a més, representa l'instrument com una extensió del

38. Vegeu Xavier CARBONELL (2004), p. 17.

39. Vegeu Martine CLOUZOT (2007), p. 49. Sobre el significat simbòlic de la cornamusa, vegeu també Emmanuel WINTERNITZ (1958), p. 278-281.

40. Vegeu Rosina BUCKLAND (2003), p. 85-86. Vegeu, també, Reinhold HAMMERSTEIN (1974), p. 35, 91 i 99.

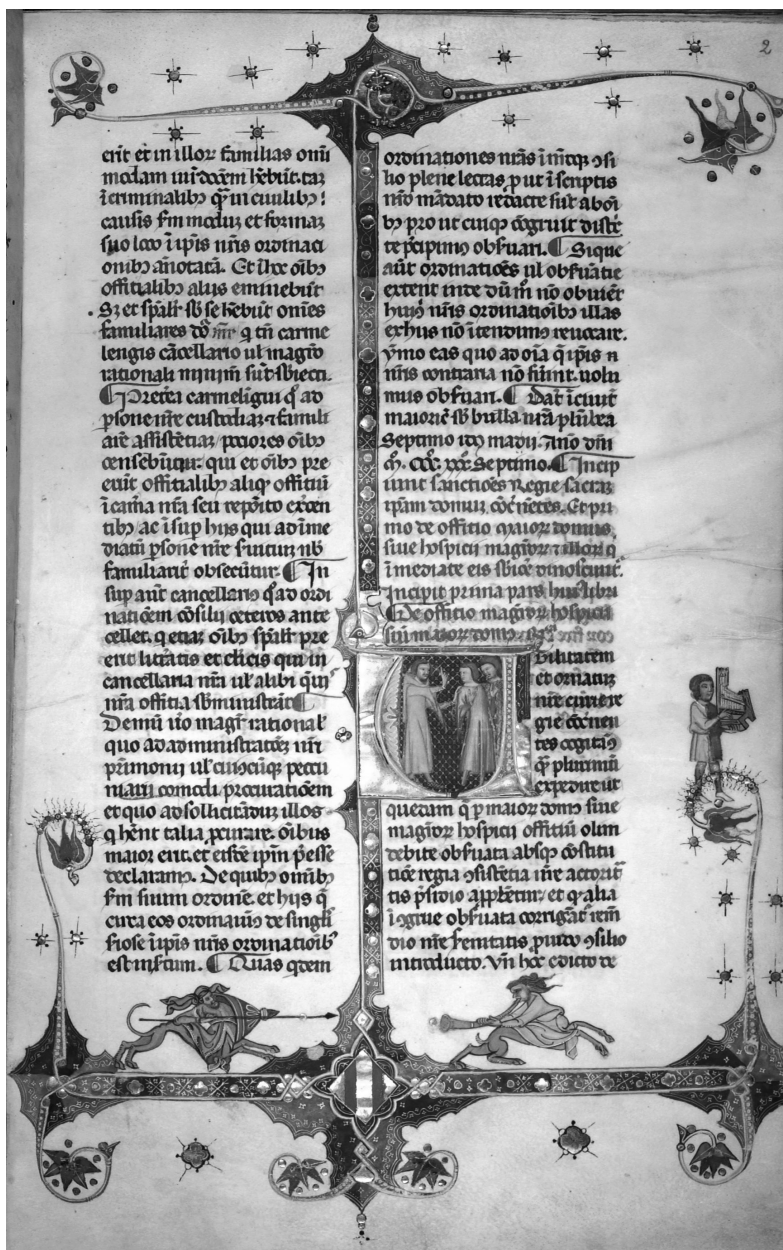
grotesc, i reforça, així, les seves qualitats negatives: no només resulta que el sac de la cornamusa és fet de la pell de la mateixa guineu sinó que, a més, a l'extrem del sac es pot veure un petit cap de guineu de la boca del qual surt el grall —o tub melòdic. Per complicar-ho encara més, el bufador (el tub per on es bufa) no està connectat al sac —tal com seria normal en qualsevol cornamusa—, sinó que connecta directament al petit cap de guineu, com si fos una part del grall: el resultat és una cornamusa amb l'estructura del tot distorsionada que, des del punt de vista organològic, esdevé un instrument fantàstic i del tot inviable. Tanmateix, vistes les intencions simbòliques de l'artista, no sembla pas que es tracti d'un error pictòric, sinó que més aviat forma part de l'estratègia de l'il·luminador per representar la realitat subvertida.⁴¹

La darrera miniatura satírica que tractarem es troba al peu de pàgina del foli 2r de les *Leges Palatinae* (figures 11 i 12), la mateixa pàgina on hi ha representat l'organista que hem analitzat anteriorment. En aquest cas, la miniatura, que aparentment representa un torneig entre dos centaures, exemplifica molt bé com en la lectura simbòlica d'una determinada imatge es poden sobreposar múltiples i diversos significats, tot depenent de la relació que potencialment hi puguem establir amb diferents passatges del text. Així, si parem atenció a la representació, veiem que es tracta en realitat de dos grotescos que evoquen l'aparença de centaures, les cues dels quals, però, són més semblants a cues de gos que no pas a cues de cavall. Es pot pensar que l'il·luminador va cometre un error a l'hora de pintar aquest detall, però és més probable que la tergiversació d'aquestes criatures llegendàries no sigui tampoc casual, sinó que vulgui reforçar les connotacions negatives que ja hem vist en altres grotescos marginals. De fet, el mateix torneig en el qual semblen estar ocupades aquestes dues figures híbrides és ben sorprenent: un d'ells —armat amb llança i escut— carrega contra el seu oponent, mentre l'altre corre en sentit contrari, girant el cos vers l'enemic i bufant un corn —com si s'estigués burlant del seu rival. Com és ben sabut, corns i trompetes tenien un paper destacat en els tornejos medievals, ja que, entre altres coses, anunciaven el principi i la fi dels enfrontaments.⁴² Els tornejos, però, no es troben esmentats en el text del foli 2r ni en cap altre lloc del manuscrit, cosa que ens porta a suggerir altres possibles interpretacions de l'escena, amb el benentès que no sabrem mai amb certesa quina fou la vertadera intenció de l'artista:

1. D'una banda, podem vincular aquesta miniatura del peu de pàgina amb el *maior domus* pintat a la inicial *U* del mateix foli 2r (figura 11) i, especialment, amb

41. Tal com Martine CLOUZOT (2007), p. 68, encertadament afirma: «La cornemuse, une fois encore, se prête bien à ce jeu des ressemblances et des dissemblances corporelles et instrumentales entre son propre corps et celui de l'hybride: de par son corps animal et humain, le 'musicien' se transforme en instrument de musique; inversement, la cornemuse devient à son tour un hybride des marges, animal, humain, et monstrueux. Toutefois, les enlumineurs ont, semble-t-il, représenté de façon manifeste et délibérée les jeux d'inversion et de décalage qui prévalent dans la pratique instrumentale de la plupart des *Mischwesen*».

42. Sobre la iconografia musical relacionada amb els tornejos, vegeu Martine CLOUZOT (2007), p. 190-193. Vegeu, també, Christopher GRAVETT (1988), p. 25; Juliet R. V. BARKER (1986), p. 179, i Évelyne van den NESTE (1996), p. 113-121.



la darrera frase del paràgraf dedicat a les obligacions dels músics de la cort (f. 20r) —del qual hem parlat anteriorment—, que insta els ministrers a respectar i a obeir fidelment els majordoms (vegeu la nota 16). Amb el gest de burla envers el grotesc armat —que presumiblement simbolitza el poder i la noblesa—, el nostre «centaure»-músic està fent just el contrari del que estableixen les *Leges* i es riu dels seus superiors en rang dins la cort, una burla que afectaria directament el *maior domus* i també, per extensió, la idea d'organització i d'ordre que encarna l'organista de la mateixa pàgina. D'aquesta manera, totes les miniatures del foli podrien ser interpretades com un tot narratiu en el qual algunes imatges simbolitzen el «món tal com és», mentre que d'altres —els grotescs— representen la subversió (i la burla) d'aquest món.

2. D'altra banda, els «centaures» podrien estar glossant pictòricament un altre passatge de les *Leges*: el que tracta dels uixers (*uxerii*) del palau reial i de les tasques que aquests tenien encomanades (f. 29r). Segons el text, a més de custodiar el monarca, els uixers eren els encarregats de tocar un corn (*butzina*) per a cridar els cavallers de la cort quan el rei volia anar a cavalcar i necessitava que l'acompanyessin. El passatge especifica que els cavallers havien d'apressar-se, amb els seus cavalls, sempre que sentissin el so de la *butzina*:⁴³

Pel que fa a tocar el corn, quan vulguem cavalcar per la nostra casa de camp i especialment quan vulguem anar acompanyats dels nostres domèstics, [els uixers] han de tocar el corn [*butzinare*] perquè els domèstics sàpiguin que volem cavalcar i vinguin amb els seus cavalls sense dilació.

Si efectivament l'il·luminador es va inspirar en aquest fragment del text per representar els centaures, el sentit de l'escena canvia significativament, perquè està mostrant un uixer tocant la *butzina* i un cavaller atenent ràpidament i amb diligència la seva crida. En aquest cas, fins i tot el fet que els centaures tinguin cues de gos en lloc de cues de cavall sembla tenir una explicació simbòlica coherent, ja que podrien estar transmetent la idea de submissió i fidelitat dels cavallers i dels uixers envers el monarca: no és en va que una de les virtuts més rellevants dels gossos sigui precisament la fidelitat que professen als seus amos.

* * *

En conclusió, les *Leges Palatinae* són un excel·lent exemple de la diversitat de significats que les imatges musicals poden assumir en un manuscrit cortesà medieval, sigui *ad litteram* o sigui metafòricament. La importància del primer tipus de representacions resideix en la seva capacitat de «retratar» els músics tal com són esmentats en el text. Així, podem veure dos trompeters i un timbaler

43. *Leges Palatinae*, f. 29r: «Butzinam vero, nobis volentibus equitare per villam et specialiter ubi sciverint nostros morari domesticos procurent butzinare ut iidem nostri domesticici sciant nos velle equitare et ad nos veniant cum suis equitaturis indilate».

formant el conjunt heràldic cortesà per excel·lència (figures 1 i 2), o bé dos trompeters anunciant un banquet —una de les principals ocasions en les quals aquests trompeters heràldics havien de tocar— (figures 3 i 4).

En canvi, les miniatures del segon tipus —que es troben principalment situades als marges dels folis— enriqueixen el text més enllà del seu significat literal i el complementen mitjançant el significat metafòric de les figures i dels objectes representats. Així, el ministre que toca un orgue portàtil en el foli 2r (figura 6) encarna la idea d'ordre i d'«organització» just al principi del manuscrit, on el text precisament explica que les *Leges Palatinae* foren compilades per a «organitzar» la cort reial. El significat de les restants representacions metafòriques, ja siguin d'animals com de grotescos, comporta diversos matisos satírics o sarcàstics en funció de la relació (i de la contraposició) que, en cada cas, podem establir bé amb el significat literal del text o bé amb altres imatges representades en el mateix foli. En aquest sentit, la guineu que toca una xeremia en el foli 57r (figures 7 i 8) ofereix una imatge satírica dels consellers reials descrits en el text i representats en la miniatura principal de la mateixa pàgina, mentre que el grotesc que toca la cornamusa sembla estar burlant-se de la pràctica de concedir beneficis eclesiaístics a determinades persones, tal com regula el text i tal com il·lustra una altra miniatura del mateix foli 67r (figures 9 i 10). Finalment, la parella de criatures amb aparença de centaures del foli 2r (figures 11 i 12) revela l'àmplia gamma de possibilitats i de significats sobreposats que es poden relacionar amb una mateixa representació segons la relació que establim entre la imatge i diferents passatges del text. En cada cas, aquestes imatges contenen una evident càrrega de sarcasme que complementa i contrasta amb la serietat que impregna el text de les *Leges Palatinae*.

En definitiva, malgrat que el còdex de les *Leges Palatinae* conté únicament cinc folis amb representacions musicals, és indubtablement un document extraordinari per a realitzar un estudi de cas com el que hem presentat en aquest article: un estudi que demostra la complexitat simbòlica que les imatges musicals poden

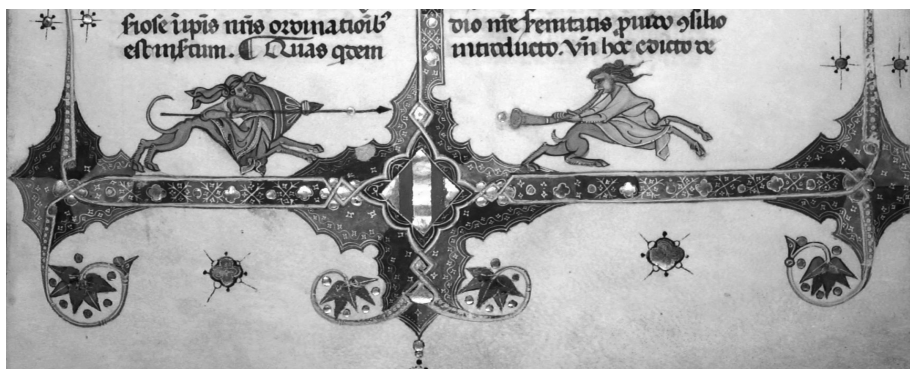


FIGURA 12. Dos grotescos en un torneig: detall del foli 2r.
(Foto: Copyright Bibliothèque Royale de Belgique)

arribar a transmetre en el context específic d'una cort medieval, dels seus empleats i de les seves lleis. El present treball, això no obstant, és només un primer pas cap a un estudi més aprofundit d'aquest apassionant tema que, sens dubte, es pot ampliar en el futur a altres manuscrits similars.

BIBLIOGRAFIA

- ABULAFIA, David. *A Mediterranean emporium: The Catalan kingdom of Majorca*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- BALLESTER, Jordi. «La vida musical als segles XIII i XIV al Reialme de Mallorca». *Royaume de Majorque: De l'histoire au mythe*. Perpinyà: CeDACC, 1997, p. 97-105.
- «La música a la cort fins a mitjan segle XIV». A: *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. 1: *Dels inicis al Renaixement*. Barcelona: Edicions 62, 2000, p. 79-86.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le Moyen Âge fantastique*. París: Colin, 1955.
- *Réveils et prodiges: Le gothique fantastique*. París: Colin, 1960.
- BARBER, Richard; RICHES, Anne. *A dictionary of fabulous beasts*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 1996.
- BARKER, Juliet R. V. *The Tournament in England: 1100-1400*. Woodbridge: Boydell Press, 1986.
- BIANCIOOTTO, Gabriel. *Bestiaires du Moyen Âge*. París: Stock, 1980.
- BOHIGAS, Pere. «La il·luminació de les *Leges Palatinae* de Mallorca». *Scriptorium*, vol. 23 (1) (1969), p. 94-100.
- BOVEY, Alixe. *Monsters and grotesques in medieval manuscripts*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- BUCKLAND, Rosina. «Sounds of the Psalter: Orality and musical symbolism in the Luttrell Psalter». *Music in Art*, vol. 28 (1-2) (2003), p. 71-97.
- CAMILLE, Michael. «The book of signs. Writing and visual difference in Gothic manuscripts illumination». *Word and Image*, núm. 1 (1985), p. 133-148.
- *Image on the edge: The margins of medieval art*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- *Mirror in parchment: The Luttrell Psalter and the making of Medieval England*. Londres: Reaktion Books, 1998.
- CARBONELL, Xavier. *La imatge de la música en les Illes Balears*. Palma de Mallorca: Olañeta, 2004.
- CARRUTHERS, Mary. *The Book of memory*. Cambridge; Nova York: Cambridge University Press, 1990.
- CLOUZOT, Martine. *Images de musiciens (1350-1500): Typologie, figurations et pratiques sociales*. Turnhout: Brepols, 2007.
- CUSA, Nicolau de. *The Catholic Concordance*. Ed. a cura de Paul E. Sigmund. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- DAVENPORT, S. K. «Illustrations direct and oblique in the margins of an Alexander romance at Oxford». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34 (1971), p. 83-95.
- DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca*. Palma de Mallorca: Moll, 1964.

- GRAVETT, Christopher. *Knights at tournament*. Londres: Osprey Publishing Ltd., 1988.
- HAMMERSTEIN, Reinhold. *Diabolus in musica: Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*. Berna: Francke, 1974.
- HARF-LANCNER, Laurence (ed.). *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*. París: École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985.
- HOTTOIS, Isabelle. *L'iconographie musicale dans les manuscrits de la Bibliothèque Royale Albert Ier*. Brusselles: Bibliothèque Royale Albert Ier, 1982.
- HUOT, Sylvia. «Visualization and memory: The illustration of troubadour lyric in a Thirteenth-Century manuscript». *Gesta*, núm. 31 (1) (1992), p. 3-14.
- Illuminating the law: Legal manuscripts in Cambridge collections*. Ed. a cura de Susan L'Engle i Robert Gibbs. Turnhout: Brepols, 2002.
- Leges Palatinae*. Edició facsímil. Ed. a cura de Joan Domenge i Mesquida. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Leyes palatinas*. Edició facsímil. Presentació i transcripció de Lorenzo Pérez Martínez. Palma de Mallorca: Olañeta, 1991.
- LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina*. Vol. 1. Palma de Mallorca: Luis Ripoll, 1977.
- «Autoría e iconografía de las miniaturas del códice bruselés de la *Leges Palatinae*». *Leyes palatinas*. Palma de Mallorca: Olañeta, 1991, p. 1-4.
- LLULL, Ramon. *Llibre de meravelles*. Ed. a cura de Marina Gustà. Barcelona: Edicions 62: La Caixa, 1980.
- MARCHESIN, Isabelle. *L'image organum: La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*. Turnhout: Brepols, 2000.
- MARTÍN PASCUAL, Llúcia. «Algunes consideracions sobre la relació entre les faules del *Llibre de les bèsties* de Ramon Llull i l'original oriental». *Catalan Review*, vol. 11 (1-2) (1997), p. 83-112.
- MEISS, Millard. «Italian style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan workshop». *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 4 (1941), p. 45-87.
- NESTE, Évelyne van den. *Tournois, joutes, pas d'armes dans les villes de Flandre à la fin du Moyen Age (1300-1486)*. París: École des Chartes, 1996. (Mémoires et Documents de l'École des Chartes; 47)
- PÉREZ MARTÍNEZ, Lorenzo. «Presentación de las Leyes Palatinas de Jaime III de Mallorca». *Leyes palatinas*. Palma de Mallorca: Olañeta, 1991, p. III-VI.
- PÍZA, Antoni; ROSSELLÓ, Ramon. «The Llibre de franqueses i privilegis del Regne de Mallorca: A source of music iconography». *RIdIM/RCMI Newsletter*, núm. 16 (1) (1991), p. 30-31.
- POST, Chandler R. *A history of Spanish painting*. Vol. 2. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1930.
- RANDALL, Lilian M. C. *Images in the margins of gothic manuscripts*. Berkeley: University of California Press, 1966.
- RECKOW, Fritz. «Organum». A: EGGBRECHT, Hans Heinrich (ed.). *Handwörterbuch der musikalischen terminologie*. Vol. 1. Stuttgart: Steiner, 1972. [Fulls solts]
- SANDLER, Lucy Freeman. *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library*. Londres; Turnhout: Harvey Miller, 2000.

- STRUNK, Oliver. *Source readings in music history*. Vol. 1: *Antiquity and the middle ages*. Nova York; Londres: Norton, 1965.
- TAMMEN, Björn R. «Marginalien. Musizierende Randfiguren in mittelalterlichen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek und ihre Funktion». *Imago Musicae*, vol. XXI-XXII (2004-2005), p. 105-133.
- «Prayers and beyond. The musical 'Image on the Edge' in 15th-Century books of hours». A: GUIDOBALDI, Nicoletta (ed.). *Prospettive di iconografia musicale*. Milno: Mimesis, 2007. (Le Immagini della Musica), p. 71-108.
- VANLANDINGHAM, Marta. *Transforming the state: King, court and political culture in the Realms of Aragon (1213-1387)*. Leiden: Brill, 2002. (The Medieval Mediterranean; 43)
- WENTERSDORF, Karl P. «The symbolic significance of figurae scatologicae in Gothic manuscripts». A: DAVIDSON, Clifford (ed.). *Word, picture, and spectacle*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1984, p. 1-19.
- WINTERNITZ, Emmanuel. «Bagpipes for the Lord». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, núm. 16 (10) (1958), p. 276-286.
- ZINK, Michel. «Le monde animal et ses représentations dans la littérature de la fin du Moyen Age». *Actes du XV^e Congrès de la Société des Historiens Médiévalistes de l'Enseignement Supérieur Public: Le monde animal et ses représentations au Moyen Age (XI^e - XV^e siècles)*. Tolosa de Llenguadoc: Université de Toulouse: Le Mirail, 1985, p. 47-71.

TOMÀS MILANS I GODAYOL, ESCOLÀ I MESTRE DE CAPELLA DEL PALAU DE LA COMTESSA (C. 1680-1714) I LA SEVA RELACIÓ AMB SANT JOSEP ORIOL

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ

RESUM

Tomàs Milans i Godayol, membre d'una nissaga de músics catalans del segle XVII i XVIII, es formà, amb el seu germà Carles, a l'escolania del Palau de la Comtessa de Barcelona, on van entrar a l'entorn de 1680. Tomàs va succeir el seu mestre Felip Olivelles en el magisteri del Palau, càrrec que exercí fins al tràgic desenllaç de la Guerra de Successió, que el va conduir a refugiar-se a la catedral de Girona. Els avantpassats de Milans i sant Josep Oriol estaven emparentats. El sant va vetllar per la formació del jove Tomàs i aquest, juntament amb els escolans del Palau, va ser testimoni de nombrosos fets extraordinaris que van acompanyar els darrers anys de la vida del sant. Milans, amb els quatre escolans del Palau, va interpretar les seves *Lletanies de la Mare de Déu* i l'*Stabat Mater* de F. Olivelles als peus del llit mortuori de sant Josep Oriol. L'article recull les declaracions que feren els antics escolans del Palau Cosme Palmés i Anastasi Barberà, juntament amb les que feren antics escolans i músics del Pi i el Palau com Francesc Oliva, Joan Feliu, Joan Baptista Vidal, Joan Morrerres, Francesc Llusa, Josep Rossell, Pere Joan Clavell, Pau Rosés, i també Pere Rabassa des de Sevilla, en el procés de beatificació de sant Josep Oriol, obert el 1759.

PARAULES CLAU: Tomàs Milans i Godayol, sant Josep Oriol, escolans del Palau, escolans del Pi, Cosme Palmés, Anastasi Barberà, lletania de T. Milans, *Stabat Mater* de Felip Olivelles, Palau de la Comtessa, Guerra de Successió.

TOMÀS MILANS I GODAYOL, CHORISTER AND CHAPEL MASTER OF
THE PALACE OF THE COUNTESS (C. 1680-1714) AND HIS RELATIONSHIP
WITH ST. JOSEP ORIOL

ABSTRACT

Tomàs Milans i Godayol, a member of a family of Catalan musicians of the 17th and 18th centuries, was trained, with his brother Carles, at the choir school of the Palace of the Countess in Barcelona, which they entered around 1680. Tomàs succeeded his teacher Felip Olivelles as chapel master of the Palace, a position which he held until the tragic end of the War of the Spanish Succession, which forced him to take refuge in the Cathedral of Girona. The ancestors of Milans and of St. Josep Oriol were related. Josep Oriol oversaw the training of the young Tomàs who, together with the Palace choristers, witnessed the many extraordinary events that marked the latter years of the saint's life. Milans, with the four choristers of the Palace, performed his *Litanies of the Mother of God* and F. Olivelles' *Stabat Mater* at the foot of St. Josep Oriol's deathbed. This paper presents the statements made by the former choristers of the Palau, Cosme Palmés and Anastasi Barberà, together with those made by the former choristers and musicians of Santa Maria del Pi and the Palace, including Francesc Oliva, Joan Feliu, Joan Baptista Vidal, Joan Morrerres, Francesc Llusa, Josep Rossell, Pere Joan Clavell, Pau Rosés and also Pere Rabassa from Seville, in St. Josep Oriol's beatification process, which began in 1759.

KEYWORDS: Tomàs Milans i Godayol, St. Josep Oriol, choristers of the Palace of the Countess, choristers of Santa Maria del Pi, Cosme Palmés, Anastasi Barberà, *Litany* of T. Milans, *Stabat Mater* of F. Olivelles, Palace of the Countess, War of the Spanish Succession.

Les arrels de la nissaga familiar dels músics Milans de Canet de Mar ens re-
meten a mitjan segle XVI, època en què els seus membres eren mariners i negocia-
nts. Joan Milans i Roig (1596-1636), besavi dels músics Milans, va obtenir del
monarca Felip IV la concessió del nomenament de ciutadà honrat de Barcelona
el 1632,¹ un títol que romangué a mans d'aquesta família fins a Francesc Milans de
Valls (1775-1841), notari d'Arbúcies.

L'hereu de Joan Milans fou Marc Antoni Milans i Macià (1625-1708), futur
protector de sant Josep Oriol, el qual, com que era menor d'edat quan van tras-
passar els seus pares el 1636, va estar sota la tutela dels curadors que Joan Milans
havia disposat en el seu testament; un d'ells era Francesc Bogunyà, l'avi matern de
sant Josep Oriol.²

1. Arxiu Nacional de Catalunya (ANC): *Llinatge Milans*, 323-6-17, on es conserva el docu-
ment original. Vegeu-lo reproduït a Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «El llinatge Milans de Canet de Mar
(s. XVI-XIX)», a *La nissaga dels músics Milans de Canet de Mar i la seva relació amb Sant Josep Oriol*,
Canet de Mar, Els 2 Pins, 2014, cap. 1.

2. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Sant Josep Oriol i la família Milans», a *La nissaga dels mú-
sics Milans de Canet de Mar i la seva relació amb Sant Josep Oriol*, Canet de Mar, Els 2 Pins, 2014, cap. 3.

Marc Antoni Milans i Macià esposà Maria Anna Godayol, la família de la qual provenia d'Arbúcies, el 16 de febrer de 1648 a la parroquial de Canet de Mar. El matrimoni infantà deu fills, entre ells, els músics Carles i Tomàs Milans i Godayol. Carles nasqué el 8 de juny de 1669 i Tomàs, el 7 de març de 1672:

Vuy als set de mars de l'any mil sis sents / cetanta y dos fonch batejat en las fonts / Baptismals de la parrochial iglesia de / la Vila de Canet de Mar, Tomas, / Francisco, Benet, Felix, fill legitim / y natural del Sr. March Antoni Milans / ciutada honrat de Barcelona, y de / Marianna muller de aquell, foren / padrins Benet Milans mariner y Maria / Milans donzella tots de Canet de / Mar Bisbat de Gerona, ministra / Hyacintho Faines pre. y vicari.³

1. L'ENTRADA A L'ESCOLANIA DEL PALAU I LA CONVIVÈNCIA AMB SANT JOSEP ORIOL

La relació entre sant Josep Oriol i Tomàs Milans es prolongà durant prop de vint-i-dos anys, des de l'entrada de Tomàs a l'escolania del Palau, a l'entorn de 1680, fins al traspàs del sant, el 23 de març de 1702. En el decurs d'aquells anys el sant deixà una profunda empremta espiritual en el jove Tomàs; la tutela que exercí sobre ell durant la infantesa, el despertar de la seva vocació sacerdotal i les vivències que Tomàs compartí amb el sant, algunes de les quals foren, sens dubte, extraordinàries, en donen testimoni.⁴

Tomàs Milans i Godayol, juntament amb el seu germà Carles, es va formar a l'escolania de la capella del Palau de la Comtessa de Barcelona amb el seu mestre de capella, Felip Olivelles, i l'organista, Jeroni Oller. La seva admissió a aquell prestigiós centre musical de Barcelona es podria explicar, en bona part, per l'amistat del seu pare, Marc Antoni Milans i Macià, amb l'organista del Palau, Jeroni Oller, el qual també era fill de Canet de Mar.

Els germans Carles i Tomàs van rebre la seva formació musical en aquell destacat centre barceloní, guiats sota la tutela de sant Josep Oriol. El que no resta clar és si des del primer moment es van hostatjar a casa del mestre de capella Felip Olivelles, amb els altres dos infants cantors de l'escolania del Palau, tal com ho establien les ordinacions de la capella, o si, durant una època, o uns anys, van con-viure amb el sant i la seva mare, Gertrudis Bogunyà, a la casa del carrer d'en Xu-

El nexa de parentiu que unia els Milans amb la família del sant provenia dels lligams entre els avantpassats de les respectives branques maternes, entre Francesc Bogunyà i Puig, l'avi matern del sant, i Elisabet Puig de Terrassa i Margarida Macià i Puig, besàvia i àvia maternes de Carles i Tomàs Milans.

3. Arxiu Diocesà de Girona (ADG), Arxiu Parroquial de Canet de Mar (APCM): *Baptismes* 2. 3. 4. 5 / 1617-1686, f. 98v.

4. Josep Maria GREGORI i CIFRÉ, «Tomàs Milans i Godayol (1672-1742)», a *La nissaga dels músics Milans de Canet de Mar i la seva relació amb Sant Josep Oriol*, Canet de Mar, Els 2 Pins, 2014, cap. 5, on presentem la documentació conservada en aquest sentit.

clet, tal com ja ho havia fet el seu germà gran, Marc Antoni, mentre estudiava medicina a Barcelona, entre 1671 i 1678.⁵

Aquesta hipòtesi es desprèn de la declaració que féu Antoni Serra, jutge de la Reial Audiència, en el procés de beatificació del sant, on afirmava que Tomàs Milans havia conviscut amb ell:

[...] se recorda tambe ell testimoni haver / ohit dir a diferents personas fidedignas y en es-/pecial al dit Rnt Thomas Milans pbre., parent / que era de dit Dr Oriol, y que habità ab ell / en una mateixa casa, que empleava molta / part del dia tenint y fent oracio a Deu y en espe-/cial a la nit, dormint per est efecte molt poch [...].⁶

És probable que la convivència dels petits Carles i Tomàs amb sant Josep Oriol no fos tan intensa com la que visqué el seu germà gran Marc Antoni, atès que a partir de la seva ordenació sacerdotal —cantà missa a la parroquial de Canet de Mar el 29 de juny de 1676—, el sant va passar a ser preceptor dels infants Tomàs Gasneri i Gerònima Boixadors, per la qual cosa passava moltes hores a la seva residència de la plaça de les Cols (l'actual plaça del Rei), a banda de les temporades que es traslladava amb els Gasneri a la seva torre de Tiana. Respecte a això, Tomàs Vergés, el darrer biògraf del sant, apuntà el següent:

No se sap segur si ell [sant Josep Oriol] vivia a casa seva amb sa mare o a casa dels Gasneri. Nadal opina que vivia amb aquests últims (Nadal, vol. 1, p. 73-74). No sembla inversemblant el creure que vivia amb la seva mare, i que segons les necessitats es quedés a menjar, almenys a dinar, a casa dels Gasneri (Nadal, vol. 1, p. 81), segons es dedueix del fet que, dinant en tal lloc, li fos impedit el menjar del plat que li oferien (Nadal, vol. 1, p. 81) [...]. També indica que passava temporades amb els Gasneri, la carta que escriu el sant el 30 d'agost de 1682 [adreçada a Marc Antoni Milans i Macià, el pare de Carles i Tomàs] on diu que «per estar en casa de una filla del regent que fou Boxados;

5. Tanmateix, Rossend Llates afirmava que «tanto Carlos como Tomás vivían en casa de Mo-sén Oller, su profesor de música. Era la costumbre de la época», cf. *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Barna, 1953, p. 77. Segons relatava el pare Nadal, «de sus sobredichos hermanos [de Marc Antoni Milans i Godayol] Cárlos y Tomás (que pasaron su juventud, y sus estudios de música en Barcelona) cuidó el B[eato] con la mas oficiosa vigilancia y tierno amor, hasta que los vió decentemente acomodados, y bien sentada su christiana conducta» (cf. Francesc NADAL, *Vida del Beato Doctor Josef Oriol, sacerdote operario entre los primitivos del Oratorio de S. Felipe Neri, y Beneficiado de la Parroquial Iglesia de Nuestra Señora del Pino, de Barcelona. Escrita por el P. D. Francisco Nadal presbítero de dicho Oratorio barcelonés, en el año 1809 é impresa en el de 1815*, vol. 1, Barcelona, Juan Ignacio Jordi Impresor y Librero, 1815, p. 59). Un altre autor, seguint les paraules del pare Nadal, escrivia: «Carles y Tomás devían al nostre Sant l'interés y gran diligencia q'havia tingut en sa educació é instrucción, quan encara jovenets vingueren ells també a Barcelona per a aprendre de Música» (cf. Carlo SALOTTI, *Vida de Sant Joseph Oriol*, Barcelona, Eugeni Subirana, 1910, p. 68).

6. Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi (APSMP): *Processus originalis super fama Sanctitatis / vita, virtutibus & miraculis R. Servi De. / Dris. JOSEPHI ORIOLE Pbr. Bti. / Eccl. B. Mariae de Pinu / Barcinonensis / Inceptus mense Decembri 1759, & absolutus 27. / Martij 1764* (a partir d'ara, P. O. 1). Testimoni d'Antoni Serra, f. 879.

casa de don Thomas de Gasnedi, mestre deix de camps general, es causa que no pua ser llarg hi com volria en servire que estich per anarmen en la torra en Tiana a encenyar a un fill gramatica» (Nadal, vol. 1, p. 70). Per tant no és inversemblant creure que, ordinàriament, vivia amb sa mare. Que els matins anés als seus ministeris de l'Oratori i que a partir de mig matí i tardes, les dediqués als fills de Tomàs de Gasneri.⁷

En tal cas, doncs, els vespres pogué compartir els àpats nocturns i les darreres converses i pregàries del dia amb els petits músics de la família Milans. Seguint la hipòtesi de mossèn Vergés, es podria pensar que Carles i Tomàs podien haver conviscut amb el sant al carrer d'en Xuclet fins al Nadal de 1684 o principis de 1685, en què traspassà Gertrudis Bogunyà.

En el moment d'entrar a la capella del Palau, cap al 1680, Carles i Tomàs deurien comptar, respectivament, a l'entorn d'onze i vuit anys d'edat. En feia nou que Jeroni Oller regia l'organistia d'aquell prestigiós centre i un de l'arribada de Felip Olivelles, procedent del magisteri de la catedral de Tarragona. Olivelles romangué al capdavant de la capella del Palau des de la vigília de Nadal de 1679 —en què havia succeït Gaspar Dotart⁸ (mestre del Palau des de 1671)— fins a la seva jubilació, el 12 d'agost de 1699:

A 24 Dibre de 1679 / entra â desempeñar la mestria / el Sr Dn Felipe Olivelles. En agos-/to de 1699 fue jubilado y en / agosto de 1702 murió.⁹

La formació musical dels infants Milans també era seguida ben de prop per l'organista del Palau, Jeroni Oller, el qual hi regí el magisteri de l'orgue entre els anys 1671 i 1721, en què traspassà. El seu cos fou soterrat dins la mateixa església del Palau:

En enero de 1671 el Rdo / Geronimo Oller Pbroy â 21 de / junio de 1721 fue enterrado en / esta iglesia.¹⁰

Jeroni Oller també provenia de la vila de Canet de Mar. La relació entre les famílies Milans i Oller apareix documentada en diverses fonts de l'època, i, d'altra

7. Tomàs VERGÉS I FORNS, *Acció i contemplació en sant Josep Oriol («No saber i saber»)*, tesi doctoral mecanoscrita, Barcelona, Facultat de Teologia, 1988-1989, p. 49-50.

8. Sobre aquest compositor, vegeu Jordi RIFÉ I SANTALÓ, «Aspectes musicals del segle XVII català i francès: noves dades del compositor Gaspar Dotart», *Revista Catalana de Musicologia*, vol. 3 (2007), p. 61-67.

9. ANC: *Arxiu del Palau Reial Menor*, unitat 522. Es tracta d'un quadern, enquadernat amb fulls grocs, que redactà l'organista del Palau, Pedro Guarro, el 1870, i que probablement Josep Rafael Carreras conegué quan va redactar el seu opuscle sobre sant Josep Oriol (cf. Josep Rafel CARRERAS I BULBENA, *La música en la agonía del Beat Joseph Oriol*, Barcelona, Joan Bta. Pujol y Cia, 1898, p. 19). Sobre Felip Olivelles, vegeu, també, Jordi RIFÉ I SANTALÓ, «Noves dades biogràfiques de Felip Olivelles», *Revista Catalana de Musicologia*, vol. 1 (2001), p. 221-222.

10. Jordi RIFÉ I SANTALÓ, «Noves dades biogràfiques de Felip Olivelles», *Revista Catalana de Musicologia*, vol. 1 (2001), p. 221-222.

banda, no fóra inversemblant pensar en la possibilitat que l'organista del Palau hagués mantingut algun lligam de parentiu amb Miquel Oller (1652-1717), el titular de l'orgue de la parroquial de Canet de Mar.

El 1701, Jeroni Oller actuà de procurador de Susanna Bonamich —vídua de Marc Antoni Milans i Godayol, germà gran de Carles i Tomàs—, i intervingué en la permuta del benefici personat que Tomàs Milans posseïa a la parroquial de Canet a favor de Josep Vendrell. En aquell document, *Hyeronimus Oller Presbiter et Musicus vulgo organista Ecclesiae Beatae Virginis Mariae Palatii Comitissae*, consta com a hereu, i, per tant, fill de Jeroni Oller *lini textoris dictae Villae*, teixidor de la vila de Canet de Mar, el qual traspassà el 1706.¹¹

Aquell mateix any hom feia esment de l'organista Jeroni Oller dins del marc documental del llarg plet entre Tomàs Milans i els jurats i el rector de la vila de Canet. Des de 1698, Oller obtenia el benefici que Miquel Vendrell havia deixat vacant a l'església de Canet de Mar. Jeroni Oller, en qualitat de fill de la vila i tot i no residir a la parroquial, posseïa el dret d'admissió, la qual cosa serà, precisament, el que hom denegarà a Tomàs Milans, en el plet que va mantenir amb el rector i els jurats de la vila entre els anys 1702 i 1710.¹²

De ben segur, doncs, que la confluència d'aquella relació a tres bandes, és a dir, entre Marc Antoni Milans i Macià, Jeroni Oller i sant Josep Oriol, és el que va facilitar l'admissió dels infants Carles i Tomàs Milans a l'escolania d'aquell important centre musical de Barcelona per part del seu mestre de capella, Felip Olivelles.

En la carta que sant Josep Oriol adreçà a Marc Antoni Milans el 30 d'agost de 1682, el posava al corrent del curs que seguien els estudis musicals dels seus fills Carles i Tomàs:

Lo cas es que la ultima vegada que parlí a al Sr. mestra dels minyons com se aportavan, me respongué en presensia del Sr. Rnt. Oller, que Carlos anava reixint molt bé y que aprendre orga més que Thomas may ha tingut lo cor al cant, y que no y a remey de que aprenda y que més valdria que se trates de donar-li atra estrancont, yo li fiu de resposta que les y escriuria a V. y axy si pot venir a donar-i una vista sera molt bo [...] y los minyons estan bisarros [...].¹³

El 1682 Tomàs tenia tan sols deu anys d'edat, mentre Carles ja era a punt de complir els tretze. Tanmateix, la carta sembla posar de manifest alguns dels trets

11. ANC: *Llinatge Milans*, 323-2-2-1-9 i ADG. APCM: *Òbits* 3. 4. / 1693-1760, f. 66v.

12. ANC: *Llinatge Milans*, 323-3-8-2-1, f. 77 del plet.

13. Cf. Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1909, p. 633, on transcriu aquella carta. Per la seva banda, el pare Nadal la traduí al castellà i quan parlava de Tomàs ho féu amb aquests termes: «[...] pero que Tomás nunca ha tenido inclinación al canto; y que no hay que hacerle aprenda nada, y que mas valiera encaminarle á otra carrera». Vegeu Francesc NADAL, *Vida del Beato Doctor Josef Oriol, sacerdote operario entre los primitivos del Oratorio de S. Felipe Neri, y Beneficiado de la Parroquial Iglesia de Nuestra Señora del Pino, de Barcelona. Escrita por el P. D. Francisco Nadal presbítero de dicho Oratorio barcelonés, en el año 1809 é impresa en el de 1815*, vol. 1, Barcelona, Juan Ignacio Jordi Impresor y Librero, 1815, p. 70.

del caràcter de l'infant Tomàs, decantat encara en aquella tendra edat per altres coses a part de la música.

El seu tarannà lúdic i despreocupat, que deixa entreveure aquella carta, va romandre ben il·lustrat en l'escena de l'anada a la comèdia en què es creuà pel camí amb sant Josep Oriol, el qual li llegí les intencions. Desconeixem la data en què això succeí, però cal situar l'escena durant la joventut de Milans —«minyó», li diu el sant—, probablement entre els anys 1685 i 1690, és a dir, quan ja hauria fet el canvi de veu i es trobaria en l'efervescència de la plena adolescència.

El sant feu palès en aquella escena el seu do de penetració del pensament. La inesperada vivència del jove Tomàs, sorprenent i del tot inesperada per a ell, va aparèixer en les respectives declaracions que, els dies 3 i 22 de juliol de 1762, van fer els beneficiats del Pi, Pau Morrerres i Joan Baptista Vidal, per al procés de beatificació del sant. Vidal havia nascut a l'entorn de 1715 i, després d'anar a aprendre de lletra al Pi, als sis anys,

en la edat de vuyt / anys entrat escolà de cant, y prosseguit despres / per musich y coadjutor del mestre de la ca-/pella de musica de la referida igla. fins al / mis setcents sinquanta en que fou elegit / Mestre de la mateixa capella y axis en lo / discurs de dit temps haja conegut y tractat / a diferents conresidents sacerdots de la ma-/teixa igla. ab dit servent de Deu [...],¹⁴

entre els quals fa esment de Joan Morrerres, oncle de Pau Morrerres.¹⁵

Ambdós declarants —Vidal i Morrerres— havien sentit explicar el relat de l'escena de l'anada a la comèdia a Tomàs Milans i Campus, mestre de capella dels Sants Just i Pastor, nebot de Tomàs Milans i Godayol i fill del seu germà Carles Milans i Godayol, organista de la parroquial de Martorell. Pau Morrerres, que el 1762 comptava cinquanta-vuit anys, ho explicà així:

Dixit: que lo reverend Thomas Milans [i Campus] Me. de / capella de la Parroquial Iglesia de St. Just ja / difunt contá â ell testimoni lo seguent / cas. Que sabia de voca de un oncle seu —nomenat / també— Thomas / Milans [i Godayol] —ÿ nebot del ser-/vent de Déu— al qual essent estudiant li passà / lo seguent succés. Que cert dia a la tarda / sen anaba a la Comedia, y haventlo lo ser-/vent de Déu encontrat en lo carrer dit / de la Devallada dels Lleons, de la present ciutat, / li pregunta a hont anaba; y ell, per a / no manifestarli son intent, respongué / que anaba á visitar á Maria Sma. de la / Mercè. A lo que li respongué lo servent / de Déu, amb imperi: «Què dius, miñó? que / sit veias la cara sembla la de / un mal esperit per la mentida que dius. Pues com pots dir que vas á visitar a M^a / SSma. si vas á la Comedia?» Del que con-/fus lo nebot se li arro-

14. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 1539-1552.

15. Desconeixem si Pau Morrerres tenia alguna relació amb Pere Morrerres, mestre de capella de Vilafranca del Penedès, actiu entre els anys 1700 i 1736 (cf. Joan CUSCÓ I CLARASÓ, «Mestres de capella i organistes a Vilafranca del Penedès durant els segles XVII i XVIII», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, vol. 4 (1997 [1999]), p. 205-212).

dillà als peus, y li / demaná perdó. Y tingué est, per / do de penetració de cors est coneixement del / servent de Déu, per quant predicava / no li podia venir de altra part sino per / llum superior y sobre natural. Que ab / est mateix llum segons referian son oncle / y altres persones coetaneas del servent de / Déu, coneixia lo estat de las conciencias / dels que acudian a ell per a curar com ho / te referit en lo interrogatori divuyt. Y que de / esta penetració de interiors se seguia lo procurar / estos la esmena de sas vidas [...].¹⁶

Respecte a aquesta mateixa escena, el mestre de capella del Pi, Joan Baptista Vidal,¹⁷ de quaranta-set anys, declarà el següent:

Y finalment / també te present haver ohit varias vegadas / del qº Thomas Milans [i Campus] pbre. nebot de altre Rnt. / Thomas Milans [i Godayol] pbre. tambe difunct que est va- / rias vegadas li havia referit que en una ocasio / anant y encaminant-se ell à la Casa de las Come- / dias, dit servent de Deu lo havia encontrat y pre- / guntat a hont anava, y que haventli volgut ocul- / tar, dientli que anava á visitar á Nostra Sra. / de la Merce, dit servent de Deu li havia penetrat / la intencio, manifestantli que era la de anar / á veurer representar la comedia y no de anar / á visitar á nostra Sra., increpantli tambe la / mentida y ponderantli la falsedat de aque- / lla y axis haver restat Milans confús y / avergonyit.¹⁸

El pare Nadal referí l'escena a partir de les citades declaracions de Pau Morrerres i Joan Baptista Vidal, beneficiats del Pi, els quals, com ja hem vist, ho coneixien

de ohidas de otro Sacerdote llamado también Tomás Milans (sobrino de aquel, con quien pasó el caso) y de cuya propia boca lo había sabido. De la misma lo supo también su discipulo Francisco Casamor músico de la catedral de Barcelona, hombre sumamente veráz, que me lo ha contado á mi mas de una vez.¹⁹

16. APSMP: *Processus Originalis / Apostolicus super Virtutibus et / Miraculis in specie V. Ser. Dei / Dris. Jphi Oriol Pbri. Benefciati / Parrochialis Ecclesiae B. Mae. de Pinu / Barchinonensis / tam ne pereant probationes & quam / Compulsorialis, et Definitivus. Inceptus 30 Januarii 1768, et finitus 14 April / 1778* (a partir d'ara, P. O. 2). Testimoni de Pau Morrerres, f. 1248v-1249r. Vegeu els plecs solts de l'esborrany d'aquesta declaració a APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt foliat 1209-1228, f. 1217r. El mateix Pau Morrerres, el 24 de novembre de 1770, declarà el que havia sentit explicar diverses vegades a Francesc Mas —confessor de sant Josep Oriol—, Francesc Llussà —organista del Pi— i al seu oncle Joan Morrerres, amic del sant (cf. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 3, f. 212).

17. Joan Baptista Vidal havia succeït Pau Llinàs en el magisteri de capella del Pi el 1750 i traspassà el 27 de maig de 1769 (cf. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 162, borradors, lligall D. 1, plec 85, la declaració del qual concorda amb P. O. 1, f. 1539, i P. O. 2, f. 1140v).

18. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, testimoni de Joan Baptista Vidal, al terme de l'article 80, f. 1546v-1547r, i APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 162, lligall D. 1, plec núm. 85, f. 376.

19. Francesc NADAL, *Vida del Beato Doctor Josef Oriol, sacerdote operario entre los primitivos del Oratorio de S. Felipe Neri, y Beneficiado de la Parroquial Iglesia de Nuestra Señora del Pino, de Barcelona. Escrita por el P. D. Francisco Nadal presbítero de dicho Oratorio barcelonés, en el año 1809*

La Davallada o Baixada dels Lleons que esmenten les declaracions correspon a l'actual carrer d'Ataül, que parteix de la plaça de Sant Miquel, darrere l'Ajuntament de Barcelona, i on encara avui té la seva portalada principal l'antiga església del Palau de la Comtessa, anomenada *Mare de Déu de la Victòria*.

La convivència dels germans Milans amb sant Josep Oriol conclouria entre finals de 1684 i principis de 1685, quan traspassà la mare del sant. L'any següent, el 1686, sant Josep Oriol viatjà a Roma, on va obtenir del papa Innocenci XI la concessió d'un benefici a l'església de Santa Maria del Pi; feia deu anys que havia cantat missa a la parroquial de Canet de Mar. El 14 de gener de 1687 fou admès entre els beneficiats d'aquella antiga parròquia barcelonina i, a partir de llavors, s'installà de rellogat a casa de la senyora Maria Padrós, al carrer de la Flor.

Tomàs Milans completaria la seva formació musical a la capella del Palau a l'entorn dels anys 1688-1690, però hi va romandre en qualitat d'arpista i tenor i, «sota la vigilància d'Oriol, pogué continuar la carrera eclesiàstica y arribar després a sacerdot»,²⁰ la qual cosa s'esdevingué a finals de 1701. Quan el 23 de desembre de 1697 el sant escrivia a Susanna Bonamich —vídua de Marc Antoni Milans i Godayol, el germà gran de Carles i Tomàs, que havia traspassat en plena joventut el 1695—, feia palesa la difícil situació econòmica que es vivia a Barcelona a causa del setge de l'Exèrcit francès —«quant los francesos seran fora que son causa que todas las cosas van caras a no poder mes»—, i manifestava que «lo pobre Thomás no guaña per menjar per encara assi havem passats grans treballs, y encara ne pas-sam, no obstant axo donará providencia de lo que podrá per son pare. y aconsej-lará a V. Ma. per los grans treballs tinch entes V. Ma. passa [...]».²¹ És probable que a partir d'aquells anys Tomàs hagués començat a preparar-se per rebre els ordes menors, previs al sotsdiaconat.

é impresa en el de 1815, vol. 2, Barcelona, Juan Ignacio Jordi Impresor y Librero, 1815, p. 88. Aquest fet l'havia recollit, també, Masdeu: «Manifestolo a un sobrinito suyo que quiso darle a entender que iba a la Iglesia de la Merced, pues en tal manera le convenció de que sus pasos eran para la comedia, que se echó el muchacho de rodillas a pedirle perdón» (cf. Juan Francisco de MASDEU, *Vida del Beato Josef Oriol*, Barcelona, Jordi, Roca y Gaspar, 1807, p. 166).

20. Cf. Carlo SALOTTI, *Vida de Sant Joseph Oriol*, Barcelona, Eugeni Subirana, 1910, p. 68.

21. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 5. Còpia de les cartes del sant a A. Filiperes de Canet de Mar, fetes el 1763 per Joan Golart, apotecari de Canet (cf. Francesc NADAL, *Vida del Beato Doctor Josef Oriol, sacerdote operario entre los primitivos del Oratorio de S. Felipe Neri, y Beneficiado de la Parroquial Iglesia de Nuestra Señora del Pino, de Barcelona. Escrita por el P. D. Francisco Nadal presbítero de dicho Oratorio barcelonés, en el año 1809 é impresa en el de 1815*, vol. 1, Barcelona, Juan Ignacio Jordi Impresor y Librero, 1815, p. 149, i Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1909, p. 131-132). Marc Antoni Milans i Macià, el pare de Carles, Tomàs i del recentment traspassat Marc Antoni, tenia llavors setanta-dos anys, vivia a Canet amb la seva nora vídua, Susanna Bonamich, i el seu nét, el petit Aleix Milans i Bonamich. En aquells anys, la convivència entre els membres de la família Milans no era fàcil. Susanna Bonamich es queixava per correu al sant de les dificultats que travessaven i per això Tomàs Milans i el seu germà Aleix desitjaven que el seu pare es decantés a destinar l'herència al seu nét Aleix, segons sant Josep Oriol ho expressava a la vídua Bonamich en aquella mateixa carta.

