

# REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

— IX —



2016

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

IX  
2016

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 Open Print, SL

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

*Vocal quarta:*

Anna Costal Fornells

DELEGAT DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

Romà Escalas i Llimona



## ARTICLES



## CORPUS D'ESCRITS MUSICALS EN L'OBRA DE RAMON LLULL

MARCEL CAMPRUBÍ

University of Oxford

### RESUM

Ramon Llull (c. 1232 - c. 1316) és una figura a bastament estudiada des de diverses disciplines que, tanmateix, no ha rebut gaire atenció per part de la musicologia tot i presentar una vessant musical de notable interès. El present article ofereix el *Corpus d'escrits musicals en l'obra de Ramon Llull*, un buidatge sistemàtic dels materials de temàtica musical que apareixen en l'obra del mallorquí. A més, s'examinen els estudis fets sobre aquesta temàtica anteriorment, així com les obres que Llull, trobador en la seva joventut, va escriure per ser cantades.

PARAULES CLAU: Ramon Llull, trobadors, joglars, *contrafactum*, regne de Mallorca.

### CORPUS OF MUSICAL CONTENTS IN THE WORK OF RAMON LLULL

### ABSTRACT

Ramon Llull (c. 1232 - c. 1316) has been widely studied from manifold standpoints. Nonetheless, he has not received much attention in the field of musicology despite his having musical facet of considerable interest. This paper presents the *Corpus of Musical Contents in the Work of Ramon Llull*, a systematic extraction of the materials relating to music which appear in the Majorcan's output. Additionally, an examination of the studies previously carried out on this subject is provided, as well as an assessment of the works which Llull, who was a troubadour in his youth, wrote to be sung.

KEYWORDS: Ramon Llull, troubadours, minstrels, *contrafactum*, Kingdom of Majorca.

Anthony Bonner, en la seva edició de les obres de Ramon Llull, diu que «possiblement l'únic tema medieval sobre el qual Ramon Llull no va escriure gairebé res fou la música». <sup>1</sup> Certament, la música no ocupa una posició central en la

1. Anthony BONNER (ed.), *Obres selectes de Ramon Llull*, vol. 1, Mallorca, Moll, 1989, p. 579.

producció lul·liana, però Ramon Llull ens ofereix, al llarg de la seva ingent obra, fragments sobre diversos aspectes musicals de notable interès.

El mallorquí situa la música en el context de la seva art i presenta en les seves obres diverses definicions de música. A *Ars brevis* diu que «la música és l'art que serveix per ordenar múltiples veus concordants en un sol cant», i de la definició que ofereix a l'*Arbre de ciència* es desprèn que va conèixer la polifonia rítmicament mesurada.<sup>2</sup> Així mateix, tracta diverses qüestions d'acústica i ofereix descripcions d'algunes pràctiques musicals.

Potser un dels aspectes més destacats de la producció lul·liana en relació amb la música el constitueixen les reflexions al voltant de joglars i trobadors. Ramon Llull fa una distinció molt clara a *Doctrina pueril* entre «els clergues que canten a l'església per lloar Déu i els joglars que canten i toquen instruments davant dels prínceps per vanitat mundana.»<sup>3</sup> El mallorquí lamenta que els trobadors i els joglars hagin tergiversat el sentit original del seu art i es dediquin a escriure i cantar cançons que descriu, literalment, com «de puteria i de pecat».<sup>4</sup> Al *Romanç d'Evast i Blaqueria*, Llull explica que l'ofici de joglaria va ser creat amb una bona intenció: lloar Déu i consolar aquells que pateixen turment, però lamenta que ja no obeeixi al seu propòsit original.<sup>5</sup>

No obstant la crítica demolidora que en fa, Ramon Llull és molt conscient de la capacitat de convocatòria i difusió dels joglars, i per això expressa el desig que aquests aprofitin les seves aptituds per cantar obres moralment profitoses. Aquest anhel, possiblement relacionat amb la idea franciscana de jugar de Déu, l'exemplifiquen diversos personatges del *Romanç d'Evast e Blaqueria* com el Joglar de Valor, el Canonge de Persecució o el mateix Blaqueria.

Cal destacar que el savi mallorquí va ser trobador durant la seva joventut. Fill de barcelonins que prengueren part en l'expedició liderada per Jaume I que conquerí Mallorca l'any 1229, Ramon Llull degué ser educat per administrar el patrimoni familiar i per assumir responsabilitats militars i cortesanes a l'entorn de l'infant Jaume, fill segon del Conqueridor, que va esdevenir rei de Mallorca el 1276.<sup>6</sup> És en l'època de joventut quan Ramon Llull escriu obres de caràcter trobadoresc, de les quals no s'ha conservat cap mostra. És difícil determinar quin grau de coneixements musicals tenia el mallorquí, però tenint en compte la seva condició de trobador i els escrits posteriors en els quals versa sobre qüestions musicals, és clar que disposava d'uns mínims rudiments musicals.

2. Ramon LLULL, *Ars brevis*, a *Obres de Ramon Llull*, vol. 12, Palma, Comissió Editora Lul·liana, 1923, p. 236. Del mateix autor, *Arbre de ciència*, a *Obres de Ramon Llull*, vol. 11, Palma, Comissió Editora Lul·liana, 1917, p. 218.

3. Ramon LLULL, *Doctrina pueril*, a *Nova edició de les obres de Ramon Llull*, vol. 7, Palma, Patronat Ramon Llull, 2005, p. 193.

4. Ramon LLULL, *Llibre de l'orde de cavalleria*, a *Obres de Ramon Llull*, vol. 1, Palma, Comissió Editora Lul·liana, 1906, p. 228.

5. Ramon LLULL, *Romanç d'Evast e Blaqueria*, a *Nova edició de les obres de Ramon Llull*, vol. 8, Palma, Patronat Ramon Llull, 2009, p. 577.

6. Lola BADIA, *Història de la literatura catalana*, vol. 1, *Literatura medieval (I): Dels orígens al segle XIV*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2013, p. 377-378.

L'esdeveniment que canvià la vida de Ramon Llull va ser la visió repetida fins a cinc vegades de Crist crucificat quan tenia vora trenta anys. Aquestes visions es produïen sempre que intentava enllestir una cançó amorosa destinada a una dama, tal com descriu en la seva obra autobiogràfica *Vita coetanea*:

Quan Ramon era senescal de la taula del rei de Mallorca, era encara jove i es dedicava massa a la composició de vanes cantilenes o cançons, així com altres lascívies del segle. Una nit estava assegut al costat del seu llit, disposat a compondre i escriure en la seva llengua vulgar una cantilena sobre certa dona que llavors amava amb una amor fada. Mentre començava a escriure la predita cantilena, va mirar a la dreta i va veure el senyor Jesucrist com a penjant a la creu. En veure això, va tenir por, i, deixant les coses que tenia entre mans, es va ficar dins el llit per dormir.<sup>7</sup>

A partir d'aquesta experiència, Llull decideix dedicar la seva vida al servei de Déu i a la consecució de tres objectius: la predicació als infidels fins a arribar al martiri, l'escriptura d'un llibre amb el qual es pogués mostrar de manera racional i incontrovertible la veritat de la fe cristiana i la fundació d'escoles-monestir per a la formació de missioners.<sup>8</sup>

## CANTAR RAMON LLULL

Malgrat que no hem conservat cap de les seves obres trobadoresques de joventut, sí que disposem d'un seguit de composicions de temàtica religiosa del període posterior a la seva conversió que Llull escrigué per ser cantades. La conversió representà un canvi profund des d'un punt de vista temàtic, però no l'abandonament de les formes i els recursos que havia emprat fins al moment. Així, doncs, la producció poètica lul·liana conservada presenta els gèneres, les formes mètriques i els procediments estilístics propis dels trobadors aplicats a unes obres que pretenen transmetre el seu pensament religiós.

Les obres següents de Ramon Llull es podrien haver compost per ser cantades: *Hores de nostra dona santa Maria* (III.8), *Cent noms de Déu* (III.9), *Desconhort de nostra dona* (III.13), *Desconhort* (III.22), *Cant de Ramon* (III.43.bis), *Del concili* (IV.48) i dos poemes d'estil trobadoresc inclosos en el *Romanç d'Evast e*

7. «Raimundus senescallus mensae regis Maioricarum, dum iuuenis adhuc in uanis cantilenis seu carminibus componendis et aliis lasciuis saeculi deditus esset nimis, sedebat nocte quadam iuxta lectum suum, paratus ad dictandum et scribendum in suo uulgarì unam cantilenam de quadam domina, quam tunc amore fatuo diligebat. Dum igitur cantilenam praedictam inciperet scribere, respiciens a dextris uidit Dominum Iesum Christum tanquam pendentem in cruce. Quo uiso timuit; et retis, quae habebat in manibus, lectum suum ut dormiret, intrauit.» (Ramon LLULL, *Vida de mestre Ramon*, ed. i trad. d'Anthony Bonner, Barcelona, Barcino, 2013, p. 38-41)

8. Alexander FIDORA i Josep E. RUBIO, *Raimundus Lullus: An introduction to his life, works and thought*, Turnhout, Brepols, 2008, coll. «Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis», núm. 214; «Supplementum Lullianum», núm. II, p. 38.



*Blaquerna* (II.A.19): «A vós, dona verge santa Maria» i «Senyer ver Déus, rei gloriós».<sup>9</sup>

Ramon Llull no va escriure cap de les melodies amb les quals es cantarien les seves obres, i es tracta, doncs, de *contrafacta*: l'adequació d'un nou text a una melodia preexistent. En conseqüència, per tal de poder interpretar les obres del mallorquí, caldria identificar els originals dels quals en va manllevar les melodies, la qual cosa no ha estat possible.

Tanmateix, alguns comentaris en tres de les seves obres permeten plantejar-se en certa manera la qüestió de la seva interpretació. El *Desconhort*, un poema que relata el desànim que sent Ramon Llull en veure que els seus projectes no prosperen com voldria, finalitza dient: «Aquest desconhort canta's en lo so de Berart.»<sup>10</sup> El so de Berart seria la tonada amb la qual es cantaria la *Chanson des Saïnes* de Jean Bodel (c. 1165-1210), *trouvère* d'Arràs. Aquesta cançó de gesta francesa narra la guerra de Carlemany contra els saxons i té com a protagonista el guerrer Berart de Montdidier, fet pel qual també seria coneguda com a *Chanson de Bérard*. Tanmateix, no coneixem quina era la melodia amb la qual es cantava la *Chanson des Saïnes* i la qüestió de com es cantava l'èpica romànica és matèria de debat.<sup>11</sup>

Les altres dues obres, *Hores de nostra dona santa Maria* i *Cent noms de Déu*, formarien part de l'intent de Ramon Llull d'utilitzar textos seus en el petit ofici marià, format en el seu nucli per himnes i salms. *Cent noms de Déu* és un poema dividit en cent seccions, una per cada un dels noms de Déu, que haurien de ser cantades com els salms.<sup>12</sup> *Hores de nostra dona santa Maria* és un poema de lloança a la Verge dividit en set seccions que haurien de ser cantades com un himne, tal com indica el començament de l'obra: «Deus, en vostra virtut, comença Ramon aquestes “Hores de nostra dona sancta Maria” e canten-se al so dels hymnes.»<sup>13</sup>

9. Les obres se citen amb el títol i número de catàleg establert per Anthony Bonner. Anthony BONNER, *Catàleg indicatiu de les obres autèntiques de Ramon Llull*, Base de Dades Ramon Llull del Centre de Documentació Ramon Llull, en línia a <<http://orbita.bib.ub.es/llull>> (consulta: 16 juliol 2015).

10. Ramon LLULL, *Lo desconhort. Cant de Ramon*, ed. de Josep Batalla, Tona, Obrador Edèndum, 2004, p. 129.

11. Una proposta de com afrontar aquest tipus de repertori la trobem a Antoni ROSSELL, *Literatura i música a l'edat mitjana: la cançó èpica*, Barcelona, DINISIC, 2004.

12. «En cascu dels CENT NOMS preposam posar .x. verses, los quals hom pot cantar segons que els Salms se canten en la Santa Esclèsia. E assò fem per so cor los sarraïns canten l'Alcorà en la mesquita; per que aquestes verses se poden cantar segons quels sarraïns canten.» (Ramon LLULL, *Rims, a Obres de Ramon Llull*, vol. 19, Palma, Comissió Editora Lulliana, 1936, p. 80).

13. Ramon LLULL, *Hores de nostra dona santa Maria*, a *Nova edició de les obres de Ramon Llull*, vol. 11., ed. de Simone Sari, Palma, Patronat Ramon Llull, 2012. p. 55. Simone Sari planteja que les *Hores de nostra dona santa Maria* puguin ser cantades segons els himnes «Memento, salutis Auctor» o bé «Quem terra, pontus, aethera», atribuïts tradicionalment a Venantius Fortunatus. Personalment m'inclinaria pel «Memento, salutis Auctor», ja que, a més de ser un himne per a l'ofici petit de nostra dona per a les hores menors (terça, sexta i nona) així com per les completes, té exactament la mateixa forma mètrica que l'obra de Ramon Llull. Diverses melodies per aquest himne s'ofereixen a

## ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Si la vessant musical de Ramon Llull no és prou coneguda, és probablement perquè no ha rebut gaires atencions des del camp de la musicologia. Segurament, el primer a tractar-la fou Mariano Soriano Fuertes en la seva obra *Historia de la música española. Desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. En aquesta obra ens diu que Llull tracta de diverses qüestions musicals —com la divisió proporcional del monocord o el sistema de solmització de Guido d'Arezzo— en l'obra *Ars magna* sota l'apartat «De secreto musica. De concordantia».<sup>14</sup> Tanmateix, Soriano Fuertes comet un error flagrant, ja que l'obra a la qual al·ludeix ni és de Ramon Llull ni duu per títol *Ars magna*. Es tracta, veritablement, d'una obra d'Ivo Salzinger (1669-1728) —lul·lista impulsor del primer projecte d'edició de l'obra completa de Llull coneguda com a edició maguntina (MOG)— que duu per títol *Revelatio secretorum artis*,<sup>15</sup> i és que en els volums primer i tercer de l'edició maguntina s'intercalen, entre les obres de Llull, obres del mateix Salzinger relacionades amb el sistema lul·lià. Lamentablement, fins a dia d'avui algunes publicacions han reproduït l'error de Soriano Fuertes atribuint a Llull les paraules del teòleg alemany.

El següent a tractar la qüestió fou Rafael Mitjana en l'obra *La musique en Espagne. Art religieux et art profane*.<sup>16</sup> Malgrat no caure en l'error de Soriano Fuertes, Mitjana desenvolupa una part de la seva exposició basant-se en un suposat tractat de retòrica de Ramon Llull, *In rethoricam isagoge*, que s'ha demostrat que és apòcrif.

El treball sobre Ramon Llull i la música més important fet fins a dia d'avui continua sent el que apareix en l'obra *La música a Catalunya fins al segle XIII*, d'Higini Anglès.<sup>17</sup> Aquest fet no deixa de ser irònic, ja que la voluntat d'Higini Anglès amb aquesta obra era presentar un marc general que, en paraules seves, «donarà matèria per escriure amb els dies una sèrie de monografies ben interessants».<sup>18</sup> Molts són els dies que han passat des que es va publicar l'obra d'Anglès, un ja

Bruno STÄBLEIN (ed.), *Hymnen: Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Kassel, Bärenreiter, 1956, col·l. «Monumenta Monodica Medii Aevi», núm. 1.

14. Mariano SORIANO FUERTES, *Historia de la música española: Desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, vol. 1, Madrid i Barcelona, Martín y Salazar i Narciso Ramírez, 1855, p. 134-139.

15. Ivo SALZINGER, *Revelatio secretorum artis*, a *Beati Raymundi Lulli Operum*, vol. 1, Magúncia, Officina Typographica Mayeriana per Joannem Georgium Häffner, 1721-1742, p. 114-125.

16. Rafael MITJANA Y GORDÓN, *La música en España: Arte religioso y arte profano*, Madrid, Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música i Ministerio de Cultura, 1993, p. 32-33 (versió castellana de l'obra francesa de 1920).

17. Higini ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Biblioteca de Catalunya, 1935, p. 373-378.

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

llunyà 1935, i d'ençà, poques publicacions n'han tractat<sup>19</sup> i no s'han fet noves aportacions a la matèria.<sup>20</sup>

Un article com el present troba innegable i elemental justificació en el fet de ser el primer a oferir un buidatge sistemàtic dels materials de temàtica musical presents en l'obra de Ramon Llull, el qual presento sota el nom de *Corpus d'escrits musicals en l'obra de Ramon Llull*.<sup>21</sup> La celebració del setè centenari de la mort de Ramon Llull es presenta com una ocasió immillorable per posar aquest material a disposició de tots aquells que es vulguin acostar a la vessant musical del doctor il·luminat.

## BIBLIOGRAFIA

- ANGLÈS, Higini. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya, 1935.
- BADIA, Lola. *Història de la literatura catalana*. Vol. 1: *Literatura medieval (I): Dels orígens al segle XIV*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2013.
- BONNER, Anthony. *Catàleg indicatiu de les obres autèntiques de Ramon Llull*. Base de Dades Ramon Llull del Centre de Documentació Ramon Llull. En línia a: <<http://orbita.bib.ub.es/llull>>.
- BONNER, Anthony; RIPOLL PERELLÓ, Maria Isabel. *Diccionari de definicions lul·lianes*. Barcelona: Universitat de Barcelona; Palma: Universitat de les Illes Balears, 2002.

19. Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001, p. 194-199; De la mateixa autora, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 1, *De los orígenes hasta c. 1470*, Madrid i Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 161-162 i 230-231; *Grove Music Online*, s. v. «Ramon Llull», per Andrew Hughes i Randall Rosenfeld, en línia a <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)> (consulta: 16 juliol 2015).

20. Durant el procés de correcció editorial del present article ha aparegut una nova publicació sobre aquesta temàtica amb motiu del setè centenari de la mort de Ramon Llull. L'article, basant-se en la literatura existent, ofereix una interessant visió de conjunt de la vessant musical del mallorquí. Tanmateix, i com tot el que s'havia publicat fins ara, reproduïx l'error esmentat i esmenat en aquesta publicació d'atribuir a Ramon Llull una obra d'Ivo Salzinger (Francesc VICENS, «Ramon Llull i la música: l'aportació del doctor il·luminat a la literatura musical medieval», *Mot So Razo*, núm. 14 (2015), p. 73-82).

21. El *Corpus d'escrits musicals en l'obra de Ramon Llull* s'ha elaborat de la manera més exhaustiva possible tenint en compte algunes limitacions existents. L'obra de Ramon Llull no està totalment editada ni pel que fa a la producció en català ni en llatí. L'edició sistemàtica del corpus lul·lià és una tasca que s'està duent a terme a través de dues iniciatives que encara trigaran anys a completar la seva empresa: la *Nova edició de les obres de Ramon Llull* (Palma, Patronat Ramon Llull a partir de 1990) i la *Raimundi Lulli opera latina* (Turnhout, Brepols a partir de 1975). Per a la realització del buidatge dels materials de temàtica musical presents en la ingent producció lul·liana han estat de gran ajuda les obres següents: Miquel COLOM, *Glossari general lul·lià*, Mallorca, Moll, 1982-1985; Anthony BONNER i Maria Isabel RIPOLL PERELLÓ, *Diccionari de definicions lul·lianes*, Barcelona i Palma, Universitat de Barcelona i Universitat de les Illes Balears, 2002; així com la base de dades del Centre de Documentació Ramon Llull (<http://orbita.bib.ub.es/llull>).

- COLOM, Miquel. *Glossari general lul·lià*. Mallorca: Moll, 1982-1985.
- FIDORA, Alexander; RUBIO, Josep E. *Raimundus Lullus: An introduction to his life, works and thought*. Turnhout: Brepols, 2008.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger, 2001.
- *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 1: *De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid; Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Grove Music Online, s. v. «Ramon Llull», per Andrew Hughes i Randall Rosenfeld. En línia a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>. [Consulta: 16 juliol 2015]
- LLULL, Ramon. *Vida de mestre Ramon*. Ed. i trad. Anthony Bonner. Barcelona: Barcino, 2013.
- *Lo desconhort. Cant de Ramon*. Ed. Josep Batalla. Tona: Obrador Edèndum, 2004.
- *Nova edició de les obres de Ramon Llull*. Vol. 7: *Doctrina pueril*. Ed. Joan Santanach. Palma: Patronat Ramon Llull, 2005.
- *Nova edició de les obres de Ramon Llull*. Vol. 8: *Romanç d'Evast e Blaquerua*. Ed. Albert Soler i Joan Santanach. Palma: Patronat Ramon Llull, 2009.
- *Nova edició de les obres de Ramon Llull*. Vol. 10: *Llibre de meravelles vol. 1*. Ed. Lola Badia (dir.), Xavier Bonillo, Eugènia Gisbert i Montserrat Lluch. Palma: Patronat Ramon Llull, 2011.
- *Nova edició de les obres de Ramon Llull*. Vol. 11: *Hores de nostra dona santa Maria*. Ed. Simone Sari. Palma: Patronat Ramon Llull, 2012.
- *Obres de Ramon Llull*. Vol. I. Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.
- *Obres de Ramon Llull*. Vol. IV. Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.
- *Obres de Ramon Llull*. Vol. V. Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.
- *Obres de Ramon Llull*. Vol. VI. Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.
- *Obres de Ramon Llull*. Vol. VII. Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.
- *Obres de Ramon Llull*. Vol. VIII. Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.
- *Obres de Ramon Llull*. Vol. X. Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.
- *Obres de Ramon Llull*. Vol. XI. Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.
- *Obres de Ramon Llull*. Vol. XII. Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.
- *Obres de Ramon Llull*. Vol. XIII. Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.
- *Obres de Ramon Llull*. Vol. XIV. Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.
- *Obres de Ramon Llull*. Vol. XVI. Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.
- *Obres de Ramon Llull*. Vol. XVII. Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.
- *Obres de Ramon Llull*. Vol. XIX. Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.
- *Obres de Ramon Llull*. Vol. XX. Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.
- *Obres selectes de Ramon Llull*. Ed. Anthony Bonner. Mallorca: Moll, 1989.
- *Raimundi Lulli opera latina*. Vol. V. Palma: Maioricensis Schola Lullistica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959.
- *Raimundi Lulli opera latina*. Vol. XII. Ed. A. Madre. Turnhout: Brepols, 1984.
- *Raimundi Lulli opera latina*. Vol. XIV. Ed. A. Madre. Turnhout: Brepols, 1986.
- *Raimundi Lulli opera latina*. Vol. XVII. Ed. M. Pereira i T. Pindel-Büchel. Turnhout: Brepols, 1989.
- MITJANA Y GORDÓN, Rafael. *La música en España: Arte religioso y arte profano*. Madrid:

- Centro de Documentación Musical: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música: Ministerio de Cultura, 1993.
- ROSSELL, Antoni. *Literatura i música a l'edat mitjana: la cançó èpica*. Barcelona: DINSIC, 2004.
- SALZINGER, Ivo. *Revelatio secretorum artis. A: Beati Raymundi Lulli operum tomus 1*. Magúncia: Officina Typographica Mayeriana per Joannem Georgium Häffner, 1721-1742, p. 114-125.
- SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Vol. 1. Madrid: Martín y Salazar; Barcelona: Narciso Ramírez, 1885.
- STÄBLEIN, Bruno. *Hymnen: Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*. Kassel: Bärenreiter, 1956. (Monumenta Monodica Medii Aevi; 1)
- VICENS, Francesc. «Ramon Llull i la música: L'aportació del doctor il·luminat a la literatura musical medieval». *Mot So Razo*, núm. 14 (2015), p. 73-82.

## APÈNDIX: CORPUS D'ESCRITS MUSICALS EN L'OBRA DE RAMON LLULL

Les obres citades es mostren ordenades alfabèticament amb els títols tal com apareixen en el *Catàleg indicatiu de les obres autèntiques de Ramon Llull*,<sup>22</sup> acompanyades del seu respectiu número de catàleg entre parèntesi. En els casos en què existeixen versions en diverses llengües d'una mateixa obra, s'ha optat per presentar la citació en la llengua de la versió que es considera original. Les traduccions són meves quan no s'indica el contrari.

### Abreviatures de les fonts utilitzades

|         |                                                                                                                                                   |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Batalla | LLULL, Ramon. <i>Lo desconhort. Cant de Ramon</i> . Tona: Obrador Edèndum, 2004. [Editat per Josep Batalla]                                       |
| Bonner  | LLULL, Ramon. <i>Vida de mestre Ramon</i> . Barcelona: Barcino, 2013. [Editat i traduït del llatí per Anthony Bonner]                             |
| NEORL   | <i>Nova edició de les obres de Ramon Llull</i> . Palma: Patronat Ramon Llull a partir de 1990.                                                    |
| ORL     | <i>Obres de Ramon Llull</i> . Palma: Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950.                                                                       |
| ROL     | <i>Raimundi Lulli opera latina</i> . Turnhout: Brepols a partir de 1975. [Els cinc primers volums de la sèrie foren publicats a Palma, 1959-1967] |

### Arbre de ciència (III.23)

72. *De estrumentalitat*. Estrumentalitat es aquella forma en l'Arbre elemental don devallen aquests estruments sejús qui son en les coses naturals; e aquesta estrumentalitat està en l'Arbre elemental majorment en les flors, car ab la flor se fa lo fruyt. Per açò en lo pomer ha flors qui son estruments a les pomes, e en l'ome ha ulls qui son estruments a veer, e ha lenga qui es estrument a parlar, e ha mans qui son estruments a obrar e peus qui son estruments a anar. E daquests estruments naturals prenen los homens semblances en los estruments artificials, així com la simfonia qui es estrument a cantar, el coltell a tallar, el cavall a córrer, e la nau a guanyar, e enaixí de les altres coses semblants a aquestes.<sup>23</sup>

85. *De sò*. So es sembrat en l'Arbre elemental, en lo qual es generals als sòns sajús e brogits. E son los seus subjects en los encontres de les branques de-

22. Anthony BONNER, *Catàleg indicatiu de les obres autèntiques de Ramon Llull*. Base de Dades Ramon Llull del Centre de Documentació Ramon Llull, en línia a <<http://orbita.bib.ub.es/llull>> (consulta: 16 juliol 2015).

23. ORL, vol. 11, p. 80.

sús, lo qual es confús: e dell devalla sajús lo sò sentit per oír qui es general estrument a les veus e qui es disposat en lo sò desús e aportat de potencia en actu per los moviments dels corses sajús, axí com per lo tro mogut en laer per encontres de vents contraris, e per lo sò del vent en les fulles, e la veu moguda per la lengua.<sup>24</sup>

2. *De auditus*. Auditus es l'altra branca del Arbre sensual, e es enaxí triplicada de .iiij. natures, com es la branca qui es visus. E està més per calt e per sec, que per altra complexió; e per açò los corses qui son dessecats per gran calor, son pus sonables e reten pus de sò quels altres, com son tocats: e per açò son les orelles de complexió calda e seca, e per on la còlera gita la superfluitat sua, com siaço que les feces qui ixen de les orelles sien de complexió calda e seca.

En auditus es auditiu qui es una de les seues parts essencials, e es oïble qui es de la essencia de auditus, e es oír qui ix damdós e ix en la essencia de auditus e en ekka beux e romàn una de ses parts essencials. E en aquestes .iiij. parts essencials auditus es sustentat, axí com la volentat qui es sustentada en son propi volitiu volible e voler. E es una audiabilitat comuna qui es de a essencia e part del Arbre sensual estesa en laer en la pera e en lo fust, e sustentada en elemental natura e vegetal per continua quantitat; e per açò com la pera es tocada ab lo ferre e laer ab la verga, ix aquella audibilitat en actu per lo moviment fet en lo feriment e tocament: e aquella audiabilitat ateny lauditiu en son propi oïble qui es de la sua essencia, lo qual ab la audibilitat estranya participa en especia, e la semblança de la qual la digestiva digereix en la audibilitat dedins, segons que desús havem dit; e daquell atenyiment se sigueix un oít accidental del qual es habituat e vestir loír dedins substancial.

Es auditus necessari a viure per ço que sien los hàbits de les sciencies e memoria de les coses passades, e que pusquen esser industria e manera e reebre les coses esdevenidores; car sens auditus los animals no haurien manera de viure, nils homens porien haver conexença de Deu ni de les seues obres. Es encara auditus part substancial del Arbre sensual, e ls seus concrets essencial atretal; mas los hàbits que preen son accidentals e poden anar e venir sens corrupció dell.<sup>25</sup>

8. *De la semblança deffatus*. Effatus es una branca del seny segons que havem provat, e pus longament ho havem provat en lo seu tractat que n'avem feyt; del qual effatus trau la ymaginaria la sua semblança, axí com lo foc qui quant escalfa laygua freda, trau la calor en actu que era e ptencia en laygua freda, de la qual vest la fredor de laygua estant dedins aquella calor, e la qual calor atractible es de la essencia de la calor atractiva. En semblant manera la ymaginativa trau la sua semblança de effatu en lo qual està en potencia, en quant effar es ymaginable per raó de la concepció dedins manifesta en la vou; de la qual semblança la ymaginativa vest en la sua ymaginabilitat propria, distincta en subject e no en especia, a la ymaginabilitat, en qui effar es vestit de fantàstica semblança que ix de la ymaginativa general e qui es ens real tocada per la especial, qui es part del ymaginatiu indi-

24. ORL, vol. 11, p. 87.

25. ORL, vol. 11, p. 121.

viduat en especia humana, o en especia de cavall e axí de les altres. E per açò los joglars ymaginen enans les notes que conçeiben dedins, e les semblances daquelles traen en les paraules que disen en la boca ab la lengua, o en les semblances de les paraules les quals formen los estruments, axí com en la viola o en la simfonía. Açó fer ni porien sens que la ymaginativa no presés semblança en sa especia de effar o de les semblances de effar.<sup>26</sup>

6 m) *De música*. Lo músic consira les vous dispostes a esser altes e baxes e mijanes, longues e breus, grosses e primes, proporcionades als accents de les vocals e de les consonants, per ço que pusca ornar les vous e les melodíes dels estruments qui son plaents a oír e alegrar los coratges dels homens; e per açò ordena art e manera com traga les vous qui estàn en disposició de plaent sò e vou com venga en actu làbit musical. Els començaments primers e naturals estàn en les formes que dites havem en lo procés dels arbres, dels estincts dels quals lo músic ha estinct natural del qual trau làbit musical, axí com lo ferrer qui trau lo clauell de la massa del ferre, de potencia en actu, per ço que ús de la fi per raó de la qual es ferrer; e per açò son los rayls els troncs e les altres parts dels arbres començaments primers e naturals don devallen los començaments artificials de la art de música.<sup>27</sup>

6. *De les flors del Arbre celestial*. E daquestes flors desús no son les flors dejús per essencia ni materia, axí com la nota de la viola qui no es de la essencia de la nota dedins quel juglar ha en la fantasía, mas que les flors sajú son mogudes per los agents naturals dejús ab ajuda de les flors desús, movents los agents naturals ques mouen a produir les flors dejús, segons cors natural, de les essencies dels agents, axí com lo son de la viola que es multiplicat de les essencies accidentals dels tocaments fets en les cordes, e lo leó qui prodúu de la sua substancia l elementar el vegetar el sentir el ymaginar, com engendra altre leó.<sup>28</sup>

*De les questions de les branques del Arbre ymaginal*. 35. QUEST. Es demanat si la ymaginativa es sembrada en lo sòn del tro e de la campana e en la vou que fa la lengua e en la nota que fa lo músic dedins effatus, la semblança de la qual tramet defora en la viola. –SOL. La ymaginabilitat e la sua propia ymaginabilitat qui es de la sua essencia, estàn dins lanimal e son de la sua essencia e parts substancials de les quals es la ymaginació; e la ymaginabilitat del sòn del tro, de la campana, de la lengua e de la viola, està estesa e sustentada en los .iiij. Arbres primers, de la qual ymaginativa dedins atrau e multiplica les semblances que cull en la ymaginabilitat dedins; e vé a les branques del Arbre ymaginal.<sup>29</sup>

5. m) *De les questions de música*. 194. QUEST. Ramon, lo músic consira enans lo accent de les letres vocals, que de les consonants, adoncs com atroba lart de música? –SOL. Lart de música es semblança de sò e de veu exida del Arbre elemental, en lo que sà segons natura primerament als seus accidents que als accidents dels altres arbres.

26. ORL, vol. 11, p. 161-162.

27. ORL, vol. 11, p. 218.

28. ORL, vol. 12, p. 133.

29. ORL, vol. 13, p. 69.



195. QUEST. Ramon, lo músic en qual letra vocal comença a consirar l'art de música? SOL. Negún accent es tant comú ni tant leuger com de la letra de .a., e per ço los infants comencen enans als accents de la letra de .a. que als accents de les altres letres; e açò metex fan los homens quant se moren ques planyen més per la .a. que per les altres lletres.

196. QUEST. Les fembre per que usen més de l'accent de la .i. que de la .a.? –SOL. Per ço com les fembres no han nou en la gargamella axí com los homens, han pus prima veu quels homens.<sup>30</sup>

*De separabilitat e inseparabilitat.* 474. QUEST. Ramon, dels ulls den Martí qui pert la vista, es separada la potencia sensitiva? –SOL. En negún estrument sensual la sensitiva no es pot separar radicalment del Arbre elemental e vegetal, mas estrumentalment, per privada disposició de les .iiij. formes, ço es a saber, la elementativa vegetativa e sensitiva està separat l'orde del orguen sensat; e açò apar en la figura de l'estrument artificial, axí com lo juglar qui no pot manifestar la nota que ha en son cor ab la viola qui no es temprada ni disposta a sonar.<sup>31</sup>

### Ars brevis (III.77)

*De centum formis*, 85. Musica est ars inventa ad ordinandum multas voces concordantes in uno cantu.<sup>32</sup>

### Ars generalis ultima (III.80)

85. *De musica*. Musica est ars inuenta ad ordinandum multas uoces concordantes in uno cantu, sicut multa principia ad unum finem. Et ista definitio significatur per definitionem concordantie et principii.

Item: Incepta est per correlatiuos musicae. Sicut enim carpentator concipit figuram archæ in sua mente et eam deducit de potentia in actum, sic quidem musicus concipit uocem ordinatam in mente, et ipsam deducit in tertiam speciem regulæ C. In qua musica est habitus, cum quo musicus est practicus. Musicus est practicus, per sex gradus ascendendo et descendendo, sic dicendo: Ut, re, mi, fa, sol, la. Sed hic miratur intellectus: Quare sunt sex gradus et non plures nec pauciores? Sed recordatur capitulum rectitudinum, supra tractatum. Et in isto passu cognoscit intellectus, per quem modum se debet adiuuare cum centum formis, superius tractatis, applicando illis dubita acquisita. Sed adhuc miratur intellectus de quinque uocalibus: Quare sunt quinque, et non plures, neque pauciores? Sed recordatur quattuor sphaeras elementorum et quintam essentiam, quæ sunt per

30. ORL, vol. 13, p. 253.

31. ORL, vol. 13, p. 488.

32. ROL, vol. 12, p. 236. (Traducció: «La música és l'art que serveix per ordenar múltiples veus concordants en un sol cant.»)

tertium et septimum subiectum significatae. Et quia ipsae consistunt in motu, et quia motus generat sonum, et musicus a sono extrahit uocem, inde cognoscit intellectus, quod ordinata uox primitiua est per quinque uocales simplices, ex quibus deriuantur litterae consonantes siue compositae. Et sic cognoscit, quare sunt quinque uocales, et non plures, neque pauciores.<sup>33</sup>

### Ars mystica theologiae et philosophiae (IV.19)

4. *De Musica*. Musica est ars distinctiva sonorum. Cuius subiectum est numerus ad sonos relatus; et hoc per generalem scientiam regulatur. Quoniam sua principia a tertia circulatione resecantur, scilicet a maioritate, minoritate, concordantia; et aliis, quae sonis et numeris applicantur.<sup>34</sup>

### Art amativa (III.2)

11. *De concordança*. Aquesta art d'amor es enaxií amabla sota raó de concordança de semblances aplicades a amor, com es la veu dels dos musics unibla, sots art de musica, a un so.<sup>35</sup>

*Differencia fi. 765*. La egualtat del amic e del amat cantava una canço de diferencia damic e amat, en .j.<sup>a</sup> esgleya qui era de fi amor.<sup>36</sup>

33. ROL, vol. 14, p. 362-363. (Traducció: «85. *Sobre la música*. La música és l'art que serveix per ordenar múltiples veus concordants en un sol cant, així com molts principis per a una finalitat. I aquesta definició significa per definició concordança i principi.

»Així com un fuster concep mentalment la figura d'una arca i ell mateix l'eleva de la potència a l'acte, així el músic concep una veu ordenada en la seva ment, ja que la música és un hàbit en el qual el músic té pràctica. La música es practica a través de sis graus ascendents i descendents tot dient: ut, re, mi, fa, sol, la.

»Per què són sis graus i no més ni menys? Recordeu el capítol rectament tractat anteriorment i compendreu que mitjançant l'aplicació de les cent formes discutides anteriorment no hi ha dubte possible. Tanmateix, encara em pregunto el perquè de les cinc vocals. Per què en són cinc i no més ni menys? Recordeu les quatre esferes dels elements i la cinquena essència. La veritat consisteix en moviment i el moviment genera so. El músic extreu la veu del so i coneix que la veu primitiva s'ordenava per cinc vocals simples, de les quals deriven les consonants i altres compostos. I sapigueu que és per això, que hi ha cinc vocals i no més ni menys.»

34. ROL, vol. 5, p. 464. (Traducció: «4. *Sobre la música*. La música és l'art dels diversos sons. Tracta dels nombres relacionats amb els sons i regulats per la ciència general, atès que els seus principis es desprenen de la tercera circulació, és a dir, de la majoria, la minoria i la concordança, i d'altres que s'apliquen a nombres i sons.»)

35. ORL, vol. 17, p. 124.

36. ORL, vol. 17, p. 228.

## Doctrina pueril (II.A.6)

74. *De Geomatria, Arismetica, Musica, Estronomia*, 6. Musica es art per la qual avem doctrina a cantar e a sonar esturments dretament, e tost e espau, alsant e baxant e agual los punts e les veus, en tal manera que sien concordants diverses veus e sons. On, aquesta art es, fil, atrobada per so que cantant e ab esturments hom sia loador de Deu. E aquesta art tenen los clergues qui canten en l'esgleya per loar Deu, e contra los comensanets d'esta art son los juglars, qui canten e sonen esturments denant los princeps per la vanitat mundana.<sup>37</sup>

91. *De la manera segons la qual hom deu nodrir son fil*, 5. Acustumar son infant a hoyr vanitats, leges paraules, romansos, cansons e esturments, e les altres cozes qui donen moviment de lutzuria, es verí e tuxech en lo remembrament e en l'enteniment e en la volentat de son fil, per lo qual verí e tuxec guasta e malmet los bens que li lexa, e enprezona sa anima en foch perdurable. Hon, a mortificar aytal verí ha mester paraules e libres qui parlen de Deu e del meyspreament d'aquest mon, anans que'l verí ne'l tuxec sia multiplicat en custuma.<sup>38</sup>

100. *De Paradís*, 5. Denant nostre senyor Jesuchrist veurás, fill, estar nostra dona santa Maria, e veurás pproffessó e renchs de tots los angels, archangels, martirs, prophetes, vergens, confessors, abbats, e oyrás que tots, ab cants de molt gran dolcor, loaran e beneiran nostre senyor Deus aytant de temps com Deus estarà al cel ne durará en sa gloria, ço es, perdurablement sens fi.<sup>39</sup>

## Llibre de contemplació en Déu (I.2)

111. *Com hom se pren guarda de so que fan los reys nils prínceps daquest mon*, 14. Dels prínceps, Sènyer, non veg negú qui sia tan coratjós ni tan desijós de honrar vos ni de donar laor a vos, com son donrar e de loar sí meteys: car tot el dia veg que donen a juglars e lagoters per tal quels loen: e tot dia veg que guerrejen los uns los altres, per tal que los uns sien honrats sobrels altres.<sup>40</sup>

111. 21. Lo príncep, Sènyer, com ha molt menjat e begut e es levada sa taula, sempre veg que venen estruments e juglars e lagoters qui parlen de vanitats, e dien cansons qui no parlen sino de luxuria e de vana gloria. On, com ells deurien remembrar vos e fer gracies a vos, ells an en memoria aquelles coses qui no son a vos plaents e qui son occasio com vos siats ublidat e desobeyt.<sup>41</sup>

111. 22. Oh Senyor ver Deus, qui sots plaers e qui sots desijat sobre tots desigs! Los prínceps veg que es cuiden que veritat estia en boca de juglars e dels homens lagoters e dels homens mundans vanaglorioses. Mas no es enaixí, [...] la

37. NEORL, vol. 7, p. 193.

38. NEORL, vol. 7, p. 252.

39. NEORL, vol. 7, p. 282-283.

40. ORL, vol. 4, p. 53.

41. ORL, vol. 4, p. 55.

veritat es atrobada en los homens religiosos e en los homens que renunciën a est mon e qui menyspreen aquest mon.<sup>42</sup>

118. *Com hom se pren guarda de so que fan los juglars.* 1. Ah Deus, pare celestial, en lo qual es tota sancteta e tota senyoria e tota gloria e tota benediccio! La art, Sènyer, de juglaria comensá en vos a loar e en vos a beneyr: e per assò foren atrobats estruments e voltes e ays e son novells, ab que hom se alegrás en vos.

2. Mas segons que nosaltres veem ara, Sènyer, en nostre temps tota la art de juglaria ses mudada; car los homens qui sentremeten de sonar estruments e de ballar e de trobar, no canten ni no sonen los estruments, ni no fan verses e cansons sino de luxuria e de vanitats daquest mon.

3. Aquells, Sènyer, qui sonen los estruments e qui canten de puteria e qui loen cantant aquelles coses qui no son dignes de esser loades, aquells son malayts, per so con muden la art de juglaria de la manera per que la art satrobá en lo comensament. E aquells, Sènyer, son benahuirats qui en los estruments e en les voltes els lays salegren es deporten en la vostra laor e en la vostra amor e en la vostra bonea; car aquells mantenen la art segons so per que fo comensada.

4. Paternitat e filiatio e processio sia coneguda per tots temps a la vostra sancta simpla unitat, sènyer Deus; car nos veem, Sènyer, amar e honrar los juglars e ls trobadors, per so com canten e ballen e troben verses e cansons e danses e balades. On, per la bellea dels balls e dels mots e de les novelles raons que atroben e dels mots e de les novelles raons que atroben e dels bons sons, veg que son escoltats e demanats e apellats e volguts e amats.

5. Si los homens, Sènyer, se prenien guarda del mal ques seguex per los juglars e per los trobadors, ni com lurs cantars e lurs estruments contenen vils obres e de poc profit, ja no serien los juglars nils trobadors tam be acullits ni tam be emparats com son.

6. Per los estruments quels juglars sonen, e per les novelles raons que atroben e que canten, e per los novells balls que fan e per les paraules que dién, es ublidada, Sènyer, la vostra bonea e la gloria gran e la gran pena qui es en laltre seggle. E per so quels juglars fan, Sènyer, son remembrades totes les obres de peccats e son amades totes les maneres per que hom es desobedient a son senyor e a son salvador.

7. Eternal Senyor en lo qual son acabades totes les glories e totes noblès e totes vertuts! Nos veem que per so aquels juglars fan e dién, que son contensions e guerres e baralles entrels prínceps els cavallers els pobles. E per los juglars son dones desmaridades, e puncelles corrompudes e ensutzades: e per los juglars son homens altius e ergulloses e desconexens e desleials.

8. Los juglars veem, Sènyer, que de nits van sonant los estruments per les places e per les carreres, per tal que moven lo coratge de les fembres a puteria, e que fassen falsia e traicio a lurs marits. On, los juglars, Sènyer, no tan solament los abasta lo dia a fer mal e a tractar, que encara volen fer mal de nits, on totes coses an occasio que posen, e que cessen de fer mal.

42. ORL, vol. 4, p. 55.

9. Los malvats juglars veem, Sènyer, esser maldígols e malmescladors entre un príncep e altre, e entre un baro e altre; e per la mala fama que sembren los juglars, e per loy e la mala volentat que engenren entrels alts barons, per so veem destruir einperis e regnats e comdats e terres, viles e castells. E doncs, Sènyer, ¿quals homens fan tant de mal en est mon com juglars?

10. Ah Sènyer Deus, qui guardats e salvats e beneficiats los vostres pobles! Nos veem que los juglars an presa art e manera de mentir; car aquelles coses qui no son dignes de esser loades e qui deuríen esser avilades e menyspreades, aquelles díen que son bones e veres e nobles; e aquelles coses qui son veres e dignes de esser loades, aquelles son per los juglars represes e escarnides e maldites e menyspreades.

11. Si null hom es, Sènyer, gran luxuriós ni gran escarnidor ni gran guastador ni ple de vicis ni de peccats, aquell será loat e preat e amat per los juglars. E aquells homens qui son vertaders e honests e savis e be acostumats, aquells serán desamats e desloats per los juglars.

12. Tota la ocasió per quels juglars, Sènyer, son mentiders e reprenen so que faria a loar e loen so que faria a rependre, esdevé per raó dels malvats prínceps e dels necis rics homens qui amen so qui es fals e an en oy so qui es ver: car per esta mala manera quels juglars conexen en los prínceps e en los grans senyors, prenen manera de mentir, e van per aquella manera quels prínceps els grans homens amen ni volen.

13. Forsa e vertut e sentetat e granea e benedicció e noblea sia coneguda esser en vos, Sènyer Deus; car molt he gran desitg que veés juglars vertaders qui loassen so que fa loar e blasmassen so qui fa a blasmar: e encara he, Sènyer, desig que null hom no sabés trobar ne cantar ni sonar null estrument, si doncs no era servidor e juglar de vera amor e de vera valor, e que fos sotmès e amador de veritat.

14. Tot dia veem, Sènyer, anar juglars com a folls, e fan semblant doradura, e son certs an ajustar diners entre les gents nescies. On, com per ajustar diners los homens pren ábit e jugaria de fullia, gran meravella me do, com pot esser que per amar vos e per loar vos e per guanyar de vos gloria e benedicció, no son molts homens qui vaju com a folls en les corts dels reys e dels alts barons, e que represen los falliments quis fan contra los vostres manaments.

15. Molt son marvellat, Sènyer, com pot esser que aquest mon, qui es vil e mesquí e trespassable e pobre de tota valor, ha més juglars e més loadors que vos, qui sots senyor acabat, eternal, cumplit de tots bens. Car qui guarda los juglars daquest mon, totes les terres ne veurá plenes, car cascun hom es juglar de sí metex a loar: mas los vostres juglars tant son pocs, que apenes paren entrels altres.

16. Senyors forts sobre totes les forces, Senyor poderós sobre tots els poders! Per so ha en est mon tants juglars, com los prínceps els homens rics donen grans dons als homens qui ells loen. E doncs, Sènyer, com vos siats senyor tam bon donador, e com vos donets tan grans dons e tan nobles, ¿com pot esser que vos no avets més de loadors quels homens daquest mon vanaglorioses, no com popt esser que null hom se guab ni s fenya que sia juglar vostre ni ben deidor, pus que ell orne ni pinte ses paraules per tal que sia loat de les gents? car aquell, segons veritat, més es juglar de sí metex que de vos.

17. Si tots los juglars qui son loadors dels prínceps e dels homens mundans e de les vanitats daquest mon e de sí meteys, e totts los juglars ypocrites qui loen vos per tal que sien loats de les gents e oper tal que pusquen aver delits temporals; si tots aquest juglars, Sènyer, eren triats a una part, pocs servién aquells qui vos loen e beneexen ab vera entenció e ab amor verdadera.

18. Jassía so, Sènyer, que los juglars vertaders qui loen vos, sien pocs a esguart dels altres juglars mentiders, molt valen més los vostres loadors els vostres juglars, que no fan altres juglars, jassía so que sien molts: car més val, Sènyer, laor d'un juglar vertader, que totes quantes laors díen los juglars mentiders; car hom qui loa mintent, no loa, ans desloa; ni no honra aquell qui loa, ans lo desonra.

19. Oh vos, Sènyer ver Deus, qui enluminats los coratges dels feels crestians de vera fe e de bones obres! Volrí veer, Sènyer, dels prínceps e dels alts barons, e que anassen dient la propietat qui es en los dos moviments e en los cinc senys corporals e los cinc espirituals, e que dixessen totes les propietats qui son en les cinc potencies de lanima.

20. Si aytals juglars, Sènyer, anaven pes lo mon, aquells serien vertaders juglars e loarien so qui fa a loar e rependrien so qui fa a rependre. Mas per so car les gents no volen esserrepreses de lurs falliments e volen aver laor de lurs greus falliments, per assò son tan pocs juglars de veritat, en son tants de mentiders.

21. Aquells qui volen esser juglars vertaders, en vos a loar e a honrar e a amar e a servir, venguen, Sènyer, e vaju per aquesta Art de Contemplacio: car en ella atrobaran moltes de novelles raons e moltes de belles paraules per les quals vos porán loar e amar e servir: car tota aquesta obra, Sènyer, es comensada e feta per donar laor de vos, e per enamorar en vos e per honrar vos.

22. Senyor ver Deus, qui us encarnás en nostra dona Sancta María per tal que recreássets lumanal lynatge! Nos veem, Sènyer, que los juglars ballen e canten e sonen estruments davant los homens, per tal que ells moven a alegre e a pllaer de lur cantar e de lur ballar e dels estruments que sonen: e puxes com los an alegrats, veem que los juglars demanen e queren a les gents. On, beneyt siats vos, Sènyer, qui volgués esser home e volgués esser plorós e concirós e angoxçós e turmentat e mort, per tal que alegrássets nosaltres en la gloria del parays.

23. Si los juglars, Sènyer, per art e per subtilea que an, saben concordar la nota el ball e les voltes els lays que fan en los estruments, ab la nota que imaginen en lo cor, ¿com pot esser aquesta maravella, Sènyer, que ells no saben obrir lur cor a loarvos e a conèxer que ells no deuen loar nulla cosa don mal esdevenga? e com pot esser que ells no conexen en sí meteys esser ubligats a loar vos, don tots bens esdevenen?

24. Molt hom neci, Sènyer, dona als juglars dons mellor que a ells no tanyen a donar ni als juglars a reebre; e puxes com los juglars an reebuts los dons, aquells homens qui pus los en tenen per pecs ne per necis son los juglars meteys quilts dons han reebuts.

25. Divinal Senyor, en lo qual sajusten totes les amors e totes cogitacions e tots els pensaments qui son bons! Los juglars mentiders e malparlers veem, Sènyer, qui van vestits de vestidures reysals, e menuguen davant los prínceps de les

nobles viandes quels prínceps menuguen: mas los mesquins de pobres qui per amor de vos demanen, los quals desijen que poguessen aver de les viandes que romanen als juglars, aquells, Sènyer, veem estar fora del palau vestits de vils draps romputs, e son morts de fam e no es quilis obra la porta ne qui bella carals fassa ni bon respost.

26. Als juglars, Sènyer, veem que son donats cavalls e palafrens e enaps dargent e nobles vestiments e diners daur e dargent e daltres rics dons: mas als mesquins de pobres qui tot dia us van nomenant e reclamant, a aquells veem, Sènyer, que son donats vils dons; car ab una mealla o ab una poca pessa de pa o ab una vestiadura rota los cuida hom satisfacer a lur gran pobretat.

27. Los juglars, Sènyer, veem que com hom lur dona, ja tan gran do hom nols dará, que ells ne reten gracies a vos; e tot quant hom lur dona, tot ho deguasten e u malmeten. Mas no es enaxí, Sènyer, dels homens pobres qui van acaptant per les portes; car tan poc do hom nols dona, que ells per aquell do no fassen gracies a vos, e estojense so quilis sobra, al temps de necessitat, com no atroben qui re lur do.

28. Vertader Senyor! A vos dia gloria e laor per tots temps: car en tot lo mon no veg neguna art tan vil com art de juglaría: e assò esdevé per so car los juglars son los pus enujosos homens els pus proxòvols els pus mentiders els pus reprenedors que neguns homens qui sien en tot lo mon. E encara es, Sènyer, ávol art de juglaría sobre totes avoleès e sobre totes viltats, per so car neguns homens no viuen ab tant de supplici de les gents de les gents com ell fan; ni a nulls homens no diu hom tan de no com ell fa. E so per que hom diu més vegades de no als juglars que no a altres homens, es per so car nulls homens no queren tant com ells fan.

29. So per que tant es ávol la art de juglaría, es, Sènyer, per so car loen los homens mintent, e si hom nols dona nils te pagats, dién dom mal, mintent. On, com los homens mundans amen vana gloria, per so donen als juglars, que mal no diguen e que diguen de hom be, lo qual be no es en aquells qui volen esser loats.

30. Com lo vostre fals loador e mintet maldeidor; pus que vos lavets esguardat ab los vostres ulls piadosos plens de misericordia, daquí avant proposa, Sènyer, que sia vertader juglar, en donar laor vertadera de son Senyor Deu.<sup>43</sup>

125. *Com hom ou veus e paraules*, 4. Con les orelles corporals oen estruments concordants, feens sons e balls e voltes e lays, adoncs, Sènyer, les orelles del cor oen plaer e bon saber e donen alegre e pagament a la anima.<sup>44</sup>

125. 5. On, enaxí com per los sons que hom ou en los estruments, son alegrats los senys espirituals de la anima.<sup>45</sup>

143. *Com hom es sensible de luxuria*, 20. Luxuria fa fer cançons e dances e sons e voltes e lays als trobadors qui per luxuria son loadors e cantadors. On, ¿quels val, Sènyer, loament de faysons ni ajensaments de paraules, pus que la obra per la qual son cantadors es tota plena de pudors e dorrèes e de sutzetats?<sup>46</sup>

43. ORL, vol. 4, p. 97-103.

44. ORL, vol. 4, p. 144.

45. ORL, vol. 4, p. 145.

46. ORL, vol. 4, p. 261.

215. *Com hom sasubtila en les coses essencials e en les coses entellectuals*, 7. Desitjat Senyor per los bonahuirats religiosos qui de vos se enamoren! Vos, sabets, Sènyer, que alcums homens an subtilea en parlar, altres en cantar, altres en trobar, altres en sonar viúla, altres en sonar laút, e axí dels altres estruments.<sup>47</sup>

260. *Com nostre Senyor Deus ha manat a home que no fassa luxuria*, 4. Per-durable Senyor en tots temps! Sensualment sentim e entellectualment entenem que tots los .v. senys corporals son ocassio a home de Luxuria si hom nols mortifica ab sa entellectual natura; car per veer belles fembres e bells ornaments, e per oyr cants e lays e estruments, e per odorar flors e olmes, e per gustar viandes caldes e humides, e per sentir plaers, se mou lo cors del home a luxuria.<sup>48</sup>

284. *Com se tracta de la manera segons la qual los homens mundans an major amor a les coses mundanes, que no han a nostre Senyor Deus*, 13. On, deym que sensualment sentim que los homens daquest mon an molt gran plaer e grans delits en cassar e en ballar e en estruments e en cavalcar e en jugar e en riure e en assolassar e en los altres plaers dest semblant.<sup>49</sup>

284. 15. Sènyer, hom sadelit pus fortament en lo volar del falcó, en lo córrer del cavall o en lo sò que fa el budell en lo laút, que no fa en les obres qui son fetes per vostre acabat poder e saber e voler.<sup>50</sup>

298. *Com hom ha amor a ordonacio*, 18. Gloriós Senyor! Enaxí com los ulls son donats al cors per tal que lendressen per les vies on aquell cors es movable, enaxí lo remembrament e lentiniment el voler es donat al cors per tal que sia ordonat e endressat en totes ses sensualitats; e enaxí com per la corrupcio e per la privacio de la vista lo cors ha passió e ha desendressament en son moviment, enaxí com la ànima se desordona en son remembr e en son entendre e en son voler, adoncs se desordenen es desendressen los .v. senys sensuais: car en axó com lestrument on hom fa lo ball o la nota se desordena per les cordes qui no son temprades ni ordonades, axí los .v. senys se desordenen per so com les .iij. vertuts no son ordonades.<sup>51</sup>

352. *Com hom encerca la art e la manera com sapia adorar e contemplar entellectualment per timologia e allegoria e anigogia nostre Senyor Deus*, 30. Misericordiós Senyor! Com lo trovador cové de necessitat que tenga son enteniment e son remembrament e son voler als mots e al sò e a la cansó que vol atrobar, enaixí tot home qui moralment vulla adorar e contemplar pot per la art damunt dita costrenyer son enteniment a entendre e son remembrament a membrar e son voler a amar en aquelles coses en queus vol adorar e contemplar.<sup>52</sup>

365. *Com hom adorant e contemplant lonrat Deus gloriós, reeb gracia e benediccio de nostre Senyor Deus*, 27. On, beneyt siats vos, Sènyer Deus: car en així

47. ORL, vol. 5, p. 391.

48. ORL, vol. 6, p. 304.

49. ORL, vol. 7, p. 146.

50. ORL, vol. 7, p. 147.

51. ORL, vol. 7, p. 302.

52. ORL, vol. 8, p. 456.



com la nota del ball se forma en la mutiva entellectual en la tempransa de la memoria e de l'enteniment e del voler, e per lo atemperament entellectual se forma la-trempament sensual en lo laút o en la viúla, enaixí atemperament de entellectuals potencies es occassió de atemperades sensuais potencies, e latemperament sensual e entellectual es aparellament on hom es endressat a esser vertós e a esser contra vicis, per lo qua aparellament hom es endressat a reebre gracia e benediccio.<sup>53</sup>

### Llibre de l'orde de cavalleria (II.A.5)

*Part Segona: la qual parla del ordre de Cavallería e del offici qui pertany a cavaller, 1.* Offici de cavaller es la fi e la intencio per la qual fo començat l'orde de cavallería. On, si cavaller no usa del offici de cavallería, es contrari a son ordre de a los començaments de cavallería demunt dits: per la qual contrarietat no es ver cavaller, jassía appellat cavaller: e aytal cavaller es pus vil que lo tixedor ne lo trompador qui seguexen lur offici.<sup>54</sup>

*Quarta part, que mostra la manera segons la qual escuder deu reebre l'orde de cavallería, 3.* Lescuder deu dejunar, la vigília de la festa, per honor del sant de qui es feta festa. E deu venir a les gleysa pregar Deu, la nit ans del die que deu esser cavaller, e deu vetlar e estar en pregueres e en contemplacio e en oir paraules de Deu e del orde de cavallería. E si scolta juglars qui canten o parlen de putaría ni de peccat, en lo començament que entre l'orde de cavallería, comensa a desonrar e a menysprear l'orde de cavallería.<sup>55</sup>

### Llibre de meravelles (II.B.15)

*30. De la generació de les plantes, 4.* Per aquell palau anaven juglars cantant e sonant esturments per tal que ls homens qui en aquell palau menjaven se delitassen.<sup>56</sup>

*40. En qual manera Na Renart fo porter del rey, 8.* –Sènher –dix Na Renart–, en ·i<sup>a</sup>. vall hac un juglar posat son alduf qui penjaba en un arbre, et lo vent menava aquell alduf e faya-lo ferir en les branques de l'arbre. Per lo feriment que l'alduf faya de si matex en l'arbre, exia del alduf una gran veu, la qual retendí tota aquella vall.<sup>57</sup>

*41. Dels missatges que lo Leó tramés al rey dels homens, 7.* Un dia s'esdevench que aquell cavaller encontrá dos juglars que venien de la cor del rey, lo qual hac donat diverses vestedures a aquells juglars.<sup>58</sup>

53. ORL, vol. 8, p. 623.

54. ORL, vol. 1, p. 212.

55. ORL, vol. 1, p. 228.

56. NEORL, vol. 10, p. 195.

57. NEORL, vol. 10, p. 237.

58. NEORL, vol. 10, p. 247.

41. *Dels missatges que lo Leó tramés al rey dels homens*, 7. Lo rey convidá un dia los missatgers et tench aquell dia gran cort. En una bella sala menjava lo rey et la regina ab gran re de cavallers et de dones, et denant lo rey menjaren los missatgers. Dementre que l rey et la regina menjaven, juglars anaven cantant e sonant esturments per la sala, amunt et avall, et deyen cantars desonestes e contraris a bons nodriments. Aquells juglars loaven ço que faya a blasmar et blasraven ço que faya a loar, et lo rey et la regina et tots los altres reyen et havien plaher de çò que aquells juglars feyen.<sup>59</sup>

### Llibre de santa Maria (III.7)

12. *De justícia*, 6. Un pastor havia perdudes moltes ovelles que un lop havia devorades dementre que aquell pastor era anat ballar e cantar a unes noces.<sup>60</sup>

14. *De beutat*, 7. Reyna! Car vos sots bella e plena de beutats, vos fan les gents bella esgleya e gran e bell altar e bells vestiments, e bells cants son dits de vos per molts homens e en diversos locs.<sup>61</sup>

16. *De valor*, 6. Un jorn sesdevenc que un juglar venc davant la reyna, e dic una cançó a lausor de nostra Dona. Molt plac a la reyna la cançó, e en la fama e en los gests del juglar la reyna conec quel juglar era home savi e de bona vida, e dix al juglar aquestes paraules: La valor de nostra Dona es molt gran, e segons que es gran faria honrar e amar en lo mon; per qui si jo podia trobar negun juglar qui volgués esser juglar de nostra Dona tan solament e hagués nom Juglar de Sancta Maria, jo li daría aquest libre e dariali messeó e qua anàs per lo mon loar nostra Dona; mas covendria quel juglar no prengués de negun home neguna re e que fos home just cast e de bona vida. Quant la reyna hac dites aquestes paraules, lo juglar se agenollá davant la reyna e clamàli mercè que ella li donàs aquell offici e que ell iria per prínceps preñats cavallers e burgeses e mercaders e per uns e per altres loar nostra Dona per entenció que la valor de nostra Dona fos honrada en lo mon. Molt plac a la reyna ço de que lo juglar la pregava e donàli messiò q aquell libre, e lo juglar anà per lo mon loant la valor de nostra dDona, e ó que es en est LIBRE recontava, e les questions que hic son faya per entenció que pogués loar e fer loar la valor de nostra Dona. E gran era lo fruyt quel juglar faya daquest LIBRE, car per les lausors donava doctrina de loar nostra Dona, per les oracions donava manera de pregar nostra dona, e per les questions donava sciencia, e per les entencions donava manera de haver bones custumes.<sup>62</sup>

19. *De honrament*, 3. E per qual dona, dix Lausor, son fetes tantes de cançons com de nostra Dona?<sup>63</sup>

59. NEORL, vol. 10, p. 248.

60. ORL, vol. 10, p. 95.

61. ORL, vol. 10, p. 111.

62. ORL, vol. 10, p. 122-123.

63. ORL, vol. 10, p. 140.

30. *De alba*, 11. Aquest hom estava pres en un castell en lo qual cornaven tots dies alba, e al son que oía del corn qui significava lalba, ell se alegrava e remembrava la benança en que esser solía, en lo qual remembrament se adelitava per la bona entenció que havia en estar en lo loc en que estava e en lo pensar que havia de la mort. Un dia sesdevenç que demetre aquell home se alegrava com oía cornar lalba, un gran serpent venc en aquell càrcer on lo bon hom estava, e pujà per lome qui estava agenollat, e quant fo al coll de lome la serpent se aredortà e estec aredortada en lo coll del bon home demetre que la guayta cornava lalba.<sup>64</sup>

### Medicina de pecat (III.44)

Parays es loc assignat on estaran tuyt li salvat aytant de temps com Deus serà. En aquel loc cascú aurà en Jhesu tot so que volrà: loc on hom ausirà cantar àngels e sant, tant fort e clar, lausant de Deu sa unitat, sa trinitat e sa bontat e cascuna sa dignitat; encara la humanitat, per que Deus ver home està.<sup>65</sup>

### Proverbis de Ramon (III.26)

70. *De doctiva e aprensiva*.

4. Nèguna mecànica doctrina es tant prop a natural, com música.<sup>66</sup>

84. *De sò e de von*.

1. Sò es objecte doír, e vou de significada concepció.
2. Sò es creada propietat qui es ixent de feriment, e la sua figura ix dell en les orelles.
3. Sens oír, la figura del sò no poga esser en actu.
4. Sòn es ens confús, e la sua declaració està per vocals qui son parts simples dell.
5. Les letres consonants son de la confusió del sò e de les sues parts simples.
6. Sò en les letres consonants es de la una part confús per sí mateix, e de l'altra part clar per ses parts simples.
7. Vou es de sò, e ha molts diverses estruments.
8. Vou ha .j. estrument per lengua, altra per la viula, altre per la campana, altre per lorgue.
9. Lestrumen puja e avallal sò per letres vocals, e lo sò està al mig per letres consonants.
10. Vou es del sò que puja e avalla, e està en lo mig.
11. Declaració de sò es vou qui ha son compliment en pujar e en devallar e en sustentar.

64. ORL, vol. 10, p. 227.

65. ORL, vol. 20, p. 195.

66. ORL, vol. 14, p. 179.

12. Vou declara los appetits dels animals segons que es difusa per differentes especies.

13. Sens veu no fóra sò útil a neguna cosa.

14. Per colps de corses durs es gran sò, e majorment si son concavats.

15. Més està sò per fret e per sec o per calt e per sec, que per altra complecció.

16. Sò es major en les cisternes que en altrees locs, per ço car ha més dàer resclús.

17. Confusió de vous varies en .j. loc, es reducció delles a sò simple.

18. Sò trespassa les parets per ço car es tocat en làer qui es linya continua qui conté dintre e defora les parts.

19. Car sò no ha color, no pot esser vist.

20. Per negú estrument es veu tant ymaginable com per lengua.<sup>67</sup>

258. *De auditus.*

1. Auditus es aquella potencia qui sent sò.

2. Ymaginació no ateny sò, mas la sua semblança.

3. Per natura de auditivitat e audibilitat es oír.

4. Lo martell qui fa sò en ferir lo clau, fer làer en lo clau, e aquell àer reté lo sò en les tues orelles ab qui participa.

5. Car làer ferit en la cisterna es pres, reté gran sò.

6. Qui ou veritat deu esser per natura alegre.

7. Qui ou nomenar Deus, enans deu amar que tembre.

8. Oges nomenar Deus ab reverencia.

9. Tanca tes orelles a leges paraules e obriles a honestes.

10. Oges parlar sovén de ton amic e tart de ton enemic.

11. No oges sens alcuna utilitat.

12. Mills ous de dia que de nit per ço car làer es pus espès de nit que de dia.

13. Pus que no vendries ton oír, nol sotsmetes a oír vils paraules.

14. Qui no entén ço que ou, ha oít debades.

15. La fi doír es entès.

16. Tres vegades emmbra ço que has oít per ço que ho retengues.

17. Negú dormir val bo oír.

18. Oír parlar de Deu es mellor oír.

19. Fug si ous de deu mal dir.

20. Oges ton amic e no ton enemic.<sup>68</sup>

259. *De odoratus.*

11. Axí com les orelles atanyen sò per àer ferit, ateny odoratus per àer della vestit.

67. ORL, vol. 14, p. 196-197.

68. ORL, vol. 14, p. 282-283.

18. Les orelles no prenen lo sò de la trompa, mas la semblança daquell sò, e odoratus pren aquella mateixa odor de la rosa.

19. Car auditus participa més ab la fi de l'ànima que odoratus, es pus luy noble potencia.<sup>69</sup>

### Romanç d'Evast e Blaquerna (II.A.19)<sup>70</sup>

2. *Del naixement de Blaquerna i del seu nodriment*, 8. A Blaquerna fou donat un estudiant com a guarda i com a mestre, el qual cada matí el portava a l'església abans que a l'escola i li ensenyava a pregar Déu; i després de missa el portava a l'escola de música per tal que sabés ajudar a la missa cantada.<sup>71</sup>

4. *De la disputa que Evast tingué amb Aloma, que no el volgué deixar entrar en religió*, 8. Doncs, si vós, senyor desitgeu ésser capellà i cantar missa, acontenteu-vos d'anar cada dia a l'església amb els frares i d'ajudar-los a cantar la missa llegint epístoles, lectures, responsos, antífoes, i de respondre al capellà que dirà la missa, tal com teniu per costum; [...] I jo iré cada dia a les religioses tal com tinc per costum i els ajudaré a cantar i a respondre a la missa i a l'honor del sant sacrifici de l'altar.<sup>72</sup>

19. *Del contrast de Natana e Nastasia*, 10. Dementre que Natasia estava a la finestra, una donzella ab molt gran gent venia pregar Deus a lesgleya, e devia esser l'endemà nuvia. Molt fo bella e molt noblement vestida e cavalcava en un bell palafré; molts honrats homens la seguien a peu e moltes honrades dones, bornadors, juglars qui cantaven e sonaven struments e homens qui ballaven fahien honor a aquella donzella.<sup>73</sup>

21. *En qual manera Natana fo sacristana*, 1. Natana après molt be de letra e après lo cant e l'hufici en breu de temps. Tot dia stava en l'esgleya en oració e ajudava volentera a la sacristana.<sup>74</sup>

48. *De Valor*, 1. Dementre que ell [Blaquerna] anava enaxí per la forest, atrobá un camí per lo qual vench un juglar a peu, molt pobrement vestit; son semblant e sa manera significá pobretat e tristícia de coratge. Blaquerna demaná al juglar per qual rahó significava son visatge marriment ni tristícia.

—Sènyer —dix lo juglar—, jo son vengut de una cort on es stat cavaller un noble baró d'estes encontrades. En aquella cort cuydava atrobar valor qui-m fos

69. ORL, vol. 14, p. 283-284.

70. Lluïl·l introduïx en el *Romanç d'Evast e Blaquerna* dos poemes de metre trobadoresc: «A vós, dona Verge santa Maria» i «Sènyer ver Déus, rei gloriós». Aquestes composicions constitueïxen la mostra més propera que tenim al que hauria estat la poesia trobadoresca de joventut de Ramon Llull. Aquests poemes, com que estan inserits dins d'un romanç, no és clar que estiguessin destinats a ser cantats i, en cas afirmatiu, tampoc tenim cap indicatiu de com s'haurien d'interpretar.

71. NEORL, vol. 8, p. 95.

72. NEORL, vol. 8, p. 102-103.

73. NEORL, vol. 8, p. 147-148.

74. NEORL, vol. 8, p. 156.

restaurament a mon pobre vestiment e qui'm guardonás dels reprehimens que jo he fets longament contra aquells qui son enemichs de valor e per ço cor loava aquels qui en est mon mantenen valor; e anch en aquella cort no fuy guardonat per valor ni per negú de sos amadors. Sol per açó son entrat en pensament con faça .i. novell serventesch en lo qual diga mal de valor e de sos servidors.<sup>75</sup>

52. *De penitencia*, 1. Blaquerna anava per lo boscatge remembrant e amant son creador e son Deu, cantant 'Gloria in excelsis Deo'.<sup>76</sup>

53. *De perseverança*, 1. Tot aquel anny perseveraren e foren ensemps Blaquerna e Narpan en fer penitencia; e Blaquerna cantava ab los monges en l'esglesya antifenes, proses, ymnes, responses e esponia als monges les Scriptures.<sup>77</sup>

58. *De acusació*, 2. Aquel bisbe convidá l'abat ab sos compayons e ensemps entraren-se'n en la ciutat aquel dia e menjaren ab lo bisbe. A la taula ach de diversses viandes e, en moltes maneres, copes daurades, baçins d'argent e çetres foren a la taula. Gran fo la multitut de les gents qui menjaven tots jorns en lo palau. Aprés la oració, com foren levats de la taula, vengren juglars ab diversses sturmens, qui cantaven e ballaven dients paraules contraries al vers que havien dit a la taula.

—Sènyer —dix Blaquerna al bisbe— açí ha juglars qui's tenen per tenguts con vos façen vostre plaer, per ço cor los havets donat a menjar. Jo he menjat ab vos e si a vos plahia voldria esser vostre juglar e volria dir alcunes paraules. Al bisbe plach e a tots los altres que Blaquerna parlás e digués ses paraules.<sup>78</sup>

58. 3. Blaquerna se levá en peus e représ molt fortament lo bisbe de les viandes superflues e dels vestiments e les companyes que tenia e de los ornaments de la taula; e sobre totes coses représ lo bisbe con scoltava los juglars enemics de la honor de Jesucrist, per lo qual era tan honrat e qui li havia creades tantes creatures per les quals donava plaer a sa persona.<sup>79</sup>

64. *Benedicta tu in mulieribus*, 1. En la via era ·i<sup>a</sup>. bella font dejús un bell arbre, a la ombra del qual estava un cavaller guarnit qui anava serchar ventura per amor de sa dona. Aquell cavaller avia levat son elme de sa testa per la gran calor; son cavall pexia de la erba fresca pres de la font. Lo cavaller cantava una novella cançó, en la qual blasmava los trobadors que havien mal dit d'amor e qui no havien loada sobre totes dones aquella dona que'l cavaller amava.<sup>80</sup>

76. *De persecució*, 1. Considerá lo canonge de persecució en lo gran carrech en lo qual era posat per rahó de son ofici, per ço que pugués husar de justícia. Esdevench-se un dia que ell passava devant una taverna on avia ajustats gran re de tafurs e de guillarts e de arlots, los quals bevien en la taverna e cantaven e ballaven e sonaven struments. Lo canonge entrá en la taverna e comprá del vi e ballá ab los tafurs e dix estes cobles de Nostra Dona:

75. NEORL, vol. 8, p. 226.

76. NEORL, vol. 8, p. 244.

77. NEORL, vol. 8, p. 250.

78. NEORL, vol. 8, p. 266.

79. NEORL, vol. 8, p. 267.

80. NEORL, vol. 8, p. 291.

A vos, dona verge Santa Maria,  
do mon voler, qui·s vol enamorar  
de vos tant fort que sens vos no volria  
en nulla re desirar ni amar;  
car tot voler ha melloria  
sobre tot altre qui no sia  
volent en vos, qui es mayre d'amor:  
qui vos no vol no ha d'on s'enamor!

Pus mon voler vol vostra senyoria  
lo meu membrar e·l saber vos vull dar;  
car sens voler, Dona, yo que·ls faria?  
E vos, Dona si us play, façats membrar,  
entendre, ·mar a clereçia  
per ço que vagen en Suria  
a los infeels convertir, preycar,  
e·ls crestians façen pacificar.

Mant hom se vana que murria  
pel vostre Fill, si loch venia;  
mas paucs son cells qui·l vagen preycar  
als infeels, car mort los fay duptar.<sup>81</sup>

78. *En qual manera lo bisbe Blaquerna fo apostoli*, 4. Esdevench-se un jorn que dementre menjava un cardenal, en sa cort vench un juglar molt be vestit e areat e fo home de plaents paraules e bel de persona, qui cantava e sonava sturments molt be. Aquell juglar havia nom Juglar de Valor e era lo juglar que Blaquerna atrobá en la forest con atrobá Valor e·l emperador, segons que es recomptat en lo capitol "De Valor". Con lo cardenal hac menjat e lo juglar cantá cançons e cobles que·l emperador havia fetes de nostra dona santa Maria e de Valor, e soná sturments en los quals fahia los bals e les notes que·l emperador havia fetes a honor de Nostra Dona. Molt fo plaent a oir e a scoltar lo juglar e sos sturments, e lo cardenal lo demaná de noves e de son estament.<sup>82</sup>

81. *Et in terra pax hominibus bone voluntatis*, 2. Totes estes maneres e moltes d'altres son mester a l'enteniment per ço que pusca entendre. E si tant es que per totes aquestes no pusca entendre, cové que hom recorra a la 'Art abreuyada d'atrobar veritat', qui es art per la qual puya enaxí l'enteniment a entendre con fa la veu a cantar per la art de musica.<sup>83</sup>

84. *Adoramus te*, 7. A una festa l'apostoli feu professó ab gran re de prelats e de religioses e d'altres clergues. Grans foren los cants e les lausors que aquells donaven de nostre senyor Deus.<sup>84</sup>

81. NEORL, vol. 8, p. 333-334.

82. NEORL, vol. 8, p. 343.

83. NEORL, vol. 8, p. 359-360.

84. NEORL, vol. 8, p. 380.

115. *De la fi del llibre, 1.* Blaquerna demaná al juglar qual era son ofici e lo juglar li dix que ell era juglar. —Bells amichs —dix Blaquerna—, l'ufiçi de juglaria fo atrobat per bona entenció, ço es a saber, per loar Deu e per donar solaç e consolació a aquells qui son treballats e turmentats en servir Deu. Mas en temps som venguts que quaix home no usa de la final entenció per que los uficis foren començats al començament.<sup>85</sup>

115. 3. —E digats al Juglar de Valor que cant aquestes cobles en la cort, per ço que·l apostoli e·ls cardenals mills ne sien remembrants en la vida dels apostols, en lo temps dels quals santedat de vida e devoció e valor vivien:

Senyer ver Deus, rey gloriós,  
qui ab vos volgués hom unir,  
membre-us dels vostres servidors  
qui per vos volen mort sufrir  
e fayts-los ardots lausadors  
en vos honrar e obeir  
de lur poder,  
car vos hets plaent, dous desir  
de lur esper.

Nada es novella frevós  
e renovellen li desir  
dels apostols, qui lausant vos  
anaven mort plaent sentir;  
e donchs, qui es veray ni bos  
meta·s avant e vaja dir  
lo gran poder  
de Deu, qui hom fe·s devenir  
en son saber.

Remembrat han frares menors  
lo Salvador, qui volch vestir  
ab si lo sant religiós,  
e han fayt Miramar bastir  
al rey de Mallorca·morós.  
Iran sserrayns convertir  
per far plaer  
a Deu, qui a mort volch venir  
per nos aver.

E donchs, que fan preycadors,  
pus amen tant en Deu fruir?  
Ni que fan abats ni priors,

85. NEORL, vol. 8, p. 577.



bisbes, prelats, qui enantir  
amen tant lurs possessiós?  
Ni que fan reys qui ab durmir  
e ab aver  
cuydon a paraís tenir  
e Deus veser?

Menors e miyans e majors  
han plaer en mi scarnir;  
e amors, lagremes e plors  
e sospirs fan mon cor languir.  
E m'anima creix son joyós  
remembrament e son albir  
e son voler  
en Deus, qui·m fay tots jorns jausir  
en son dever.

La dolça Verge vull servir  
de mon poder,  
car ssay m'a tramés dolç desir  
e bo esper.

Blaquerna, qui·m sabria dir  
on dey tener  
vas vostra cella, on desir  
sol Deus aver?<sup>86</sup>

### Taula general (III.11)

25. *Questió K. Còm es aquesta sciencia general a totes sciencie?* Aquesta sciencies per so cor es de generals comensamens e per so cor les altres sciensies an comensamens especial, axí com theologia qui à especials comensaments, so es as-saber, fe esperansa e caritat [...], e music e veu, de musica.<sup>87</sup>

### Tractatus novus de astronomia (III.29)

1.2. *De septem planetis. (3) De Marte.* Homines nati sub Marte [...] Item per naturam Martis sunt tubicines et tibicines, qui percutiunt aerem, quia plus de uento eicere possunt per os quam alii homines, quia sunt magis uacui et minus habent de carne.<sup>88</sup>

86. NEORL, vol. 8, p. 579-581.

87. ORL, vol. 16, p. 490.

88. ROL, vol. 17, p. 111. (Traducció: «1.2 Dels set planetes. (3) De Mart. Els homes nascuts sota la influència de Mart per la seva naturalesa són músics que toquen trompes i flautes, els quals

**Vita coetanea (IV.7)**

*I.2.* Raimundus senescallus mensae regis Maioricarum, dum iuuenis adhuc in uanis cantilenis seu carminibus componendis et aliis lasciuis saeculi deditus esset nimis, sedebat nocte quadam iuxta lectum suum, paratus ad dictandum et scribendum in suo uulgari unam cantilenam de quadam domina, quam tunc amore fatuo diligebat. Dum igitur cantilenam praedictam inciperet scribere, respiciens a dextris uidit Dominum Iesum Christum tanquam pendentem in cruce. Quo uiso timuit; et retis, quae habebat in manibus, lectum suum ut dormiret, intrauit.<sup>89</sup>

*I.3.* In crastino uero surgens, et ad uanitates solitas redins, nihil de uisione illa curabat; immo cito quasi per octo dies postea, in loco quo prius, et quasi hora eadem, iterum se aptauit ad scribendum et perficiendum cantilenam suam praedictam. Cui Dominus iterum in cruce apparuit, sicut ante. Ipse uero, tunc territus plus quam primo, lectum suum intrans, ut alias, obdormiuit.