2. EL RETROBAMENT AMB SANT JOSEP ORIOL QUAN TORNA DE MARSELLA

El 2 d'abril de 1698 sant Josep Oriol emprengué un segon viatge a Roma, però en arribar prop de Marsella caigué malalt i, després d'unes reveladores vivències a l'Hospital de Marsella,²² va emprendre el viatge de retorn a Barcelona, on va desembarcar el 22 de maig.²³ A partir d'aquell moment el sant començà a curar de gràcia. Abans de marxar, el 31 de març, havia redactat un testament de prevenció en el qual llegà, entre altres coses:

Item deixo y llego â Hieronima Llobet donz^a, que habita / en lo carrer de la dagueria de la present ciutat tota / la mia roba de calçar y vestir per que ne disposé â sas / voluntats menos la capa curta de xamellot que la / deixo â Thomas Milans mestre de capella del Pa-/lau de la Comptessa parent meu.²⁴

Aquesta al·lusió que feia el sant en el seu testament a la posició musical de Milans en qualitat de mestre de capella del Palau dona llum sobre la seva situació en l'esmentada capella. A la primavera de 1698, Milans ja assumia les funcions del seu magisteri, probablement, en qualitat de coadjutor o d'interí, un any i escaig abans de la jubilació del mestre Olivelles, la qual es féu efectiva durant l'agost de 1699.

En dues declaracions dels processos de beatificació, iniciats el 1759, s'esmenta que el sant havia proposat a Tomàs Milans d'acompanyar-lo en aquell segon viatge a Roma. Així ho relatà mossèn Carles Ferrer de Canet de Mar:

[...] en cierta ocasión dicho Siervo de Dios (Oriol) dijo al Rvdo. Tomás Milans si quería ir a Roma con él, y respondióle (Milans) que sí, le dijo (Oriol) que lo encomendase a Dios y a María Santísima, que él haría lo mismo; y pasados algunos días se fué dicho Siervo de Dios sin decir cosa alguna a dicho Milans; infiriendo de aquí

22. «Havent lo predit Svt. de Deu Joseph Oriol (com se ha dit / en lo artigle [...]) tingut una grave enfermedat en un hos-/pital de un lloch prop de Marsella en fransa, l'y aparta-/gue alli M^a Sm^a comunicantli esser voluntat de son fill / sem retornás a la ciutat de Bna., y alli curás los malals / ab lo señal de la Creu [...]» (cf. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 165, lligall D-4, plec sense numerar). Vegeu Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1909, cap. XX.

23. Sobre el retorn en veler a la seva ciutat natal i els fets extraordinaris que van acompanyar aquell viatge, vegeu Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1909, p. 175-177.

24. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, testament de sant Josep Oriol, 21 de març del 1698, f. 761v. Així mateix ho refermà l'inventari *post mortem* de 1702: «Item una capa curta de xamallot la qual tambe / deixa en son dit testament â Thomas Milans mes-/tre de Capella del Palau de Comptesa parent seu» (cf. «Inventari dels béns immobles de dit Doctor Oriol», 3 d'abril del 1702, f. 769v). Vegeu, també, Francesc NADAL, *Vida del Beato Doctor Josef Oriol, sacerdote operario entre los primitivos del Oratorio de S. Felipe Neri, y Beneficiado de la Parroquial Iglesia de Nuestra Señora del Pino, de Barcelona. Escrita por el P. D. Francisco Nadal presbítero de dicho Oratorio barcelonés, en el año 1809 é impresa en el de 1815*, vol. 1, Barcelona, Juan Ignacio Jordi Impresor y Librero, 1815, p. 163 i 254.

Milans que el Siervo de Dios había tenido alguna inspiración de que él (Milans) no fuese a Roma; pues habiéndose quejado dicho Tomás Milans a dicho Doctor Oriol, cuando regresó por haberse marchado sin decirle nada, respondió el Dr. Oriol: «Yo te había dicho que lo encomendares a Dios y a María Santísima, que yo haría lo mismo, y si hubiese convenido ya habrías marchado conmigo». Lo que dice el declarante por habérselo referido así dicho Tomás Milans.²⁵

Cosme Palmés (1690-1766) fou un testimoni excepcional de l'escena del re-trobament entre el sant i Tomàs Milans. Palmés era un dels quatre escolans del Palau de la Comtessa i precisament aquell 22 de maig de 1698 es trobava a casa del seu mestre just en el moment en què sant Josep Oriol arribava de Roma. El 1761, seixanta-tres anys després, testificava l'escena que tingué lloc a casa del seu mestre.²⁶ Segons les paraules de Palmés, Tomàs Milans «se tencà dins lo apo-/sento a fi de compondrer alguna cosa de solfa [...]»,²⁷ per la qual cosa havia ordenat a la seva criada, Eulàlia, que si alguna persona demanava per ell, li digués que en aquell moment no hi era. El relat palesa, una vegada més, el do de clarividència del sant, acompanyat del bon humor que el caracteritzava:

[...] que ell testimoni conegué y tractà a dit / servent de Déu alguns dos anys poch, o, menos / antes que morís reordant-se y tenint ben pre-/sent que essent ell declarant de edat de alguns / onse, o, dotze anys estava per escolà de cant / ab lo Rt. Thomàs Milans Mestre de Capella / que aleshores era de la Igl^{la} del Palau de la / Comtessa, y que en un dia, no tenint present / si al matí, o, la tarde, estant ell testimoni en / la casa de dit Milans, vingué a ella dit servent / de Deu vestit de habit de paregrí ab esclavina y / bordó, (qual a les hores ell testimoni no conei-/xia) y demaná a la criada de dit Milans que se anomenava Eulària ja difuncta, se servís / avisar a dit Milans que lo havia de veurer / y parlar, y respecte que lo mateix Rt. Milans / en dit dia y ocaseo estava molt ocupat, y axí / havia donat orde à d^a Eulària sa criada / que ab qualsevol que lo demanés, respongués / que no era en casa, per só inseguint est orde / respongué à dit servent de Deu, que dit Rnt. / Milans no era en casa, â lo que veu y ohí ell / testimoni com dit servent e Deu digué a la pre-/dita criada que ho miràs be que ja lo troba-/ria en dita casa, y si be que insistia dita cria-/da en afirmar-li que no hi era; pero continuá / dit servent de Deu en dir-li que ho miràs be que / ja lo trobaria, y quedant dita criada y ell testi-/moni admirats que dit servent de Deu (qual / a les hores no coneixian, si que del vestir com-/prenian venia de fora ciutat, y axís no poder /

25. Rossend LLATES, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Barna, 1953, p. 177. Aquesta declaració fou extreta dels manuscrits dels processos de l'Arxiu del Pi, probablement del lligall D. 3, però en l'actualitat roman sense localitzar. Vegeu *infra* nota al peu 32.

26. Cosme Palmés figura entre els declarants del procés de beatificació en qualitat de «musicus civis Barchinone», fill de la «vila de Sabadell Bisbat de Barna., sa / edat setanta un anys y la professió musich / y resident de la capella del palau de la Comtes-/sa de la present ciutat. / [...]» (cf. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 1117).

27. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 4, plec solt, f. 52.

naturalment saber si era, o no en casa dit Rt. / Milans) insistir à dir que ho mirassen y as-/segurar que ja lo trobarian; per só se resol-/gué dita criada á entrar, com entrá en lo quar-/to a hont era dit Rt. Milans y li raferí lo sobre / explicat, y veu ell testimoni com luego isqué / lo Rt. Thomas Milans, y aná á rebre á dit servent / de Deu que era al entrar de dita casa, y repa-/rá que li doná un abrás ab demostració de / gran alegria y afecte,²⁸ y a les hores ohí y sabé / ell testimoni que era dit servent de Deu lo Dr. / Joseph Oriol y juntament esser parent de dit / Rnt. Milans, y retornar del camí de Roma / que havia emprés, y ohit amb ell testimoni / com dit servent de Deu digué a la predita / criada estas, o, semblants paraulas: no vos / deya jo que lo trobariau, y axí ell testi-/moni judica y creu que ab llum superior so-/lament sabia que dit Milans era en casa, y / desde la referida ocasió, y fins que morí dit / servent de Deu lo veu altrás diferents vegadas / no sols en la mateixa casa de dit Rt. Milans, / si també en la Igl^a parroquial de Nra Sra del / Pi de la qual era beneficiat y resident dit / servent de Deu, y ahont ell testimoni / anava á menut.²⁹

3. ELS VIATGES A CANET DE MAR I MATARÓ EN COMPANYIA DE SANT JOSEP ORIOL

Sens dubte, sant Josep Oriol deixà una profunda empremta en els germans Milans, i no degueren ser pocs els beneficis espirituals que Tomàs —el més proper a ell— obtingué dels seus lligams afectius amb el sant, des dels moments de convivència durant la infantesa, el despertar de la seva vocació sacerdotal fins a les extraordinàries vivències que compartí amb ell, de les quals fou un testimoni d' excepció.

Aquest fou el cas dels viatges que el sant i Milans van fer junts de Barcelona a Canet de Mar i a Mataró, en un dels quals els acompanyà Joan Morrerres. Aquest darrer, escolà i músic del Palau i del Pi, va relatar al seu oncle Pau Morrerres, beneficiat del Pi, com una vegada tornant de Canet de Mar ell, Milans i el sant, es van trobar a la riera d'Argentona un paralític, muntat a cavall acompanyat dels seus familiars. Aquell bon home venia, amb els seus acompanyants, del Segrià i s'havia desplaçat a la capital «mogut de la fama de curacions miraculosas obrava un capellà de la Iglesia parral. de Sta. M^a del Pi de Bna.», però en no trobar-lo i indicar-li que estava a Canet, «lo anava á encontrar [...] esperant que lo curaria».

Milans i el jove Morrerres van ser testimonis presencials d'aquella guarició miraculosa:

[...] que se recorda y te present haver ohit referir á dit Joan / Morrerres son on-

28. En un dels esborranys de les seves declaracions explicità que quan sant Josep Oriol i Tomàs Milans es van retrobar «se abressaren los dos / demostrant dit mestre gran alegría» (cf. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 4, plec solt, sense numerar, f. 161-164).

29. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-B, vol. 168, P. O. 1, testimoni de Cosme Palmés, f. 1118r-1119r.

cle, que en las ocassions te declarat sobre 7 lo article 41, en que encontrá en Canet á dit s. de Deu ha-/via vist que alli acudian differentes malalts, recordanse / y tenint present que en especial referia que en una de / ditas ocassions retornava de la vila de Canet junt ab dit / s. de Deu, y Thomas Milans Pbre. ja diffunt, y esdevingué / que després de haver passat per Mataró, y encontrantse / en la riera de Argenton, encontraren á un home / a cavall junt ab altres que lo acompanyavan y que / dit s. de Deu los havia preguntat de ahont eran, y ahon / anavan, y haver respost lo home que anava á peu / que eran y venian de la Ribera de Segra (qual dista / dos, ó tres dias de Bna.) y esser lo home que anava á / cavall son pare qui estava tullit, de manera que per / si sol no se podia sostenir, y que mogut de la fama de / curacions miraculosas obrava un capellá de la Iglesia / parral. de Sta. M^a del Pi de Bna., se havia fet portar / allí esperant que lo curaria; pero haventlos alli dit, / encontrar dit capellá en la vila de Canet, lo anava / á encontrar, y que dit s. de Deu sens dirlos, ni demons-/trarlos esser ell lo capellá qui buscavan, l'y havia dit / que lo baxes de cavall, y haver lo home respost no / poder en manera alguna perque altrament cauria y / haver dit s. de Deu proseguí en persuadirli lo mateix / offerinse á judarlo á baxar, y en effecte haverlo aixis / executat ajudanti també los dits Joan Morreras y Tho-/ más Milans, y en havent seguidament lo mateix s. de Deu / dit al home tullit que caminás aquell l'y havia respost / no esser possible, per lo que persuadintlo y donantli la / ma lo havia fet caminar, y despues caminar per si sol / agil y expedit, restant perfectament curat y a les horas / haver conegut dits homens esser dit Dr. Oriol lo capellá / á qui buscavan.³⁰

Pau Morreras, beneficiat del Pi des de 1728, féu aquesta declaració el 24 de novembre de 1760, quan comptava seixanta-vuit anys. El seu relat es fonamentava en el que li havia explicat «Joan Morreras Pbre. oncle de ell / testimoni que conegué al servent de Deu, y fou musich / en la capella del Palau, que servia en la Igla. del Pi / vivint lo servent de Deu [...]».³¹

En una altra ocasió en què el sant s'havia de desplaçar a Canet, també el va acompanyar el jove Tomàs Milans. Mossèn Josep Figueró va recollir, el 1754, la narració d'aquell viatge que li havia fet Carles Ferrer de Canet; la seva declaració concordava amb la que Antoni Llampaig, deixeble de Tomàs Milans a la seu de Girona, féu el 1762, i que Rossend Llates recollí en la seva biografia del sant:

El Venerable Dr. Oriol, habiendo de venir a Canet, por asuntos familiares, le quiso acompañar el mencionado Rdo. Milans, y como el dicho Venerable andaba a pié le dijo: «Pasaré adelante, y tú vas a caballo, me conseguirás luego.» Subió luego a caballo dicho Milans, de manera que de preciso le tenía que encontrar en el Portal

30. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 1525-1538. Vegeu, també, una altra declaració de Pau Morreras, del 30 de juliol de 1762, al mateix fons, armari VI, prestatge V-A, vol. 162, lligall D. 1, plec solt, sense numerar, f. 403; d'aquesta darrera se'n conserva també una còpia al lligall D. 2, plec sense numerar.

31. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge VI-A, vol. 170: *Processus Ap. / Ven. Ser. Dei / Doris. Jph Or-/iol Pbri. Super / ejus fama, / Sanctitatis, / Virtutum, et / Miraculorum / in Genere*, (P. O. 3), f. 213.

Nuevo; y no viéndole, preguntó por él en el Portal y le dijeron: «ahora acaba de pasar.» Apresuró la cabalgadura y con todas sus diligencias no lo pudo encontrar hasta pasado el Besós: y, antes de pasarlo preguntó si habían visto pasar por allí un sacerdote, y dándole las señas de él, le respondieron: «acaba de pasar el río, y, al pasar, el agua se ha apartado de él, y ha pasado a pie enjuto.» Y apretando el paso lo encontró con los zapatos y medias completamente secos.

Continuando ambos el camino, le sobrevino a Tomás un vehemente dolor y, quejándose el paciente, le dijo el Venerable Doctor que volviese a subir a caballo. Milans había bajado de caballo para caminar juntos, y le dijo que se había herniado con el movimiento y fuerzas que había hecho para obligar a caminar a la cabalgadura. Cabalgó (Milans) y se le sosegó repentinamente el dolor de la hernia; pero le dijo (el Santo) que, cuando pasarían por delante de la capilla de San Simón, de Mataró, se lo recordase, que entrarían en la capilla, y que allí con el agua bendita lo curaría.

Como el Rdo. Tomás ya no sentía el dolor, se olvidó al pasar por San Simón de entrar en la capilla; pero después de haber pasado le dijo el Venerable: «Tomás, ¿es así como me has hecho acordar de entrar a San Simeón?» A lo que le respondió que había tenido un olvido natural. Entonces le dijo (el Santo): «Como se conoce que no tienes dolor. Pero cuando pasaremos por delante de Nuestra Señora de Caldas, no te olvides que entraremos allí a curarte, y a dar las gracias a María Santísima.»

Pero lo que sucedió fué que, también se olvidó Tomás, y, reprendiéndole, el Venerable Doctor le dijo que no fuese tan olvidadizo de los favores que había recibido de María Santísima y así que, cuando pasarían por delante de la capilla de la Piedad, de Arenys de Mar, que se acordase.

Pero también se olvidó Tomás; pero cuando pasaron por delante de la Capilla del Calvario de la misma villa de Arenys, le dijo (el Santo) que bajase del caballo; que también se olvidaría (de advertirle) y, entrando los dos dentro de aquella capilla, tomando (el Santo) agua bendita, le hizo la señal de la cruz y le curó, de forma que mientras vivió no le hizo jamás daño la hernia.³²

32. Rossend LLATES, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Barna, 1953, p. 241-243. Les declaracions de Carles Ferrer, Josep Figueró i Antoni Llampaig que cita Llates en el seu llibre es conservarien, originalment, en el plec 19 dels esborranys que no van passar a formar part del procés (P. O. 1 i 2); avui, però, estan il·localitzades. Sospitem que es podrien retrobar dins la documentació dels llegats de Rossend Llates i Maria Canals. De fet, a l'APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 4, es conserva la referència de la seva existència en els índexs: Carles Ferrer, de Canet, p. 463, «moltes cosa de ohidas de Me Milans»; Antoni Llampaig, de Girona, p. 537, «moltes cosas de ohidas del Rnt / Thomas Milans pbre, ab qui estigué molts anys per escolá». Respecte a les declaracions de «Josep Figueró prevere de Canet», hem localitzat igualment la referència de la seva ubicació, però no la declaració, la qual es conservava en l'índex —«p. 471»—, dins la peça 14 del lligall D. 4. En el mateix índex consta també: «Rnt Thomás Milans [i Campus] Me. de Capella pag. 228», el qual va traspasar el 1761. L'existència d'aquestes declaracions la recull també l'índex de la «Llibreta y / Nota dels noms dels testimonis dels quals / se tenen algunas noticias aprissidas; pero / no testificadas en procés [...]», on hom establí una relació dels «testimonis fora ciutat»: «Thomas Milans [i Macià, prevere d'Arenys de Mar, fiol de Tomàs Milans i Godayol] / Canet de Mar. / Francº Milans y Macià metge (son germá fol. 452) [...] fol. 447 / [...] Rnt Carlos Ferrer pbre. [...] fol. 463 / Rnt. Joseph Figueró pbre. [...] fol. 471. / Rnt. Anton Llampias [sic] pbre. de Girona [...] fol. 537 / Rnt. Pere Rabassa Pbo. [...] fol. [en blanc]»; en la relació dels «testimonis dins Barna», hi consta «Rt. Thomas Milans [i

Anastasi Barberà, antic escolà del Palau i deixeble, també, de Tomàs Milans, va oferir el relat d'un altre viatge en què Milans acompanyà sant Josep Oriol a la vila de Mataró, per anar després, probablement, cap a Canet de Mar. La seva declaració es conserva en els esborranys del procés de beatificació:

[...] que ell testimoni se recorda y te present que en certa ocasió que / volentsen anar dit S. de Deu â Mataró, y altres llochs de la costa del mar, / anà lo die antes á casa de son Me. Thomas Milans, y li digué / que se previngues y se lloges una cavalcadura que lo acompan-/yaria, y havent partit lo endema lo dit S. de Deu â peu, y dit / Milans â cavall, ab molt poca distancia lo un del altre, ja may / lo pogue alcansar en tot lo camí, sent axís que quant isqué / dit Milans per lo portal lo asseguraren que molt poch antes / havia passat, y axí mateix lo avisaven las demes personas que / encontra-/va per lo camí, no haventlo ja may pogut alcansar / no obstant de anar dit S. de Deu â peu, y ell â cavall fent / caminar la cavalcadura quant pogué y al arribar dit S. / de Deu â Mataró, ja encontrá dit S. de Deu que fora del por-/tal de Mataró estava dihent offici-, y li digue. com era que / hages tardat tant? pues ja havia curat y sanat los malats / y se recorda, y te present haver ohit referir del mateix Thomas Milans ab molta admi-/ració, tenin tho per imposible, y fora del curs natural.³³

A part de les famílies Milans de Canet de Mar i d'Arbúcies, sant Josep Oriol va visitar també la família Laverni de Mataró. La seva amistat amb els Laverni venia d'abans de cantar missa, de quan encara era estudiant. El sant es va hostatjar diverses vegades a casa d'Esteve Laverni, al carrer de Barcelona de Mataró, «allà mateix curava els malats que hi acudien».³⁴ Dues filles d'Esteve Laverni, Caterina i Josefina, van ser guiades espiritualment pel sant, i el primogènit, Salvador Laverni, va ser el mestre de capella de Santa Maria de Mataró entre 1699 i 1741.³⁵

Tanquem aquest apartat dedicat als viatges del sant al Maresme amb la declaració de Pere Joan Clavell, antic escolà del Palau, organista de la parroquial de Sant Martí de Peralada.³⁶ Aquest havia sentit explicar a Pau Rosés —també antic

Campus] pbre. y Me. de Capella. Mort. f. 228» (cf. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge VI-A, vol. 174, «Notes biografiques sobre / Sant Josep Oriol»).

33. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt, f. [3v].

34. Tomàs VERGÉS I FORNS, *Acció i contemplació en sant Josep Oriol («No saber i saber»)*, tesi doctoral mecanoscrita, Barcelona, Facultat de Teologia, 1988-1989, p. 68. Vegeu, també, Rossend LLATES, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Barna, 1953, p. 266-267.

35. Vegeu, Maria Teresa XIMENES, «Salvador Laverni (1675-1758), notícia biogràfica», *Revista Catalana de Musicologia*, vol. 4 (2011), p. 159-167. La correspondència del sant amb la família Laverni va passar de Salvador Laverni al seu hereu Josep Bruguera, el qual les passà a la seva germana Josefa Bruguera, del Convent dels Àngels (cf. Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1909, p. 228).

36. Desconexem si Pere Joan Clavell mantenia algun lligam de parentiu amb Joan Baptista Clavell, músic de la capella del Palau el 1700.

escolà del Palau, mestre de capella de la Bisbal (1694)³⁷ i organista de Castelló d'Empúries (1714-1738)—³⁸ una guarició del sant en un altre viatge que féu acompanyat de Tomàs Milans, probablement a Canet de Mar. Aquí el relat sembla més llunyà, Clavell no especifica la població de destinació del viatge, ja que recorda amb vaguetat que es tractava d'«algun poble de la marina». D'altra banda, esmenta que Rosés «estigué molt temps ab lo R. Thomàs Milans mestre del Palau» i sembla com si el record del relat de Milans s'hagués anat esvaint, en no ser, ni l'un ni l'altre, testimonis directes o presencials del fet:

[...] diu que oi dir al R. Pau Roses organista / que fou de Castelló de Ampurias, lo qual estigue molt temps / ab lo R. Thomas Milans mestre del Palau, que en certa oca-/sio enviaren de algun poble de la marina / al R. Dr. Oriol per importunacio de algun / amich ó parent, determina ell y son oncle passarhi, dien / a son oncle que llogas mosso y cavalcadura y que partissen luego, porque ell ja hi aniria prest, pujaren luego a cavall son / oncle, y parti, y ja trobare al Dr. Oriol passat lo Riu Besos / que anaba molt gros, y dit Dr. Oriol digé com tardaban tant, ü li / respongueren que luego avian pujat a cavall; emprengueren / lo camí, y en ell li portaren ab una cadira una dona [...] que no podia caminar y demanantli las curés li eu / lo senyal de la creu y queda curada [...].³⁹

Molts dels testimonis que declararen en el procés de beatificació de sant Josep Oriol citaven fets transmesos per Tomàs Milans i els hereus de la seva nissaga. El 1699, per exemple, el cirurgià Darder no va consentir que el sant llepés les nafres del petit Pau Serra i Portell. El 1760, el seu germà Antoni Serra i Portell, llavors jutge de la Reial Audiència, explicava que quan el seu germà Pau va haver traspassat, Tomàs Milans li digué que sant Josep Oriol s'havia queixat de l'actitud d'aquest cirurgià:

[...] en esser ja / mort dit son germa, Thomas Milans arpista / que era de la capella del Palau de Barna. / y després mestre de capella de la cathedral / de Gerona, nebot, eo parent que era de dit ser-/vent de Deu Dr. Jph Oriol, digue y referi a ell testimoni que parlant ab dit servent de Deu Dr Joseph / Oriol son oncle de la malaltia y mort de dit Pau / Serra y de haverli impedit lo cirurgià lleparli las / llagas li digue estas paraulas: Deu li perdó al / cirurgià de haverme impedit y detingut al llepar / las llagas porque de aquestas no passen sempre [...].⁴⁰

37. Cf. Francesc CIVIL CASTELLVÍ, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, Girona, Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Cataluña y Baleares, 1970, p. 69.

38. Cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ i Elena SALGADO COBO, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*, vol. 7: *Fons de la basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, p. XXIV.

39. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 4, plec solt, sense numerar: «Respuestas donadas per lo R. Pere Joan Clavell Pre. y Orga-/nista de la Iglesia Parroquial de St. Martí de la Vila de / Perelada [...]».

40. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 877v.

4. SANT JOSEP ORIOL I ELS ESCOLANS DEL PI I EL PALAU DE LA COMTESSA

Durant els anys que sant Josep Oriol freqüentà les esglésies de Barcelona⁴¹ degué tenir ocasió de conèixer els músics de les seves capelles i d'apreciar la bellesa dels repertoris que interpretaven. A l'església del Pi, la seva parròquia, Benet Buscarons regia el magisteri de capella i Francesc Llusà el de l'orgue. Aquest darrer havia referit a Francesc Sabau, prevere del Pi que entrà a residir el 1730, el tarannà de les converses que el sant mantenia amb els seus companys i residents del Pi. Sabau

recorda y te ben present ell testimoni haver / ohit ô referir als mencionats residents cohetaneos de dit servent / de Deu y en especial al Rt. Frach. Llusà pbre., sacerdot / de singulars virtuts que las conversas que / dit servent de Deu tenia ab ells eran sempre de cosas / misticas y concernents â la Iglesia [...].⁴²

Van ser diversos els testimonis de l'època del sant que recordaven com li agradava, durant les estones de lleure, parlar amb els seus escolanets. Francesc Oliva, escolà del Pi, el qual «diàriament anava mati y tarde / en la Igla. de Nra. Sra. del Pi a aprendrer / de solfa [...]»,⁴³ donà testimoni, el 1769, de «las ocasiones que / ell y altres minyons anavan a besar la ma [de sant Josep Oriol i aquest] / ab gran alegria en la cara los deya: “Deu / [vos] fasse bons , o be Deu vos fasse sants”».⁴⁴

Jaume Costa, que comptava setanta-nou anys el 1769, recordava que sant Josep Oriol «a ell testimoni lo acariciava anomenant-/lo Jaumeto, y axis a ell testis á son germa Rafel / y als demes escolanets se recorda que los deya que / fossen bons christians que / confessassen sovint y fossen devots de Maria SSma».⁴⁵

Alguns escolans de l'època del sant encara eren vius quan el 1759 es va endegar el procés de recollida de testimonis per a la seva beatificació. A banda del ja esmentat Cosme Palmés, també va aportar un valuós testimoni Anastasi Barberà. Aquest, a part de cantar, com Palmés, al Palau, va ser també escolà menor del Pi i va tenir l'immens privilegi de presenciar ben de prop nombrosos dels miracles que sant Josep Oriol obrava a la Capella de la Sang, mentre ell sostenia el vas amb l'aigua beneïda amb la qual el sant senyava i guaria els malalts que dia rere dia anaven a l'església del Pi.

Anastasi Barberà era natural de Sant Martí de Teià. De petit, va ser escolà cantor de la capella del Palau durant el magisteri de Tomàs Milans; fou llavors,

41. A banda de Sant Felip Neri, el sant visitava sovint els convents de les Jerònimes, dels Àngels, Montsió, Sant Joan de Jerusalem, les Magdalenes i el dels carmelites de Josepets.

42. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 1270-1278.

43. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 2, f. 544v.

44. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 2, f. 553-554. Cf. Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1909, p. 302-303, 327.

45. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 2, f. 650.

amb nou anys d'edat, quan conegué sant Josep Oriol. Ell mateix ho va explicar en el relat que donà peu a l'esberrany de la seva declaració. Aquesta part, però, no va ser incorporada a les actes del procés:

Anastasi Barbará clergue y cantor de la Capella / de Musica de St^a M^a del Mar de la pnt. ciutat, natural de la / parroquia de Sant Martí de Taÿá Bisbat de Barna. y habitant en / Barna desde la edat de set anys, de edat present: 76 poch / mes o menos, habita en lo carrer de la devallada de Vila / de Cols Parra. de St. Just [...] que ell testimoni en la edat de alguns 9 anys poch mes o menos, era / altre dels escolans de la Capella y musica de la Iglesia / nomenada del Palau de la present ciutat, qual ab compañía / de altres musichs de d^a capella acostumava assistir a las func-/cions que en las tardas de molts divendres del any se cantavan / y canten en la capella del St^o Ch^o nomenat de la Sta. Espina / de la parral. Igla. de St^a Maria del Pi, y ab est motiu veu y cone-/gué â dit S[ervent] de Deu Dor. Oriol qui era Beneficiat de dita Iglesia / y repará com curava y señava als malalts que â ell acudi-/an ab aigua beneita com tambe en certa ocasio señá y / curá a ell testimoni. Y tambe lo conegué y tractá respecte que / en dita ocasio que era escolá de cant estava y habitava ab / compañía del Rt. Thomás Milans Mestre de dita Capella, / molt parent de dit S. de Deu, qui lo enviá differents vegadas a / portar algun recado al mateix s[ervent] de Deu Dor. Oriol [...].⁴⁶

En la mateixa declaració reblava tenir present «[...] que en las ocasions que ell testimoni / l'y parlá y lo anava á encontrar énviat de son Me. Thomás Mi-/lans, lo Dor. Oriol, l'y deÿa y recomanava que fos bon minÿó / y bon christiá, y lo mateix deÿa als demes escoláns quant / venia, y visitava la casa de dit Me. Thomás Milans».⁴⁷

Barberà recordava «que en / certa ocasio que sen aná dit S[ervent] de Deu á Mataró, ó en altres llocs / de la costa passá â buscar á son mestre Thomás Milans, y est sen aná / ab sa compania».⁴⁸

Els esberranys de les seves declaracions palesen que, mentre cantava amb la capella del Palau —probablement els darrers anys, abans de fer el canvi de veu—, també feia d'escolà menor de l'església del Pi: «te present que en lo expressat temps que ell / estimoni era escolá menor de d^a Iglesia [...]».⁴⁹ Amb la qual cosa, el petit Barberà no només va ser un testimoni presencial dels darrers anys del ministeri del sant al Pi, sinó que, com dèiem abans, sent-ne escolà menor sovint sostenia en les seves mans el vas de vidre d'aigua beneïda amb la qual el sant senyava i guaria els malalts. Així ho testimonià en diversos passatges de la seva declaració:

46. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt, f. [1].

47. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt, f. [1v].

48. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt, f. [2r].

49. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt, article 81, f. [5v].

[...] que quant ell testimoni tenia lo vas de la aigua beneïta ab que / dit S[ervent] de Deu se'nava y curava als malalts, veu y repara mol-/ta humilitat y submissio ab los que se'nava com si fos / inferior a ells, parlantlos ab una veu baixa y humil [...],⁵⁰

o, reblava més endavant,

que concorrian y acudian â dit S[ervent] de Deu / innumerables malats de diferents parts y llochs distants per a / recobrar la primera salut, com axís ho veu y reparâ / ell testimoni sent escolà menor de dita Iglesia y servintly lo vas / de la aigua beneïta en moltes ocasions quant se'nava y cura-/va als dits malalts.⁵¹

El 1720 Anastasi Barberà era l'organista del Palau de la Comtessa i en el moment d'aportar la seva declaració en el procés de beatificació, el 29 de maig de 1761, era «sa professio cantor de / la capella de musica de la iglesia parroquial de Sta / Maria del Mar de la present ciutat, y sa edat de se-/xanta nou anys». ⁵² Barberà va traspasar el 14 de gener de 1770.⁵³

Barberà va incloure en la seva declaració alguna de les intervencions miraculoses de sant Josep Oriol que el seu mestre, Tomàs Milans, li havia explicat:

Que en certa occasio que dit S. de Deu anava fora â Mataró / per curar los malalts, al passar lo Riu nomenat Basós encon-/tra un malalt y preguntantly ahont anava y responently est / que anava a Bna. â encontrar un St. capellâ, ó sacerdot que / curava als malalts ab aigua benita, dit S. de Deu ly digué que / no se cansâs en anar a Bna. que ell tambe lo se'naria y curaria; com de fet / donant la benedicio a la aigua del Riu lo seña y cura ab ella sens de-/monstrarse que fos ell, y diu sabero per haverlo ohit referir de / dit son Me. Thomas Milans, y est es public y notori.⁵⁴

Quan parlava de la bona fama del sant, Barberà feia aquesta extensiva al seu mestre Tomàs Milans, per qui, tal com es desprèn de les seves paraules, guardà una gran veneració:

[...] que semblantment la sobre dita fama y bona opinio [de sant Josep Oriol] era no sols / entre los pobres y plebeos, sino tambe entre los Richs, y eggle-/sistichs,

50. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt, article 114, f. [6v].

51. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt, articles 123, que transcrivim, i 128, f. [6v].

52. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 1232v.

53. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt, f. [1r]. A la capçalera inicial del document consta que era «habitant en / Bna. desde la edat de set anys, de edat al present: 76 poch / mes, ò menos». Al marge consta l'anotació: «ha mort en los mes / de Janer de 1770 / sens declarar».

54. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt, f. [3r].

en especial dels Residents de la mateixa Iglesia, y tam-/be del Rt. Thomás Milans son mestre, qui tambe era un exem-/plar sacerdot, y es ver public y notori.⁵⁵

En el seu relat testimonial, Barberà explicava que durant l'època en què va cantar al Palau, els divendres a la tarda, assistia sovint amb altres músics d'aquella capella a les funcions litúrgiques de la capella del Sant Crist del Pi, on havia vist com sant Josep Oriol guaria els malalts: «ordinariament senyava / ab aigua beneïta als malats en la Capella del St. Christo de la Sanch, a la tarda / despues de cantar Completas, ahont moltes vegadas apenas si po-/dia entrar».⁵⁶

El mateix Anastasi Barberà va ser objecte d'una guarició extraordinària per mitjà del taumaturg barceloní, a ran d'una malaltia que sofria al coll, que els metges no li sabien curar i li impedia de cantar; decidit a sol·licitar la intervenció del sant, hi anà i aquest el guarí de tal manera que al cap d'un o dos dies ja pogué tornar a cantar amb la capella del Palau. Heus ací, el relat del seu valuós testimoni tal com apareix en les declaracions del procés original:

Que essent ell testimoni de edat de nou / anys poch mes, o, menos véu y conegué al servent / de Deu Dr Joseph Oriol, respecte que a les ho-/res era ell testimoni altre dels escolans de cant / de la Capella de Musica de la Capella del Palau / de la Comtesa de esta ciutat, y axí ab altres / musichs de d^a capella assisti en las tardes de / molts divendres del any en las funcions que á / les hores se acostumavan y al present se accos-/tuman fer en la capella del St Christo anome-/nat de la Sta Espina de la parroquial Igl. de Sta. / Maria del Pi, y ab esta ocasio veu moltissimes / vegadas á dit servent de Deu que era benefi-/ciat y resident de la mateixa Igleia com ab / aygua beneyta senyava a molts malats los quals / a ell alli acudian, com també ell testimoni pa-/tint un mal en lo coll, qual, los metges que lo / visitavan, deyan que era escanencia y no ha-/vent encontrat remey ab diferents medicinas / qui li ordenaren dits metges aná / á encontrar al dit servent de Deu en la Capi-/lla del St. Christo de la sanch de dita Iglesia / del Pi [...] y havent-li ell testimoni suplicat / que lo curàs, li preguntá si tenia fe, y havent-/li respost que si, seguidament dit servent de Deu / ab aygua beneyta li feu per tres diferents ve-/gadas lo senyal de la creu en lo coll, anomenant / é invocant las tres Personas de la SS^{ma} Trini-/tat; y desde dita ocasió, suspenent prendre / remey algun quedá perfectament curat, en tant / que lo endemá, o, al cap de dos dias assisti y / cantá ell testimoni en las funcions de dita ca-/pella de Musica ab admiració que causá als / qui sabian lo mal que patia ell testimoni.⁵⁷

En un altre dels esborranys de la seva declaració, «Anastasi Barbarà clergue músich de la capella / de Sta Maria del Mar de 68 anys y habitant en / lo carrer den Gignás», dona més detalls de la seva malaltia. Segons es desprèn del relat, la gravetat de la seva malaltia va fer que el fessin tornar a casa dels seus pares a Teià, on

55. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt, f. [4r].

56. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt, f. [4r].

57. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 1233r-1233v.

fins i tot el van confessar i combregar, tement el pitjor. Això no obstant, es va poder recuperar suficientment per poder tornar a Barcelona i anar a trobar a sant Josep Oriol per indicació del seu mestre Tomàs Milans:

[...] en tant que ademes de varios y diferentes re-/meys que aquí en Barna lly havian fet per medi del metge ano-/menat Dor. Figueras, lo sengraren diferents vegadas, y com / ab tot no encontrás remey, determinaren portarlo á Tayá / de ahont era fill, y com ab varios y diferentes remeys / que tambe en dit lloch lly feren los metges en especial una font / al bras, y despres altre en la cama lo havian ja confessat y ab ordre de combregarlo, y millorar un poch donantlly lloch dita malaltia / per poder retornar á Barna y al arribar a casa de dit mestre / Thomas Milans lly digue est anás á encontrar dit Dor. Oriol / en la Igla. del Pi, y lly suplicás lly fes la caritat de curarlo / com en efecte ell declarant diu ho executá, y encontrá dit / Dor. Oriol en dita Capella de la Sanch que curava á altres / malalts, y suplicanli si volia fer lo favor de curarlo, lly digue / dit Dor. Oriol si tenia fe, y ell declarant diu lly respongue que si, y tornanli dit Dor. Oriol a dir tinges bona fe / diu lly feu ab aygua beneyta tres creus al coll, anomenant / en cada una, una de las tres personas de la Sma. Trinitat, y ab / esta sola diligencia sen torná á casa, y sens pendrer remey ni / medicina alguna quedá perfetament curat en tant que des-/pues de un dia, ò dos, cantá en las funcions que seguia dita / capella.⁵⁸

Cosme Palmés, l'altre escolà de la capella del Palau que ja hem citat abans, també va ser miraculosament guarit pel sant. Palmés ho recordava amb aquestes paraules:

[...] que essent ell testimoni de edat de onse á / dotze anys poch mes, o, menos y en lo temps estava per / escolá de cant ab lo predit Thomas Milans nebot que / era de dit servent de Deu li sobrevingué a ell test-/timoni una gran inflor y grans en la cara, y si be / que se li aplicaren alguns remeys de orde de Tho-/mas Roig Apotecari ja difunt; pero no encontrá ab / ells alivio algun, ans be tenia la cara tant in-/flada y enverinada que ab molta pena y trasbals / podia obrir la boca y ulls, y estant de esta manera / en una tarde lo predit Thomas Milans⁵⁹ li digué que / á las dos horas anás á encontrar á dit servent de Deu / en dita Igla. del Pi y li suplicás y demanás la cha-/ritat de curarlo, y en efecte havent-hi anat lo / encontrá en la d^a Capella del St- Christo de la / Sanch, que senyava ab aygua beneyta á molts / malalts que allí havia, y havent-se-hi ell testi-/moni acercat y demanar la charitat de curar-/lo, dit servent de Deu li digué si hi anava ab fe, / y havent-li respost ell testimoni que si, seguida-/ment dit servent de Deu prengué aygua beney-/ta del vas que tenia en la ma lo escolá major / anomenat Thomas que lo assistia, li feu lo senyal / de la creu en la cara, y després li

58. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 4, plec solt, f. 187-190.

59. En els esborranys de la seva declaració, Cosme Palmés relatà que davant l'agreujament de la seva malaltia, «[...] lo mestre Thomàs Milans ab / recado seu me remeté á son oncle dient si me volia / curar per amor de Deu [...]» (cf. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, plec solt, f. 52).

digué que donás las gracias a Deu que ja quedaria cu-/rat, y que sen retornás á sa casa. I en efecte / haventsen retornat y suspés des de dita ocasio / lo aplicar medecina alguna, se li assecaren / luego dits grans, y se li feu en la cara una cros-/ta que li comprenia tota la cara, la que / dins pochs dies (quals no pot assegurar) li / caygué y se separá tota plegada, o, junta, / de manera que tenia la mateixa figura / de la cara com si fos masell, y des de dita oca-/sió quedá perfectament curat sens haverli / retornat, qual curació tingué ell testimoni / y los demás que lo coneixian y havian vist dita / cara, per miraculosa y obrada per dit servent / de Déu, per lo que ell testimoni ha sempre tin-/gut y té especial devoció y veneracio á dit ser-/vent de Déu y se hi recomana en sas necessitats; / y sab y ou á dir publicament que és invocat de / moltissimas personas en sas necessitats y malalties.⁶⁰

Tanmateix, hi ha una part de la declaració de Cosme Palmés que fou omesa en el corpus documental del procés, tot i aparèixer en els esborranys de les dues declaracions que efectuà amb un any de diferència, quan comptava setanta i setanta-un anys, respectivament. En la declaració del procés original hom va optar per prescindir d'un breu diàleg que es produí entre sant Josep Oriol i l'escolà, en el qual es fa palesa tant la innocència de l'infant, com la sàvia reacció del sant, el qual es va posar de seguida en el lloc de l'infant:

[...] un dia de la octava de Na. Sra. de 7bre / a la tarde, lÿ digue dit Mestre, que se posás la / cota en haver tocat las dos, ÿ que anás á encontrar â / dit Dr. Oriol, ÿ li digues en son nom, si volia ferlÿ la / caritat de curarlo, ÿ arribant ell declarnat a la Iгла / del Pi, encontrá á dit Dor. Oriol en la Capella de la / Sanch, que curava â varios, ÿ diferens malats ab lo sen-/ÿal de la creu ÿ aÿgua beneÿta, ÿ haventse asercat / â ell, lÿ demaná si volia ferlÿ la caritat de curarlo / ÿ que dit Dor. Oriol lÿ digué si hi anava ab fe, ÿ si be ell / declarant se perturbá lÿ digue: «jo no porto res» / ÿ fent dit Dor. Oriol un somris, lÿ digue / giranse y mirant al St. Christo de dita capella: «no creus que / aquest Divino Sor. te curará?» ÿ ell declarant respon-/gue que si, ÿ en est temps lÿ digue que se arrodillás, / ÿ arrodillat que fou a la grada de dita capella dit / Dor. Oriol prengue aÿgua beneÿta de un vas de vidre / que tenia en sas mans lo escolá major de dita Iгла. / anomenat Thomás, ÿ fenlÿ lo señal de la creu en la ca-/ra, lÿ digue donás gràcies á Deu Ne. Sor., ÿ que sen tornás â casa [...].⁶¹

60. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 1121v-1122v.

61. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 4, plec solt sense numerar, f. 162v. El relat de l'altre esborrany és molt semblant a aquest: «[...] tenia la cara tant infla-/da y enverinada que ab molta pena y treball podia / obrir la boca y ulls; y estant de esta manera en una / tarde lo predict R. Thomas Milans li digue que a las dos / horas anás a encontrar a dit S. de Deu en d^a capella / del Sto. Cho. de la Sanch; que senava ab aÿgua beneita á / diferents altres malats alli hi havia, y haventsi ell tes-/timoni acercat, y demanat la caritat de curarlo dit S. / de Deu li digue si anava ab fe, lo que no comprenent / ell testimoni, si pensant que li deia si aportava alguna / cosa, li respongue “jo no porto res”, y rientse dit S. de / Deu de esta resposta, y girantse y mirant la imatge / del St. Cho. de d^a capella li digue estas altrás paraulas: / “creus que est Divino señor te curara?” y haventli res-/post ell testimoni que si, seguidament dit S. de Deu pren-/gue aÿgua beneita del vas tenia en

A banda de les declaracions testimonials d'Anastasi Barberà i Cosme Palmés, els quals, com veurem més endavant, van cantar als peus del llit mortuori del sant, entre la documentació dels esborranys preparatoris per a la causa de beatificació, es conserven també les declaracions de Pere Joan Clavell i Pau Rosés —escolans de la capella del Palau sota el magisteri de Tomàs Milans—; la del músic Joan Feliu, ja esmentada, i les de Josep Rossell, escolà del Pi després del 1714, i Francesc Oliva, escolà acòlit del Pi i nebot d'Onofre Avinyó, mestre de capella de la parroquial dels Sants Just i Pastor.

Josep Rossell, amb seixanta anys complerts a l'entorn de 1760, declarà que «entra per escolanet de cant y Capella de dita Iglesia [del Pi] de edat / de 7 años, despues del siti, y si be no conegue al Ve. Dr. Joseph / Oriol, pero conegue á Joan Rossell pbre. son germa, al / Rnt. Pau Llinas, mestre de capella de dita iglesia [...] y altres que referian moltas cosas de la vida / y virtud y cosas prodigiosas &c.»,⁶² i recordava el que els havia sentit explicar. Val a dir que Pau Llinàs havia estat deixeble de Benet Buscarons al Pi, abans de succeir Onofre Avinyó en el magisteri dels Sants Just i Pastor el 1706, per la qual cosa l'hauríem de comptar també entre els escolans del Pi que van conèixer sant Josep Oriol, però va traspasar el 1749, deu anys abans de l'obertura del procés de beatificació.

Onofre Avinyó, el mestre de la parroquial dels Sants Just i Pastor, era veí de la casa de la senyora Maria Padrós on vivia sant Josep Oriol. Un nebot del mestre Avinyó, Francesc Oliva, havia estat escolà acòlit del Pi durant els darrers anys del sant i el 10 d'abril de 1760 declarà que quan tenia entre set i deu anys «anava tots los días a la Igl^a parral. de Nra. / Sra. del Pi a pendrer las primeras lletras en lo estudi / que en dita Igl^a. hi havia per los escolans menores», i, alhora,

se recorda y te ben present haver ohit / á referir varias vegadas á Onofre Avinyó mestre / de Capella que era de la iglesia de St. Just y á Jau-/me Avinyó oncles de ell testimoni molts anys ha / difunts que eren de exemplar vida y ales hores ha-/bitavan molt cerca de la casa de dita Pedrosa / ahont com te referit sobre lo artigle sinquenta / se recullia dit servent de Deu que est empleava / la major part de la nit en oracio, que dormia / molt poch y no en llit parat si moltas ocasions / assentat en una cadira.⁶³

El petit Francesc Oliva assistí al cant de l'absolta general que la comunitat del Pi cantà a la cambra mortuòria de sant Josep Oriol a la casa dels Llobet del carrer de la Dagueria, atès que fou també l'escolà que portà «a les hores lo foch per lo incenser», cosa que també féu a la processó que es va fer l'endemà fins a l'església del Pi per donar sepultura al cos del sant.

la ma lo escolá / major nomenat Thomás, que lo assistia li feu lo señal de la / creu en la cara y despues li digue que donás gracias a Deu / que ja quedaria curat, y que sen retornas a sa casa [...]» (cf. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 162, lligall D. 1, plec núm. 28, f. 139).

62. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 4, plec solt.

63. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 1166-1168.

A l'entorn de la dècada de 1760, Joan Feliu era un dels cantors de la catedral de Barcelona, però durant onze mesos havia ocupat una de les quatre capellanies destinades als músics de la capella del Pi, a l'època de la residència de sant Josep Oriol. En la seva aportació al procés de beatificació declarà el següent:

Joan Feliu musich de la Seu de Barn. [...] Pmo. diu que conegue y tractá al Dr Joseph Oriol respecta que / ell declarant obtingue y residí per onse mesos una de las qua-/tre capellanas destinadas per musichs de la Igla. del Pi / en lo qual temps lo Dr Oriol era beneficiat y residia en di-/ta Igla. si be que ell declarant no residia tots los dies si sols â / una ô altre occasio en los matins.⁶⁴

En els lligalls dels plecs dels esborranys es conserven tres declaracions més del mateix Feliu; dues vénen datades el 25 de juny de 1760⁶⁵ i el 5 de març de 1762,⁶⁶ mentre que la tercera⁶⁷ la degué fer poc abans del seu traspàs, esdevingut el 15 de març de 1768.⁶⁸

Pere Joan Clavell, escolà del Palau de la Comtessa sota el mestratge de Milans i organista de Sant Martí de Peralada en el moment de fer la seva declaració, a l'entorn de 1760, manifestà que sant Josep Oriol,

la major part de la tarde dels / dias estaba ocupat en la sagristia de la capella de la / Sanch de la Iglesia del Pi curant a tota especie de malatias / ab aigua beneita, y diu que en lo anÿ 1701 fou dit R. Pere / Joan Clavell enviat per son mestre lo R. Thomas Milans â / portar un recado a dit Dr. Oriol a la dita sagristia, ÿ essent / ell present curá ab lo senÿal de la creu ab aigua beneita / a un home que tenia las camas ÿ peus tant torts, que no / podia caminar dret, sino que se rossegaba, ÿ luego de aver-/li fet lo senÿal de la creu se li posaren las camas ÿ peus / casi drets ÿ se tenia dret [...].⁶⁹

64. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 4, plec solt.

65. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 1012r: «Dixit: que conegué y tractá al dit servent de / Deu Dr. Joseph Oriol pbre. respecte que ell decla-/rant entrevenia en la Igl^a parl. de Na. Sr^a / del Pi per esser a les hores altre dels cantors de / la Capella de cant de dita iglesia [...] y per est motiu lo veu y tractá diferents oca-/sions en la predita Igla».

66. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 162, lligall D. 1, plec solt núm. 10: «Joan Feliu cantor de la Capella de Musica de la / Cathedral Igla. de Barna. de edat 71 anys que de sa profes-/sio es y ha estat cantor, y viu del que guaña ab dit of-/fici [...] conegué, y tractá al predit S. de Deu Dr. Jph Oriol, / respecte que al temps est vivia, ell testimoni entre-/venia á la Parroquial Igla de Sta. Maria / del Pi per esser â les horas altre dels cantors / de la Capella de Musica de dita Igla. del Pi [...]».

67. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 4, plec solt, f. 81: «en temps del Dor / Oriol era obtentor de una capellania de las de mu-/sica del Pi». Joan Feliu narra com va ser testimoni, juntament amb l'escolà major del Pi, Tomàs Masdevall, de la guarició d'un paralític que arribà a cavall a l'església «per lo portal de detrás».

68. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 165, lligall D-4, llista dels òbits dels testimonis del procés.

69. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 4, plec solt.

El mateix Clavell recordava que el sant havia guarit la majordoma del mestre Milans: «[...] també diu dit declarant, que a la majordoma del dit R. Thomas Milans son mestre ab qui ell habitaba per escolà, li / sobrevingue tal mal en lo nas que se li posá diforme, / de modo que casi li tapaba la vista, y dit R. Milans / son amo li digue que anas al Dr Oriol que si tenia fe la curaria [...]»,⁷⁰ tal com succeí.

5. EL CANT DE LES LLETANIES DE LA MARE DE DÉU DE TOMÀS MILANS I L'STABAT MATER DE FELIP OLIVELLES EN EL TRÀNSIT DE SANT JOSEP ORIOL

A principis de 1702, sant Josep Oriol va participar al vicari del Pi «que aniria a pasar la seva última malaltia a casa d'Esteve Llobet, al carrer de la Dagueria».⁷¹ El mateix va comunicar a Maria Padrós, la propietària de la casa on vivia al carrer de la Flor. Francesc Oliva, escolà del Pi, nebot de Jaume i Onofre Avinyó — aquest darrer, mestre dels Sants Just i Pastor—, declarà en el procés de beatificació que quan vivia sant Josep Oriol havia anat diverses vegades a casa de Maria Padrós i que havia sentit explicar als seus oncles que

Ma-/ria Padros (en casa de la qual habitava / dit servent de Deu) los havia referit que dit / servent de Deu se despedí de ella dient que / sen anava en una casa al carrer de la / Dagueria ahont moriria dins de quin-/se días y que axis esdevingué com havia / profetissat.⁷²

La revelació anticipada que tingué de l'arribada de l'hora del seu traspass el va menar a preparar la seva sortida d'aquest món des d'un lloc més digne que l'estança on vivia rellogat del carrer de la Flor. El sant es dirigí, doncs, a casa de la família Llobet i li digué a la donzella, probablement Jerònima Llobet:

[...] fes lo / llit, que jo tindrè una malaltia grave de la / qual moriré, [...] a la tarda / axí que vingué de Sta. Madrona se posá al / llit, ab dolor de cap y febre [...].⁷³

70. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 4, plec solt.

71. Tomàs VERGÉS I FORNS, *Acció i contemplació en sant Josep Oriol («No saber i saber»)*, tesi doctoral mecanoscrita, Barcelona, Facultat de Teologia, 1988-1989, p. 74. El sant «al paso que se acercaba la muerte, la anunciaba á muchas personas de su confianza [...], y á su confesor D. Miguel Busquets, entonces vicario del Pino, á quién fijó muy claramente el día y la hora de su muerte» (cf. Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1909, p. 247-248 i 658-659).

72. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 2, f. 545-549.

73. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge VI-A, vol. 173, «Vida del Ve. Dor. Oriol y de Altres que Confess[ava y dirigia]», f. 15v.

La relació de sant Josep Oriol amb la família Llobet venia del guiatge espiritual que aquest feia de Jerònima Llobet, filla del daguer Esteve Llobet. Aquella família vivia en una casa situada a la vorera dreta —mirant cap a la plaça de Sant Jaume— de la part central del carrer de la Dagueria; la casa, però, fou enderrocada el 1849 amb motiu de l'obertura del carrer de Jaume I.⁷⁴

El dia 7 de març, després d'haver participat per darrera vegada en l'ofici de vespres del Pi,⁷⁵ el sant, en companyia de mossèn Miquel Busquets, es dirigí a l'ermita de Santa Madrona a Montjuïc, a fi d'implorar la protecció i l'assistència de la Mare de Déu a l'hora del seu traspàs. D'allà es traslladà a l'estança que la família Llobet li havia disposat a casa seva. Un cop allitat, hom li diagnosticà una pleuresia aguda.⁷⁶

Ben entrat, doncs, el vespre d'aquell 7 de març, sant Josep Oriol rebé el viàtic «con extraordinaria pompa de luces, asistencia de las capillas y música del Pino y del Palau, y con crecido acompañamiento de personas de toda edad, condición y sexo [...]».⁷⁷ Els escolans Cosme Palmés i Anastasi Barberà en foren testimonis excepcionals. El primer ho relatà en el procés de beatificació amb aquestes paraules:

[...] que en d^a ulti-/ma malaltia rebé lo sacrament de la Eucharis-/tia per viatich que li fou aportat ab tota so-/lemnitat y ab assistencia de la Capella de / Musica de d^a parroquial Igla. del Pi, lo que li cons-/ta perque ell testimoni hi assistí per esser a les ho-/res escolá de cant de la capella de musica del Pa-/lau de la Comtesa, qual junt ab la de la dita Igla. / del Pi assistí a la professó de dit viatich, tot lo que / fou molt publich y notori.⁷⁸

Un altre testimoni donà més detalls sobre els membres del Pi que formaven part d'aquella comitiva: «escolania y ministrils», el mestre Buscarons, l'organista Llussà i el baixonista. Així ho declarà en el procés de beatificació Josefa Llobet, filla d'Esteve Llobet i esposa de Josep Font. Segons el seu testimoni, aquell 7 de març els membres de la comitiva del «combregar general / ab cantoria y ministrils al Rnt. Dor. Joseph Oriol Beneficiat / del Pi, esta a la Dagueria, foren rector [Josep Tolleuda], Busquets, Jorda, Vadrines, Lafraga [...] Llussa [organista] [...]

74. Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1909, p. 658.

75. Durant el dia havia celebrat els oficis a la seva església del Pi «cual si se despidiera de aquel sagrado lugar» (cf. Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1909, p. 250).

76. Francesc Pau Bertran, en la declaració que va fer el 1769 per al procés de beatificació, va explicar que havia sentit a dir moltes vegades als residents del Pi, i també a Antoni Navarro, notari, amic i marmessor de sant Josep Oriol, «[...] que morí de malaltia que al principi / se judicava era consipació y se digue / despres que fou mal de costat ab molta / febre [...]» (cf. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 797v).

77. Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1909, p. 249.

78. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, testimoni de Cosme Palmés, f. 1119v-1120r.

escolá, mestre [Buscarons], escolanets, sagristá, Baixó, / Santa Espina, Porta Creu [...].⁷⁹

Durant els quinze dies del seu allitament, Tomàs Milans visità sovint el sant. Una de les vegades que hi anà, ho féu amb la determinació de deixar-li, dissimuladament, dues monedes sota el coixí per tal d'alleugerir la seva penúria. El sant, però, li va llegir les intencions. Així ho testimonià Magdalena Pocull, de seixanta-cinc anys, en la seva declaració del 4 d'abril de 1761, segons tal com ho havia sentit explicar al seu pare, Joan Pau Mas,⁸⁰ el qual «assisti varias vegadas com a parent que era de dit sirven de Deu en sa ultima malaltia no sols de dia sino tambe de nit»:

Dixit: Que lo Rt. Thomas Milans Mestre de / la Capella de Musica que era de la Iglesia / del Palau de la Comtesa de esta ciutat noticiós / de la pobresa professava dit servent de Deu, res-/pecte que li era parent, y lo tenia familiar-/ment tractat, resolgué en son interior socor-/rer á dit servent de Deu en sa ultima malal-/tia; per lo que lo aná á visitar en la referi-/da casa de Esteve Llobet, y dexarli secrete-/tament dos doblas en or que â est fi se ha-/via posat en la botxaca embolicadas ab un / pa-per; y si bé que no ho havia comunicat / á apersona alguna, al volerlas dexar y po-/sar dissimuladament sota lo coxí del llit / de dit servent de Deu, est li penetrá son in-/terior y li digué estas, o semblants, parau-/las: lo que aportas per dexar aquí ja te / lo pots tornar, que no ho tinch menester / y no me faltarà la divina providencia, / del que lo predit Thomás Milans quedá / atordit y admirat per lo motiu de no po-/derlo altrament saber dit servent de Deu, sino / per llum superior, lo que diu saber ella tes-/timoni per haverlo axis ohit â referir va-/rias vegadas al predit Joan Mas son pare [...].⁸¹

Segons relatà Joan Francesc de Masdeu, en el decurs dels quinze dies de la malaltia de sant Josep Oriol «los únicos y perpetuos asistentes, que jamas le dexaron de vista en todos los quince dias de su enfermedad», foren el seu director espiritual i confessors, els seus amics del Pi i de l'oratori de sant Felip Neri, a més a més dels quals «frequentaron su aposento su Albacéa y Escribano Don Antonio

79. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, testimoni de Cosme Palmés, f. 771.

80. Val a dir que el seu pare, Joan Pau Mas, «feu fer un retrato o efigies / per un pintor del cadaver de dit servent de / Deu en lo temps y del modo esti-/gué en casa de dit Esteve Llobet, qual re-tra-/to veu ella testimoni molts anys en casa de / dit son pare guardantlo y tenintlo ab molt / aprecio y veneracio fins cosa de sinch o sis / anys a esta part, que haventse embarcat Maria Mas germana de ella testimoni per / anar â Nàpols sel ne aportá confiada y espe-/ransada que ab ell tindria un feliz viatge». Cf. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 1156.

81. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 1155-1156. Una escena semblant es va tornar a produir quan Joan Tolleuda, el rector del Pi, va intentar també ajudar el sant durant la seva malaltia. Així ho va testimoniar Joan Baptista Vidal, mestre de capella de Santa Maria del Pi, el 22 de juliol de 1762, cf. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 1549r-1549v.

Navarro, su pariente Don Tomas Milans Maestro de Capilla del Palau»,⁸² i la seva pupilla Josefina Laverni —vídua Rossell i filla d'Esteve Laverni de Mataró—, entre d'altres.

Prop de les set de la tarda del dimecres 22 de març, en agreujar-se la malaltia i profetitzar el sant la proximitat del seu traspàs, li fou administrat el sagrament de l'extremunció, la partida del qual pertanyia a la parròquia dels Sants Just i Pastor:

Als 22 de dit [mes de març] se ha Administrat lo Sagra-/ment de la ExtremaUnió al Dr. / Joseph Oriol pre. y Beneficiat de la / Parr[oqui]al igl[ési]a de N[ostr]a S[enyo]ra del Pi, en casa / de Isidro Llobet daguer, foren p[rese]nts sots [sic] Cusí Vives Vicari Escola 1 Corista Me. / y orga_ ll 8 sous.⁸³

Aquest document fa palesa la presència de l'acompanyament musical que va conduir el sagrament de l'extremunció des de la parròquia dels Sants Just i Pastor fins a l'estança del carrer de la Dagueria. La música pertanyia, doncs, a la parròquia de la qual procedia l'administració sacramental. La comitiva la formaren un escolà —acòlit—, un «corista» —o escolà cantor—,⁸⁴ «mestre» —ens decantem a pensar que es tractaria d'Onofre Avinyó, mestre dels Sants Just i Pastor, veí i conegut de sant Josep Oriol—,⁸⁵ «orga» —en aquest cas podria tractar-se de Carles Marquès, l'organista de l'esmentada parròquia—,⁸⁶ a la qual s'afegirien «sots [sic] Cusí Vives Vicari». La identificació d'aquests darrers membres de la comitiva dóna peu a diverses interpretacions; tot i que el document escriu «sots» i no «son», aquest terme sembla correspondre a l'adjectiu atributiu que precedeix «Cusí», el qual es podria interpretar tant com una al·lusió al seu «nebot» Tomàs Milans —«Cusí» en el document—, com a un beneficiat dels Sants Just i Pastor amb aquest cognom.⁸⁷ Desconeixem, també, si «Vives Vicari» assenyalava la presència del vicari del Pi, mossèn Vives, o d'un altre beneficiat dels Sants Just i Pastor amb aquest mateix cognom, acompanyat del seu vicari. Ens sembla també evi-

82. Juan Francisco de MASDEU, *Vida del Beato Josef Oriol*, Barcelona, Jordi, Roca y Gaspar, 1807, p. 174; (reed., 1875, p. 177).

83. Arxiu Parroquial de Sant Just i Sant Pastor (APSJP): *Llibre de funerària de la Reverenda Comunitat 1697-1704*, vol. 25, f. 267. Cf. *Llibre d'òbits*, març del 1702.

84. A la documentació d'aquella parròquia hom anomenava *coristes* els escolans cantors. Cf. Josep PAVIA i SIMÓ, «La música a la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona durant el segle XVII», *Anuario Musical*, núm. 48 (1993), p. 103-142, especialment p. 132-134.

85. Onofre Avinyó exercí el magisteri dels Sants Just i Pastor entre 1687 i 1708. Vegeu Francesc de Paula BALDELLÓ, «Notes històriques sobre la música religiosa en la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de la ciutat de Barcelona», *Revista Musical Catalana*, any XXI, núm. 245-246 (1924), p. 114.

86. Carles Marquès era l'organista de Sant Just i Sant Pastor el 1684. Cf. Josep PAVIA i SIMÓ, «La música a la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona durant el segle XVII», *Anuario Musical*, núm. 48 (1993), p. 140.

87. Agraïm des d'aquí la informació que ens ha facilitat el senyor Josep Capdevila, responsable de l'APSJP.

dent que l'orgue sonaria durant el breu recorregut de la processó de la comitiva sagramental, atesa la proximitat entre l'església i la llar dels Llobet, just fins a la porta d'aquella casa.

Poques hores després, cap a les sis o les set de la tarda, i responent als desigs manifestats pel sant, Tomàs Milans tornava a pujar a la cambra del sant del carrer de la Dagueria, amb la seva arpa i els quatre escolans cantors de la capella del Palau, per cantar-li des dels peus del llit les seves *Lletanies de la Mare de Déu* i l'*Stabat Mater* de Felip Olivelles.

Un d'aquells infants cantors era Cosme Palmés, el qual, juntament amb Tomàs Milans i els altres tres escolans, la identitat dels quals ens és desconeguda, tingueren el privilegi d'endolcir les hores prèvies al trànsit de sant Josep Oriol amb la suavitat de les seves veus, alhora que esdevenien testimonis exclusius de les darreres hores de la vida del sant a la terra.

Es conserven tres declaracions de Cosme Palmés per al procés de beatificació: la que figura en el primer dels volums oficials del procés de beatificació, data el 25 de febrer de 1761, quan comptava setanta-un anys, i que és la que serví de font als biògrafs del sant; una d'anterior que havia fet als setanta anys, conservada en format d'esborrany, el contingut de la qual concorda amb la del procés original, i una altra d'anterior a les dues esmentades, també en format d'esborrany, que féu als seixanta-nou anys i que difereix de les precedents tant pel que fa al repertori musical com als intèrprets. La documentació completa del procés de beatificació recull tres declaracions que Cosme Palmés realitzà entre els anys 1759 i 1761, als seus seixanta-nou, setanta i setanta-un anys, respectivament. El seu traspàs s'esdevingué el 14 de març de 1766.⁸⁸

La declaració que finalment els comissaris van decidir presentar en el procés original descriu la vivència d'aquella escena tan íntima amb aquestes paraules:

[...] que axi mateix se recorda y de ben quant ell / testimoni que en vers la sis, o, set horas de la nit, y al-/gunas sinch, o, sis horas antes de morir dit servent de Deu / y en ocasio que ja havia rebut lo sacrament de la extrema-/unció, lo predit Rt. Thomas Milans junt ab los quatre / escolans de cant de d^a Capella del Palau de la Com-/tesa, un dels quals era ell testimoni anaren a la ca-/sa de dit Esteve Llobet, y en lo aposento a hont esta-/va dit servent de Deu cantaren, y cantá ell testi-/moni ab veu baixa y funebre lo hymne *Stabat / Mater dolorosa* & tocant dit Milans la arpa; y / a les hores repará ell testimoni que dit servent / de Deu estava y estigué sempre ab gran quietut / y tranquil·tat, demostrant una gran resigna-/ció de morir, y paciència en sufrir lo treball de la / maltia [sic]; y juntament que algunas vegadas / en especial quant se cantavan algunas parau-/las de dit hymne ab molta suavitat y afecte, estant ab las mans plegadas y alsant los ulls al cel / deya: «Ay Jesus; Que es bo això»: Axi que judica / ell testimoni que dit servent de Deu no obstant / que estava ja molt proxim á morir no tenia / temors ni repugnancia a la mort, si que sos / pensaments eran sols de cosas del cel; y en efec-/se te recorda que en dita casa en dita ocasio / ohi que dit servent de

88. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 2, f. 1139v.

Deu á alguns que plora-/van per veurer-lo proxim a la mort ab gran / alegria y tranquilidad los havia dit que no / plorassen, y que no se moriria a les hores, si que / moriria en altra hora endevinant-la [ratllat] indivi-/duant-la, de la que al present no se recorda ell tes-/timoni, si que després ohi â dir publicament / que havia mort en la mateixa hora que / ell mateix havia dit.⁸⁹

En la segona declaració, Cosme Palmés narrà l'escena pràcticament amb les mateixes paraules:

[...] lo dit Thomas Milans / mestre del Palau aná ab quatre escolanets de cant, / y lo un de estos era ell declarant, â la dita casa de / Llobet, y â cantar lo Stabat ab l'arpa solament, y las / veus de dits quatre escolanets, lo qual Stabat se can-/tà en lo quarto, ô aposento ahont se trobava dit Dr. / Oriol [...] te ben present ell declarant que dit / Dr Oriol, en lo temps estigué en son quarto, y al cantar/ li lo referit Stabat, estava ab una summa quietut, re-/pòs y tranquillitat; havent, ell declarant advertit y ohit que / en alguns dels versets de dit Stabat que / se li canatava proferia molt suauement, y ab un gran afecte / dit Dr. Oriol: —ab las mans plegadas y alsant los ulls al cel— Ay Jesus, que es bo això. Així mateix / se recorda ell declarant que la hora en que se li / cantá dit Stabat era entre 6 y 7 de la mateixa / nit. Y també que en lo ante quarto hi havia alguna / gent; pero no te present qui, ni qual.⁹⁰

Tanmateix, en la primera de les seves declaracions, just a l'inici del procés de beatificació, a l'entorn de 1759, Cosme Palmés va aportar un parell de dades que no van quedar recollides en les seves dues declaracions posteriors i que esdevenen molt rellevants des del punt de vista musical. En primer lloc, declarà que, juntament amb els quatre escolans, també hi anà «una veu» i, en segon lloc, que el cant de l'*Stabat Mater* va anar precedit pel de la *Lletania de la Mare de Déu*:

Y diu y testifica que la nit ultima que morí dit Dr. Oriol /(naturalment per haver-lo demanat) aná la Musica / del Palau ab son mestre, escolanes, una veu, Arpa & / â ferli musica quant moriria y ly cantaren suavissi-/mament ab la arpa y veus molt pausadas la Lletania de la / Mare de Deu y lo himne *Stabat Mater dolorosa* (y no / obstant que altres diuen que agonisá 7 horas) pero al / ser en algun vers, ó paraula de M^a Sm^a, se regosijava en tanta ma-/nera que rompia lo silenci ab estas paraulas: *Ày Jesus / ày Jesus que es bo axò*, y despues morí a les dotze horas / de la nit tocadas, y despues de mort —tots los de la ciutat anaren á veurerlo— fou enterrat / y ab gran professó, y ab tota solemnitat, y lluiment / de Musica fou aportat al Pi —elevat ab ataut—, ahont se ly acntá lo / ofici ab la sobre dita Musica y per lo camí, no podían /

89. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, testimoni de Cosme Palmés en resposta a l'article 92 del procés, f. 1120r-1120v.

90. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 4, plec solt, f. 164.

privar a la gent de pillarli lo que podia, uns lly talla-/van bossins de sotana &c. despues que fou mort, / (no se si seria per orde que dit Dor. Oriol, hages do-/nat á son nebot mestra) totas las semmanas al dissp-/ ta me feÿa portar una garrafa de vi, a la Beata / Geronima Llobet ahont morí dit Dor. Oriol &c.⁹¹

Aquesta declaració esdevé molt reveladora atès que aporta noves llums sobre la cèlebre escena musical que va precedir el traspàs de sant Josep Oriol i que Josep Rafael Carreras va donar a conèixer el 1898. D'altra banda, aquesta declaració de Palmés concorda amb la que féu Pau Morrerres, nebot de Joan Morrerres,⁹² entre el 20 d'octubre i l'1 de desembre de 1772. Pau Morrerres declarà que sant Josep Oriol «dema-/ná que en la hora de la mort se li cantás alguna cosa / concernent a la Passio de Christo y alabansa de Maria / SSm.^a».⁹³

Tornem, però, a la declaració del 1759 de Cosme Palmés. Aquest rubrica la petició del sant a Milans de sentir-se acompanyat amb la música durant les hores prèvies al seu trànsit: «naturalment per haverlo ell demanat». Al darrere d'aquestes paraules llegim el desig implícit del sant d'escoltar —per darrera vegada des d'aquest món— les belles composicions del seu nebot, que de ben segur coneixia i apreciava.

Si, tal com declarà Morrerres, li va demanar d'escoltar obres dedicades a la passió i a la lloança de la Mare de Déu, Milans solament podia oferir-li de la seva collita dos «Tonos» a quatre veus⁹⁴ i les *Lletanies de la Mare de Déu*, també a quatre veus, que, probablement, sant Josep Oriol no només coneixeria, sinó que seria una de les seves obres preferides del seu nebot.⁹⁵ Però Tomàs Milans no disposava de cap altra obra «concernent a la Passio de Christo» en el seu catàleg compositiu, cosa que el menaria a escollir l'*Stabat Mater* del seu antic mestre Felip Olivelles.⁹⁶

Imaginem per un moment l'escena. Sant Josep Oriol fa la seva petició a Milans. Aquest, en el breu camí que separa l'estança del carrer de la Dagueria de l'església del Palau, decideix cantar-li l'*Stabat Mater* del seu mestre Felip Olivelles, després de la seva lletania. Arriba al Palau, s'emporta la seva arpa i les partícels, amb els quatre escolanets i un cantor adult, «una veu», cap a la llar dels Llobet. Si comparem les dues partitures, observarem, d'entrada, que la seva composició

91. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 4, plec solt, f. 53.

92. Joan Morrerres va ser antic escolà del Pi i del Palau i amic del sant.

93. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 2, f. 1256v.

94. *Tono a la Passion de Xptº Nº Sr / En la muerte del Justo / Milans* (BNC: M 754/33) i *Preciosa mots Sanctorum. / Tono à quatro voces. / De este mundo tu partida. / Del Maestro Milans* (CMar: Au-591 i 592). El repertori de passió de Milans conté també dos «tonos» per a veu sola, violó i acompanyament (CMar: Au-574 i 575).

95. *Letania de la / Virgen A 4º / de Milans* (BNC: M 742/9).

96. Vegeu l'edició d'aquestes obres a Josep Maria GREGORI i CIFRÉ i Josep DOLCET, *La música en el traspàs de sant Josep Oriol. Tomàs Milans i Godayol (1672-1742) Lletanies de la Mare de Déu per a 4 veus i acompanyament i Felip Olivelles (ca. 1657-1702) Stabat Mater per a 4 veus i acompanyament* (en premsa).

tímblica és idèntica —ambdues van ser escrites per a dues veus de tiple (Ti 1/2), un contralt (*alto*), un tenor i un acompanyament instrumental amb xifra (arpa o orgue), igual que els dos «tonos» abans esmentats—, per la qual cosa la tria de Milans fou exacta tant en relació amb la petició del sant, com respecte a la qualitat dels efectius vocals. Els quatre infants cantors es repartirien les parts de tiple, la «veu» del cantor adult correspondria a la part de contralt i, segurament, el mateix Tomàs Milans cantaria el tenor mentre acompanyava la polifonia suaument amb l'arpa.⁹⁷

L'elecció de la lletania —si és que el sant no la hi va demanar expressament— s'adeia a la perfecció amb l'escena. Aquella bella melodia que Milans compongué sobre els atributs de la Mare de Déu, amb el sentit circular del seu caràcter repetitiu (gairebé màntric), no solament va reconfortar el sant, sinó que el degué acompanyar en la seva meditació sobre les glòries de Maria, *porta caeli* i assistent dels mortals en el seu trànsit.

A la llum d'aquesta nova troballa, el cant de l'*Stabat Mater* adquireix un caràcter complementari. Tanmateix, els censors apostòlics van preferir obviar la primera declaració de Palmés⁹⁸ per posar l'accent en el caràcter dramàtic d'aquella escena, centrant-la només en el cant de l'himne que rememorava els dolors de la Verge al peu de la Creu, i per això tots els biògrafs del sant coincideixen a enfocar el relat musical d'aquella íntima escena en la interpretació de l'*Stabat Mater* per part de Milans, amb els quatre escolans del Palau i sense la presència de cap altra veu.⁹⁹

97. Val a dir que l'al·lusió al baix volum d'aquella interpretació apareix en diverses declaracions i en els articles del procés apostòlic. Cosme Palmés féu servir l'expressió «ab veu baixa y funebre» (APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 1120). Antònia Santandreu, en la seva declaració del 28 de juliol de 1773, referia que la seva mare, Agnès Llobet, «la qual se trobá present en lo transit del servent / de Deu y observava que lo venerable en aquella hora tenia fixats / los ulls a una imatge de un St. Christo que allí hi havia, que / entretant alguns musichs cantavan ab gran suavitat [...]» (APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 2, f. 1376). El mateix trobem en els articles 138 i 139 del procés, en els quals Milans tocava la «chítara ab suavitat» (APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 165, lligall D. 4, peça 1).

98. Un altre aspecte a considerar seria que el mateix Palmés no fes esment en les seves dues declaracions posteriors del cant de la lletania; qui sap si la seva avançada edat li ho va anar esborrant de la memòria.

99. Vegeu I. C. P. G. R., *Compendio de la vida del venerable siervo de Dios Josef Oriol, presbitero y beneficiado de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Reyes, vulgarmente llamada del Pino de Barcelona*, Barcelona, F. Surià y Burgada, Impresor, 1794, p. 51-52, i, a partir d'aquest, Juan Francisco de MASDEU (1807), p. 178-179; el pare Francesc NADAL (1815), vol. 1, p. 238; Josep Rafael CARRERAS I BULBENA, *La música en la agonía del Beat Joseph Oriol*, Barcelona, Joan Bta. Pujol y Cia, 1898, p. 9; Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1909, p. 257, i Carlo SALOTTI, *Vida de Sant Joseph Oriol*, Barcelona, Eugeni Subirana, 1910, p. 260-261. El cant de l'*Stabat Mater* també el van recollir uns versos de *La Oriolida*, un extens poema de cent una estrofes de vuit versos decasíl·labs, sense música: «LXXVI. / Á un musico maestro, su pariente, / Que á visitarle fue con fe oficiosa, / Le ruega que le cante atentamente / El Stabat de Mater dolorosa. / Este, pues, que le amaba tiernamente, / Con diligencia pronta y ciudadosa, / Quatro niños le envia, á cuyo coro / Con su arpa le acompaña muy sonora». Cf. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge VI-A, vol. 176, *La oriolida*. / canto, / que en obsequio del venerable / siervo

Prop de la una¹⁰⁰ de la matinada del dia 23 sant Josep Oriol va expirar..., el campaner del Pi començà a brandar a morts...,¹⁰¹ el carrer de la Dagueria s'omplí de barcelonins que desitjaven dir adéu al sant...

Anastasi Barberà, en qualitat d'escolà menor del Pi i cantor de la capella del Palau, participà en el cant de l'absolta general que la comunitat del Pi, acompanyada de la seva capella de música i de la capella del Palau, va cantar davant el fèretre del sant, a l'estança del carrer de la Dagueria. Així ho recullen, també, els esborranys de la seva declaració:

Hi anà també ab solemne proffesso la Rt. Comt. de Rector y pbres. de dita Iгла. [del Pi] a cantarli en dit / aposento una absolta general, y fou ab assistencia de la Capella de / Musica del Palau, a la qual assistí ell testimoni com â escolà de cant / que era de d^a Capella y Musica [...].¹⁰²

Francesc Oliva participà també en el cant de l'absolta al costat de Barberà, però amb la capella del Pi. Oliva declarà el 1769 que

se recorda que en la tarde antes del / dia que se enterrá aná ell testimoni junt / ab la Rt. Comt. del Pi a la casa ahont mo-/rí dit servent de Deu a cantarli la ab-/solta o responsori¹⁰³

i, més endavant, afegí

que en la dita ocasio en que se li cantava la / absolta veu ell testimoni lo cadaver de dit servent de / Deu, y reparla la hermosura de son rostro y lo / encarnat de sos llavis, que no semblava defunct / sino viu.¹⁰⁴

En el seu relat establert per al procés de beatificació, Barberà recordava que dins l'estança hi havia un pintor que retratava l'efígie del sant, el qual va suspen-

de Dios / el doctor Josef Oriol, / presbitero y beneficiado de la parroquial / iglesia de Nuestra Señora de los Reyes / de la ciudad de Barcelona, vulgarmente / llamada del Pino, / compuso un devoto barcelonés / y parroquiano, Barcelona, En la Imprenta de Francisco Suriá y Burgada, s. d. Fixem-nos que aquí descriu l'acompanyament de l'arpa com a «muy sonoro», mentre les declaracions i els articles del procés destaquen amb èmfasi que Milans va tocar amb molta suavitat.

100. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 162, S. «Josep Oriol. Borradors», lligall D. 1, camisa 6, plec «De la ultima malalti, Mort / y enterro» de les notes que hom redactà a partir de la documentació del procés.

101. L'Antònia, la campana més grossa del Pi, «poc després de la una de la matinada, va despertar els barcelonins per comunicar-los la mort del sant» (cf. Tomàs VERGÉS I FORNS, *Santa Maria del Pi i la seva història*, Barcelona, La Formiga d'Or, 1992, p. 125).

102. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt, f. [4r].

103. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 2, f. 549.

104. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 2, f. 559.

dre la seva feina durant el cant de l'absolta.¹⁰⁵ En l'esborrany de la seva declaració, ho explicità d'aquesta manera:

[...] que en la mateixa ocasio que ell testimoni aná y assistí a la ab-/solta general que se cantá devant lo cadaver de dit S. de Deu, veu y / repará en dit quarto y aposento un Pintor que copiava, eo / retratava la effigies de dit cadaver, y vuy en die / los qui tenen de dits retratos, los tenen y guardan en gran / estima y veneracio, com ly consta á ell testimoni que un que sen / feu retratar dit son mestre Thomás Milans lo tenia en sa / propia casa y reparava que lo tenia ab gran honor y veneracio.¹⁰⁶

L'escena del retrat de l'efígie de sant Josep Oriol va ser recollida pels seus biògrafs, els quals relaten com «tres pintores por lo menos fueron á delinear su retrato en la estancia misma donde falleció: y otros hicieron lo propio, mientras estaba de Cuerpo presente en la Iglesia del Pino».¹⁰⁷ De fet, però, en l'inventari dels quadres que hom va confeccionar amb motiu de la causa de beatificació se'n van registrar fins a tretze; alguns d'aquests foren pintats per Joan Casanoves i Pau Priu, aquest darrer per encàrrec de la comunitat del Pi.¹⁰⁸

El tema del retrat de la vera efígie del sant mereixeria un estudi específic, atesa la documentació que es conserva dispersada entre els lligalls dels esborranys de les declaracions del procés de beatificació. Apuntem ara, solament, l'inventari adés esmentat, amb els noms dels seus posseïdors a finals del segle XVIII:

Quadros. / Un quadro la Rnt. Comt. del Pi de Bna. / altre quadro lo Rnt. Dor. Joan Tolleuda Rector. / altre quadro que feu fer lo Rt. Miquel Busquets Vicari. Vuy es en lo carrer Moncada. / altre quadro que feu fer lo Rt. Thomas Milans son nebot. Vuy es en la vila de Arenys &. / altre quadro que feu fer Joan Pau Mas espaser son parent y marmessor, es Napols. / altre quadro que feu fer T. Caldarer habitant tras Palacio, dueño de la casa & / altre quadro que feu fer la Sra. Geronima Llobet penitenta de dit Dr. Oriol / altre retrato gran fet per casa Pont de Tarrasa adroguer / altre quadro que fer [sic] fer una monja dels Angels. Vuy es al costat del Rt. Torras / Ignés Cams V^a. / altre quadro que feu fer Casa Barneda. / Item un retrato y efigies sobre

105. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 1236v-1237r.

106. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt, f. [4v], i també P. O. 1, f. 1236v-1237r.

107. Francesc NADAL, *Vida del Beato Doctor Josef Oriol, sacerdote operario entre los primitivos del Oratorio de S. Felipe Neri, y Beneficiado de la Parroquial Iglesia de Nuestra Señora del Pino, de Barcelona. Escrita por el P. D. Francisco Nadal presbítero de dicho Oratorio barcelonés, en el año 1809 é impresa en el de 1815*, vol. 1, Barcelona, Juan Ignacio Jordi Impresor y Librero, 1815, p. 242.

108. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 2, f. 1168, on consta una relació de les «icones, pinturas, inscripciones et re-/liquias memorias de quibus notitia habetur [...]» de sant Josep Oriol. A continuació de la referència al quadre del Pi apareix una còpia del rebut de Pau Priu: «Ego Paulus Priu Pictor civis Barna. / gratis et confiteor et in veritate recognosco vobis Rdo. Joanni Bap-/tiste Puidens [...] que a vobis habuisse et recepisse / [...] quinquaginta quinque libras Barcinonenses et sunt pro / valore unius quadri effigies Rdi. Dris. Josephi Oriol [...]».

aram que feu fer Dn Frnc^o Cardona cavaller de Barna. / los quals quadros de alguns de ells consta per qui foren fets, que fou per Joan / Casanovas pintor, la muller del qual encara te lo primer dissenyo tret del / original, y lo que feu fer la Rt. Comt. fou fet per Pau Priu pintor / consta de la apoca en poder de Anton Navarro not. pub. de Barna. als 16 / agost de 1702, fol 231. Item també segons se insereix lo Emm. Sor. Marques de Aytona / feren fer dos quadros lo un pintat al viu, y lo altre mort, y segons se diu son / encara en Madrid. És veritat per personas de vista.¹⁰⁹

El matí del dia 23 es va fer la processó de l'enterrament, que va sortir del carrer de la Dagueria per anar a la parròquia del Pi, amb l'acompanyament musical de les capelles del Pi i del Palau. Cosme Palmés hi participà cantant en «una capella de mu-/sica, de la qual ell testimoni era escolà de / cant», és a dir, la del Palau.¹¹⁰ Al seu costat, també hi van cantar els escolans del Palau Anastasi Barberà i Pere Joan Clavell, i l'escolà Francesc Oliva de la capella del Pi. Barberà recordava la solemnitat de la processó que es va fer l'endemà per traslladar les despulles del sant del carrer de la Dagueria a la parròquia del Pi:

[...] lo die immediataent següent, y en lo endemà al / matí, torna ell testimoni junt ab los demes de la Capella de / Musichs [del Palau] a la predita casa de Esteve Llobet, a hont aná tambe la d^a rt. / Comt.; y veu y repará que lo cadaver de dit S. de Deu fou trans-/ladat de dita casa a la Iglesia del Pi, y la proffessó funeral fou / feta ab grandissima solemnitat, y gran concurs de tot lo Po-/ble, perque a mes de la Rt. Comt. del Rector y obrés del Pi, / tambe hi assistí y acompanyá dit cadaver una Capella de / Musica, un dels quals era ell testimoni.¹¹¹

I afegí:

[...] que la sobre dita pompa y solemnitat fou feta per la gran / fama de santedat ab que morí dit S. de Deu y per satisfer lo de-/seitg y devocio ly te-/nian los faels, tenint per cert que / moltas Personas concorregueren per los gastos de dit enterro / especialment son mestre Thomas Milans [...].¹¹²

En un dels esborranys de la seva declaració, Barberà va reproduir el trajecte precís de la processó que va conduir el cos del sant del carrer de la Dagueria a l'església del Pi:

109. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge VI-A, vol. 178, «Autèntiques relíquies». Vegeu, també, armari VI, prestatge V-A, vol. 165, lligall D-4, peça 12.

110. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, P. O. 1, f. 1120v. Cf. Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1909, cap. XXXI.

111. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt, f. [4v], article 145.

112. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 163, lligall D. 2, plec solt, f. [4v], article 146.

[...] lo camí de la / Professo fou de la Dagaria, per la llibreteria devant sant / Jaume, carrer de la diputacio, devant del Palacio de S. Illma. / plassa nova, volta la font de Sta. Ana, carrer del Pi; y a la / dita iglesia [...] com y tambe en dita Igla. del Pi, tot lo / temps dura lo offici, qual fou ab Musica, y en dita ocasio / diu ell declarant que en lo temps de alear la hostia, se / mogue un gran ruido en la Igla. dient que lo cadaver / de dit Dor. Oriol havia fet alguna demostració dient que / havia obert la boca, Y essent tan numeros y tan gran lo con-/curs de la gent que en dita Igla. hi havia, diu fou precis luego / de acabat lo offici per causa del albarot se mogue en dita / Igla., volent tallar cosas de la roba de dit Dor. Oriol guardanlas / per reliquias, lo tancassen baix en la Capella de la Sta. / Espina [...].¹¹³

Entre els nombrosíssims assistents a aquella processó solemne i profundament sentida pels barcelonins, i els catalans, hi havia el jove músic Pere Rabassa, el qual comptava divuit anys d'edat i estava completant la seva formació musical amb Francesc Valls a la catedral. Rabassa, estranyat com el seu mestre pels Borbons després de la Guerra de Successió, quan era mestre de capella de la catedral de Sevilla, va aportar la seva declaració en el procés de beatificació el 1762:

[...] parescio el Lido. Dn. Pedro Rabasa Racionero / Maestro de Capilla de la Sta. Igla. Metropolitana y Patriarcal / de esta ciudad de Sevilla [...] [el qual sota jurament y preguntat amb les questions de l'interrogatori] dixo que lo que unicamente sabe y [...] / desir del contexto de ellas es que siendo [...] / de edat dies y ocho a veinte a[ños...] / [...] vio el declarante su entierro que le lleva-/van en alto al modo que llevan a la prosesion a Nra. / Sra. de Agosto, con mucho jente sin numero, todos con mu-/cha admirasion y devosion [...] y que es lo / que unicamente puede desir en rason del dicho interrogatorio / y a las demas preguntas no puede dar rason ni res-/ponder mas de lo espresado [...] / y que es de hedad de setenta y nueve años. / Pedro Rabasa presbitero.¹¹⁴

Els comunitaris havien previst donar sepultura al cos del sant, un cop arribada la processó al Pi i acabades les exèquies, abans del migdia d'aquell dia 23, però l'esverament dels fidels fou tan gran que van optar per fer córrer la veu que l'enterrarien a la tarda.

Que en atenció de assó, no podentse en manera alguna tan-/car las portas de la iglesia en la hora acostumada, per só / que lo Poble, als prechs aňadia tambe amebasas, fou ne-/cessari espargir la veu que la sepultura se differia per / lo endemá, lo que ohit se aquietá algun tant lo Poble, y axis / disminuhida la multitud, doná lloch per tancar las portas / de la iglesia, y enterrar lo sagrat cadaver cerca de la dos / horas de la tarda, lo que fou fet en lo die 24 [sic] de mars del / sobredit any 1702. Com es ver.¹¹⁵

113. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 162, lligall D. 1, plec solt, f. 187-190.

114. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 162, lligall D. 1, plec solt.

115. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari VI, prestatge V-A, vol. 165, lligall D. 4, peça 1.

La dimensió pública de sant Josep Oriol, ben conegut i estimat pels barcelonins del seu temps per la seva entrega als pobres i desvalguts, així com pels nombrosos miracles que va obrar, va convertir el seu sepeli en una gran manifestació de dol de la capital del Principat. El seu traspàs s'emmarca enmig d'una època plena d'inestabilitat social, política i econòmica, que culminarà el 1714 amb la desfeta de la Guerra de Successió.

6. EL MAGISTERI DEL PALAU DE LA COMTESSA, 1698-1714

La capella del Palau de la Comtessa, ubicada al Palau Reial Menor de Barcelona, l'antic Palau de la Reina, era l'única capella civil de la Ciutat Comtal que, des de mitjan segle XVI, podia presumir d'un mecenatge nobiliari. El Palau havia estat cedit al segle XV pel rei Joan II al governador de Catalunya, Galceran de Requesens. El 1542, Carles V concedí el patronatge del Palau a Juan de Zúñiga i a la seva esposa, Estefania de Requesens, els quals, el 1548, hi instituïren la dotació de vuit capellanies. L'església del Palau havia arribat a disposar de fins a divuit capellanes, «pero despues de las guerras de Cathaluna solo hay / diez capellanes, o los que con las rentas se pueden mantener».¹¹⁶ Des de finals del segle XVI el Palau va passar a tenir com a propietaris i mantenidors la família de la noblesa castellana dels Fajardo y Álvarez de Toledo, marquesos de Los Vélez, els quals van donar suport a la causa borbònica durant la Guerra de Successió.

En el decurs dels segles XVII i XVIII, la capella del Palau de la Comtessa va ser l'únic centre musical de titularitat privada de tot Catalunya, a diferència de la resta dels centres musicals de la nostra geografia, els quals —catedrals, col·legiates, basíliques, parròquies, monestirs i convents— pertanyien al braç eclesiàstic.

L'any 1704, ja en ple mestratge de Milans, la capella del Palau va refer les seves ordinacions estatutàries, amb els seus capítols dedicats a les obligacions del mestre de cant i a la resta de servituds. El mestre de cant del Palau, com els de la resta de capelles eclesiàstiques del país, havia de ser hàbil en l'art de la composició, tenir cura de «criar» i ensenyar els infants cantors —el document no n'esmenta el nombre, però per altres fonts sabem que eren quatre— i programar i preparar els assaigs, en especial els de les festivitats de Setmana Santa i Nadal:

Per a que totes les coses vajan ab lo orde y concert que / conve, se haura de provehir, per lo Patro de la Ca-/pella, ó per la persona quin tindrà carrech una ca-/pellania, en un Mestre de cant,, que sie subjecte que / ulra las qualitats que ha de tenir per ser ca-/pellá de la capella, tinga la habilitat de composi-/cio y altres que es requereixen per a dit empleo, la qual / provisio se dega fer per oposicio ô altrament per elec-/cio de dit Patro si la persona de sí es ja agradua-/da per altres oposicions, ô per la notoria habilitat / com millor apareixera de dit patro o persona que / tindrà son carrech. /

116. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 604, «Libro de los Patro-/nos funda-/dores, Cons-/tituciones / de 1548/ y otras / noticias», f. 45-52v.

Lo dit mestre de cant ha de governar la Capella / y criar, ensenyar y adocrinar los minyons ti-/bles de ella, qual conve, y ab lo mayor cuidado sera / possible, portar lo compas, sempre que se havra / de cantar a cant de orga [...] [en cas de malaltia havia de portar el compàs] lo musich mes antich.

[...] Lo dit mestre de cant te obligacio algun temps antes / de Probar lo que se ha de cantar a cant de orga jun-/tament ab tots los qui han de cantar [...]

Mes per les maytines de les tenebres y die de / Nadal y altres molt solemnes alguns dies abans co-/manará les lliçons a qui li parrá y que les proben / devant ell y se previnguen per a que sien molt ben / cantades [...].¹¹⁷

Just davant del Palau i al costat de la casa de la família Dusay, s'hi trobava en aquella època la casa on vivia el mestre de la capella del Palau:

[...] contiguas a la Capilla estan ocho casas de los capellanes / que tienen entrada por la calle llamada de los Templarios [...] otra casa hay enfrente de las ventanas del Palau junto a la casa de Dusay [...] [ratllat] / y vive en ella el Mtro de la Capilla [...].¹¹⁸

Amb la demolició del Palau Reial Menor, a mitjan segle XIX, es va esborrar la geografia urbana del seu entorn i, amb ella, la casa on visqué Tomàs Milans durant l'època del seu magisteri. En aquest sentit, ens preguntem si el nom de la plaça de Milans, que es troba situada al terme del carrer d'Ataülf, podria tenir alguna relació amb el nostre protagonista.

El document suara citat conté, a continuació, un inventari dels béns que posseïa la capella durant el primer terç del segle XVIII, el qual resulta de molt interès per a poder reconstruir els altars amb les seves imatges, cultes i devocions. Al centre de la nau s'ubicava el cor, en el qual es guardaven:

6 Libros de pergamino del Psalterio grandes [...] 2 Libros de Antifonas [...] 10 Libros de Coro impresos en Benezia en papel, cu-/biertos con tabla y vaqueta colorada [...] 1 Violon grande con su Arco [...].¹¹⁹

117. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 604, «Copia de las Ordinaciones de la Igle-/sia de Nra Senyora del Palau que se forma-/ren en lo any de 1704. / Lo original de ellas está recondit en lo Arxiu / que lo Exm Sor Marques de Villafranca y de los / Velez te en lo palau de esta Ciutat de Barcelona», f. 64-65v. Es conserva una còpia del document en castellà «Constituciones de la Capi-/lla del Palau de Barzna.» feta a Barcelona per Manuel de Larrera el 14 de febrer de 1753. El document de les ordinacions apareix també citat a Jordi RIFÉ I SANTALÓ, «La música al Palau de la Comtessa de Barcelona durant el govern de l'Arxiduc Carles d'Àustria a Catalunya (1705-1714)», *Revista Catalana de Musicologia*, vol. 2 (2004), p. 131-143.

118. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 604, «Libro de los Patro-/nos funda-/dones, Cons-/tituciones / de 1548/ y otras / noticias», f. 45-52v.

119. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 604, «Libro de los Patro-/nos funda-/dones, Cons-/tituciones / de 1548/ y otras / noticias», f. 45v.

L'inventari també fa esment d'«1 Organo grande muy bien labrado y su banquillo / con llave».¹²⁰

Carles i Tomàs Milans entraren, quan eren infants, a cantar en aquella prestigiosa capella a partir del 1680, sota el mestratge de Felip Olivelles. Tomàs degué completar la seva formació musical a l'entorn dels anys 1688-1690, però romanqué a la capella del Palau en qualitat d'arpista. Quan la capella del Palau visità Martorell el 7 de febrer de 1689 per solemnitzar la primera missa en memòria de la mare de mossèn Josep Esteve,

cantaren aquella los musichs del Palau de la Comptesa, qui foren, los Srs. Mestres Mn. Camps, Mn. Oller, Mn. Claret del Pi, Dn. Domingo Bueno, Mn. Torres del Pi baxonista, Sagau arpista, Joan Pons ab lo arxillaut, Joan Galvany ab la viola, lo Mestre y organista de Esparraguera, Mn. Gordans capellà de Esparraguera, ab tres miyons los millors de la dita Capella del Palau de la Comptesa [...].¹²¹

El 1689 Carles i Tomàs comptaven vint i disset anys, respectivament, per la qual cosa en aquella ocasió deurién acompanyar el cos de la capella en qualitat de cantors; Tomàs era tenor. El document esdevé preciós per les noves dades que aporta, ja que hi apareixen alguns dels músics que formaven part de la capella del Palau el 1689: Camps, l'organista Jeroni Oller, Domingo Bueno, l'arxillautista Joan Pons —que també ho era de la capella de la catedral—,¹²² el viola Joan Galvany, Torres el baixonista del Pi, mossèn Claret també de la capella del Pi i l'arpista Jaume Sagau. D'altra banda, el document ens mena a relacionar Tomàs Milans amb Jaume Sagau (1684-1736), arpista de la catedral de Barcelona i de la capella de l'arxiduc, amb el qual Milans degué formar-se en la pràctica d'aquell instrument durant l'època de la seva joventut a la capella del Palau. El 1708, en ple magisteri de Milans, Sagau abandonà Barcelona per establir-se a Lisboa com a compositor, cantant i editor, de la mà del diplomàtic Álvaro Cienfuegos.¹²³

El talent musical de Milans degué anar adquirint la seva maduresa durant aquells anys en què va romandre, en qualitat d'arpista, al costat del mestre Felip Olivelles. Tot i que aquest darrer es jubilà l'agost de 1699, Milans assumiria les funcions de la direcció de la capella del Palau —les de compositor titular romani— en a mans del mestre jubilat—, almenys des de la primavera de 1698. Recordem que quan sant Josep Oriol va redactar el seu testament, el 31 de març de 1698, ja

120. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 604, «Libro de los Patro-/nos funda-/dores, Cons-/tituciones / de 1548/ y otras / noticias», f. 45v.

121. APSMM: *Llibre d'òbits 1669-1689*, f. 158v-159. Citat a César ALCALÁ, «El Palacio de la Condesa y su capilla musical», *Revista de Musicología*, vol. 21, núm. 1 (1998), p. 197-214, especialment 210-211.

122. Josep PAVIA i SIMÓ, *La música en Catalunya en el siglo XVIII: Francesc Valls (1671 c.-1747)*, Barcelona, CSIC, 1997, p. 35.

123. Cf. Josep DOLCET, «La música vocal civil en el barroc», a Xosé AVIÑOÀ (dir.), *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. 2, Barcelona, Edicions 62, 1999, p. 107.

feia esment de «Tomás Milans, maestro de capilla de música del Palau de la Condesa», i que l'escena del retrobament del sant amb Tomàs del 22 de maig de 1698 —gràcies al relat de l'escolà Cosme Palmés— es va produir al nou habitatge de Milans, en el qual disposava de servei —mostra de la seva nova situació econòmica— i hi acollia els quatre escolans cantors de la capella.

Les funcions de director, o mestre interí, de la capella del Palau van portar Milans a actuar a Cartagena la tardor de 1699, amb altres músics d'aquella institució. Sembla que una de les tasques de la capella de música del Palau era actuar en altres indrets de la geografia espanyola on els marquesos de Los Vélez tenien propietats. En la carta que des d'aquella ciutat Tomàs Milans escriví a sant Josep Oriol —el contingut de la qual el sant va remetre a mossèn Filiperes de Canet el 21 de novembre, per tal que el fes arribar a Marc Antoni Milans i Macià, el pare de Tomàs— es fa palès que la «fama» del bon art musical de Tomàs Milans, com a tenor i arpista, anà *in crescendo*:

[...] que estos / dies passats Thomas son fill me scrigue / de Cartagena, que estava bo y molt / aplaudit dels SS^{rs} y que per respecte que avien arribat allí altres dos / de la musica del Palau, creu se tractara de tornar prest y segons / se diu per assi seran assi antes de Nadal, y que segons varies / cartas que han vingut dant noticies de les qualitats de Thomas, crech / aura guaniat molta fama, pero no se si aura perdut lo poch que / avia guaniat, que es lo que jo li diguí quant sen ana, que no mo feu / a saber fins que ja estava empenyat y del tot per anarsen, lo Sr lo / dexe tornar ab salud per mes servirlo y / consuelo del dit Sr. Milans y demes Amichs [...].¹²⁴

El 25 d'abril de 1700, el mateix sant escrivia una altra carta a mossèn Filiperes, per tal que fes saber a Susanna Bonamich que rebria dos doblons d'or de Tomàs Milans, a fi de satisfer el deute que la casa Milans havia de pagar a l'església de Canet, la qual cosa palesa amb claredat que la posició econòmica de Milans havia millorat des de l'assumpció de l'interinatge del magisteri del Palau el 1698.¹²⁵

Quan a principis d'agost de 1699, els patrons del Palau van jubilar Olivelles, ho van fer comptant amb la disposició de Gabriel Argany, mestre de la seu de Lleida, per a regir la titularitat del magisteri:

124. APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge VI-A, vol. 161, peça 2, doc. 3. El 1909 aquesta carta estava en mans d'Antònia Rodríguez de Ureta (cf. Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1909, p. 231); una còpia d'aquesta es conserva a l'APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 5, amb les còpies que el 1763 féu Joan Golart, apotecari de Canet de Mar. Resulta curiós que en aquesta carta el sant quan parla de Tomàs a la vídua Bonamich li diu «son fill». Susanna i Tomàs es portaven disset anys de diferència, i, probablement, el fet que ella tingués cura del seu sogre, el pare de Tomàs, afavoriria aquest tracte.