Sed adhuc in crastino, apparitionem negligens sibi factam, suam lasciuam non dimisit; immo post paululum suam cantilenam nitebatur perficere incohatam, donec sibi tertio et quarto successiue, diebus interpositis aliquibus, Saluator in forma semper, qua primitus, appareret.<sup>90</sup>

---

percudeixen l'aire, ja que poden expulsar més vent per la boca que els altres homes perquè són més buits i tenen menys carn.»)

89. BONNER, p. 38-41. (Traducció de Bonner: «Quan Ramon era senescal de la taula del rei de Mallorca, era encara jove i es dedicava massa a la composició de vanes cantilenes o cançons, així com altres lascívies del segle. Una nit estava assegut al costat del seu llit, disposat a compondre i escriure en la seva llengua vulgar una cantilena sobre certa dona que llavors amava amb una amor fada. Mentre començava a escriure la predita cantilena, va mirar a la dreta i va veure el senyor Jesucrist com a penjant a la creu. En veure això, va tenir por, i, deixant les coses que tenia entre mans, es va ficar dins el llit per dormir.»)

90. BONNER, p. 40-41. (Traducció de Bonner: «L'endemà, però, s'aixecà i tornà a les seves vanitats de sempre sense preocupar-se per res d'aqueixa visió. Encara gairebé vuit dies després, al mateix lloc que abans i gairebé a la mateixa hora, una altra vegada es preparava a escriure i acabar la seva predita cantilena, quan el Senyor li aparegué de la mateixa manera en la creu. Més aterrit encara que la primera vegada, es va ficar de cop dins del llit i es va adormir.»)

»Però fins i tot l'endemà, descuidant l'aparició que li havia estat feta, no va deixar la seva lascívia. Al contrari, poc després s'esforçava a acabar la cançó començada, fins que el Salvador li va aparèixer, sempre en la mateixa forma, una tercera i quarta vegada, amb uns quants dies entremig.»)



## L'HIMNARI SMV 62 DE LA SEU DE MALLORCA. DESCRIPCIÓ I PROPOSTA MUSICAL

ROMÀ ESCALAS

Secretari general de l'Institut d'Estudis Catalans  
Societat Catalana de Musicologia

### RESUM

Després d'una nova revisió de l'original de l'himnari SMV 62 de la seu de Mallorca, basant-nos en les obres dels 145 folis actuals, hem actualitzat i completat l'índex del seu contingut, complementat amb informació específica sobre els set tipus de notació diferents que s'hi observen. Proposem, a partir d'aquesta informació, establir una nova base de treball per afrontar els estudis i les transcripcions posteriors amb més rigor històric i interpretatiu. Les variants i els afegits sobre la notació original de les obres ens porten cap a una nova datació. Com a conclusió, proposem recuperar els folis extraviats, anunciem una transcripció i un estudi crític i una proposta musical relacionada amb la música de l'època de Ramon Llull a Mallorca.

PARAULES CLAU: himnari, segles XIII-XIV, notació medieval, Mallorca.

### HYMNAL SMV 62 OF MAJORCA CATHEDRAL. DESCRIPTION AND MUSICAL PROPOSAL

### ABSTRACT

After a new review of the original hymnal SMV 62 of Majorca Cathedral, basing ourselves on the works contained in its now existent 145 fols., we have completed the index of the hymnal's contents, supplementing it with specific information on the seven different types of notation observed in this book. With this information, we seek to establish a new basis for subsequent studies and transcriptions, allowing them to be made with a greater historical and interpretive rigour. The variants of and additions to the original notation of the works lead us towards a new dating. We conclude by proposing the recovery of the lost pages, we announce a transcription and a critical study, and we make a proposal in relation to the music of the times of Ramon Llull in Majorca.

KEYWORDS: hymnal, 13th-14th centuries, medieval notation, Majorca.

## PRIMERES DESCRIPCIONS I CATALOGACIONS

Les primeres notícies de l'himnari conservat a l'Arxiu Capítular de Mallorca (ACM) i actualment catalogat com a SMV 62, les trobem en l'obra fonamental d'Higini Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*,<sup>1</sup> publicada per l'Institut d'Estudis Catalans el 1935.

Si bé a l'inici del capítol VIII, dedicat al «Cant medieval dels himnes als nostres temples», ens diu que «d'himnaris sencers no n'hem conservat cap»,<sup>2</sup> finalitza el mateix capítol amb la referència sobre el nostre himnari: «Coneixem un himnari sencer servat avui a la catedral de Mallorca, el que té un gran preu per dur la música escrita generalment en notació mensural, encara que les seves tonades siguin antigues, el manuscrit és d'època posterior al segle XIII,<sup>3</sup> i per això no l'encabim al present inventari».<sup>4</sup>

Poc més endavant ens comenta la troballa a l'Arxiu Capítular de Mallorca: «fa anys, veiérem un Hymnarium que valdrà la pena d'estudiar-lo detingudament».<sup>5</sup> El descriu com a còdex de pergamí, de 30,6 × 22 centímetres, 144 folis, incomplet al començament i al final, escrit a final del segle XIV i començament del XV. La notació musical, sobre pauta de dues línies, groga i vermella; algunes vegades semblen distingir-se altres dues línies grogues que —cas d'haver-hi estat— han desaparegut. Aquest manuscrit conté una infinitat d'himnes originàriament copiats amb notació quadrada i que més tard fou canviada a notació mensural, i en reproduceix com a exemple dos folis (fig. 65 i 66). També ens informa que el còdex prové de les monges agustines de Santa Magdalena de Palma. Quan tracta sobre l'execució de la seqüència, inclou un exemple de com s'executava a Mallorca la *Laetabundus* de Nadal, amb un exemple de l'«Hymnarium» (fig. 69) servat a l'Arxiu Capítular de Mallorca.<sup>6</sup>

No hi ha cap dubte que Anglès conegué bé el manuscrit de l'himnari i el consultà personalment, però per manca de temps en la seva estada a Mallorca no el va poder estudiar en profunditat, malgrat intuir que els canvis en la notació tenien un significat musical i històric que li confereixen un valor musicològic especial, i ens recomanà que valdria la pena d'estudiar-lo detingudament. En aquest sentit, seguint la seva proposta, hem començat un estudi nou, a partir de la notació musical, amb la intenció d'afegir nous recursos interpretatius al contingut musical d'aquest himnari.

Cristina Maezel, des del seu lloc d'arxivera de l'Arxiu Capítular de Mallorca, l'any 2000 presentà un estudi codicològic del manuscrit<sup>7</sup> i el registrà amb

1. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935.

2. Higini ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, cap. VIII, p. 211.

3. A la p. 212 en fixa la data d'origen al segle XIV.

4. Higini ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, cap. VIII, p. 216.

5. Higini ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, cap. VIII, p. 216.

6. Higini ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, cap. VIII, p. 221.

7. Cristina MAEDEL, tesi doctoral.

el nom i número «Hymnarium SMV 62». El descriu, amb mides lleugerament diferents de les d'Anglès, com un volum de 33 × 23 centímetres i 144 pàgines, amb la distribució següent: 1-5<sup>12</sup>, 6<sup>6</sup>, 7<sup>10</sup>, 8-9<sup>12</sup>, 10<sup>10</sup>, 11<sup>12</sup>, 12<sup>7</sup>, 13-14<sup>2</sup>. Comenta que manca la 101 i que la 131 està afegida. El text en escriptura gòtica està totalment musicat amb notació neumàtica quadrada, sobre un digrama d'una línia vermella per al fa i una de groga per al do. En algunes pàgines la notació ha estat substituïda per signes mensurals. El volum es conserva enquadernat en pell sobre cobertes de fusta.

## ACTUALITZACIÓ DE L'ÍNDEX PER ROMÀ ESCALAS

L'abril del 2015, després de l'estudi detallat de la notació dels facsímils de l'himnari publicats per Anglès, vaig sentir la necessitat d'un estudi general i comparatiu del contingut del manuscrit, amb el convenciment que els resultats ens portarien a èpoques anteriors de les fins ara considerades, i ens obririen nova llum sobre un repertori de fa més de cinc-cents anys conservat a Palma.

Higini Anglès descriu l'himnari i, tot i que no en dóna un índex complet, ens informa de la seva extensió, un total de 144 folis. En la mateixa obra, reproduïx uns salms de vespres de Nadal, atribuïts a l'himnari de la seu de Palma amb els números de folis 312v i 313r. Suposem que es tracta d'una confusió amb un altre himnari, ja que en el SMV 62 hi manquen alguns folis del començament i del final, però en cap cas n'hi cabrien 169 més.

Després d'una revisió minuciosa de l'original, i basant-nos en el contingut dels 144 folis actuals, vàrem redactar un índex actualitzat del manuscrit,<sup>8</sup> amb informació específica sobre els tipus de notació de cada obra, i vàrem establir una nova base de treball per afrontar els estudis i les transcripcions posteriors. A continuació, exposem aquest índex, en el qual trobarem alguns símbols, números i lletres que explicarem més endavant. Hem pogut completar la catalogació dels continguts dels folis 127 al 144, gràcies a la generosa aportació de les fotografies de Màrius Bernadó.

## ÍNDEX DEL 2016

Les obres afegides, que no figuraven en l'índex anterior de l'Arxiu Capitular, estan senyalades amb un asterisc (\*). Amb la foliació corregida, l'antiga numeració es mostra entre parèntesis al costat de l'actual.

8. Romà ESCALAS, catalogació entregada a l'ACM, abril 2015, no publicada.

| <i>Íncipit</i>             | <i>Foli</i> | <i>Notació</i> | <i>Observacions</i>      | <i>Altres</i>             |
|----------------------------|-------------|----------------|--------------------------|---------------------------|
| Fulget hic honor sepulcri  | 1v          | 2              |                          |                           |
| Primo dierum omnium*       | 3r          | 7              |                          |                           |
| Eterna rerum conditor*     | 3v          | 2              | tot en B                 |                           |
| Nocte surgentes vigilemus  | 5v          | 3              |                          |                           |
| Ecce iam noctis            | 6r          | 5              | prolació<br>imperfecta   |                           |
| Iam lucis orto sidere      | 7v          | 2              |                          |                           |
| Nunc Sancte nobis Spiritus | 8r          | 2              |                          |                           |
| Rector potens verax deus   | 8v          | 2              |                          |                           |
| Rerum deus tenax vigor     | 9r          | 2              |                          |                           |
| Lucis creator optime lucem | 9v          | 3              | VS                       |                           |
| Te lucis ante terminum     | 10v         | 2p             |                          | modificat                 |
| Sempera refectus* (?)      | 11r         | 2              |                          |                           |
| Iam lucis orto sidere      | 13v         | 1              |                          | notes descolorides        |
| Nunc Sancte Nobis          | 14v         | 1              |                          |                           |
| Rector potens verax deus   | 15r         | 1              |                          |                           |
| Rerum deus tenax vigor     | 16r         | 1              |                          |                           |
| In mense celi conditor     | 16v         | 4              | postritmat               | modificat                 |
| Te lucis ante terminum     | 17v         | 1              |                          |                           |
| Consors poterni lumini     | 18r         | 1              |                          |                           |
| Ales dies nuncius lucem    | 18v         | 2              |                          |                           |
| Telluris ingens conditor   | 19v         | 1              |                          |                           |
| Rerum creatum optime       | 20v         | 3              |                          | modificat                 |
| Nox et tenebre et nubila   | 21r         | 7              | postritmat,<br>3 inicial | modificat                 |
| Celi deo sanctissime       | 22r         | 7              | postritmat,<br>3 inicial | 1r verset; altres en la 1 |
| Nox a tra rerum            | 23r         | 1              |                          |                           |
| Lux ecce surgit            | 24r         | 1              |                          |                           |
| Magne deus potentie        | 24v         | 7              |                          |                           |
| Tu trinitas unitas         | 25v         | 1              |                          |                           |
| Eterna celi gloria         | 26v         | 2              |                          |                           |
| Summe deo clementie        | 28r         | 1              |                          |                           |

| <i>Íncipit</i>                 | <i>Foli</i> | <i>Notació</i> | <i>Observacions</i> | <i>Altres</i>          |
|--------------------------------|-------------|----------------|---------------------|------------------------|
| Aurora iam sporgit             | 29r         | 2              |                     |                        |
| O lux beata trinitas           | 29v         | 3              |                     | anilinat?              |
| Conditor alme siderum          | 30r         | 2              |                     | advent                 |
| Verbum supernum prodiens       | 31v         | 6              |                     |                        |
| Vox clara intonat              | 32v         | 6p             |                     |                        |
| Virginis proles                | 120v        | 5              |                     | molt ornamentada       |
| Christe redemptor omnium       | 35v         | 3p             |                     |                        |
| A solis ortum                  | 37r         | 3              |                     |                        |
| Hostis herodes impie           | 38v         | 3              |                     |                        |
| Quod c[h]orus vatum * (?)      | 39v         | 6              |                     |                        |
| Audi benigne conditor          | 40v         | 6p             |                     |                        |
| Summe largitor                 | 41v         | 6p             |                     | hores                  |
| Iam christe sol iusticie       | 42v         | 7p             | 3 inicial           | hores                  |
| Iam ter quaternis              | 44r         | 2              |                     | hores                  |
| Dei fide qua vivimus           | 44v         | 2              |                     | hores                  |
| Qua christus hora              | 45v         | 2              |                     | hores                  |
| Ternis ter horis               | 46v         | 1              |                     | hores                  |
| Christe qui lux                | 47r         | 3p             | postritmat          | hores                  |
| Vexilla Rregis                 | 49r         | 3              | modificat           |                        |
| Pange lingua gloriosa          | 51r         | 3              |                     |                        |
| Ecce iam declinat              | 54v         | 3d             |                     |                        |
| Ad cenam agni*                 | 56r         | 3              |                     |                        |
| Albae lerne* (??)              | 57v         | 2              |                     |                        |
| Aurora lucis rutilat           | 59v         | 3              |                     |                        |
| Eterne Rex altissime           | 62r         | 2              |                     |                        |
| Beata* [...] Hic te precantes* | 63r         | 2              |                     | Pentacosta; molt bona! |
| Iesu nostra redemptio*         | 63v         | 2              |                     |                        |
| Hymni canamo* (?)              | 64v         | 1              |                     |                        |
| Plasmator hominis*             | 66v         | 1              |                     |                        |
| [Iam lucis] orto sidere*       | 67v         | 7              | pentagrama          |                        |
| Iam chorus*                    | 69r         |                |                     |                        |
| Veni creator spiritus*         | 70v (71v)   | 3 (7?)         |                     | 71v?; comprovar        |



| <i>Íncipit</i>             | <i>Foli</i> | <i>Notació</i> | <i>Observacions</i> | <i>Altres</i>            |
|----------------------------|-------------|----------------|---------------------|--------------------------|
| O lux- beata trinitas      | 71v         | 2              |                     |                          |
| Tu trinitas unitas         | 72r         | 3              |                     |                          |
| Verbum supernum*           | 73r         | 3              |                     |                          |
| Lucis creator optime lucem | 73v         | 3              |                     |                          |
| Te lucis ante termini      | 74r         | 3              |                     |                          |
| Pange lingua*              | 74v / 76r   | 3              |                     |                          |
| Sacris solemnis*           | 76r         | 3              |                     |                          |
| Ut queant laxis*           | 79r / 79v   | 7p             |                     |                          |
| Altia (?) deserta*         | 80r         | 3              |                     |                          |
| Omnis felix*               | 81r         | 6              |                     |                          |
| [A prophetas sestem* ?]    | 82r         | 3p             |                     |                          |
| Petrus beatus*             | 83v         | 3              |                     |                          |
| Aroma felix*               | 84v         | 3              |                     |                          |
| Narda*                     | 85v         | 3              |                     | hores Verge, fins al 115 |
| Iridomo quipe simonis      | 86r         | 2              |                     |                          |
| O felix illa meretrie      | 87r         | 2              |                     |                          |
| Lucis huius festo          | 87v         | 3              |                     |                          |
| Clara dei gaudia           | 88v         | 2              |                     |                          |
| Orbis exultans celebrant   | 90r         | 3              |                     |                          |
| O quam glorifica luce      | 91r         | 4              | c. o. p.            |                          |
| Quem terra pontus          | 92r         | 6              |                     |                          |
| Gloriosa domina            | 93v         | 3              |                     | mateixa música           |
| Ave Maris Stella           | 94r         | 3              |                     |                          |
| Salve vite lignum          | 95r         | 3              |                     |                          |
| Salve crux santa           | 95v         | 2              |                     |                          |
| Protege salva benedicte    | 97r         | 2              |                     |                          |
| Christe sanctorm decus     | 97v         | 6              |                     |                          |
| Tibi Christe splendor      | 99r         | 2p             |                     |                          |
| Flors patrie decus         | 100r        | 3              |                     |                          |
| O beata sponsa             | 102v        | 3              |                     |                          |
| Omnium christe pariter     | 103v        | 6              |                     |                          |
| Christe Redemptor omnium   | 104v        | 3              |                     |                          |

| <i>Íncipit</i>                     | <i>Foli</i> | <i>Notació</i> | <i>Observacions</i> | <i>Altres</i>                            |
|------------------------------------|-------------|----------------|---------------------|------------------------------------------|
| Iesu Salvator seculi               | 105v        | 3              |                     |                                          |
| Rex Christe Martini                | 107r        | 2              |                     |                                          |
| Martine par apostolis              | 108r        | 3              |                     |                                          |
| Magne pater nichola                | 109r        | 3              |                     |                                          |
| Exultet celum laudibus             | 110r        | 3              |                     |                                          |
| Eterna christi munera              | 111r        | 3              |                     |                                          |
| Martir dei qui unicum              | 112r        | 3              |                     |                                          |
| Deus tuorum militum                | 113r        | 3              |                     |                                          |
| Rex gloriose martyrum              | 114r        | 7              |                     |                                          |
| Sanctorum*                         | 115r        | 2              |                     |                                          |
| Eterna Christi munera              | 116v        | 2              |                     |                                          |
| Iste Confessor                     | 117v        | 3              | hores               |                                          |
| Iesu redemptor omnium              | 118v        | 2              | hores               |                                          |
| Iesu Corona virginum               | 119v        | 2              | hores               |                                          |
| Virginis proles                    | 120v        | 6              | hores               |                                          |
| Iesu deus fidelium                 | 122r        | 3              | hores               |                                          |
| Urbs beata Ierusalem               | 122v        | 3              | hores               |                                          |
| Christe cunctorum                  | 125r        | 3              |                     |                                          |
| Hic locus nempe                    | 125v        | 3              |                     |                                          |
| Estriofa: hic salus                | 125         |                |                     | ACM sense foliar                         |
| Christe cunctorum                  | 126 (125)   | 3              |                     | 126, foliació inexacta                   |
| Sanctus meritis*                   | 128 (127)   | 6              |                     | pentagrama i €                           |
| Circum dederunt me*                | 128v (127v) | 3              |                     | canvien les capitals a negre: copista 2? |
| Christe qui lux*                   | 129 (128)   | 3              |                     | copista 2                                |
| Venite exultemus (adventum)*       | 130 (129)   | 1              |                     | copista 2                                |
| Venite exultemus (in octabis)*     | 132 (131)   | 1              |                     | altra música, copista 2                  |
| Venite exultemus (natalis)*        | 134 (133)   | 1              |                     | altra música, copista 2                  |
| Venite exultemus (profete)*        | 136v (135v) | 2              |                     | altra música, copista 2                  |
| Venite exultemus (post pascha)*    | 138v (137v) | 2              |                     | altra música, copista 2                  |
| Venite exultemus (tempore pasche)* | 141 (140)   | 2              |                     | altra música, copista 2                  |

| <i>Íncipit</i>                    | <i>Foli</i> | <i>Notació</i> | <i>Observacions</i> | <i>Altres</i>           |
|-----------------------------------|-------------|----------------|---------------------|-------------------------|
| Venite exultemus (finalibus)*     | 143 (142)   | 2              |                     | altra música, copista 2 |
| Venite exultemus<br>(duplicibus)* | 145 (144)   | 2              |                     | altra música, copista 2 |

## TIPUS I VARIANTS DE NOTACIÓ MUSICAL

Els tipus de notació que conviuen en l'himnari són bàsicament la notació de neumes diastemàtics quadrats i la notació negra mesurada. Ambdues sobre un digrama que situa el fa en la línia inferior vermella i el do en la superior groga. Però el més sorprenent i interessant és el fet que en alguns folis apareix la notació antiga corregida, i sovint esborrada, a la qual se superposen caràcters més moderns corresponents a una notació mesurada. Fet singular, encara que no únic, resultat de la influència, a partir del segle XIII, de la notació mesurada sobre la neumàtica no mesurada primitiva.<sup>9</sup>

Aquesta diversitat de notacions, en total set de diferents, es mostra catalogada en el nostre índex amb una numeració corresponent als tipus següents:

- 1) Notació senzilla amb neumes quadrats, també dita *gregoriana negra*. Totes les notes en breus (B) i amb longues (L) opcionals en els finals de frases.
- 2) Senzilla, com la 1, amb *ligaturae*. Alterna B amb lligadures quadrades.
- 3) Com la 1, amb *ligaturae* complexes amb notes alfades i semibreus (S).
- 3d) Com la 3 amb longa amb doble plica.
- 4) Notació negra mensural, a) amb B i S.
- 5) Notació negra mensural, b) amb B, S i mínimes.
- 6) Mensural amb prolació imperfecta (x).
- 7) Mensural amb prolació perfecta (3).

Nota: La «p» després del tipus indica ús del *punctus divisionis*.

VS indica línia vermella superior, sovint com a segment addicional.

C. o. p. = *cum opposita proprietate*.

En l'índex, la indicació «postritmat» indica notes afegides o modificades per a oferir una lectura mesurada dels neumes. En alguns casos s'han esborrat notes o afegit per oferir una nova variant respecte de la versió original.

Com a exemple d'aquesta notació superposada, on conviuen els tipus 1 i 7, presentem l'himne *Rerum creator optime*<sup>10</sup> (fig. 1), atribuït a sant Gregori el Gran (540-604), que se sol cantar a les matines dels dijous segons el breviari romà.

9. Carl PARRISH, *The notation of medieval music*, Nova York, W. W. Norton & Co., 1957. p. 41.

10. Himnari SMV 52, f. 20v.

FIGURA 1. *Rerum creator optime*, himnari fol. 20v.

Aquest himne es troba a partir del segon sistema, sota la línia vermella de la clau de fa.

Observem que es troben en signes diastemàtics dues versions superposades de la música de la primera estrofa, «Rerum creator optime». La primera versió correspon a una melodia enterament notada amb neumes sense mesura, breus negres, la qual es repeteix exactament en la segona estrofa, «Te sancte Christe», al final del tercer digrama (fig. 2a). Una nova versió apareix en deixar-nos guiar per les semibreus de l'inici de la primera estrofa. Aquest nou discurs, format per notes que segueixen una proporció ternària, concretament de prolació perfecta, amb sèries de tres semibreus o bé ritmes d'una breu i una semibreu. Aquesta notació, indicada al principi per la xifra 3, és el resultat d'una influència de les formes mesurades de final del segle XIII i la trobem també a partir del 1290 en altres manuscrits, com el *Cançonier de Montpellier*. L'excel·lència de la superposició de les dues notacions ofereix una nova versió posterior a la gregoriana original, la qual afegeix nous girs melòdics (fig. 2b). En la figura 2 oferim una transcripció de les dues versions. En la versió més moderna, el guió vertical podria ser interpretat com una pausa.

És indiscutible que la versió *b* és probablement posterior al 1349, data d'expansió del convent de Santa Magdalena de Palma,<sup>11</sup> fundat el 1309, d'on prové l'himnari. Així, gran part de la música de l'himnari correspondria al culte de segona meitat del segle XIII, i amb el pas del temps i l'ús continuat se li varen afegir les modificacions que recull la notació a partir de principi del segle XIV en endavant.

a)



b)



FIGURA 2. a) *Rerum creator*, versió més antiga; b) versió ritmada.

## PROPOSTES MUSICALS

1. En primer terme de prioritats, com hem comentat al principi, és urgent recuperar la part del manuscrit després del volum enquadernat, corresponent als folis 127 al 145.

2. Hem iniciat la transcripció de tots els himnes, acompanyada d'un estudi crític dels tipus de notació i la seva evolució cronològica. Esperem poder-la oferir a finals d'any.

3. Des del punt de vista litúrgic, proposem un estudi comparatiu amb l'himnari de Miquel Ripoll, del segle XVII, trobat a Mallorca el 1987.<sup>12</sup>

4. En diversos moments, Ramon Llull (Palma, 1232 - Tunísia, 1315), en la seva obra literària, ens comenta l'ús de la música com a recurs de perfecció: «Com home se subtila [...] en cantar, trobar, sonar, viula, laut [...]»<sup>13</sup> Art que ell mateix conrea com a compositor i com a intèrpret, i en les seves predicacions fa cantar el públic com a recurs memorístic. Malauradament, no s'ha conservat cap de les se-

11. «El monestir de monges canongesses agustines de Santa Maria Magdalena té origen en un hospital del qual ja es tenen notícies a principis del segle XIV. La incorporació de les monges va ser obra del rei Pere el Cerimoniós. Des de 1309 va ser convent de dones penedides, al costat de l'Hospital de Santa Magdalena, que va manar fundar després de la conquesta Don Hugo d'Empúries. El 1349 aquesta Casa de Penedides de Santa Maria Magdalena va començar a ser Monestir de Religioses de l'Hàbit de Sant Pere, sota el mateix títol i advocació de Santa Maria Magdalena, sota l'autoritat del summe pontífex Climent VI». (Citació extreta d'un full informatiu publicat pel mateix convent de Santa Magdalena.)

12. Romà ESCALAS, «El himnario de M. Ripoll de Palma de Mallorca», *Nassarre*, vol. 4, núm. 1-2 (1988), p. 81 i s.

13. Ramon LLULL, *Obres de Ramon Llull*, vol. XIX, ed. a cura de Salvador Galmés, Palma, Comissió Editora Lul·liana, 1906-1950, p. 391.

ves obres musicals. Tot i això, en la seva obra escrita trobem sovint referències als cants emprats en les oracions o els poemes, o fins i tot en processos de transmutació alquimista ens parla de l'ús de la «cantilena».<sup>14</sup>

En algunes de les seves obres ens indica amb més precisió amb quina música han de ser cantades: «el *Cant de Ramon*, lo qual se canta per manera de salmodia (1299)»; «les *Hores de ma Dona Sancta Maria*: e canten se als sons dels Imnes [de les hores de l'Ofici]», i «*El Desconhort*» (1295): ...fo fet en la cort de Roma e cantat's en lo so de Berat».<sup>15</sup>

Ja que l'únic himnari conservat a Mallorca, amb música d'aquesta època i d'altra d'anterior, amb les hores de santa Maria, és el de santa Magdalena, ens atrevim a proposar com a melodies coetànies i aplicables a les obres de Ramon Llull les d'aquest himnari. Si bé no podem demostrar que varen ser cantades amb els poemes de Llull, és indiscutible que fou una part important de la música de la seva infància, joventut i posteriors estades a la seva illa natal. L'estudi i la transcripció d'aquests himnes serà una font de música i coneixement per a aprofundir en l'evolució del món musical medieval cap als inicis del Renaixement a l'àrea catalanomallorquina.

14. Ramon LLULL, *Obres de Ramon Llull*, vol. xx, ed. a cura de Salvador Galmés, p. 291.

15. Ramon LLULL, *Obres de Ramon Llull*, vol. x, ed. a cura de Salvador Galmés, p. 231.



# LES LAMENTACIONS DEL PROFETA JEREMIES PROCEDENTS DEL CONVENT DELS SOCORS DE CIUTADELLA: UNA FONT MUSICAL DEL SEGLE XV A L'ILLA DE MENORCA

JAUME ESCANDELL GUASCH

Consell Insular de Formentera

## RESUM

A través d'aquest article oferim una primera aproximació a una font musical custodiada a l'Arxiu Diocesà de Menorca —procedent del convent dels Socors de Ciutadella— que fins al moment encara no ha estat estudiada. Es tracta d'un conjunt de fragments de cant pla que formen part de les Lamentacions del profeta Jeremies que presenten la particularitat d'incorporar una part polifònica al final: un fals bordó a tres veus que, pels seus trets estilístics, s'ha de situar cronològicament dins el segle XV, de manera que constituïria, ara per ara, el document més primerenc amb polifonia escrita localitzat a l'illa de Menorca.

PARAULES CLAU: anàlisi musical, Lamentacions del profeta Jeremies, polifonia, segle XV, Menorca.

## THE LAMENTATIONS OF JEREMIAH THE PROPHET FROM THE CONVENT OF ELS SOCORS IN CIUTADELLA: A 15TH-CENTURY MUSICAL SOURCE ON THE ISLAND OF MINORCA

## ABSTRACT

This paper presents a preliminary approach to a musical source from the Convent of Els Socors in Ciutadella, which is kept in the Diocesan Archive of Minorca and has not previously been studied. It is an assemblage of plainsong fragments forming part of a setting of the *Lamentations of Jeremiah the Prophet* which has the particularity of presenting a polyphonic part – a faux bourdon in three voices – at the end. On the basis of this work's stylistic traits, it should be situated chronologically in the 15th century, making it the earliest piece with written polyphony found on the island of Minorca to date.



KEYWORDS: musical analysis, *Lamentations of Jeremiah the Prophet*, polyphony, 15th century, Minorca.

## INTRODUCCIÓ

En el volum XVIII de l'*Enciclopèdia de Menorca*, dedicat a la història de la música, Gabriel Julià situa els primers testimonis escrits de polifonia sacra en una cronologia molt tardana, ja dins el segle XVIII (Julià, 2012, p. 37). Exceptuant uns pocs fragments monòdics presumiblement del segle XIII (Julià, 2012, p. 32-33), en general s'ha de parlar d'una absència quasi total de fonts musicals anteriors al segle XVI, bé sigui perquè realment no s'han conservat, bé sigui perquè encara no s'han identificat ni estudiat. En el cas de Ciutadella, aquest fet es podria relacionar fàcilment amb el saqueig i la devastació de la ciutat per part de la flota otomana els primers dies de juliol de 1558,<sup>1</sup> tot i que no explicaria la mancança de dites fonts en altres poblacions de l'illa.

A finals de 2012, revisant el fons musical de l'Arxiu Diocesà de Menorca,<sup>2</sup> vàrem localitzar tres fragments de pergamí que contenen parts de les Lamentacions del profeta Jeremies desplegades monòdicament en cant pla, amb la particularitat que incorporen una secció polifònica que, en gran mesura, s'ajusta a l'estil de fals bordó a tres veus propi del segle XV.<sup>3</sup>

Es tracta de tres pergamins que inicialment formaven part d'un únic document, però que actualment es conserven independents i sense signatura, agrupats amb la resta de documents musicals de l'Arxiu Diocesà de Menorca sota la localització genèrica «ADM, partitures». Per aquest motiu, en el transcurs d'aquest article els denominarem bifolis A, B i C.

Tot i que el manuscrit original no es conserva sencer, els fragments localitzats proporcionen informació suficient per fer una aproximació a les característiques generals d'aquestes Lamentacions i al funcionament de la secció polifònica del final.

1. L'estudi d'aquest episodi històric i de les seues conseqüències ha generat una extensa bibliografia, especialment en l'àmbit local. Com a estudi ben documentat i en el qual trobareu les referències de les recerques anteriors, vegeu Miquel Àngel CASASNOVAS i Florenci SASTRE, *De Menorca a Istanbul: El saqueig turc de Ciutadella*, Ciutadella, Ajuntament de Ciutadella, 2010.

2. Volem agrair a Marc Pallicer Benejam, arxiver de l'Arxiu Diocesà de Menorca, les facilitats i les atencions a l'hora de consultar el fons musical d'aquest arxiu.

3. Utilitzarem l'expressió «fals bordó», definida pel TERMCAT com a «Procediment de cant polifònic emprat a partir del segle XIV que consisteix en una successió de tercers i de sextes emmarcades per acords d'octaves i de quintes», tenint en compte que aquest significat s'ajusta en gran manera al cas que ens ocupa en aquest article. En l'àmbit més internacional, els principals investigadors en aquest camp generalment han adoptat el terme francès *fauxbourdon* per a referir-se a la tradició a tres veus del segle XV, mentre que han aplicat la denominació italiana *falsobordone* per a tractar el fals bordó a quatre veus que es desenvolupa i es generalitza a Europa des de finals del segle XV i especialment durant el segle XVI (TRUMBLE, 1959, p. 13; CANGUILHEM, 2010, p. 278).

Pretenem, a través d'aquest article, donar a conèixer i presentar aquesta nova font musical localitzada a Ciutadella de Menorca. Però també entrar a descriure i estudiar el contingut del document, amb especial atenció a la part polifònica, tot amb la finalitat de realitzar noves aportacions a la historiografia musical de l'illa de Menorca.

## DESCRIPCIÓ I ORGANITZACIÓ DEL DOCUMENT

La font musical objecte d'aquest estudi es compon de tres bifolis solts de pergamí de característiques similars i contingut estretament relacionat, cosa que permet afirmar que originalment els tres fragments formaven part d'un únic document de dimensions més grans que posteriorment va ser desmuntat i les parts resultants, utilitzades com a tapes d'altres llibres durant els segles XVI i XVII. Aquest fet es constata per les nombroses anotacions de comptabilitat que contenen els tres bifolis, entre les quals, com a data més antiga, es pot llegir «al 31 de desembre 1569» (bifoli C). Aquest reaprofitament no només degué accelerar el deteriorament del contingut musical, sinó que també va comportar que els bifolis fossin retallats per a ajustar-los a les mesures dels nous llibres.

Els tres fragments contenen notació musical manuscrita amb text de les Lamentacions del profeta Jeremies, materials que des del punt de vista litúrgic es corresponen amb les lectures del primer nocturn de les matines de Dijous Sant, Divendres Sant i Dissabte Sant (Sol, 2010, p. 248). La major part són fragments de cant pla codificat en notació quadrada, però amb l'excepció d'un conjunt de versos del capítol 5 de les Lamentacions que, tot i mantenir la mateixa notació quadrada que la resta de fragments, conformen una part polifònica a tres veus amb afegits puntuals d'una quarta línia melòdica en els punts cadencials.

El bifoli B és el que té una mida més gran: 510 × 355 mm, de manera que una vegada doblegat en fascicle donaria lloc a folis de 255 × 355 mm. Però aquestes no són les mesures originals, ja que en el seu foli 2v es pot apreciar que la paraula *tenor* apareix tallada, cosa que confirma que quan es va reaprofitar se li degueren retallar els marges. A més a més, aquest fet també explicaria l'absència de números de foliació. Tot i això, la caixa d'escriptura que configuren els tetragrames no es va veure afectada, al contrari del que succeeix en el bifoli C, el qual va ser retallat de tal manera que del primer tetragrama només es conserva la línia inferior i el text.

Cadascuna de les quatre cares dels bifolis contenen sis tetragrames traçats amb tinta vermella que es distribueixen uniformement al llarg de cada pàgina amb una separació de 25 mm. El text el trobem escrit amb tinta negra, exceptuant algunes inicials —les que coincideixen amb l'inici de cada lliçó—, que són vermelles, blaves o verdes. Les indicacions de les lliçons i de les veus —en la part polifònica— també estan escrites amb tinta vermella.

L'anàlisi de la seqüència del text que contenen els tres bifolis, prenent per referència el text de les Lamentacions recollit en la Vulgata (Colunga i Turrado, 1946, p. 789-797), indica que el bifoli C actualment es guarda doblegat a l'inrevés.

Tenint en compte això i efectuant la correcció oportuna, originalment el bifoli B es trobava plegat dins del bifoli A en el mateix fascicle, de manera que ambdós eren consecutius. D'altra banda, el final del foli 1v del bifoli B no té continuïtat amb el foli 1r del bifoli C, cosa que indica que entre aquests dos n'existia un altre, ara com ara perdut, dins del qual hi hauria el C. Igualment, la falta de continuïtat entre el final del foli 1v i l'inici del 2r del mateix bifoli C fa suposar que dins d'aquest n'hi havia un més, per ara també desaparegut. La proposta d'organització dels bifolis objecte d'aquest estudi i la indicació del text usat per a cadascuna de les tres lliçons de Dijous Sant (*Feria V*), Divendres Sant (*Feria VI*) i Dissabte Sant (*Sabbato Sancto*) es representen en les figures 1 i 2.

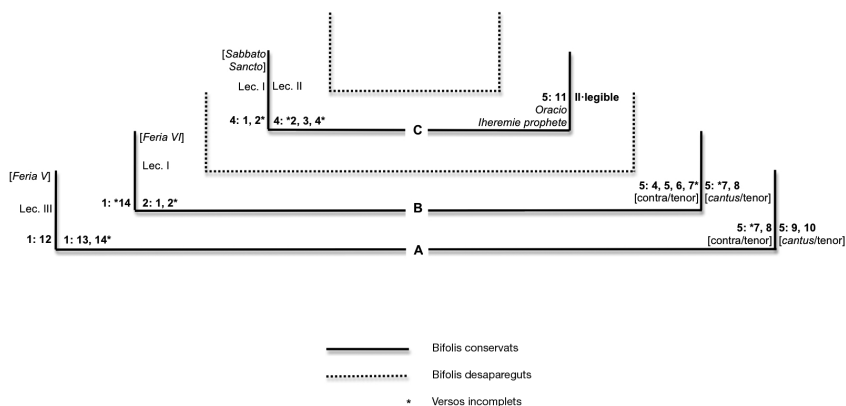


FIGURA 1. Proposta d'organització dels bifolis i contingut.

|                       | LECTIO | PROCEDÈNCIA DEL TEXT<br>(capítol: versos) | OBSERVACIONS           |
|-----------------------|--------|-------------------------------------------|------------------------|
| <i>Feria V</i>        | I      | manquen                                   | Cant pla               |
|                       | II     | manquen                                   |                        |
|                       | III    | 1: 12, 13, 14                             |                        |
| <i>Feria VI</i>       | I      | 2: 1, 2                                   |                        |
|                       | II     | manquen                                   |                        |
|                       | III    | manquen                                   |                        |
| <i>Sabbato Sancto</i> | I      | 4: 1, 2                                   | Polifonia (fals bordó) |
|                       | II     | 4: 3, 4                                   |                        |
|                       | III    | 5: 7, 11, Oratio Iheremie prophete:       |                        |
|                       |        | 5: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10                   |                        |

FIGURA 2. Versos emprats per a les Lamentacions del profeta Jeremies de l'Arxiu Diocesà de Menorca.

Les figures anteriors revelen que el fragment polifònic de les Lamentacions —amb el text dels versos 4-10 del capítol 5— apareix just després del vers número 11

del mateix capítol però en cant pla i de la invocació «Iherusalem, Iherusalem, conve[rtere] ad Dominum Deum tuum», fórmula que indica la finalització de les lliçons, en aquest cas la III (Sol, 2010, p. 254). Per tant, en aquest manuscrit de l'Arxiu Diocesà de Menorca la lliçó III de Dissabte Sant està formada per una selecció extensa de versos del capítol 5 de les Lamentacions que finalitza amb el número 11. Si tenim en compte l'espai físic que existeix entre el final de la lliçó II i el de la lliçó III (les quatre pàgines del bifoli desaparegut, d'acord amb la figura 1), així com la configuració d'altres de les Lamentacions del profeta Jeremies en diferents fonts de l'àmbit hispànic (Hardie, 1993, p. 247-250), resulta convincent pensar que aquesta lliçó III per al Dissabte Sant del manuscrit de Ciutadella podria estar formada pels versos 1-11 del capítol 5, en cant pla com les lliçons anteriors, seguida de la realització polifònica en fals bordó d'aquesta mateixa seqüència de versos.

La data més antiga que apareix fruit del reciclatge (inscripció «al 31 de desembre 1569» que apareix en el bifoli C) indica que aleshores el manuscrit ja es trobava en desús com a font musical. A més a més, però, la identificació dels versos utilitzats en aquestes Lamentacions del profeta Jeremies confirma que es tracta d'una versió anterior al Concili de Trento: la selecció del text, procedent de la Vulgata, no concorda amb el que estableix el *Breviarium romanum* promulgat per Pius V el 1568,<sup>4</sup> mitjançant el qual es va fixar la selecció de versos que des d'aquell moment serviria per a les tres primeres lliçons del trídium (Hardie, 1993, p. 223; Sol, 2010, p. 254).