125. La vídua Bonamich els rebé de mans de Francesc Amarch d'Arenys de Mar, el qual «[...] las hi donara per orde del fill del Sr Milans, Thomás, las quals serviran per a lo que me a demanat per satisfer las 9 ll 11 s que te obligació la casa pagar a la ecclesia de Canet [...]», APSMP: *Fons Sant Josep Oriol*, armari vi, prestatge V-A, vol. 164, lligall D. 3, camisa 5 (cf. Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1909, p. 231-232).

A los 12 de agosto de 1699 / tomó posesion de la maestria y ca-/pellania el Rdo Gabriel Argani Pbno / que lo era de la catedral de Lerida / y antes de Gerona. No cons-/ta si murió ô renunció.¹²⁶

Argany dirigí la interpretació dels villancets que la capella del Palau cantà el 19 d'agost de 1699 al convent de Santa Clara per a la professió de Teresa de Sentmenat i Oms, filla dels marquesos de Castell-dosrius.¹²⁷ El mestre Argany, però, «murió al poco de tomar posesión del cargo»,¹²⁸ amb la qual cosa Milans va tornar a exercir l'interinatge de la direcció de la capella.

Això no obstant, gràcies a un plec imprès dels textos dels villancets que la capella del Palau va cantar l'1 de març de 1700 al convent de Sant Francesc sabem que en aquella ocasió Felip Olivelles, el mestre titular, en va dirigir la interpretació: *Villancicos que se cantaron en la iglesia del Convento de San Francisco de Asís [...] de Barcelona [...] en la festiva fiesta que celebrò el Tercio Provincial de los Verdes [...] à la Purissima Concepcion de Mria Santissima [...] el dia primero de marzo de 1700: cantolos la Capilla de Nuestra Señora del Palao, siendo su maestro [...] Felipe Olivellas.*¹²⁹

Aquell mateix any, el mateix mestre titular va tornar a dirigir la interpretació dels villancets que la capella del Palau cantà per la festivitat de Sant Antoni de Pàdua, el 13 de juny de 1700, al convent de Sant Francesc de Barcelona:

*Villancicos nvevos / a la gloria del / milagrero entre / los santos, / el gran padre san Antonio / de Padua / cantados en svs solemnes fies-/tas que se celebraron en el Real Conevnto / de San Francisco de / Barcelona / por la capilla del Palao, sien-/do su Mestro el Licenciado Felipe / Olivellas, Año 1700.*¹³⁰

Probablement, aquella deuria ser una de les darreres actuacions de Felip Olivelles al capdavant de la capella del Palau. Els títols de les cobertes de tres llibrets

126. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 522, «Maestros de capilla que ha habido en nuestra capilla vul-/garmente llamada del Palau, desde el año 1593 en que aparece la plaza / ô sea capellania con obligacion al magisterio», s. f.

127. *Villancicos / que se cantaron / en el Real CONvento de / Santa Clara, de la Orden de San Benito, / de Barcelona à la Profession, y Velo de la / muy Ilustre Señora D. Tereza de Sentma-/nat, y Oms, hija de los Excelentissimos / Señores Marqueses de Castell-/dosrius &. / cantolos la capilla de / nuestra Señora del Palao el dia 19 de Agosto de / 1699 siendo su Maestro el Licenciado / Gabriel Argany*, Barcelona, Jayme Suriá, 1699 (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB): B.1699-8° op. 7).

128. ANC: *Fons Carreras i Bulbena, Josep Rafael*, 04.02.105. Entre la seva documentació —vegeu 04.02.37—, apareix una relació dels mestres de capella de Santa Maria del Mar des de 1582.

129. Cf. *Catàleg de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1989, núm. 875, p. 226.

130. AHCB: B.1700-8° op. 22.

impresos de villancets palesen que Milans dirigí la capella del Palau els dies 26 de setembre¹³¹ i 17 de novembre de 1700,¹³² i el 5 d'agost de 1701.¹³³

La interinitat de Milans va concloure el dia de la festivitat de Santa Cecília de 1701, en què, quan era sotsdiaca, prengué possessió de la capellania i de la plena titularitat del magisteri del Palau:

A los 22 de noviembre de 1701 / tomó posesion de la capellania y / magisterio el Rdo Dn Tomas Mi-/lans subdiacono [...].¹³⁴

El mestre jubilat, Felip Olivelles, traspassaria el 12 d'agost de 1702,¹³⁵ després de deixar les seves composicions al servei de la capella, en el testament que redactà el 18 de juny de 1702:

[...] deix y llego a la d^a iglesia y Cape-/ lla de Nra Sra del Palau de la Comptesa de ahont / me trobo mestre de capella tots los papers de musica / y cant los quals vull en continent seguit mon obit sien / entregats al molt Rnt capellà major de d^a iglesia [...] a effecte de / que servescan per d^a musica y cant de d^a Sta / Capella [...].¹³⁶

131. *Villancicos / que se cantaron / a la translacion del San-/tissimo Sacramento à la Iglesia nueva / de los Padres Capuchinos de la Villa / de Martorell este año / de 1700 / cantolos / la capilla de Nvestra Se-/ñora del Palau à los 26. de Setiembre / puestos en Música por el Licenciado / Thomas Milans*, llibret imprès: «En Barcelona, en Casa Martin Ge-/labert, delante la Rectoria de Nuestra / Señora del Pino» (cf. Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC): Res 1054-8° i AHCB: B.1700-8° op. 29). Tal com ja havia succeït el 1689, la capella del Palau, encara sota el patronatge de Los Vélez, tornava a visitar Martorell el 1700. En aquella època, els músics laics de la capella del Palau eren Joan Baptista Clavell —desconeixem si mantenia algun lligam de parentiu amb l'escolà del Palau Pere Joan Clavell—, Esteve Saubell i Joan Galvany.

132. *Villancicos, / que se cantaron en el / Real Convento de Santa Clara / de la presente Ciudad, de la / Orden de San Benito. A la profession de la Muy / Ilustre Señora / Doña Isabel Piñatelli y Aymerich, hija de los Exelentissimos / Señores Marqueses de Sant Vicente, & / cantólos a 17 de noviembre / de 1700, la Capilla del Palau, siendo Maestro della el Licenciado / Thomàs Milans / En Barcelona* (BNC: *Fulletons Bonsoms*, 9488 i AHCB: B.1700-8° op. 27).

133. *Villancicos que se cantaron en la profession de doña Mariangela Zagarriga y de Vera, y oy sor Mariangela del Niño Jesus, religiosa del [...] Convento de Minimas Descalças de Jesus Marai, siendo maestro [...] Tomas Millans, à los 5 de agosto de 1701. Barcelona: Imp. de Rafael Gilabert [1701]. Cf. Catàleg de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1989, núm. 895, p. 232.*

134. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 522, «Maestros de capilla que ha habido en nuestra capilla vul-/garmente llamada del Palau, desde el año 1593 en que aparece la plaza / ô sea capellania con obligacion al magisterio», s. f.

135. El seu cognom encara apareix entre els dels capellans que van dir les misses dels dies 5, 6 i 7 d'agost (cf. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 613, «Llibre de las Misas dels Excms / Patrons del Palau y de Benefactors de la Iglesia de Nra Sra del Palau de la / Comtesa / 1702», s. f.).

136. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 522, «Maestros de capilla que ha habido en nuestra capilla vul-/garmente llamada del Palau, desde el año 1593 en que aparece la plaza / ô sea capellania con obligacion al magisterio», s. f.

Quan Tomàs Milans assumí el magisteri del Palau encara no havia estat ordenat prevere, però ja es trobava en possessió del primer dels ordes majors, el sotsdiaconat. El seguiment de la documentació de la capella mena a suposar que el seu accés al presbiterat es produí a finals de 1701. En qualitat de clergue, prèviament tonsurat, rebria els ordes menors entre els anys 1699 i 1701, aproximadament. De fet, el seu primer benefici l'obtingué a principis de 1701, la qual cosa li permetia de participar en les distribucions corals. Això explica que Milans percebé els ploms de les distribucions quotidianes a partir del mes de maig de 1701: «lo Sr Milans quatre lliuras y quatre sous».¹³⁷

La fundació d'aquell benefici tenia com a objectiu final, a banda de permetre l'ordenació sacerdotal, gaudir del dret i els fruits de la residència a la parroquial de Canet de Mar. El 21 de gener de 1701, a través del seu procurador, Milans instituí un benefici sota la invocació de sant Tomàs a l'altar de Santa Helena de l'esmentada catedral, amb una fundació de 200 lliures i una renda anual de 200 sous. Hi actuaren de fiadors el seu pare, Marc Antoni Milans i Macià, Jeroni Oller —l'organista del Palau de la Comtessa— i Susanna Bonamich, la vídua del seu germà gran: *Marcus Antonius Milans civis / honoratus Barcna in dicta villa de Canet domiciliatus pater / uti principalis Rdus Hyeronimus Oller Pbr organista / Ecclesia Baetae Mariae Palatii Comitissae civitatis Barne. Et Su-/sanna Milans vidua relicta Magci. Marchi Antonii Milans / civis honoratus Barne. et nmedicinae doctoris dictae villae de Ca/net ut fideiussores*.¹³⁸

I un mes després, el 28 de febrer de 1701, el seu mateix procurador a Girona permutava aquell benefici amb el de sant Miquel Arcàngel i sant Antoni Abat, de l'altar de Sant Antoni de la parroquial de Canet de Mar, que posseïa Josep Vendrell.¹³⁹ Aquest prengué possessió del nou benefici de la seu de Girona, obtingut amb la permuta —val a dir que entre els testimonis hi era present *Josepho Gaz Pbro Magistro Capella dictae / sedis Gerundae*—, però, tal com finalment succeí, Tomàs Milans no va poder veure mai aconseguit el seu desig de ser admès com a resident a l'església parroquial de Canet de Mar, tal com ho era l'organista del Palau, Jeroni Oller.

En principi, el 3 de març de 1701 Milans prenia possessió del nou benefici de la parroquial de Canet de Mar, on consta la *collatio dicet beneficii fructus / in favorem dicte Thomae Milans*.¹⁴⁰ I un mes després, el 5 d'abril de 1701, es redactava el document notarial que testimoniava la seva admissió per part del rector, Josep

137. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 613, «Llibre dels Ploms / del 1692 à 1706», s. f.

138. ADG: D-355, 1701, f. 16v-17, i ANC: *Llinatge Milans*, 323-2-2-1-9, on es conserva còpia dels documents notariais de les procures fetes per Susanna Bonamich i Jeroni Oller.

139. ADG: D-355, 1701, f. 32v-33. Aquell benefici havia estat fundat el 1638 pels propietaris del Mas Vendrell de Canet de Mar, durant el rectorat de Joan Godayol, el qual admeté Miquel Vendrell i els futurs obtentors del benefici «a las ditas distribucions dels Aniversaris missas charitats y demes obtencions y fruits de la residencia», cf. ADG: *Processos 1392*, f. 108.

140. ADG: *Processos 1392*, f. 109.

Amat, i els jurats de la vila, Francesch Oller i Salvador Vendrell, amb dret a residència a la parroquial de Canet de Mar, a fi de rebre l'ordenació sacerdotal, tal com era consuetud per als fills de la vila:

[...] jurati universitatis dictae villae de Canet, eaque ratione / patroni certi et indubitati admissionum ecclesiae dictae Caneti villae / quibus admissionibus tantum filii naturales et oriundi a dicta villa / possunt ordinari ad sacros ordines promoveri. Cum pro parte / Exmi. Domini Don Guillermi Raÿmundi de Montcada Marchionis de / Aÿtona domini naturalis nostri dictorum juratorum ex profatae villae sit / nobis petitum quatenus ad residenciam juraque et emolumenta / ipsius ecclesia admitteremus venerabilem Thomam Milans clericum / ipsius villae oriundum, Barcinone residentem et cantus organi Mgtris. / Committae dictae civitatis de facto magisterium obtinentem, videntes namque eius paternalem effectum in praefatum Milans Thomam / conflagravi [...] admittimus / in residentiam dictae ecclesiae praesentis villae Caneti, cuius admissioni vigore possitis ad sacros ordines promoveri [...].¹⁴¹

Malgrat aquest document d'admissió, signat pel notari Bernat Nualart el 5 d'abril de 1701, en la reunió del Consell de la Vila del 3 d'octubre de 1702, els jurats de Canet de Mar van acordar desestimar l'admissió de Tomàs Milans en qualitat de resident a la parroquial. Tot i que se'ns fa difícil acabar d'esbrinar-ne els motius reals, tot mena a pensar que a sota dels arguments formals explicitats en el decurs del llarg procés que s'inicià a partir d'aquell fet, s'hi amaguen els veritables motius, els conflictes d'interessos —personals o fins i tot polítics— que podrien ajudar a entendre les raons d'aquell posicionament.

Quins esdeveniments provocarien l'absolut contrast de les posicions del Consell entre l'abril de 1701 i l'octubre de 1702? En primer terme, ens sembla d'interès observar que aquell període va coincidir de ple amb el moment conflictiu en què Felip d'Anjou —després de jurar les Constitucions de Catalunya— convocà les Corts a Barcelona, entre altres coses, per mirar de contrarestar el sentiment antifrancès i anticastellà que havia calat a fons entre la població catalana des del darrer terç del segle XVII.¹⁴² En segon terme —i en relació amb això—, cal tenir present que el marquès d'Aitona, Guillem Ramon de Montcada, va ser un dels membres de l'alta noblesa catalana —al costat del duc de Sessa, el duc d'Híxar, el duc de Cardona, el marquès de Camarasa i el comte de Peralada—¹⁴³ que va destacar més en la defensa de la causa borbònica.

141. ANC: *Llinatge Milans*, 323-2-1-1-8: «Admissio feta per los Rt Dr Joseph Amat pre y Rr de St Iscle de Vallalta / y de la Vila de Canet y los Honorables Francesch Oller y Salvador Vendrell / y Desplà candelero de cera jurats de dita vila de Canet, a favor de Thomas / Milans Mestre de Capella del Palau de la Comptessa de la ciutat de B^a», i 323-3-8-2-1, f. 81 del plet.

142. Joaquim ALBAREDA I SALVADÓ, *Els catalans i Felip V: De la conspiració a la revolta (1701-1705)*, Barcelona, Vicens Vives, 1993, p. 110-113.

143. Joaquim ALBAREDA I SALVADÓ, *Els catalans i Felip V: De la conspiració a la revolta (1701-1705)*, Barcelona, Vicens Vives, 1993, p. 237.

La privilegiada posició en què es trobava Tomàs Milans a Barcelona al capdavant de la capella del Palau de la Comtessa —en aquells anys encara sota el patronatge de Los Vélez, seguidors també del felipisme— li hauria permès d'obtenir el favor del marquès d'Aitona sense gaires dificultats.¹⁴⁴ El marquès, en qualitat de vescomte de Cabrera i Bas, era «senyor natural de dits jurats i responsable de la vila [de Canet de Mar] que defensa els drets i beneficis dels residents d'aquesta església»,¹⁴⁵ i és probable que en el moment de la concessió de l'admissió del dret a residència a Milans, el 5 d'abril de 1701, encara no s'hagués produït un clar decantament en pro de la causa austriacista entre els membres del Consell de la Vila de Canet de Mar. De fet, els posicionaments clarament austriacistes van començar a prendre forma a partir de 1702.¹⁴⁶ A Barcelona, l'Acadèmia dels Desconfiats —propera al Palau de la Comtessa— esdevenia un focus aglutinador de nobles, cavallers, erudits i artistes propers al que significaria la restauració de Catalunya sota els auspicis de la Casa d'Àustria.¹⁴⁷

Imaginem que aquella situació degué ser excepcionalment complexa per a Tomàs Milans. Les obvietats històriques revelen que Milans es trobava al servei de Los Vélez i que obtenia un tracte de favor del marquès d'Aitona, però poca cosa més podem esbrinar del seu posicionament en el conflicte de la Guerra de Successió. Tal com han assenyalat alguns historiadors, l'actitud dels eclesiàstics catalans, llevat de la major part de la jerarquia, «esdevé un dels factors explicatius essencials a l'hora d'entendre la difusió de la causa de l'Arxiduc a Catalunya»,¹⁴⁸ i se'ns fa difícil imaginar que Milans no simpatitzés amb l'Acadèmia dels Desconfiats —on assistia Francesc Valls, mestre de la catedral— i amb la resta de l'estament eclesiàstic, majoritàriament partidari de l'arxiduc. Valls va ser «estranyat», desposseït del magisteri de la catedral, per participar en actes musicals on es defensava la seva causa, i Milans va renunciar —ignorem fins a quin punt s'hi va veure obligat— al magisteri de la capella del Palau pocs dies després de la desfeta de 1714.

El litigi entre Milans i els jurats de la vila de Canet va durar nou anys, entre 1701 i 1710. Finalment, el 13 de novembre de 1710, s'avingué a pactar amb el

144. A la suposada relació de Milans amb el marquès caldria afegir la veneració que aquest guardava envers la figura de sant Josep Oriol. El canonge Ballester recull una relació del destí de les pertinences personals del sant, entre les quals esmenta que «la camisa ó parte de ella que le había tocado en suerte al Excmo. Sr. Marqués de Aitona, la acostumbraba llevar éste consigo en los combates, á fin de librarse de los multiplicados peligros á que se hallaba expuesto, como realmente sucedió», cf. JUAN BALLESTER Y CLARAMUNT, *Vida de San José Oriol*, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1909, p. 278.

145. ANC: *Llinatge Milans*, 323-2-1-1-8, doc. citat abans en llatí.

146. Joaquim ALBAREDA I SALVADÓ, *Els catalans i Felip V: De la conspiració a la revolta (1701-1705)*, Barcelona, Vicens Vives, 1993, p. 114-120.

147. Josep DOLCET, *El Somni del Parnàs: La música a l'Acadèmia dels Desconfiats (1700-1705)*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

148. Joaquim ALBAREDA I SALVADÓ, *Els catalans i Felip V: De la conspiració a la revolta (1701-1705)*, Barcelona, Vicens Vives, 1993, p. 248-264, i p. 227, on cita una font coetània que deia «que si a Barcelona n'hi havia un total de 4.000 o 5.000 [eclesiàstics], els filipistes no arribaven a 40».

rector i els jurats la permuta del seu benefici de Canet amb Isidre Misser.¹⁴⁹ Però Tomàs Milans pretenia, del cert, fer ús del dret de residència a la parroquial de Canet de Mar? És cert que a la seva llar natal en aquells anys vivien la vídua del seu germà gran amb el seu fill Aleix Milans i Bonamich, i que això podria ser un factor a tenir present a l'hora d'interpretar els motius del llarg litigi que emprengué contra el rector i els regidors de Canet de Mar a fi de ser admès a la parroquial.¹⁵⁰ Això no obstant, se'ns fa ben difícil pensar que quan Milans permutà el benefici de Canet, el febrer de 1701, ho fes amb la voluntat de residir-hi, atès que des de la jubilació de Felip Olivelles ocupava el magisteri d'una de les capelles més prestigioses de tot Catalunya. En canvi, no seria inversemblant pensar que volgués emular la situació de l'organista del Palau, Jeroni Oller, fill de Canet i posseïdor d'un benifet amb dret de residència.

La documentació de la vida quotidiana de la capella del Palau recull la presència d'una catorzena de preveres per als serveis litúrgics de la capella. Els seus cognoms, a principis del segle XVIII, eren Oller, Olivellas, Gil, Marsol, Clavell, Carbonell, Camps, Busquets, Llinàs, Boix, Garriga, Bueno, Pastaller i Milans. Entre tots ells i per torns, tenien l'obligació de dir cada dia de la setmana les tres misses establertes i fundades pels patrons: la missa de l'aurora (a l'hora de matines), la missa dels patrons (o matinal) i la missa cantada (es deia a les 11.30).¹⁵¹

Així ho establien les ordinacions de la capella:

[...] en la presente capila se han de celebrar / tres Misas todos los dias y quatro todas / las semanas por la intencion de los / Exmos. fundadores de ella, la primera se di-/ce la Aurora, la segunda la Matinal, y la / tercera la cantada, y las quatro semanas / de Patronas [...] [la de l'aurora es deia] al punto e instante que se empiezan / los maytines al coro [...] la misa matinal se dice y se ha de decir / perpetuamente despues de la Aurora imme-/diatamente y la cantada se ha de decir a la / hora [...] según se empezara la tercia [...] se ordena que el que tendra la / missa de onze horas y media [cantada] tenga aquella / semana el cargo de Capiscol, y el que la sema-/na antes avia tenido la dicha misa, tenga el / cargo de Subcentor.¹⁵²

149. APCM: *Capsa admissions 1624-1856*: Ad-20, f. 2-3 i ADG: D-366, 1712, f. 24-25. El 3 de juliol de 1711, la família Misser de Canet de Mar instituïa la fundació d'un benefici a favor del seu fill Isidre, amb una dotació que augmentà fins a 170 lliures (amb 170 sous de renda anual), sota la invocació de sant Isidre a l'altar de Sant Domènec de la catedral de Girona, i, set mesos més tard, el 3 de febrer de 1712, Isidre Misser i Tomàs Milans signaven la permuta dels seus respectius beneficis de la catedral de Girona i de Canet de Mar, a través dels seus procuradors. Isidre Misser va ocupar la plaça de tenor de la capella de música de la parroquial de Canet de Mar des de 1730 fins que traspassà, el 1760 (cf. APCM: *Capsa admissions 1624-1856*: Ad-20 i 48).

150. APCM: *Plets 1, 1650-1750*: Pl-2, 6, 7 i 25.

151. ANC: *Llinatge Milans*, unitat 613, «Memòria de les 3 mises cotidianas y / se han de celebrar per los Srs Excms / patrons de caritat quiscuna de 4 s.», s. f.

152. ANC: *Llinatge Milans*, unitat 604, «Copia de las Ordinaciones de la Igle-/sia de Nra Señora del Palau que se forma-/ren en lo any de 1704. / Lo original de ellas está recondit en lo Arxiu / que lo Exm Sor Marques de Villafranca y de los / Velez te en lo palau de esta Ciutat de Barcelona», f. 15-16 i 43v, respectivament.

Gràcies a les llistes dels celebrants que consten en els llibres de les misses quotidianes, podem detectar les primeres —i també les darreres— funcions en les quals Tomàs Milans participà a l'església de Nostra Senyora de la Victòria, o del Palau. Així, el 29 de juliol de 1701 Milans apareix per primera vegada en la llista dels clergues que han participat en les misses dites per als benefactors de la capella, mentre que en la nòmina de les misses dites per als patrons consta per primera vegada en la del diumenge 18 de desembre de 1701.¹⁵³ Aquest fet indica que deuria rebre l'ordenació sacerdotal abans d'aquella data, és a dir, entre finals de novembre i principis de desembre de 1701.

Al capdavant de la capella del Palau, Milans es va desplaçar a Martorell, Manresa i a diversos centres eclesiàstics de Barcelona per a la interpretació de villancets amb motiu de festivitats assenyalades i per a la professió de noves religioses.¹⁵⁴ D'aquesta manera, Milans va actuar amb la capella a Martorell (1700), a la seu de Manresa (1702),¹⁵⁵ a l'església de l'Esperit Sant dels clergues regulars menors de Barcelona (1702, 1703), al monestir de Sant Pere de les Puelles (1709, 1710, 1711, 1713) i a l'església del Patriarca Sant Gaietà (1712).¹⁵⁶

La Guerra de Successió (1705-1714) va suposar un trasbals important per a aquesta capella, marcat per l'absentisme dels marquesos, la titular, Caterina de Montcada i Fajardo (1665-1727), i el seu pare, Ferran d'Aragó i Montcada (1644-1713), duc de Montalto i del Consell d'Estat de Felip V. Quan va esclatar el conflicte, els béns de Los Vélez van ser segrestats per l'arxiduc, per la qual cosa alguns músics del Palau, com Joan Galvany, Onofre Galvari, Pere Peralta i el mateix Milans,¹⁵⁷ van passar a rebre el seu sou a través d'una junta reial. Així, els anys 1712 i 1713, Tomàs Milans rebia les 120 lliures barcelonines anuals en concepte *ratione alimentorum quatur puerorum ac tiblum* [sic] de la comissió dels reials segrestos.¹⁵⁸

Barcelona esdevingué la cort reial de Carles III d'Habsburg entre els anys 1705 i 1711. Poc després de la seva arribada a la ciutat, Carles d'Àustria, el nou rei reco-

153. ANC: *Llinatge Milans*, unitat 614, «Llibre de las Misas dels Excms / patrons del Palau / y de Benefactors / de la Iglesia de Nra Sra / del Palau de la Comtesa / 1701», s. f.

154. Aquest fou el cas dels villancets que interpretà al monestir de Sant Pere de les Puelles, el 29 de desembre de 1709, per a la professió de Magdalena Ferran i Fivaller, filla del comte Ferran, membre de l'Acadèmia dels Desconfiats. Cf. Joseph R. CARRERAS Y BULBENA, «Constitució y Actes conservades de la Academia Desconfiada, anomenada també Escola y Academia dels Desconfiats», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, núm. 74 (1922), p. 272.

155. Cf. Josep Maria VILAR, *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*, Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990, p. 136.

156. Cf. María Cristina GUILLÉN BERMEJO i Isabel RUIZ DE ELVIRA (coord.), *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional: Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1990, p. 389-393.

157. Josep PAVIA i SIMÓ, *La música en Cataluña en el siglo XVIII: Francesc Valls (1671 c.-1747)*, Barcelona, CSIC, 1997, p. 34.

158. Eren els diners que necessitava per a l'alimentació dels quatre tiples cantors. Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA): *Maestre Racional*, 2827, f. 41v-42. Citat a Jordi RIFÉ i SANTALÓ, *Cantates: Tomàs Milans i Godayol (1672-1742)*, Barcelona, Tritó, 2010, p. 6.

negut per Catalunya, va voler seguir comptant amb la presència dels músics de l'orquestra de cambra que tenia al seu servei a Viena.¹⁵⁹ La seva orquestra comptava amb conjunt de corda, sis instruments de fusta i quatre de metall, i es trobava sota la direcció del concertino Franz Milliz. A aquella orquestra es van afegir els músics napolitans que, poc abans del 1708, el rei va sol·licitar al comte de Daun, virrei de Nàpols, comandats per Giuseppe Porsile, el qual assumiria la direcció del repertori religiós de la cort i actuaria en qualitat de mestre de cant de la reina.¹⁶⁰

Aquells anys, la ciutat de Barcelona va ser testimoni del fervor catòlic del nou rei, el qual assistia a nombrosos actes devocionals i religiosos, sovint a la basílica de Santa Maria del Mar.¹⁶¹ Fou en aquesta basílica on, l'1 d'agost de 1708, se celebrà la ratificació sacramental del matrimoni que el rei i la princesa Elisabet Cristina de Brunsvic-Wolfenbüttel havien contret per poders a Viena. Els reis assistien també sovint a la capella de la Concepció, ubicada al claustre de la catedral, on se celebraren molts oficis amb la presència dels cantors i instrumentistes de la capella reial. Entre 1708 i 1712, el repertori religiós d'aquella capella musical es féu sentir també en altres temples barcelonins, com a Sant Pere de les Puelles i a les esglésies dels convents de Santa Caterina, Santa Mònica i Sant Francesc.

A banda del repertori religiós, el repertori propi de la vida cortesana comprenia serenates, *dramme in musica*, obres de circumstàncies relacionades amb les celebracions de les onomàstiques i natalicis reials, victòries militars i altres esdeveniments. Les festes a palau es multiplicaren durant els anys en què el rei residí a Barcelona i la ciutat li cedí la gran sala gòtica de la Llotja de Mar, just davant del palau on residien els monarques, per donar digne compliment a les festes, els balls i les representacions teatrals de la nova cort. Les primeres interpretacions d'òperes italianes començaren a arribar a Barcelona a partir de 1708 i, entre aquell any i 1710, se'n van arribar a interpretar onze. La presència de la cort de l'arxiduc a Barcelona va afavorir la representació, amb pocs mesos de distància, d'algunes de les òperes d'A. Caldara, A. Fioré, F. Gasparini i F. Mancini que es representaven a Viena, Venècia i Roma.¹⁶²

159. Giulio Cavaletti, vicemestre i tenor; Ranuzio Valenti, soprano; quatre cantores sopranos i dues contralts; Stephan Schmid, de Praga; Michael Riedtmann, de Viena; Daniel Zimmermann, del Tirol; Gianbattista Ferrari, de Roma, i Pietro Alberti, de Venècia. Cf. Josep DOLCET, «Músiques de la Barcelona barroca (1640-1711)», a *Dansa i música: Barcelona 1700*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, 2009, p. 165-224.

160. Va ser llavors quan es van incorporar a la capella reial Vincenzo Campi, tenor; Angelo Ragazzi, violí; Francesco Soprani, violoncel; Domenico Appuzo, contrabaix; Gaspare Corvo, violista, i Domenico Sarrao, arxillaüt. Cf. Josep DOLCET, «Músiques de la Barcelona barroca (1640-1711)», a *Dansa i música: Barcelona 1700*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, 2009, p. 211.

161. Vegeu, en aquest sentit, Sergi CASADEMUNT I FIOU, «La Capella Reial de Carles III a Barcelona. Nova documentació sobre la música a la ciutat durant la Guerra de Successió (1705-1713)», *Revista Catalana de Musicologia*, vol. 4 (2011), p. 81-100.

162. Vegeu, en aquest sentit, Josep DOLCET, «Músiques de la Barcelona barroca (1640-1711)», a *Dansa i música: Barcelona 1700*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, 2009, p. 206-210.

Tal com es fa palès en el repertori dels principals compositors catalans del segon terç del segle XVIII, l'impacte de la presència de la capella reial deixà una empremta pregona en el seu llenguatge compositiu. Francesc Valls, mestre de la catedral, com també Tomàs Milans i Lluís Serra, mestre de Santa Maria del Mar, van tendir a amplificar el tractament de la polifonia amb obres de grans dimensions, en bona part gràcies al descobriment que feren del repertori religiós vienès de Heinrich Ignaz Franz von Biber o Johann Joseph Fux, i a la influència de la grandiloquència de la tradició romana que conegueren a Barcelona de la mà d'aquella capella reial.

Durant aquella època Milans amplificà algunes obres concebudes a vuit parts vocals amb l'afegiment d'un tercer cor instrumental o fins i tot d'un quart cor vocal de *ripieno*,¹⁶³ mentre que Valls ho exemplificà de manera notable en l'escriptura d'algunes obres polifòniques per a setze i vint-i-tres parts, amb instruments. El seu deixeble Pere Rabassa palesava la influència dels nous estils italians en el terreny de la música profana, amb l'escriptura d'obres com la cantata *Elisa gran Reina*, que escriví el 1710 per celebrar la victòria de la batalla d'Almenara i que dedicà a Elisabet Cristina de Brunsvic-Wolfenbüttel.¹⁶⁴

Respecte a aquest autor, cal dir que abans de succeir Jaume Subies a la catedral de Vic, hom el va voler vincular amb el Palau de la Comtessa. Subies fou cessat el 10 de febrer de 1713, i just un mes després Rabassa prenia possessió del magisteri vigatà; abans, però, el 19 de febrer, el canonge Miquel Joan Bosch de la catedral de Barcelona escriví al canonge Iu Cassanyes de Vic per posar-lo al corrent dels mèrits de Rabassa, entre els quals esmenta el seu talent compositiu que «[...] de present era lo descans del mestre Valls» i l'interès que diversos centres han mostrat per obtenir els seus serveis «[...] a est Rabassa lo an volgut fer anar a Urgell per lo magisteri, a Gerona, y ara últimament al Palau».¹⁶⁵ Desconeixem en què es deuria basar el canonge Cassanyes per escriure aquella afirmació i val a dir que en la documentació del Palau no hem sabut veure cap indici en aquest sentit, cosa que podria fer pensar en una informació oral, un rumor que, en cas de ser cert, potser posaria al descobert les intencions de Milans d'abandonar el Palau abans del setge.

El 2 de setembre de 1711, Tomàs Milans, juntament amb Francesc Valls, mestre de la catedral, Lluís Serra, mestre de Santa Maria del Mar, i Francesc Llusà, organista del Pi, va formar part del tribunal d'oposicions al magisteri del Pi, convocades arran del traspàs de Benet Buscarons. S'hi van presentar «lo Ld^o Pau

163. Cf. BNC: M 746/21.

164. Vegeu Francesc BONASTRE, «Pere Rabassa, "... lo descans de mestre Valls". Notes a l'entorn del tono *Elissa, gran Reyna* de Rabassa i de la missa *Scala Aretina* de Francesc Valls», *Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. IV-V (1990-1991), p. 81-104.

165. Arxiu de la Catedral de Vic (ACV): *Cartera*, s. n., 19 de febrer de 1713. Citat a Francesc BONASTRE, «Pere Rabassa, "... lo descans de mestre Valls". Notes a l'entorn del tono *Elissa, gran Reyna* de Rabassa i de la missa *Scala Aretina* de Francesc Valls», *Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. IV-V (1990-1991), apèndix documental 7, p. 99.

Llinas, lo Ld^o Jaume Cassellas, lo / Ld^o Franc^o Ordeitg, lo Ld^o Joseph Fortó / y lo Ld^o Joseph Picañol. Uns y altres han / assistit a tots los exercicis que se son fets / en la present Iгла. com també han complert / ab la obligació de salm y Villancico que / sels dona dintre las 24 horas [...]». El tribunal deliberà atorgar la plaça a Pau Llinàs, tot i que «[...] tots sinc opositors son / habils é idoneos per la obtencio de dit pues-/to pero ab esta diferencia, que al Ld^o Pau / Llinas graduam y se li deu de justicia lo / primer lloch per haver obrat en tot ab / major acert que los demes, excedintlos tant / en la viveza del discorrer com en la preste-/za del executar, acompanyant estas circums-/tancias un singular acert, eventse demos-/trat major en la composició de salm y / villancico ahont es gran lo exces que fa als / demés [...]».¹⁶⁶ Val a dir que Llinàs actuava d'interí al Pi des de la jubilació de Benet Buscarons, el 1708, la qual cosa li atorgava una posició de preferència respecte als altres opositors, sobretot si comptava amb el consens implícit dels comunitaris.

A finals d'aquell mateix mes —el 27 de setembre de 1711—, el rei abandonava Barcelona per succeir el seu germà Josep I en el tron imperial, deixant la reina Elisabet en qualitat de regent i representant de la Casa d'Àustria. Però la traïció dels països aliats va comportar l'agreuament de la situació i, amb ella, la marxa de tots els membres de la cort i de la capella reial. Després de la desfeta de l'11 de setembre de 1714, amb l'entrada de les tropes de Felip V a Barcelona, el monarca borbó va represaliar els músics catalans que havien romàs fidels o vinculats a la causa austriacista.¹⁶⁷

El novembre de 1714, els músics de la capella del Palau —Cassanyas, Novell, Segura, Balfa i el baixonista Serrat— van ser estranyats de la capella per haver estat nomenats per l'arxiduc.¹⁶⁸ A finals d'octubre, el mestre Tomàs Milans, malgrat no figurar de manera tàcita en la relació dels represaliats, va haver de marxar de Barcelona i, davant la impossibilitat de residir a Canet, anà a cercar refugi a la catedral de Girona, on posseïa el benefici de sant Isidre.

La documentació del Palau ens permet seguir el rastre de les petjades de Tomàs Milans fins al darrer moment de la seva presència a Barcelona. Així, per exemple, en el llibre del bosser de les misses cantades i aniversaris, hi fa la seva darrera aparició el 15 d'octubre;¹⁶⁹ en el dipòsit dels ploms de les distribucions, hi consta que percebé onze lliures i divuit sous per les set misses que digué durant aquell mes,¹⁷⁰ mentre

166. APSMP: *Fons Francesc Baldelló*, 21/1.

167. Francesc Valls fou desposseït del magisteri catedralici mentre la seva missa *Scala Aretina* era objecte de censura i falses polèmiques; Pere Rabassa va marxar de Vic cap a València (maig de 1714) i Sevilla (1728).

168. Cf. Jordi RIFÉ I SANTALÓ, «La música al Palau de la Comtessa de Barcelona durant el govern de l'arxiduc Carles d'Àustria a Catalunya (1705-1714)», *Revista Catalana de Musicologia*, vol. II (2004), p. 135, nota al peu 31.

169. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 610, «En este libro se han recopilado las relaciones del Bolsero de las festividades, Mis-/sas cantadas y Aniversarios celebradas / en la capilla de N^a Sr^a del Palau des de /1701 hasta al de 1741», s. f.

170. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 611, «Llibre dels Ploms y distribucions dels capellans comensat / als 8 de 7bre de 1706 per mi Mathias Ambros Cap^a Mayor», s. f.

que el llibre de les misses per als patrons i benefactors arriba a precisar les darreres dates en què oficià a la capella del Palau: foren els dies 22, 23 i 24 d'octubre de 1714.¹⁷¹

Mentrestant a Girona, les actes capitulars del 22 d'octubre ja donaven avís de la seva imminent arribada a la seu. Prèviament, Milans s'hauria adreçat al capítol gironí a fi de ser acceptat al cor catedralici per participar en la celebració dels oficis litúrgics, «reverendus Thomas / Milans Magister Capelle musice petit licentiam [...] de cantatur et dum divina officia celebrantur».¹⁷² Cinc dies després, el 27 d'octubre, el comissari de música de la catedral proposava al capítol que, atesa l'arribada de Milans a Girona, i davant la novetat de la seva presència en el cor de la seu en qualitat de resident, hom fes com si no el veiés, atès que no s'havia consumat el seu accés al magisteri de la catedral: «Thomas Milans / magister capelle musice est perventus in hanc civitatem / ad suum magisterium exercendum, et cum de dicto Mag-/ gisterio non pcessio sumatur, exponit vestre Doⁿⁱ, ut / cum in chorum intrabit ad residendum, nullara no-/ vitatem excitet individuis vestre Donis Resolutum om-/ nes individui sint in hac intelligentia».¹⁷³ A mitjan març de 1715 Milans ja constava com a mestre de capella de la catedral de Girona.

L'entrada silenciosa a Girona estaria en consonància amb la seva discreta marxa de Barcelona arran de la ferotge repressió que els borbons exercien a Catalunya contra els seguidors de l'arxiduc Carles.

Molt pocs dies després de la seva partença de Barcelona, un nou mestre passava a ocupar el seu lloc al magisteri del Palau:

El Sr Dn José Picañol, maes-/tro de capilla, ha tomado possession / al 7 de Nbre de 1744 [sic] [1714] por renun-/cia del Rdo. Tomas Milans Pbro.¹⁷⁴

En el decurs del segle XVIII, la capella del Palau visqué una època d'or. A Picanyol el succeïren Bernat Tria (1726-1754) i Josep Duran (1756-1781), el qual «a 2 de julio de 1749 partió de esta capital para Italia con el fin de instruirse en la escuela de musica italiana».¹⁷⁵ La capella comptà amb una plantilla instrumental de dos oboès, fagot, dues trompes, quatre violins i contrabaix, els quals, sumats als cantors, arribaren a ser entre catorze i setze músics:

[...] los cantores eran todos beneficiados de la casa y si algun seglar era admitido recibia su oencion como cantor [...] Esta capilla desempeñaba las funciones de muchas

171. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 613, lligall 625, «Llibre de las Misas dels Excms. Srs. Patrons y Bene-/factores de la Iglesia del Palau / 1714», s. f.

172. Arxiu de la Catedral de Girona (ACG): *Resoluciones*, 1710-1715, f. 272.

173. ACG: *Resoluciones*, 1710-1715, f. 258.

174. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 522, «Maestros de capilla que ha habido en nuestra capilla vul-/garmente llamada del Palau, desde el año 1593 en que aparece la plaza / ô sea capellania con obligacion al magisterio», s. f.

175. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 522, «Maestros de capilla que ha habido en nuestra capilla vul-/garmente llamada del Palau, desde el año 1593 en que aparece la plaza / ô sea capellania con obligacion al magisterio», s. f.

iglesias de esa capital. Contabanse regularmente entre cantores, instrumentos y organista, que era el cuerpo de toda la capilla, de 14 a 16 plazas.¹⁷⁶

Val a dir que dos dels deixebles de Tomàs Milans dels quals ja hem parlat feren la seva carrera musical a la capella del Palau. Es tracta de Cosme Palmés, el qual ocupà una capellania de cantor fins que traspassà, el 28 de juliol de 1766,¹⁷⁷ i d'Anastasi Barberà, el qual el 1720 regia l'organistia del Palau, abans d'Antoni Mestres.¹⁷⁸ Ambdós, juntament amb el mestre Milans, foren testimonis excepcionals d'alguns dels miracles obrats per sant Josep Oriol i, tal com hem vist, tots dos van aportar les seves declaracions en la seva causa de beatificació.

176. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 522, «Maestros de capilla que ha habido en nuestra capilla vul-/garmente llamada del Palau, desde el año 1593 en que aparece la plaza / ô sea capellania con obligacion al magisterio», s. f.

177. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 436, «Nomenaments de capellas entre 1546 i 1891».

178. ANC: *Fons Arxiu del Palau Requesens*, unitat 522.

ENTRE HÄNDEL, GLUCK I ELS BACH: DOMÈNEC TERRADELLAS A LONDRES (1746-1748)¹

JOSEP DOLCET

RESUM

De la trajectòria inquieta i la vida moguda —gairebé novel·lesca— del compositor Domènec Terradellas (1713-1751), en destaca l'etapa londinenca (1746-1748), una de les que presentava més llacunes i mancança de dades concretes. Aquest article n'aporta noves dades humanes i professionals, i fa, alhora, una síntesi general d'aquest episodi crucial de la biografia del compositor, en un moment clau en la història de l'òpera.

PARAULES CLAU: Domènec Terradellas (1713-1751); òpera barroca; Londres; Theatre in St. James's Hay Market; Guillem (Friedrich Wilhelm Ernst), comte de Schaumburg-Lippe (1724-1777); Enric Estuard (Henry Benedict Thomas Edward Maria Clement Francis Xavier Stuart), duc de York (1725-1807); Charles Burney, musicògraf (1726-1814); Charles Avison (c. 1710-1770); Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795); Christoph Willibald Gluck (1714-1787); Francesco Vanneschi, empresari d'òpera i llibretista (c. 1660 - després del 1735); Marianne Pirker, soprano (1717-1782).

BETWEEN HANDEL, GLUCK AND THE BACHS: DOMÈNEC TERRADELLAS IN LONDON (1746-1748)

ABSTRACT

Standing out in the adventurously active and restless life of the composer Domènec Terradellas (1713-1751) is his London period (1746-1748), which is one of the times in his life that shows the most blanks and the greatest lack of specific data. This paper reveals some new personal and professional facts and makes a general synthesis of this crucial epoch in the composer's life, set within a key moment in the history of opera.

1. Cal dir que aquest article és l'ampliació d'un capítol de la meua monografia inèdita *Domènec Terradellas, un compositor català en l'escena europea*, redactada durant els anys 2007 i 2012 gràcies a l'ajut de recuperació del patrimoni musical atorgat per la Fundació Ernest Lluch. Als seus membres dec el meu reconeixement agraït per haver fet possible aquest estudi, a banda del record afectuós a Ernest Lluch, que voldria pensar que li hauria agradat llegir-lo.

KEYWORDS: Domènec Terradellas (1713-1751); Baroque opera; London; Theatre in St. James's Hay Market; William (Friedrich Wilhelm Ernst), Count of Schaumburg-Lippe (1724-1777); Henry (Henry Benedict Thomas Edward Maria Clement Francis Xavier Stuart), Duke of York (1725-1807); Charles Sackville, Count of Middlesex and Duke of Dorset (1711-1769); Comte de Saint Germain (1710?-1784); Charles Burney, musicographer (1726-1814); Charles Avison (c. 1710-1770); Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795); Johann Willibald Gluck (1714-1787); Francesco Vanneschi, opera impresario and librettist (c. 1660-after 1735); Marianne Pirker, soprano (1717-1782).

Entre els anys 1745 i 1746 va desenvolupar-se a les Illes Britàniques la darrera de les revoltes jacobines, la coneguda com a The Forty-Five. En aquesta, el Young Pretender al tron d'Anglaterra i Escòcia, Carles Eduard Estuard —Charles Edward Estuard, Carles III per als seus partidaris i més conegut popularment com a Bonnie Prince Charlie—, després de desembarcar a les Highlands i d'algunes victòries militars, va arribar a amenaçar la ciutat de Londres, on el mes de desembre del 1745 va córrer l'alarma, tot i que per poc temps. Simultàniament i en la mateixa operació, el mes d'octubre va arribar a París des de Roma el seu germà Enric Estuard, que es va desplaçar a Dunkerque amb forces franceses per passar a Anglaterra, tot i que no va arribar a travessar el canal de la Mànega perquè el 16 d'abril del 1746 els jacobins foren derrotats definitivament a la batalla de Culloden.

Anys a venir, aquest Enric Estuard (1725-1807), duc de York i futur cardenal de l'Església catòlica, heretaria de son germà els drets dels Estuard a la Corona britànica amb el nom d'Enric IX (figura 1). Abans de la guerra, però, havia estat un dels membres més populars i destacats de l'alta societat romana i, des del seu Palazzo Muti, duia a terme una activitat política en favor dels Estuard que no el va privar de ser mecenes i protector de diferents artistes, entre ells l'operista i mestre de capella català Domènec Terradellas, més conegut com a *Domenico Terradellas*: el 1743 havia estat el dedicatari de l'òpera *Merope*, l'èxit més transcendent del seu autor, però el 1739 ja havia patrocinat el *Romolo* de Gaetano Latilla, on sembla que també va col·laborar el músic català.²

En el moment que ara ens ocupa, durant el carnaval del 1746, Terradellas ja havia deixat enrere aquesta etapa romana, en la qual també va ser mestre de capella a San Giacomo degli Spagnoli, i acabava d'estrenar l'òpera *Semiramide riconosciuta* a Florència. Des de la capital toscana va partir directament cap a Anglaterra i va arribar a Londres cap a la tardor d'aquell mateix any, amb el Regne Unit tot just acabat de pacificar i amb un Händel més afermat en la seva posició a la cort dels Hannover britànics. Segurament Terradellas va arribar-hi

2. «Terradellas [...] began to flourish about 1739, when he composed the opera of *Astarto*, and part of *Romolo*, in conjunction with Latilla, for the Teatro delle Dame in Rome.» Charles BURNLEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 456.

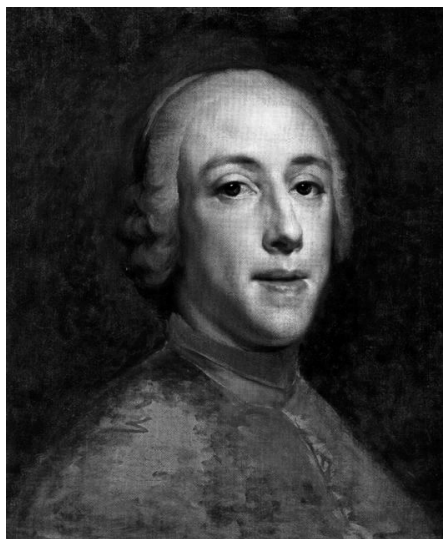


FIGURA 1

acompanyat pel *castrato* Giovanni Triulzi, qui havia fet el paper de Scitalce a *Semiramide* i que, un cop a Londres, va actuar en totes les estrenes de Terradellas, i és molt probable que també viatgés amb ells la soprano alemanya Marianne Pirker (1717-1782), que havia fet de Semira a l'estrena anterior de l'*Artaserse* (Venècia, 1744) i que a Londres va presentar-se en el *pasticcio* titulat *Annibale in Capua* fent el paper de la dama romana Veturia. Aquest viatge seria l'única prova —bé que gens concloent— que podria confirmar l'afimació de Carreras i Bulbena en el sentit que Marianne Pirker «es creu era la muller d'en Terradellas».³ En qualsevol cas, el cert és que aquests dos cantants varen participar en les dues òperes que Terradellas va estrenar a la capital britànica després de la seva col·laboració a l'*Annibale*: la Pirker va fer de Laodice al *Mitridate* i d'Euridice al *Bellerofonte*, mentre que Triulzi va fer, respectivament, els papers de Farnace i d'Astarbo.

La font d'informació principal sobre les activitats de Domènec Terradellas a Londres segueix sent encara el testimoni del musicògraf Charles Burney, que el va poder conèixer personalment i en va parlar força en la seva *A general history of*

3. Josep Rafael CARRERAS I BULBENA, *Domènec Terradellas: Compositor de la XVIII centúria*, Barcelona, Altés, 1908, p. 37, nota 2. Malauradament, Carreras i Bulbena era un musicògraf molt propens a fer suposicions i afirmacions sense justificar-les degudament. Tot i això, la seva monografia és l'única que s'ha publicat fins ara —ja fa més d'un segle— sobre Domènec Terradellas i ha servit de base per a les poques recerques que se n'han fet després.

music. Segons aquesta, a la darrereria del 1746,⁴ Terradellas va integrar-se en la companyia resident del King's Theatre —que en aquell temps s'estava a l'antic teatre anomenat *Theatre in St. James's Hay Market*— i on, des del 1741, n'era gerent, director i empresari Charles Sackville (1711-1769), comte de Middlesex i després duc de Dorset. Aquest teatre ha passat a la història per haver estat fins poc abans, el 1739, l'escenari de les rivalitats entre un Georg Friedrich Händel que encara no s'havia naturalitzat britànic i compositors italians com Giovanni Bononcini (1670-1747). Com s'esdevé sovint, aquestes polèmiques públiques, amb els seus partidaris aferrissats, eren, de fet, reflex de pugnes polítiques o socials soterrades: en aquest cas, entre la nova dinastia dels Hannover i la *gentry* germanòfoba.

En tot cas, també havia estat, l'any 1741, l'escenari de les darreres produccions operístiques handelianes, just abans que l'autor abandonés el gènere per tal de dedicar-se de ple als oratoris sobre textos anglesos, el repertori que li asseguraria la permanència de la seva música i un lloc privilegiat en la història britànica. A partir d'aquell any, la presència de Händel en els cartells operístics va limitar-se a refundicions o refregits d'obres anteriors, sense que dugués a escena cap altra obra nova: és el cas de la *Rossane* i del *Lucio Vero*, per citar només les produccions que el públic londinenc va poder veure al costat de les noves òperes de Terradellas.

MÚSICS ESTRANGERS A LONDRES

Fou en aquest context que Middlesex s'havia dedicat a revitalitzar l'activitat operística amb la contractació de nous solistes i nous compositors com el venecià Baldassare Galuppi (1706-1785) o el milanès Giovanni Battista Lampugnani (1708-1788), com també amb l'estrena de noves obres com *L'olimpiade* de Pergolesi. Després del parèntesi imposat per la guerra (1745-1746), va reconstituir la companyia amb la col·laboració del compositor i violinista Francesco Geminiani (1687-1762) i amb un concertino anomenat Pasqualini, presentant-la amb un nou *pasticcio* que va tenir un participant d'excepció:

In 1745 the Opera-house being shut up on account of the Rebellion, and popular prejudice against the performers, who, being foreigners, were chiefly Roman Catholics, an opera was attempted April 7, at the Little Theatre in the Hay-market, under the direction of Geminiani. Pasqualini led. The opera was intitled *L'Incostanza Delusa*: several of the airs were composed by the mysterious Count St. Germain, particularly *Per Pietà bell' Idol mio*, which was sung by Frasi, first woman, and encoired every night. —The success of this enterprize was, however, inconsiderable, and the performances did not continue more than nine or ten nights.⁵

4. «In the latter end of the year 1746 he [Terradellas] came to England.» Charles BURNEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 559.

5. *The European Magazine and London Review* (Londres, Philological Society of London), vol. 20 (1791), p. 116.



FIGURA 2

Aquest compositor esmentat no és altre que el famós comte de Saint-Germain (1710?-1784), un aventurer, francmaçó, alquimista, astròleg i místic de procedència i avantpassats desconeguts, i que, segons el diplomàtic Horace Walpole, en una carta datada el 9 de desembre del 1745, fou detingut sota la sospita de ser un espia al servei dels jacobites (figura 2):

[...] the other day they seized an odd man, who goes by the name of Count St. Germain. He has been here these two years, and will not tell who he is, or whence, but professes that he does not go by his right name. He sings, plays on the violin wonderfully, composes, is mad, and not very sensible. He is called an Italian, a Spaniard, a Pole; a somebody that married a great fortune in Mexico, and ran away with her jewels to Constantinople; a priest, a fiddler, a vast nobleman [...].⁶

Curiosament, si Terradellas havia coincidit a Roma amb Giacomo Casanova —el famós aventurer i seductor que també havia exercit de violinista professional—, a Londres va poder coincidir amb aquest altre personatge característic del segle, encara que poc estudiat en el seu vessant musical. Val a dir que Johann Jakob Heidegger (1666-1749), l'empresari associat sovint amb Händel a Londres, va fer-se pintar a la seva nova mansió un dels fragments més populars de *L'incostanza delusa*, l'ària «Per pietà bell'idol mio», un text que va incloure's en aquest *pasticcio* però que procedia originalment de l'*Artaserse* de Metastasio. Terrade-

6. Horace WALPOLE, *Letters of Horace Walpole, earl of Orford, to Sir Horace Mann, British envoy at the Court of Tuscany*, edited by Lord Dover, vol. I, Nova York, G. Dearborn, 1833, p. 383.

llas, dos anys abans, ja li havia posat música i molt després ho farien autors com Mozart o Bellini.

L'alarma escampada el desembre del 1745 per l'amenaça de l'exèrcit escocès havia fet créixer l'animadversió cap als estrangers, especialment els de religió catòlica, que eren considerats jacobites en potència o, si més no, desafectes a la monarquia dels Hannover, i aquesta va ser, principalment, la causa de la dissolució de la companyia de cantants italians que, ara, amb la normalització de la situació, tornava a ocupar el King's Theatre. La desfeta dels que s'havien rebel·lat contra el rei legítim va ser celebrada a Londres amb diferents obres musicals —himnes, te-dèums i cantates—, entre les quals avui recordem les del Händel d'aquesta darrera època: l'*Occasional Oratorio* i el *Judas Maccabaeus*. Per al tema que ens ocupa, però, cal esmentar l'estrena, el 7 de gener del 1746, d'una òpera allusiva i crítica amb els que es revoltaven contra el seu senyor legítim, i que va ser dedicada al duc de Cumberland, nebot de Jordi II i general dels exèrcits reials. El seu títol, prou significatiu, era *La caduta de' giganti*,⁷ i el seu autor era el nou compositor oficial de la companyia del King's Theatre, un jove que començava tot just la seva carrera operística i que es deia Christoph Willibald Gluck (1714-1787).

El públic londinenc o, més ben dit, els mateixos empresaris, miraren d'enfrontar-lo amb Händel —qui personificava el partit dels hannoverians com a protegit del rei Jordi II—, i això va fer que s'associés amb Thomas Augustine Arne (1710-1778), autor d'òperes, concerts i simfonies, però més conegut per ser l'autor de l'himne *Rule Britannia*. En tot cas, aquest Gluck, de qui el venerable i venerat Händel havia dit que «knows no more of contrapunto as mein cock» (no sap més contrapunt que el meu cuiner), va adoptar determinats trets de l'estil del seu rival, palesables ja a *Artamene*, estrenada el 4 de març, després de *La caduta de' giganti*. Malauradament, no sabem la data exacta en què va marxar de Londres, i unes darreres referències que en tenim són de finals de març, quan va oferir un parell de concerts de *glassarmonica* (una harmònica de vint-i-sis gots de vidre que es feien vibrar amb els dits mullats) acompanyat per l'orquestra del teatre: una activitat molt escaient per a un músic «bohemi».⁸

ANNIBALE IN CAPUA: LA PRESENTACIÓ DE TERRADELLAS

El llibretista de l'obra de circumstàncies que fou *La caduta de' giganti* va ser el soci i col·laborador de Middlesex en l'empresa del teatre, l'abate florentí Francesco Vanneschi (c. 1660 - després del 1735).⁹ Aquest personatge aventurer, poc clar, poc escrupolós i no gaire ben considerat en la societat londinenca, era qui,

7. És digne d'esment el seu paralelisme amb l'òpera *La guerra de los gigantes* de Sebastián Durón, estrenada a Madrid a començaments de la Guerra de Successió (1702).

8. *General Advertiser* (Londres) (31 març 1746).

9. La paraula italiana *abate* no es pot traduir sempre com a 'abat' d'un monestir. En aquest context, els *abati* eren clergues que no havien estat ordenats sacerdots, per la qual cosa no estaven

com a poeta i llibretista de la companyia, també s'encarregava de fer els arranjaments de text que calia per tal d'adaptar les òperes als gustos del públic i dels cantants. En aquest sentit, cal dir que els compositors italians (o no italians) que arribaven a Londres contractats per l'empresa no tenien cap escrúpol a oferir òperes «recicladess» a partir de trossos de les seves òperes ja estrenades al continent i que portaven previsorament en el seu equipatge. De fet, això és el que havia fet el mateix Gluck amb aquesta obra i amb l'*Artamene*, que no era altra cosa que un refregit del seu *Tigrane* estrenat a Cremona tres anys abans.¹⁰

Després d'aquestes estrenes, el 4 de novembre, la companyia de Middlesex i Vanneschi va presentar un *pasticcio* en tres actes per al qual aquest darrer havia escrit expressament un llibret que encara alludia a la guerra o revolta recent, com es dedueix del fet que el rei Jordi II —poc afeccionat a l'òpera italiana— assistís a l'estrena i també de la citació de Corneli Nepot que hi ha a la portada (figura 3):

Non est inficiandum, Hannibalem tanto præstitisse cæteros imperatores prudentiam, quanto populus romanus antecedit fortitudine cunctas nationes.

L'obra, titulada *Annibale in Capua*, era un seguit de peces reaprofitades de diferents compositors de més o menys èxit —com deia el programa, «The airs are by various masters»—, i el més conegut era el prestigiós Johann Adolf Hasse (1699-1783), llavors en el zènit de la seva carrera i de la seva popularitat, i que probablement no s'assabentava mai dels «reciclatges» de les seves àries que hom feia arreu. D'altres dels «coautors» de l'obra, no se'n sap gaire cosa, com és el cas del Cavalier Malegiac, que pot ser un pseudònim o anagrama d'algun aristòcrata diletant relacionat d'alguna manera amb la companyia. D'altra banda, era lògic que Vanneschi aprofités peces de Lampugnani, que havia estat compositor resident del teatre des del 1743, quan va estrenar-hi *Roxana*, un «refregit» de peces de l'*Alessandro* de Händel del 1726,¹¹ però les principals contribucions procedien dels nous compositors residents de la companyia, com ara el napolità Pietro Domenico Paradisi o Paradisi (1707-1791), que havia arribat a Londres aquell mateix any —potser amb Terradellas— i que uns anys després, entre 1751 i 1756, s'associaria amb Vanneschi per a administrar el teatre substituint el comte de Middlesex. Si la música vocal d'aquest autor no va tenir mai un gran èxit, avui se'l coneix més per les seves sonates per a clavicèmbal.

La participació de Terradellas en aquesta obra col·lectiva va suposar la seva presentació a la capital britànica i, pel que sabem, ho va fer amb un mínim de

subjectes a les limitacions morals o socials que tenien aquests o els clergues regulars. Sovint duïen una vida mundana i ben poc d'acord amb la clàssica de l'estat sacerdotal.

10. William BARCLAY SQUIRE, «Gluck's London Operas», *The Musical Quarterly*, vol. 1 (3) (juliol 1915), p. 397-409.

11. L'*Alessandro* de Händel es va reposar com a *Alessandro nell'Indie* el 15 d'abril del 1746 i com a *Rossane* o *Roxana* el 24 de febrer del 1747, i va compartir cartell amb les dues òperes de Terradellas. Vegeu William J. BURLING, *New Plays on the London Stage, 1700-1810* (2006) (versió en línia).

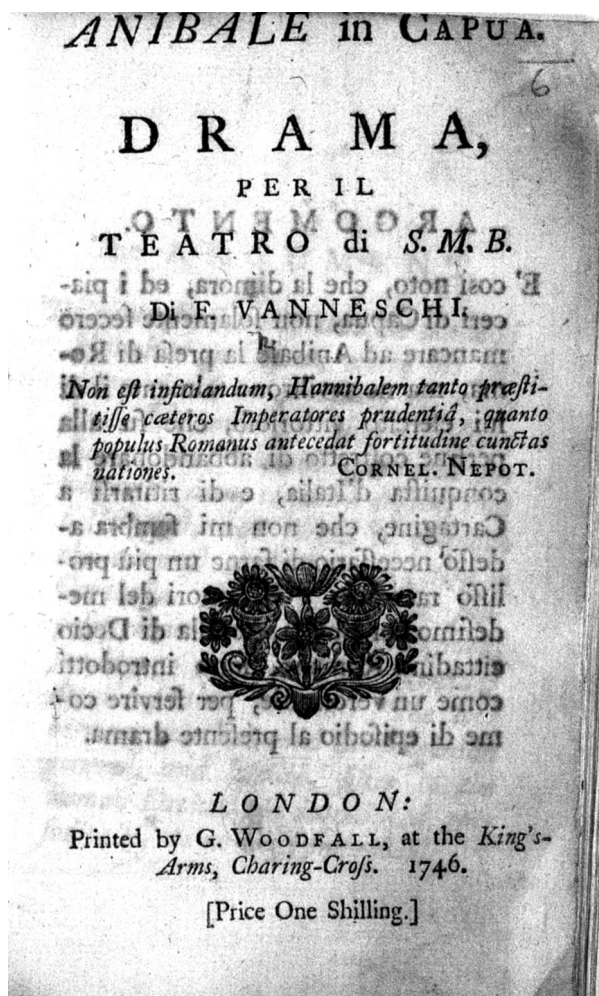


FIGURA 3

dues peces. La més coneguda és l'aria di paragone titulada «L'augellin che in lacci stretto», una de les moltes de caràcter «ornitològic» del seu catàleg, on la imitació de refilets dels ocells desafia l'agilitat de la veu humana (figura 4). Ell mateix ja l'havia inclòs abans a *Merope* i a *Artaserse*, i encara la tornaria a fer servir a la *Didone* del 1750, però en aquest cas la va cantar Marianne Pirker. Els altres cantants de la companyia que estrenaren aquest *pasticcio* foren Triulzi (com a Annibale), Domenica Casarini (Emilia), el soprano Ciacchi (Decio) i Giulia Frasi (Bomilcare), com també el *castrato* contralt Nicola Reginelli (Flavio), que



FIGURA 4

també feia la seva presentació a Anglaterra.¹² Els ballets foren obra del coreògraf de la companyia, un tal Aloar, i els decorats, del seu escenògraf, que era Antonio Jolli (c. 1700-1777).

MITRIDATE, ÒPERA EN TRES ACTES

Cal suposar que l'*Annibale* —o, si més no, les aportacions de Terradellas— va ser aplaudit, car el mes següent el nou compositor ja va estrenar una òpera totalment seva. Fou així que el 2 de desembre va pujar a l'escena *Mitridate*, un *dramma per musica* en tres actes sobre llibret del mateix Vanneschi. L'argument de l'òpera, basat en la història clàssica en la versió que en va fer Racine al segle XVII, va ser musicat en moltes versions diferents, des de la d'Alessandro Scarlatti (*Mitridate Eupatore*, 1707) fins a la de Mozart (*Mitridate, re di Ponto*, 1770). En síntesi, es basa en l'enfrontament dels germans Sifare i Farnace pel tron i la mà de la seva madrastra Monima quan creuen mort el seu pare, Mitridate Eupatore, rei del Pont. En la versió de Vanneschi, Farnace s'alia amb els romans enemics per tal d'assolir els seus objectius, però és derrotat per Sifare, i Mitridate, abans de morir, cedeix Monima a aquest darrer.

Els cantants foren els mateixos que els de l'*Annibale*, però en aquest cas Ciacchi va fer el paper principal (Mitridate) i la Casarini va fer de Monima, men-

12. Reginelli, «whose voice, as well as his person, was in ruin», ja tenia cinquanta anys, «his voice a soprano, but cracked, and in total decay; his figure tall, raw-boned, and gawky», però, tanmateix, era «a very learned singer» i «there were fine remains of an excellent school in is taste and manner of singing». Charles BURNLEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 454 i 559.

tre que Reginelli feia de Sifare, Triulzi de Farnace, i les sopranos Pirker i Frasi feien, respectivament, de Laodice i d'Arbate:

Mitridate, an opera entirely by the new composer Terradellas, was brought on, December 2d, and had a run of ten nights. In the two collections of favourite songs in this opera, printed by Walsh, those that were sung by Reginelli are admirable, and the others very agreeable: particularly, *Chi fingere non sa*, which, from its easy and natural melody, was a great favourite; *Se spuntan vezzose*, sung by Pirker, with a hautbois obligato, for T. Vincent, pleased much; as did some of Casarini's songs.¹³

L'obra va ser un èxit, i va tenir un total de catorze representacions en aquella temporada, tot i que «unfortunately for the composer, none of the singers of this time stood high in the favour of the public». Segons Burney, «*Mitridate* [...] received much applause as Music, distinct from what was given to the performers. And his compositions [de Terradellas] when executed in Italy by singers of the first class, acquired him great reputation».¹⁴

Malauradament, i com també ha passat en el cas de l'*Annibale*, no es coneix cap partitura completa d'aquesta obra, ans només la selecció de les àries més populars que va ser impresa poc després i arran de l'èxit de l'estrena. Inclou tres àries i una *cavata* de Sifare, tres àries de Monima, dues de Laodice, dues de Farnace, una de Mitridate i una altra d'Arbate. És curiosa aquesta tria, que denota que les àries més aplaudides —i que eren, per tant, les més rendibles de cara a la seva publicació— no eren les dels papers protagonistes. Això pot relacionar-se amb el testimoni del mateix Burney, en el sentit que

Terradellas was remarkable [...] for giving good music to bad singers, and not underwriting [...] the inferior parts of his theatrical pieces.¹⁵

Pel que fa a l'ària «*Se spuntan vezzose*» que Burney esmenta de manera especial, aquesta incorpora un solo d'oboè obligat que va ser interpretat per Thomas Vincent, deixeble anglès de Giuseppe Sammartini. La popularitat de la peça es corrobora amb el fet que també en va circular una versió anònima que l'arranjava com a cançó sentimental en anglès titulada *The disconsolate lover*. El més curiós és que, a banda de no esmentar l'autor de l'adaptació, l'edició tampoc no esmentava el nom de Terradellas (figura 5).

A l'hora de situar *Mitridate* i les produccions londinenques de Terradellas, cal dir que, a partir de la normalització de la vida operística del 1746, les seves

13. Charles BURNLEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 455.

14. Charles BURNLEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 559.

15. Charles BURNLEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 559.

The disconsolate Lover: to a favourite Air in MITRIDATE: the Words by M^r LOCKMAN.

Gustaf

My fair-est why grieve me, kind Cupid re- lieve me, ex- tinguish my
 pas- sion, or melt Af- pas- sia's Heart: my fair-est why grieve me, my fair-est why grieve me; kind
 Cu- pid, re- lieve me, re- lie- ve me: ex- tinguish my pas- sion,
 or melt Af- pa- sia's Heart; ex- tin- guish my pas- sion, or melt af- pa- sia's Heart; or me-
 -lt Af- pa- sia's Heart; or me- lt Af- pa- sia's Heart; or melt Af- pa- sia's Heart.
 To me in bright visions, the Nymph has been kinder: ah! cou'd I when wak- ing, ah!
 cou'd I when wak- ing, as a- mo- rous find her: the Nymph has, been kinder; ah! cou'd I when
 wak- ing, ah! cou'd I when wak- ing, as a- mo- rous find her; as a- mo- rous find her; as a- mo- rous find her. Da Capo

FIGURA 5

òperes varen compartir cartell, al costat de les de Gluck ja esmentades, amb el *Fetonte* de Domenico Paradisi (1707-1791); amb la *Didone* i la *Semiramide* de Hasse, i amb *Antigono* i la pastoral *Il trionfo della continenza*, ambdues de Galuppi. Galuppi va marxar de Londres abans de l'arribada de Terradellas i, entre els anys 1741 i 1743, hi havia estrenat *Penelope*, *Scipione in Cartagine*, *Enrico* i *Sirbace*: totes *opere serie*, car no seria fins després de la partença de Terradellas que la novetat de l'*opera buffa* triomfaria a Londres, com als altres teatres europeus. Finalment, a banda de les obres esmentades de Händel, també va competir amb el *Temistocle* de Porpora i la *Rosalinda* del famós virtuós del violí Francesco Maria Veracini (1690-1768), que encara era el director de l'orquestra del teatre poc abans que desembarqués Terradellas.

RELACIONS SOCIALS I PROFESSIONALS

Un cop assentat a Londres, Terradellas va poder relacionar-se amb personatges que, amb més sort que ell, han esdevingut noms coneguts per haver passat a la posteritat, fins als nostres dies, com el ja venerable Händel —que, com Terradellas mateix, també havia adaptat el seu nom al país d'adopció, tot convertint-se en *Mr. George Frideric Handel*— o el jove Gluck, que després desenvoluparia el seu estil operístic propi partint de trets que Terradellas ja havia anat desenvolupant en la seva trajectòria compositiva, sense oblidar el misteriós comte de Saint Germain.

Tanmateix, un dels personatges amb qui va tenir un tracte proper i que sí que podria haver estat decisiu en la carrera de Terradellas no va ser pas un músic, ans un membre de l'alta noblesa europea: Guillem (Wilhelm) de Schaumburg-Lippe (1724-1777), hereu del comtat sobirà de Bückeburg, que passaria a regir poc temps després, a partir del 25 d'octubre de 1748 (figura 6). Aquest príncep alemany, nascut a Londres i emparentat amb la dinastia reial anglesa dels Hannover, fou un militar i estrateg important, alhora que un governant il·lustrat en la



FIGURA 6

línia de Frederic II de Prússia. El 1747, però, s'estava a la capital britànica, i de la seva correspondència conservada es desprèn que Terradellas ja era un compositor apreciat pel públic de la capital. Per aquesta raó el va prendre com a mestre de música:

J'ay pour maître un nommé Terradellas, qui a été maître de chapelle du pape [sic]. C'est le premier homme d'Italie, surtout pour l'église. Il ma pris en affection et m'enseigne avec beaucoup de soin. C'est à present mon unique occupation. Il va me dédier, par préférence, quelques-uns de ses ouvrages qu'il fait imprimer. J'espère de pouvoir me produire avec plus d'assurance sur le clavecin que je n'ay fait à Varel.¹⁶

Entre el jove hereu del comtat i el seu mestre de música es va establir una relació força planera i amical, com ho testimonia la carta en què —ja des de Bückeburg— el noble alemany es refereix a una actriu italiana amb la qual havia tingut una relació a Londres, fins i tot amb al·lusions i comparances extretes de les novel·les eròtiques de Pietro Aretino:¹⁷

Non c'è niente nella condotta dell'Elena che mi sorprende. Basta leggere la *Seconda Giornata* delli *Ragionamenti* di Aretino, quando la Nonna insegna alla sua figlia ad essere putana, per trovar quasi ogni passo che fa adesso la Signorina. Lei si ricorderà forse ancora di quello che ho detto acqui nel tempo delle più vivi dimostrazioni d'amore e che non vi ho messi mai a maggiore prezzo che non meritavano [...].

Com a nou compositor de moda, podem suposar que, tot i la manca d'altres referències a les seves activitats, la pràctica d'impartir classes particulars de música i de cant als membres de les classes benestants de la capital li seria habitual i esdevindria, alhora, una font d'ingressos addicional en el seu sojorn a Londres. Aquesta participació en la vida social londinenca era una porta per a integrar-se en l'alta societat, i un dels instruments que va fer servir Terradellas fou la publicació d'un recull d'àries dedicat a la comtessa de Chesterfield (1693-1778), la germanastra natural del rei Jordi II, que, d'altra banda, també era parenta de Guillem de Schaumburg-Lippe: «Terradellas himself, while he was in England, published a collection of Twelve Italian Airs and Duets in score, which he dedicated to Lady Chesterfield».¹⁸ Aquesta dama es deia Petronilla Melusina, baronessa de Schulenburg i comtessa de Walsingham i de Chesterfield, i era una filla il·legítima que ha-

16. Carta al seu pare datada a Londres el 18 de desembre del 1747. Vegeu Curd OCHWADT (ed.), *Wilhelm Graf zu Schaumburg-Lippe: Schriften und Briefe*, Frankfurt, Klostermann, 1983, carta 83, p. 67-68. Normalment, l'aristocràcia del segle XVIII es comunicava en francès.

17. Carta a Terradellas datada a Bückeburg el juny del 1748. Vegeu Curd OCHWADT (ed.), *Wilhelm Graf zu Schaumburg-Lippe: Schriften und Briefe*, Frankfurt, Klostermann, 1983, carta 87, p. 70-71.

18. Charles BURNEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 560.

via tingut l'anterior rei Jordi I amb l'aristòcrata alemanya Ehrengard Melusine von der Schulenburg abans de ser l'instaurador de la dinastia de Hannover a Anglaterra.

BELLEROFONTE, UNA ÒPERA DE GRAN ESPECTACLE

El 24 de març del 1747, Terradellas va estrenar una nova obra: *Bellerofonte*, un *dramma per musica* en tres actes sobre llibret, també, de Francesco Vanneschi.

The fourth subscription began, March 24th, with a new opera by Terradellas, called *Bellerophon* [...].¹⁹

En aquesta ocasió, va incorporar-se un nou cantant a la companyia, el tenor Francesco Borosini, que ja havia col·laborat amb Händel anys abans i que ja tenia gairebé seixanta anys. Aquest va fer el paper de Giobate, mentre que els altres cantants, els mateixos de les òperes anteriors, foren Marianne Pirker en el paper d'Euridice, Nicola Reginelli en el de Belerofonte, Domenico Casarini com a Ismene, Triulzi com a Astarbo i la Frasi com a Assiane.

Del llibret que ha arribat fins a nosaltres es dedueix que el *Bellerofonte* trencava amb la línia seguida fins llavors per Terradellas, la de l'estructura metastasiana més rígida i classicitzant. Com en el recent *Mitridate*, aquesta nova estrena de la companyia de Vanneschi va acabar amb una exhibició de focs artificials,²⁰ però, en aquest cas, són trets com el fet d'incloure una part de tenor entre els protagonistes o les intervencions importants del cor, junt amb la dansa integrada en la trama, que fan del *Bellerofonte* una obra atípica en la seva producció i en l'òpera clàssica italiana del seu moment. Si arriba algun dia a aparèixer la partitura general íntegra, podem veure fins a quin punt aquesta òpera, que en podríem dir gairebé *coral*, és deutora de l'escena anglesa i, més concretament, quina és la seva posició en l'evolució entre les darreres produccions de Händel i les renovacions de Gluck (figura 7).

El llibret fa una descripció dels ballets que complementaven l'espectacle, i que foren coreografiats per l'esmentat Aloar. Aquestes seccions ballades formaven part de l'argument, i es localitzaven al final de cada acte o en escenes culminants, i també eren cantades. És així que Pallas Atena (Pallade) apareix amb un seguici de faunes i dríades, i també de déus i deesses de les fonts i dels boscos, mentre que Pítia, la sacerdotessa d'Apol·lo, apareix amb cors i dansaires de mags i fetillers. També canten i ballen l'encarregat del sacrifici amb els sacerdots i el poble, i un cor de guerrers i amazones presoners, com també un grup de pastors i pastores. Les escenografies nombroses i complexes són descrites detalladament

19. Charles BURNEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 456.

20. Graydon BEEKS, «A New Reference to the Fireworks Music», *Newsletter of the American Handel Society*, vol. XXI (1) (primavera 2006), p. 6.

THE
Favourite SONGS
in the
OPERA
Call'd
BELLEROFONTE.
By Sig.^r Terradellas.

London. Printed for I. Walth, in Catharine Street, in the Strand.

Of whom may be had the Favourite Songs from the following Operas.

Bellerofonte.	La Caduta de Giganti.	Roxana.	
Phaeton.	Artamene.	Alexander in Persia.	HASSE.
Mitridate, 2 Collections.	Alceste } By	Gianguir.	VINCI.
Anibali in Capua.	Alfonso } LAMPUGNANI.	Meraspe.	and
Antigono, 2 Collections.	Sirhace, Enrico. } GALUPPI.	Merode & Olympia.	PERGOLISI.
Alexander in India.	Scipione, Penelope.	Temistocle.	PORPORA.
Il Trionfo della Continenza.	Rofalinda, Partenio, & Adriano.	Polypheme.	
	By VERACINI.		

Le Delizie Dell'Opere. containing the Favourite Songs from the above Operas, and all the Italian Operas for Ten Years last past, Compos'd by Lampugnani, Galuppi, Veracini, Vinci, Pergolisi, Hasse, Porpora, Pescetti, and Bononcini. in 4 Volumes. Hasse's Celebrated Venetian Ballads, and Comic Tunes to the Opera and Theatre Dances, for the German Flute, Violin, and Harpsicord, in 4 Volumes 4to.

Apollo's Feast, containing the Favourite Songs and Overtures in Score from all Mr Handel's Operas, in 6 Volumes.

en el llibret, i tot plegat fa pensar que ens trobem davant d'una obra de gran espectacle, tal com sembla que correspongui a una òpera dedicada a un hereu de la corona, el futur Jordi III.

Encara més que en el cas del *Mitridate*, i atès el caràcter excepcional en la seva producció —i, en general, dins l'òpera de la seva època—, és més de doldre no haver pogut trobar la partitura general d'aquesta obra de Terradellas. Efectivament, l'editor John Walsh també en va imprimir, després de l'estrena, unes quantes àries solistes —la part més comercialitzable de l'obra—, però això és tot el que ens ha arribat d'aquesta darrera producció anglesa del seu autor, i probablement n'és la part menys transcendental des del nostre punt de vista actual. A banda, la selecció publicada del *Bellerofonte* va ser molt més reduïda que la del *Mitridate*, i es va limitar a sis peces: tres àries de *Bellerofonte*, dues d'Ismene i una d'Assiane. Probablement, el fet de tractar-se d'una obra més «coral» i d'espectacle total va fer que les àries individualitzades fossin menys importants i que passessin més desapercebudes. En qualsevol cas, cal destacar «Se perde l'usignolo la sua fedel compagna», cantada per Nicola Reginelli en duet amb un oboè obligat, una ària que Terradellas farà servir posteriorment en la seva darrera òpera, *Sesostri* (1751).

A banda de les innovacions en l'àmbit escènic que va suposar el *Bellerofonte*, Burney atribueix a Terradellas la invenció del *crescendo* —o, si més no, la seva introducció a Anglaterra— precisament en aquesta mateixa obra:

[...] *crescendo* is used in this opera, seemingly for the first time; and new effects are frequently produced by *pianos* and *fortes*.²¹

Al marge de ser una afirmació que cal prendre amb prudència, el seu testimoni deixa veure que la sistematització de les dinàmiques i dels volums sonors amb finalitats dramàtiques eren encara una relativa novetat, un tret pertanyent a la nova escola operística que havia d'arribar i de la qual Terradellas era una avançada a Anglaterra.

LES EDICIONS D'OBRES DE TERRADELLAS

A mitjan segle XVIII, Londres era un dels indrets on la indústria de l'edició musical estava més desenvolupada, si més no des del punt de vista comercial. Els editors estaven sempre al corrent de les novetats i dels canvis de modes i del gust del seu públic i, per aquesta raó, si, per una banda, es varen guanyar una fama merecuda d'oportunistes i poc escrupolosos, per l'altra, avui la seva activitat ens permet copsar la realitat musical de la seva època. No és estrany, doncs, que fos a

21. Charles BURNLEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 456.

la capital britànica l'únic lloc on Terradellas va poder veure impresa la seva música, a causa, sobretot, de la pràctica habitual dels editors de publicar seleccions de les òperes que tenien més èxit entre el públic abans que aquest no es refredés. Aquests reculls de «favourite songs» publicats per l'editor John Walsh ens permeten, per una banda, saber quines àries havien estat més aplaudides en les primeres representacions d'una òpera determinada i, per l'altra, en molts casos —com en el de la producció londinenca de Terradellas—, ens han transmès l'únic que resta d'aquestes obres.

Ja hem vist que la selecció impresa de *Annibale in Capua* incloïa una ària de Terradellas —«L'augellin che in lacci stretto»—; a més de dues de les de Lampugnani, i altres de Hasse, Paradies i Malegiac, amb una cadascun. Del *Mitridate* i del *Bellerofonte*, també en va imprimir Walsh sengles reculls, amb tretze i sis peces, respectivament. A banda, ja hem esmentat que una de les àries del *Mitridate* fou publicada en un arranjament amb una nova lletra anglesa d'un tal Lockman, i l'afany de promocionar-se el va induir a arriscar-se a fer publicar pel mateix editor un quadern d'altres àries i duets seus (figura 8):

Dudici [*sic*] Arie e Due Duetti. All'Eccellenza di Melusina Baronessa di Schu-
lemburg, Contessa di Walsingham, Contessa di Chesterfield queste composizione di
musica delle alme grandi nobile sollievo qual tributo di rispetto e d'ammirazione de-
dica e consacra l'umilissimo e devotissimo servo Dominico Terradellas. London,
printed for I. Walsh in Catharine Street in the Strand.

Aquest recull és una selecció de catorze peces extretes de les seves tres grans estrenes italianes anteriors i editades en forma de partitura general, tot i que sovint simplificada. La selecció inclou cinc àries d'*Artaserse* (Venècia, 1744): «Conservati fedele», «Torna innocente», «Se d'un amor tiranno, Per quel paterno amplesso» (una dramàtica ària amb flautes obligades) i «Se miro quel volto», més el duet de Mandane i Arbace «Tu voi ch'io viva». De *Merope* (Roma, 1743) hi ha dues peces: l'ària «Non sperar che cangi affetto» i la darrera escena patètica de la protagonista, amb flautes i trompes amb sordina; és una de les peces més famoses de Terradellas, que està composta pel gran recitatiu «Oh Dei, qual mi sorprende insolito rigor!» i l'ària «Figlio ascolta!». Les àries de la més recent *Semiramide riconosciuta* (Florència, 1746) eren «Sentirse dire dal caro bene», «Vorrei spiegar l'affanno» i «Talor se il vento freme», a més del minuet «Voi non sapete quanto giovi adestar faville», la barcarola «D'un genio che m'accende» i el duet «Perdona amato bene».

Reculls com aquests tenen un gran valor pel fet de testimoniar quines eren les peces que l'autor i el públic consideraven més reeixides, a banda que el fet de simplificar la partitura orquestral de la versió teatral aporta una nova llum sobre el mètode compositiu de Terradellas i dels operistes de la seva època en general. D'altra banda, aquestes partitures possibilitaren la divulgació de les obres de Terradellas en les vetllades i sessions musicals domèstiques —tant burgeses com aristocràtiques— del Londres de mitjan segle, una pràctica que ja havia desenvolupat

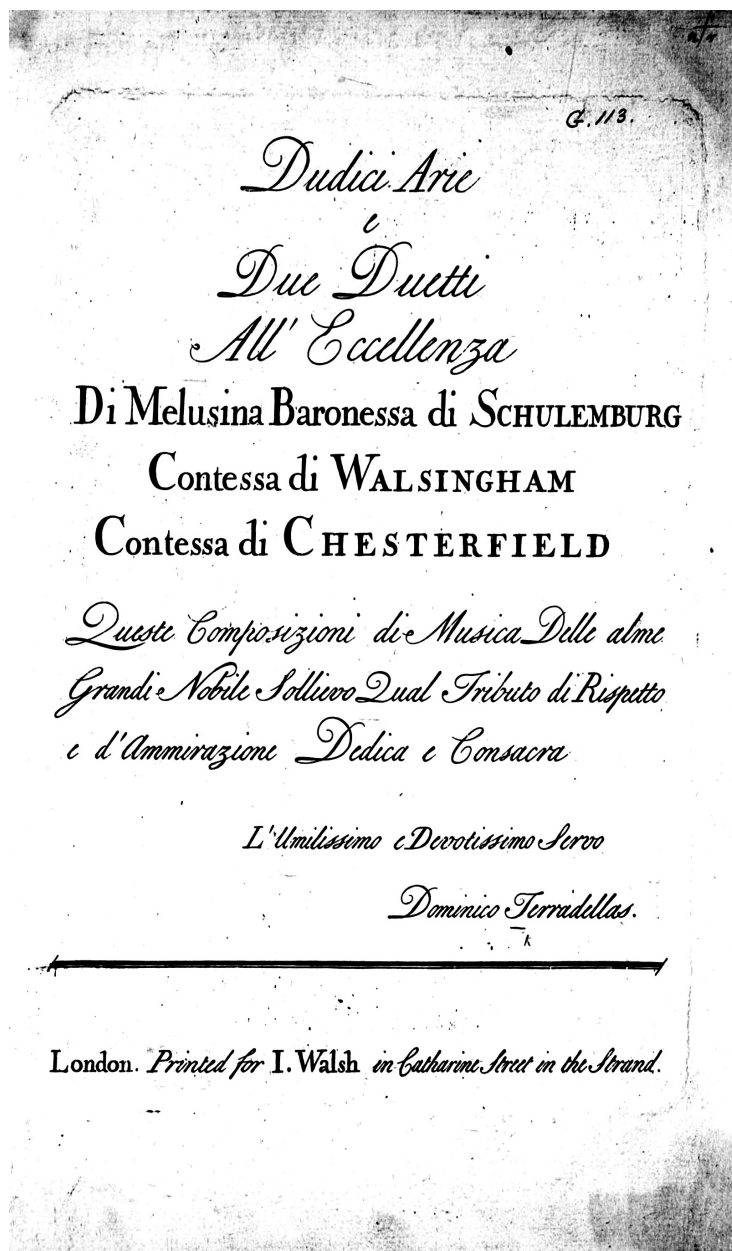


FIGURA 8



FIGURA 9

l'autor a Roma tres o quatre anys abans, però també en les llavors incipients sales públiques de concert. En aquest sentit, sabem que sis de les peces d'aquest recull foren interpretades en els anys 1751-1752 en els concerts que dirigia Felice Giardini (1716-1796) a la Great Room, la sala de concerts que l'empresari Cuthbert Ogle regentava des del 1750 al Dean Street, al Soho, en un edifici que encara existeix. Quan aquest empresari va establir-se a Williamsburg (Virgínia), les peces d'aquest recull de Terradellas també formaren part del repertori que va fer servir a l'Amèrica colonial.²²

LA CRÍTICA ANGLESA

L'estada de Terradellas a Londres coincideix amb les primeres produccions dels pioners de la musicografia a Anglaterra, com John Hawkins i el ja citat Charles Burney (figura 9). L'organista i compositor Charles Avison (c. 1710-1770) també en va ser dels primers, amb el seu *Essay on Musical Expression* publicat a Londres l'any 1752.²³ Curiosament, aquest autor posa Terradellas entre els compositors de categoria mitjana, dins la classificació tripartita que en fa a partir de l'ús de l'harmonia i de la modulació per part dels compositors. No deixa de ser curiós recollir els autors que hi esmenta i la manera com els va agrupar. Segons ell, Vivaldi, Tessarini, Locatelli i Alberti són compositors tot just «per a nens», mentre que els compositors de primera classe són Bononcini i Pergolesi. És en un nivell intermedi que situa Hasse, Porpora i Terradellas. Cal dir, en tot cas, que Avi-

22. John W. MOLNAR, «A Collection of Music in Colonial Virginia: The Ogle Inventory», *The Musical Quarterly*, vol. 49 (2) (abril 1963), p. 150-162, especialment p. 161.

23. Martha KINGDON-WARD, «Charles Avison», *The Musical Times*, vol. 92, núm. 1303 (setembre 1951), p. 398-401, especialment p. 399; Demar IRVINE, «Charles Avison's *Essay on Musical Expression* (1752)», *Bulletin of the American Musicological Society*, vol. 9-10 (1) (juny 1947), p. 33-34.

son només esmenta els compositors que va poder sentir a Anglaterra i que en les seves valoracions, curiosament, prioritzava la «intellectualitat» i la professionalitat d'un autor per davant de la seva originalitat o inventiva, un fet que el va portar a situar Geminiani i Benedetto Marcello per davant de Händel. És curiós de comparar aquestes afirmacions amb les de Burney, qui deia de Terradellas:

This composer having spent his youth in Catalonia, was not regularly initiated in the mysteries of counterpoint in any Neapolitan Conservatorio, having placed under Durante, for a short time, only as a private scholar; and I think I can sometimes discover in his scores, thro' all his genius and elegance of style, a want of study and harmonic erudition.²⁴

Tanmateix, Burney també diu que «Terradellas seems to have written all his songs for performers of abilities, for his airs are never made easy and trivial in order to spare the singer», i que en aquestes

we find boldness and force, as well as pathos. And some *arie di bravura* of his composition [...] abound with fire and sprit. If his productions are compared with those of his cotemporaries, his writings, in general, must be allowed to have great merit; though his passages now seem old and common.²⁵

Més tardà és el musicògraf Thomas Busby (1754-1838), qui també va esmentar Terradellas situant-lo entre els deixebles de Durante i definint-lo com un compositor amb molt de gust:

[...] the pathetic Pergolesi, and tasteful Terradellas; the lively Picini, and elegant Sacchini; the expressive Guglielmi and florid Pasiello.²⁶

I al mateix temps també va fer la crònica operística d'aquells anys:

[El 1746.] After three pieces nothing remarkable, occurred till the appearance of *Mitridate*, by a new composer (Terradellas), December 2d, which enjoyed a run of ten nights. Most of the songs of this piece were agreeable; some of them highly elegant and interesting. [...] March [1747] brought forward a new opera by Terradellas, called *Belerophon* (It appears that the happy employment of the *crescendo* and *diminuendo* was first resorted to in this opera). This piece, the music of which was

24. Charles BURNLEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 560, nota.

25. Recordem que Burney escrivia això l'any 1789. Charles BURNLEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 560.

26. Thomas BUSBY, *A General History of Music from the Earliest Times to the Present; comprising the lives of Eminent Composers and Musical Writers: The whole accompanied with Notes And Observations, critical and illustrative*, vol. II, Londres, G. and W. B. Whittaker, 1819, p. 278.

generally good, had ten representations and, together with four of *Mithridates*, completed the fourth subscription —and a losing season (whether the present indifferent success originated in the deficiency of public taste, or the incompetency of the noble managers, was never decided; but patriotism would prefer its being the latter).²⁷

DARRERES DADES A LONDRES

El novembre del 1747 Terradellas encara hauria pogut assistir a les representacions del *pasticcio* handelià *Lucio Vero*, que es va representar fins al Nadal. D'altra banda, i segons el testimoni del rival de Burney, John Hawkins, el *Mitridate* va ser reposat cap a l'any 1748, com a vehicle del retorn de la famosa soprano Francesca Cuzzoni, que no estava a Anglaterra en el moment de l'estrena. Malauradament, aquesta cantant ja no era la que havia causat furor i fanatisme amb la seva rivalitat amb Faustina Bordoni en temps de Händel (1734-1736) i, «being far advanced in years, she gave but little satisfaction».²⁸

El paper de Guillem de Schaumburg-Lippe va tenir molta importància en aquest període de l'activitat de Terradellas. L'havia proposat com a mestre de capella o compositor de la cort de Bückeburg, i el febrer d'aquell mateix any 1748 va escriure al seu pare ancià acordant els termes definitius del contracte de «notre Amphion futur» dient, entre altres coses, que «il s'accommodera du Kammer-tisch». En la mateixa carta anunciava la seva arribada a Bückeburg tres setmanes després —el mes de març—, però dient que Terradellas encara no podia venir amb ell perquè «il y a d'ailleurs quelques petites anicroches encore avec son Lord Middlesex».²⁹ A començaments de juny, ja des de Bückeburg, Guillem va preguntar a Terradellas si necessitava diners per al viatge i quan, en carta del 28, el compositor li va respondre des de Londres que estava a punt de sortir cap a Holanda, va despatxar un criat amb diners que es va estar esperant dos dies a Utrecht sense que el músic aparegués.³⁰

Com en el cas de Gluck, no sabem del cert quan va marxar Terradellas d'Anglaterra. Francesca Cuzzoni va marxar al final de la temporada teatral, però, malauradament, Hawkins no en dóna més detalls i no sabem si ho va fer abans o després de Terradellas. Únicament esmenta que va actuar a Holanda abans de retirar-se

27. Thomas BUSBY, *A General History of Music from the Earliest Times to the Present; comprising the lives of Eminent Composers and Musical Writers: The whole accompanied with Notes And Observations, critical and illustrative*, vol. II, Londres, G. and W. B. Whittaker, 1819, p. 438.

28. «Ueber Paris kehrte er 1747 nach Rom zurück.» John HAWKINS, *A general history of the science and practice of Music*, vol. II, Londres, T. Payne and Son, 1776, p. 874 de l'edició de 1853.

29. Carta al seu pare datada a Londres el 9 i 20 de febrer del 1748. Curd OCHWADT (ed.), *Wilhelm Graf zu Schaumburg-Lippe: Schriften und Briefe*, Frankfurt, Klostermann, 1983, carta 84, p. 68-69.

30. Carta a Terradellas datada a Bückeburg l'11 d'agost del 1748. Curd OCHWADT (ed.), *Wilhelm Graf zu Schaumburg-Lippe: Schriften und Briefe*, Frankfurt, Klostermann, 1983, carta 89, p. 71-72.

definitivament a Itàlia, tot i que això no ha estat comprovat, però si fos així seria molt possible que hagués fet el viatge amb Terradellas. D'altra banda, l'afirmació d'Eitner segons la qual Terradellas va anar de París a Roma el 1747³¹ no ha pogut ser comprovada i, en tot cas, hauria estat, pel cap baix, un any després. Ara, a la llum de la quantitat de música seva que s'ha conservat a diferents centres religiosos de Flandes i zones properes —Courtrai, Brusselles, Namur, Lieja, Trèveris, Esstrasburg...—, es perfila un itinerari que fa pensar més aviat en una breu etapa de compositor d'església itinerant entre 1749 i 1750.

Un altre dels possibles acompanyants de Terradellas en la seva partença d'Anglaterra seria el cantant Giuseppe Ciacchi, que havia fet el paper de Decio a l'*Annibale* i que va ser el protagonista de *Mitridate*. Si bé sembla que Marianne Pirker i Giovanni Triulzi van restar a Londres, aquest castrat bé podria haver estat que acompanyés Terradellas en el seu llarg viatge de tornada a Itàlia, ja que va cantar el paper de Tirinto a l'*Imeneo in Atene* que el compositor va estrenar a Venècia el 6 de maig del 1750. Sembla, doncs, que Terradellas havia rebut encàrrecs d'Itàlia que volia aprofitar, i el cert és que, en una carta que va enviar al comte Guillem³² el 7 de març del 1750, des de Torí, dos mesos després de l'estrena de *Didone*, Terradellas encara es mostrava interessat en aquella plaça de músic de cort.³³ Fos com fos, la contractació de Terradellas, sense que sapiguem per quina raó, no va arribar a materialitzar-se mai: cap al 1750, a Bückeburg van acabar contractant com a clavecinista i compositor un dels fills de Johann Sebastian Bach, Johann Christoph Friedrich (1732-1795), l'anomenat des de llavors *Bach de Bückeburg* (figura 10).

A Londres, a la tardor del mateix any que se'n va anar Terradellas, arribava un nou operista italià: Vincenzo Ciampi (1719?-1762), probablement germà o parent del Francesco Ciampi que va succeir precisament Terradellas com a mestre de capella al San Giacomo degli Spagnoli de Roma. La novetat és que aquest Ciampi va venir a Londres amb una nova companyia amb la qual va introduir l'òpera bufa a les illes Britàniques: *Gli tre cicisbei ridicoli* (1748), *Il negligente* (1749) i *Bertoldo* (1754). Començava una nova etapa de la història de l'òpera italiana a Europa.

31. Robert EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 2a ed., Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1959, 11 v., p. 380.

32. El 24 de setembre havia mort el comte regnant, son pare.

33. Fürstliche Schaumburg-Lippe Hausarchiv, 18.26 (Bückeburg, Arxiu Estatal de la Baixa Saxònia, dipòsit F 1). Gràcies a aquesta correspondència coneixem, també, l'adreça de Terradellas a Londres: la Golden Ball (un hostal?) al Pantom Street, a Leicester Fields (cap a l'actual Leicester Square).



FIGURA 10

CONCLUSIONS

En definitiva, les dades aportades permeten complementar la panoràmica de la trajectòria vital de Domènec Terradellas en el període immediatament anterior al seu retorn definitiu a Itàlia. La correspondència amb Guillem de Schaumburg-Lippe demostra que va estar-se a la capital britànica un any més del que fins ara es tenia per cert, exercint de mestre de música de l'alta societat londinenca però sense haver estrenat cap obra nova en el complicat ambient operístic londinenc. El seu embarcament cap als Països Baixos, juntament amb la música religiosa que se n'ha conservat al voltant d'aquella zona, és una cosa que ens inclina a desestimar una poc factible estada a París, i la substituïm per una etapa més probable de música *freelance* errant per Flandes. D'altra banda, això confirmaria la nostra hipòtesi que el contacte amb Jean-Jacques Rousseau ja s'havia produït quatre anys abans, el 1744, a Venècia, quan aquest treballava a l'ambaixada francesa i Terradellas hi va estrenar l'*Artaserse*.

D'altra banda, la nova documentació aporta una mínima besllum anècdotica sobre el vessant humà tan poc conegut de Terradellas, en presentar-nos-el com a íntim i confident —i potser fins i tot company de diversions i d'aventures galants— de l'hereu del comtat de Bückeburg, qui el va acabar proposant com a músic de la seva cort. Potser no sabrem mai quin va ser el «nas de Cleòpatra» que va frustrar aquesta proposta laboral, però molt probablement els destins de Domènec Terradellas i de Johann Christoph Friedrich Bach haurien estat molt diferents.

Finalment, l'examen del llibret de la segona òpera londinenca de Terradellas palesa unes innovacions sorprenents en la producció del seu autor i una pràctica inèdita en l'estètica operística del seu moment que fan més de doldre la manca de

la partitura d'una obra de tanta volada però amb un vol tan curt: un *Bellerofonte* que, si pogués tornar a enlairar-se, ens obriria força visions noves sobre l'òpera en aquesta època que va viure Terradellas, aquest important moment de transició entre el Barroc epigonal i l'incipient Classicisme. Tot plegat, en un Londres vital i cosmopolita on el nou estil operístic portat per Terradellas va eclipsar l'antic estil emprat per Händel, de la mateixa manera que set anys després hi triomfaria el nou estil instrumental dels germans Pla, que seria imitat per Johann Christian Bach en la seva música de cambra...

Però això ja és una altra història.

PETITES DADES BIOGRÀFIQUES I HISTORIOGRÀFIQUES DE MÚSICS CATALANS DELS SEGLES XVIII-XIX

DANIEL CODINA I GIOL

RESUM

L'article pretén donar a conèixer als musicòlegs i historiadors de la música catalana algunes dades biogràfiques o històriques i obres escrites de músics catalans dels segles XVIII i XIX, sovint força o molt desconeguts. Aquestes dades es troben en una llista-catàleg d'un arxiu privat del mestre Magí Bosch (1760?-1839) de Vilafranca del Penedès; la llista es troba a l'arxiu de música del monestir de Montserrat, on va ser dipositat, no se sap quan, juntament amb la majoria d'obres de què ens informa.

PARAULES CLAU: compositors catalans, arxiu Montserrat, Magí Bosch, segles XVIII-XIX.

SOME BIOGRAPHICAL AND HISTORICAL DETAILS ON CATALAN MUSICIANS OF THE 18TH-19TH CENTURIES

ABSTRACT

This paper seeks to make known to musicologists and historians of Catalan music some biographical and historical data and some written works of Catalan musicians of the 18th and 19th centuries which are often little known or even generally unknown. These data are contained in a catalogue-list of a private archive of the maestro Magí Bosch (1760?-1839) of Vilafranca del Penedès. The list is kept in the Music Archive of the Monastery of Montserrat, where it was deposited on an unknown data together with most of the works it mentions.

KEYWORDS: Catalan composers, Archives of Montserrat, Magí Bosch, 18th-19th centuries.

A l'arxiu musical de Montserrat, hi ha un quadern sense classificar de dotze pàgines, vertical (mides: 31 × 21,5 cm), que l'autor, Magí Bosch, encapçala de la manera següent: «Nota dels quaderns ò Borradors de Musica, ab orquesta, y de

Composició á Vuit Veus y altres notas de Musica de varios Autores, copiats y Propis del R.^e Magí Bosch Phbre. Ex Mestre de Capella de Vilaf^{ca} del Panades.» Podem dir que és una llista del seu arxiu particular, el que es va anar constituint a base de recollir i sobretot de copiar diferents obres musicals del moment o lleugerament anteriors, que creia interessants de conservar. Unes de les que a nosaltres més ens interessien, per les dades historiogràfiques que comporten, són les obres per a oposicions a mestre de capella.

El quadern en qüestió devia acompanyar aquest arxiu, dipositat —no sabem quan— a Montserrat,¹ en el qual, a través del quadern de Bosch, he pogut identificar moltes de les obres que esmenta.

La llista conté diferents parts o seccions: en les tres primeres cada obra o cada partitura té un número d'ordre a la portada, cosa que ha facilitat enormement la identificació dels manuscrits; una quarta secció, dividida en nou subdivisions, està escrita posteriorment, encara que de la mateixa mà. En canvi, una altra mà ha posat números només a la subdivisió primera. La primera secció conté cinquanta-quatre plecs;² la segona, vint-i-quatre, i la tercera, trenta-un. De la quarta secció, «Llibretas sueltas y Papers», estan numerades la primera subdivisió (divuit obres) i la setena, deu, però repeteix els números 1, 2 i 3 i al final esmenta encara altres llibretes sense numerar. Només transcrivim els títols que porten nom d'autor.