El nombre i la selecció dels versos utilitzats en les Lamentacions de l'Arxiu Diocesà de Menorca (figura 2) concorden plenament amb els de tres fonts musicals de la ciutat de Barcelona estudiades, entre altres investigadors, per Sergi Zauner (2010): el *Breviarium secundum usum ecclesiae Barcinonensis* del segle XIV (Arxiu Capitular de Vic, ms. 83), un leccionari conservat a la catedral (Arxiu Capitular de Barcelona, còdex 109) i un passionari imprès a la mateixa ciutat el 1512 (*Officia trium dierum septimanae sanctae*, Barcelona, Carlos Amorós). Zauner proposa que l'homogeneïtat que presenten aquestes fonts, ajustades a un model que s'aparta dels usos litúrgics d'altres diòcesis veïnes —com per exemple Vic o la Seu d'Urgell— que, d'altra banda, tampoc coincideix amb el d'altres zones de la Península, suggereix la consolidació d'una tradició que ja estaria instaurada en el segle XIV i que hauria perdurat fins poc abans del Concili de Trento (Zauner, 2010, p. 85-88). Reforça aquesta hipòtesi la presència regular, en aquestes fonts, d'una sèrie de variacions textuais en relació amb el text de la Vulgata (Zauner, 2010, p. 88-90), particularitats que detectem, també, en les Lamentacions de l'Arxiu Diocesà de Menorca d'una manera totalment concordant amb les fonts barcelonines.

4. *Breviarium romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V, Pontificis Maximi, justi editum, Clementis VIII et Urbani VIII auctoritate recognitum*, París, Apud St. Hilaire Blanc et S., 1846, p. 325-335.

## LA SECCIÓ POLIFÒNICA

La polifonia que clou les Lamentacions del profeta Jeremies de l'Arxiu Diocesà de Menorca presenta les tres veus distribuïdes en format de llibre de cor, sobre parells de pàgines enfrontades: un vers del foli i el recte del foli consecutiu. Els quatre primers tetragrames del vers del foli corresponen a la veu més aguda, escrita en clau de do en tercera línia. D'aquesta veu no apareix la denominació, tot i que en aquest article l'anomenarem *cantus*. El contratenor, en clau de fa en tercera línia, ocupa els quatre primers tetragrames del recte del foli consecutiu, mentre que el tenor queda agrupat a la part baixa d'ambdues cares: els dos darrers tetragrames del vers del primer foli i els dos últims del recte següent, en aquest mateix ordre de successió. La denominació d'aquestes dues veus apareix escrita amb tinta vermella, fora de la caixa d'escriptura delimitada pel conjunt dels tetragrames: el tenor en el costat esquerre i el contratenor en el dret (vegeu les figures 3 i 4).

Aquesta distribució de les veus s'ajusta a la que presenta habitualment la polifonia durant el segle xv, amb les dues veus superiors en dues pàgines enfrontades i el tenor en un únic pentagrama en la part inferior d'ambdues pàgines (Pajares, 2011, p. 55), segurament un desenvolupament de l'escriptura dels motets a partir de la segona meitat del segle XIII, amb el *triplum* i el contratenor distribuïts en dues columnes i el tenor ubicat a la part de baix d'una mateixa pàgina (Apel, 1953, p. 283). En les Lamentacions de l'Arxiu Diocesà de Menorca, el tenor es distribueix en els dos últims tetragrames de cada pàgina, en comptes de només en un, solució que ja s'observa en l'escriptura polifònica a tres veus en altres fonts musicals del segle xv com, per exemple, el *Cancionero de la Colombina*.<sup>5</sup>

S'ha de destacar que aquesta secció final, tot i tractar-se de polifonia, es troba escrita en notació quadrada igual que el cant pla precedent. No obstant això, es tracta d'un estil homofònic, basat en el moviment de nota contra nota de les tres veus, fins i tot en les parts melismàtiques, relació que únicament es romp en moments molt puntuals que més endavant detalllem. Per tant, la relació rítmica entre les distintes veus no ofereix complexitat, motiu pel qual s'hauria mantingut la notació quadrada en lloc de passar a mensural, sistema que sí que hauria resultat necessari adoptar per a codificar un contrapunt amb línies melòdiques rítmicament independents.

Aquest fragment polifònic s'ajusta en bona part a l'estil de fals bordó a tres veus tal com el descriuen tractadistes del darrer quart del segle xv, com Tintoris (*Liber de arte contrapuncti*, 1477) o Gaffurius (*Practica musica*, 1496), però amb algunes particularitats que seguidament explicarem i que suggereixen una cronologia una mica més alta, preferentment del segon o el tercer quart del segle xv.

Hem pogut reconstruir íntegrament els versos 7 i 8 del capítol 5 —exceptuant les quatre primeres notes del *cantus* del primer. Del vers 6 es conserva el contrate-

5. *Cancionero Musical de La Colombina*, facsímil del manuscrit de la Biblioteca Colombina de Sevilla 7-I-28, ed. a cura de José Sierra i José Carlos Gosálvez (ed.), Madrid, Sociedad Española de Musicología i Asociación Española de Documentación Musical, 2006.

nor i el tenor —falta el *cantus*—, mentre que en el vers 9 falta la part del contratenor. Des de la paraula final del vers 4 («comparavimus») fins al final del vers 5 es conserva únicament el contratenor, mentre que del vers 10 només tenim el *cantus*. En la figura 5 oferim la transcripció dels versos 6-9 —els que conserven, com a mínim, dues de les tres veus. Els criteris que s'han aplicat han estat els següents:

- S'han transcrit únicament els perfils melòdics, sense proposar figuració rítmica, tenint en compte la notació quadrada no mensural del manuscrit.

- Els neumes s'han mantingut indicats mitjançant lligadures que agrupen les notes que els componen.

- Les barres verticals contínues indiquen el final de cada vers del text.

- Les barres verticals discontinúes es corresponen amb els signes de separació del text (les línies divisòries que apareixen al llarg dels tetragrames).

- La relació del text amb la notació del manuscrit ha servit de base per a la transcripció, tot i que s'ha revisat a fi d'aconseguir una distribució lògica de les síl·labes en relació amb els neumes i les notes repetides.

- Cada sistema equival a un vers, indicat numèricament entre claudàtors a la part superior [capítol: vers].

- El text s'ha mantingut amb les particularitats ortogràfiques que presenta el manuscrit, mentre que les majúscules i la puntuació s'han ajustat al text de la Vulgata.

## ORGANITZACIÓ DE LA POLIFONIA

Dels versos tractats polifònicament en aquestes Lamentacions únicament es conserven sencers els números 7 i 8, mentre que a la resta els falten una o dues veus. No obstant això, el material és suficient per a poder reconstruir i descriure mínimament l'organització d'aquest fals bordó.

Aquests set versos són consecutius, d'acord amb l'ordre literari de la Vulgata, encara que amb algunes diferències que s'indiquen en la figura 6. Cadascun es desenvolupa sobre un recorregut musical que s'exposa tantes vegades com versos formen el conjunt, com una estrofa, de manera que s'estableix un funcionament de tipus cíclic. Però les successives exposicions tenen extensions diferents, a causa del nombre variable de síl·labes de cada vers.

Per entendre la construcció d'aquesta polifonia és necessari partir de la melodia utilitzada en el cant pla de les Lamentacions precedents: els fragments conservats corresponents al Dijous Sant, el Divendres Sant i el Dissabte Sant. Aquests versos es desenvolupen sobre una melodia que s'ajusta al que alguns investigadors denominen «*tonus lamentationum* hispà» (Sol, 2010, p. 249-253), una configuració melòdica característica de les Lamentacions de l'àmbit hispànic que podria estar relacionada amb estructures melòdiques pròpies de la litúrgia hispànica anterior a la implantació del repertori gregorià (Sol, 2010, p. 248; Asensio, 2009, p. 41). En el cas de les Lamentacions de l'Arxiu Diocesà de Menorca, aquesta melodia s'identifica per la seqüència inicial, els graus la-do-re, amb el re com a primera





FIGURA 3. Foli 2v del bifoli B, que en el document original anava seguit del foli 2r del bifoli A (figura 4), de manera que conjuntament mostraven les tres parts de la polifonia. Els quatre primers tetragrames corresponen al *cantus* (pràcticament tot el vers número 7 i la totalitat del número 8 del capítol 5 de les Lamentacions), mentre que els dos inferiors pertanyen al tenor (quasi tot el vers número 7 del capítol 5).



FIGURA 4. Foli 2r del bifoli A, que en el fascicle original es trobava precedit del foli 2v del bifoli B (figura 3), de manera que conjuntament oferien les tres parts de la polifonia.

Els quatre primers tetragrames corresponen al contratenor (pràcticament tot el vers 7 i la totalitat del 8 del capítol 5), mentre que els dos inferiors són la continuació de la veu del tenor (vers número 8 del capítol 5).



**Oracio Iheremie prophete**  
[Capítol 5]

[5: 6]

[Cantus]

Contratenor

Tenor

E - gip - to - de - di - mus — ma - num — et As - si - ri - is, ut sa - tu - re - mur pa - ne.

E - gip - to - de - di - mus — ma - num — et As - si - ri - is, ut sa - tu - re - mur — pa - ne.

[5: 7]

pecca-verunt, et non — sunt; nos autem i - ni - qui - ta - tes e - o - rum por - ta - vi - mus.

Pætres nostri pecca-verunt, et non — sunt; nos autem i - ni - qui - ta - tes e - o - rum por - ta - vi - mus.

Pætres nostri pecca-verunt, et non — sunt; nos autem i - ni - qui - ta - tes e - o - rum por - ta - vi - mus.

[5: 8]

Ser - vi do - mi - na - ti sunt nos - tri; et non — fu - it; qui re - di - me - ret de ma - ni - bus e - o - rum.

Ser - vi do - mi - na - ti sunt nos - tri; et non — fu — it; qui re - di - me - ret de ma - ni - bus e - o - rum.

Ser - vi do - mi - na - ti sunt nos - tri; et non — fu — it; qui re - di - me - ret de ma - ni - bus e - o - rum.

[5: 9]

In ma - ni - bus nostris af - fe - re - ba - mus pænem no - bis, af - fa - ci - e gla - di - i in de - ser - to.

In ma - ni - bus nostris af - fe - re - ba - mus pænem no - bis, af - fa - ci - e gla - di - i in de - ser - to.

In ma - ni - bus nostris af - fe - re - ba - mus pænem no - bis, af - fa - ci - e gla - di - i in de - ser - to.

FIGURA 5. Transcripció d'un fragment de la part polifònica corresponent als versos 6-9 del capítol 5 de les Lamentacions del profeta Jeremies de l'Arxiu Diocesà de Menorca.

corda de recitat, seguida de la seqüència re-fa-sol, amb el sol com a segona corda de recitat. En alguns casos, com en la lliçó II del Divendres Sant (figura 7), apareix fins a un tercer recitat, aquest sobre el grau la.

En els versos polifònics conservats en aquest conjunt de les Lamentacions s'utilitza la primera part de la melodia del cant pla. Concretament, la cèl·lula ini-

| VULGATA                                                                              | MANUSCRIT DE L'ADM                                                                               |
|--------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 4<br>Aquam nostram pecunia bibimus;<br>Ligna nostra pretio comparavimus.             | 4<br>[...] paravimus.                                                                            |
| 5<br>Cervicibus nostris minabamur,<br>Lassis non dabatur requies.                    | 5<br>Cervicibus <b>minabatur</b> ,<br>Lassis non dabatur re[quies].                              |
| 6<br>Aegypto dedimus manum et Assiriis,<br>Ut saturaremur pane.                      | 6<br>Egipto dedimus manum et Assiriis,<br>Ut <b>saturemur</b> pane.                              |
| 7<br>Patres nostri peccaverunt, et non sunt;<br>Et nos iniquitates eorum portavimus. | 7<br>Patres nostri peccaverunt, et non sunt;<br><b>Nos autem</b> iniquitates eorum portavimus.   |
| 8<br>Servi dominati sunt nostri;<br>Non fuit qui redimeret de manu eorum.            | 8<br>Servi dominati sunt nostri;<br><b>Et</b> non fuit qui redimeret de <b>manibus</b><br>eorum. |
| 9<br>In animabus nostris afferebamus panem<br>nobis,<br>A facie gladii in deserto.   | 9<br>In <b>manibus</b> nostris afferebamus panem<br>nobis,<br>A facie gladii in deserto.         |
| 10<br>Pellis nostra quasi clibanus exusta est,<br>A facie tempestatum famis.         | 10<br>Pellis nostra quasi clibanus exusta est,<br>[A] facie <b>tempestatis et</b> famis.         |

FIGURA 6. Taula comparativa del text del capítol 5 de les Lamentacions utilitzat en el manuscrit de l'Arxiu Diocesà de Menorca (ADM) i el que estableix la Vulgata (Colunga i Turrado, 1946, p. 796-797). Les diferències en el text s'han marcat en negreta.

cial la-do-re, amb el re com a únic grau per al recitat. Aquesta línia melòdica s'ubica en la part més aguda de la polifonia, és a dir, en el *cantus*. Cada vers, que com ja hem explicat equival a una unitat musical, es divideix en dos segments desiguals, el primer més curt que el segon (figura 8). Ambdós es basen en la mateixa corda de recitat, però el segon segment es presenta més desplegat i ornamentat. Aquesta correspondència s'aprecia més clarament en la figura 9, en la qual els dos segments que formen la melodia del *cantus* d'un vers complet s'han disposat de manera sinòptica, cosa que ha alineat verticalment aquells elements equivalents.<sup>6</sup>

Però la correspondència entre els dos segments melòdics de cada unitat no és exclusiva de la veu del *cantus*, sinó que també té el seu reflex en les altres dues parts (contratenor i tenor), segons es mostra en la figura 10.

6. D'acord amb la metodologia analítica plantejada per Nicolas Ruwet (1966) i Jean-Jacques Nattiez (1975).

Feria VI, lectio II [2:1]

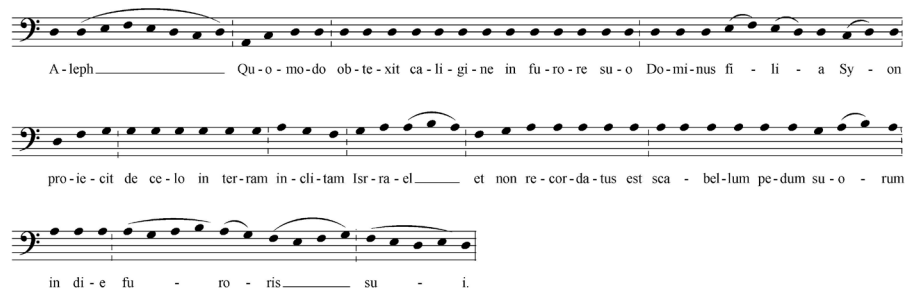
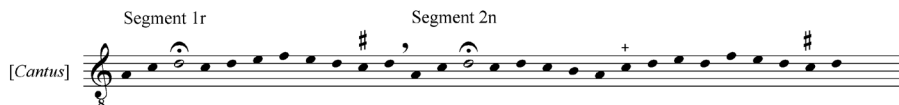
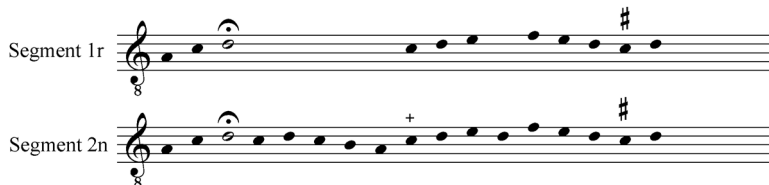


FIGURA 7. Lliçó II del Divendres Sant de les Lamentacions del profeta Jeremies de l'ADM.

FIGURA 8. Seqüència melòdica del *cantus* en un vers complet de text. El calderó identifica el grau de la corda de recitat (re), mentre que la creu indica que en aquest punt el grau do es pot reiterar més o menys vegades en funció de les síl·labes del text.FIGURA 9. Disposició sinòptica de la seqüència melòdica del *cantus*. Es pot observar que el segon segment és una reformulació més desplegada del primer, però mantenint la mateixa fórmula d'inici i la terminació.

Es pot observar que la compartimentació de la unitat musical en dos segments no sempre concorda amb la divisió del vers en dos hemistiquis. Dels quatre versos transcrits en la figura 5, només en el número 7 coincideixen els dos sistemes de divisió, com es pot apreciar en la figura 11. S'evidencia, per tant, que no s'ha tingut en compte l'estructura literària a l'hora d'aplicar la música al text, fet que no resulta habitual en les composicions escrites. En canvi, el fet adquireix més sentit si aquesta secció en fals bordó de les Lamentacions s'entén com la fixació per escrit d'una realització polivocal transmesa oralment i consolidada per la

The image shows a musical score for three voices: Cantus (soprano), Contratenor (alto), and Tenor (bass). The score is divided into two segments: Segment 1r and Segment 2n. Segment 1r is marked 'Recitat' and Segment 2n is marked 'Cantus'. The Cantus part is in treble clef, and the Contratenor and Tenor parts are in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Some notes are enclosed in parentheses, indicating variants observed in other preserved verses.

FIGURA 10. Disposició sinòptica del conjunt de les tres veus d'un vers. Les notes que figuren entre parèntesi són variants observades al llarg dels altres versos conservats.

pràctica, en la qual l'organització del text literari dins de cada vers no s'hauria considerat un paràmetre rellevant.

Aquest plantejament s'emmarcaria en les línies d'investigació que defensen que el fals bordó en general (a tres i a quatre veus) està estretament lligat a les pràctiques d'improvisació polifònica a partir d'una melodia, en contraposició a la composició polifònica integralment escrita (Macchiarella, 1995; Canguilhem, 2010; Florentino, 2015).

Pel que fa a la relació entre el text i la melodia, en general predomina el tractament sil·làbic, excepte en els finals de cada segment. D'aquesta manera, els inicis

- [6] EGIPTO DEDIMUS MANUM et Assiriis, \* ut saturemur pane.  
 [7] PATRES NOSTRI PECCAUERUNT ET NON SUNT; \* nos autem iniquitates eorum portavimus.  
 [8] SERVI DOMINATI SUNT NOSTRI; \* ET NON FUIT qui redimeret de manibus eorum.  
 [9] IN MANIBUS NOSTRIS AFFEREBAMUS panem nobis, \* a facie gladii in deserto.

FIGURA 11. Relació entre l'estructura del text i la segmentació musical. El text en versaleta correspon al primer segment musical de cada unitat, mentre que el subratllat forma part del segon segment. L'asterisc indica la separació entre els dos hemistiquis del vers.

—la seqüència melòdica la-do-re— i el recitat sobre re són estrictament sil·làbics. En canvi, els perfils melòdics que apareixen a continuació dels dos recitats en ambdós segments queden configurats com a melismes que condueixen a la cadència. En el primer segment, el gir re-mi correspon a una mateixa síl·laba i la seqüència següent (fa-mi-re-do), a una altra. En el segon segment, les seqüències re-dosi-la-do i do-re-mi-re-fa-mi-re-do-re constitueixen dos melismes de cinc i nou notes respectivament.

Tot i les diferents extensions dels versos originades pel nombre variable de síl·labes, el segment literari s'ajusta sempre al mateix esquema melòdic exposat. Això és possible gràcies a la flexibilitat de la corda de recitació, que admet més o menys text variant simplement el nombre de vegades que es reitera el grau re, mentre que l'inici i la terminació de cada segment es mantenen sempre regulars. Aquest procés també s'observa, encara que en menor mesura, sobre el grau do del segon segment (indicat mitjançant una creu en les figures 8, 9 i 10).

Aquesta mecànica flexible és la mateixa que presenten els tons salmòdics i, per extensió, els procediments de fals bordó a tres o a quatre veus que se'ls pot aplicar. Així, un mateix esquema polifònic serveix per a interpretar tots els versos, tot i que l'extensió de cadascun variarà en funció del nombre de síl·labes del text. Per tant, aquí també resulta del tot aplicable el concepte de *fórmula polifònica* que, amb aquest mateix sentit, ja ha estat utilitzat per a descriure els falsos bordons a quatre veus com a *res facta* salmòdics de finals del segle xv i del segle xvi (Zauner, 2015, p. 55).

A la línia melòdica del *cantus* se li afegeixen dues línies melòdiques per sota: el contratenor i el tenor, que originen una polifonia de nota contra nota que únicament es romp en tres moments molt concrets. Aquestes excepcions són la darrera síl·laba de la paraula «paccaverunt» i la primera síl·laba de la paraula «eorum» (figura 5, vers 7), amb dues notes de les veus inferiors contra una sola del *cantus*; i la darrera síl·laba de «manibus» (figura 5, vers 8), on succeeix el contrari: apareixen dues notes de la veu superior per una sola del contratenor i el tenor.

El tenor té un comportament melòdic més similar al del *cantus*, amb predomini dels graus conjunts, diversos salts de tercera, quarta i un de quinta com a interval melòdic més gran. En canvi, el contratenor es caracteritza per una presència important de salts d'octava, concretament entre els sons  $la_1$  i  $la_2$ . Encara que durant la major part del vers aquesta veu es desenvolupa dins de l'àmbit sonor  $la_2$ -do<sub>3</sub> —per sobre del tenor—, els salts constants al  $la_1$  —i, en menor mesura, al  $re_2$  i al  $mi_2$ — fan que en aquests punts sigui el contratenor la veu més greu, de manera que es produeixen creuaments constants entre les línies melòdiques del tenor i del contratenor. Segons Heinrich Bessler, aquest comportament és característic d'aquesta última veu en les composicions a tres veus més primerenques del segle xv, i és en el transcurs d'aquest segle que la seua funcionalitat canvia fins a convertir-se en un vertader baix funcional (Bessler, 1950, p. 32, citat a Trumble, 1959, p. 21-22).

Aquests mateixos salts d'octava del contratenor creuant el tenor generen una tipologia de cadència que també resulta habitual en l'escriptura a tres veus durant

el segle xv: el tenor i el *cantus* a distància de sexta resolen en una consonància d'octava (per moviment de segona descendent i de segona ascendent, respectivament), mentre que el contratenor, que es troba una quinta per sota del tenor, realitza un salt d'octava ascendent per a situar-se entre el tenor i el *cantus*, de manera que es produeix una consonància de quinta justa amb el tenor. A tall d'exemple, aquesta fórmula cadencial que acabam de descriure apareix en pràcticament un terç de les composicions a tres veus del *Cancionero de la Colombina*,<sup>7</sup> font ja citada anteriorment que conté una important mostra de la polifonia cortesana cultivada en els territoris hispànics i del regne de Nàpols i que, cronològicament, es pot situar en el tercer quart del segle xv (Ruiz, 2009, p. 359).

Les seqüències melòdiques del contratenor i del tenor es desenvolupen majoritàriament de manera paral·lela a la melodia del *cantus*. El comportament paral·lel apareix en els recitats i en la part final dels melismes cadencials de cada segment. Aquestes àrees, que sumades suposen pràcticament la meitat de l'extensió del vers, presenten una disposició en la qual el contratenor es troba una quarta justa per davall del *cantus* i el tenor una tercera major o menor per davall del contratenor (és a dir, una sexta major o menor per davall del *cantus*). Tal disposició, analitzada des d'una perspectiva harmònica, equival a un acord tríada en primera inversió. No obstant això, en l'inici i en la terminació de cada segment es produeixen consonàncies perfectes de quinta i d'octava, amb el  $la_2$  del contratenor sobre el  $re_2$  del tenor, el qual queda duplicat a l'octava superior pel *cantus*. Aquesta disposició de les veus apareix diverses vegades més al llarg del vers, sempre sobre el re del tenor, grau que funciona com a centre tonal del fragment.

El moviment estrictament paral·lel del tenor a distància de sexta inferior del *cantus* i el contratenor una tercera per sobre del tenor —una quarta per davall del *cantus*—, amb consonàncies perfectes de quinta i d'octava en els inicis i finals de frase, és el que s'ajusta a les descripcions del fals bordó en els principals tractats teòrics del darrer quart del segle xv abans mencionats.

En aquesta secció polifònica de les Lamentacions de l'Arxiu Diocesà de Menorca, però, el moviment paral·lel es romp en altres punts del vers, de manera que es generen moviments contraris entre el *cantus* i el tenor que comporten l'aparició de consonàncies de quinta amb tercera des de la veu inferior, cosa que des del punt de vista harmònic constituiria una tríada en estat fonamental. Apareixen, principalment, sobre el  $la_1$  del contratenor (creuat per davall del tenor), amb el  $mi_2$  del tenor i el  $do_3$  del *cantus* (en alguns dels casos manca la quinta). Aquesta independència melòdica entre el *cantus* i el tenor, que defuig dels paral·lelismes estrictes de sexta —exceptuant les octaves dels inicis i finals de frase—, és una característica de les composicions més antigues en estil de fals bordó, datades de la dècada de 1430 a 1440 (Trumble, 1959, p. 13-36; Trowell, 2001).

7. Prenent per mostra totes les composicions a tres veus (comptabilitzant aquelles peces incompletes susceptibles de ser també a tres veus), un 32,4 % presenten la fórmula cadencial descrita almenys en un final de secció.

A més a més, però, els creuaments que efectua el contratenor a través del tenor quan es romp el moviment estrictament paral·lel de les veus constitueixen, com ja hem dit, una altra característica de les composicions a tres veus de la primera part del segle xv, tret que també caracteritza els *contratenor sine faulx bourdon* de les fonts més antigues del segon quart del segle xv (Trumble, 1959, p. 35).

La proporció de les tres tipologies de sonoritats descrites, calculada sobre la base del vers 8, és la següent: 45 % de disposicions de tercera i sexta, 30 % de consonàncies perfectes de quinta i octava i 25 % de disposicions de tercera i quinta (en alguns casos sense la quinta), sempre comptant a partir de la veu més greu. La distribució d'aquestes sonoritats es representa en la figura 12.

[5: 8]

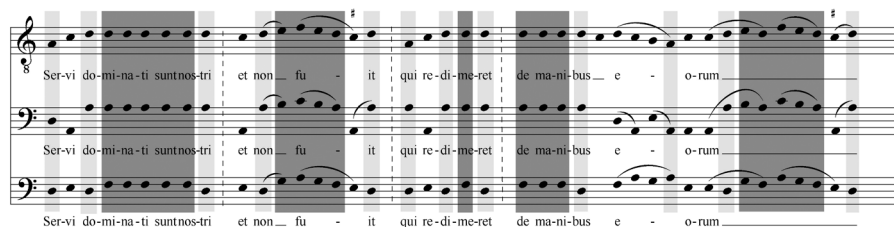


FIGURA 12. Distribució dels diferents tipus de sonoritats simultànies al llarg del vers 8 del capítol 5. Ombrejat fosc = disposició de tercera i sexta (tríades en primera inversió); ombrejat clar = consonàncies de quinta i octava; sense ombrejat = consonàncies de tercera (i quinta), sempre a partir de la veu més greu.

## UNA VEU ALTERNATIVA

Però a més de les tres veus copiades inicialment i que conformen el fragment polifònic que acabam de descriure, en els tetràgrames corresponents al contratenor apareixen una sèrie de figures afegides en punts específics del desenvolupament dels segments melòdics de cada vers. Concretament, es localitzen sempre a l'últim melisma de cada segment i adopten l'aparença de notació quadrada que només presenta el contorn de les figures, sense ennegriment de l'interior, de manera que morfològicament s'ajusta a la notació blanca (vegeu la figura 13).

En general, la grafia d'aquestes figures és més petita, irregular i molt menys cuidada que la notació quadrada original, i s'ha d'entendre com un afegit posterior que, *a priori*, podria constituir una quarta veu o bé una línia melòdica alternativa a la del contratenor en aquests punts concrets, encara que d'entrada no s'aprecien signes de raspat en la notació original.

Al final del primer segment melòdic del vers, la notació afegida respon sempre a la seqüència re-do-fa-do-re, mentre que al final del segon, la fórmula és sol-

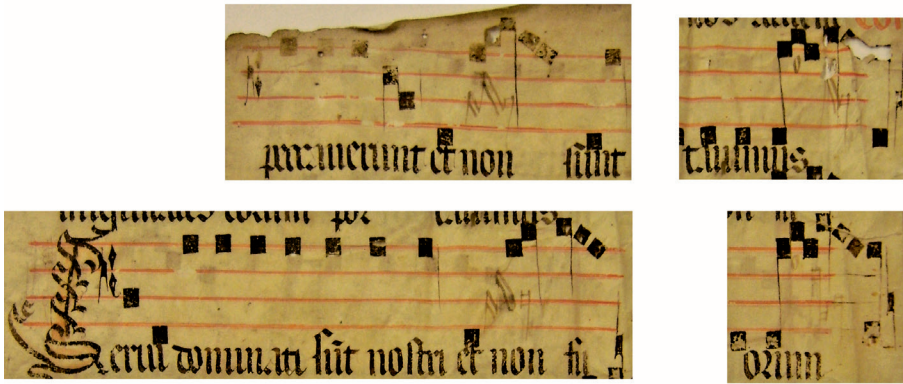


FIGURA 13. Detalls de les figures afegides en els tetragrames del contratenor: versos 7 (dalt) i 8 (baix) del capítol 5. Es pot apreciar la recurrència dels dissenys utilitzats.

fa-do-re. La dificultat radica en com encaixar aquestes sèries de sons amb la resta de veus, tenint en compte el context no mensural. Si es contempla com una quarta veu, les diferents possibilitats de distribució (nota contra nota o bé allargant algun dels sons de la veu afegida contra dues o tres de la resta de veus) originen sempre, en un moment o altre, intervals de segona i de sèptima que clarament queden fora de l'estil musical del moment. En canvi, si aquestes seqüències es consideren una alternativa a la notació original del contratenor, de manera que al final del primer segment se substitueix la seqüència original la-si-do-si-la per la de la notació afegida re-do-fa-do-re, i al final del segon segment, en el neuma la-la-si-la se substitueix el si per un sol (respectant la posició específica en la qual apareix sempre aquesta figura afegida) i el neuma següent do-si-la se substitueix per fa-do-re (igual que succeeix en aquest mateix gir melòdic al final del primer segment), s'obté la solució representada en la figura 14.

Si les notacions afegides es consideren realment alternatives puntuals a la veu original del contratenor tal com acabem d'explicar, les conseqüències en l'àmbit

[5: 8]



FIGURA 14. Vers 8 del capítol 5 del fals bordó amb les seqüències alternatives de la veu del contratenor remarcades mitjançant ombrejat.



sonor són rellevants: els melismes finals de cada segment musical, que en la figura 12 funcionen com a paral·lelismes de sexta i tercera a partir de la veu inferior —amb una sonoritat caracteritzada per les quartes paral·leles que es generen entre el *cantus* i el contratenor—, en la figura 14 el contratenor funciona per davall del tenor i s'originen una sèrie de consonàncies de quinta amb tercera —acords en estat fonamental—, en les quals el contratenor ja no es mou paral·lelament amb les altres dues veus i els paral·lelismes es redueixen a les sextes entre el *cantus* i el tenor, de manera que desapareixen les quartes paral·leles que proporcionaven la sonoritat més arcaica de la versió original. Així, el contratenor passa a funcionar com un veritable contratenor *bassus*, i alterna unísons, intervals de tercera i de quinta per sota del tenor, fet que remarca un sentit molt més harmònic de la polifonia en aquestes àrees. Aquesta transformació d'una concepció més lineal de les veus cap a una de més vertical es comença a detectar en les fonts europees a partir de mitjan segle xv i es pot considerar ja consolidada amb el fals bordó a quatre veus de finals del segle xv i, sobretot, del segle xvi (Trumble, 1959, p. 66; Florentino, 2009, p. 29-37).

Tot l'anterior condueix a pensar que les notacions afegides efectivament constitueixen una sèrie de correccions efectuades amb posterioritat a la fixació per escrit de les tres veus originals, modificacions que s'haurien fet amb la finalitat de substituir unes sonoritats que possiblement ja es consideraven passades de moda —els paral·lelismes de quartes entre el *cantus* i el contratenor del fals bordó inicial— per d'altres de més modernes, basades en el que avui denominariem una *estructura de tríades en estat fonamental*. Es pot pensar, per tant, que aquestes modificacions en les Lamentacions de l'Arxiu Diocesà de Menorca es podrien haver efectuat a partir de mitjan segle xv, mentre que el fals bordó original, per les característiques exposades anteriorment, es podria situar en la part central del segle xv o, fins i tot, dins del segon quart de la centúria.

Pel que fa a la procedència del manuscrit, tot i que els bifolis es conserven a l'Arxiu Diocesà de Menorca, formen part d'un fons procedent del convent dels Socors de Ciutadella, de l'orde de Sant Agustí. La cronologia dels bifolis és clarament anterior a l'actual convent, aixecat durant el segle xvii (Villalonga i Fiol, 2009). En tot cas, es podria relacionar amb l'antic monestir que els frares agustins tenien al port de Ciutadella, edifici del qual existeixen referències documentals de l'any 1480 (Casasnovas i Sastre, 2010, p. 46; Sastre, 1982, p. 15 i 21). A causa de la seua ubicació, a l'exterior del perímetre de les muralles, va ser severament devastat durant l'assalt turc de 1558, per la qual cosa se suposa que bona part dels religiosos moriren en aquell atac. El 1562 va tornar a ser habitat, però s'abandonà novament el 1573, quan els frares s'integraren en el convent dels Socors de Palma, a l'illa de Mallorca. Tres anys després, el 1576, l'orde s'instal·là de nou a Ciutadella de Menorca (Julià, 1988, p. 4-5; Villalonga i Fiol, 2009).

Tenint en compte l'alt grau de destrucció que segurament va patir el convent d'extramurs de l'orde de Sant Agustí durant l'atac de 1558 —fins al punt de ser abandonat—, difícilment es pot considerar que els fragments musicals estudiats procedeixin d'aquell monestir. En canvi, resulta més versemblant pensar que els bifolis ja podrien haver arribat a Menorca, reaprofitats com a folres d'altres lli-

bres, procedents del convent dels Socors de Palma quan els religiosos agustins retornaren novament a Ciutadella de Menorca, a partir de 1576.

## CONCLUSIONS

Les idees principals que podem extreure d'aquesta primera aproximació a les Lamentacions del profeta Jeremies de l'Arxiu Diocesà de Menorca i, més concretament, de l'anàlisi del fals bordó final, queden resumides en els punts següents:

1. La part final de les Lamentacions del profeta Jeremies localitzades a l'Arxiu Diocesà de Menorca es pot definir com un fals bordó a tres veus desenvolupat a partir del cant pla de les Lamentacions que precedeixen la part polifònica. A partir d'aquest *cantus firmus*, situat en la veu més aguda —el *cantus*—, s'afegeixen dues línies melòdiques per sota —un contratenor i un tenor—, que es mouen principalment de manera paral·lela al *cantus*, a distància de quarta i de sexta inferiors, respectivament, excepte en els inicis i en les cadències dels segments que formen cada vers —on es produeixen consonàncies de quinta i d'octava des de la veu inferior— i en alguns altres punts del transcurs de cada vers, on es romp el moviment estrictament paral·lel entre les veus i, a més a més, el contratenor efectua bots freqüents d'octava que comporten creuaments amb la línia melòdica del tenor. Es tracta, per tant, d'un tipus d'escriptura que respon a les característiques estilístiques dels exemples de fals bordó més antics, del segon quart del segle xv (Trumble, 1959, p. 13-36).

2. Tot i tractar-se d'una font escrita, la manca de concordança entre l'organització musical i la literària suggereix que aquest fals bordó podria constituir una fixació escrita d'una pràctica eminentment de transmissió oral, que comportaria cert grau d'improvisació (l'aplicació de tècniques recurrents per embellir el cant pla mitjançant l'addició de línies melòdiques). El fet de mantenir la notació quadrada en comptes d'adoptar la notació mensural es podria considerar una evidència més de la importància de l'oralitat en la transmissió d'aquest repertori, ja que s'haurien codificat només els perfils melòdics per ajudar a recordar els moviments de les veus, però no les rítmiques.

3. Aquest fals bordó constitueix una realització polivocal dels mateixos versos 1-11 que immediatament abans s'exposen en cant pla per a la lliçó III del Dissabte Sant. Per tant, podem parlar d'una versió més ornamentada que podria complementar o bé substituir la secció de cant pla corresponent. També hi ha la possibilitat que aquesta realització polivocal, tot i no tractar-se d'una polifonia molt elaborada, hagués pogut tenir un ús més flexible dins de la litúrgia, sense que necessàriament hagués d'ocupar la ubicació que li correspondria dins de l'ofici de Tenebres, tal com alguns autors suggereixen per a altres de les Lamentacions polifòniques de l'àmbit hispànic (Zauner, 2010, p. 103 i 108).

4. Les característiques estilístiques d'aquest fals bordó —el *cantus firmus* en la veu superior, un tenor que en molts moments escapa del paral·lelisme estric-

te de sextes amb el *cantus* i un contratenor que creua constantment la línia melòdica del tenor— situen cronològicament la secció polifònica de les Lamentacions de l'Arxiu Diocesà de Menorca dins del segle xv, preferentment en la seua part central o, fins i tot, durant la primera meitat. Si es confirmàs aquesta hipòtesi, ens trobaríem davant d'un dels exemplars més primerencs de Lamentacions polifòniques de l'àmbit hispànic —d'acord amb la relació de fonts que estableixen investigadors com Sol (2010, p. 257-259)—, encara que sense perdre de vista que es tracta d'un tipus de polivocalitat relativament senzilla, d'autoria anònima i construïda seguint regles d'improvisació de polifonia a partir del cant pla, de manera que el resultat també dista clarament de les composicions polifòniques més elaborades (Zauner, 2010, p. 84).

5. La presència de les notacions alternatives en la veu del contratenor al final dels segments musicals, amb una grafia molt més senzilla i poc elaborada en comparació amb la que presenten les tres veus originals, es pot interpretar com a correccions posteriors per a transformar una sonoritat que possiblement ja es considerava passada de moda (els paral·lelismes estrictes de quartes entre el *cantus* i el contratenor escrit originalment) en una polifonia basada en el que modernament denominaríem *acords en estat fonamental*, amb el contratenor realitzant intervals de tercera i de quinta per sota del tenor. Aquest tipus de resolucions alternatives que reforcen el sentit acordal del llenguatge ja apareixen en fonts musicals europees de la segona meitat del segle xv (Trumble, 1959, p. 41-55; Florentino, 2009, p. 36), com un pas immediatament previ a l'aparició i consolidació del fals bordó a quatre veus.

6. La concordança entre el text de les Lamentacions conservades a Ciutadella i el d'altres Lamentacions contingudes en fonts barcelonines dels segles xiv, xv i principi del xvi, pel que fa a la selecció dels versos utilitzats en cada una de les lliçons (figura 2) i a les particularitats que adopta el text en relació amb la versió de la Vulgata, indica una connexió entre ambdós indrets, relació fàcilment argumentable tenint en compte que, en l'àmbit de l'organització política, Menorca formava part de la Corona d'Aragó des de 1287, una vegada conquerida als musulmans per part del rei Alfons III d'Aragó.

7. La procedència exacta d'aquests tres bifolis és, ara per ara, l'aspecte més incert. Acceptant que realment es tracta d'un fons documental del convent dels Socors de Ciutadella —de l'orde de Sant Agustí—, el més convincent és considerar que aquests documents haguessin arribat a Menorca reaprofitats com a tapes d'altres enquadernacions que els religiosos haurien portat en retornar per instal·lar-se de nou a Ciutadella, procedents del convent dels Socors de Palma, el 1576, després que l'assalt turc que devastà la ciutat ocasionés la destrucció de l'antic monestir que l'orde de Sant Agustí tenia extramurs. No obstant això, altres hipòtesis són possibles com, per exemple, considerar que els documents s'haurien pogut salvar de la destrucció de l'antic convent el 1558, o que arribessin a Menorca des d'altres punts de la Península com Barcelona —a jutjar per les concordances amb el text d'altres Lamentacions d'aquesta ciutat— o València, província eclesiàstica a la qual va pertànyer l'antic convent dels agustins de Ciutadella fins a 1569 (Sastre, 1982, p. 15).

En qualsevol cas, es tracta d'aspectes que necessàriament hauran de ser objecte de futures recerques per tal de poder treure a la llum més informació que permeti aprofundir en la datació i en el context del document que aquí hem presentat.