L'interès del treball, crec, rau en les petites dades que ens aporta dels autors. En aquest sentit, he comprovat l'existència dels autors en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid, SGAE, 1999-2002; en endavant, DMEH), com a font més recent, en el qual sovint les dades biobibliogràfiques són molt escasses, començant per les del mateix Magí Bosch, exmestre de capella de Vilafranca del Penedès. De fet, l'article corresponent d'aquest diccionari referent a aquest personatge, signat per Josep M. Vilar, no aporta cap dada biogràfica i només esmenta la llista d'obres d'aquest autor que es conserven a l'arxiu de Vilafranca. Nosaltres ací podem corregir la llista d'obres de Vilafranca i afegir-n'hi de noves, a més de poder esbrinar algunes dades biogràfiques prou interessants: possible lloc de naixement, dades sobre el seu mestratge musical, etcètera (vegeu l'apèndix 1).

Tot plegat, són certament petites dades que el manuscrit en qüestió ens ofereix, però no deixa de ser significatiu que ens porti una bona llista de noms de músics, molts d'ells desconeguts o quasi i que, a més, ens fa conèixer obres musicals concretes existents. Això obre la porta a possibles i desitjables investigacions biogràfiques i musicològiques que han d'enriquir el coneixement del nostre llegat cultural.

1. Segurament fou poc abans de l'any 1828, en vida encara de Magí Bosch, jubilat, però, del càrrec. Ens ho fa intuir el fet que el pare Benet Brell, mestre de l'Escolania de Montserrat en aquell moment, copia una partitura de Joseph Duran, una missa «pastoril» que era a Montserrat dintre del llegat de Bosch (Arxiu de Música de Montserrat (AMM), ms. 2951 i la còpia ms. 2953).

2. Cada plec té un número, però pot contenir diferents obres musicals i fins d'autors diferents.

1. AUTORS DE LA PRIMERA LLISTA

Tot seguit presentem la llista d'autors segons l'ordre de la llista primera i de noms que surten en obres, anònimes en la llista, però que en el manuscrit hi ha indicat el nom de l'autor.³ Si un nom es repeteix, indicarem quantes vegades surt:

Magí BOSCH (2), a més de sis villancets a sant Fèlix dels anys 1802-1807 inclusivus⁴
→ DMEH

Pau PRAT (4)

Francesc SAMPERE (6) → DMEH; Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (DBE), vol. 2, Impr. de Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881, p. 266.

Domènec PAGÈS

Joan NOGUÉS → DMEH

Anton ELIAS → DMEH

Carles BRIL → DMEH

Jaume BALIUS (3) → DMEH

Benet JUNCÀ I BASSOLS → DMEH

Manuel CASANOVAS

Melcior JUNCÀ (2) → DMEH

Bru PAGUERAS → DMEH

Esteve VINYALS (5) → DMEH

Rafael COMPTE → DMEH

Josep PONS → DMEH

Maurici ESPONA → DMEH

[Blas de] LASERNA → DMEH⁵

Joan LLUNELL (2) → SALDONI, DBE, vol. 4, p. 227 a nom de NONELL

Josep FARRÉS

[Josep] DURAN → DMEH

[Francesc] QUERALT → DMEH

* Anicet BAYLON (o BAILON) → DMEH

* [Carlos] PATIÑO → DMEH

* Jaume CASELLAS (oposicions a l'església del Pi l'any 1708) → DMEH

* Pau LLINÀS (oposicions a l'església del Pi l'any 1708) → DMEH

* Lluís Vicenç GARGALLO → DMEH

3. Els noms amb asterisc (*) són esmentats com a exemples musicals en el número 6 de la primera llista (AMM, ms. 1379) i els noms amb doble asterisc (**) són els que no surten a la llista, però que es troben en el manuscrit corresponent.

4. En cada quadern figura el nom de l'autor i, de vegades, fins i tot el llibret del text. Segurament té altres obres que en la llista apareixen anònimes. Vegeu l'apèndix I.

5. En la llista que publiquem, aquest nom és escrit «Lucerna»; en el títol general del manuscrit, «Laserna», i en la capçalera de l'obra, «Lacerna».

- * Joan Baptista VIDAL (2): mestre de Joan NOGUÉS; oposicions a l'església del Pi l'any 1750. No sembla que surti al DMEH.
- * Josep PICANYOL (oposicions a l'església del Pi l'any 1708) → DMEH
- * Josep FORTÓ (oposicions a l'església del Pi l'any 1708)
- * Josep ORDEIG (oposicions a l'església del Pi l'any 1708) → DMEH
- * Andrés LLORENTE (LORENTE) → DMEH
- * [Pietro] CERONE
- * Joan Baptista BRUGUERA (oposicions a l'església del Pi l'any 1750 i el 1766 guanya el premi de l'Acadèmia de Londres) → DMEH
- ** Bonaventura Ignasi FELIU, número 3 de la primera llista. Tot i que al peu de la portada hi ha el nom de Francesc QUERALT. Sembla que l'obra sigui de FELIU i QUERALT sigui el mestre. Feliu no es troba al DMEH.
- ** [Francesc] SOLER, número 9 de la primera llista, pàgines 1-2: «Dixit D]omi]nus a 8 v. sacado parte de él, Del Psalmo Domine ne in furore tuo. Hecho en las oposiciones de Sevilla. Soler». Segurament es tracta d'aquest Soler (1723-1784) segons DMEH. Signatura: AMM, ms. 5109, p. 1-2.
- ** Joan NOGUÉS
- ** Tomàs MILANS: «Completas a 12 v. de Joan Nogués, corregides pel Mestre de St. Just lo Reverent Tomàs Milans en lo any 1753».⁶ Signatura: AMM, ms. 1380.

1.1. Llista d'obres: «Notes dels quaderns ó Borradors de Musica, ab Orquesta, y de Composició à Vuit veus y altres notas de Musica de Varios Autores, Copiats y Proprijs del R[everen]t Magí Bosch Pbre ex Mestre de Capella de Vilaf[ran]ca del Penedes»

- Número 2 de la llista: «Borrador antich que Conte lo Psalm *Qui habitat* 4°. To, y lo Psalm *Nunc dimitis* 3. To â 12 Veus». En l'encapçalament del quadern musical indica: «Borrador de mi Joan Nogués fet per unas Completas á 12 corregidas per lo Sr. Mestre de St. Just sent lo Reveren m^s Tomas Milans, en lo any 1753». Signatura: AMM, ms. 1380.
- Número 3 de la llista: «Borrador que conté lo Psalm *Laudate pueri Dominum* 2v a Vuit Veus». En el manuscrit: «Bonaventura Ignasi Feliu» i «M^o Fran^{co} Queralt». Signatura: AMM, ms. 2733.
- Número 4 de la llista: «Borrador que Conté lo Psalm *Nunc Dimitis* à Dotze veus 5° To de Pau Prat Clergue, y la Oposicio que feu à Berga lo R^t Fran^{co} Sampere, y la Oposicio que feu lo R^t Domingo Pagès à Castello de Ampurias». Signatura: AMM, ms. 670.
- Número 5 de la llista: «Borrador» amb moltes coses diferents que correspon al manuscrit 671 de l'AMM, en les pàgines 12-13 del qual hi ha «altre Ca-

6. Es deu tractar de Tomàs Milans i Campus, nascut el 1707 i nebot de Tomàs Milans i Godayol (1672-1742). El DMEH parla de Milans i Campus incidentalment en l'article del seu oncle.

non à Quatre ab la *Lletra Musicorum et Cantorum* de Bruguera, M^o de Figueras».

Número 6 de la llista: «Borrador que Conté lo Psalm *Domini est Terra* que feu lo R^t Joan Nogués en la Oposicio que feu privada per lo Magisteri de S^t Just, y S^t Pastor ab sa defensa a la nota, que se li posaren». Signatura: AMM, ms. 1379.

Número 8 de la llista: «Borrador que conté un Psalm à 10 veus, quint to, de Pau Prat Clergue *Beati Omnes*, y altre à 10 veus 7[è]. to *Laudate Dominum Omnes*, y altre (repetit: y altre) Psalm *Ecce nunc Benedicite Dominum* à 9 veus. 8[è]. to». Signatura: AMM, ms. 673.

Número 9 de la llista: «Borrador que conté la Oposicio que feu al Magisteri de Granada Anton Elias,⁷ y lo Psalm que feu al Magisteri de Castellò de Ampurias en lo any 1797». Signatura: AMM, ms. 674 i ms. 5109.

Número 10 de la llista: «Borrador que Conté los Vuit tons sobre los Cantichs del Magnificat, y Bene[dictu]s à 8 veus molt ben treballats per Carlos Bril Organista que fou de la Collegiata de Santa Anna». Signatura: AMM, ms. 675.

Número 11 de la llista: «Borrador que Conté lo Fratres, sisè to, y lo Cum invocarem y Qui habitat Primer, y Segon to. de Pau Prat Clergue». Signatura: AMM, ms. 676.

Número 12 de la llista: «Segon Borrador que Conté los Tons 3, 4, 5, 6, 7, y 8 del mateix Autor y dit fou Mestre de Cor de Santa Maria del Mar». Signatura: AMM, ms. 676.

Número 13 de la llista: «Borrador que Conté la Oposicio que feu lo R^t Jaume Balias en la Catedral de Toledo, lo any 1780». Signatura: AMM, ms. 677.

Número 14 de la llista: «Borrador que Conté la Oposicio que feu lo R^t Francisco Sampere en la Ygl^a Parroquial de N^a. S^a. Del Pi en lo any 1781». Signatura: AMM, ms. 678.

Número 15 de la llista: «Dos plechs de paper que Contenen lo Primer lo Psalm, y lo segon lo Villancico que feu lo R^t Francisco Sampere, en la Sobredita Yglesia lo any 1791. es la copia Original». Signatura: AMM, ms. 5110.

Número 16 de la llista: «Dos plechs de paper que Contenen lo Primer lo Psalm, y lo Segon lo Villancico que feu lo R^t Magí Bosch en la Oposició que feu à Castelló de Ampurias lo any 1797. es Original». Signatura: AMM, ms. 5107.

Número 17 de la llista: «Un full de paper que Conté lo Pas forsat que feu lo R^t Benet Junca, y Basols en las Oposicions del Orga à Santa Maria del Mar; y altre full que Conte lo Pas forsat que feu lo R^t Manuel Casanovas en las Oposicions del orga del R^t. Monestir de Bañolas». Signatures: AMM, ms. 2721 i ms. 2722.

Número 18 de la llista: «Dos plechs de paper que Contenen Una entrada de Un Villancico del R^t Melció Junca. Mestre de Capella que fou de Tarragona».

Número 19 de la llista: «Un plech de paper que Conte uns Kiries, y Gloria á tres

7. En el manuscrit indica: «Submaestro de Capilla de la Cathedral de Barcelona».

- veus ab Ynstrumens ques del R^t Bruno Pagueras Mestre de Capella que fou de la Seu de Urgell», any 1796. Signatura: AMM, ms. 5105.
- Número 21 de la llista: «Un Plech de Paper que Conté Kiries y Gloria del P. Este-
va Vinyals ab instrumens». Signatura: AMM, ms. 5103.
- Número 23 de la llista: «Un quadern que Conté la Missa sobre la Escala Aratina
à 4 y à 8. ab Ynstrumens del R^t Rafel Comte Mestre de Capella que fou de
Gerona». Signatura: AMM, ms. 686.
- Número 24 de la llista: «Borrador que Conté la Missa de Difunts ab tots Ynstru-
ments del R^t Jaume Balius que la feu per los Funerals del Rey Carlos Ter-
cer». Signatura: AMM, ms. 687.
- Número 25 de la llista: «Borrador que Conté un recitat y Aria que feu lo R^t Jo-
seph Pons Mestre de Capella per las Oposicions de Tenor de Valencia». Sig-
natura: AMM, ms. 688.
- Número 26 de la llista: «Borrador que Conté la Sequencia de Corpus ab tots Yns-
truments, y uns Goig⁸ ab tots Ynstrumens del P. Vinyals». Signatura: AMM,
ms. 689 i ms. 5106, que és una repetició de la seqüència.
- Número 27 de la llista: «Borrador que Conté unas Completas, ab tota Orquesta
del R^t Francisco Sampera Mestre de Capella que fou del Pi». Signatura:
AMM, ms. 690.
- Número 28 de la llista: «Borrador que Conté una Missa de Requiem del P. Esteva
Vinyals». Signatura: AMM, ms. 691.
- Número 30 de la llista: «Borrador que Conté una Missa de Requiem de Maurici
Espona Organista que fou de Lleyda y despues Mestre de Capella dela Seu
de Urgell». Signatura: AMM, ms. 693.
- Número 31 de la llista: «Borrador que Conté un Tedeum ab Ynstrumens del P.
Esteva Vinyals». Signatura: AMM, ms. 694.
- Número 32 de la llista: «Un plech de Paper que Conté Una Tonadilla de Lucerna
a tres veus ab tota Orquesta». Signatura: AMM, ms. 5099.
- Número 33 de la llista: «Un plech de Paper, que Conté Un Magnificat del R^t Jau-
me Balius ab tota Orquesta». Signatura: AMM, ms. 5098.
- Número 34 de la llista: «Un plech de Paper que Conté Un Villancico à 4. y à 8 ab
tota Orquesta del R^t Melció Junca». Signatura: AMM, ms. 1002.
- Número 35 de la llista: «Borrador que Conté Un Responsori ab tota Orquesta del
R^t Francisco Sampere». Signatura: AMM, ms. 695.
- Número 37 de la llista: «Uns Lamentos ab tota Orquesta del P. Esteva Viñals».
- Número 38 de la llista: «Borrador que Conté Uns Kiries y Gloria ab tota Orques-
ta del R^t Fran^{co} Sampera». Signatura: AMM, ms. 696.
- Número 39 de la llista: «Borrador que Conté la Missa de Réquiem del R^t Joan
Llunell ab tota [Orquestra]». Signatura: AMM, ms. 1368.
- Número 40 de la llista: «Borrador que Conté los Lamentos de Llunell ab Orques-
ta, los Goix dels Dolors ab Orquesta y un Motet ab tota Orquesta de Jo-

8. Sense text.

séph Farrés y lo Sacris, y Pangelingua à quatre veus».⁹ Signatura: AMM, ms. 697.

Número 41 de la llista: «Borrador que Conté Una Missa sobre lo Pangelingua ab tota Orquesta del R^t Francisco Sampera». Signatura: AMM, ms. 698.

Número 42 de la llista: «Un Plech de paper que Conté un Oratori a la SS^{ma} Verge de la Victoria ab tota Orquesta del Mestre Duran del Palau». Signatura: AMM, ms. 5102.

Els números 43-52 inclusius són obres diverses de Magí Bosch. Tots aquests números tenen signatura dins l'arxiu i porten el nom de l'autor. La majoria són del temps en què Bosch exercia de mestre de capella a Vilafranca. Vegeu l'apèndix I.

Número 54 de la llista: «Un Rosari ab tota Orquesta del Mestre Queralt». Signatura: AMM, ms. 5112.

2. AUTORS DE LA SEGONA LLISTA

[Ferran] SOR (2) → DMEH

Carles BAGUER (2) → DMEH

Sebastián NATOLINI

Domenico CIMAROSA (Simarosa) (2)

[Giovanni] PAISIELLO

[Antonio] TOZZI (2)

[Giovanni Baptista] PERGOLESÌ (Pregolesi)

[Joseph] HAYDN

[Pere Pau] CLAPEROLS → DMEH

Felice ALESSANDRI (Alessandro)

2.1. Segona llista: «Nota dels Quaderns de Obras Ytalianas ab tota Orquesta de Varios Autores»

Número 1 de la llista: «Un quadern que Conté varias obras de la Opera del Telémaco Musica del Celebre Sors». Signatura: AMM, ms. 659.

Número 2 de la llista: «Un quadern que Conté lo Final de la Opera del Telémaco, y la Simfonia, y un Dueto Veggio Ussir da quella Tumba, y el Dueto de la Opera Teresa é Claudio». Signatura: AMM, ms. 668.

Número 3 de la llista: «Un Quadern, que Conté Varias Obras de altra Opera, es Musica del Señor Carlos Baguer». Signatura: AMM, ms. 661.

9. Els goigs de J. Farrés són de l'any 1800, segons consta en el manuscrit. L'obra *Quem vidistis pastores?* és un responsori de Nadal convertit en motet, sense les repeticions acostumades en els responsoris. El *Sacris* i el *Pange lingua*, a quatre veus i baix continu, tenen la melodia «more hispanico».

- Número 4 de la llista: «Un Quadern que Conté varias Obras de la antecedent Opera, es Musica del Mateix Carlos Baguer». Signatura: AMM, ms. 662.
- Número 5 de la llista: «Un Quadern que Conté Varias Obras del Señor Sebastián Natolini». Signatura: AMM, ms. 663.
- Número 6 de la llista: «Un Quadern que Conté Un Terceto del Señor Dominico Simarosa, y un Duo sens Autor». Signatura: AMM, ms. 664.
- Número 8 de la llista: «Un Quadern que Conté la Cavatina é Scena Ultima Della Didonae Abandonata de Paisiello, y el Cuarteto de la Nina». Signatura: AMM, ms. 666.
- Número 10 de la llista: «Un Quadern que Conté el Terceto del Anticuario Burlado del M^o Tozzi». Signatura: AMM, ms. 668.
- Número 12 de la llista: «Un Quadern que Conté Un Adagio del M^o Tozzi, el Dueto de Dorbal, y Virginia, y el Terceto de Armida[,] Rinaldo y Ubaldo». Signatura: AMM, ms. 681.
- Número 15-19 de la llista: «Sinch Quaderns que Contenen Tota la Opera del Matrimonio Secreto del Maestro Cimarosa». Signatura: AMM, ms. 684.
- Número 20 de la llista: «Un Quadern que Conté lo Stabat de Pregolesi ab Orquesta». Signatura: AMM, ms. 679.
- Número 21 de la llista: «Un Quadern que Conté lo Stabat de Hayden à 4 y à 8 con Orquesta». Signatura: AMM, ms. 685.
- Número 22 de la llista:¹⁰ «Un Quadern que Conté rudimens de Musica, de Claperols».
- Número 23 de la llista: «Un Quadern que Conté Un Duetto del Signor Felice Alessandro».

3. AUTORS DE LA TERCERA LLISTA

Anton TUSQUETS

Carles BRIL → DMEH

[Esteve] VINYALS (3) → DMEH

3.1. Tercera llista: «Papers sueltos». Té trenta-un números

- Número 6 de la llista: «Una Marxa de Ynstruments de Vent del señor Anton Tusquets».
- Número 7 de la llista: «Un Plech que Conté lo Psalm Laudate Pueri ab Orquesta de Carlos Bril». Signatura: AMM, ms. 2940.
- Número 10 de la llista: «Un Plech que conte los Goitx de San Felix Martir ab tota Orquesta». Signatura: AMM, ms. 2735.¹¹

10. Aquest número està marcat amb una ics (x) i no existeix a l'arxiu.

11. Joan CUSCÓ I CLARASÓ, *Els goigs a sant Felix: Música, festa i tradició*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, atribueix la música d'aquests goigs a Antoni Nogués i Torras.

Número 17 de la llista: «Un Plech que Conté lo Ynvitatori de S^t Ramon Nonat ab Orquesta del P. Viñals».

Número 18 de la llista: «Un Plech que Conté Un Rosari ab tota Orquesta del P. Viñals». Signatura: AMM, ms. 2939.

Número 30 de la llista: «Un Plech de Paper que Conté la Salve del P. Viñals ab tota orquesta». Signatura: AMM, ms. 2938.

4. AUTORS DE LA QUARTA LLISTA

Número 1 de la llista:

Esteve VINYALS (2) → DMEH

Ramon GOMIS

Josep DURAN → DMEH

[Bru] PAGUERAS → DMEH

Maurici ESPONA (3) → DMEH

Número 2 de la llista:

MILÀ

Número 3 de la llista: tot anònim

Número 4 de la llista:

Ramon GOMIS

Esteve VINYALS → DMEH

Número 5 de la llista:

Carles BAGUER → DMEH

Número 6 de la llista:

Francesc JUNCÀ [I CAROL] → DMEH

Número 7 de la llista:

Francesc SAMPERA (2) → DMEH

Número 8 de la llista:¹²

Josep DURAN (2) → DMEH

[Francesc] QUERALT → DMEH

[Giovanni Battista] PERGOLES

No sols no hi ha cap dada històrica que ho avaluï, sinó que quan els hauria estrenat, l'any 1843 (p. 61), Magí Bosch, que en va fer la còpia, ja era mort (any 1839). A més, aprofito per corregir l'autor que me n'atribueix (p. 62) la instrumentació, quan només em vaig limitar a transcriure la partitura del manuscrit.

12. El manuscrit, però, indica el número «Novè», oblidant-se del vuitè.

4.1. Quarta llista: «Llibretas Sueltas i Papers»¹³

«Nº Primer»¹⁴

Número 1 de la llista: «Missa del P. Esteva Vinals (*sic*), ab tota Orquesta, ab dos Llibretas». Signatura: AMM, ms. 119.

Número 3 de la llista: «Rosari ab Ynstruments de Ramon Gomis». Signatura: AMM, ms. 1010?

Número 4 de la llista: «Missa Pastoril del Mestre Joseph Duran ab tota Orquesta». Signatura: AMM, ms. 2953.

Número 5 de la llista: «Benedictus à Solo del P. Esteva Viñals ab tota Orquesta». Signatura: AMM, ms. 1974?

Número 12 de la llista: «Benedictus à Duo de Mestre Pagueras». Signatura: AMM, ms. 2993.

Número 13 de la llista: «Motete Verbum caro à Quatre de mestre Maurici Espona».

Número 14 de la llista: «Motete Ô Admirabile à Solo de Mestre Espona». Signatura: AMM, ms. 1166 i ms. 1167?

Número 15 de la llista: «Psalm Credidi à Duo del Mestre Espona». Signatura: AMM, ms. 1960?

«Nº Segon»¹⁵

[Número 4 de la llista]: «dos Missas una Quatre ab Violins de Mestre Milà, altra Missa à Quatre Veus y altre Missa à Quatre Veus ab Varios Responsoris ô Motets, y absoltas Generals y Particulars». Signatura: AMM, ms. 1949.

«Numero Quart»¹⁶

[Número 2 de la llista]: «Una Llibreta que Conté una Entrada de un Psalm, à 8, ab Fuga, trocat Canon que feu Ramon Gomis que envia de Monserrat esent Escolà».

[Número 8 de la llista]: «Una Llibreta ab Un Sacris de Instruments de Vent ab moltes Varietats del P. Viñals».

«Número Sisè»¹⁷

[Número 3 de la llista]: «Tedeum à Quatre ab Ynstruments de Francesc Juncà». Signatura: AMM, ms. 1001?

13. Aquest apartat està dividit en vuit números. Tot i que està escrit pel mateix Bosch, sembla posterior a la resta.

14. Aquest número primer té les obres numerades de l'1 al 19; aquestes xifres semblen escrites per una altra mà, força posterior.

15. No té numeració de les obres.

16. Sense numerar.

17. Sense numerar.

«Numero Setè»¹⁸

[Número 11 de la llista]: «Una Llibreta de Pasforsat à Sinch y à Sis Corregida del R^l Fran^{co} Sampera».

[Número 12 de la llista]: «Altre Llibreta de Pasforsa[t] à Sis y Algun trocat corregida per Fran^{co} Sampera».

«N^a Novè»¹⁹

[Número 1 de la llista]: «Una Missa ab Ynstruments del Señor Joseph Duran».

[Número 2 de la llista]: «Una Salve à Quatre veus ab Ynstruments del Mestre Queralt». Signatura: AMM, ms. 2153.

[Número 3 de la llista]: «Stabat de Pregolesi â Duo y â Quatre ab Ynstruments».²⁰

[Número 4 de la llista]: «Una Missa ab Ynstruments del Señor Joseph Duran».

APÈNDIX I

Dades biogràfiques de Magí Bosch

Gràcies als bons serveis de Daniel Sancho París, historiador i arxiver de l'Arxiu Eclesiàstic de Vilafranca del Penedès, puc oferir algunes dades importants, fins ara desconegudes, referents a Magí Bosch:²¹

Per una partida de baptisme de l'església de Santa Maria²² coneixem el naixement d'un tal Magí-Ramon-Josep Bosch Vivas, fill de Josep i Antònia, el dia 13 d'agost de 1760. Molt probablement es tracti del nostre personatge.

Quant a la seva formació musical i a la seva evolució personal, sabem que el 1786, amb vint-i-sis anys d'edat, era «prevenir»²³ a la Seu d'Urgell i estudiava composició musical i orgue en aquella ciutat, amb tota probabilitat amb el mestre de capella de la Seu Bru Pagueras.²⁴ Així ho testifiquen algunes portades de qua-

18. Aquest té numerades les obres fins a 10, però repeteix els tres primers i, en canvi, no numera els dos darrers que potser correspondrien al número vuitè, que se l'ha saltat i que són els que ens interessien ací.

19. No hi ha numeració de peces.

20. Repeteix el número 20 de la llista de l'apartat 2.1?

21. Vegeu una ampliació de dades sobre el personatge a Joan CUSCÓ I CLARASÓ, *Els goigs a sant Fèlix: Música, festa i tradició*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, en especial les p. 94-97.

22. Arxiu Parroquial de Vilafranca del Penedès, *Llibre de Baptismes de Santa Maria, 1757-1766*, p. 158-159.

23. Noi o nois que cantaven a la capella de la catedral i que eren allotjats, mantinguts i instruïts pel mestre de capella. En els documents antics de la Seu d'Urgell es troben les formes llatines *prevenarius* (1473) i *prebendarius* (1542). Vegeu Higiní ANGLÈS, «Biografia d'en Brudieu», a *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921, p. 10, n. 1, i p. 15, n. 2.

24. Bru Pagueras comença el seu mestratge a la Seu l'any 1781 substituint Jaume Balias; ho va ser molts anys, fins ben entrat el segle XIX. N'era organista un tal Eudald Claret, segons es pot resseguir a l'Arxiu Capitular d'Urgell (ACU), *Actes capitulars (1769-1792)*, signatura antiga 1027.

ders dels exercicis de composició que s'han conservat; es tracta del manuscrit 5133 de l'AMM.²⁵ I l'any 1787 copia un quadern de versos per a orgue en els vuit tons de Codina.²⁶ D'altra banda, el 1797, a l'edat de trenta-set anys, fa oposicions per Castelló d'Empúries, segons indica el número 16 de la primera llista.

Al mateix arxiu vilafranquí hi ha una carta de l'Ajuntament de la Vila al procurador general de la comunitat de preveres que confirma, per part de la corporació municipal, l'elecció de Magí Bosch, sense el títol de «Reverent», com a «Sustentor»²⁷ i mestre de capella de Vilafranca el dia 27 de juny de 1801. Pel que es desprèn de la carta, es devien fer oposicions convocades només per la parròquia, perquè l'Ajuntament demana en altres casos tenir-hi alguns «censors».²⁸ Pel *Llibre del Consell dels Beneficiats* de Vilafranca del Penedès dels anys 1801-1826,²⁹ sabem que hi ha la convocatòria de candidats a mestre de capella el dia 15 de juny del 1801; com a candidats figuren: Magí Bosch; Marià Berenguer, clergue; Anton Minguell, clergue, i Ramon Gomis,³⁰ i els censors o examinadors eren: Benet Casanovas, prevere; fra Manuel Pedro, franciscà, i fra Anton Ricart, prevere. Va ser escollit Magí Bosch i va substituir el qui ho havia estat durant vint-i-vuit anys, mossèn Magí Riera, el qual, per vellesa, havia renunciat al càrrec el 26 d'abril d'aquell any.³¹

Obres musicals³²

Començarem per les que estan datades i per ordre cronològic.

1796: dos responsoris de Nadal: *Hodie nobis coelorum Rex* i *O Magnum Mysterium*.

Dos motets eucarístics: *Coenantibus illis* i *Quantum potes*.

I un altre motet: *Ego sum panis vivus*, tot a 6 veus. Signatura: AMM, ms. 699.

1797: salm *Omnes gentes plaudite manibus*, a 9 veus i baix continu.

Villancet: *Ya que el piadoso cielo*, a 4 i a 8 veus i orquestra.

25. Són un conjunt de tretze quaderns amb exercicis de composició corregits. N'hi ha de diferents anys (1786, 1787, 1790). En el quadern d'aquest darrer any diu: «Llibreta de composició del any 1790. Magí Bosch organista» (quarta llista, número 7).

26. «Psalmodia de Codina, del Any del Señor 1787. Magí Bosch», ms. 708 de l'AMM. No sabem res d'aquest autor.

27. El títol o càrrec de «Sustentor» vol dir que és el qui entona i manté el cor dels beneficiats en els oficis litúrgics.

28. El text diu: «sensores».

29. Arxiu Diocesà de Barcelona.

30. Ramon Gomis, segons la llista de Magí Bosch, havia estat escolà de Montserrat (quarta llista, núm. 4).

31. Dades recollides en les pàgines 1-8 del *Llibre del Consell*.

32. Joan CUSCÓ I CLARASÓ, *Els goigs a sant Fèlix: Música, festa i tradició*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 144-146.

Ambdues obres són treballs per a les oposicions a Castelló d'Empúries. Signatura: AMM, ms. 5107 i ms. 5108.

1797: *Magnificat*, a 4 veus i orquestra. Signatura: AMM, ms. 701; AMv 41/50A.

1802: «Villancico al Yncrito Martir S^t Felix, *Oh Ciudad Santa*», a 4 veus i orquestra. Signatura: AMM, ms. 2111; Arxiu de Vilafranca: AMv 28/37A.

«Missa â 4^o y â 8^o» amb orquestra. Li manca l'*Agnus Dei*. Número 46 del primer índex: «sobre la An[tifo]na Gadent in Coelis ab tota Orquesta». Signatura: AMM, ms. 702.

1803: «Villancico al Yncrito Martir S^t Felix, *Triunfe ya tu brazo*», a 4 veus i orquestra. Signatura: AMM, ms. 704; AMv 32/41A.

Responsori de Nadal *Hodie nobis coelorum Rex*, a 4 veus i orquestra. Signatura: AMM, ms. 700, p. 4-23; AMv 30/39A.

Cavatina *Lo que tanto ha deseado, concede, Dios mio*, per a tenor i orquestra. Signatura: AMM, ms. 700, p. 26-38.

«Goixs» sense títol i hi manca la major part del text. Per la part del text que hi ha escrita, s'ha pogut comprovar que es tracta dels goigs a la Mare de Déu del Lladó que es venera a Valls,³³ a 4 veus i orquestra. Signatura: AMM, ms. 700, p. 39-43.

1804: «Villancico al Yncrito Martir S^t Felix. *Alarma, alarma*», a 4 veus i orquestra. Signatura: AMM, ms. 703; AMv 3342A.

1805: «Villancico [a St. Fèlix] para el año 1805. *Oygan las naciones*», a 4 veus i orquestra.

«Rosari» a 4 veus i orquestra, a les p. 60-73 del mateix quadern. Signatura: AMM, ms. 705; AMv 35/44A.³⁴

1806: «Villancico [a St. Fèlix] para el año 1806. *Abrase el Olimpo*», a 4 veus i orquestra.

«Rosari», a 4 veus i orquestra, a les p. 70-80 del mateix quadern. Signatura: AMM, ms. 706; AMv 37/46A (sense el rosari).

1807: «Villancico [a S^t Felix] para el año 1807. *No amedrente*», a 4 veus i orquestra. Signatura: AMM 707.

«Kalenda *In Bethlehem Juda*», a 4 veus i orquestra, a les p. 60-65 del mateix quadern. Signatura: AMM, ms. 707; AMv 39/48A (sense la calenda).

Sense data:

* Salm *Beatus vir*, a 4 veus i orquestra, de Magí Bosch. Signatura: AMM, ms. 5100.

33. «Goigs en alabansa de Maria Santíssima del Lladó que se venera en la sua Iglesia de la Vila de Valls». El text posat entre claudàtors [] és la part del començament que falta en el manuscrit, diu: «[Maria plena de gracia / Mare de Consolació. / Siáu nostra Advocada / Verge Santa del Lladó. / En lo Lladoner es]táveu, / Quant vos van Verge trobar, / Molt hermosa vos mostrareu, / Al quius venia á adorar: / Concedint-li ab prestesa / La justa petició».

34. A Vilafranca, però, no hi ha el rosari.

APÈNDIX II

Llista alfabètica de noms

ALESSANDRI, Felice
BAGUER, Carles
BAILON, Aniceto
BALIUS, Jaume
BERENGUER, Marià
BOSCH, Magí
BRIL, Carles
BRUGUERA, Joan Baptista
CASANOVAS, Benet
CASANOVAS, Manuel
CASELLAS, Jaume
CERONE, [Pietro]
CIMAROSA, Domenico
CLAPEROLS, [Pere-Pau]
COMPTE, Rafael
DURAN, [Josep]
ELIAS, Anton
ESPONA, Maurici
FARRÉS, Josep
FELIU, Bonaventura Ignasi
FORTÓ, Josep
GARGALLO, [Lluís-Vicenç]
GOMIS, Ramon
HAYDN, [Joseph]
JUNCÀ, Francesc
JUNCÀ, Melcior
JUNCÀ I BASSOLS, Benet
LASERNA, Blas de
LLINÀS, Pau
LLORENTE, Andrés
LLUNELL, Joan
MILANS [I CAMPÚS], Tomàs
MINGUELL, Anton
NATOLINI, Sebastià
NOGUÉS, Joan
ORDEIG, Francesc
PAGÈS, Domènec
PAGUERAS, Bru
PAISIELLO, [Giovanni]
PATIÑO, [Carlos]

PEDRO, Manuel
PERGOLES, [Giovanni Baptista]
PICANYOL, Josep
PONS, Josep
PRAT, Pau
QUERALT, [Francesc]
RICART, Anton
RIERA, Magí
SAMPERE, Francesc
SOLER, [Francesc]
SOR, [Ferran]
TOZZI, [Antonio]
VIDAL, Joan B.
VINYALS, Esteve

OBRES DE MOZART CONSERVADES EN FONDS MUSICALS DE DIVERSOS ARXIVS DE CATALUNYA

JORDI RIFÉ I SANTALÓ

RESUM

El treball presentat aporta diverses dades sobre la recepció de la música de Mozart a Catalunya. Així, es constaten i comenten: tant diversos fons musicals on hi ha servades obres de Mozart, com la citació i el comentari que fa de dita música el teòric de finals del segle XVIII Josep Teixidor, i com la figura del compositor i mestre de capella Bernat Calbó Puig n'impulsà llur difusió. Dades que són analitzades i circumscrites en el context on es generaren. Aquestes aportacions configuren i corroboren la recepció de la música de Mozart en el decurs del segle XIX a Catalunya.

PARAULES CLAU: Mozart, recepció musical, Bernat Calbó Puig, classicisme musical.

WORKS BY MOZART CONSERVED IN THE MUSIC HOLDINGS OF VARIOUS ARCHIVES OF CATALONIA

ABSTRACT

This paper presents diverse information on the reception of Mozart's music in Catalonia. It discusses several music holdings that contain works by Mozart; the citation and comments with respect to this music made by Josep Teixidor, a theoretician from the end of the 18th century, and how the composer and chapel master Bernat Calbó Puig fostered the dissemination of these works. The information is analysed and set within the context in which it arose. The data presented here describe and confirm the reception of Mozart's music in the 19th century in Catalonia.

KEYWORDS: Mozart, musical reception, Bernat Calbó Puig, musical Classicism.

El present article, tot i no voler ser exhaustiu, pretén aportar dades sobre la recepció de la música de Mozart a Catalunya. Si bé l'italianisme musical és pa-lès i present en el decurs de tot el segle XVIII i bona part del XIX, el germanisme

—entès aquest en sentit ampli— el trobem a la fi del segle XVIII¹ i inicis del XIX² amb obres de Haydn, Mozart i Beethoven. Tot i així, pel que fa a l'obra de Mozart, les dades i notícies que posseïm, encara que escadusseres, ens indiquen que durant el segle XIX van emergint indicis de la seva recepció en l'àmbit del Principat.

Un breu regest ens situarà en la línia de la recepció de la música de Mozart i de la música del classicisme a Catalunya. En efecte, l'impacte del classicisme musical d'arrel germànica vingué, òbviament, de la mà de Haydn, ja que el nexa amb el món hispànic fou palesat, entre d'altres, pels encàrrecs de la música cambrística de la duquessa de Benavente i per l'encàrrec de la Santa Cueva de la catedral de Cadis de les *Set paraules de Crist en la Creu*. Les obres de Haydn foren interpretades quasi coetàniament a la seva producció —esmentem les cròniques del baró de Maldà³ que expliciten la interpretació de *La Creació*, entre altres obres, a la Casa dels Velers de Barcelona—, i, en aquest sentit, hom pot dir que no hi hagué cap decalatge entre l'estètica de la producció i de la recepció, seguint els paradigmes de Dahlhaus.⁴ De fet, moltes de les obres estan servades en diversos arxius catalans i són còpies, tant de les *Set paraules* com d'algunes de les seves simfonies.

Altra cosa, com hem apuntat al principi, és l'arribada de les obres de Mozart. Molt possiblement, tant la fama de Mozart respecte a Haydn com, en el cas hispànic, la desamortització de Mendizábal propiciaren, de ben segur, que l'obra musical de Mozart patís un hiatus respecte a la seva recepció coetània a Catalunya. No obstant això, s'observen diverses còpies, fetes a mitjan segle XIX, disperses en diversos fons musicals dels arxius catalans.

Cal fer esment, també, de l'obra dels teòrics. En aquest sentit, Joseph de Teixidor i Barceló (1750?-1814?), que fou organista i vicemestre de la Real Capilla de Madrid, escrigué la *Historia de la música española y Sobre el verdadero origen de la música*. En aquesta obra esmenta, en diverses ocasions, el nom de Mozart, sobretot fent-lo excellir en el seu *Requiem*:

Nos atrevemos a decir que la constancia del Martini en defender la verdadera escuela de la armonía debemos, la nunca bastantemente alabada misa Pro defunctis de Mozart y otras muchas producciones eclesiásticas [...].⁵

1. La representació, el 1798, al Teatre de la Santa Creu de Barcelona de l'òpera *Così fan tutte* de Mozart. Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990, p. 624.

2. Jordi RIFÉ, «Preclassicisme i Classicisme», a Francesc BONASTRE i Francesc CORTÈS (coord.), *Història crítica de la música catalana*, cap. IV, Barcelona, UAB, 2009, p. 243.

3. Rafael d'AMAT I DE CORTADA, BARÓ DE MALDÀ, *Calaix de sastre: VII (1804-1807)*, selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, 1994, p. 18-19.

4. Carl DAHLHAUS, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 185-202.

5. Joseph TEIXIDOR, *Historia de la música «española» y Sobre el verdadero origen de la música*, edició, transcripció i anàlisi de Begoña Lolo, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996, p. 131.

Així mateix:

De la Misa de Difuntos compuesta por el célebre Mozart cantada en Viena en las exequias del mismo profesor, hemos oído decir a sujetos que la oyeron que todo el auditorio lloraba; y en Madrid cuando se ejecutó en las honrras [*sic*] del Real Cuerpo Guardias Valonas celebradas en la Iglesia de [los] Padres Capuchinos de la Paciencia, sucedió lo mismo en no pocos de los oyentes; y a nosotros nos hizo todo el efecto posible con especialidad la Secuencia.⁶

Fins al moment, els arxius estudiats on es conserven manuscrits, datats majoritàriament a mitjan segle XIX, de les obres de Mozart són: caputxins de Sarrià de Barcelona, basílica de la Mercè de Barcelona, seminari de Barcelona i fons musical de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot.⁷

Les obres de Mozart servades al fons musical de l'arxiu dels caputxins de Sarrià de Barcelona són còpies d'època, possiblement fetes per Bernat Calbó Puig, datades al voltant de la primera meitat del segle XIX:

- *Requiem* (incomplet): *Confutatis, Lacrimosa, Domine, Pie Jesu, Hostia, Sanctus, Benedictus*.
- *O Jesu, o fili*.
- *Mater Amabilis*.
- *Ave verum* (incomplet).

Els fons musicals de la basílica de la Mercè i del seminari de Barcelona estan conservats a la Biblioteca i Arxiu de la Facultat de Teologia de Sant Pacià de Barcelona.

Basílica de la Mercè de Barcelona:

- *Requiem* 6 parts (incompletes).
- *Regina Coeli*.
- *Minueto* (d'una sonata).
- *Minueto*.
- *Brindis*.
- *Ave Maria* (2 partitures).

Seminari:

- *Venerabilis Barba Capuccinorum*.

6. Joseph TEIXIDOR, *Historia de la música «española» y Sobre el verdadero origen de la música*, edició, transcripció i anàlisi de Begoña Lolo, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996, p. 143.

7. Josep Maria GREGORI i Carme MONELLS, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*, vol. 6, *Fons de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, Bellaterra, UAB, 2012, p. 208 i 465-468.

Fons musical de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot:

- Miscel·lània per a piano (1840) de diversos autors. En destaquem aquí les obres de Mozart: *Sonata en la menor i la major*, *Fuga en do menor*.
- *Ave Verum* (principis del segle XX).
- *O salutaris hostia* (principis del segle XX).
- *Venerabilis barba Capuccinorum* (1919).
- *Miserere mei Deus* (darrer quart del segle XIX).
- *Aria con violines e Basso. Ah non lasciarmi* (principis del segle XIX).
- *Requiem* (primer quart del segle XIX).
- *18 valsos* (primer quart del segle XIX).

Així, doncs, una de les figures clau com a impulsor de l'obra de Mozart fou, sens dubte, Bernat Calbó Puig i Capdevila (Vic, 1819 - Barcelona, 1880).⁸ Fou mestre de capella, compositor i organista. Es formà a la catedral de Vic; Josep Gallès i Francesc Bonamic foren els seus mestres. Josep Rosés el dirigí en els estudis d'orgue, a partir de 1838, a Barcelona. El 1842 fou organista de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona. El 1844 ho fou de les capelles de la basílica de Santa Maria del Mar i, per un breu lapse, de la catedral de Barcelona. El 1853 succeí Francesc Andreu al capdavant del magisteri de la capella de la Mercè de Barcelona. A més de compondre una extensa obra, formà diversos músics com ara Imbert, Marraco i Candi. Desenvolupà, també, una activitat de pedagog i director de la Societat Filharmònica de Barcelona, on donà a conèixer obres de Mendelssohn, Gounod i Gevaert, entre d'altres.

Pel tema que ens ocupa, cal destacar del periple vital de Puig la seva tasca com a difusor d'obres de músics estrangers com ara Mendelssohn. D'aquest, en té còpies de parts dels oratoris *Elies* i *Paulus*.⁹ Aquest fet, juntament amb la seva activitat com a crític musical en el diari *El Àncora*¹⁰ i com a pedagog i director de la Societat Filharmònica de Barcelona, ens fa pensar en el possible interès, divulgació i difusió de les obres de Mozart, entre d'altres, en el si dels cercles musicals de la societat catalana del moment.

Finalment, aportem una dada documental que ens explicita la interpretació del *Requiem* de Mozart a la catedral de Barcelona el 23 de febrer de 1878, amb

8. Jordi RIFÉ, «Aproximación al fondo musical del convento de los frailes capuchinos de Sarrià (Barcelona)», *Memoria Ecclesiae* (Oviedo), núm. XXXI (2008), *Música y archivos de la Iglesia. Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España: Actas del XXI Congreso de la Asociación celebrado en Santander (12 al 16 de septiembre de 2005)*, p. 508.

9. Jordi RIFÉ, «Aproximación al fondo musical del convento de los frailes capuchinos de Sarrià (Barcelona)», *Memoria Ecclesiae* (Oviedo), núm. XXXI (2008), *Música y archivos de la Iglesia. Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España: Actas del XXI Congreso de la Asociación celebrado en Santander (12 al 16 de septiembre de 2005)*, p. 510.

10. Jordi RIFÉ, «Aproximación al fondo musical del convento de los frailes capuchinos de Sarrià (Barcelona)», *Memoria Ecclesiae* (Oviedo), núm. XXXI (2008), *Música y archivos de la Iglesia. Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España: Actas del XXI Congreso de la Asociación celebrado en Santander (12 al 16 de septiembre de 2005)*, p. 508.

motiu de les exèquies del papa Pius IX, dada que corrobora, com ja hem indicat en el cas de Teixidor, la valoració positiva per la praxi musical de l'esmentat *Requiem* en el decurs d'un acte religiós:

El día 23 [de febrero de 1878] se celebraron en la Catedral, suntuosas exequias por el eterno descanso de S. S. Pio IX, habiendo asistido á las mismas todas las autoridades, comisiones de distintas corporaciones de esta capital y muchas otras personas distinguidas. Ofició el Ilmo. Obispo preconizado de Gerona, Dr. D. José Tomás Sivilla, cantóse por una nutrida orquesta y coro la misa de Requiem de Mozart, haciendo un notable panegírico del Pontífice difunto el Rdo. P. Martorell [...].¹¹

La direcció de la missa de rèquiem podria haver estat realitzada pel mestre de capella de la catedral de Barcelona, Josep Marraco i Ferrer,¹² o pel mestre de capella de la Mercè, Bernat Calbó Puig. Pel que fa a aquest darrer, se'n pot conjecturar la participació com a director, ja que el papa Pius IX el condecorà per una missa que Bernat Calbó Puig li dedicà.¹³

No hem realitzat cap estudi de concordances o variants amb les obres i el Catàleg Köchel-Verzeichnis de Mozart, però creiem que és una primícia el fet d'aportar les presents dades i de recopilar-ne les ja estudiades, ja que ens possibilita una aproximació a la susdita recepció de la música de Mozart, i en posteriors estudis es podrà dissenyar més específicament la influència i l'impacte que tingueren les obres de Mozart en el si de l'Església o els cenacles melòmans de mitjan segle XIX.

11. Biblioteca i Arxiu de la Facultat de Teologia de Sant Pacià de Barcelona, *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1879*, p. 67.

12. Xosé AVIÑO, Jaume CARBONELL i Francesc CORTÈS, *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. III, Barcelona, Edicions 62, 2000, p. 221.

13. Jordi RIFÉ, «Aproximación al fondo musical del convento de los frailes capuchinos de Sarrià (Barcelona)», *Memoria Ecclesiae* (Oviedo), núm. XXXI (2008), *Música y archivos de la Iglesia. Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España: Actas del XXI Congreso de la Asociación celebrado en Santander (12 al 16 de septiembre de 2005)*, p. 508.

ELS SONS OCULTS DEL PAPER PERFORAT

JORDI ROQUER GONZÁLEZ

RESUM

La pianola representà un autèntic fenomen de masses durant les tres primeres dècades del segle passat. La seva història ens proporciona un interessant relat sobre el naixement de les grans indústries musicals, els inicis de la difusió massiva de música o el canvi de paradigma que suposa disposar, per primera vegada, de la música desitjada en el moment escollit. El present article parteix d'una breu contextualització històrica i tecnològica per abordar, tot seguit, el fenomen de la pianola a Catalunya a partir d'unes fonts que, malgrat el seu alt interès, han estat molt poc explotades. Lluny de presentar una anàlisi quantitativa i sistemàtica sobre aquests materials, l'objectiu d'aquest article és mostrar el potencial del rotlle de pianola com a testimoni del nostre passat, tant des de la perspectiva estrictament sonora com des de la vessant sociocultural que se'n pot desprendre.

PARAULES CLAU: pianola, rotlle de pianola, rotlle d'artista, piano reproductor, Victoria, La Solfa, Manuel Blancafort, la Garriga, Barcelona, Catalunya, Mas Roger.

THE HIDDEN SOUNDS OF THE PERFORATED PAPER

ABSTRACT

The player piano represented a true mass phenomenon during the first three decades of the last century. Its story gives us some interesting information about the birth of the great music industries, the beginnings of the massive distribution of music and the paradigm shift related to the capacity of choosing the desired music in the desired moment. This article starts with a brief historical and technological contextualization to address immediately the study of the player piano phenomenon in Catalonia from some documentary sources that, despite their high interest, have not been widely exploited. Far from presenting a systematic and quantitative analysis of these materials, the aim of this article is to show the potential of the player piano roll as a witness of our past, both from the musical and social perspective.

KEYWORDS: player piano, player piano roll, artist roll, reproducing piano, Victoria, La Solfa, Manuel Blancafort, La Garriga, Barcelona, Catalonia, Mas Roger.

1. INTRODUCCIÓ: CONSIDERACIONS TÈCNIQUES I CONTEXTUALS

La pianola és el resultat d'un llarg procés d'hibridació tecnològica fruit d'una vella aspiració: capturar la música per poder gaudir de la seva reproducció de manera automàtica. Malgrat que els orígens d'aquest anhel es perden en el temps, durant el segle XIX l'acceleració exponencial en matèria tecnològica donarà grans resultats en l'àmbit de la reproducció mecànica de la música. El sistema de targetes de cartró perforat emprat per la indústria tèxtil o la palanca pneumàtica de Charles Barker¹ són alguns dels avenços que tenen una incidència notable en la concepció de la pianola. Entre els seus predecessors més directes, cal citar el piano Debain, que funcionava per mitjà d'unes plaques de cartró amb pues, o el *pianista*, construït l'any 1863 per Jean Louis Forneaux aprofitant la transmissió pneumàtica de Barker. No fou fins a l'any 1895, però, que Edwin Scott Votey presentà a Detroit el primer model del que avui es coneix com a *piano player*: un artefacte que s'adossava al teclat del piano fent-ne sonar les tecles de manera automàtica. L'empresa nord-americana Aeolian² s'hi interessà ràpidament i va persuadir Votey per registrar conjuntament la patent del nou enginy. D'aquesta manera, sortia al mercat el *pianola*, un model de *piano player* (inspirat probablement en el *pianista* de Forneaux) que, gràcies al seu enorme èxit, va popularitzar el seu nom arreu del món. Quan poc després, Theodore P. Brown incorpora el mecanisme del *piano player* al cos d'un piano vertical, el nou instrument és rebatejat amb el nom de *player piano* en contraposició als anteriors models de tipus *push-up*.³ A França se'l coneixerà com a *piano automatique*, mentre que a Espanya el terme més emprat serà *autopiano* (Gallego, 2012, p. 594).

La mecànica del *player piano* es basa en un sistema pneumàtic que, per mitjà d'uns pedals, posa en moviment un rotlle de paper perforat. El paper llisca per damunt d'un lector amb 88 orificis connectats a les 88 tecles del piano.⁴ Quan els forats del paper permeten l'entrada d'aire en el sistema, es genera un canvi de pressió que acciona la tecla corresponent. Per mitjà d'uns controls manuals situ-

1. Per a més informació sobre la palanca de Barker, vegeu CAMPO OLASO, 2012; per ampliar la informació sobre els antecedents de la pianola, vegeu McELHONE, 2004; MUNS, 2005; DOLAN, 2009.

2. Abans d'especialitzar-se en la tecnologia de la pianola, Aeolian ja era una empresa cèlebre gràcies als orgues Orquestrelle i Aeolian Organ, els dos comercialitzats l'any 1878 (HOFFMANN, 2005).