## BIBLIOGRAFIA

- APEL, Wili. *The notation of polyphonic music 900-1600*. Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1953. [5a ed., 1973]
- ASENSIO, Juan Carlos. «De la liturgia visigoda al canto gregoriano». A: GÓMEZ, Maricarmen (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 1: *De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid; Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 21-76.
- BESSELER, Heinrich. *Bourdon und Fauxbourdon*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1950.
- CANGUILHEM, Philippe. «Le projet FABRICA: Oralité et écriture dans les pratiques polyphoniques du chant ecclésiastique (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)». *Journal of the Alamire Foundation*, núm. 2 (2) (2010), p. 272-281.
- CASASNOVAS, Miquel Àngel; SASTRE, Florenci. *De Menorca a Istanbul: El saqueig turc de Ciutadella*. Ciutadella: Ajuntament de Ciutadella, 2010.
- COLUNGA, Alberto; TURRADO, Laurentio. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946. [13a ed., 2011]
- FLORENTINO, Giuseppe. *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras, 2009.
- ««Cantar por uso» and «cantar fabordón»: the unlearned tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)». *Early Music*, vol. 43, núm. 1 (2015), p. 23-35.
- HARDIE, Jane Morlet. «Lamentations in Spanish sources before 1568: notes towards a geography». *Revista de Musicología*, vol. 14 (1993), p. 220-250.
- JULIÀ, Gabriel. *Els inicis del barroc a Menorca: L'església dels Socors de Ciutadella*. Ciutadella: Nura, 1988.
- «Història de la música I». A: VIDAL HERNÁNDEZ, Josep M. (dir.). *Enciclopèdia de Menorca*. Vol. XVIII. Maó: Obra Cultural de Menorca, 2012.
- MACCHIARELLA, Ignazio. *Il falsobordone: fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. París: Union Générale d'Éditions, 1975.
- PAJARES ALONSO, Roberto. *Historia de la música en 6 bloques: Bloque 3: Difusión y notación*. Madrid: Visión Libros, 2011.
- RUIZ, Juan. «La difícil transición al Renacimiento». A: GÓMEZ, Maricarmen (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 1. *De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid; Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 319-365.
- RUWET, Nicolas. «Méthodes d'analyse en musicologie». *Revue Belge de Musicologie*, núm. 20 (1966), p. 65-90.
- SASTRE, Florenci. *La Ciutadella de Menorca en el tránsito a la modernidad*. Ciutadella: Consell Insular de Menorca, 1982.

- SOL, Manuel del. «Tradición hispana en las lamentaciones polifónicas del oficio de tinieblas: apuntes sobre *tonus lamentationum* hispanos en el siglo XVI». *Revista de Musicología*, vol. 33, núm. 1-2 (2010), p. 247-267.
- TROWELL, Brian. «Fauxbourdon». A: SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. VIII. Londres: Macmillan, 2001, p. 614-620.
- TRUMBLE, Ernest. *Fauxbourdon, an historical survey*. Brooklyn, Nova York: Institute of Mediaeval Music, 1959. (Musicological Studies; 3)
- VILLALONGA, Andreu; FIOL, Guillem. «El convent i les pintures murals dels Socors de Ciutadella. Aportacions documentals per a la seva conservació». *Randa*, núm. 63 (2009), p. 5-18.
- ZAUNER, Sergi. «Lamentaciones de Jeremías en Barcelona: tradición cantollanista pretridentina y apuntes sobre el contexto de interpretación del género polifónico a finales del siglo XVI». *Nassarre*, vol. 26 (2010), p. 79-108.
- «El fabordón hispánico como “res facta” salmódica a comienzos de la edad Moderna. Ensayo terminológico». *Revista de Musicología*, vol. 38, núm. 1 (2015), p. 47-77.

## LIBROS IMPRESOS DE POLIFONÍA EN LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA (1503-1628)\*

ANDREA PUENTES-BLANCO

Institució Milà i Fontanals, CSIC  
Universitat de Barcelona

### RESUMEN

La Biblioteca de Catalunya conserva una colección de ochenta libros impresos de polifonía publicados entre 1503 y 1628. Es una de las colecciones de impresos musicales más ricas y variadas que se conservan en archivos y bibliotecas de la península ibérica y la única, conocida, que contenga ejemplares de las primeras ediciones de Ottaviano Petrucci. El conjunto de impresos no procede de una institución eclesiástica en concreto, sino que llegó a los fondos de la Biblioteca, a principios del siglo pasado, a través de las colecciones personales de diferentes estudiosos y bibliófilos, y de adquisiciones o donativos posteriores de distintas procedencias. Sin embargo, se desconoce la institución o persona que poseía estos libros en los siglos XVI y XVII. Este artículo presenta un censo completo de la colección de impresos de la Biblioteca de Catalunya y rastrea el posible origen de algunos de estos libros a través de inscripciones e indicios de uso encontrados en los folios y las cubiertas y de inventarios de libros conservados en archivos de Barcelona.

**PALABRAS CLAVE:** libros impresos de polifonía, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Ottaviano Petrucci, Catedral de Barcelona, inscripciones, indicios de uso, inventarios de libros.

\* Este trabajo es parte del proyecto I+D «Libros de polifonía hispana (1450-1650): catálogo sistemático y contexto histórico-cultural» (HAR 2012-33604) del Ministerio de Economía y Competitividad (investigador principal: Emilio Ros-Fábregas, CSIC, Institució Milà i Fontanals). El catálogo en línea de libros de polifonía conservados en archivos y bibliotecas hispanos será accesible en [www.hispanicpolyphony.eu](http://www.hispanicpolyphony.eu). Mi tesis doctoral en curso, *Los libros de polifonía de la Biblioteca de Cataluña (ca. 1575-1650): catalogación y estudio en el contexto musical de la época*, contribuye al mencionado proyecto mediante la catalogación y el estudio de libros de polifonía conservados en la Biblioteca de Catalunya.

## LLIBRES IMPRESOS DE POLIFONIA A LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA (1503-1628)

### RESUM

La Biblioteca de Catalunya conserva una col·lecció de vuitanta llibres impresos de polifonia publicats entre 1503 i 1628. És una de les col·leccions d'impresos musicals més riques i variades que es conserven en arxius i biblioteques de la península Ibèrica i l'única, coneguda, que contingui exemplars de les primeres edicions d'Ottaviano Petrucci. El conjunt d'impresos no procedeix d'una institució eclesiàstica en concret, sinó que va arribar als fons de la Biblioteca, a començament del segle passat, a través de les col·leccions personals de diferents estudiosos i bibliòfils, i d'adquisicions o donatius posteriors de diverses procedències. Això no obstant, es desconeix la institució o persona que posseïa aquests llibres en els segles XVI i XVII. Aquest article presenta un cens complet de la col·lecció d'impresos de la Biblioteca de Catalunya i rastreja el possible origen d'alguns d'aquests llibres a través d'inscripcions i indicis d'ús trobats en els folis i les cobertes i d'inventaris de llibres conservats en arxius de Barcelona.

**PARAULES CLAU:** llibres impresos de polifonia, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Ottaviano Petrucci, catedral de Barcelona, inscripcions, indicis d'ús, inventaris de llibres.

## PRINTED BOOKS OF POLYPHONY (1503-1628) AT THE NATIONAL LIBRARY OF CATALONIA

### ABSTRACT

The National Library of Catalonia possesses a collection of eighty printed books of polyphony published between 1503 and 1628. This is one of the richest and most diverse collections of printed music to be found in the archives and libraries of the Iberian Peninsula and the only known collection here to contain exemplars of the first editions of Ottaviano Petrucci. This set of printed books does not come from any ecclesiastical institution in particular but rather it reached the Library's holdings in the early 20th century from the personal collections of various scholars and bibliophiles and from subsequent acquisitions and donations of different provenances. The institutions or individuals who possessed these books in the 16th and 17th centuries, however, are unknown to us. This paper presents a complete census of the collection of these printed books at the National Library of Catalonia and traces the possible origin of some of the books through inscriptions and indications of use found on their pages or covers, or through book inventories kept in Barcelona's archives.

**KEYWORDS:** printed books of polyphony, National Library of Catalonia, Barcelona, Ottaviano Petrucci, Barcelona Cathedral, inscriptions, indications of use, book inventories.

La Biblioteca de Catalunya conserva una amplia colección de libros impresos de polifonía de los siglos XVI y XVII. Esta colección es, junto a la de la catedral de Valladolid, la de la biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid

(procedente del monasterio de Uclés, en Cuenca) y la de la catedral de Tarazona, una de las colecciones más ricas de impresos de música polifónica conservadas en la península ibérica.<sup>1</sup> La colección comprende ochenta impresos musicales que representan setenta y ocho ediciones diferentes; el 80 % es repertorio religioso y un 20 %, música profana; diecinueve son publicaciones de compositores hispanos y nueve son ediciones impresas en la península ibérica; las ediciones venecianas representan el 53,7 % del total de impresos y el periodo 1580-1590 es la década en la que fueron publicados el mayor número de impresos de esta colección (véase la tabla 1). El propósito de este artículo es presentar un censo completo del conjunto de impresos musicales de la Biblioteca de Catalunya (véase el apéndice ordenado cronológicamente de los «Libros impresos de polifonía en la Biblioteca de Catalunya: 1503-1628») e indicar el posible origen de algunos de estos libros a través de inscripciones e indicios de uso encontrados en los folios y las cubiertas, y de inventarios conservados en archivos de Barcelona.

TABLA 1  
*Lugares de publicación y número de ediciones de los impresos de la Biblioteca de Catalunya: 1503-1628<sup>2</sup>*

| <i>Lugar</i> | <i>Décadas</i> |             |             |             |             |             |             |             |             |             |              | <i>Total</i> |
|--------------|----------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|--------------|--------------|
|              | <i>1500</i>    | <i>1510</i> | <i>1520</i> | <i>1530</i> | <i>1540</i> | <i>1550</i> | <i>1560</i> | <i>1570</i> | <i>1580</i> | <i>1590</i> | <i>1600+</i> |              |
| Amberes      |                |             |             | 4           |             |             |             |             |             |             | 1            | 5            |
| Barcelona    |                |             |             |             |             |             | 2           |             | 1           |             |              | 3            |
| Fossombrone  |                | 4           |             |             |             |             |             |             |             |             |              | 4            |
| Lovaina      |                |             |             |             |             |             |             | 1           |             |             |              | 1            |
| Lyon         |                |             |             | 2           |             |             |             |             |             |             |              | 2            |
| Madrid       |                |             |             |             |             |             |             |             |             | 2           |              | 2            |
| Milán        |                |             |             |             |             |             |             |             | 1           |             |              | 1            |

1. Sobre la colección de impresos de la Catedral de Valladolid, véase Soterraña AGUIRRE RINCÓN, «The formation of an exceptional library: early printed music books at Valladolid Cathedral», *Early Music*, vol. 37, n.º 3 (2009), p. 379-400; los impresos musicales de la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid (procedentes del Monasterio de Uclés) fueron catalogados y estudiados por Tess KNIGHTON, *Catálogo de los impresos musicales de la Colección Uclés*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca e Instituto de Música Religiosa, 2009; sobre la colección de impresos musicales de la Catedral de Tarazona, véase Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ, «Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 8, n.º 2 (1992), p. 9-56.

2. A la edición de los *Motecta festorum totius anni* de Giovanni P. da Palestrina que hay en la Biblioteca de Catalunya [n.º 66 en el apéndice] le falta la portada con los datos del impresor, la ciudad y la fecha de publicación y, por tanto, no se puede determinar a qué edición pertenece de las once publicadas. Sin embargo, al estar encuadrada en un volumen que contiene otras seis publicaciones de Palestrina publicadas por los Herederos de Girolamo Scotto, es probable que ésta también lo sea y, por ello, la he incluido en el apartado correspondiente de esta tabla (Venecia, 1595).



TABLA 1 (Continuación)  
 Lugares de publicación y número de ediciones de los impresos de la Biblioteca de Catalunya:  
 1503-1628

| Décadas  |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |       |       |  |
|----------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|-------|-------|--|
| Lugar    | 1500 | 1510 | 1520 | 1530 | 1540 | 1550 | 1560 | 1570 | 1580 | 1590 | 1600+ | Total |  |
| Palermo  |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      | 1     | 1     |  |
| Praga    |      |      |      |      |      |      |      |      | 1    |      |       | 1     |  |
| Roma     |      |      | 7    |      |      | 1    | 1    |      | 1    | 3    |       | 13    |  |
| Sevilla  |      |      |      |      |      | 2    |      |      |      |      |       | 2     |  |
| Valencia |      |      |      | 1    |      |      |      |      |      |      |       | 1     |  |
| Venecia  | 3    | 1    |      | 1    | 6    | 5    | 2    | 1    | 13   | 7    | 4     | 43    |  |
| Zaragoza |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      | 1     | 1     |  |
| Total    | 3    | 5    | 7    | 2    | 12   | 8    | 5    | 2    | 17   | 10   | 9     | 80    |  |

Los ochenta libros impresos de la Biblioteca de Catalunya se presentan en formato de libro de coro (4), en volúmenes o libretes individuales (30) y, la mayoría (46), en volúmenes que comprenden varios libretes de diferentes ediciones encuadernados juntos y/o agrupados por voces.<sup>3</sup> Por ejemplo, el «libro primo» [9],



FIGURA 1. Portada del librete de *altus* de los *Motetti de la Corona*, «libro primo» [9], «libro secondo» [10], «libro tertio» [11] y «libro quarto» [12], publicados en 1526. Biblioteca de Catalunya, M 5.

3. Para agilizar la lectura y la identificación de cada ítem, a lo largo de este trabajo me referiré a cada libro impreso indicando entre corchetes el número que figura en la primera columna de la tabla en el apéndice «Libros impresos de polifonía en la Biblioteca de Catalunya (BC): 1503-1628».

«secondo» [10], «tertio» [11] y «quarto» [12] de los *Motetti de la Corona* publicados en Roma, en 1526, por Giovanni Giacomo Pasoti y Giacomo Giunta están encuadernados en tres volúmenes diferentes con las signaturas M 5 (voz de *altus*; véase la portada del librete del *altus* de estas cuatro ediciones en la figura 1), M 6 (voz de *bassus*) y M 7 (voz de tenor); o, el volumen que tiene la signatura M 1615/8 contiene la voz de *bassus* de siete ediciones diferentes de Giovanni Pierluigi da Palestrina [56, 59, 66, 67, 68, 72, 74].

A diferencia de otras colecciones de impresos musicales conservadas en la península ibérica, los impresos de la Biblioteca de Catalunya no proceden de una institución eclesiástica en concreto, sino que llegaron a los fondos de la Biblioteca, a principios del siglo pasado, a través de las colecciones personales de estudiosos y bibliófilos catalanes (Joan Carreras i Dagas, Felip Pedrell, Eduard Toda y Frederic Marès) y de adquisiciones o donativos posteriores de diferentes procedencias. La tabla 2 muestra la clasificación de los impresos según la vía de entrada a los fondos de la Biblioteca.

Los fondos musicales de las bibliotecas de Carreras i Dagas, Pedrell, Eduard Toda y Frederic Marès procedían, probablemente, de diferentes instituciones eclesiásticas que, como consecuencia de la desamortización de bienes eclesiásticos durante el siglo XIX, pasaron a formar parte de colecciones privadas.<sup>4</sup> Respecto a la procedencia de varios de los impresos registrados entre 1918 y 1921, el antiguo *Libro de registro* de la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya [M 3709] indica algunos detalles, aunque incompletos y confusos. En 1918-1919 consta la entrada de un libro impreso de motetes de Victoria (Roma, 1583) [46], otro de Francesco Soriano (Roma, 1597) [70], un libro de lamentaciones de Paolo Aretino (Venecia, 1546) [25] y una recopilación de motetes publicada en Venecia, en 1569, por Claudio Merulo [42], procedentes, según el registro, de La Seu d'Urgell.<sup>5</sup> Las *Canciones y villanescas espirituales...* de Francisco Guerrero [60] y el *Motectorum et psalmorum... liber primus* del compositor italiano Asprilio Pacelli [71] fueron también registrados en 1919-1920, procedentes de Mallorca, pero no se especifican más detalles sobre su origen. El volumen con la signatura M 882, que contiene diferentes publicaciones de Palestrina [54, 56, 59, 61, 62] y de Francisco Guerrero [61], se registró en la Biblioteca en 1919-1920 sin indicar su procedencia.

4. Como puede verse en la tabla 2, la mayoría de los libros impresos del siglo XVI y principios del siglo XVII de la Biblioteca de Catalunya proceden de la colección personal de Joan Carreras i Dagas, comprada por la Diputación de Barcelona en 1892 y catalogada por Felip Pedrell en 1908-1909. La colección de Carreras i Dagas, formada por más de 1.200 volúmenes de filosofía e historia de la música, tratados, diccionarios y libros de teoría musical, y manuscritos e impresos de música desde la Edad Media hasta el siglo XIX, constituyó el núcleo fundacional de la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya. Se desconoce de qué modo Carreras i Dagas (Girona, 1828 - La Bisbal d'Empordà, 1900) llegó a atesorar esta rica biblioteca musical. Sobre el contenido y los detalles de la adquisición por parte de la Diputación de Barcelona, véase Felip PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, Palau de la Diputació, 1909, p. 9-28.

5. En el *Libro de registro* de la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya [M 3709] figura, en el apartado de procedencia, «Aragó», tachado con lápiz rojo, y «La Seu d'Urgell» escrito también a lápiz.

TABLA 2  
*Clasificación de los impresos según la vía de entrada a los fondos de la Biblioteca de Catalunya*

| <i>Procedencia y/o fecha de registro en la Biblioteca de Catalunya</i>                              | <i>Número de impreso</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Joan Carreras i Dagas                                                                               | [1], [2], [3], [4], [5], [6], [7], [8], [9], [10], [11], [12], [13], [14], [15], [16], [17], [23], [24], [26], [27], [28], [29], [30], [31], [32], [33], [34], <sup>6</sup> [35], [36], [37], [38], [39], [40], [41], [43], [44], [47], [48], [50], [51], [52], [53], [54= M 153, M 136, M 137, M 252], [57], [58], [63], [64= M 153, M 136, M 137, M 252], [65= M 153, M 136, M 137, M 252], [69], [73], [75], [76], [77], [78], [80] |
| Felip Pedrell                                                                                       | [45], <sup>7</sup> [49]                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| Eduard Toda                                                                                         | [18]                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| Frederic Marès                                                                                      | [55]                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| Registrados en la Biblioteca de Catalunya entre 1918 y 1921 con diferentes procedencias             | [19], [20], [21], [22], [25], [42], [46], [54= M 882], [56= M 882], [59= M 882], [60], [61= M 882], [62], [70], [71]                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| Registrados en la Biblioteca de Catalunya entre 1936 y 1946 procedentes de la Catedral de Barcelona | [56= M 1615/8], [59= M 1615/8], [66], [67], [68], [72], [74], [79]                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Sin fecha de registro ni procedencia                                                                | [61= M 2236] <sup>8</sup>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |

Entre 1936 y 1946, fueron registradas en la Biblioteca siete publicaciones de motetes de Palestrina [56, 59, 66, 67, 68, 72, 74] (el volumen con la signatura M 1615/8) y una de lamentaciones de Antonio Mogavero [79] (M 1582/2), procedentes de la catedral de Barcelona. Una nota escrita por Higiní Anglès el 30 de

6. En el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, Palau de la Diputació, 1909, Felip Pedrell no cataloga específicamente este impreso de Giovanni Battista Corvo. Sin embargo, lo más probable es que también proceda de la colección de Carreras i Dagas porque está encuadrado en un volumen con otros cuatro impresos procedentes de esta colección y catalogados por Pedrell. Es probable que, al faltarle la portada con los datos del autor, el impresor y la fecha, esta edición pasase desapercibida.

7. Aunque fue catalogado por Pedrell junto con la colección de Carreras i Dagas, este volumen fue un donativo suyo y tiene su *ex libris*.

8. De los *Motecta... liber secundus* de Francisco Guerrero (Venecia, 1589) [61] hay dos libretes (*bassus* y *quinta* y *sexta pars*, con dos signaturas: M 2236 y M 882. La *quinta* y *sexta pars* (M 882) están encuadradas en un volumen con otras publicaciones de Palestrina y entraron en la Biblioteca, sin especificación de procedencia, en 1919-1920. El librete de *bassus* (M 2236) ingresó más tarde; los catálogos mecanografiados que están en la sala de reserva de la Biblioteca de Catalunya indican que este volumen (M 2236) pertenece al «Fons Antic».

abril de 1940 en el folio 97v del *Libro de registro* de la Sección de Música permite conocer su origen:

Atención! Hay que notar, para conocimiento de los estudiosos, que los números M. 1469 hasta el 1628, con música que perteneció a la catedral de Barcelona, fueron donados a nuestra Biblioteca en abril 1940 por el Cabildo Catedralicio en agradecimiento a nuestra Biblioteca por los servicios prestados a la Catedral y sus códices durante la época del 1936-1939.<sup>9</sup>

La descontextualización institucional de estos libros impresos y el desconocimiento de su origen son, probablemente, una de las razones de la escasa atención que han recibido en la literatura musicológica.<sup>10</sup> Sin embargo, a través de la evidencia externa de uso de algunos de estos libros y la información que aportan inventarios conservados en archivos de Barcelona, se puede, en algunos casos, señalar su posible procedencia.<sup>11</sup>

9. Los fondos procedentes de la catedral de Barcelona que están depositados en la Biblioteca de Catalunya contienen, principalmente, repertorio religioso de compositores de los siglos XVII al XIX.

10. No existe ninguna publicación dedicada a la colección de impresos de polifonía de los siglos XVI y XVII de la Biblioteca de Catalunya. De los ochenta ejemplares, los volúmenes del *Répertoire Internationale des Sources Musicales* (RISM) tan sólo indican cuarenta y uno. Tess Knighton ha trabajado sobre los impresos de la Biblioteca de Catalunya, la imprenta musical en Barcelona y la circulación de libros impresos de música en esta ciudad: véase Tess KNIGHTON, «Petrucci's books in early Sixteenth-Century Spain», en *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale: Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 ottobre 2001* [Venice 1501: Petrucci, music, print, and publishing], ed. por Giulio Cattin y Patrizia Dalla Vecchia, Venecia, Fondazione Levi, 2005, p. 623-642; Tess KNIGHTON, «Preliminary thoughts on the dynamics of music printing in the Iberian peninsula during the Sixteenth Century», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 89, n.º 4 (2012), p. 521-556, esp. p. 538-540.

11. El estudio de la evidencia externa (inscripciones e indicios de uso) de manuscritos musicales como medio para averiguar su datación, propietarios o destinatarios tiene una larga tradición en la investigación musicológica. Más recientemente, se ha aplicado también al estudio de libros impresos de música como una herramienta para rastrear la cultura y prácticas musicales: véanse por ejemplo, Ascensión MAZUELA-ANGUITA, *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*, vol. 1, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2012, p. 230-253; Màrius BERNADÓ, «Impresos litúrgicos: algunas consideraciones sobre su producción y difusión», en *Fuentes musicales en la Península Ibérica*, ed. por Maricarmen Gómez y Màrius Bernadó, Lleida, Universitat de Lleida e Institut d'Estudis Ilerdencs, 2001, p. 253-269. Los trabajos que utilizan inventarios de libros como fuente musicológica son numerosos. En el ámbito hispánico, fueron pioneros los estudios de José María MADURELL y MARIMÓN, «Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (siglos XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, n.º 11 (1956), p. 219-232; «Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (siglos XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, n.º 23 (1968), p. 199-221. Otros trabajos más recientes son Emilio ROS-FÁBREGAS, «Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I, II y III)», *Pliegos de Bibliofilia*, n.º 15, 16 y 17 (2001-2002), p. 37-62, 33-46 y 17-54; Tess KNIGHTON, «La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza del siglo XVI», en Andrea BOMBI, Juan José CARRERAS y Miguel Ángel MARÍN (ed.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Valencia, Universitat de València, 2005, p. 337-350; Javier MARÍN LÓPEZ, «The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered», *Early Music*, vol. 36, n.º 4 (2008), p. 575-596.

Algunas inscripciones en los folios o la encuadernación de varios volúmenes proporcionan información sobre la persona o institución que pudo haber poseído algunos de estos libros y/o situarlos en un determinado lugar. La tabla 3 muestra las inscripciones manuscritas que figuran en los folios o encuadernación de algunos libros y que indican propiedad o uso por parte de una persona.

TABLA 3  
*Inscripciones que indican propiedad o uso por parte de una persona*

| <i>Inscripción</i>                                                               | <i>N.º de impreso en el apéndice</i> | <i>Signatura volumen BC</i> |
|----------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|-----------------------------|
| «Aquest Libre es del Senyor Joan Borgunyo»                                       | [9], [10], [11], [12]                | M 7                         |
| «es de Toni Juan»                                                                | [31]                                 | M 122                       |
| «libre de bardelot»                                                              | [30]                                 | M 122                       |
| «Muchaco Señor Cucenos»                                                          | [28]                                 | M 123                       |
| «Al Señor Domingo Muerno»                                                        | [27]                                 | M 123                       |
| «Juan Domingo Samitier»                                                          | [27], [28], [34], [35], [38]         | M 123                       |
| «Antonio Lopez»                                                                  | [27], [28], [34], [35], [38]         | M 123                       |
| «Señor Martin»                                                                   | [27]                                 | M 123                       |
| «Juan Muerno»                                                                    | [27]                                 | M 123                       |
| «Antonio y río Altoro»                                                           | [27], [28], [34], [35], [38]         | M 123                       |
| «del Maestro fray Nauarr[o] / racionero de la seu de b <sup>a</sup> »            | [33]                                 | M 411                       |
| «Aquelib[r]o es de Yela miquel de barsenora de p <sup>ra</sup> co <sup>m</sup> » | [13], [14], [15]                     | M 113                       |
| «Auli miquel / toral o lluch»                                                    | [1]                                  | M 115                       |
| «Jo pere puig»                                                                   | [37]                                 | M 591 bis                   |
| «marcon»                                                                         | [37]                                 | M 591 bis                   |
| «Joseph»                                                                         | [23]                                 | M 710                       |
| «Aquest magnificat es de / mi Pau Ferusola»                                      | [47]                                 | M 590                       |
| «Est Sigismundi Cols»                                                            | [47]                                 | M 590                       |
| «Antony figueras»                                                                | [57]                                 | M 590                       |
| «pedro coll hec fecit»                                                           | [26]                                 | M 592/1                     |
| «fic. hieº guitart»                                                              | [49]                                 | M 855                       |

Tabla 3 (Continuación)  
*Inscripciones que indican propiedad o uso por parte de una persona*

|                                                                                                                                      |                            |         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|---------|
| «Liber Cantus Organi / et est An Petri Montaner /<br>musicis senis In Casho / Seu Opido Bordiloy /<br>die 23 July / ~ Anni ~ / 1624» | [50]                       | M 552   |
| «Gargarit Fau»                                                                                                                       | [78]                       | M 727   |
| «Juan esteban lo / pez»<br>«De la mano y pluma de Miguez»<br>«Antonio Pallares / “M <sup>o</sup> , de. C. »                          | [61]                       | M 2236  |
| «Es de la librería del [?] de / Año 1792 / lo puso en ella<br>el P. fa Miguel de Pena»                                               | [16]                       | M 854   |
| «E <sup>s</sup> D PER <sup>A</sup> / CORTINAS»                                                                                       | [41], [54], [64],<br>[65], | M 153   |
| «Aquesta p[sa]lmodia s / de mi Joana»                                                                                                | [48]                       | M 569   |
| «es de ijl de fonsi mellado»<br>«Poxas franch»                                                                                       | [80]                       | M 493   |
| «[ç] llorens»                                                                                                                        | [63]                       | M 592/2 |

NOTA: Indico el impreso en el que figura la inscripción mediante el número entre corchetes asignado a cada libro en el apéndice; si la inscripción figura en las cubiertas u hojas de guarda de un volumen con varias ediciones encuadernadas juntas, señalo todas las ediciones que contiene el volumen mediante el correspondiente número; por último, indico también la signatura del volumen BC en donde se encuentra la inscripción. Destaco en negrita los nombres que he podido identificar o que indican una institución de procedencia.

Además de los ocho libros impresos que llegaron a la Biblioteca de Catalunya procedentes de la catedral de Barcelona (véase la tabla 2), dos inscripciones permiten ubicar, probablemente, otros cinco impresos de esta colección en la catedral o su entorno: [9], [10], [11], [12] y [33]. La inscripción que figura en el volumen M 7 («Aquest Libre es del Senyor Joan Borgunyó») indica que los cuatro libros de los *Motetti de la Corona* publicados en Roma, en 1526, pertenecieron a Joan Borgunyó, maestro de capilla de la catedral entre 1534 y 1584 (véase la figura 2).<sup>12</sup>

En la hoja de guarda inicial del *Libro de musica para vihuela* de Miguel de Fuenllana, publicado en Sevilla en 1554 [33], se lee: «del Maestro fray Nauarr[o] / racionero de la seu de b<sup>a</sup>». No he encontrado ninguna referencia a un músico de apellido «Navarro» en la catedral de Barcelona durante el siglo XVI; sin embargo, en su estudio sobre la música en la catedral de Barcelona en el siglo XVII, Josep

12. Josep M. GREGORI I CIFRÉ, «Els mestres de cant de la Seu de Barcelona en el Renaixement», *Recerca Musicològica*, n.º IV (1984), p. 19-79.

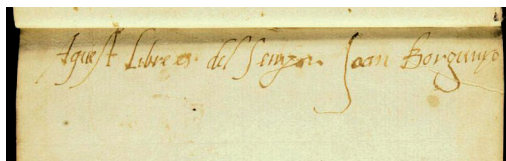


FIGURA 2. Inscripción en una hoja de guarda del volumen M 7 de la Biblioteca de Catalunya.

Pavia menciona a un Joan Navarro que desempeñó el oficio de entonador en la catedral hasta 1625.<sup>13</sup>

Pere Coll († Barcelona, 1595) fue maestro de canto y organista en la catedral de Vic (1566-1570) y, a partir de 1573, organista en la basílica de Santa María del Mar de Barcelona. Fue beneficiado de diferentes parroquias de Barcelona y localidades cercanas (Santa María de Mediona, 1576; Santa María de Vilafranca del Penedés, 1578; Nuestra Señora del Pi, y Santa María del Mar, 1584).<sup>14</sup> La cubierta del impreso en donde se lee una inscripción con su nombre («pedro coll hec fecit»), el librete de *bassus* de *Tutti li madrigali del primo et secondo libro a quatro voci* de Philippe Verdelot [26], indica que, quizá, este libro de madrigales fue utilizado por este músico, estuvo en su propiedad o formó parte de la colección de libros de música de alguna de las instituciones en las que trabajó —la catedral de Vic o la basílica de Santa María del Mar en Barcelona—. Un «Pedro Coll» aparece como autor de una alabanza («Pedro Coll en loor de la obra») en el prefacio del *Liber primus... motectorum* de Nicasio Zorita, impreso en Barcelona en 1585 por Hubert Gotard, pero no es posible determinar si se trata de la misma persona.

El impreso *Mottecta... liber secundus* de Francisco Guerrero (Venecia, 1589) [61] presenta dos inscripciones que aluden a dos músicos relacionados con la ciudad de Ávila en el siglo XVII. En la portada, figura la anotación «Antonio Pallares / M<sup>o</sup>, de. C.,». He encontrado diferentes referencias de músicos con este nombre. Un Antonio Pallares aparece como autor de varias obras religiosas en un libro manuscrito de polifonía del monasterio de Santa Ana de Ávila datado a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII (E-Asa 9);<sup>15</sup> la entrada «Ávila» del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* menciona un «Antonio Pallarés», contralto y ministril, que trabajó en la iglesia de El Barco de Ávila desde 1660;<sup>16</sup> finalmente,

13. Josep PAVIA I SIMÓ, *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1986, p. 53 y 88.

14. Josep M. GREGORI I CIFRÉ, «Coll, Pere», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. III, ed. por Emilio Casares Rodicio, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, 10 v., p. 803.

15. Alfonso de VICENTE DELGADO, *La música en el monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII): Catálogo*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1989, p. 56-64.

16. Alfonso de VICENTE DELGADO, «Ávila», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. I, ed. por Emilio Casares Rodicio, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, 10 v., p. 886.



otro Antonio Pallares fue mozo de coro en la catedral de Ávila desde, al menos, 1653 y hasta 1659.<sup>17</sup> El nombre de otro músico, «Juan esteban lopez», figura también en la primera hoja de guarda de ese impreso de Guerrero. En 1699, un músico de nombre «Juan Esteban López» fue admitido en la Catedral de Ávila como cantor tenor, procedente de Calatayud y recomendado por un maestro de capilla de esta localidad aragonesa.<sup>18</sup> Tal y como se señala en la tabla 2, el *Libro de registro* de Música de la Biblioteca de Catalunya no indica la procedencia ni la fecha de entrada en la Biblioteca de este impreso de Guerrero. Pudo haber llegado a Barcelona procedente de Ávila<sup>19</sup> o, quizá, proceda de Calatayud, lugar de origen del cantor cuyo nombre (Juan Esteban López) aparece escrito en una hoja de guarda del volumen.

La identificación de libros registrados en inventarios con volúmenes conservados en la actualidad raramente puede confirmarse con seguridad; sin embargo, la riqueza y variedad de inventarios de libros de música en Barcelona indica, al menos, la vitalidad de la circulación y disponibilidad de impresos musicales en la ciudad durante los siglos XVI y XVII. Diversos inventarios de libros, ya publicados y conservados en archivos de la ciudad, aportan más datos sobre la posible procedencia de algunos impresos de esta colección.

En el primer volumen de la edición de la *Opera omnia* de Joan Pau Pujol, Higini Anglès publicó dos inventarios de 1613 y 1626 encontrados en el Archivo Capitular de la Catedral de Barcelona que detallan los libros impresos de música de la catedral que estaban en posesión de los maestros de capilla: el primero (1613) contiene la lista de los libros que Jaume Àngel Tàpies, maestro de canto de la catedral hasta 1612, legó a su muerte a Joan Pau Pujol, su sucesor en el magisterio; el segundo (1626) detalla los libros que estaban en posesión de Joan Pau Pujol cuando falleció en 1626.<sup>20</sup> La mayoría de los ítems que aparecen en el inventario

17. El dato lo aporta Sonsoles RAMOS AHIJADO en *La catedral de Ávila como institución musical durante la segunda mitad del siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011, p. 109, 110, 117, 119, 126, 130, 143, 150 y 159.

18. Sonsoles RAMOS AHIJADO, *La catedral de Ávila como institución musical durante la segunda mitad del siglo XVII*, p. 422: «Fue llamado el Cavildo para oyr a Juan Esteban López músico tenor, y habiéndole mandado entrar y cantado y oydo el ynforme que hizo el maestro de capilla de la abilidad del susodicho y juntamente de haver tenido carta del maestro de capilla de Calatayud en que dize haver en dicha ciudad un músico thenor de grande abilidad y conferídose sobre lo referido, se acordó se admita al dicho Juan Esteban [...], y se cometió al dicho maestro de capilla escriva al de Calatayud pidiéndole el ynforme de la abilidad del tenor, y siendo según se pudiere benga a ser oydo previniéndole que no siendo labor correspondiente al ynforme no se le admitirá ni dará ayuda de costa»; y «Haviendo oydo al Señor Don Julio Noveli que dio noticia de haverle dicho los músicos de esta Santa Iglesia ofrecerse inconveniente para que Juan Esteban López músico tenor asista a salmonera en el coro, y juntamente que para poder entrar en él neçesitava haçer unos ábitos largos [...]».

19. Entre los libros mencionados por Ana SABE ANDREU en «Libros de música en la Catedral de Ávila hasta 1630», en Javier SUÁREZ-PAJARES y Manuel del SOL (ed.), *Estudios: Tomás Luis de Victoria: Studies*, Madrid, ICCMU, 2013, col. «Colección Música Hispana. Textos. Estudios», n.º 18, p. 395-415, no se menciona ninguno de Francisco Guerrero.

20. Higini ANGLÈS (ed.), *Johannis Pujol: Opera omnia*, vol. I, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1926, p. VII-IX.



de 1613 figuran también en el de 1626 y, además, aparecen descritos con mayor precisión, por lo que resulta más fácil su identificación. Por esta razón, del inventario de 1613 comentaré solamente los ítems que no figuran en el documento de 1626 y que pueden ser identificados.

En 1613, Jaume Àngel Tàpies tenía en su posesión «sinch quaderns, stampats, de paper, contén scrits, Madrigals de Horlando Lazo», el único ítem con música profana que consta entre sus libros. Existen numerosas ediciones y reediciones de madrigales de Orlando di Lasso a cinco voces publicadas entre 1555 y 1593; entre ellas, la Biblioteca de Catalunya conserva el librete de *cantus* del *Libro quarto de madrigali a cinque voci*... publicado en Venecia en 1570 [43], que podría tratarse de uno de los «sinch quaderns» que poseía Tàpies en 1613. Otro ítem de este inventario, «sis libres de paper, petits, stampats de Joan de Palestrina, de motets a quatre, sinch y a sus [sic], ab cubertes de pregamí», podría identificarse con diferentes ediciones de motetes de Palestrina formadas por seis libretes; en la Biblioteca de Catalunya se conservan, incompletas, algunas de estas ediciones: [41], [56], [59], [62], [64], [65] y [72]; el *Libro de registro* de música indica que, entre éstas, los impresos [56], [59] y [72] proceden de la catedral de Barcelona (véase la tabla 2).

El inventario de los libros que Joan Pau Pujol tenía en su casa en 1626 es más preciso en la descripción de los ítems, permitiendo identificar muchos de los registros del inventario anterior de 1613. Por ejemplo, el «Ítem dos libres in folio ab cubertes de cartró forrats de cuyro vermell ab tres fills de or, intituls Thomae Ludovici de Victoria, abulensis, misase, magnificat, etc., y vuyt llibrets guarnits de la mateixa manera intituls com los propdits» se trata del impreso de Victoria publicado en Madrid, en 1600, por Joannem Flandrum (RISM V1435); en la Biblioteca de Catalunya hay cuatro partes de este libro de Victoria (SI, SII, AII, BII) [73]. Otro libro que poseía Joan Pau Pujol en 1626, «un tomo in folio ab flochs encarnats, intituls, partitura Lamentationum Hieremiae profetae de Antonio Mogavero», pudo haber formado parte del impreso de lamentaciones de Mogavero [79] que llegó a la Biblioteca de Catalunya procedente de la catedral de Barcelona a principios del siglo xx (véase la tabla 2); en la Biblioteca se conservan las partes de *cantus*, *altus* y *quintus* de este impreso.

Los inventarios *post mortem* de dos libreros barceloneses de mediados del siglo xvi y principios del siglo xvii, Joan Guardiola y Joan Lauriet, reflejan la importancia de Barcelona como uno de los centros más relevantes de importación y circulación de libros de música impresos en la península ibérica. Como puerto mediterráneo destacado, Barcelona era una de las puertas de entrada de libros impresos en la península ibérica desde Venecia, vía Génova, o desde Lyon, vía Marsella.<sup>21</sup>

21. Tess KNIGHTON, «La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo xvi», p. 337. Medina del Campo (Valladolid) fue otro de los grandes centros de comercio de libros impresos en la península ibérica, a donde llegaban desde Nantes, vía Bilbao, o desde Lyon, vía Zaragoza.

La biblioteca del librero Joan Guardiola, inventariada en 1562, es una de las bibliotecas más importantes de libros de música del siglo XVI en España. Tal y como han señalado otros investigadores, uno de los aspectos más destacables de este inventario es la existencia de ediciones de Ottaviano Petrucci que en 1562 resultarían difíciles de encontrar.<sup>22</sup> La tabla 4 contiene los asientos del inventario de Guardiola que podrían identificarse con libros impresos conservados en la Biblioteca de Catalunya.