3. El terme *push-up* fa referència a la necessitat de 'fer pujar' el *piano player* sobre el teclat d'un piano convencional.

4. El format de 88 notes s'estableix com a estàndard l'any 1908, tot i que fins ben entrada la dècada dels vint l'anterior estàndard (de 65 notes) coexistirà amb els *full scale* de 88. Entremig dels dos sistemes, trobem diverses propostes com la de Hupfeld (73 notes) que no quallen comercialment (McELHONE, 2004, p. 24).

ats davant del teclat, l'usuari pot modificar la velocitat del rotlle, el volum i fins i tot accionar el pedal de *sustain*. D'aquesta manera, paràmetres tan fonamentals com el *tempo* i la dinàmica queden a mercè del criteri i la destresa tècnica del pianolista.⁵

És interessant veure fins a quin punt aquestes prestacions feien de la pianola un artefacte a mig camí entre l'aparell reproductor i l'instrument musical. Si per alguns la simple reproducció automàtica del piano ja era tot un esdeveniment, la gestió d'aquests paràmetres essencials de la música representava, també, la possibilitat de posar-se en la pell d'un autèntic intèrpret. De fet, la idea de «tocar» el piano sense necessitat prèvia d'estudiar hores i hores fou un dels arguments habituals dels anuncis de pianoles. Una idea que avui ens pot semblar ridícula, però que cal emmarcar en el pensament d'una societat enlluernada per un progrés tecnològic que en pocs anys havia simplificat dràsticament moltes de les tasques de la vida quotidiana. Per als publicistes de la pianola, l'activitat musical —entesa sobretot com a entreteniment dins de la llar burgesa— entrava de ple en el conjunt d'activitats que la tecnologia podia optimitzar. I encara existeix una altra raó que situa la pianola en una posició privilegiada entre els capricis tecnològics de la burgesia de principis del segle XX: el seu resultat sonor. Mentre que aparells coetanis com el fonògraf o el gramòfon competien entre si en una cursa per oferir una reproducció cada cop més fidel a la realitat —d'aquí el concepte d'*alta fidelitat* que ha arribat fins als nostres dies—, la pianola no necessitava imitar cap so; senzillament feia sonar un instrument real.

Un breu repàs a les estadístiques ens confirma l'enorme rellevància del fenomen de la pianola: l'any 1914 als Estats Units es fabriquen 244.000 pianos i 80.000 pianoles. El nou artefacte representa, per tant, un quart del volum total de pianos venuts en un any. Aquesta proporció creix de manera vertiginosa i, en només dos anys, les pianoles ja representen un 65 % de les vendes anuals de pianos (Gaddis, 2009, p. 28). L'any 1923 el fenomen assoleix el seu punt àlgid pel que fa a vendes: només aquell any es construeixen 170.500 pianoles, 12.600 pianos reproductors verticals i 5.300 pianos reproductors de cua (Muns, 2005, p. 1). Aquestes xifres col·loquen la indústria de la pianola en el segon lloc del rànquing d'unitats venudes per any, volum de vendes que només és superat pel sector de l'automòbil (Dolan, 2009, p. 14). Finalment, una perspectiva més general ens mostra el volum mitjà de vendes anuals entre 1900 i 1930: 200.000 pianoles i 5.000.000 de rotlles. En aquest període, la indústria de la pianola genera un benefici mitjà anual de 100.000.000 de dòlars (Dolan, 2009, p. 17).

5. Cal reivindicar la figura, avui oblidada, del pianolista com a intèrpret especialista en diverses tècniques per a l'execució d'aquest instrument. Un repàs a les hemeroteques de l'època ens permet comprovar com a Barcelona la sucursal de la casa Aeolian oferia cursos de formació per a pianolistes seguint el model de la Danquard Player Action School de Nova York (GADDIS, 2009, p. 28).

2. LES PARTICULARITATS DEL ROTLLE DE PIANOLA: TRANSCRIPCIONS I ENREGISTRAMENTS

Existeixen dues tipologies ben diferenciades de rotlle de pianola: el rotlle transcrit —que representa la major part de la producció— i el rotlle enregistrat. Les matrius originals dels rotlles transcrits eren fetes per un escriptor que traslladava els valors d'alçada i durada de la partitura al rotlle de paper. D'aquest paper on s'havien dibuixat les proporcions de la música escrita, se'n perforaven mecànicament les còpies desitjades. Sovint, els mateixos compositors de les obres eren convidats a supervisar el procés d'edició final tant pel que fa a la correcta alineació dels forats com a les indicacions interpretatives que acabarien estampades sobre el paper. Entre tot un seguit de possibles indicacions escrites, el rotlle contenia dues línies —una de *tempo* i l'altra de dinàmica— que guiaven el pianolista en l'execució de l'obra. La gestió del *tempo* es feia per mitjà d'un sistema anomenat *metrostyle*,⁶ que, juntament amb el *themodist*,⁷ ofería un ventall de possibilitats per a la interpretació força obert. A aquests elements cal afegir tot un seguit de tècniques (com per exemple l'ús de petits cops amb els pedals) que encara ampliaven més aquesta variabilitat interpretativa. Bona part dels elements gràfics del rotlle eren, per tant, indicacions que cada pianolista podia interpretar a la seva manera. Quan aquest contingut gràfic era validat pel mateix autor de l'obra, el rotlle ofería la possibilitat d'executar la música segons el criteri del mateix compositor. Un concepte força proper a la «versió autoritzada» que trobarem anys més tard en una consolidada indústria discogràfica de la música clàssica.

Si abans parlàvem de la pianola com un híbrid entre instrument i aparell reproductor, és fàcil comprovar com les particularitats del rotlle de paper perforat també situen aquest suport sonor en un curiós espai a mig camí entre la partitura i l'enregistrament: partitura, perquè el rotlle conté una quantitat important d'informació gràfica que el pianolista va interpretant a temps real; enregistrament, perquè almenys dos paràmetres —l'alçada i la durada de les notes— estan del tot fixats per la perforació del paper.

Però encara hi ha una raó més contundent per atorgar al rotlle de pianola la condició d'enregistrament: el 1904 l'empresa alemanya Welte Mignon patentà un sistema de perforació que permetia crear les matrius mitjançant una interpretació real des del piano. Uns petits llapis connectats a cada martell de l'instrument marcaven les notes sobre un rotlle de paper que rodava a velocitat constant, mentre un altre sistema codificava la velocitat en què es movia cada martell. Amb aquesta tècnica, tant el *tempo* com la dinàmica quedaven fixats en el paper, i es donava vida a una nova tipologia de rotlle —conegut comercialment com a *artist roll*—

6. En la majoria de casos, el *metrostyle* sol ser representat per una línia vermella més fina, mentre que la dinàmica sol ser representada per una línia de punts.

7. El terme *themodist* (que prové de la combinació dels mots *theme* i *distinguish*) permet separar la melodia de l'acompanyament atorgant-los un volum diferenciat a cadascun. No totes les pianoles disposaven d'aquest sistema.

per a la reproducció del qual també aparegué un nou model d'instrument: el piano reproductor.⁸

Amb l'arribada de la tecnologia del piano reproductor i la possibilitat d'enregistrar interpretacions reals, molts pianistes van optar per aquest suport en detriment del cilindre de cera i del disc (Dolan, 2009, p. 18; Day, 2002, p. 24). La llista de músics que van utilitzar aquesta nova tecnologia inclou bona part dels pianistes i compositors de renom vius entre 1904 i 1930.⁹ Sovint, els contractes entre aquests músics i les grans empreses implicaven una promoció mútua on l'artista ofería un testimoni la sinceritat del qual cal posar en dubte: el compositor/pianista cobrava no només per efectuar enregistraments, sinó també per promocionar les virtuts del sistema, unes virtuts basades en una noció d'*autenticitat interpretativa* que sovint quedava més a prop de l'estratègia de màrqueting que no pas d'un criteri estrictament musical. Els detractors del rotlle d'artista solen criticar la poca fiabilitat dels sistemes de codificació de la dinàmica i l'elevat grau d'edició posterior al qual eren sotmesos aquests enregistraments. Es tracta d'un debat obert en què no hi ha consens i on la manca de documentació tècnica (cal tenir en compte que la majoria de patents no han arribat als nostres dies) fa molt difícil arribar a un veredict final. Malgrat tot, sembla que Welte Mignon disposava d'un sistema de codificació de la dinàmica més complex i elaborat que la resta de companyies. Mentre que pràcticament tots els rotlles d'altres empreses feien un ús exagerat del rang dinàmic, els rotlles Welte treballaven amb un rang força més reduït i, en canvi, obtenien un resultat molt més creïble. Del contracte de gravació de la pianista britànica Fanny Davies, conservat al Royal College of Music de Londres, es dedueix clarament que Welte fou l'única companyia que no demanava als pianistes que supervisessin l'edició del rotlle; se l'escoltaven i, si no els agradava, el tornaven a enregistrar. Aquest fet ens fa pensar que Welte Mignon disposava d'un procés d'enregistrament del contingut dinàmic força més automatitzat que la resta de companyies (Peres da Costa, 2012, p. 30) i que, si aquestes exageraven el rang dinàmic, era per demostrar una capacitat de contrast que, més que respondre a la realitat, responia a la pretensió de simular-la.

3. MÉS ENLLÀ DE LA MÚSICA

El cert és que, mentre que molts historiadors de la música s'han interessat pel rotlle d'artista com a pur enregistrament sonor, pocs han tractat el tema des d'un punt de vista més ampli qüestionant l'impacte que aquesta tecnologia va

8. El piano reproductor o *reproducing piano* disposa d'un sistema que permet descodificar el contingut dinàmic de l'enregistrament original gràcies a unes perforacions addicionals ubicades a un lateral del rotlle.

9. A *The classical reproducing piano roll: A catalogue-index* (SITSKY, 1990a i 1990b) trobareu una llista exhaustiva dels pianistes que van enregistrar rotlles amb aquesta tecnologia. Està editat en dos volums, un indexat per compositors i l'altre per pianistes.

exercir sobre la vida dels músics, sobre el naixement de la indústria musical moderna o, fins i tot, analitzant la seva incidència en el nostre pensament musical actual. Als Estats Units, el naixement de la indústria de la pianola va permetre, per exemple, que molts pianistes negres gaudissin d'una inaudita estabilitat econòmica gràcies a la invisibilitat que els donava l'enregistrament per a piano reproduïdor. L'auge de vendes que experimentà la indústria del rotlle, acompanyat de la progressiva organització dels drets d'autor, va fer que molts pianistes i compositors negres es beneficiessin de la gran demanda d'enregistraments de, per exemple, les noves músiques derivades del *jazz*. És un dels molts efectes col·laterals d'una nova tecnologia que, d'altra banda, suposava també la substitució de l'home per la màquina a molts teatres, cafès i cinemes d'arreu del món. Una autèntica metamorfosi del sistema establert associada a un canvi de paradigma tecnològic que va més enllà de l'àmbit estrictament musical. Tant és així, que l'any 1920 la pneumàtica de la pianola inspirà l'enginyer Edward Link —fill del fundador de Link Piano & Organ Company— per imitar el moviment dels avions en la patent del primer simulador de vol (Woolley, 1993). Pocs anys més tard, la mateixa tecnologia seria la base per al disseny dels primers míssils dirigits, projecte en el qual participà el mateix Edwin Scott Votey.

Però més enllà del camp de la tecnologia, cal contemplar la pianola com a precedent d'alguns fenòmens musicals que actualment tenen una notable rellevància social. Els anomenats *text rolls*,¹⁰ per exemple, són l'avantpassat directe del karaoke, i el fet que hagin arribat als nostres dies força més deteriorats que la resta de rotlles, ens permet constatar l'èxit que tingueren en el seu moment. Un cas encara més actual és el del Guitar Hero, un joc per a videoconsola que consisteix a emular un virtuós guitarrista responenent a temps real a les exigències interpretatives de solos de diversa dificultat. Igual que la pianola, el Guitar Hero demana executar amb solvència quasi professional la complexitat rítmica d'aquell fragment musical que juguem a interpretar. En els dos casos, l'usuari es rendeix a una mateixa atracció: *corporalitzar* l'experiència sonora per anar més enllà de l'escolta passiva. D'aquesta manera, s'utilitza l'obra musical i part de les seves significacions culturals per transformar l'estètica del virtuosisme en pràctica compartida socialment.

Una altra perspectiva prou interessant és la que es desprèn del discurs comercial dels cartells de la pianola. Portant un xic més enllà la reflexió presentada a l'inici de l'article, podem afirmar que bona part d'aquest discurs s'articula —i s'ha d'interpretar— en clau de gènere. En un percentatge elevadíssim d'anuncis trobem la dona representada per mitjà d'un model estereotipat de la perfecta intèrpret que, sense necessitat de coneixements musicals, complau els desitjos del ma-

10. Els rotlles amb text, pensats per acompanyar el cant, van gaudir d'una gran popularitat sobretot als Estats Units. En alguns casos, el rotlle amb text podia arribar a contenir l'ordre d'aturar la pianola per explicar un acudit que era llegit des del mateix rotlle (GADDIS, 2009, p. 29). Comprovem, per tant, com en determinats casos el rotlle de pianola podia arribar a funcionar com a element d'ordenació espacial i temporal de l'oci.

rit. Des d'un preludi de Chopin al més modern dels *ragtimes*, el vast repertori de la pianola representa un menú on —si se'm permet el símil culinari— la dona exerceix de cuinera de l'entreteniment sonor de la família burgesa. Com a contrapunt, Brian Dolan (2009, p. 18) ens proposa entendre part de l'interès del gènere masculí vers la pianola per mitjà del que ell anomena *masculinitat de la mecanització*, a través de la qual l'home també pot interessar-se per la música gràcies a la vinculació del nou artefacte amb la mecànica i les noves tecnologies.

4. EL FENOMEN DE LA PIANOLA A CATALUNYA

A casa nostra, la història de la pianola va estretament lligada a una iniciativa empresarial poc coneguda però de gran interès: la casa Victoria de la Garriga. Fundada per Joan Baptista Blancafort, pare del compositor Manuel Blancafort i propietari del cèlebre Balneari Blancafort, Victoria va ser pionera a la península Ibèrica en la producció de música per a pianola, i va arribar a exportar els seus rotlles a bona part d'Europa, Amèrica i Oceania.

Farmacèutic de professió, Joan Baptista Blancafort (1866-1948) va ser un gran aficionat a les noves tecnologies. Apassionat de la fotografia, la telegrafia, la meteorologia i l'astronomia, des de jove mostrà, també, un profund interès per la música. Estudià piano amb Joan Baptista Pujol (mestre, entre d'altres, de Vídella, Granados o Vinyes) i teoria amb Antoni Ribera. Cap a l'any 1890 fundà el cor l'Espiga amb una trentena d'homes que arribaren a cantar un repertori d'obres força extens, que incloïa un bon nombre de composicions pròpies. L'activitat del cor esdevingué d'una certa notorietat almenys dins del context de la Garriga, on pràcticament tothom coneixia el seu local d'assaig com «el coro» (Blancafort, 1976).

L'any 1905 Joan Baptista va adquirir una pianola Angelus per al balneari i poc després va acceptar fer-se càrrec de la representació de la marca a Catalunya. La seva passió compartida vers la tecnologia i la música el van empènyer a provar de fer una matriu de rotlle de manera artesanal. Amb molt d'enginy va perforar manualment uns metres de paper amb una de les seves obres preferides: el preludi de *Tristany i Isolda* de Richard Wagner; al cap d'un temps ja tenia instal·lat un petit taller al soterrani del balneari per a la producció comercial de rotlles. En pocs anys, Victoria va passar d'un sistema de producció artesanal a competir amb les principals empreses de la indústria musical internacional, i va crear, fins i tot, el subsegell Best per al mercat sud-americà. L'any 1912 s'encarregà a l'arquitecte Joaquim Manel Raspall (1877-1937) la construcció d'un nou edifici per albergar la producció de rotlles. A la Garriga, l'activitat de Victoria va esdevenir molt popular i la gent parlava de «picar solfa» per referir-se a la perforació dels rotlles; per això, la fàbrica era coneguda popularment com «La Solfa».

Manuel Blancafort (1897-1987) fou un dels encarregats de portar a terme les transcripcions de la partitura al paper perforat, activitat que resultaria crucial en la seva formació com a compositor (Aviñoa, 1997, p. 6; Blancafort, 2006, p. 6-8). La

transcripció demanava un treball intens que per força desembocava en un coneixement profund sobre les estructures musicals, un coneixement fruit d'hores i hores de treball gestionant les proporcions d'alçada, durada i alineació de la música. Gràcies a la transcripció (Canals, 1970, p. 9) d'una conversa enregistrada a casa de la pianista Maria Canals, el mateix Blancafort ens parla en primera persona de la seva experiència amb els rotlles de pianola:

El repertori pianístic passava a les matrius tal com l'havia escrit l'autor, però molta de la música instrumental s'havia d'anotar directament de la partitura, fent una síntesi «sur place». [...] Figura't si m'apassionaven aquestes transcripcions [...] que vaig intentar fer una síntesi del *Pierrot Lunaire*! [...] De partitures orquestrals transcrites te'n podria dir moltes però em limitaré a citar-ne dues: *Daphnis* i *Petrouchka*. Imagina't el coneixement que em donava aquest treball tant de l'orquestra com de l'estructura d'obres extenses.

Martí Sunyol (1983, p. 31) també ens ofereix un testimoni interessant parlant-nos de manera ben il·lustrativa del temps emprat en la creació de les matrius:

[...] un preludi de Chopin trigava unes tres hores a transcriure's, una obra llarga com *Scherezade* de Korsakov tres dies!

Cap a finals dels anys vint, l'avenç de les noves tecnologies per a l'enregistrament de discos i el gran auge de la ràdio van fer decreïxer la producció de rotlles de manera dràstica. Arreu del món les principals empreses del sector —algunes de les quals ja havien inclòs el disc en els seus catàlegs des de feia anys—¹¹ van reorientar el negoci. A la Garriga, el 1933, la fàbrica va passar a produir colònies i sabons amb el nom comercial Blavi S. L. El 1936, els Blancafort van traspasar l'empresa que va funcionar fins a la dècada de 1970. El 1965 un incendi fortuït va destruir totalment la fàbrica de 1912.

En un article publicat al diari *ABC* el 15 de febrer de 1920 s'anomena una segona fàbrica de rotlles ubicada a Madrid. L'article cita les fàbriques de la Garriga i Madrid com les úniques de la península Ibèrica, i també parla d'un sol fabricant en territori francès. L'estudi de les caixes dels rotlles ens permet concloure que la fàbrica de Madrid pertany a Rollos E. R. A., situada al carrer d'Alvarado número 5. Però malgrat ser els únics fabricants, Victoria i E. R. A. no foren les úniques empreses dedicades al negoci de la pianola: a Barcelona trobem l'editorial Princesa dels germans Moya¹² i les sucursals de les multinacionals Aeolian, al carrer de Bonsuccés, i Hupfeld, al carrer de València. Diana, amb seu central a Madrid, també disposava de sucursal a Barcelona i Victoria complementava l'activi-

11. El cas d'Aeolian n'és un bon exemple: malgrat l'èxit dels rotlles, l'any 1912 l'empresa nord-americana va posar al mercat un gramòfon anomenat Aeolian Vocalion (HOFFMANN, 2005).

12. No s'ha trobat cap documentació sobre Princesa més enllà de la que proporcionen els seus rotlles.

tat de la fàbrica de la Garriga en un local anomenat Angelus Hall. Aquest espai va ser fruit de l'associació de Victoria amb la marca Angelus i els germans Guarro, fabricants de pianos que havien guanyat fama internacional al costat d'altres constructors establerts a Barcelona durant el segle XIX, com Ortiz & Cussó, Boiselot, Izabal (que portaven la representació d'Aeolian a Barcelona) o Chassaigne (més tard, Chassaigne & Frères).¹³ Moltes d'aquestes empreses mostraven els seus pianos en sales de demostració. Cal tenir molt present el paper d'aquestes sales en l'activitat musical dels grans centres urbans d'inicis de segle: durant les tres primeres dècades del segle XX, la competència entre els principals fabricants de pianos era ferotge (Torras, 1996), i tant arreu d'Europa com als Estats Units s'havia fet molt popular l'ús de *showrooms* on cada empresa organitzava recitals. Amb aquest objectiu, l'any 1912, l'empresa Cussó SFHA va llogar el cinema Lourdes, ubicat a la cruïlla dels carrers de Bertrallans i Canuda de Barcelona, i va donar vida a un dels mítics locals de l'època: la sala Mozart. Un altre espai ineludible era la sala Aeolian, ubicada a la plaça de Santa Anna número 14 fins al mes de maig de l'any 1916, moment en què es va traslladar al passeig de Gràcia número 35 (Fukushima, 2007-2008). La rellevància d'aquestes sales en l'activitat musical de la ciutat fou notable amb actuacions d'artistes internacionals com Arthur Rubinstein, Béla Bartók o Darius Milhaud. La documentació que es conserva en relació amb aquestes sales representa un testimoni de gran valor per a l'estudi de l'activitat cultural en general i la recepció musical en particular. Un bon exemple el trobem en les descripcions (de caire clarament propagandístic) de les audicions de pianola programades setmanalment a la sala Aeolian de Barcelona. Es tracta de petits articles publicats a la premsa que en algunes ocasions ens ofereixen dades molt precises sobre, per exemple, la valoració estètica d'elements estrictament tècnics:

[...] el Sr. Talavera interpretó en la pianola Steinway obras de Chopin, Granados, Wagner, Quintas y Albéniz en la forma brillante y justa de costumbre, llamando poderosamente la atención de los aficionados la nueva transcripción que ha hecho expresamente para rollo de pianola el eminente Agustín Quintas, de los *Murmillos de la selva* con cuyo rollo destacan admirablemente los cantábiles y resultan quizás por primera vez los trémolos verdaderamente pianísticos. (*La Vanguardia*, 22 de juny de 1919)

Tot i la seva brevetat —i sense oblidar la seva naturalesa propagandística—, del text es desprenen alguns elements d'interès. En primer lloc, la importància atorgada a la figura del pianolista, la tècnica del qual va lligada a un segon factor rellevant: la tasca de transcripció. Finalment, el comentari sobre la credibilitat dels *trémolos* ens confirma que el resultat sonor —fruit del desenvolupament tècnic de la pianola— despertava un interès real entre el públic especialitzat.

13. Per a més informació sobre els constructors establerts a Barcelona durant el segle XIX, vegeu COELLO, 1998; FUKUSHIMA, 2007-2008; MUNS, 2005.

Un altre cas ens permet observar l'ús de la sensibilitat popular com a aliada de les estratègies de màrqueting:

[Programa amb obres de Granados...] [...] interpretadas en el novísimo *dúo-art-pianola-piano-Steinway* eléctrico-reproductor de la interpretación de los grandes pianistas, tocada por el mismo malogrado *Enrique Granados* en Nueva York pocos días antes de su fatal embarque para España, pudiéndose apreciar los más delicados matices, la expresión y el sentimiento de nuestro llorado compatriota. El aparato sublime que le hizo exclamar: «Si mis discípulos de Barcelona lo oyesen, creerían que era yo mismo quien tocaba!» (*La Vanguardia*, 13 d'abril de 1917)

L'escrit ens remet, de nou, a la qüestió de l'autenticitat de les perforacions per a piano reproductor, i ho fa valent-se del testimoni del recentment desaparegut Enric Granados (1867-1916). La càrrega sentimental del missatge resulta una bona aliada del discurs comercial i mata dos pardals d'un tret: per una banda, dóna legitimitat al sistema d'enregistrament en boca del mateix Granados i, per l'altra, desplega el sempre infal·libre reclam de l'obra pòstuma. Seguim, per tant, davant d'uns arguments que cal valorar des de la lògica de mercat i que poden ser altament contrastants amb altres veus.¹⁴ En aquest sentit, és interessant fixar-se en el testimoni de Manuel Blancafort quan ens parla dels rotlles de *Les noces* de Stravinsky perforats pel mateix compositor. Dels manuscrits conservats a la Biblioteca de Catalunya es desprèn que aquestes perforacions per a piano reproductor no sonen com caldria, no per culpa del compositor, sinó de l'inevitable procés d'edició posterior. Segons Blancafort, Stravinsky confia massa en la suposada fidelitat del sistema a l'hora d'enregistrar matisos interpretatius:

Por entonces ya habían aparecido la pianolas que —se decía— reproducían exactamente la ejecución del pianista. Esto ni tan solo era una verdad a medias. Stravinsky creyó demasiado en esta afirmación [...] y esperaba que entre las pianolas y las grabaciones eléctricas en discos pudiera dejar un testimonio del modo de interpretar sus obras. (Fons Blancafort: M 4897/5/9. Biblioteca de Catalunya)

La tesi de Blancafort coincideix, per tant, amb les reserves d'alguns teòrics sobre la codificació de determinats elements interpretatius. Al costat de les veus que darrerament han apuntat en aquesta direcció, cal valorar especialment els escrits de Blancafort com un dels pocs testimonis de casa nostra amb un coneixement directe sobre la qüestió.

14. Vegeu, per exemple, SCHONBERG, 1985; CHIANTORE, 2011, p. 417; PERES DA COSTA, 2012, p. 27-41.

5. L'ESTUDI DELS ROTLLES DE PIANOLA A CATALUNYA

L'any 2009, el grup de recerca Les músiques en les societats contemporànies (MUSC) del Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona va portar a terme el que de moment és l'únic estudi fet a Catalunya en relació amb la pianola. El projecte —encarregat pel Departament de Medi Ambient i Habitatge de la Generalitat de Catalunya i el Parc Natural de la Serra de Montsant— va consistir en l'estudi de la col·lecció de rotlles de Miquel Vidal i Llecha (1896-1968) trobada a Mas Roger (Cabacés, el Priorat), i que actualment és a l'Arxiu Comarcal del Priorat.

La troballa va representar un primer contacte amb aquests materials i, malgrat que els objectius del projecte no preveïen l'estudi exhaustiu dels rotlles,¹⁵ la feina feta representa un excel·lent punt de partida per a futures recerques. Cal destacar que la catalogació del fons ens permet treballar amb algunes dades estadístiques d'interès: pràcticament la meitat de la col·lecció (2.024 rotlles) prové de la casa Victoria (885 rotlles); en segon lloc, segueix la casa Aeolian (233 rotlles); Princesa ocupa el tercer lloc (109 rotlles), i Armonic Rolls el quart (79 rotlles), seguit de la nord-americana QRS (77 rotlles). A més, altres rotlles provenen d'empreses franceses, alemanyes, italianes i angleses, fins a un total d'una cinquantena de firmes diferents. La col·lecció conté, també, una desena de rotlles d'artista enregistrats per Enric Granados (*Andalucía, Danzas españolas, La maja y el ruiseñor*), Igor Stravinsky (*Le sacre du printemps, Les noces, Pulcinella, Sonate*), Richard Strauss (*Salomé, Rêverie Op. 9*) i Edward Grieg (*Le papillon, Op. 43 n°1*).

El conjunt sorprèn per la gran varietat de gèneres i alhora pel caràcter de col·lecció completa i ordenada. Representa un exemple d'altíssim interès per analitzar els gustos i la vida musical d'una família benestant catalana d'aquell moment històric. En aquest sentit, el buidat estadístic dels compositors amb més presència en la col·lecció ens mostra de manera inequívoca com el pes del cànon romàntic comparteix protagonisme amb gèneres com la sarsuela (figura 1).

En l'estudi del consum i la recepció musicals del primer quart del segle xx, les col·leccions de rotlles de pianola tenen molt a dir justament per aquesta condició de font no explotada, però també perquè són el mirall de la tecnologia i el suport sonor imperant durant quasi tres dècades. El seu valor quantitatiu és, per tant, un altre factor a tenir molt en compte, ja que ens proporciona un testimoni exhaustiu i ens permet gestionar un flux de dades important. A Barcelona, el catàleg de rotlles de la casa Victoria que es conserva a la Biblioteca de Catalunya també resulta un material excepcional: les dues versions del catàleg ens ofereixen una interessant radiografia del consum i la recepció musicals a la Catalunya d'inicis del segle passat. Una breu anàlisi estadística dels gèneres presentats en el

15. Els seus objectius es varen centrar en la restauració de la pianola Werner trobada al mas, la catalogació del fons de rotlles i la digitalització de part de la col·lecció.

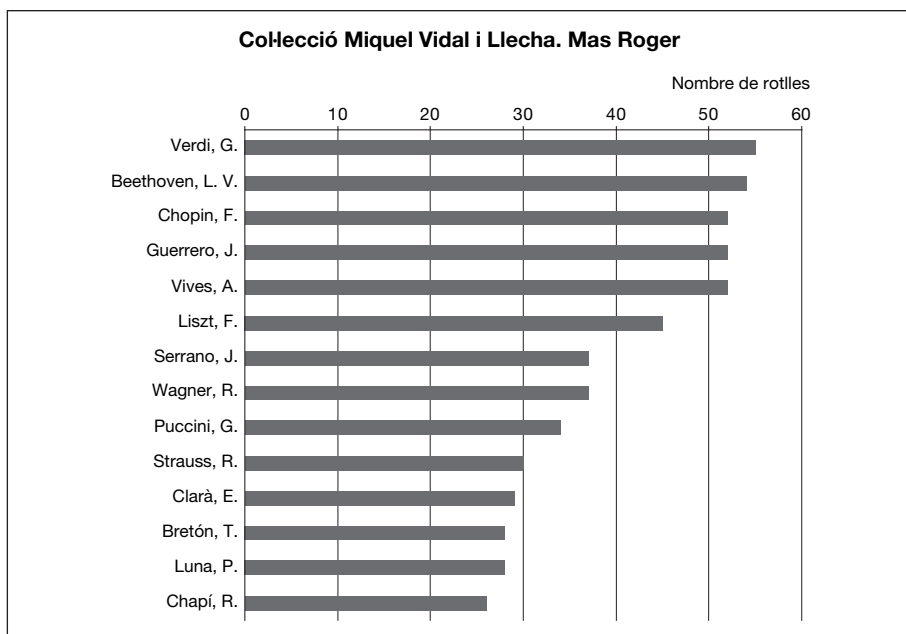


FIGURA 1. Volum de rotlles per autor.

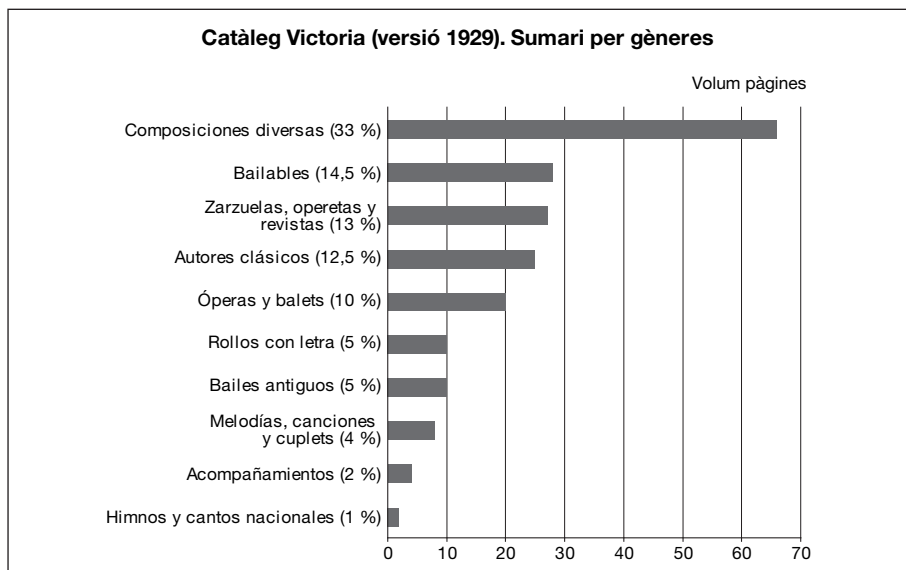


FIGURA 2. Gèneres.

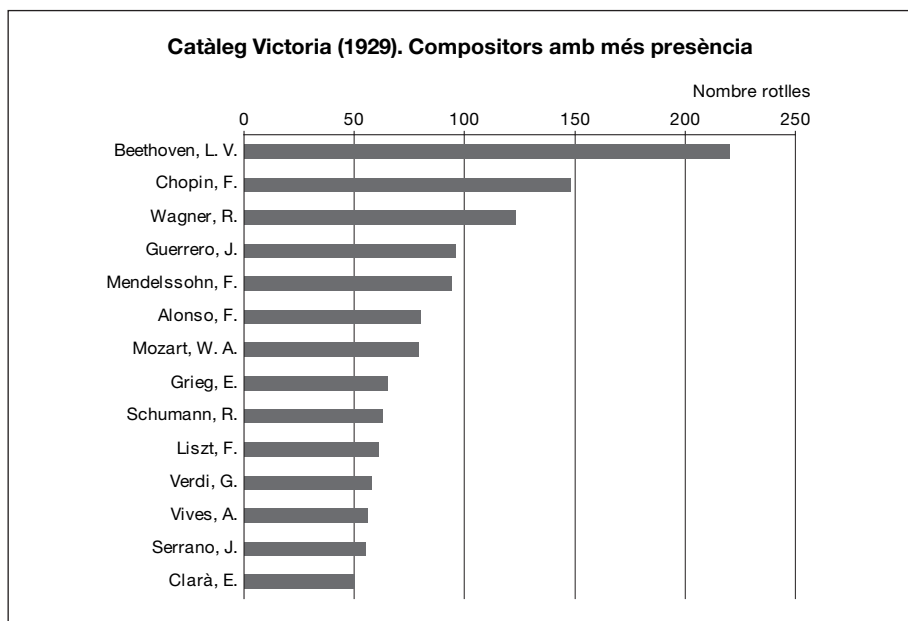


FIGURA 3. Volum de rotlles per autor.

sumari del catàleg de 1929 (figura 2) ens mostra una possible distribució dels interessos del mercat:

Obviant la secció «Composiciones diversas» —que, a causa de la seva condició de «calaix de sastre», demanaria un estudi molt més detallat—, cal destacar de nou el protagonisme compartit quasi a parts iguals entre l'apartat de música de ball, el dedicat als gèneres de la sarsuela, opereta i revista, i el dels «autors clàssics». Un ràpid repàs als compositors amb més presència en la col·lecció (figura 3) ens mostra una coherència contundent amb la col·lecció de Mas Roger: Beethoven (220 rotlles), Chopin (148) i Wagner (123) encapçalen la llista de compositors amb més presència del catàleg, dibuixant un mercat consagrat al cànnon romàntic, però també a la sarsuela i la revista.

6. CONCLUSIONS

Des del punt de vista històric, l'impacte del fenomen de la pianola mereix diverses consideracions.

En primer lloc, cal esmentar les implicacions de la reproductibilitat tècnica sobre la percepció de la música (que Walter Benjamin plantejaria dècades més tard) i que representen un canvi profund en els hàbits d'escolta, de consum i, per

tant, en la mateixa conceptualització de la música. Si bé és habitual pensar en la indústria del disc com a context natural d'aquests canvis, les estadístiques ens recorden que en aquest escenari el rotlle de pianola no és pas un actor secundari, sinó tot al contrari. Per a l'estudi de la recepció musical entre 1900 i 1930, és imprescindible treballar amb els suports sonors que durant aquelles tres dècades dominen el mercat; tan òbvia resulta la premissa com sorprenent el fet que els rotlles de pianola hagin estat pràcticament ignorats per a aquesta tasca.

En segon lloc, cal tenir molt present la doble naturalesa dels rotlles de pianola: el rotlle transcrit és concebut per a la interpretació, mentre que el rotlle per a piano reproductor és un enregistrament que —més enllà del debat sobre la dinàmica— té uns usos i unes funcions del tot diferenciats respecte del primer. Les implicacions d'aquesta doble naturalesa són determinants i, per tant, val la pena fer-ne una anàlisi més detallada:

El rotlle transcrit:

— No és concebut com a suport sonor per a l'escolta passiva sinó perquè hi hagi una interacció entre usuari i música. La seva funció és, per tant, molt més social que no pas estètica, i l'anàlisi dels seus usos ens pot apropar al complex entramat de les dinàmiques culturals del moment.

— Implica una variabilitat interpretativa i, per tant, en més o menys mesura, una tècnica. Aquesta condició afavoreix el naixement de la figura del pianolista, especialista en la interpretació de l'instrument.

— És un objecte a mig camí entre l'enregistrament i la partitura. Conté una quantitat important d'indicacions gràfiques que són un testimoni molt valuós de l'estètica interpretativa del moment.

El rotlle d'artista:

— És l'enregistrament d'una interpretació pianística destinat a l'escolta passiva.¹⁶

— Per a la seva reproducció cal un piano reproductor que —a banda d'oferir les prestacions d'una pianola convencional— descodifica el contingut dinàmic de l'enregistrament original.

— En molts casos, el contingut dinàmic d'aquests rotlles va ser editat *a posteriori*. És molt difícil saber quin percentatge de la dinàmica d'aquests enregistraments és original i quin ha estat editat: cada casa emprava un sistema propi que implicava diverses tècniques d'edició. Per la mateixa raó, és impossible saber si en determinats rotlles d'artista altres paràmetres —com per exemple l'organització temporal de les notes— també han estat editats.

En tercer lloc, cal reivindicar el paper de la indústria catalana que —de la mà de Victoria— posa el rotlle fabricat a Catalunya en el mapa internacional. Aquest

16. Això no treu que se'n pugui fer un ús a l'estil dels rotlles transcrits, és a dir, modificant *tempo* i dinàmica des dels controls de la pianola.

fet implica l'existència d'un material d'altíssim valor —tant quantitativament com qualitativament parlant— que cal estudiar a fons. Materials com el de Mas Roger o la documentació relacionada amb La Solfa són interessants punts de partida per seguir el rastre del paper perforat i assolir un coneixement més profund del nostre passat musical.

Els rotlles de pianola són, per tant, documents d'un alt interès històric. Són un testimoni magnífic dels gustos i de l'activitat musical d'una època. Tenen un alt valor estètic com a rastre dels models interpretatius de la música d'un període apassionant i complex. Malgrat aquest valor estètic, però, cal tenir molt present tot allò que s'amaga més enllà de l'objecte. El rastre del rotlle de pianola ens fa comprovar una vegada més com la música és sempre un mitjà que participa en la construcció del coneixement, en la transmissió d'idees i en la propagació de valors i sentiments col·lectius. En aquest sentit —i tenint en compte la poca atenció que fins ara se li ha concedit—, el rotlle de pianola és una bona oportunitat de reformular el sempre canviant relat sobre la història de la música. El seu estudi des d'aquesta perspectiva, en què objecte, procés i context van de la mà, és absolutament necessari no només per tot allò que ens pot dir sobre la música com a fenomen estètic i sonor, sinó per tot allò que ens dirà sobre la música com a fenomen transversal, com a manifestació sonora del comportament humà.

7. BIBLIOGRAFIA

- AVIÑOÀ, Xosé. «El paper i la significació de Manuel Blancafort en el context generacional». *Revista Musical Catalana* [Barcelona], núm. 155 (setembre 1997), p. 6-8.
- BLANCAFORT, Pere. *La Garriga, el Balneari i jo: Cròniques, personatges, anècdotes*. La Garriga: Ariel, 1976.
- BLANCAFORT, Sergi. «Manuel Blancafort: termalisme, naturalesa i rotlles de pianola i (II)». *La Font del Diàleg* [la Garriga], núm. 32 (octubre 2006), p. 6-8.
- CAMPO OLASO, J. Sergio del. «La electricidad aplicada al órgano y la aportación de Aquilino Amezua». *Musiker* [Sant Sebastià], núm. 19 (2012), p. 15-174.
- CANALS, Maria. *Una vida dins la música*. Barcelona: Selecta, 1970.
- COELLO, Silvano. «El piano en España». *Revista de Folklore* [Valladolid], núm. 211 (1998), p. 26-27.
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2011, p. 305-615.
- DAVIDSON, Robert A. *Jazz Age Barcelona*. Toronto: Toronto University Press, 2009.
- DAY, Timothy. *Un siglo de música grabada*. Madrid: Alianza, 2002, p. 13-64.
- DOLAN, Brian. *Inventing entertainment: The player piano and the origins of an american musical industry*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2009.
- FUKUSHIMA, Mutsumi. «Fabricantes de pianos en la Barcelona de 1900». *Recerca Musicològica* [Barcelona], núm. XVII-XVIII (2007-2008), p. 279-297.
- GADDIS, William. «Detener pianola: Chiste nº 4». *Letras Libres* [Mèxic], núm. 90 (febrer 2009), p. 62-63. [Traducció de Miguel Martínez-Lage]
- GALLEGO, Antonio. «El rollo de pianola: entre la edición de música y la reproducción

- mecánica». A: GOSÁLVEZ, José Carlos; LOLO, Begoña (ed.). *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012, p. 593-618.
- GARCÍA MARTÍNEZ, José María. *Del fox-trot al jazz flamenco: El jazz en España: 1919-1996*. Madrid: Alianza, 1996.
- HOFFMANN, Frank (ed.). *Encyclopedia of recorded sound*. Londres: Routledge, 2005.
- El jazz, esa música minoritaria que funciona* [en línea]. Madrid, 2011. <www.bne.es/es/AreaPrensa/Dossieres/docs/JazzExposicionEntrevistaComi.pdf> [Entrevista a Jorge García]
- KOBBE, Gustav. *The Pianolist: A Guide for Pianola Players*. EUA: Kessinger Publishing, 1907.
- MCELHONE, Kevin. *Mechanical Music*. Oxford: Shire Publications Ltd, 2004.
- MUNS, Eva. «La pianola: una altra forma de gaudir la música». *Wagneriana Catalana* [Barcelona], núm. 23 (2005).
- PERES DA COSTA, Neal. *Off the record: performing practises in romantic piano playing*. Nova York: Oxford University Press, 2012.
- ROQUER, Jordi. *Enregistraments sobre rotlle de pianola. Recerca sobre el sistema de perforació automàtica emprat a l'editorial Victoria, la Garriga 1905-1935*. Treball de final de màster. Director: Dr. Jaume Ayats. Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.
- SCHONBERG, Harold C. «Romantic pianists display mastery on piano roll disks». *New York Times* (28 juliol 1985).
- SITSKY, Larry. *The classical reproducing piano roll: A catalogue-index*. Vol. 1: *Composers*. Nova York: Greenwood Press, 1990a.
- *The classical reproducing piano roll: A catalogue-index*. Vol. 2: *Pianists*. Nova York: Greenwood Press, 1990b.
- SUNYOL, Martí. *De la Garriga i la seva gent*. Barcelona: ER, 1983, p. 9-39.
- TORRAS, Jordi. «La Sala Mozart: viatge sentimental por los cines de Barcelona». *La Vanguardia* (1 març 1996), p. 59.
- WOOLLEY, Benjamin. *Virtual worlds: A journey in hype and hyperreality*. Londres: Penguin Science, 1993.

LA RECEPCIÓ DE LA MÚSICA DE ROBERT GERHARD A CATALUNYA DURANT EL FRANQUISME (1948-1970): TROBADES I DESAVINENCES*

GERMÁN GAN QUESADA

RESUM

Absència cridanera en la *Historia de la música española contemporánea* (1958), de Federico Sopena; jutjat com un «compositor apàtrida» per Manuel Valls dos anys després; «racial i universalista», en opinió de Xavier Montsalvatge en el moment de la seva mort... Quina fou la sort de Robert Gerhard, i de la seva música al llarg dels més de trenta-cinc anys de franquisme? Com es va produir la seva progressiva recuperació per a l'escena musical catalana?

L'ombra distant de Gerhard va constituir-se en guia per les activitats de difusió de la música d'avantguarda del Club 49 a Barcelona, malgrat la impossibilitat d'un magisteri efectiu, tret de la figura, alhora respectada i aïllada, de Joaquim Homs, i només un grapat d'obres de la producció del compositor de Valls arribaren a les sales de concert —o, molt més sovint, a cercles més reduïts de *connoisseurs*— entre 1950 i 1970, sense que es produís una recepció continuada de les seves propostes estètiques.

El propòsit d'aquest article és assenyalar les fites principals d'aquest procés, en què la posició inicialment ambigua i incòmoda de Gerhard en el panorama cultural català del seu temps fou donant pas, no sense vacil·lacions, a un progressiu reconeixement del seu paper fonamental com a part de la tradició modernista de Catalunya i com a figura tutelar de l'avantguarda musical catalana a la fi del període d'estudi.

PARAULES CLAU: Robert Gerhard, música catalana, crítica musical, avantguarda, recepció.

* Aquest text és la versió catalana, revisada i actualitzada, de la primera part de l'article «From 'prodigal son' to 'spiritual guide': Robert Gerhard and his music during the Francoism (1945-1975)», a *Proceedings of the Third International Roberto Gerhard Conference*, Huddersfield, Centre for Research in New Music, Department of Music, University of Huddersfield (en premsa), i ha estat redactat dins del marc del projecte de recerca R+D *Música, ideologia y política en la cultura artística durante el franquismo (1938-1975)*, del Ministeri de Ciència i Innovació, HAR2010-17968.

THE RECEPTION OF ROBERT GERHARD'S MUSIC IN CATALONIA DURING THE FRANCO REGIME (1948-1970): HARMONIES AND DISHARMONIES

ABSTRACT

A conspicuous absence in Federico Sopena's *Historia de la música española contemporánea* (1958), a "composer without a homeland" two years later in the words of Manuel Valls, and a "racial and universalist" in the opinion of Xavier Montsalvatge on the occasion of his death... indeed, what was the fate of Robert Gerhard and his music during the more than thirty-five years of the Franco regime? How did his progressive recovery in the Catalan musical scene come about?

Gerhard's distant shadow became a guide for Barcelona's Club 49 and its activities conceived to spread avant-garde music, despite the impossibility of anyone here receiving any direct effective tutoring from him (with the sole exception of the then respected but isolated figure of Joaquim Homs) and only a handful of works from the oeuvre of Gerhard, the composer from Valls, reached the concert halls or, what was much more often the case, some very small circles of connoisseurs between 1950 and 1970, without there being any continued reception of his aesthetic ideas.

This paper discusses the principal milestones in this reception process, in which Gerhard's initially ambiguous and uncomfortable position in the Catalan cultural panorama of his times gave way, not without hesitations, to the progressive recognition of his fundamental role as part of the modernist tradition of Catalonia and as a leading figure of the Catalan musical avant-garde at the end of the period under consideration.

KEYWORDS: Robert Gerhard, Catalan music, music criticism, avant-garde, reception.

ELS PRIMERS PASSOS D'UN LLARG CAMÍ (1948-1951)

«Nacido en Cataluña, de padre suizo y madre catalana»,¹ «compositor suizo, tan vinculado a los medios musicales barceloneses»...² Sí, és Robert Gerhard a qui es refereixen Joaquín Rodrigo, en la seva crítica de l'estrena de la *Primera simfonia* publicada a Madrid el 1955, i un comentarista anònim des de Barcelona el març de 1949; tots dos, molt conscients de la incomoditat que la figura del compositor de Valls aixecava en el panorama cultural espanyol i català del franquisme, arran de les complexes circumstàncies polítiques i estètiques que l'envoltaven i que, amb les modificacions lògiques al pas dels mateixos canvis de les inèrcies socioculturals, s'estenen des de finals dels anys quaranta fins als primers balbujejos de la transició democràtica.

1. J[oaquín] R[ODRIGO], «El XXIX Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea». *Música* (Madrid), núm. 12-13 (segon trimestre 1955), p. 155-164; la citació és a la p. 160.

2. «Música - Primeras audiciones de obras sinfónicas», *La Vanguardia Española* (Barcelona) (18 març 1949), p. 10.

De fet, el nostre recorregut ha de remuntar-se fins al 1948 —any en què Gerhard retorna a Catalunya per a una visita estiuenca per primera vegada d'ençà del seu exili a Cambridge— per començar a trobar-nos l'inici d'un llarg seguit d'actituds contrastants envers el compositor. I és Xavier Montsalvatge, qui, molts anys després, recordaria Gerhard en els seus *Papers autobiogràfics* d'una manera força distant,³ el responsable d'informar-nos, des de les pàgines del setmanari *Destino* (a poc a poc allunyant-se dels seus orígens netament falangistes), d'aquesta presència amb entusiasme evident: Gerhard és, segons la seva opinió, «un símbolo de la inquietud siempre renovada y de la independencia estética con la que nuestros jóvenes músicos se sienten identificados»⁴ i, alhora, mereixedor de la visita que Montsalvatge anuncia als seus lectors amb l'objectiu de conèixer de primera mà la seva producció recent i donar-ne notícia en un altre article, com farà en el número d'agost d'aquell mateix any.⁵

Montsalvatge, qui —a diferència dels dos crítics esmentats al començament del text— no dubtava pas a considerar Gerhard «nuestro compatriota»,⁶ concloïa el retrat del compositor reconeixent-hi l'escassa familiaritat amb les seves obres recents, limitada a l'audició d'alguns exemples d'arranjaments de música espanyola per a la BBC... No ens n'hauríem d'espaventar: molt probablement, la primera composició de Gerhard que es va poder sentir a Barcelona després de 1939, si més no públicament, fou precisament un d'aquests arranjaments, en aquest cas de la coneguda sarsuela de Giménez Caballero *Gigantes y cabezudos*, programada pel director britànic Stanford Robinson el març de 1949, en comptes de la interpretació d'una *suite* del ballet de Gerhard *Don Quixote*.⁷ Tot i que l'assumpte extern d'aquest ballet —com ara bona part de la producció orquestral de Gerhard dels anys quaranta, de la simfonia *Homenatge a Pedrell a Flamenco* o *Alegrías*—⁸ podria semblar convenient per a la ideologia imperial i espanyolista del primer franquisme, segurament la Barcelona de 1949 encara no es veia preparada per llegir el nom de Gerhard en lletres capitals als cartells del Gran Teatre del Liceu...

3. «Me llamó la atención su voluntad analítica, la formalidad tajante de sus opiniones, la circunspección con que eludía comentar su mayor o menor vinculación con la problemática que había creado la Escuela de Viena y su perspicacia, propia de un intelectual cultivado y un tanto exclusivista.» Xavier MONTSALVATGE, *Papeles autobiográficos: Al alcance del recuerdo*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 157-158.

4. [Xavier] MONTSALVATGE, «Momento musical», *Destino* (Barcelona), núm. 571 (17 juliol 1948), p. 20.

5. X[avier] MONTSALVATGE, «La obra de Robert Gerhard en los últimos diez años», *Destino* (Barcelona), núm. 576 (21 agost 1948), p. 19.

6. Javier MONTSALVATGE, «Arnold Schoenberg o la música "atomizada"», *La Vanguardia Española* (Barcelona) (25 juliol 1951), p. 2.

7. Barcelona, 20 de març de 1949 (Orquesta Sinfónica del Liceo / Stanford Robinson). Al programa, a més de l'obra de Gerhard, hi figuraven composicions de Benjamin Britten (*Four Sea Interludes* de l'òpera *Peter Grimes*), Gustav Holst (*Lyrical Moment*) i William Walton (*Concert per a viola i orquestra*).

8. Samuel LLANO, «Polifonías del exilio: disidencia y heteroglosia en *Flamenco* (1943) de Robert Gerhard», a Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS i Adela PRESAS (ed.), *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, CSPIM, 2013, p. 387-413.