TABLA 4  
*Asientos del inventario del librero Joan Guardiola (1562) y posible identificación con libros impresos de polifonía conservados en la Biblioteca de Catalunya (BC)*

| <i>Asientos del inventario<br/>de Joan Guardiola (1562)</i> | <i>Libros impresos de polifonía en la BC:<br/>número del apéndice y signatura</i> |
|-------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| 8 Misças de Morales, la primera part, f <sup>o</sup> Lió    | [23] - M 710<br>[24] - M 711                                                      |
| 1 Misçe Petri de la Rue, 5 sous                             | [1] - M 115                                                                       |
| 1 Misçe de Orto, 5 sous                                     | [3] - M 115                                                                       |
| 1 Misçarum Joannis Monton, 5 sous                           | [7] - M 115                                                                       |
| 1 Fragmenta Missarum, 8 sous                                | [2] - M 115                                                                       |

La biblioteca de Joan Lauriet (1604) es otra de las bibliotecas más destacadas de música impresa de finales del siglo XVI en España: contiene 249 volúmenes, de los que muchos son ediciones raras o desconocidas.<sup>23</sup> Dos asientos del inventario de Lauriet podrían identificarse con libros impresos de la Biblioteca de Catalunya: el «Item dos llibres Cantus Mateo Assullo .4. voci.» podría tratarse de la edición, de 1586, de salmos a cuatro voces de Asola que hay en la Biblioteca de Catalunya, cuyo título empieza también por la denominación «Cantus» y del que, además, se conservan dos ejemplares, como dice el inventario [52] y [53]. El «Item dos llibres del mateix [Vecchi] Misarum quinque vocibus» podría identificarse con la edición de misas a 5 voces de 1588 de Orfeo Vecchi, que también está en la Biblioteca [55].

Como ha señalado Ros-Fábregas, la gran mayoría de los compositores representados en la biblioteca de Lauriet son italianos y muchos estuvieron en activo a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII en ciudades del norte de Italia

22. Este inventario fue publicado por primera vez por José María Madurell en 1968; véase José Ma. MADURELL, «Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (siglos XIV-XVIII)», p. 211-212. Véase, también, Emilio ROS-FÁBREGAS, «Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)», p. 23-24. Sobre las ediciones de Petrucci en el inventario de Guardiola, véase Tess KNIGHTON, «Petrucci's books in early Sixteenth-Century Spain», p. 629-642.

23. Véase Emilio ROS-FÁBREGAS, «Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)», p. 44-49.

como Milán, Cremona y Brescia.<sup>24</sup> Este peso de la música italiana a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII también puede observarse en la colección de impresos de la Biblioteca de Catalunya. Un análisis detallado de los compositores representados en esta colección a lo largo del periodo cronológico que abarca, muestra claramente dos tendencias diferentes en cuanto a la presencia de músicos no hispanos: durante la primera mitad del siglo XVI (1500-1570), los libros impresos con música de compositores procedentes del área franco-flamenca representan un 71,4 %, mientras que los de compositores italianos, tan solo un 9,5 %. En cambio, para el periodo 1570-1628, la tendencia se invierte: el 66,7 % son impresos de compositores italianos, mientras que los de compositores franco-flamencos representan únicamente un 5,1 %. Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526-1594), con trece impresos, es el compositor mejor representado en la colección de la Biblioteca de Catalunya ([41], [54], [56], [57], [59], [62], [64], [65], [66], [67], [68], [72] y [74]). Junto a las publicaciones de Palestrina, destacan también las de otros compositores italianos, relativamente menos conocidos, y contemporáneos o pertenecientes a una generación posterior a la de Palestrina: Antonio Mogavero (fl. 1590-1600), [79]; Orfeo Vecchi (1551-1603), [55]; Giovanni Matteo Asola (1532?-1609), [48], [51], [52] y [53]; Benedetto Magni (fl. 1604-1617), [76]; Giovanni Piccioni (1548/49-1619), [69]; Girolamo Belli (1552-1620), [50]; Francesco Soriano (1548/49-1621), [70]; y Asprilio Pacelli (1570-1623), [71]. La recepción de la obra de Palestrina y, en general, de otros compositores postridentinos como los mencionados, en libros de polifonía en la península ibérica, es un tema poco tratado en la literatura musicológica.<sup>25</sup>

En conclusión, la colección de impresos de polifonía de la Biblioteca de Catalunya es una de las colecciones más ricas y variadas que se conservan en archivos y bibliotecas de la península ibérica y la única, conocida, que contenga ejemplares de las primeras ediciones de Ottaviano Petrucci. Además, la colección contiene veintitrés ejemplares *única* (véanse los ejemplares marcados con un aste-

24. Emilio ROS-FÁBREGAS, «Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I)», p. 42.

25. Mi investigación doctoral en curso abordará este aspecto a través de libros manuscritos e impresos de polifonía e inventarios de libros conservados en Barcelona. Sobre la recepción de Palestrina en España, véase el trabajo de José LÓPEZ-CALO, «Palestrina e la controriforma musicale in Spagna», en *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi: Atti del II Convegno Internazionale di Studi Palestriniani*, ed. por Giancarlo Rostirolla y Lino Bianchi, Palestrina, Centro di Studi Palestriniani, 1991, p. 239-250. Palestrina es también el compositor mejor representado entre los 105 libros impresos de la Catedral de Valladolid; en esta colección también hay un número importante de impresos de compositores italianos más o menos contemporáneos a Palestrina. Véase Soterraña AGUIRRE RINCÓN, «The formation of an exceptional library: early printed music books at Valladolid Cathedral», p. 382 y p. 388-395 [«Appendix: Printed music in Valladolid Cathedral, 1539-1628»]. La preeminencia de Palestrina en el repertorio de libros de polifonía manuscritos en España desde principios del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII es también destacable; véase Emilio ROS-FÁBREGAS, «Franco-Flemish polyphony versus Palestrina in Spanish choirbooks with Renaissance repertory and the case of Barcelona M.682: Towards a revised *Census-Catalogue*», en *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*, Kassel, Reichenberger, col. «Iberian Early Music Studies», n.º 2, en prensa.

risco en el apéndice). Probablemente, la falta de un catálogo actualizado de los fondos musicales de los siglos XVI y XVII de la Biblioteca de Catalunya y la descontextualización institucional de estos libros son la causa de la poca atención que han recibido anteriormente. Las inscripciones que figuran en los folios y las cubiertas de algunos impresos de la colección y diferentes inventarios de libros de música en archivos de Barcelona han permitido señalar la posible procedencia de algunos impresos. La magnitud y riqueza de la colección refleja la posición de Barcelona como centro destacado en el comercio e importación de libros impresos de música durante el siglo XVI y principios del siglo XVII.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE RINCÓN, Soterraña. «The formation of an exceptional library: early printed music books at Valladolid Cathedral». *Early Music*, vol. 37, n.º 3 (2009), p. 379-400.
- ANGLÈS, Higiní. *Johannis Pujol: Opera omnia*. Vol. 1. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1926.
- BERNADÓ, Màrius. «Impresos litúrgicos: algunas consideraciones sobre su producción y difusión». En: *Fuentes musicales en la Península Ibérica*. Ed. Maricarmen Gómez y Màrius Bernadó. Lleida: Universitat de Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2001, p. 253-269.
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarragona. I. Inventarios». *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 8, n.º 2 (1992), p. 9-56.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep M. «Els mestres de cant de la Seu de Barcelona en el Renaixement». *Recerca Musicològica*, n.º IV (1984), p. 19-79.
- «Coll, Pere». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. III. Ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002. 10 v., p. 803.
- KNIGHTON, Tess. *Catálogo de los impresos musicales de la Colección Uclés*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 2009.
- «Petrucci's books in early sixteenth-century Spain». En: *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale: Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 ottobre 2001* [*Venice 1501: Petrucci, music, print, and publishing*]. Ed. Giulio Cattin y Patrizia Dalla Vecchia. Venecia: Fondazione Levi, 2005, p. 623-642.
- «Preliminary thoughts on the dynamics of music printing in the Iberian peninsula during the Sixteenth Century». *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 89, n.º 4 (2012), p. 521-556.
- «La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza del siglo XVI». En: BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; MARÍN, Miguel Ángel (ed.). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universitat de València, 2005, p. 337-350.
- LÓPEZ-CALO, José. «Palestrina e la controriforma musicale in Spagna». En: *Palestrina e la sua presenza nella musica en ella cultura europea dal suo tempo ad oggi: Atti del II Con-*

- vegno Internazionale di Studi Palestriniani*. Ed. Giancarlo Rostirolla y Lino Bianchi. Palestrina: Centro di Studi Palestriniani, 1991, p. 239-250.
- MADURELL Y MARIMÓN, José Ma. «Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, n.º 11 (1956), p. 219-232.
- «Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, n.º 23 (1968), p. 199-221.
- MARÍN LÓPEZ, Javier. «The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered». *Early Music*, vol. 36, n.º 4 (2008), p. 575-596.
- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 2012. 2 v.
- PAVIA I SIMÓ, Josep. *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1986.
- PEDRELL, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Palau de la Diputació, 1909. 2 v.
- RAMOS AHIJADO, Sonsoles. *La catedral de Ávila como institución musical durante la segunda mitad del siglo XVII*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio. «Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I, II y III)». *Pliegos de Bibliofilia*, n.º 15, 16 y 17 (2001-2002), p. 37-62, p. 33-46 y p. 17-54.
- «Franco-Flemish polyphony versus Palestrina in Spanish choirbooks with Renaissance repertory and the case of Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.682: Towards a revised Census-Catalogue». En: *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*. Kassel: Reichenberger. (Iberian Early Music Studies; 2) (En prensa)
- SABE ANDREU, Ana. «Libros de música en la Catedral de Ávila hasta 1630». En: SUÁREZ-PAJARES, Javier; SOL, Manuel del. *Estudios: Tomás Luis de Victoria: Studies*. Madrid: ICCMU, 2013, p. 395-415. (Colección Música Hispana. Textos. Estudios; 18)
- VICENTE DELGADO, Alfonso de. *La música en el monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII): Catálogo*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989.
- «Ávila». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002. 10 v., p. 886.

APÉNDICE: LIBROS IMPRESOS DE POLIFONÍA EN LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA  
(BC): 1503-1628

| <i>Signatura<br/>BC</i> | <i>Compositor</i>  | <i>Título abreviado</i>                   | <i>Impresor</i>                    | <i>Ciudad</i> | <i>Año</i> | <i>RISM<br/>ID</i> | <i>Libretes<br/>BC</i> |
|-------------------------|--------------------|-------------------------------------------|------------------------------------|---------------|------------|--------------------|------------------------|
| 1 M 115                 | Pierre de La Rue   | <i>Misse Petri de la Rue</i>              | Ottaviano Petrucci                 | Venecia       | 1503       | L 718              | A                      |
| 2 M 115                 | Varios autores     | <i>Fragmenta missarum</i>                 | Ottaviano Petrucci                 | Venecia       | 1505       | 1505/1             | A                      |
| 3 M 115                 | Marbrianus de Orto | <i>Misse de Orto</i>                      | Ottaviano Petrucci                 | Venecia       | 1505       | O 137              | A                      |
| 4 M 115                 | Josquin Desprez    | <i>Missarum Josquin liber tertius</i>     | Ottaviano Petrucci                 | Fossombrone   | 1514       | J 673              | A                      |
| 5 M 115                 | Josquin Desprez    | <i>Missarum Josquin liber secundus</i>    | Ottaviano Petrucci                 | Fossombrone   | 1515       | J 671              | A                      |
| 6 M 115                 | Antoine de Févin   | <i>Misse Antonii de Févin</i>             | Ottaviano Petrucci                 | Venecia       | 1515       | 1515/1 = F 689     | A                      |
| 7 M 115                 | Jean Mouton        | <i>Missarum...liber primus</i>            | Ottaviano Petrucci                 | Fossombrone   | 1515       | M 4015             | A                      |
| 8 M 115                 | Josquin Desprez    | <i>Liber primus missarum Josquin</i>      | Ottaviano Petrucci                 | Fossombrone   | 1516       | J 668              | A                      |
| 9 M 5, M 6, M 7         | Varios autores     | <i>Motetti de la Corona libro primo</i>   | Valerio Dorico, Giovanni G. Pasoti | Roma          | 1526       | 1526/1             | A*, T, B               |
| 10 M 5, M 6, M 7        | Varios autores     | <i>Motetti de la Corona libro secundo</i> | Giovanni G. Pasoti, Giacomo Giunta | Roma          | 1526       | 1526/2             | A*, T, B               |
| 11 M 5, M 6, M 7        | Varios autores     | <i>Motetti de la Corona libro tertio</i>  | Giovanni G. Pasoti, Giacomo Giunta | Roma          | 1526       | 1526/3             | A*, T, B               |

| <i>Signatura BC</i> | <i>Compositor</i>                    | <i>Título abreviado</i>                                               | <i>Impresor</i>                                    | <i>Ciudad</i> | <i>Año</i> | <i>RISM ID</i>   | <i>Libretes BC</i> |
|---------------------|--------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|---------------|------------|------------------|--------------------|
| 12 M 5, M 6, M 7    | Varios autores                       | <i>Motetti de la Corona libro quarto</i>                              | Giovanni G. Pasoti; Valerio Dorico; Giacomo Giunta | Roma          | 1526       | 1526/4           | A*, T, B           |
| 13 M 113, M 114     | Josquin Desprez                      | <i>Liber primus missarum Josquin</i>                                  | Giacomo Giunta; Giovanni G. Pasoti; Valerio Dorico | Roma          | 1526       | J 669            | A, T               |
| 14 M 113, M 114     | Josquin Desprez                      | <i>Libri secundi missarum Josquin</i>                                 | Giacomo Giunta; Giovanni G. Pasoti; Valerio Dorico | Roma          | 1526       | J 672            | A, T               |
| 15 M 113, M 114     | Josquin Desprez                      | <i>Missarum Josquin liber tertius</i>                                 | Giacomo Giunta; Giovanni G. Pasoti; Valerio Dorico | Roma          | 1526       | J 675            | A, T               |
| 16 M 854            | Luyts de Milán                       | <i>Libro de musica de vihuela de mano, intitulado El Maestro</i>      | Francisco Díaz Romano                              | Valencia      | 1535       | M 2724           | —                  |
| 17 M 582            | Varios autores                       | <i>Primus liber cum sex vocibus. Mottetti del frutto a sei voci</i>   | Antonio Gardano                                    | Venecia       | 1539       | 1539/3           | S, A, T, B, 5, 6   |
| 18 Toda 4-IV-22-4   | Cristóbal de Morales y otros autores | <i>Magnificat Moralis Hispani aliorumque authorum... liber primus</i> | Girolamo Scotto                                    | Venecia       | 1542       | M 3592 = 1542/9  | A                  |
| 19 M 892            | Varios autores                       | <i>Premier livre des chansons à quatre parties...</i>                 | Tylman Susato                                      | Amberes       | 1543       | 1543/16          | Contra T           |
| 20 M 892            | Varios autores                       | <i>Le second livre des chansons à quatre parties...</i>               | Tylman Susato                                      | Amberes       | 1544       | 1544/10          | Contra T           |
| 21 M 892            | Thomas Crecquillon                   | <i>Le tiers livre de chansons à quatre parties...</i>                 | Tylman Susato                                      | Amberes       | 1544       | C 4411 = 1544/11 | Contra T           |
| 22 M 892            | Varios autores                       | <i>Le huitiesme livre des chansons a quatre parties</i>               | Tylman Susato                                      | Amberes       | 1545       | 1545/16          | Contra T           |
| 23 M 710            | Cristóbal de Morales                 | <i>Missarum... liber primus</i>                                       | Jacques Moderne <sup>26</sup>                      | Lyon          | 1546       | M 3581           | [libro de coro]    |

|    |         |                                      |                                                                                                                      |                               |         |      |                  |                 |
|----|---------|--------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|---------|------|------------------|-----------------|
| 24 | M 711   | Cristóbal de Morales                 | <i>Missarum... liber primus</i>                                                                                      | Jacques Moderne <sup>26</sup> | Lyon    | 1546 | M 3581           | [libro de coro] |
| 25 | M 862   | Paolo Aretino                        | <i>Piae ac devotissimae Lamentationes Hieremiae prophetae tum etiam Passiones...</i>                                 | Antonio Gardano               | Venecia | 1546 | P 863            | A*              |
| 26 | M 592/1 | Philippe Verdelot                    | <i>Tutti li madrigali del primo et secondo libro a quatro voci</i>                                                   | Girolamo Scotto               | Venecia | 1549 | V 1232 = 1549/33 | S, A, T, B      |
| 27 | M 123   | Varios autores                       | <i>Excellentis autorum diverse modulationes... Liber primus cum quinque vocibus</i>                                  | Girolamo Scotto               | Venecia | 1549 | 1549/4           | T               |
| 28 | M 123   | Gioseffo Zarlino                     | <i>Quinque vocum moduli, motecta vulgo nuncupata... liber primus</i>                                                 | Antonio Gardano               | Venecia | 1549 | Z 99             | T               |
| 29 | M 122   | Varios autores                       | <i>Ellectione de motetti non più stampati a quatro voci di Verdelotto et di alvri diversi eccellentissimi autori</i> | Girolamo Scotto               | Venecia | 1549 | 1549/15          | T               |
| 30 | M 122   | Varios autores                       | <i>Di Adriano et di Jachet. I salmi appartenenti alli vesperi per tutte le feste dell'anno...</i>                    | Antonio Gardano               | Venecia | 1550 | 1550/1           | T               |
| 31 | M 122   | Adrian Willaert y Jacquet de Berchem | <i>Hymnorum musica secundum ordinem Romanae ecclesiae excellentissimi Adriani Wilart ac aliorum authorum</i>         | Girolamo Scotto               | Venecia | 1550 | W 1114 = 1550/3  | T*              |
| 32 | M 122   | Maistre Jhan                         | <i>Lamentationes Hieremie... quatuor vocum</i>                                                                       | Antonio Gardano               | Venecia | 1551 | —                | T*              |

26. Hay dos ejemplares, ambos sin portada, del *Missarum liber primus* de Cristóbal de Morales con las signaturas M 710 y M 711. En el *Catàlecb*, vol. 1, p. 268, Pedrell indica que se trata de la edición romana de 1544 y añade que el título y el colofón los obtuvo de la edición conservada en Módena. Sin embargo, comparando estos ejemplares con las dos ediciones existentes de esta publicación (Roma, 1544, y Lyon, 1546), he podido comprobar que no se trata de la edición romana sino de la edición lionesa publicada por Jacques Moderne en 1546. Un ejemplar de la edición de Lyon está disponible en línea en la sección «Digital Collections» de Boston College University Libraries: <<http://dcollections.bc.edu/R/ADVAAXIH2ANVM56QPIHALVVPUMAARKCBFCL3EXX1E4T6AYPLIF-00147>>.



| <i>Signatura BC</i>           | <i>Compositor</i>                | <i>Título abreviado</i>                                                                                  | <i>Impresor</i>                       | <i>Ciudad</i> | <i>Año</i> | <i>RISM ID</i> | <i>Libretos BC</i> |
|-------------------------------|----------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|---------------|------------|----------------|--------------------|
| 33 M 411                      | Miguel de Fuenllana              | <i>Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra</i>                                           | Martín de Montesdoca                  | Sevilla       | 1554       | F 2093         | —                  |
| 34 M 123                      | Giovanni Battista Corvo          | <i>Motettorum quinque vocum, liber primus</i>                                                            | Antonio Gardano                       | Venecia       | 1555       | C 4179         | T*                 |
| 35 M 123                      | Ihan Gero                        | <i>Motetti a cinque voci, libro primo (-secondo)</i>                                                     | Girolamo Scotto                       | Venecia       | 1555       | G 1625         | T* (libro primo)   |
| 36 M 413                      | Juan Vásquez                     | <i>Agenda defunctorum</i>                                                                                | Martín de Montesdoca                  | Sevilla       | 1556       | V 996          | [libro de coro]    |
| 37 M 591 bis                  | Jacobus de Kerle                 | <i>Hymni totius anni secundum ritum Sanctae Rom. Eccl. et Magnificat cum quat. et quin. vocibus</i>      | Antonio Barre                         | Roma          | 1558       | K 441          | T, B               |
| 38 M 123                      | Philippe de Monte                | <i>Madrigali a cinque voci... libro primo</i>                                                            | Girolamo Scotto                       | Venecia       | 1560       | M 3328         | T                  |
| 39 M 49                       | Pere Alberch Vila                | <i>Odorum... liber secundus</i>                                                                          | Jaume Cortey                          | Barcelona     | 1560       | V 1548         | A*                 |
| 40 M 49                       | Pere Alberch Vila                | <i>Odorum... liber primus</i>                                                                            | Jaume Cortey                          | Barcelona     | 1561       | V 1547         | A*                 |
| 41 M 136, M 137, M 252, M 153 | Giovanni Pierluigi da Palestrina | <i>Liber primus... motettorum, quae partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinuntur</i> | Herederos de Valerio y Aloisio Dorico | Roma          | 1569       | P 700          | S, A, B, 5         |
| 42 M 861                      | Varios autores                   | <i>Motettorum divinitatis liber primus...</i>                                                            | Claudio Merulo                        | Venecia       | 1569       | 1569/2         | T*, B*             |
| 43 M 570                      | Orlande de Lassus                | <i>Libro quarto de madrigali a cinque voci...</i>                                                        | Hijos de Antonio Gardano              | Venecia       | 1570       | L 842          | S                  |
| 44 M 112                      | Jean de Castro                   | <i>Sacrarum canitionum quinque et octo vocum... liber unus</i>                                           | Pierre Phalèse, Jean Bellère          | Lovaina       | 1571       | C 1470         | B                  |

| 45 | M 851               | Matheo<br>Flecha y<br>otros | <i>Las ensaladas de Flecha...</i>                                                                                                      | Georg Nigrin                           | Praga     | 1581 | 1581/13              | B*                  |
|----|---------------------|-----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|-----------|------|----------------------|---------------------|
| 46 | M 860               | Tomás Luis<br>de Victoria   | <i>Motecta, que partim<br/>quaternis, partim quinis,<br/>alia senis, alia octonis, alia<br/>duodenis vocibus<br/>concinuntur...</i>    | Alessandro<br>Gardano                  | Roma      | 1583 | V 1422               | A                   |
| 47 | M 590               | Cristóbal de<br>Morales     | <i>Magnificat... cum quatuor<br/>vocibus</i>                                                                                           | Angelo Gardano                         | Venecia   | 1583 | M 3601               | S, A, T,<br>B       |
| 48 | M 568,<br>M 569     | Giammateo<br>Asola          | <i>Secundus chorus vespertinae<br/>omnium solemnitatum<br/>psalmodiae... vocibus<br/>quatuor paribus concinendus</i>                   | Angelo Gardano                         | Venecia   | 1583 | A 2539               | A, B* <sup>27</sup> |
| 49 | M 855               | Nicasio<br>Zorita           | <i>Liber primus...<br/>motectorum quae partim<br/>quaternis, partim quinis<br/>vocibus concinuntur</i>                                 | Hubert Gotard                          | Barcelona | 1584 | C 3935               | T*, B, 5            |
| 50 | M 552               | Girolamo<br>Belli           | <i>Psalmi ad vespertas cum<br/>hymnis et Magnificat...<br/>quatuor vocibus</i>                                                         | Giacomo Vincenti,<br>Ricciardo Amadino | Venecia   | 1586 | B 1731 <sup>28</sup> | S*                  |
| 51 | M 565               | Giammateo<br>Asola          | <i>Psalmi ad tertiam... Chorus<br/>primus. Quatuor vocibus...<br/>extat etiam chorus secundus,<br/>ad pares voces canendus</i>         | Ricciardo Amadino                      | Venecia   | 1586 | A 2563               | SI, SII             |
| 52 | M 553 <sup>29</sup> | Giammateo<br>Asola          | <i>Secundus chorus duplicis<br/>completorii romani,<br/>quorum primum paribus,<br/>alterum vero communibus<br/>decantantur vocibus</i> | Giacomo Vincenti,<br>Ricciardo Amadino | Venecia   | 1587 | A 2566               | S                   |
| 53 | M 553               | Giammateo<br>Asola          | <i>Secundus chorus duplicis<br/>completorii romani,<br/>quorum primum paribus,<br/>alterum vero communibus<br/>decantantur vocibus</i> | Giacomo Vincenti,<br>Ricciardo Amadino | Venecia   | 1587 | A 2566               | S                   |

27. En la Biblioteca de Catalunya sólo se conservan las partes de *altus* y *bassus* de este impreso de Asola, aunque el *Catàlech* de Pedrell, vol. 1, p. 302-303, indica también el librete de tenor.

28. El volumen de RISM indica 1585 como fecha de publicación de este impreso; sin embargo, en la portada del mismo figura en números romanos 1586 («M D LXXXVI»).

29. Se conservan dos ejemplares incompletos (ítem 52 y 53) con la signatura M 553. En el *Catàlech*, Pedrell no menciona un segundo ejemplar.

| <i>Signatura BC</i>                              | <i>Compositor</i>                | <i>Título abreviado</i>                                                                                               | <i>Impresor</i>                     | <i>Ciudad</i> | <i>Año</i> | <i>RISM ID</i> | <i>Libretes BC</i>          |
|--------------------------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|---------------|------------|----------------|-----------------------------|
| 54 M 153,<br>M 882,<br>M 136,<br>M 137,<br>M 252 | Giovanni Pierluigi da Palestrina | <i>Motettorum quinque vocibus liber quartus... ex canticis Salomonis</i>                                              | Angelo Gardano                      | Venecia       | 1587       | P 717          | S, A, B,<br>5 <sup>30</sup> |
| 55 Mar.<br>118-8º                                | Orfeo Vecchi                     | <i>Missarum quinque vocum... liber primus</i>                                                                         | Herederos de Francesco y Simon Tini | Milán         | 1588       | V 1056         | A                           |
| 56 M 882,<br>M 1615/8                            | Giovanni Pierluigi da Palestrina | <i>Motettorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinuntur, liber secundus</i>                | Herederos de Girolamo Scotto        | Venecia       | 1588       | P 709          | 5, B                        |
| 57 M 590                                         | Giovanni Pierluigi da Palestrina | <i>Motettorum quatuor vocibus, liber secundus</i>                                                                     | Herederos de Girolamo Scotto        | Venecia       | 1588       | PP 733a        | S, T, B                     |
| 58 M 565                                         | Ercole Zappano                   | <i>Ad Vesperas in totius anni solemnitatibus, Davidica psalmodia, quaternis concinenda vocibus, cum cantico B. V.</i> | Ricciardo Amadino                   | Venecia       | 1588       | Z 92           | S*                          |
| 59 M 882,<br>M 1615/8                            | Giovanni Pierluigi da Palestrina | <i>Motettorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinuntur, liber tertius</i>                 | Herederos de Girolamo Scotto        | Venecia       | 1589       | P 714          | 5, B                        |
| 60 M 867                                         | Francisco Guerrero               | <i>Canciones y villanescas espirituales... a tres y a quatro y a cinco voces</i>                                      | Giacomo Vincenti                    | Venecia       | 1589       | G 4876         | 5                           |
| 61 M 882,<br>M 2236                              | Francisco Guerrero               | <i>Motecta... quae partim quaternis partim quinis, alia senis, alia octonis concinuntur vocibus, liber secundus</i>   | Giacomo Vincenti                    | Venecia       | 1589       | G 4875         | B, 5/6                      |
| 62 M 882                                         | Giovanni Pierluigi da Palestrina | <i>Liber primus... motettorum, quae partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinuntur</i>              | Angelo Gardano                      | Venecia       | 1590       | P 703          | 5                           |

30. Del librete de *Quintus* (5) se conservan dos ejemplares con las signaturas M 252 y M 882.

|    |                            |                                  |                                                                                                                                      |                                         |           |        |         |                   |
|----|----------------------------|----------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|-----------|--------|---------|-------------------|
| 63 | M 592/2                    | Sebastián Raval                  | <i>Motectorum quinque vocum...liber primus</i>                                                                                       | Francesco Coattino                      | Roma      | 1593   | R 439   | A, B, 5           |
| 64 | M 136, M 137, M 252, M 153 | Giovanni Pierluigi da Palestrina | <i>Motettorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinuntur, liber secundus</i>                               | Angelo Gardano                          | Venecia   | 1594   | P 710   | S, A, B, 5        |
| 65 | M 136, M 137, M 252, M 153 | Giovanni Pierluigi da Palestrina | <i>Motettorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinuntur, liber tertius</i>                                | Angelo Gardano                          | Venecia   | 1594   | P 715   | S, A, B, 5        |
| 66 | M 1615/8                   | Giovanni Pierluigi da Palestrina | [ <i>Motecta festorum totius anni cum Communi sanctorum...quaternis vocibus...liber primus</i> ]                                     | [Herederos de Girolamo Scotto]          | [Venecia] | [1595] | [P 697] | B                 |
| 67 | M 1615/8                   | Giovanni Pierluigi da Palestrina | <i>Mottetorum cum quinque vocibus liber quartus, ex canticis Salomonis</i>                                                           | Herederos de Girolamo Scotto            | Venecia   | 1596   | P 721   | B                 |
| 68 | M 1615/8                   | Giovanni Pierluigi da Palestrina | <i>Motettorum quatuor vocibus, liber secundus</i>                                                                                    | Herederos de Girolamo Scotto            | Venecia   | 1596   | P 735   | B                 |
| 69 | M 566                      | Giovanni Piccioni                | <i>Il quarto libro de madrigali a cinque voci</i>                                                                                    | Angelo Gardano                          | Venecia   | 1596   | P 2230  | B                 |
| 70 | M 863                      | Francesco Soriano                | <i>Motectorum quae octo vocibus concinuntur</i>                                                                                      | Nicolò Mutii                            | Roma      | 1597   | S 3981  | SII, TII          |
| 71 | M 868                      | Asprilio Pacelli                 | <i>Motectorum et psalmorum qui octonis vocibus concinuntur liber primus</i>                                                          | Nicolò Mutii                            | Roma      | 1597   | P 24    | SI, AI, SII, AII  |
| 72 | M 1615/8                   | Giovanni Pierluigi da Palestrina | <i>Liber primus... motettorum, quae partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinuntur</i>                             | Herederos de Girolamo Scotto            | Venecia   | 1600   | P 704   | B                 |
| 73 | M 554, M 138, M 140, M 139 | Tomás Luis de Victoria           | <i>Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima. Quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis vocibus concinuntur</i> | Joannem Flandrum (Ex Typographia Regia) | Madrid    | 1600   | V 1435  | SI, SII, AII, BII |

| <i>Signatura BC</i> | <i>Compositor</i>                | <i>Título abreviado</i>                                                                                             | <i>Impresor</i>              | <i>Ciudad</i> | <i>Año</i> | <i>RISM ID</i> | <i>Libretes BC</i> |
|---------------------|----------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|---------------|------------|----------------|--------------------|
| 74 M 1615/8         | Giovanni Pierluigi da Palestrina | <i>Motetorum quinque vocibus liber quintus</i>                                                                      | Herederos de Girolamo Scotto | Venecia       | 1601       | P 732          | B                  |
| 75 M 571            | Pedro Rimonte                    | <i>Parnaso español de madrigales, y villancicos a quatro, cinco, et seys</i>                                        | Pierre Phalèse               | Amberes       | 1614       | R 1713         | 5                  |
| 76 M 567            | Benedetto Magni                  | <i>Messe concertate a otto voci con il basso per l'organo... opera quarta</i>                                       | Bartolomeo Magni             | Venecia       | 1614       | M 142          | AI*                |
| 77 M 563            | Antonio Il Verso                 | <i>Il quarto libro de' madrigali a tre voci... opera trentesima sesta</i>                                           | Giovanni Battista Maringo    | Palermo       | 1617       | I 14           | SI*                |
| 78 M 727            | Sebastián Aguilera de Heredia    | <i>Liber canticorum Magnificat... quaternis vocibus, quinis, senis et octonis concinendum</i>                       | Pedro Cabarte                | Zaragoza      | 1618       | A 450          | [libro de coro]    |
| 79 M 1582/2         | Antonio Mogavero                 | <i>Paritura lamentationum Jeremiae prophetae... cum sex vocibus... canticum vero Zacchariae... cum octo vocibus</i> | Alessandro Vincenti          | Venecia       | 1623       | M 2920         | S*, A*, 5*         |
| 80 M 493            | Sebastián López de Velasco       | <i>Libro de missas, motetes, salmos, magnificas y otras cosas tocantes al culto divino</i>                          | Ex Typographia Regia         | Madrid        | 1628       | L 2822         | S                  |

NOTA: La lista está ordenada cronológicamente. Indico los ejemplares *unica* (libretes cuyo único ejemplar conocido está en la Biblioteca de Catalunya) mediante un asterisco en la columna «Libretes BC».

## EL MANUSCRIT 59 DEL CENTRE DE DOCUMENTACIÓ DE L'ORFEÓ CATALÀ. NOUS REPERTORIS, NOVES PERSPECTIVES

*BERNAT CABRÉ I CERCÓS*  
Universitat Autònoma de Barcelona

### RESUM

Amb la descripció del contingut i l'anàlisi codicològica del manuscrit 59 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català, es dona notícia d'una font de primer ordre de repertori polifònic religiós escrit a cavall dels segles XVI i XVII i que fins ara ha restat completament desconeguda. El manuscrit ens apropa al coneixement del repertori que es podria haver cantat a centres religiosos de Vic i Barcelona, representa una font alternativa de composicions localitzades en altres manuscrits i ens aporta composicions inèdites algunes de les quals han permès ampliar el catàleg d'alguns compositors, com també atribuir-ne a compositors sense obra coneguda fins ara.

PARAULES CLAU: polifonia hispana, segle XVI, segle XVII, responsori, Pujol, Fontseca, Asola, Morales, Riquet, Palestrina, Beuló, Borgueres, Vic, Barcelona.

### MANUSCRIPT 59 OF THE ORFEÓ CATALÀ DOCUMENTATION CENTRE. NEW REPERTORIES, NEW PERSPECTIVES

### ABSTRACT

With the description of the contents and the codicological analysis of Manuscript 59 of the Orfeó Català Documentation Centre, notice is given here of a source of prime importance of religious polyphonic repertory written between the late 16th and early 17th centuries, a source which had remained completely unknown until now. The manuscript, which provides a closer knowledge of the repertory that may have been sung in the religious institutions of Vic and Barcelona, forms an alternative source of compositions which are found in other manuscripts and presents hitherto unknown compositions, some of which should come to be attributed to composers who are known to us while others may be attributed to persons with no known works up to now.

KEYWORDS: Hispanic polyphony, 16th century, 17th century, responsory, Pujol, Fontseca, Asola, Morales, Riquet, Palestrina, Beuló, Borgueres, Vic, Barcelona.

Amb el present escrit es vol donar coneixement públic de l'existència d'un manuscrit musical, un llibre de cor o de faristol, fins ara desconegut. Es tracta del recentment catalogat com a manuscrit número 59 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC).<sup>1</sup>

El manuscrit en qüestió aparegué juntament amb un plec de documentació diversa provinent de la desapareguda parròquia de Sant Miquel de Barcelona, sense que per ara es coneguïn detalls de l'arribada de tots aquells papers a l'Orfeó Català. La major part d'aquesta documentació ha estat dipositada a l'Arxiu Diocesà de Barcelona, mentre que el manuscrit, convenientment restaurat, actualment és consultable al CEDOC.

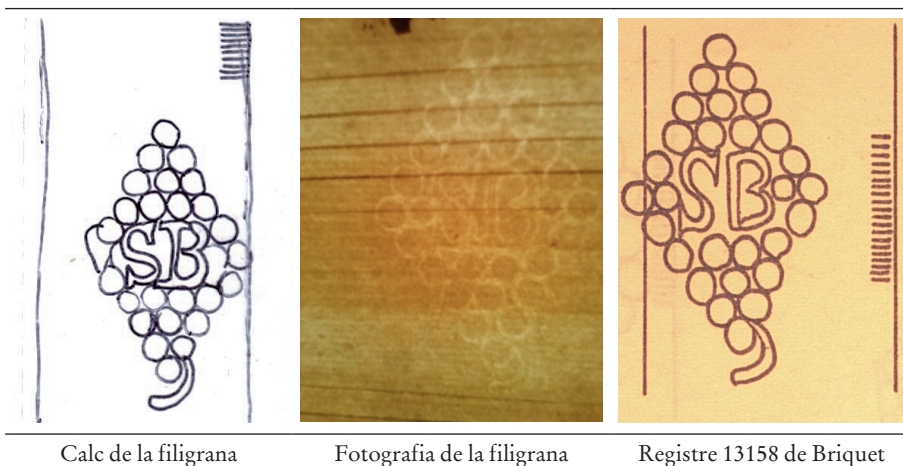
Es tracta d'un volum amb cobertes de cartró folrades de pell girada amb unes mides de 430 × 290 mm. Consta de 152 folis de paper verjurat dels quals 148 tenen numeració moderna a llapis a l'angle inferior dret. Tres folis, d'entre els cinc primers, conserven una numeració anterior, sense continuïtat en la resta del llibre. Tots els folis, llevat de les guardes anteriors i posteriors, tenen, tant en el recte com en el vers, dotze pentagrames en tinta negra, dels quals el primer i el setè són sagnats a l'esquerra per tal d'encapçalar l'inici de cada una de les veus. Els llargs mesuren 220 mm i els curts 191 mm. Les veus, majoritàriament, són repartides segons consuetud en els llibres de faristol: *cantus* o tiple/tenor en el vers dels folis i *altus/bassus* en el recte.

Cal destacar la unitat formal del manuscrit, com denota la localització d'una sola marca d'aigua en tot el volum. La filigrana que hi trobem, en forma de gotim de raïm, és d'origen francès i s'originà al segle XV però no fou imitada a Catalunya fins al segle XVIII.<sup>2</sup> No obstant això, la que es localitza en el nostre manuscrit, amb lletres al seu interior, sembla adequar-se al registre 13158 del catàleg de Briquet, datada a Lió l'any 1531.<sup>3</sup>

1. No puc menys d'agrair a Marta Grassot, musicòloga i documentalista a càrrec del CEDOC que en el curs de les meves consultes a aquell centre em comunicqués la troballa d'aquest manuscrit, com també la seva amant professionalitat en tot el que es refereix a les meves demandes; agraïment que faig extensiu a Laura Espert, bibliotecària del mateix centre. Igualment he de regraciar a «Rita Udina - Restauració d'obra gràfica» l'accés i la utilització del seu detallat informe de restauració del manuscrit 59 del CEDOC, del qual he extret el calc de la marca d'aigua del paper i que ha estat fonamental per poder-ne elaborar l'esquema de la collació que més endavant ofereixo. També agraeixo a Emili Ros-Fàbregas, investigador científic de la Institució Milà i Fontanals del CSIC a Barcelona, els seus valuosos suggeriments i l'accés al portal web/base de dades, encara en preparació, Books of Hispanic Polyphony ([www.hispanicpolyphony.eu](http://www.hispanicpolyphony.eu)). La seva consulta m'ha permès establir algunes de les concordances que es localitzen en aquest manuscrit. I, finalment, voldria expressar el meu agraïment a Jordi Rifé, director de la meua tesi doctoral, pel seguiment i la cura dels meus treballs.

2. Oriol VALLS I SUBIRA, *El papel y sus filigranas en Catalunya*, Amsterdam, The Paper Publications Society (Labarre Foundation), 1970.

3. Charles Moïse BRIQUET, *Les filigranes: Dictionnaire historique des marques de papier*, Leipzig, Hiersemann, 1923, p. 646 i 653.



Calc de la filigrana

Fotografia de la filigrana

Registre 13158 de Briquet

Es detecten problemes de conservació importants a causa de la tinta ferruginosa. Aquests problemes es concentren, especialment, en els folis escrits pel copista que he anomenat *copista A*, el primer de la diversitat de copistes que es poden localitzar en el manuscrit. Seguidament, passo a fer-ne relació i a assenyalar-ne els trets distintius principals:

— **Copista A.** f. 3v-17r / f. 112v-122r / f. 133v-134r. Traços gruixuts i angulosos, notes quadrangulars i *custos* de traç angulós rematat, a vegades, per un lleu arambesc en forma de calderó. Tinta molt ferruginosa que ha malmès el paper. Versemblantment és el copista més antic, amb una escriptura encara inserida en el segle XVI.



— **Copista A'.** f. 86v-90r. Escripura musical molt propera a la del copista A, encara que el *ductus* cal·ligràfic de la lletra és més gros, arrodonit i regular. Es podria tractar del mateix A amb intervencions de diferents persones en afegir els textos.

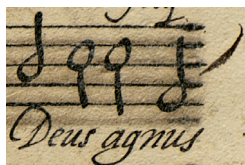




— **Copista B.** f. 18v-19r / f. 76v-85r / f. 90v-93r. / f. 97v-102r. Traços més arrodonits i *custos* molt corbat. La tinta no ha malmès tant el paper.



— **Copista B'.** f. 93v-97r. Molt similar a B però amb un *custos* força diferenciat.



— **Copista C.** f. 19v-47r. Traços altre cop quadrangulars però amb escriptura més fina que A. El *custos* també és més arrodonit.



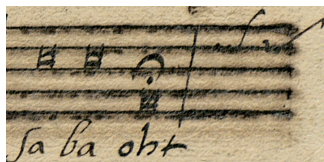
— **Copista D.** f. 48v-75r / f. 134v-137r. Molt similar a C, però més polit i cal·ligràfic. *Custos* de línia angulosa. Escriu la clau de fa amb grafia moderna.



— **Copista E.** f. 2v / f. 128v-133r / f. 142v-147r. Traços arrodonits amb un *custos* angulós rematat amb un traç ascendent.



— **Copista** F. f. 140 bis v - 142r. Caràcters petits i amb certa cursivitat.



El contingut del manuscrit 59 igualment aporta molta diversitat i alguns aspectes difícils d'escatir quant al seu procés de factura. Per tal de tenir el màxim d'elements d'anàlisi, ofereixo la taula següent amb l'esquema de la col·lació del volum: en la primera columna s'especifica el que pròpiament es coneix com a *col·lació*, la descripció gràfica dels plec de paper que formen el volum. Seguidament, s'hi fa constar el copista de la música escrita. En la tercera columna consten, amb transcripció diplomàtica, l'incipit literari de cada peça i, separat per una barra, aquelles inscripcions, si és que n'hi ha, que l'encapçalen. En una quarta columna apareix, amb els mateixos criteris, el nom de l'autor quan hi consta.

| Col·lació | Copista           | Contingut                                                                                                                                                                                                                                                                 | Autor |
|-----------|-------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
|           | <p>E</p> <p>A</p> | <p>Inscripcions diverses en blanc</p> <p>pentagrames</p> <p>música sense text</p> <p>pentagrames</p> <p><i>Iod. Manus suam</i></p> <p><i>Omnis populus eius</i></p> <p><i>Aleph. Ego vir videns</i></p> <p><i>Aleph. Me minavit</i></p> <p><i>Tantum in me vertit</i></p> |       |

| <i>Col·lació</i> | <i>Copista</i> | <i>Contingut</i>                                     | <i>Autor</i> |
|------------------|----------------|------------------------------------------------------|--------------|
| 3                |                | 9<br><i>Incipit oratio Hieremie</i>                  |              |
|                  |                | 10<br><i>Recordare domine</i>                        |              |
|                  |                | 11<br><i>Pupilli facti</i>                           |              |
| 4                | B              | 12<br><i>Jerusalem</i>                               |              |
|                  |                | 13<br>pentagrames                                    |              |
|                  |                | 14<br><i>Incipit lamentatio Hiermie prophete</i>     |              |
| 5                | C              | 15<br>pentagrames                                    |              |
|                  |                | 16<br>Música sense text = f. 16v                     |              |
|                  |                | 17<br>pentagrames                                    |              |
| 6                |                | 18<br>pentagrames                                    |              |
|                  |                | 19<br><i>Benedicamus Domino</i>                      |              |
|                  |                | 20<br><i>In monte olivetti / Ferie quinte primum</i> |              |
| 7                |                | 21<br><i>responsorium</i>                            |              |
|                  |                | 22<br><i>Tristis es anima mea</i>                    |              |
|                  |                | 23<br><i>Ecce vidimus</i>                            |              |
| 8                |                | 24<br><i>Amicus meus</i>                             |              |
|                  |                | 25<br><i>Judas mercator pessimus</i>                 |              |
|                  |                | 26<br><i>Unus ex discipulis</i>                      |              |
| 9                |                | 27<br><i>Eram quasi agnus</i>                        |              |
|                  |                | 28<br><i>Una hora non potuisti</i>                   |              |
|                  |                | 29<br><i>Seniores opuli</i>                          |              |
| 10               |                | 30<br><i>Feria sexta Rsponsorium</i>                 |              |
|                  |                | 31<br><i>Omnes amici</i>                             |              |
|                  |                | 32<br><i>Velum templi</i>                            |              |
| 11               |                | 33<br><i>Vinea mea electa</i>                        |              |
|                  |                | 34<br><i>Tanquam ad latronem</i>                     |              |
|                  |                | 35<br><i>Tenebræ factæ sunt</i>                      |              |
| 12               |                | 36<br><i>Animan meam</i>                             |              |
|                  |                | 37<br><i>Tradiderunt me</i>                          |              |
|                  |                | 38<br><i>Jesum tradidit</i>                          |              |
| 13               |                | 39<br><i>Caligaverunt</i>                            |              |
|                  |                | 40<br><i>Incipit oratio Hieremie</i>                 |              |
|                  |                | 41<br><i>Recordare domine</i>                        |              |

| Col·lació | Copista | Contingut                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | Autor |
|-----------|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 7         |         | <p>38 <i>Sicut ovis / Sabbati primu[m] responsorium</i></p> <p>39 <i>Hierusalem surge</i></p> <p>40 <i>Plange quasi virgo</i></p> <p>41 <i>Recessit pastor noster</i></p> <p>42 <i>O vos omnes</i></p> <p>43 <i>Ecce quomodo</i></p> <p>44 <i>Astiterunt reges</i></p>                                                                                                                                         |       |
| 8         |         | <p>45 <i>Aestimatus sum</i></p> <p>46 <i>Sepulto Domino</i></p> <p>47 pentagrames</p> <p>48 <i>In monte olivetti / Feriæ quintæ Primum Responsoriū</i></p> <p>49 <i>Tristis est anima mea / 2m Responsorium</i></p> <p>50 <i>Ecce vidiums / 3m Responsorium</i></p> <p>51 <i>Amicus meus / 4m Responsorium</i></p> <p>52 <i>Judas mercator pessimus / 5m Responsorium</i></p>                                  |       |
| 9         |         | <p>53 <i>Umu ex discipulis / 6m Responsorium</i></p> <p>54 <i>Eram quasi agnus / 7m Responsorium</i></p> <p>55 <i>Uma hora / 8m responsorium</i></p> <p>56 <i>Seniors populi / 9m Responsorium</i></p> <p>57 <i>Omnes amicis mei / Feria sexta Primū Responsorium</i></p>                                                                                                                                      |       |
|           | D       | <p>58 <i>Velum templi / Secundum Respon.</i></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |       |
| 10        |         | <p>59 <i>Vinea mea electa / 3m Responsorium</i></p> <p>60 <i>Tanquam ad latronem / 4m Responsorium</i></p> <p>61 <i>Tenebræ facte sunt / 5m Respons</i></p> <p>62 <i>Animam meam / 6m Responsorium</i></p> <p>63 <i>Tradiderunt me / 7m Respon.</i></p> <p>64 <i>Jesum tradidit / 8m Respon.</i></p> <p>65 <i>Caligaverunt / 9m responsorium</i></p> <p>66 <i>Sicut ovis / Sabbati primum responsorium</i></p> |       |

| <i>Col·lació</i> | <i>Copista</i> | <i>Contingut</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | <i>Autor</i> |
|------------------|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| 11               |                | <p> <i>Hierusalem surge</i><br/> <i>Plange quasi virgo</i><br/> <i>Recessit pastor noster</i><br/> <i>O vos omnes</i><br/> <i>Ecce quomodo</i><br/> <i>Astiterunt reges</i><br/> <i>Aestimatus sunt</i><br/> <i>Sepulto Domino</i><br/>           pentagrames         </p>                                                                                                                                               |              |
| 12               |                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |              |
| 13               |                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |              |
| 14               | B              | <p> <i>In monte olivetti / Pº Rs.A4 Feria quinta</i><br/> <i>In coena Dni</i><br/> <i>Tristis est anima mea / 2º Rs A 4</i><br/> <i>Ecce vidimus / 3º Rs</i><br/> <i>Amicus meus / Rs 4</i><br/> <i>Judas mercator pessimus / Rs V</i><br/> <i>Unus ex discipulis / Rs VI</i><br/> <i>Eram quasi agnus / 7 Rs</i><br/> <i>Una hora / 8 Rs</i><br/> <i>Seniores populi / 9 Rs</i><br/>           pentagrames         </p> | Pe. Egidio   |
|                  | A'             | <p> <i>Requiem aeternam - Kyrie- Te deset</i><br/> <i>Requie aeternam - In memoria</i> </p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |              |

| <i>Col·lació</i> | <i>Copista</i> | <i>Contingut</i>                                                                                                                | <i>Autor</i>  |
|------------------|----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| 15               | B              | 88 <i>Sanctus - Agnus</i><br>89 música sense text<br>90 <i>Quo vulneratus A 4</i><br>91 <i>Arbor decora</i><br>92 <i>O Crux</i> | Petrus Ryquet |
|                  | B'             | 93 <i>Missa a 4 Pape Marcelli - Kyrie</i><br>94 <i>Et in terra</i><br>95 <i>Patrem omnipotentem</i>                             |               |
| 16               | B              | 96<br>97<br>98<br>99<br>100 <i>Sanctus</i><br>101 <i>Agnus</i><br>102 pentagrames                                               |               |
| 17               |                | 103<br>104<br>105<br>106<br>107<br>108<br>109<br>110<br>111<br>112 <i>Kirie elyson</i>                                          |               |

| Col·lació                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Copista                   | Contingut                                                                                                                                                                                                                                                        | Autor                                                             |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| <div>18</div> <div><div><div><div><div>113</div><div>114</div><div>115</div><div>116</div><div>117</div><div>118</div><div>119</div><div>120</div></div></div><div><div>121</div><div>122</div></div></div><div>19</div><div><div><div><div><div>122a</div><div>122b</div></div></div></div></div><div>20</div><div><div><div><div><div>123</div><div>124</div></div></div></div></div><div>21</div><div><div><div><div><div>125</div><div>126</div><div>127</div><div>128</div><div>129</div><div>130</div></div></div></div></div></div> | <div>A</div> <div>E</div> | <div><i>Et in terra pax</i></div> <div><i>Patrem omnipotentem</i></div> <div><i>Sanctus</i></div> <div><i>Benedictus</i></div> <div><i>Agnus Dei</i></div> <div>pentagrames</div> <div><i>O Crux a 5</i></div> <div><i>O Crux</i></div> <div><i>O Crux</i></div> | <div>Petrus beulo</div> <div>P. B.</div> <div>Petrus Beulot</div> |

| <i>Col·lació</i> | <i>Copista</i> | <i>Contingut</i>                                      | <i>Autor</i>      |
|------------------|----------------|-------------------------------------------------------|-------------------|
| 22               | A              | O <i>Crux</i>                                         | Mateu Lorens      |
|                  |                | O <i>Crux</i>                                         |                   |
|                  |                | O <i>Crux</i>                                         |                   |
|                  | D              | O <i>Crux</i> - Voce <i>pari cum</i> 4 v <sup>o</sup> | Joannes Borgueres |
|                  |                | Contrapunt a 4 - <i>Aleluya</i>                       | Joan Borgueres    |
|                  |                | O <i>Crux</i>                                         |                   |
|                  |                | pentagrames                                           |                   |
|                  |                |                                                       |                   |
|                  |                |                                                       |                   |
|                  |                |                                                       |                   |
| 23               | F              | <i>Accedentes principes sacerdotum</i>                |                   |
|                  |                | <i>Kyrie / Sanctus</i>                                |                   |
|                  |                | <i>Agnus</i>                                          |                   |
|                  | E              | <i>Te eternum patrem</i>                              |                   |
|                  |                |                                                       |                   |
|                  |                |                                                       |                   |
|                  |                | <i>Quia viderunt</i>                                  |                   |
|                  |                | anotacions musicals                                   |                   |
| 24               |                |                                                       |                   |
|                  |                | Inscripcions diverses                                 |                   |
|                  | G.             |                                                       |                   |

Ofereixo, seguidament, una transcripció de les anotacions que trobem tant en la coberta com en el primer i en el darrer dels folis:

— Coberta:

«IHS / E + S / de MOSEN no / ffre MARTINEZ / Mestre de / CANT / de la / Seu / de + Vic

Es de la Iglesia parroquial de / Sant Miquel de Barcelona / essent mestre de / cant / Ga.. [la resta és il·legible] / 1643 [?]

— f. 1r:

«Libero Dels Responsos De / Pasqua De Sant miquel / De Barselona 1643 + / Francisco Coll / mestre de Sant Miquel / de barselona»



— f. 149v:

«[Llibre] dels Responsos de Pascua y de nadal / [De Sant] miquel De barsa-lona ...[?] 16. / anno dmni 1625 / Puix Ventos /

Francisco Coll 1636 ara mestre [?] /1637 / Diego Coll son germà 1638 / de francisco coll mestra de [Sant Miquel]»

A la vista de les dades que ofereix el manuscrit, s'entén que el seu periple ha estat llarg i divers. Cronològicament, aquestes dades ens fan recular fins al 1561, que és la data en la qual Onofre Martínez està documentat com a mestre de capella de la seu de Vic.<sup>4</sup> Malauradament, la segona inscripció de la coberta ens aporta una informació incompleta i, en certa manera, contraposada al que trobem a l'interior del document. Mantenint un ordre cronològic en l'anàlisi de les inscripcions, saltem fins al darrer dels fulls que, en data de 1625, situa el llibre a la parròquia de Sant Miquel de Barcelona, encara que la descripció com a llibre de responsoris de Nadal i de Pasqua és totalment inexacta. Aquí, el ball de dates és considerable, puix encara hi trobem escrits els anys 1637 i 1638 relacionats amb els noms dels germans Francesc i Diego Coll que ens són desconeguts; el primer d'ells, assenyalat com a mestre de cant d'aquella parròquia barcelonina. També hi apareix el nom de Puix Ventós, que tal vegada podem identificar amb qui fou mestre de capella de Sant Just i Sant Pastor entre 1630 i 1632 i que trobem documentat com a Jeroni, o bé Jacint Puigventós, segons les fonts.<sup>5</sup> Cal considerar, també, la possibilitat d'algun vincle amb Joan Puigventós, organista de Santa Maria del Mar entre 1654 i 1670.<sup>6</sup> Finalment, les inscripcions del primer foli afinen més quant al contingut del volum quan es limiten a assenyalat-lo com a llibre de responsoris de Pasqua i reblen la figura de Francesc Coll com a mestre de Sant Miquel, però amb data de 1643. Aquesta data és coincident amb la que trobem en la coberta, encara que les inicials del nom, recordem que de lectura difícil, semblen diferents.

Així, doncs, podríem atribuir un origen vigatà al manuscrit amb la data més o menys precisa de 1561. En algun moment, aquest volum va viatjar fins a Barcelona i s'incorporà al patrimoni de la parròquia de Sant Miquel amb el nom d'uns músics que ens són desconeguts. En aquest sentit, voldria assenyalat la coincidència amb el cognom de Pere Coll, mort a Barcelona el 1595. Es dona la circumstància que Pere Coll, probablement deixeble de Pere Alberch, fou el successor d'Onofre Martínez a la seu de Vic el 1562, fins que el 1573 va passar a ocupar l'orgue de San-

4. Josep M. GREGORI I CIFRÉ, «Vic», a Emilio CASARES, José LÓPEZ-CALO i Ismael FERNÁNDEZ CUESTA (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, 10 v., p. 843.

5. Francesc de P. BALDELLÓ, *La música en Barcelona: Noticias históricas*, Barcelona, Librería Dalmáu, 1943; Josep PAVIA i SIMÓ, «La música a la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona durant el segle XVII», *Anuario Musical* (Barcelona), núm. 48 (1993), p. 103-142.

6. Francesc de P. BALDELLÓ, «La música en la Basílica de Santa Maria del Mar», *Anuario Musical* (Barcelona), núm. 17 (1962), p. 209-241.

ta Maria del Mar i, per tant, és predecessor de l'organista Joan Puigventós esmentat més amunt.<sup>7</sup> Es podria creure que en el seu trasllat el músic s'acompanyés de part del repertori que li era familiar. D'altra banda, encara que en aquest moment és completament indemostrable i atès el patrocini que la família vigatana dels Vila exercia en relació amb les principals places musicals del país, no es pot desestimar alguna relació de parentesc entre aquests músics de cognom Coll.<sup>8</sup>

Si fins aquí hem pogut deduir una filiació vigatana d'aquest llibre de cor, l'anàlisi del seu contingut ens reforçarà aquest parer, tot i que alguns elements apunten en altres direccions, com per exemple a una hipotètica vinculació posterior amb Santa Maria del Mar i l'explícita pertinença a la parròquia de Sant Miquel de Barcelona.

La gran majoria de peces musicals del manuscrit 59 del CEDOC són anònimes i la seva escriptura en denota una incorporació gradual i en diferents temps, amb alguna peculiaritat que no fa més que dificultar l'anàlisi i comprensió d'aquest procés. Si bé no deixa de ser habitual trobar-se amb manuscrits on han intervingut diferents copistes, especialment en aquells volums de caràcter factici —relligats *a posteriori* com un recull de materials diversos—, tot porta a pensar que el nostre volum ja tenia la forma present, o molt similar, en el moment de començar-hi a escriure. Com ja he assenyalat, la seva unitat formal és destacable. D'altra banda, trobem indrets on els folis amb escriptura musical mantenen la seva correlació lògica, tot i que entremig hi pugui haver folis desapareguts; això ens indica que molt probablement, quan es va començar a escriure, el llibre ja estava relligat i amb alguns folis retallats prèviament.

Versemblantment, es va iniciar el volum amb un pla determinat, com palesa el repertori inicial: tres lamentacions que correlativament es corresponen a la tercera lamentació de Dijous, Divendres i Dissabte sants. Aquest aspecte ve reforçat per la presència de la numeració original, que cobreix fins a tres folis, del tercer al cinquè, amb les xifres 1, 2 i 3. Aparentment aquest pla es devia abandonar ràpidament com sigui que acabades aquestes peces ens apareix només fragmentàriament la primera lamentació de Dijous Sant. Aquesta primera part aparentment és la més antiga pels aspectes formals de l'escriptura d'un copista que retrobarem més endavant, i conforma un primer segment coherent en la col·lació del volum, puix abasta sencers els tres primers quaderns dels quals el segon té els fulls retallats.

El quart quadern, amb el qual s'iniciaria un segon segment del llibre, comença encara amb música de mà del primer copista (f. 16v) amb aparença d'una tasca inacabada. Seguidament, canvia el copista i trobem un *Benedicamus Domino* sense atribució d'autor però que he pogut identificar com el mateix que hi havia en el

7. Josep M. GREGORI I CIFRÉ, «Coll, Pere», a Emilio CASARES, José LÓPEZ-CALO i Ismael FERNÁNDEZ CUESTA (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, 10 v., p. 803.

8. Josep M. GREGORI I CIFRÉ, «La nissaga dels organistes Vila i les famílies Vila, Alberch, Ferran i Ferrament de la ciutat de Vic al segle XVI», *Recerca Musicològica* (Barcelona), núm. VI-VII (1986-1987), p. 49-76.

desaparegut manuscrit número 2 de Santa Maria del Mar com a obra de Joan Pau Pujol. A banda de la descripció que en féu Higiní Anglès,<sup>9</sup> a la Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC) se'n conserven unes fotografies sota la signatura MF 26/54, amb les quals he pogut fer l'oportuna comparació. Després del motet de Pujol, entre el vers del foli 19 i el recte del 47, hi ha una col·lecció completa dels vint-i-set responsoris de les matines de Setmana Santa a quatre veus, tots ells anònims. A continuació, topem amb un dels aspectes més sorprenents del llibre que ens ocupa: en el vers del foli 48, al bell mig del vuitè quadern, comença una repetició íntegra dels mateixos responsoris escrits per una mà diferent. El fet és força inusual, a banda de ser difícilment interpretable que en un llibre de cor es copii dos cops no una obra ans tota una sèrie completa de vint-i-set motets, ja que és quelcom que es contradiu amb el principi de practicitat que, és de suposar, governa un volum destinat a la interpretació per part d'una capella musical. La seva localització enmig d'un dels quaderns de bifolis també sembla desmentir una incorporació posterior. D'altra banda, cal assenyalar que aquests motets es corresponen amb els que hi ha en el manuscrit M 608 de la BNC que, a més d'aquesta sèrie completa de responsoris anònims, conté obres de Sorita, Palestrina, Guerrero, Mallart i Montes.<sup>10</sup> Aquests responsoris ja van cridar l'atenció del musicòleg Samuel Rubio, que en el seu moment en va fer un estudi i una transcripció.<sup>11</sup> Més modernament, en el decurs dels seus estudis de doctorat, Pilar Rovira ha fet un estudi i una transcripció de tot el manuscrit M 608.<sup>12</sup>

Amb el vers del foli 76 entrem en un tercer segment del volum. S'inicia amb una nova col·lecció de responsoris de matines del trídium pasqual, però només els de Dijous Sant. El nom de l'autor apareix en el primer de tots i cal considerar-lo com el creador de tota la sèrie de nou responsoris, atesa la coherència en la seva presentació dins el manuscrit. Consta com a «P<sup>e</sup> Egidio» i versemblantment es tracta de Pere Egidi Fontseca, compositor del qual ignorem qualsevol dada biogràfica però que té obra conservada a la BNC i al Fons de l'Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar.<sup>13</sup> Encara dins del mateix segment es localitzen tres obres més, cada una de mà d'un copista diferent: una missa de difunts a quatre veus, anònima; tanmateix, tot i estar incompleta i sense lletra, en la darrera secció ha estat

9. Higiní ANGLÈS (ed.), *Johannis Pujol (1573?-1626): In alma Cathedrali Barcinonensi cantus magistri*, a *Opera omnia*, vol. I, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1926.

10. Felip PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, vol. I, Vilanova i la Geltrú, Oliva Imp., 1909, 2 v., p. 243.

11. Samuel RUBIO, «XVII responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI», *Suplemento Polifónico de Tesoro Sacro Musical* (Madrid), núm. 33 (1952).

12. Pilar ROVIRA ALCARAZ, *El manuscrit musical M608 de la Biblioteca de Catalunya: Estudi i transcripció*, treball d'investigació dels cursos de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Lletres, Departament d'Art, 1991 (inèdit).

13. Felip PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, vol. II, p. 347; Francesc BONASTRE i Josep M. GREGORI I CIFRÉ, *Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009, col·l. «Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya», núm. 2.

possible determinar-ne la concordança amb la *Communio* de la missa de difunts de Giovanni Matteo Asola (ca. 1532-1609), que trobem íntegra en el manuscrit M 587 de la BNC. La segona de les obres incloses en aquest segment està formada per les estrofes parells de l'himne *Vexilla Regis*, igualment a quatre veus, compostes per Pere Riquet. Compositor destacable gràcies a la seva missa *Susane un jour*,<sup>14</sup> és també un dels il·lustres desconeguts de la nostra història musical, tot i que en els darrers anys hem tingut notícia de l'aparició d'obres desconegudes fins ara.<sup>15</sup> Tanca aquest grup la *Missa Papæ Marcelli* de Palestrina. Apareix completa en una versió a quatre veus coincident amb la que també hi ha en el manuscrit M 585 de la Biblioteca de Catalunya. La font d'aquesta missa cal buscar-la en la publicació que se'n féu a Milà el 1590,<sup>16</sup> tot i que tradicionalment ha tingut la consideració d'apòcrifa.<sup>17</sup>

Un quart segment s'obre amb deu folis de pentagrames en blanc que conformen gairebé sencer tot el dissetè quadern. Finalment, a partir del vers del darrer foli, el 112, es copia una altra missa a quatre veus sense autor atribuït, però de la qual he pogut establir la concordança amb la *Missa Super fa re ut fa sol la*, també coneguda com a *Missa cortilla*, de Cristóbal de Morales.<sup>18</sup> La resta de quaderns d'aquesta part, el dinou i el vint, tenen la major part de fulls retallats.

El darrer segment, format per quatre quaderns més, comença igualment amb fulls de pentagrames en blanc. A la meitat del quadern 21, el primer del segment, reapareix l'escriptura musical amb una sèrie de vuit «O Crux», la sisena estrofa de l'himne *Vexilla Regis*, al qual, tanmateix, la tradició ha atorgat categoria d'obra aïllada. En els tres primers descobrim un compositor gairebé desconegut i del qual, fins ara, no coneixíem cap composició: es tracta de Pere Beuló. Possiblement deïxeble de Pere Alberch, sabem que entre 1579 i 1584 exercí com a organista de la catedral de Vic, d'on també era canonge, amb algun període durant el qual tingué la responsabilitat comptable de canonge claver.<sup>19</sup> L'aparició d'aquests motets ens ha permès establir un nou vincle amb el manuscrit M 587, puix el darrer dels atribuïts a Beuló es correspon plenament amb el que apareix anònimament en els folis 80v i 81r del citat manuscrit preservat a la BNC. Els dos himnes que vénen a continuació dels tres de Beuló els hem de considerar anònims. En segueix un altre que ens revela un nom fins ara desconegut amb la grafia de «Mateu Lorenz». Podem

14. Francesc BONASTRE (transcr.), *Pere Riquet: Missa Susanne un jour*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1982, coll. «Quaderns de Música», núm. 1.

15. Bernat CABRÉ, «Solsona: un arxiu musical inèdit», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, vol. IV (1997), p. 197-200.

16. *Missarum cum quatuor vocibus: Liber primus auctore Io. Petro Aloysio Praenestino*, Milà, Franciscum et Haeredes Simonis Tini, 1590.

17. Franz Xaver HABERL (ed.), *Giovanni Pierluigi da Palestrina: Werke*, vol. XXX, Leipzig, 1862-1907, p. II i 15-27.

18. Higiní ANGLÉS (transcr.), *Cristóbal de Morales: Opera omnia*, vol. VII, Roma, CSIC, 1964, coll. «Monumentos de la Música Española», núm. XXIV, p. 18-35.

19. Josep M. GREGORI I CIFRÉ, *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, tesi doctoral, Barcelona, UAB, 1986; Josep M. PASSOLA I PALMADA, «La caixa de dipòsits de la sagristia de la seu de Vic», *Ausa* (Vic, Patronat d'Estudis Ausonencs), vol. 11, núm. 110-111 (1984), p. 233-238.

trobar certa coincidència amb el nom de Martí Llorenç, mestre de cant a Vic entre 1548 i 1553, però aquí entrem en el terreny de la mera especulació. El penúltim «O Crux» de la sèrie és obra de Joan Borgueres. Aquest mestre també se'n fa escàpol quant a la seva biografia, però sabem que entre 1612 i 1616 fou mestre de capella de Santa Maria del Mar de Barcelona.<sup>20</sup> Interromp la sèrie un «Alleluia», contrapunt a quatre sobre un cant ferm, del mateix Borgueres. El darrer «O Crux» també és anònim, com ho són la resta de composicions que clouen el manuscrit. Primerament, trobem el vers «Accedentes principes», a quatre veus, que es correspon amb el novè responsori de la matines de Dissabte Sant, sense que hi hagi concordança amb cap dels altres dos del volum. Li segueix una missa de difunts en format molt abreujat; només hi ha el *kyrie*, el *sanctus* i l'*agnus*. Encara hi ha un *Te Deum*, himne final de les matines, amb polifonia a quatre veus només en els versos parells. Clou el manuscrit un «Càntic de Simeó» o «Nunc dimittis», amb el mateix format que l'anterior obra, quatre veus només aplicades als versos parells.

Un cop descrit el contingut del manuscrit 59 del CEDOC, he cregut convenient oferir una relació detallada de totes i cada una de les obres que el conformen. Hi he aplicat criteris catalogràfics basats en els instruments de descripció del projecte IFMuC (Inventari dels Fons Musicals de Catalunya).<sup>21</sup> Per a una millor comprensió del seu contingut, ofereixo prèviament una relació de les abreviatures i els signes emprats.

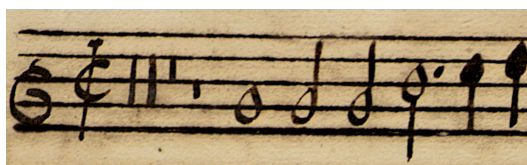
|                |                                             |
|----------------|---------------------------------------------|
| <b>A</b>       | alto                                        |
| <b>B</b>       | baix                                        |
| <b>BNC</b>     | Biblioteca Nacional de Catalunya            |
| <b>E-GRcr</b>  | catedral de Granada                         |
| <b>E-PAbm</b>  | Fundació Bartolomé March, Palma de Mallorca |
| <b>E-SI</b>    | Abadia de Santo Domingo de Silos            |
| <b>E-Tc</b>    | catedral de Toledo                          |
| <b>E-V</b>     | catedral de Valladolid                      |
| <b>GCA-Gc</b>  | catedral de Guatemala                       |
| <b>f.</b>      | foli                                        |
| <b>Inc Lit</b> | incipit literari                            |
| <b>Obs</b>     | observacions                                |

20. Francesc BALDELLÓ, «La música en la Basílica de Santa Maria del Mar», *Anuario Musical* (Barcelona), núm. 17 (1962), p. 209-241.

21. El projecte de recerca IFMuC es va iniciar en el Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona l'any 2001, amb l'objectiu de catalogar el repertori musical dels fons musicals de Catalunya. Des de 2015 és consultable al web <<http://ifmuc.uab.cat>>. Per a més informació, vegeu Josep M. GREGORI I CIFRÉ, «Els inventaris dels Fons Musicals de Catalunya, el projecte de la UAB per a la recuperació del patrimoni musical», a *2n Congrés Internacional de Música a Catalunya*, Barcelona, DINSC, 2012, p. 621-625; «Fondos musicales en Catalunya: el proyecto IFMuC de la Universitat Autònoma de Barcelona para la recuperación del patrimonio musical catalán», a María NAGORE i Víctor SÁNCHEZ (ed.), *Allegro cum laude: Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, Madrid, ICCMU, 2014, p. 581-588; «Catalonia project report», *Early Music*, vol. 43 (2015), p. 367-368.

|          |                  |
|----------|------------------|
| T        | tenor            |
| Ti       | tiple            |
| Tit Dipl | títol diplomàtic |
| Tit Gen  | títol genèric    |
| v        | veus             |
| =        | concordança amb  |

1. f. 2v: ANÒNIM
  - o música sense text
  - o **Veus:** només part de Ti



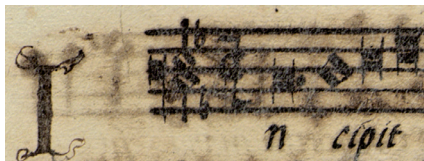
2. f. 3v-6r: ANÒNIM
  - o **Tit Gen:** Lamentació a 4 v
  - o **Inc Lit:** *Iod. Manum suam*
  - o **Veus:** [Ti 1/2, A, B]
  - o **Obs:** tercera lamentació de Dijous Sant



3. f. 6v-9r: ANÒNIM
  - o **Tit Gen:** Lamentació a 4 v
  - o **Inc Lit:** *Aleph. Ego vir videns paupertatem meam*
  - o **Veus:** [Ti 1/2, A, B]
  - o **Obs:** tercera lamentació de Divendres Sant



4. f. 9v-13r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Lamentació a 5 v
  - **Inc Lit:** *Incipit oratio Hieremie*
  - **Veus:** [fa3a, fa4a, fa4a, do4a, fa5a]
  - **Obs:** tercera lamentació de Dissabte Sant



5. f. 14v-17r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Lamentació
  - **Inc Lit:** *Incipit lamentatio*
  - **Veus:** [Ti, A, T]
  - **Obs:** primera lamentació de Dijous Sant; incomplet



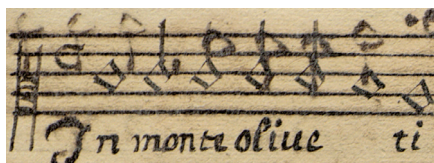
6. f. 18v-19r: [Joan Pau PUJOL]
- **Tit Gen:** *Benedicamus* a 5 v
  - **Inc Lit:** *Benedicamus Domino*
  - **Veus:** [Ti, A, T 1/2, B]
  - **Obs:** = BNC, MF 26/54, *olim* Ms. 2 SMM



7. f. 19v-20r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Tit Dip:** «Ferie quinte primum responsorium»



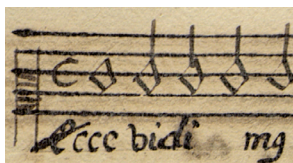
- **Inc Lit:** *In monte olivetti*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** primer responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 48v-49r / = BNC, M 608



8. f. 20v-21r: ANÒNIM
- **Tit Gen: Responsori a 4 v**
  - **Inc Lit:** *Tristis est anima mea*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** segon responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 49v-50r / = BNC, M 608



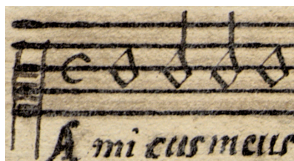
9. f. 21v-22r: ANÒNIM
- **Tit Gen: Responsori a 4 v**
  - **Inc Lit:** *Ecce vidimus*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** tercer responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 50v-51r / = BNC, M 608



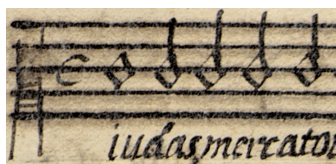
10. f. 22v-23r: ANÒNIM
- **Tit Gen: Responsori a 4 v**



- **Inc Lit:** *Amicus meus*
- **Obs:** quart responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 50v-51r / = BNC, M 608



11. f. 23v-24r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Judas mercator pessimus*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** cinquè responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 52v-53r / = BNC, M 608

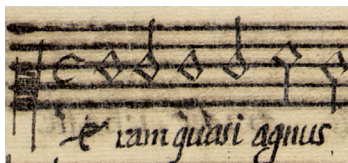


12. f. 24v-25r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Unus ex discipulis*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** sisè responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 53v-54r / = BNC, M 608

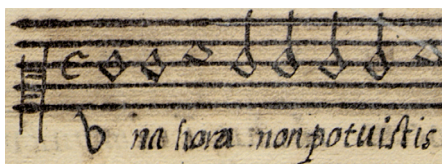


13. f. 25v-26r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Eram quasi agnus*

- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** setè responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 54v-55r / = BNC, M 608



14. f. 26v-27r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Una hora non potuistis*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** vuitè responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 55v-56r / = BNC, M 608



15. f. 27v-28r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Seniores populi*
  - **Veus:** «Tiple, Altus, Tenor, Bassus»
  - **Obs:** novè responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 56v-57r / = BNC M 608



16. f. 28v-30r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Tit Dip:** «Feria sexta primum Responsorium»

- **Inc Lit:** *Omnes amici mei*
- **Veus:** «Tiple, Altus, Tenor, Bassus»
- **Obs:** primer responsori de les matines de Divendres Sant; del f. 28v al 29r, apareix sense text i inacabat; es reinicia i completa entre el f. 29v i el 30r;  
= f. 57v-58r / BC M 608



17. f. 30v-31r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Velum templi*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** segon responsori de les matines de Divendres Sant;  
= f. 58v-59r / = BC M 608



18. f. 31v-32r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Vinea mea electa*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** tercer responsori de les matines de Divendres Sant;  
f. 59v-60r / = BNC M 608



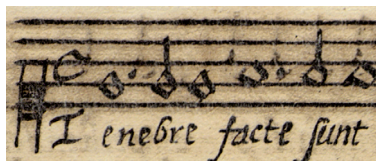
## 19. f. 32v-33r: ANÒNIM

- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
- **Inc Lit:** *Tanquam ad latronem*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** quart responsori de les matines de Divendres Sant;  
= f. 60v-61r / = BNC M 608



## 20. f. 33v-34r: ANÒNIM

- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
- **Inc Lit:** *Tenebræ factæ sunt*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** cinquè responsori de les matines de Divendres Sant;  
= f. 61v-62r / = BNC M 608



## 21. f. 34v-35r: ANÒNIM

- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
- **Inc Lit:** *Animam meam*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** sisè responsori de les matines de Divendres Sant;  
= f. 62v-63r / = BNC M 608



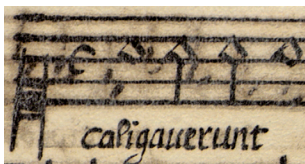
22. f. 35v-36r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Tradiderunt me*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** setè responsori de les matines de Divendres Sant;  
= f. 63v-64r / = BNC M 608



23. f. 36v-37r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Jesum tradidit*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** vuitè responsori de les matines de Divendres Sant;  
= f. 64v-65r / = BNC M 608



24. f. 37v-38r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Caligaverunt*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** novè responsori de les matines de Divendres Sant;  
= f. 65v-66r / = BNC M 608



## 25. f. 38v-39r: ANÒNIM

- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
- **Tit Dip:** «Sabbati primu[m] responsorium»
- **Inc Lit:** *Sicut ovis*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** primer responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 66v-67r / = BNC M 608



## 26. f. 39v-40r: ANÒNIM

- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
- **Inc Lit:** *Hierusalem surge*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** segon responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 67v-68r / = BNC M 608



## 27. f. 40v-41r: ANÒNIM

- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
- **Inc Lit:** *Plange quasi virgo*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** tercer responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 68v-69r / = BNC M 608



28. f. 41v-42r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Recessit pastor noster*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** quart responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 69v-70r / = BNC M 608



29. f. 42v-43r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *O vos omnes*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** cinquè responsori de les matines de Dissabte Sant;  
f. 70v-71r / = BNC M 608



30. f. 43v-44r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Ecce quomodo*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** sisè responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 71v-72r / = BNC M 608

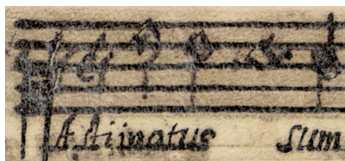




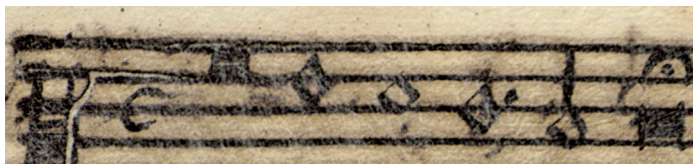
31. f. 44v-45r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Asiterunt reges*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** setè responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 72v-73r / = BNC M 608



32. f. 45v-46r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Aestimatus sum*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** vuitè responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 73v-74r / = BNC M 608



33. f. 46v-47r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Sepulto Domino*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** novè responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 74v-75r / = BNC M 608





## 34. f. 48v-49r: ANÒNIM

- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
- **Tit Dip:** «Feria quintæ Primum Responsoriû»
- **Inc Lit:** *In monte olivetti*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** primer responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 19v-20r / = BNC, M 608



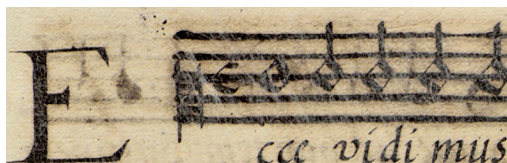
## 35. f. 49v-50r: ANÒNIM

- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
- **Tit Dip:** «2m Responsorium»
- **Inc Lit:** *Tristis est anima mea*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** segon responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 20v-21r / = BNC, M 608



## 36. f. 50v-51r: ANÒNIM

- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
- **Tit Dip:** «3m Responsorium»
- **Inc Dip:** *Ecce vidimus*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** tercer responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 21v-22r / = BNC, M 608



## 37. f. 51v-52r: ANÒNIM

- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
- **Tit Dip:** «4m Responsorium»
- **Inc Lit:** *Amicus meus*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** quart responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 22v-23r / = BNC, M 608



## 38. f. 52v-53r: ANÒNIM

- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
- **Tit Dip:** «5m Responsorium»
- **Inc Lit:** *Judas mercator pessimus*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** cinquè responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 23v-24r / = BNC, M 608



## 39. f. 53v-54r: ANÒNIM

- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
- **Tit Dip:** «6m Responsorium»
- **Inc Lit:** *Unus ex discipulis*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** sisè responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 24v-25r / = BNC, M 608



40. f. 54v-55r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Tit Dip:** «7m Responsorium»
  - **Inc Lit:** *Eram quasi agnus*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** setè responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 25v-26r / = BNC, M 608



41. f. 55v-56r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Tit Dip:** «8m Responsorium»
  - **Inc Lit:** *Una hora non potuistis*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** vuitè responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 26v-27r / = BNC, M 608



42. f. 56v-57r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Tit Dip:** «9m Responsorium»
  - **Inc Lit:** *Seniores populi*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** novè responsori de les matines de Dijous Sant;  
= f. 27v-28r / = BNC M 608



43. f. 57v-58r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Tit Dip:** «Feria sexta Primû Responsorium»
  - **Inc Lit:** *Omnes amici mei*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** primer responsori de les matines de Divendres Sant; afegeix un Ti 2, *si placet*, al vers del responsori; = f. 28v-30r / = BNC M 608