Al voltant d'aquest 1949, la situació per a la música de Gerhard a Barcelona no mostrava cap senyal de millora: el Cercle Manuel de Falla (CMF), constituït entre 1947 i 1955 i que programà sovint obres d'altres compositors estretament vinculats a Gerhard (Toldrà, Blancafort, Mompou), gairebé mai no va incloure Gerhard en les seves activitats —només Anna Ricci, a l'inici de la carrera professional, hi cantà algunes de les *Catorze cançons populars catalanes* el 1951— i, molt aviat, un dels seus membres, Manuel Valls, rebutjà expressament la seva possible influència sobre la «nova» generació de compositors catalans a la revista *Ariel*, el desembre de 1947.

Així mateix els qui representen l'episodi musical català a la primera post-guerra —Mompou, Blancafort, Gerhard— no formen un grup amb unitat de visió sinó un variat conjunt d'individualitats independents. [...] Mompou [...] Blancafort [...], i Gerhard, addicte a l'atonalisme experimental centre-europeu, no ens lleguen un patrimoni espiritual tan unitari i perdurable que les generacions presents puguin recollir i continuar.⁹

No sense motius, realment. Si fem un cop d'ull a les obres de Gerhard programades a Barcelona a l'inici de la dècada dels cinquanta, hi comprovarem que no es tracta pas del Gerhard avantguardista —malgrat el retret envers la seva «adició atonalista»—, sinó d'aquell de preguerra arrelat a una tradició de reinterpretació neoclàssica o postimpressionista del material folklòric, de la qual aquests joves compositors ja tenien prou exemples, i de més propers...

Com ara —i a diferència d'Eduard Toldrà, que al llarg dels seus anys com a director de l'Orquestra Municipal de Barcelona mai no va programar (o potser no hi va ser autoritzat) cap obra de Gerhard— Frederic Mompou, qui continuà manifestant-se sobre les composicions recents de l'autor de Valls,¹⁰ sense que això modifiqués una percepció allunyada de la seva tasca. Sens dubte, el passejant ociós que, a la Barcelona de 1951, es trobés amb el nom de Robert Gerhard com a editor de *La Merope*, de Domènec Terradellas —amb més d'un decenni de retard respecte de la seva preparació—,¹¹ no comptava amb gaires notícies actuals sobre la figura de qui havia estat un dels protagonistes de la cultura catalana només vint anys enrere...

UN DECENNI DE LENTA ACCEPTACIÓ (1951-1960)

Al voltant del 1952, tanmateix, començaran a esdevenir-se canvis substancials: és, ara, Joaquim Homs qui, en el si de l'exclusiu Club 49, engegà tot un seguit

9. Manuel VALLS, «L'hora actual de la música catalana», *Ariel*, any II, núm. 14 (desembre 1947), p. 130-131, concretament p. 130.

10. Federico MOMPOU, «Acerca del *Don Quijote* de Roberto Gerhard», *Clavileño*, núm. 5 (setembre-octubre 1950), p. 54-56.

11. Domingo TERRADELLAS, *La Merope*, ed. de Roberto Gerhard, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1951.

d'audicions de música contemporània, mantingut fins al 1962, en què la música de Gerhard tingué un lloc molt significatiu.¹² I no només això: és força difícil valorar, en la seva mesura exacta, la immensa tasca duta a terme per Homs per a la difusió de la música de Gerhard al nostre país, no tan sols en aquestes audicions públiques que permetien l'accés a enregistraments de la seva producció més recent, sinó també mitjançant nombrosos articles i assaigs en revistes i periòdics com ara *La Vanguardia Española*, *Diario de Barcelona* i *Serra d'Or*, fins a culminar en la redacció de la biografia de Gerhard —encara avui valuosíssima— publicada en versions castellana, catalana i anglesa.¹³ A tall d'exemple, quan la revista vigatana *Inquietud Artística* dedicà el novembre de 1962 un número monogràfic consagrat a la música contemporània, l'únic compositor que va rebre un espai propi va ser Robert Gerhard: la signatura, de Joaquim Homs...¹⁴

Un cop d'ull a les interpretacions d'obres de Gerhard a Catalunya durant els anys 1950 (v. taula 1) confirma una certa atenció més gran, que va més enllà de les iniciatives d'Homs al Club 49, i una tímida recuperació que, alhora, presenta dos trets rellevants i fins a un cert punt entrellaçats: d'una banda, l'èmfasi progressiu posat en la música més recent de Gerhard i la inquietud per assolir-ne una ràpida comprensió —malgrat que allò pogués suposar una mancança en la comprensió íntegra del seu catàleg— i, d'altra, el caràcter essencialment privat o, si més no, semipúblic i per a audiències reduïdes dels concerts on figurava aquesta música. Això no era tan sols una decisió voluntària: el febrer de 1953, la interpretació a Barcelona d'una obra d'un altre exiliat republicà, Salvador Bacarisse, fou boicotejada per la meitat del públic assistent¹⁵ i, sis anys més tard —segons ens suggereix José Luis de Delás—, l'estrena catalana del *Nonet* de Gerhard hauria estat envoltada de dificultats emanades de les autoritats civils fins a forçar la probabilitat d'un canvi de sala en comptes de la inicialment programada Casa Gaspar.¹⁶

12. Joaquim HOMS, *Antologia de la música contemporània del 1900 al 1959*, Barcelona, Pòrtic, 2001. Al llarg d'aquestes audicions, Homs va oferir al públic enregistraments del *Quintet de vent* i el *Concert per a piano i orquestra de cordes* (25 de gener de 1955), el *Nonet* (16 d'abril de 1958), la *Primera simfonia* i el *Quartet de corda n. 1* (5 de novembre de 1958) i, finalment, la *Segona simfonia* —amb una audició prèvia a les Joventuts Musicals— i, novament, el *Nonet* (8 de juny de 1960).

13. Joaquim HOMS, *Robert Gerhard y su obra*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, coll. «Ethos Música», núm. 16; *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991, coll. «Publicacions de la Secció de Música», núm. 35; *Robert Gerhard and his music*, Sheffield, The Anglo-Catalan Society, 2000.

14. Joaquim HOMS, «Robert Gerhard», *Inquietud Artística*, núm. 27 (novembre 1962), p. 3-4.

15. [Xavier] MONTSALVATGE, «Los conciertos», *Destino* (Barcelona), núm. 812 (28 febrer 1953), p. 28-29.

16. Heinz-Klaus METZGER i Rainer RIEHN (ed.), *José Luis de Delás*, Madrid, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2001, p. 177. Tanmateix, l'epistolari entre Gerhard i Homs al voltant dels preparatius del concert no recull cap referència a aquesta circumstància. Agraïxo a la professora Helena Martín Nieva (Universitat Ramon Llull) les dades sobre la interpretació del *Nonet* (incloent-hi el fragment de carta que tanca aquest epígraf), així com l'accés a material gràfic relatiu a la presència de la música de Gerhard en les activitats del Club 49.

TAULA 1
*Interpretacions d'obres de Robert Gerhard a Catalunya (1951-1958)*¹⁷

21 abril 1951	Institut Français	«Enemic de les dones» «Els ballaires dins un sac»	Anna Ricci, veu Jordi Giró, piano
25 juliol 1951		«Enemic de les dones» «Els ballaires dins un sac»	Anna Ricci, veu Jordi Giró, piano
25 i 30 novembre 1951 8 juliol 1952 (Girona)	Asociación Musical Estela	«Enemic de les dones» «Els ballaires dins un sac»	Anna Ricci, veu Jordi Giró, piano
12 gener 1952	Casa Bartomeu	«La mort i la donzella» «Enemic de les dones»	Conxita Badia d'Agustí, veu Maria Teresa Balcells, piano
11 juliol 1954	Casa Bartomeu	<i>Concert per a piano i orquestra de cordes</i>	Orquestra Catalana de Camera Jaume Padrós (piano) Dir.: Jacques Bodmer
23 maig 1956	Círculo Cultural Medina	<i>3 impromptus</i>	Jaume Padrós, piano
28 abril 1957	Casa Bartomeu	<i>3 impromptus</i>	Jaume Padrós, piano
16 abril 1958	Club 49	<i>Nonet</i>	Conjunt instrumental Dir.: José Luis de Delás

D'entre aquestes iniciatives per a la recuperació de l'obra gerhardiana a Barcelona, potser la més remarcable siguin els concerts organitzats per l'enginyer Josep Bartomeu i Granell entre 1948 i 1959, celebrats al Jardí dels Tarongers i a altres espais de la seva mansió de Pedralbes; hi esdevingué, per exemple, l'estrena catalana del *Concert per a piano i orquestra de cordes*, compost el 1951 per respondre a un encàrrec de Benjamin Britten. Recordem que en els concerts Bartomeu ja s'havien interpretat algunes cançons de Gerhard anys enrere, i que l'octubre de 1956 es donaria a conèixer *La Merope* de Terradellas, precisament en l'edició preparada pel compositor de Valls ja esmentada.

Juntament amb obres d'Homs, Jaume Padrós, Manuel Valls i Arnold Schönberg, l'estrena del *Concert per a piano i orquestra de cordes* es produí durant el curs 1953-1954 (11 de juliol de 1954), dins d'un cicle íntegrament conformat per obres del mestre vienès i de la seva «escola», i no rebé, fins on ens és conegut, cap reacció crítica pública, i tampoc una acollida, diguem-ne, entusiasta per

17. Les tres taules incloses en aquest article han estat elaborades mitjançant el buidatge de fonts hemerogràfiques barcelonines (*La Vanguardia Española*, *Solidaridad Nacional*, *El Correo Catalán*, *Guia musical*) i madrilenyes (*ABC*, *Ritmo*), així com de programes de mà de les col·leccions conservades, entre d'altres institucions, a la Biblioteca de Catalunya i a l'Orfeó Català.

part del selecte públic congregat, com indica la valoració *a posteriori* publicada pels mateixos organitzadors del cicle:

Enguany no podem dir que el curs Schönberg hagi estat un èxit. Les dificultats d'execució, que han exigut una preparació sovint llarga, han fet que la majoria de les obres interessants s'agombolessin a fi de temporada, i hem arribat a la saturació de les disponibilitats de temps i dels nervis de l'auditori, en el qual s'han produït unes quantes desercions, no prou compensandes pels *nous* que han vingut a satisfer una curiositat ben lloable.

A més, per als músics ha resultat un *negoci* pèssim, ja que han hagut d'estudiar moltes obres sense esperança de poder-les tornar a tocar, i encara els ha calgut fer un enorme esforç, perquè no poques vegades les partitures —que en general s'han hagut de llogar, perquè no n'hi havia de publicades— han arribat a darrera hora.

Tot això ha fet que ens quedéssim sense donar al curs tota l'amplitud que havíem imaginat. Per exemple, no hem trobat ningú que volgués executar la «Suite lírica» d'Alban Berg: la majoria dels cors invitats se n'han desdit en veure la partitura. Així mateix, a causa dels ajornaments hem hagut de tornar les partícels de la «Serenata» de Schönberg sense haver-la pogut encetar... Però, malgrat tot, ens ha estat possible de fer sentir molta música nova (sovint *nova* de fa trenta anys!).

El programa, doncs, ha estat més vast que concentrat, i si volem analitzar el seu resultat hem de dir que algunes obres han agradat moltíssim i d'altres han *revoltat* el públic, encara que en general han interessat de veres. Però a *dosis massives*, com les hem administrat, més aviat han creat enemics a la música moderna. Tal vegada hem comès un error, però el nostre mètode i el nostre gust pels programes *homogenis* ens han dut en aquest fet!¹⁸

I, com a cloenda del decenni, un esdeveniment prou notable: l'estrena a Catalunya del *Nonet*, rere un intens intercanvi epistolar entre Homs i Gerhard des d'octubre de 1957 fins a abril de 1958, en el qual fou concretant-se un programa en què, finalment —després de descartar-se la possibilitat d'un monogràfic Gerhard en directe i de la interpretació complementària de clàssics de l'avantguarda internacional, com ara Webern (op. 24) i Stravinsky (*Septet*)—, conviuriu la interpretació, dues vegades, d'aquest *Nonet* amb l'audició d'enregistraments de la *Primera simfonia* i del *Quartet de corda n. 1*. Tot un triomf, per més que minso, per a la música del compositor de Valls, malgrat algunes angúnies organitzatives d'última hora:

No vulguis saber les dificultats que hem hagut de vèncer per aconseguir portar a terme l'audició amb sis dies de temps i sense disposar prèviament del material. He passat moltes hores pensant en el *Nonet*, però no em sap gens de greu perquè val la pena de pensar-hi, sentir-lo i recordar-lo.¹⁹

18. «Consideracions de fi de curs», a *Curs 1953 a 1954: Arnold Schönberg i la seva escola*, Barcelona, s. e., [1954], s. p.

19. Carta mecanoscrita amb correccions manuscrites de Joaquim Homs a Robert Gerhard (Barcelona, 20 d'abril de 1958), Arxiu Pietat Homs.

TAULA 2
Interpretacions d'obres de Robert Gerhard a Barcelona i Madrid (1963-1968)

26 abril 1963	Pro Musica Nova (Ateneu Barcelonès)	Dos dels 3 <i>Impromptus</i>	Carles Santos, piano
23 novembre 1963	Música Oberta	7 <i>Haiku</i>	Conjunt instrumental Anna Ricci (veu)
9 gener 1964 13 febrer 1964 (Madrid)	Club 49 Ateneo	<i>Quartet de corda</i> n. 2	Cuarteto Clásico de Madrid
7 i 9 febrer 1964	Palau de la Música Catalana	<i>Concerto per a violí</i> i orquestra	O. Municipal de Barcelona Xavier Turull (violí) Dir.: Rafael Ferrer
5 març 1964 (Madrid)	Aula de Música del Ateneo	<i>Quintet de vent</i>	Quinteto de Viento de Madrid
22 maig 1964		<i>Concert for Eight</i>	Conjunt instrumental Dir.: Alain Milhaud
6 juny 1964	Música Oberta	<i>Concert for Eight</i>	Conjunt instrumental Dir.: Alain Milhaud
27 octubre 1964 (Madrid)	II Festival de Música de España y América	<i>Quartet de corda</i> n. 2	Cuarteto Clásico de Radio Nacional
21? desembre 1964	British Institute	<i>Concert per a</i> <i>piano i orquestra</i> (reducció pianística)	X. Turull, violí Àngel Soler, piano ²⁰
13 març 1965	Orfeó Català	«Cançó del ventall»	Anna Ricci, veu Jordi Giró, piano
18 i 20 octubre 1966	Música d'avui al Tinell	<i>Quartet de corda</i> n. 1 i 2	Quatuor Parrenin
22 febrer 1967 (Madrid)	Ateneo	Cançons	Anna Ricci, veu Àngel Soler, piano
5 juny 1967	Música Oberta	<i>Hymnody</i>	Conjunt instrumental Dir.: Alain Milhaud
8 i 10 desembre 1967	Palau de la Música Catalana	<i>Dances de Don Quixote</i>	Orquesta Municipal de Barcelona Dir.: Antoni Ros-Marbà
17 i 18 gener 1968 (Madrid)	Club de Conciertos Festivales de España	<i>Alegrías (suite)</i>	Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española Dir.: Enrique García Asensio
16 maig 1968	Música Oberta	<i>Hymnody</i>	Conjunt instrumental Dir.: Konstantin Simonovic
21 abril 1969 (Madrid)	Radio Nacional de España Teatro Real	<i>Libra</i>	Grupo Alea Dir.: José María Franco Gil
5 novembre 1969 (Madrid)	Teatro Real	<i>Fantasia</i>	John Williams, guitarra

20. Una fotografia conservada a la Biblioteca de Catalunya (Fons Frederic Mompou M 4989/8, 35) mostra Mompou, Valls i Montsalvatge després d'assistir a una interpretació prèvia del

GERHARD A CATALUNYA AL LLARG DELS ANYS 1960: UNA RECUPERACIÓ DEFINITIVA?

Les activitats musicals del Club 49 i la seva promoció de la música de Gerhard cobraren un nou impuls des del començament de la dècada dels seixanta (v. taula 2), aprofitant l'organització o el suport de diversos cicles de concerts. Aquest fou el cas de «Música oberta», des de 1960, o de «Música d'avui al Tinell», per bé que un dels seus promotors, Josep Maria Mestres Quadreny, no conegué personalment el compositor fins a 1965,²¹ i també el de Joventuts Musicals i el seu altaveu a partir de 1963, el Festival Internacional de Música de Barcelona.

Algunes d'aquestes ocasions adquiriren, també, una significació singular, com ara la tria dels 7 *haiku* com a part del programa musical d'inauguració de *La Ricarda* de Ricard Gomis el novembre de 1963²² o la interpretació, a càrrec d'un conjunt madrileny, del *Segon quartet de corda* el gener de 1964, amb motiu de la qual Montsalvatge va escriure a les pàgines de *La Vanguardia* una de les seves crítiques de tarannà més líric.

[...] conducente a efectos sonoros que hacen pensar en una especie de neo-impressionismo, con repetidas sugerencias que el oído asimila a efectos visuales; puntos de luz de aparición y desaparición instantáneas, líneas fugitivas que se cruzan en el espacio, extrañas formas que se contraen o dilatan, estructuras misteriosas que el timbre de los cuatro instrumentos sugieren y que revelan una habilidad por parte del compositor muy digna de admiración.²³

No hauríem de perdre, però, una perspectiva correcta: aquesta vaguetat estilística es correspon amb un creixent malentès estètic entre els interessos mateixos d'un Montsalvatge en ple procés d'*ajournement* lingüístic i la riquesa i complexitat de la música tardana de Gerhard; la distància cortesa establerta pel compositor gironí en les seves consideracions troba altres moments més radicals, com ara quan considera la possibilitat de caiguda en «lo monstruoso» si Gerhard persistia en l'ús de sonoritats electròniques mitjançant instruments tradicionals, com era —segons Montsalvatge el maig de 1964— l'arriscada aposta del *Concert for eight*.²⁴

Concert per a violí i orquestra, en reducció pianística, per part del mateix duo (Valls, Instituto Laboral, 18 de desembre de 1964).

21. Mestres fou un dels assistents a l'audició d'un enregistrament de la *Segona simfonia* el maig de 1960 (Joventuts Musicals), v. n. 12. Comunicació personal (26 d'abril de 2012).

22. Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS, «Roberto Gerhard and Ricard Gomis: A long and fruitful friendship», a *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference: May 27-28th 2010*, Huddersfield, University of Huddersfield, Department of Music, Centre for Research in New Music, 2010, p. 28-33.

23. X[avier] M[ONTSALVATGE], «Música abierta patrocinada por el "Club 49" en el Colegio Oficial de Arquitectos», *La Vanguardia Española* (Barcelona) (12 gener 1964), p. 32.

24. Xavier MONTSALVATGE, «Música castellana de los polifonistas y de los contemporáneos catalanes en la Real Capilla de Santa Águeda», *La Vanguardia Española* (Barcelona) (24 maig 1964), p. 52.

Altres veus crítiques, potser menys autoritzades, però sens dubte força influents, anaven encara més enllà a mostrar una incomprensió total: en ocasió de l'estrena espanyola del *Concert per a violí i orquestra* el febrer de 1964, el crític de *La Vanguardia* Álvaro Ruibal titllava Gerhard de «compositor malogrado», víctima de la «inflación superrealista» i tan confós com la resta de la seva generació, «envejecida y mustia».²⁵ I les informacions publicades en altres mitjans de comunicació no s'apartaven gens d'una consideració general que rebutjava, alhora, el reconeixement polític de l'exili del compositor²⁶ i l'eclecticisme i «frialidad esquemática» del concert presentat per Xavier Turull.²⁷ Sense entrar a jutjar l'evident manca de coherència de criteris estètics que s'hi reflecteixen, si el *Concert per a violí i orquestra*, compost per Gerhard entre 1942 i 1945, no hagués hagut d'esperar gairebé quinze anys a ser estrenat a Barcelona, una altra cosa crítica fóra...

Però potser no cal que siguem massa severos amb aquestes paraules: és, un altre cop, la discontinuïtat en la recepció de la música de Gerhard el fet més notori a l'hora d'explicar el desencaminament crític, si més no entre els sectors més conservadors del públic, per al qual la catalanitat i els antecedents polítics del compositor no constituïen arguments gaire favorables. En altres mitjans, per contra, és exactament la seva consciència identitària i el seu progressisme intel·lectual — omesos però soterrats en les crítiques de Ruibal o Bayod — els factors determinants per a la valoració positiva d'aquest *Concert per a violí i orquestra*, tot i la seva evident obsolescència. Així, Sebastià Benet, des de les pàgines de *Serra d'Or*, ens en dóna una perspectiva radicalment diferent: ens referim de debò a la mateixa composició quan hi llegim que la distingeix «un criteri musical molt clar i equilibrat, agosarat i segur, ple de fantasia i força [...] el qual reuneix les millors qualitats de Bartók i Berg i hi afegeix una llum latina i una brillantor mediterrània?»²⁸

D'altra banda, què s'esdevenia amb la música de Gerhard fora de Barcelona? Massa allunyat per erigir-se com un model efectiu, massa «modern» per ser realment «avantguardista» —i sense el contradictori estímul de la seva condició catalana—, no ens estranyarà gaire que la presència del compositor a Madrid no sigui, en aquests anys, res més que una anècdota, tot i que alguns mitjans, com ara la revista *Índice* el desembre de 1956, es lamentessin públicament del desconeixement d'un compositor celebrat a la resta d'Europa i del món occidental, com demostrava un recent número monogràfic de la revista *The Score*.²⁹ Ni tan sols en-

25. Álvaro RUIBAL, «El primer concierto de invierno de la Orquesta Municipal», *La Vanguardia Española* (Barcelona) (9 febrer 1964), p. 43.

26. «Robert Gerhard, por una serie de vicisitudes y llevado también por su característica personal, ha partido de nuestro suelo [...]», Rosendo LLATES, «Pedrell y Schoenberg - Gerhard, popular y erudito», *El Correo Catalán* (Barcelona) (15 febrer 1964), p. 10.

27. R. BAYOD Y SERRAT, «En el Palacio de la Música - Xavier Turull, con la Orquesta Municipal», *Solidaridad Nacional* (Barcelona) (11 febrer 1964), p. 14.

28. Sebastià BENET, «L'actualitat musical: els concerts d'hivern de l'Orquesta Municipal de Barcelona», *Serra d'Or* (Barcelona), any VI, núm. 5 (maig 1964), p. 36-39, concretament p. 36.

29. «Revelación, en el extranjero, de un compositor español», *Índice* (Madrid), núm. 95-96 (novembre-desembre 1956), p. 31.

tre les activitats del grup madrileny d'avantguarda més actiu, l'Aula de Música de l'Ateneo de Madrid³⁰ —on es reunien, entre d'altres, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter o Ramón Barce—, no hi havia lloc per a la música de Gerhard, de la qual només el seu *Quintet per a instruments de vent*, de 1928, arribà a sentir-s'hi el març de 1964,³¹ sense que se l'hi dediqués, com sí que fou el cas per a altres compositors espanyols de la seva generació, cap sessió d'estudi específica.

Des d'una perspectiva més personal, la situació no era gaire diferent: Halffter, en les seves tasques com a director d'orquestra, només va programar una obra de Gerhard durant aquests anys —*Pedrelliana*, el 2 de novembre de 1967, i a Londres, dirigint la New Philharmonia Orchestra; Luis de Pablo no va incloure cap composició gerhardiana en el seu catàleg de música contemporània publicat el 1968,³² i l'última obra del nostre compositor que Barce comentà en la seva revisió de la *Guía de la música contemporánea*, publicada el 1966, és, precisament..., un «vell» amic, el *Concert per a violí i orquestra*.³³ A altres riberes, la possible distinció conceptual, estètica i identitària entre música catalana i espanyola (o, més aviat, madrilenya) es difuminava subtilment: quan el 28 de maig de 1968, Leonardo Balada³⁴ dirigí un concert de «Música contemporània espanyola» al Carnegie Hall de Nova York, hi figuraven compositors arrelats a Madrid (Bernaola, Halffter, Tomás Marco) i d'altres de catalans o estretament lligats a Catalunya (Mestres Quadreny, Hidalgo, Balada), sota l'ombra protectora de Gerhard i dels seus 7 *haiku*, música realment contemporània..., dels seus pares, ja que foren composts el 1922.

La pobra familiaritat amb la música de Gerhard a Espanya i a Catalunya no es va resoldre amb l'enregistrament de la *Primera simfonia* i de les *Danses de Don Quixote* com a part de l'«Antologia Històrica de la Música Catalana», editada per Edigsa el 1966 i que rebé un dels premis Joventuts Musicals a la convocatòria del II Gran Premi del Disc Català, i ni tan sols l'infructuós projecte de publicació, preparat per Homs, dels assajos del compositor a l'editorial Aymà —tot i anunciar-se com a imminent al llarg de l'estiu de 1968 amb el títol de *Fruits i apunts d'un compositor*—, hauria pogut alleujar aquesta ignorància: darrere s'amagava un joc d'oblits i de silencis que recorria la historiografia musical en aquests anys.

30. És molt significatiu que un dels impulsors dels joves compositors madrilenys d'aquests anys, el crític musical Enrique Franco, ni tan sols esmenti Gerhard quan fa balanç de l'activitat dels autors exiliats després de la Guerra Civil. Enrique FRANCO, «Veinte años de música española», *La Escafeta Literaria* (Madrid), núm. 168 (1 maig 1959), p. 8-9.

31. La programació a l'Ateneo de Madrid del *Segon quartet de corda* (13 de febrer de 1964) i d'algunes cançons per part d'Anna Ricci (22 de febrer de 1967) tingué lloc fora de les activitats de l'Aula de Música.

32. Luis de PABLO, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.

33. Manfred GRÄTER, *Guía de la música contemporánea*, Madrid, Taurus, 1966, p. 104-106.

34. Cinc anys enrere, Balada havia donat notícia de l'èxit de les composicions simfòniques de Gerhard als Estats Units. Leonardo BALADA, «Nueva York: Roberto Gerhard, el compositor catalán que recibe el reconocimiento de Europa y América», *La Vanguardia Española* (Barcelona) (9 abril 1963), p. 27.

Únicament profundes discrepàncies ideològiques i estètiques, i la manca afegida de referències reals recents de la seva música, poden explicar l'absència de Gerhard en llibres tan significatius com ara la *Historia de la música española contemporánea* (1958), de Federico Sopena,³⁵ o bé *La música y los músicos españoles en el siglo XX* (1963), d'Antonio Fernández-Cid.³⁶ No era, tanmateix, una circumstància exclusivament espanyola —potser hi surava la qüestió: qui ha d'encarregar-se (catalans, espanyols, anglesos...), d'en Gerhard?—, si tenim en compte que la segona edició de *The Music of Spain* de Gilbert Chase deixava de banda tota la seva música composta després de 1937,³⁷ per bé que sí que s'hi incloïen consideracions actualitzades sobre la música catalana i l'exili republicà fins al moment d'edició del llibre, el 1958.

Àdhuc en contextos molt més propers, hi persistia la malfiança: Manuel Valls enllesteix Gerhard en dues pàgines en la seva monografia *La música catalana contemporània* (1960), i només n'hi dedicà quatre en la no gaire posterior *La música española después de Manuel de Falla* (1962). De fet —i s'hi apunta una altra vegada l'esmentada incomoditat identitària—, per a Valls, Gerhard es mostrava molt «allunyat de la immanència dels problemes estètics»³⁸ del país, fins al punt de merèixer el qualificatiu d'«apàtrida»,³⁹ i havia de ser valorat segons els mateixos criteris de qüestionable identitat «racial» de la seva música i de sacrifici de la Bellesa a l'altar de la Forma que ja es van exposar en el vell i ben conegut debat entre Gerhard i Millet en les pàgines de *Mirador* al voltant de 1930.

Gerhard, en su posición de músico adscrito al atonalismo vienés, ha evolucionado desde los principios iniciales de este régimen de composición hasta una problemática sonora producto de su particular experiencia. En ella apreciamos, junto con la calidad de su «oficio», la síntesis conceptual alcanzada con la que obtiene un producto musical, cuya pureza entraña con frecuencia, debido a su concentrado intelectualismo, cierta aridez y sequedad expositiva que a su vez se traduce en un uniformismo auditivo en el que se diluye la personalidad de su autor, que en consecuencia resulta irreconocible.⁴⁰

35. Federico SOPEÑA, *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, Rialp, 1958. Posteriorment, Sopena acceptaria la música de Gerhard com una «respuesta correcta» a l'hora de conciliar la severitat estructural dodecafònica i l'expressivitat musical. Federico SOPEÑA, «Obras de Roberto Gerhard», *ABC* (Madrid) (5 gener 1966), p. 88.

36. Antonio FERNÁNDEZ-CID, *La música y los músicos españoles en el siglo XX*, Madrid, Cultura Hispánica, 1963.

37. Gilbert CHASE, *The Music of Spain*, Nova York, Dover, 1958, p. 170.

38. Manuel VALLS, *La música catalana contemporània*, Barcelona, Selecta, 1960, coll. «Biblioteca Selecta», núm. 283, p. 140.

39. «A l'hora de fer balanç dels resultats de l'adopció del sistema atonal citat, és indiscutible que el guany en puresa de l'expressió sonora és cert, però no és menys veritat que l'obra perd caràcter i es despersonalitza per oferir-nos, en resum, un experiment musical que, a força de voler ésser universal, resulta a voltes apàtrida», Manuel VALLS, *La música catalana contemporània*, Barcelona, Selecta, 1960, coll. «Biblioteca Selecta», núm. 283, p. 142.

40. Manuel VALLS, *La música española después de Manuel de Falla*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 156.

La mort de Gerhard, el gener de 1970, suposà un efímer reconeixement en els mitjans de comunicació i auditoris, sobretot a Barcelona: *La Vanguardia* (aleshores encara *La Vanguardia Española*) li dedicà una pàgina sencera, en la qual Homs, Mompou, Montsalvatge i Valls lloaren, sense reserves, la seva figura,⁴¹ i *Serra d'Or* i *Guia Musical* van acollir assajos d'Homs *in memoriam* de Gerhard,⁴² compartint, en la primera revista, l'espai de la pàgina amb la necrològica de Jaume Pahissa per Manuel Valls, en una mena de fi metafòrica d'una era de la música catalana, si fem cas omís de la longevitat de Pau Casals...

Però un altre cop, els camins de la música de Gerhard a Catalunya no eren pas rectes: tret de l'homenatge privat que li va consagrar el fidelíssim Club 49 el març de 1970,⁴³ la interpretació d'algunes de les seves obres durant el posterior Festival Internacional de Música, la tardor d'aquell any, no va transcórrer sense esglais: la *Tercera simfonia* hagué de ser ajornada un dia —fins al 27 d'octubre— arran de «problemes tècnics» amb l'instrumentari electrònic, i dues de les obres inicialment previstes en un concert monogràfic (*Concerto for Eight* i *Libra*) es van «despenjar» del programa davant la impossibilitat d'assolir-ne una versió mínimament adequada. Encara més significatiu: aquest concert es produí, segons reconeix la crítica, en un Palau desatent i gairebé desèrtic...⁴⁴

No hi havia ja, doncs, lloc per a Gerhard en la música catalana? Havia esdevingut només un referent històric, com mantenia Sebastià Benet en un article publicat a *Serra d'Or* el desembre de 1970 amb motiu de l'esmentada interpretació de *Collages*, la seva tercera simfonia?

Robert Gerhard, recentment desaparegut a l'exili, ha estat el valor més sòlid en la creació catalana dels darrers anys, al nivell de la maduresa. Gerhard, deixeble de Schönberg, ha continuat la línia de la «gran música» amb una dedicació exemplar, i ha revelat unes facultats creadores de primera categoria, sobre la base d'un ofici sense falles. Escoltant la *Simfonia núm. 3, collages* per a orquestra i banda electrònica, tenia la impressió de presenciar un esforç heroic, sobrehumà, apellant a tots els recursos, per tal de salvar l'existència de la «música». Per a mi Gerhard ha estat un dels últims grans valors de la música en el seu sentit tradicional, i àdhuc ha dedicat sincers esforços a la recerca de noves idees. Ha fet més d'allò que podríem demanar a un home de

41. Xavier MONTSALVATGE, «Robert Gerhard, músico racial y universalista»; Joaquín HOMES, «In memoriam»; Federico MOMPOU, «Mi lejana amistad con Gerhard»; Manuel VALLS, «Un compositor de primera línea»; Xavier BENGUEREL, «Una injusticia que es preciso corregir», *La Vanguardia Española* (Barcelona) (11 gener 1970), p. 31.

42. Joaquim HOMES, «Record de Robert Gerhard», *Serra d'Or* (Barcelona), any XII, núm. 125 (15 febrer 1970), p. 69-71, i «Robert Gerhard (1896-1970)», *Guia Musical*, núm. 11 (17 gener 1970), p. 14 i 16.

43. Barcelona (capella de Santa Àgata), 11 de març de 1970. Àngel Soler hi interpretà els *Dos apunts* i els *3 impromptus*, i un conjunt instrumental dirigit per Eugeni Gassull, els *7 haiku* (amb la soprano Maria del Carmen Bustamante) i *Libra*.

44. SOLIUS (pseudònim de Xavier Montsalvatge), «Audición-homenaje a la memoria de Robert Gerhard», *La Vanguardia Española* (Barcelona) (8 octubre 1970), p. 51.

la seva generació (1896-1970), i moltes de les seves obres hauran d'estar presents en una veritable antologia musical del segle XX.⁴⁵

Per al públic assidu del Palau de la Música Catalana al llarg de la temporada 1969/1970 no hi havia gaires dubtes: Gerhard no pertanyia al seguit de compositors que, a judici seu, millor representaven «la tradició musical catalana», i el depassaven amb escreix altres noms cogeneracionals més propers (Mompou, Montsalvatge, Casals) i àdhuc de més joves, com ara Josep Maria Mestres Quadreny.⁴⁶ L'exclusió del compositor de la mostra «Una dècada de música catalana», exhibida al mateix Palau l'octubre de 1970, confirmava —tot i l'afirmació del comissari, Manuel Valls, de no comportar cap judici de valor—⁴⁷ el fet que, juntament amb Mompou i Blancafort, Gerhard no era, per a bona part del món musical català, sinó un creador depassat per la marxa històrica de la música del país i per la caducitat i manca de continuïtat del seu possible magisteri:

Gerhard ha portat al límit de la perfecció i de síntesi, en aquests últims anys, el desenvolupament molt personal de les possibilitats potenciades en la normativa serial. En l'esmentada via, arriba a solucions d'un atematisme total, emmarcades en una suggestiva sonoritat. Cal subratllar el fet, perquè vol dir que, en mans de Gerhard, el cànon dodecafònic, que per a alguns ha constituït una confortable acadèmia, ha estat un trampolí per a fer insòlites especulacions amb el so.⁴⁸

La «batalla per Gerhard», però, no estava encara del tot perduda. Malgrat la molt parca presència d'interpretacions de les seves obres a Barcelona durant els darrers anys del franquisme (v. taula 3) i l'ambigüitat o el rebuig dels crítics musicals més influents a la ciutat comtal,⁴⁹ el valor simbòlic del compositor no deixà de créixer de manera gradual fins a la transició: el primer concert del nou Grup Instrumental Català (Barcelona, Fundació Joan Miró, 31 de gener de 1977) fou

45. Sebastià BENET, «El meu festival», *Serra d'Or* (Barcelona), any XII, núm. 135 (15 desembre 1970), p. 124.

46. «Enquesta musical», *Guia Musical* (Barcelona), núm. 6/7 (20 novembre 1970), p. 4-24, concretament p. 14-17.

47. Manuel VALLS, «Una dècada de música catalana», a *Una dècada de música catalana: 1960-1970: Barcelona, octubre 1970*, catàleg de l'exposició organitzada per Joventuts Musicals i el VIII Festival Internacional de Música de Barcelona, Barcelona, s. e. [Juventudes Musicales], 1970, p. 3-5, concretament p. 4. Aquest text fou parcialment reproduït a *Guia Musical*, núm. 5 (13 novembre 1970), p. 8-9 [«Una dècada de música catalana 1960-1970»], i també, sota la seva forma original com a conferència inaugural de la mostra (Barcelona, Saló de Cent, 25 de setembre de 1970), publicat a Manuel VALLS, *La música en el món d'avui i altres assaigs*, Palma de Mallorca, Moll, 1971, col·l. «Raixa», núm. 86, p. 125-137.

48. Manuel VALLS, *La música en el món d'avui i altres assaigs*, Palma de Mallorca, Moll, 1971, col·l. «Raixa», núm. 86, p. 131.

49. Fenomen de què m'ocupo a l'epígraf «Robert Gerhard in the latter Francoism (1968-1975): a glance through the music critic in Barcelona» de l'article origen d'aquest text. (Vegeu nota inicial.)

TAULA 3
Interpretacions d'obres de Robert Gerhard a Barcelona (1971-1975)

8 febrer 1973	Collegi d'Arquitectes British Institute	<i>DNA in reflection</i>	
10 octubre 1973	Club 49	7 <i>Haiku</i> [<i>Libra</i>] ⁵⁰	Conjunt Català de Música Contemporània Maria del Carme Decamp, veu Dir.: Isidoro García Polo
13 agost 1974	Serenates al Barri Gòtic	Cançons	M. del Carme Decamp, veu Carme Poch, piano
25 octubre 1974	Festival Internacional de Música de Barcelona	<i>Gemini</i>	Nona Liddell, violí John Constable, piano
9 setembre 1975	Serenates al Barri Gòtic	<i>Dos apunts</i>	Carles Santos, piano

concebut com a homenatge explícit a Gerhard, del qual fou interpretada *Libra*, per part dels autors que hi eren representats: Joaquim Homs (*Sagitari*), Josep Cercós (*Text, context i pretext*), Josep Maria Mestres Quadreny (*Homenatge a Robert Gerhard*), Andrés Lewin-Richter (*Collage*) i Anna Bofill (*Quartet*). I tan sols dos mesos més tard les Jornades de Treball del Congrés de Cultura Catalana a Palma reclamaven com a objectiu prioritari la difusió de l'obra musicogràfica del compositor.⁵¹ Es trepitjava, potser, ja amb fermesa el camí d'una tasca sempre endarrerida: la definitiva recuperació de Gerhard per a la cultura del seu propi país?

CONCLUSIÓ OBERTA AL FUTUR

En el primer paràgraf de la introducció, datada a Barcelona el 1936 i publicada en el seu català original, de l'edició de *La Merope* de Terradellas, afirmava Robert Gerhard: «El Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya, en publicar l'òpera *Merope*, de Terradellas, creu [...] donar compliment a un deure de cultura i patriotisme com el que ha promogut en la majoria de les nacions cultes l'edició crítica dels monuments del patrimoni musical respectiu.»⁵² Fa sis anys, el Centre per a la Promoció i Difusió del Patrimoni Musical Català es va posar sota la tutela simbòlica del compositor; tanmateix, si això ha de ser quelcom més que fer-ne una patum venerable, és necessari liquidar el deute contret amb Gerhard a Catalunya: encara s'han de consultar els seus escrits a l'antologia anglesa editada

50. *Libra* fou finalment substituïda per l'*Impromptu per a 10 instruments* d'Homs.

51. *Congrés de Cultura Catalana: Resolucions*, vol. 2, Barcelona, Curial et al., 1978, p. 240. 3 v.

52. Domingo TERRADELLAS, *La Merope*, ed. de Roberto Gerhard, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1951, p. [VII].

per Meirion Bowen el 2000 —fins i tot, alguns escrits publicats originalment en català—⁵³ i cal urgentment actualitzar (incorporant-hi la documentació treta a la llum durant les dues darreres dècades dels arxius Gerhard a Valls i Cambridge i les noves aportacions musicològiques)⁵⁴ la biografia d'Homs i l'acostament personal de Mestres Quadreny, publicat el 2011, juntament amb la reedició de part de la seva producció simfònica i de cambra.⁵⁵

Ens manquen, per sobre de tot, estudis analítics aprofundits sobre àmplies àrees del seu catàleg i una renovació discogràfica que completi el nostre coneixement, a hores d'ara parcial, de la seva música, l'interès per la qual —corroborat per les successives Robert Gerhard Conferences dutes a terme a Huddersfield (2010), Barcelona (2012) i Alcalá de Henares (2013) [*www.robertogerhard.com*]— no sembla haver tingut el mateix ressò en el si de la musicologia catalana. Tant de bo l'horitzó proper del 2020, quan es commemorarà el cinquantè aniversari de la mort del compositor, sigui l'esperó necessari per donar a Gerhard el lloc que li correspon en la cultura de la modernitat a Catalunya.

BIBLIOGRAFIA

- ADKINS, Monty; RUSS, Michael. *The Roberto Gerhard companion*. Aldershot: Ashgate, 2013.
- BALADA, Leonardo. «Nueva York: Roberto Gerhard, el compositor catalán que recibe el reconocimiento de Europa y América». *La Vanguardia Española* [Barcelona] (9 abril 1963), p. 27.
- BAYOD Y SERRAT, R. «En el Palacio de la Música - Xavier Turull, con la Orquesta Municipal». *Solidaridad Nacional* [Barcelona] (11 febrer 1964), p. 14.
- BENET, Sebastià. «L'actualitat musical: els concerts d'hivern de l'Orquestra Municipal de Barcelona». *Serra d'Or* [Barcelona], any VI, núm. 5 (maig 1964), p. 36-39.
- «El meu festival». *Serra d'Or* [Barcelona], any XII, núm. 135 (15 desembre 1970), p. 124.
- BENGUEREL, Xavier. «Una injusticia que es preciso corregir». *La Vanguardia Española* [Barcelona] (11 gener 1970), p. 31.
- CHASE, Gilbert. *The Music of Spain*. Nova York: Dover, 1958, p. 170.
- «Consideracions de fi de curs». A: *Curs 1953 a 1954: Arnold Schönberg i la seva escola*. Barcelona: s. e., [1954].
- Congrés de Cultura Catalana: Resolucions*. Barcelona: Curial et al., 1978. 3 v.

53. Robert GERHARD, *Gerhard on music: Selected writings*, ed. de Meirion Bowen, Aldershot, Ashgate, 2000.

54. De les quals destaquen, ambdues molt recents, Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS, *Pasión, desarraigo y literatura: El compositor Robert Gerhard*, Madrid, Antonio Machado Libros, Fundación Scherzo, 2013, coll. «Musicalia Scherzo», núm. 12, i Monty ADKINS i Michael RUSS (ed.), *The Roberto Gerhard companion*, Aldershot, Ashgate, 2013.

55. Josep Maria MESTRES QUADRENY, *Vida i obra de Robert Gerhard*, Barcelona, Centre Robert Gerhard, 2011.

- «Enquesta musical». *Guia Musical* [Barcelona], núm. 6/7 (20 novembre 1970), p. 4-24, concretament 14-17.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música y los músicos españoles en el siglo xx*. Madrid: Cultura Hispánica, 1963.
- FRANCO, Enrique. «Veinte años de música española». *La Estafeta Literaria* [Madrid], núm. 168 (1 maig 1959), p. 8-9.
- GAN QUESADA, Germán. «From ‘prodigal son’ to ‘spiritual guide’: Robert Gerhard and his music during the Francoism (1945-1975)». A: *Proceedings of the Third International Roberto Gerhard Conference*. Huddersfield: Centre for Research in New Music: Department of Music: University of Huddersfield, 2014. [En premsa]
- GERHARD, Robert. *Gerhard on Music: Selected writings*. Ed. de Meirion Bowen. Aldershot: Ashgate, 2000.
- GRÄTER, Manfred. *Guía de la música contemporánea*. Madrid: Taurus, 1966, p. 104-106.
- HOMS, Joaquim. «Robert Gerhard». *Inquietud Artística*, núm. 27 (novembre 1962), p. 3-4.
- «In memoriam». *La Vanguardia Española* [Barcelona] (11 gener 1970), p. 31.
- «Robert Gerhard (1896-1970)». *Guia Musical*, núm. 11 (17 gener 1970), p. 14 i 16.
- «Record de Robert Gerhard». *Serra d’Or* [Barcelona], any XII, núm. 125 (15 febrer 1970), p. 69-71.
- *Robert Gerhard y su obra*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1987. (Ethos Música; 16)
- *Robert Gerhard i la seva obra*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1991. (Publicacions de la Secció de Música; 35)
- *Robert Gerhard and his music*. Sheffield: The Anglo-Catalan Society, 2000.
- *Antología de la música contemporánea del 1900 al 1959*. Barcelona: Pòrtic, 2001.
- LLANO, Samuel. «Polifonías del exilio: disidencia y heteroglosia en *Flamenco* (1943) de Robert Gerhard». A: SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia; PRESAS, Adela (ed.). *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo xx*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. CSPIM, 2013, p. 387-413.
- LLATES, Rosendo. «Pedrell y Schoenberg - Gerhard, popular y erudito». *El Correo Catalán* [Barcelona] (15 febrer 1964), p. 10.
- MESTRES QUADRENY, Josep Maria. *Vida i obra de Robert Gerhard*. Barcelona: Centre Robert Gerhard, 2011.
- METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer (ed.). *José Luis de Delás*. Madrid: Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones, 2001.
- MOMPOU, Federico. «Acerca del *Don Quijote* de Roberto Gerhard». *Clavileño*, núm. 5 (setembre-octubre 1950), p. 54-56.
- «Mi lejana amistad con Robert Gerhard». *La Vanguardia Española* [Barcelona] (11 gener 1970), p. 31.
- MONTSALVATGE, [Xavier]. «Momento musical». *Destino* [Barcelona], núm. 571 (17 juliol 1948), p. 20.
- MONTSALVATGE, X[avier]. «La obra de Robert Gerhard en los últimos diez años». *Destino* [Barcelona], núm. 576 (21 agost 1948), p. 19.
- MONTSALVATGE, Javier. «Arnold Schoenberg o la música “atomizada”». *La Vanguardia Española* [Barcelona] (25 juliol 1951), p. 2.

- MONTSLAVATGE, [Xavier]. «Los conciertos». *Destino* [Barcelona], núm. 812 (28 febrer 1953), p. 28-29.
- M[ONTSLAVATGE], X[avier]. «Música abierta patrocinada por el “Club 49” en el Colegio Oficial de Arquitectos». *La Vanguardia Española* [Barcelona] (12 gener 1964), p. 32.
- MONTSLAVATGE, Xavier. «Música castellana de los polifonistas y de los contemporáneos catalanes en la Real Capilla de Santa Águeda». *La Vanguardia Española* [Barcelona] (24 maig 1964), p. 52.
- MONTSLAVATGE, Xavier. «Robert Gerhard, músico racial y universalista». *La Vanguardia Española* [Barcelona] (11 gener 1970), p. 31.
- MONTSLAVATGE, Xavier. *Papeles autobiográficos: Al alcance del recuerdo*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988. [Ed. catalana: *Papers autobiogràfics: A l'abast del record*. Barcelona: Destino, 1991]
- «Música: Primeras audiciones de obras sinfónicas». *La Vanguardia Española* [Barcelona] (18 març 1949), p. 10.
- PABLO, Luis de. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Ciencia Nueva, 1968.
- «Revelación, en el extranjero, de un compositor español». *Índice* [Madrid], núm. 95-96 (novembre-desembre 1956), p. 31.
- R[ODRIGO], J[oaquín]. «El XXIX Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea». *Música* [Madrid], núm. 12-13 (segon trimestre 1955), p. 155-164.
- RUÍBAL, Álvaro. «El primer concierto de invierno de la Orquesta Municipal». *La Vanguardia Española* [Barcelona] (9 febrer 1964), p. 43.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. «Roberto Gerhard and Ricard Gomis: A long and fruitful friendship». A: *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference: May 27-28th 2010*. Huddersfield: University of Huddersfield. Department of Music. Centre for Research in New Music, 2010, p. 28-33.
- *Pasión, desarraigo y literatura: El compositor Robert Gerhard*. Madrid: Antonio Machado Libros: Fundación Scherzo, 2013. (Musicalia Scherzo; 12)
- SOLIUS (pseudònim de Xavier Montsalvatge). «Audición-homenaje a la memoria de Robert Gerhard». *La Vanguardia Española* [Barcelona] (8 octubre 1970), p. 51.
- SOPEÑA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1958.
- «Obras de Roberto Gerhard». *ABC* [Madrid] (5 gener 1966), p. 88.
- TERRADELLAS, Domingo. *La Merope*. Ed. de Roberto Gerhard. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central, 1951.
- VALLS, Manuel. «L'hora actual de la música catalana». *Ariel*, any II, núm. 14 (desembre 1947), p. 130-131.
- *La música catalana contemporània*. Barcelona: Selecta, 1960. (Biblioteca Selecta; 283)
- *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962, p. 156.
- «Un compositor de primera línea». *La Vanguardia Española* [Barcelona] (11 gener 1970), p. 31.
- «Una dècada de música catalana». A: *Una dècada de música catalana: 1960-1970: Barcelona, octubre 1970*. Catàleg de l'exposició organitzada per Joventuts Musicals i el

VIII Festival Internacional de Música de Barcelona. Barcelona: s. e. [Juventudes Musicales], 1970, p. 3-5.

VALLS, Manuel, «Una dècada de música catalana 1960-1970». *Guia Musical*, núm. 5 (13 novembre 1970), p. 8-9.

— *La música en el món d'avui i altres assaigs*. Palma de Mallorca: Moll, 1971. (Raixa; 86)

— *Entreactes de concert*. Barcelona: Pòrtic, 1973. (Llibre de Butxaca; 84)

TAULA

ARTICLES

Jordi Ballester i Gibert

ICONOGRAFIA MUSICAL EN EL CÒDEX DE LES *LEGES PALATINAE* (1337)
DEL REGNE DE MALLORCA

11

Josep Maria Gregori i Cifré

TOMÀS MILANS I GODAYOL, ESCOLÀ I MESTRE DE CAPELLA DEL PALAU
DE LA COMTESSA (C. 1680-1714) I LA SEVA RELACIÓ AMB SANT JOSEP ORIOL

39

Josep Dolcet

ENTRE HÄNDEL, GLUCK I ELS BACH: DOMÈNEC TERRADELLAS
A LONDRES (1746-1748)

91

Daniel Codina i Giol

PETITES DADES BIOGRÀFIQUES I HISTORIOGRÀFIQUES DE MÚSICS CATALANS
DELS SEGLES XVIII-XIX

115

Jordi Rifé i Santaló

OBRES DE MOZART CONSERVADES EN FONS MUSICALS DE DIVERSOS ARXIVS
DE CATALUNYA

131

Jordi Roquer González

ELS SONS OCULTS DEL PAPER PERFORAT

137

Germán Gan Quesada

LA RECEPCIÓ DE LA MÚSICA DE ROBERT GERHARD A CATALUNYA DURANT
EL FRANQUISME (1948-1970): TROBADES I DESAVINENCES

153

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS PER A L'EDICIÓ

175

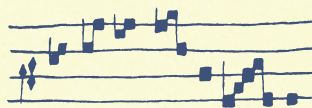
NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS PER A L'EDICIÓ

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 han d'anar 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