44. f. 58v-59r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Tit Dip:** «Secundum Respon»
  - **Inc Lit:** *Velum templi*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** segon responsori de les matines de Divendres Sant; = f. 30v-31r / = BNC M 608



45. f. 59v-60r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Tit Dip:** «3m Responsorium»
  - **Inc Lit:** *Vinea mea electa*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** tercer responsori de les matines de Divendres Sant; = f. 31v-32r / = BNC M 608



46. f. 60v-61r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Tit Dip:** «4m Responsorium»
  - **Inc Lit:** *Tanquam ad latronem*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** quart responsori de les matines de Divendres Sant;  
= f. 32v-33r / = BNC M 608



47. f. 61v-62r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Tit Dip:** «5m Respons»
  - **Inc Lit:** *Tenebræ factæ sunt*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** cinquè responsori de les matines de Divendres Sant;  
= f. 33v-34r / = BNC M 608



48. f. 62v-63r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Tit Dip:** «6m Responsorium»
  - **Inc Lit:** *Animam meam*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** sisè responsori de les matines de Divendres Sant;  
= f. 34v-35r / = BNC M 608



## 49. f. 63v-64r: ANÒNIM

- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
- **Tit Dip:** «7m Respon»
- **Inc Lit:** *Tradiderunt me*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** setè responsori de les matines de Divendres Sant;  
= f. 35v-36r / = BNC M 608



## 50. f. 64v-65r: ANÒNIM

- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
- **Tit Dip:** «8m Respon»
- **Inc Lit:** *Jesum tradidit*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** vuitè responsori de les matines de Divendres Sant;  
= f. 36v-37r / = BNC M 608



## 51. f. 65v-66r: ANÒNIM

- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
- **Tit Dip:** «9m responsorium»
- **Inc Lit:** *Caligaverunt*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]
- **Obs:** novè responsori de les matines de Divendres Sant;  
= f. 37v-38r / = BNC M 608





52. f. 66v-67r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Tit Dip:** «Sabbati primum responsorium»
  - **Inc Lit:** *Sicut ovis*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** primer responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 38v-39r / = BNC M 608



53. f. 67v-68r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Hierusalem surge*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** segon responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 39v-40r / = BNC M 608



54. f. 68v-69r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Plange quasi virgo*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** tercer responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 40v-41r / = BNC M 608



55. f. 69v-70r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Recessit pastor noster*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** quart responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 41v-42r / = BNC M 608



56. f. 70v-71r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *O vos omnes*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** cinquè responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 42v-43r / = BNC M 608



57. f. 71v-72r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Ecce quomodo*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** sisè responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 43v-44r / = BNC M 608

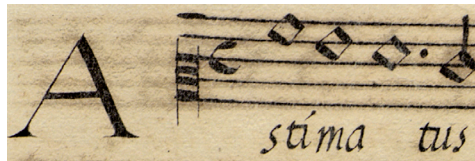




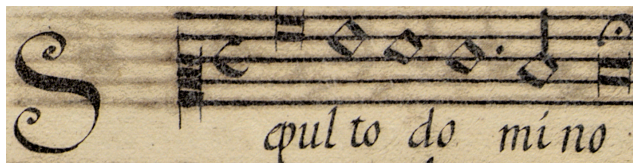
58. f. 72v-73r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Asiterunt reges*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** setè responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 44v-45r / = BNC M 608



59. f. 73v-74r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Aestimatus sum*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** vuitè responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 45v-46r / = BNC M 608



60. f. 74v-75r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Inc Lit:** *Sepulto Domino*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** novè responsori de les matines de Dissabte Sant;  
= f. 46v-47r / = BNC M 608



61. f. 76v-77r: Pere Egidi [FONTSECA]
- Tit Gen: Responsori a 4 v
  - Tit Dip: «P<sup>o</sup> Rs. A 4 Feria quinta in Coena Dni P<sup>e</sup>Egidio»
  - Inc Lit: *In monte Olivetti*
  - Veus: [Ti, A, T, B]
  - Obs: primer responsori de les matines de Dijous Sant



62. f. 77v-78r: [Pere Egidi FONTSECA]
- Tit Gen: Responsori a 4 v
  - Tit Dip: «2<sup>o</sup>Rs. A 4»
  - Inc Lit: *Tristis est anima mea*
  - Veus: [Ti, A, T, B]
  - Obs: segon responsori de les matines de Dijous Sant



63. f. 78v-79r: [Pere Egidi FONTSECA]
- Tit Gen: Responsori a 4 v
  - Tit Dip: «3<sup>o</sup> Rs.»
  - Inc Lit: *Ecce vidimus*
  - Veus: [Ti, A, T, B]
  - Obs: tercer responsori de les matines de Dijous Sant



64. f. 79v-80r: [Pere Egidi FONTSECA]  
 ○ Tit Gen: Responsori a 4 v  
 ○ Tit Dip: «R. 4»  
 ○ Inc Lit: *Amicus meus*  
 ○ Veus: [Ti, A, T, B]  
 ○ Obs: quart responsori de les matines de Dijous Sant



65. f. 80v-81r: [Pere Egidi FONTSECA]  
 ○ Tit Gen: Responsori a 4 v  
 ○ Tit Dip: «R. V»  
 ○ Inc Lit: *Judas Mercator pessimus*  
 ○ Veus: [Ti, A, T, B]  
 ○ Obs: cinquè responsori de les matines de Dijous Sant



66. f. 81v-82r: [Pere Egidi FONTSECA]  
 ○ Tit Gen: Responsori a 4 v  
 ○ Tit Dip: «Rs. VI»  
 ○ Inc Lit: *Unus ex discipulis*  
 ○ Veus: [Ti, A, T, B]  
 ○ Obs: sisè responsori de les matines de Dijous Sant



67. f. 82v-83r: [Pere Egidi FONTSECA]
- Tit Gen: Responsori a 4 v
  - Tit Dip: «7 Rs.»
  - Inc Lit: *Eram quasi agnus*
  - Veus: [Ti, A, T, B]
  - Obs: setè responsori de les matines de Dijous Sant



68. f. 83v-84r: [Pere Egidi FONTSECA]
- Tit Gen: Responsori a 4 v
  - Tit Dip: «8 Rs.»
  - Inc Lit: *Una hora non potuistis*
  - Veus: [Ti, A, T, B]
  - Obs: vuitè responsori de les matines de Dijous Sant



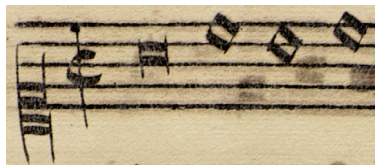
69. f. 84v-85r: [Pere Egidi FONTSECA]
- Tit Gen: Responsori a 4 v
  - Tit Dip: «9 Rs.»
  - Inc Lit: *Seniores populi*
  - Veus: [Ti, A, T, B]
  - Obs: novè responsori de les matines de Dijous Sant



70. f. 86v-89r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** *Missa de difunts*
  - **Inc Lit:** *Requiem eternam*
  - **Veus:** [T 1/2, B 1/2]
  - **Obs:** Inc Lit de T1: *Ryriequiem* [sic]



71. f. 89v-90r: [Giovanni Matteo ASOLA]
- **Veus:** [Ti, A, T]
  - **Obs:** sense text, incomplet  
= BNC, M 587, f. 49v-50r (*Luceat eis*, G. Asola)



72. f. 90v-91r: Pere RIQUET
- **Tit Gen:** *Himne a 4 v*
  - **Tit Dip:** «A 4 Petrus Ryquet»
  - **Inc Lit:** *Quo vulneratus*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** estrofes parelles de l'himne *Vexilla Regis*: «Quo vulneratus», «Arbor decora», «O Crux»



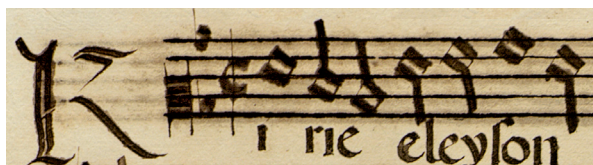
73. f. 93v-102r: [PALESTRINA]
- **Tit Gen:** *Missa a 4 v*
  - **Tit Dip:** «Missa a 4 Papæ Marcelli»

- **Inc Lit:** *Kirie*
- **Veus:** [Ti, A, T, B]



74. f. 112v-122r: [Cristóbal de MORALES]

- **Tit Gen:** *Missa a 4 v*
- **Inc Lit:** *Kirie eleyson*
- **Veus:** [A, T, B 1/2]
- **Obs:** =<sup>22</sup> *Missa Super fa re ut fa sol la*;  
E-GRcr 7 Morales f. 18v-33r  
E-PABm 6832 Morales p. 750-769  
E-SI 21 anon. f. 15v-21  
E-Tc 28 Morales f. 57v-70  
E-V 5 Morales f. 85v-92  
GCA-Gc Morales f. 79v-88



75. f. 128v-129r: Pere BEULÓ

- **Tit Gen:** *Himne a 5 v*
- **Tit Dip:** «Petrus beulo a 5»
- **Inc Lit:** *O crux*
- **Veus:** «Tiple, Altus, Tenor primus, Tenor secundus, Bassus»
- **Obs:** sisena estrofa de l'himne *Vexilla Regis*



22. Concordances extretes de Martin HAM, «Worklist», a Cristóbal de Morales: *Sources, influences, reception*, ed. per Owen Rees i Bernadette Nelson, Woodbridge (Suffolk), Boydell, 2007, p. 297-393.

## 76. f. 129v-130r: [Pere BEULÓ]

- Tit Gen: Himne a 4 v
- Tit Dip: «P. B»
- Inc Lit: *O crux*
- Veus: «Superius primus, secundus superius, Altus, Tenor»
- Obs: sisena estrofa de l'himne *Vexilla Regis*



## 77. f. 130v-131r: Pere BEULÓ

- Tit Gen: Himne a 4 v
- Tit Dip: «Petrus beulot»
- Inc Lit: *O crux*
- Veus: [Ti, A, T, B]
- Obs: sisena estrofa de l'himne *Vexilla Regis*  
= BNC, M 587, f. 80v-81r.



## 78. f. 131v-132r: ANÒNIM

- Tit Gen: Himne a 4 v
- Inc Lit: *O crux*
- Veus: [Ti, A, T, B]
- Obs: sisena estrofa de l'himne *Vexilla Regis*





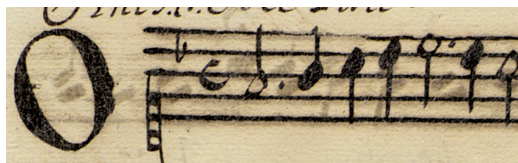
79. f. 132v-133r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Himne a 4 v
  - **Inc Lit:** *O crux*
  - **Veus:** «Tiple, Altus, Tenor, Bassus»
  - **Obs:** sisena estrofa de l'himne *Vexilla Regis*



80. f. 133v-134r: Mateu LORENS
- **Tit Gen:** Himne a 4 v
  - **Inc Lit:** *O crux*
  - **Veus:** «Cantus 1, Cantus 2, Altus, Tenor»
  - **Obs:** sisena estrofa de l'himne *Vexilla Regis*



81. f. 134v-135r: Joan BORGUERES
- **Tit Gen:** Himne a 4 v
  - **Tit Dip:** «Voce Pari cum 4º Joannes Borgueres»
  - **Inc Lit:** *O crux*
  - **Veus:** «Cantus primus, Cantus secundus» [*cantus 3, altus*]
  - **Obs:** sisena estrofa de l'himne *Vexilla Regis*



82. f. 135v-136r: Joan BORGUERES
- **Tit Gen:** Contrapunt - Alleluia a 4 v



- **Tit Dip:** «Contrapunt A 4 Joan Borgueres»
- **Veus:** «Cantus, Altus, Tenor, Bassus»



83. f. 136v-137r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Himne a 4 v
  - **Inc Lit:** *O crux*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** sisena estrofa de l'himne *Vexilla Regis*



84. f. 140 bis r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Responsori a 4 v
  - **Tit Dip:** «V<sup>9</sup> A»
  - **Inc Lit:** *Accedentes principes sacerdotum ad Pilatum*
  - **Veus:** [Ti, A, T, B]
  - **Obs:** vers del novè responsori de la matines de Dissabte Sant; incomplet

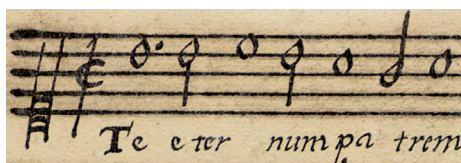


85. f. 140 bis v - 141r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Missa de difunts a 4 v
  - **Inc Lit:** *Kirie eleyson*
  - **Veus:** [Tiple] «Altus, Tenor, Bassus»

- **Obs:** només *kyrie*, sanctus i agnus



86. f. 142-146r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** *Te deum* a 4 v
  - **Inc Lit:** *Te eternum patrem*
  - **Veus:** [Tiple, Altus] «Tenor, Bassus»
  - **Obs:** versos parells de l'himne



87. f. 146v-147r: ANÒNIM
- **Tit Gen:** Càntic a 4 v
  - **Inc Lit:** *Quia viderunt oculi mei*
  - **Veus:** «Cantus, Altus, Tenor, Bassus»
  - **Obs:** versos parells del *Canticum Simeonis*



A manera de conclusió, voldria afegir que la troballa, descripció i publicació del contingut del manuscrit 59 del CEDOC ha resultat una nova porta oberta al camp de les investigacions musicològiques i hauria de passar a ser un element més a l'hora de contribuir a la definició amb més claredat d'alguns dels perfils del nostre passat musical encara molt desdibuixats.

Primerament, hi hem vist aparèixer noms completament desconeguts, com els germans Francesc i Dídac Coll o Mateu Lorens. Altres personatges que eren

només noms en una llista confegida a partir de l'estudi de documentació han pres un caire més vívid des que hem pogut prendre contacte amb un testimoni directe del seu quefer. Així, Onofre Martínez s'erigeix en possible autor d'alguna de les obres anònimes contingudes en el volum o, si més no, en el primer compilador del repertori que conté. Pere Beuló passa a ser un compositor amb obra coneguda, per exigua que sigui, més enllà de la fredor dels registres documentals. Així mateix, l'atribució d'obra seva en un altre manuscrit ens fa pensar en un autor amb certa difusió a la seva època. Igualment, la figura de Pere Egidi Fontseca insisteix a fer-se present. Caldria endegar una anàlisi de la seva obra que ens permetés poder precisar millor dins quin marc cronològic cal situar-lo, atès que, un compositor que les fonts bibliogràfiques acostumen a situar entre els segles XVII i XVIII, costa d'entendre dins el context d'aquest manuscrit a cavall dels segles XVI i XVII.<sup>23</sup> Altres noms, com poden ser Joan Borgueres o Pere Riquet, han vist augmentar el catàleg de la seva obra conservada, cosa que en l'àmbit del patrimoni i estudi musicològics sempre és una bona notícia. Si bé la presència de Borgueres ajuda a potenciar la idea d'una connexió entre Vic i Santa Maria del Mar, com també ho podria fer la presència del nom de Puigventós, la incorporació de composicions de Pere Riquet en el context d'aquestes relacions resulta més difícil d'argumentar. Sigui com sigui, no deixa de ser un testimoni de l'estima que podria haver tingut la seva obra i un estímul en l'estudi de la seva figura. També cal mesurar en la seva justa transcendència l'aparició d'una nova font amb música de Morales, segurament una de les obres incloses en els inicis cronològics del manuscrit i que no fa més que incidir en el pes i la influència atorgades al compositor sevillà.

Igualment, hem descobert un manuscrit que té lligams amb dues altres fonts que malauradament sempre hem conegut descontextualitzades del seu origen, els manuscrits M 587 i M 608 de la BNC. Lligams que ens confirmen un món d'intercanvis de repertori, de coneixements i tècniques, gràcies al qual es definia un cànon estètic alhora que se'l sotmetia a transformació. Finalment, hi ha la qüestió de la col·lecció íntegra dels responsoris de les matines del trídium pasqual i la seva concordança amb el manuscrit M 608 de la BNC. D'una banda, Samuel Rubio, sobre la base de la seva sobrietat compositiva i d'altres trets estilístics, no dubta a atribuir-li una filiació hispànica, i fins insinua la relació amb algun compositor d'El Escorial i, de l'altra, Pilar Rovira, tot i argumentar un possible origen castellà del manuscrit, per contextualització estilística i codicològica, l'atribueix a Nicasi Sorita. Crec que, a la vista del contingut del manuscrit 59 del CEDOC, del seu més que probable origen vigatà amb els vincles posteriors amb Barcelona, caldria revisar aquests criteris i sotmetre el contingut d'ambdós manuscrits a una nova anàlisi.

23. A més de les obres citades de Pedrell i Gregori, vegeu Anna CAZURRA, «Fontseca, Pedro Egidi», a Emilio CASARES, José LÓPEZ-CALO i Ismael FERNÁNDEZ CUESTA (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 215.

## BIBLIOGRAFIA

- ANGLÈS, Higini (ed.). *Johannis Pujol (1573?-1626): In alma Cathedrali Barcinonensi cantus magistri*. A: *Opera omnia*. Vol. I. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1926.
- ANGLÈS, Higini (transcr.). *Cristóbal de Morales: Opera omnia*. Vol. VII. Roma: CSIC, 1964. (Monumentos de la Música Española; XXIV)
- BALDELLÓ, Francesc de P. *La música en Barcelona: Noticias históricas*. Barcelona: Librería Dalmau, 1943.
- «La música en la Basílica de Santa Maria del Mar». *Anuario Musical* [Barcelona], núm. 17 (1962).
- BONASTRE, Francesc (transcr.). *Pere Riquet: Missa Susanne un jour*. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1982. (Quaderns de Música; 1)
- BONASTRE, Francesc; GREGORI, Josep M. *Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009. (Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya; 2)
- BRIQUET, Charles Moïse. *Les filigranes: Dictionnaire historique des marques de papier*. Leipzig: Hiersemann, 1923.
- CABRÉ I CERCÓS, Bernat. «Solsona: un arxiu musical inèdit». *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, vol. IV (1997), p. 197-200.
- CASARES, Emilio; LÓPEZ-CALO, José; FERNÁNDEZ CUESTA, Ismael (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.
- CAZURRA, Anna. «Fontseca, Pedro Egidio». A: CASARES, Emilio; LÓPEZ-CALO, José; FERNÁNDEZ CUESTA, Ismael (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 215.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep M. *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*. Tesi doctoral. Barcelona: UAB, 1986.
- «La nissaga dels organistes Vila i les famílies Vila, Alberch, Ferran i Ferrament de la ciutat de Vic al segle XVI». *Recerca Musicològica* [Barcelona], núm. VI-VII (1986-1987), p. 49-76.
- «Els inventaris dels Fons Musicals de Catalunya, el projecte de la UAB per a la recuperació del patrimoni musical». A: *2n Congrés Internacional de Música a Catalunya*. Barcelona: DINSIC, 2012, p. 621-625.
- «Fondos Musicales en Catalunya: el proyecto IFMuC de la Universitat Autònoma de Barcelona para la recuperación del patrimonio musical catalán». A: NAGORE, María; SÁNCHEZ, Víctor (ed.). *Allegro cum laude: Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Madrid: ICCMU, 2014, p. 581-588.
- «Catalonia project report». *Early Music*, vol. 43 (2015), p. 367-368.
- HAM, Martin. «Worklist». A: *Cristóbal de Morales: Sources, influences, reception*. Ed. per Owen Rees i Bernadette Nelson. Woodbridge, Suffolk: Boydell, 2007, p. 297-393.
- PASSOLA I PALMADA, Josep M. «La caixa de dipòsits de la sagristia de la seu de Vic». *Ausa* [Vic: Patronat d'Estudis Ausonencs], vol. 11, núm. 110-111 (1984), p. 233-238.
- PAVIA I SIMÓ, Josep. «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.

- PEDRELL, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Vilanova i la Geltrú: Oliva Imp., 1909. 2 v.
- ROVIRA ALCARAZ, Pilar. *El manuscrit musical M608 de la Biblioteca de Catalunya: Estudi i transcripció*. Treball d'investigació dels cursos de doctorat. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Lletres. Departament d'Art, 1991. [Inèdit]
- RUBIO, Samuel: «XVII responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI». *Suplemento Polifónico de Tesoro Sacro Musical* [Madrid], núm. 33 (1952).
- *Catálogo del archivo de música del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1976.
- VALLS I SUBIRÀ, Oriol. *El papel y sus filigranas en Catalunya*. Amsterdam: The Paper Publications Society (Labarre Foundation), 1970.

## FELIP PARELLADA. DOS MESTRES DE CAPELLA DE LA SEU DE GIRONA AMB EL MATEIX NOM

*FRANCESCA ROIG I GALCERAN*

Institut d'Estudis Penedesencs

### RESUM

El nom de Felip Parellada figura en les relacions de mestres de capella que exerciren a la catedral de Girona en el segle XVII com a titular del càrrec entre 1664 i 1682. Un estudi sobre els mestres de capella de les parròquies de Sant Antoni Abat de Vilanova i de Santa Maria de la Geltrú ens ha portat a constatar que, de fet, els titulars del magisteri de la seu gironina amb aquest nom van ser dos: Felip Parellada Alegret (Vilanova i la Geltrú, 1628 - Girona, 1669), que va exercir entre 1661 i 1669, i Felip Parellada Mata, el seu fill (Vilanova i la Geltrú, 1653 - Banyoles, 1704), que el va substituir en el càrrec fins a l'any 1682. Amb aquest article volem desfer l'equívoc i posar a l'abast les dades biogràfiques que hem pogut recollir d'aquests dos mestres de capella.

**PARAULES CLAU:** Felip Parellada Alegret (1628-1669), Felip Parellada Mata (1653-1704), mestre de capella, Girona, Vilanova i la Geltrú, Banyoles, masia Parellada, Masia Cabanyes.

### FELIP PARELLADA. TWO CHAPEL MASTERS OF GIRONA CATHEDRAL WITH THE SAME NAME

### ABSTRACT

The name Felip Parellada appears in the lists of 17th-century chapel masters of Girona Cathedral as the holder of this position between 1664 and 1682. However, a study of the chapel masters of the parish churches of Sant Antoni Abat in Vilanova and of Santa Maria in La Geltrú has allowed us to verify that there were in fact two people of this name who acted as chapel masters of Girona Cathedral: Felip Parellada Alegret (Vilanova i la Geltrú, 1628-Girona, 1669), who held this position between 1661 and 1669, and Felip Parellada Mata, the former's son (Vilanova i la Geltrú, 1653-Banyoles, 1704), who took

over his father's position until 1682. This paper clears up this misunderstanding and presents the biographical data which we have compiled on these two figures.

KEYWORDS: Felip Parellada Alegret (1628-1669), Felip Parellada Mata (1653-1704), chapel master, Girona, Vilanova i la Geltrú, Banyoles, masia Parellada, Masia Cabanyes.

La ciutat de Vilanova i la Geltrú està formada, tal com el seu nom indica, per la unió de dos antics nuclis nascuts a redós de les esglésies de Sant Antoni Abat de Vilanova i de Santa Maria de la Geltrú, separats només per la llera d'un torrent i units per un pont que el travessava. Malgrat la unió administrativa, cada una de les dues parròquies va desenvolupar la seva pròpia història, amb els seus preveres, junta d'obra, festes patronals, confraries..., i també amb els seus organistes, mestres de capella, cobla, músics i cantors. I ha estat l'estudi d'aquesta part musical que m'ha portat a constatar un equívoc en la cronologia dels mestres de capella de la catedral de Girona a la segona meitat del segle XVII —almenys en els treballs que he consultat— i que amb aquest article voldria clarificar.

En diversos estudis sobre els mestres de capella de la seu gironina trobem el nom de Felip Parellada com a titular del càrrec entre 1664 i 1682, quan, de fet, es tracta de dos mestres diferents: Felip Parellada Alegret, que va exercir entre 1661 i 1669, i Felip Parellada Mata, el seu fill, que el va substituir fins a l'any 1682, ambdós provinents de Vilanova i la Geltrú.

En el segle XVI ja consta la titularitat de la família Parellada com a propietària d'un mas amb vinyes i conreus, conegut com el mas Parellada (avui transformat en Masia Cabanyes). Felip Parellada Alegret va néixer en aquest mas familiar, aleshores pertanyent a la demarcació parroquial de la Geltrú, on va ser batejat el dia 30 de novembre de 1628.<sup>1</sup> Era l'únic fill mascle de Felip Parellada i Caterina Alegret, i com a tal en fou l'hereu. Desconeixem quines varen ser les fonts d'estudis musicals de Felip Parellada Alegret i tampoc tenim constància de cap activitat per part seva com a organista en les parròquies locals, ni a Vilanova ni a la Geltrú. Tanmateix, a partir de 1653, data de la mort de l'organista vilanoví Jaume Martí Gual, en el marc d'una epidèmia de pesta, no descartem la possibilitat que en algun moment hagués estat organista i mestre de capella de la parròquia de Sant Antoni Abat.<sup>2</sup>

La manca de documentació referida als matrimonis de la parròquia de la Geltrú de la primera meitat del segle XVII no ens ha permès saber la data del seu casament amb Maria Mata Llanussa, tot i que la suposem al voltant de 1650, ja que el primer fill, de nom Gabriel, com l'avi matern, nasqué el mes de novembre de 1651.<sup>3</sup> Desconeixem, també, les circumstàncies que el van portar a ocupar el càrrec de mestre de capella a la seu de la ciutat de Girona, mentre la seva hisenda quedava a càrrec dels masovers.

1. Arxiu Parroquial de Santa Maria de la Geltrú (APSM): «Llibre de baptismes», núm. 2, f. 87.

2. Entre 1653 i fins a la contractació del prevere Jaume Vidal, el 1664, són uns anys confosos pel que fa a organistes i mestres de capella a la parroquial vilanovina.

3. APSM: «Llibre de baptismes», núm. 2, f. 246.



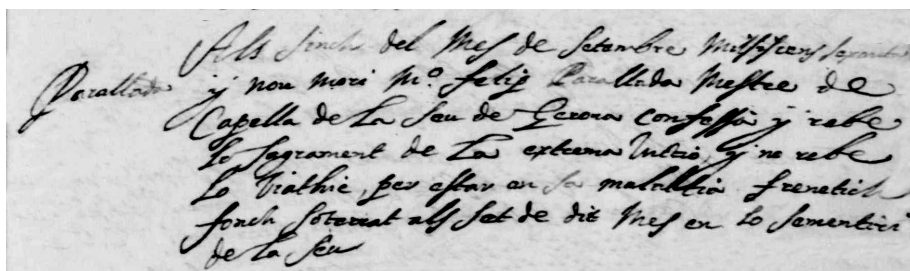


FIGURA 1. Registre de la defunció de Felip Parellada Alegret (Arxiu Diocesà de Girona).

Tanmateix, l'any 1661 ja exercia les funcions musicals a la catedral gironina, segons consta en el registre de baptisme de Joan Parellada Mata, el dia 7 de març d'aquell any: «Fill de Felip Parellada, mestre de Capella de la Seu de Girona y Maria, habitant en casa de Gabriel Mata, pagès de Vilanova.»<sup>4</sup> Era el sisè fill. Aquest registre de baptisme ens dóna notícia de la situació musical del moment de Felip Parellada, és a dir, estava exercint de mestre de capella a la seu o catedral de Girona. Segurament la seva muller els primers temps no el va acompanyar, sinó que va romandre a Vilanova, on va donar a llum el seu fill mentre residia a casa dels seus pares. Després, tota la família es va instal·lar a la ciutat de Girona, d'entrada a la demarcació parroquial de Sant Feliu. En els llibres sacramentals d'aquesta parròquia trobem el naixement de la seva filla Narcisa, el 1663; el naixement del seu fill Francisco, el 1666, i l'òbit d'aquest, el 1667.

Després, es van traslladar a prop de la catedral, ja que és en els registres de la seu on consten els naixements dels darrers dos fills: Orosia, el 1668, i Jaume, el mes d'octubre de 1669. Aquest darrer fill va ser pòstum, ja que Felip Parellada Alegret havia mort un mes abans, el 5 de setembre de 1669. En el registre de l'òbit diu: «[...] morí m<sup>o</sup> Felip Parellada, Mestre de Capella de la Seu de Girona, confessà y rebé lo sagrament de la extrema Unció y no rebé lo Viatic per estar en sa malaltia frenetich. Fonc soterrat als set de dit mes de setembre en lo sementiri de la Seu».<sup>5</sup> La seva vídua, Maria Mata Llanussa, es va quedar amb els seus fills a la ciutat de Girona, on va morir el dia 9 d'agost de 1679 i va ser enterrada en el mateix cementiri que el seu marit.<sup>6</sup> Però abans, dues filles anomenades Maria i Caterina havien retornat a Vilanova per contraure matrimoni, i en ambdós registres de desposori es detalla que el pare ja havia traspassat: el de l'any 1672, diu: «mestre de cant de la ciutat de Girona, difunt», mentre que en

4. Arxiu Parroquial de Sant Antoni Abat de Vilanova (APSA): «Llibre de baptismes», núm. 3, f. 93. Volem fer notar que hi ha diversos estudis sobre els organistes i mestres de capella de la seu de Girona que donen com a data de presa de possessió d'aquests càrrecs, per part de Felip Parellada, l'any 1664, mentre que aquest registre de baptisme ens avança tres anys l'inici d'aquestes funcions.

5. Arxiu Diocesà de Girona: «Llibre d'òbits de la catedral», f. 101.

6. Arxiu Diocesà de Girona: «Llibre d'òbits de la catedral», f. 137v: «Vidua dexada de Felip Parellada, Mestre de Capella de la Seu. Estava en la casa de la torre Gironella».



el de 1675 llegim: «lo dia de son óbit Mestre de Capella de la Sta. Iglesia de Girona».<sup>7</sup>

Les funcions de mestre de capella de la seu gironina les continuà el seu fill Felip, que aleshores tenia només setze anys, ja que havia estat batejat a la parròquia de Santa Maria de la Geltrú el 18 de gener de 1653.<sup>8</sup>

El dia 23 de gener de 1682, Felip Parellada Mata va presentar la seva renúncia en aquella seu, i es va oferir, tanmateix, a exercir aquestes funcions interinament fins al nomenament del seu successor.<sup>9</sup> Entre els mesos de febrer i març següents va formar part del jurat qualificador de nou mestre<sup>10</sup> i també col·laborà en les tasques de reparació i posada a punt de l'orgue de la catedral que aquell any estaven duent a terme els orgueners Bartomeu Triay i Josep Boscà.<sup>11</sup>

Felip Parellada Mata havia rebut ordes majors, és a dir, havia estat ordenat sacerdot. El dia 1 de març d'aquell mateix any de 1682, va anar a Vilanova en qualitat de tutor de la seva germana Narcisa per les seves esposalles amb Josep Galtés, en aquell moment batlle de la vila. En els capítols matrimonials signats per aquell esdeveniment, s'esmenta que Felip Parellada és «Prevere i Mestre de Capella de la ciutat de Girona».<sup>12</sup>

Finalment, el 4 de juliol de 1682, Felip Parellada manifestà el seu desig de retirar-se al monestir de Sant Salvador de Breda, on ingressaria com a monjo benedictí, al mateix temps que demanava que es donés un vestit al seu germà Joan, escolà de cant de la seu de Girona, perquè pogués anar «a la seva pàtria», a estudiar.<sup>13</sup> Joan Parellada Mata va tornar a Vilanova de Cubelles,<sup>14</sup> on es féu càrrec de l'herència de la masia Parellada.

No hem pogut trobar constància de la data d'ingrés de Felip Parellada Mata al monestir de Sant Salvador de Breda. El monestir on sí que va ingressar va ser en el de Sant Esteve de Banyoles, en el qual hi ha constància documentada del monjo Felip Parellada, entre 1689 i 1692.<sup>15</sup>

Felip Parellada Mata va deixar temporalment la vida monàstica de Banyoles per fer d'organista i mestre de capella a la parròquia de Sant Antoni Abat de Vilanova, en substitució del vilanoví Jaume Solà Urgellès, que exercia aquestes funcions des del mes de juliol de 1665. Desconeixem els motius que van fer tornar Parellada a la seva vila natal. Podríem suposar uns motius d'amistat amb Jaume

7. APSA: «Llibre de desposoris», núm. 2, f. 121 i 144.

8. APSM: «Llibre de baptismes», núm. 2, f. 254.

9. Francesc SOLER, *Obres completes*, vol. III.1, estudi i transcripció a càrrec de Francesc Bonastre, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1988.

10. Francesc SOLER, *Obres completes*, vol. III.1.

11. Montserrat MOLÍ FRIGOLA, «Bartomeu Triay, Josep Boscà i els orgues a Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* (Girona), vol. XLVIII (2007) (separata).

12. Arxiu Comarcal del Garraf (ACG): «Ramon Martí, notari», sig. 128-AHM, f. 131.

13. Francesc SOLER, *Obres completes*, vol. III.1.

14. Nom que es donava a la localitat abans (i fins i tot després) de la unió definitiva amb la Geltrú.

15. Arxiu Municipal de Banyoles, informació facilitada per Josep Grabuleda Sitjà, arxiver.

Solà? Va ser cridat a Vilanova pel mateix Jaume Solà, ja malalt?<sup>16</sup> Podria haver estat Felip Parellada Alegret el mestre de Jaume Solà? El fet és que el dia 1 de maig de 1695 es produí el relleu en els càrrecs d'organista i mestre de capella, càrrecs que assumí fra Felip Parellada Mata.<sup>17</sup> Durant la seva estada a Vilanova va assistir com a prevere al bateig de dos nebots, en un registre dels quals consta que és «Monjo de St. Esteve de Banyolas».<sup>18</sup> Va cobrar del clavari municipal les terces per les seves funcions fins al 30 d'abril de 1698,<sup>19</sup> és a dir, que el seu exercici va durar tres anys justos. A partir del dia 1 de maig, el nou organista seria Jaume Martí Ballester.<sup>20</sup>

El pare Felip Parellada va retornar al monestir de Sant Esteve de Banyoles on, entre 1699 i 1700, va ser cabiscol.<sup>21</sup> El 1700 hi consta com a monjo sagristà, i entre 1701 i 1704 va ser monjo infermer. Sembla que va morir a Banyoles l'1 de juliol de 1704.<sup>22</sup>

Com ja hem dit, el seu germà Joan havia retornat a la seva vila natal, on es va casar amb Teresa Carbonell Valtà. A més de ser el propietari de la masia Parellada, es va establir d'adroguer i també feia de cantor a la capella de Sant Antoni Abat de Vilanova. En la data del seu òbit, el 15 de juliol de 1737, havia vist morir els seus nou fills i dos dels tres néts. L'única néta que li quedava, filla de Felip Parellada Carbonell i hereva de la hisenda familiar, només el va sobreviure un any, i amb el decés de la mare d'aquesta, l'any 1766, els marmessors van vendre la finca. Després de passar per diverses mans, l'any 1790 la va adquirir el comerciant vilanoví Llorenç de Cabanyes i Fuster, el qual va fer enderrocar la masia i va fer construir la que avui és coneguda com a Masia Cabanyes.<sup>23</sup>

16. Jaume Solà Urgellès va morir el 25 de juliol de 1695, poc després de l'arribada de Felip Parellada Mata a Vilanova.

17. ACG: «Llibre de Polissas de la Universitat de Vilanova de Cubelles y la Jultru», reg. 5211. Ordres de pagaments de data 18.09.1696, pòlissa núm. 44: «Lo Honor. Joseph Montserrat, Clavari, donara y pagara al Pre. Felip Parellada, organista de Vilanova, 80 ll, y ditas dirá son per quatre tersas de son salari cessat del dia primer de Maig de 1695 fins al al Pr. de Setembre proppassat del salari li dona la pnt. Vila. Fara bon pagament de la Casa de la Vila.»

18. APSA: «Llibre de baptisme», núm. 3, f. 604, de data 08.09.1695.

19. ACG: «Llibre de polissas de la Universitat de Vilanova de Cubelles y la Jultru», reg. 5211, ordres de pagaments de data 27.05.1698, pòlissa núm. 97: «Honor. Sr. Lluhís Roig, Clavari donará y pagará al P.Fr. Philip Parellada, organista de Vilanova 20 ll, y ditas dirá son per la tersa cessá al Pr. de Maig del salari li dona la pnt. Universitat y farà bon pagament dit dia y any sobredit.»

20. Fill pòstum de l'organista Jaume Martí Gual, mort de pesta l'any 1653. Havia estat organista a la parròquia de Santa Maria de la Geltrú des de 1670.

21. Dignitat eclesiàstica que antigament tenia al seu càrrec la direcció del cant en el cor de les catedrals i col·legiates i també cantor que entona les antífoes i els salms i dóna el to als altres cantors en el cor (*Diccionari català-valencià-balear*).

22. Arxiu Municipal de Banyoles, informació facilitada per Josep Grabuleda Sitjà, arxiver.

23. Oriol Pi de CABANYES, «L'arquitecte de la Masia en Cabanyes», *Quaderns de Patrimoni del Garraf* (Consell Comarcal del Garraf), núm. 14 (abril 2011), p. 18-19.



## PAU LLINÀS I LA VIDA A SANTA MARIA DEL PI (1711-1749): BIOGRAFIA I INVENTARI

CARLES BADAL

Societat Catalana de Musicologia

### RESUM

Entendre les nostres maneres de fer musicals passa necessàriament per l'estudi dels compositors consolidats en l'àmbit historiogràfic, però les menudeses i els matisos de la música catalana vénen també definits pels petits noms i la tramesa directa de coneixements entre mestres i deixebles. La intenció d'aquest estudi és inventariar l'obra de Pau Llinàs coneguda fins al moment, realitzant una cerca exhaustiva pels fons coneguts i catàlegs actualment disponibles. Aquesta tasca necessària vol donar certa visibilitat a un modest compositor que formava part d'un entramat professional d'abast nacional, i intentar definir el personatge recollint les dades publicades fins ara i, sobretot, ampliant-les. Per fer això, l'article realitza, primer, un esbós del panorama musical religiós de la ciutat i aprofundeix, a continuació, en la vida eclesiàstica del compositor. Aquest recorregut es realitza, fonamentalment, a partir de l'estudi de la documentació que es pot trobar a l'Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi de Barcelona, on Llinàs exercí com a mestre titular durant trenta-set anys.

PARAULES CLAU: Pau Llinàs, mestre de capella, barroc català, música litúrgica, Santa Maria del Pi, Barcelona.

## PAU LLINÀS AND LIFE AT THE CHURCH OF SANTA MARIA DEL PI (1711-1749): BIOGRAPHY AND INVENTORY

### ABSTRACT

A knowledge of the Catalan ways of making music necessarily calls for a knowledge of the historiographically consolidated composers. However, the small details and nuances of Catalan music are also defined by minor figures and by the direct transmission of knowledge between masters and disciples. This study inventories the work of Pau Llinàs known to date, based on an exhaustive search through known sources and currently available catalogues. This necessary task is aimed to lend a certain prominence to a modest composer who formed part of a professional network of national scope. We seek to define

this figure, compiling the data published up to now, and above all to increase our biographical knowledge of this figure. Accordingly, this paper begins with a sketch of the religious music panorama in Barcelona, subsequently going into greater detail on the composer's ecclesiastical life. This overview is mainly based on a study of the documentation to be found at the parish archive of the church of Santa Maria del Pi in Barcelona, where Llinàs was the chapel master for 37 years.

KEYWORDS: Pau Llinàs, chapel master, Catalan Baroque, liturgical music, Santa Maria del Pi, Barcelona.

## LES CAPELLES MUSICALS DE BARCELONA

A la Barcelona del segle XVIII es podien trobar cinc importants centres productors de música. Cinc capelles musicals de diferents característiques que musicaven oficialment la ciutat en els seus diversos actes. La més important de totes cinc, tant per dimensions com per responsabilitats, era la capella de la catedral. Aquesta capella era l'encarregada de posar música en la majoria d'actes oficials, dins i fora del centre. Les capelles de Santa Maria del Mar, Santa Maria del Pi i el Palau de la Comtessa eren de característiques similars i es trobaven d'alguna manera subordinades a la seu. Coneguts són els plets que durant anys mantingué la catedral amb la resta de capelles per mantenir la seva preeminència que, tot i ser oficial, no sempre fou respectada. Concretament el 1689, la capella de la seu perdé el plet que inicià el declivi d'aquesta subordinació oficial.<sup>1</sup>

La cinquena de les capelles musicals de la ciutat, la de Sant Just i Sant Pastor, era la més petita de totes les esmentades. Tot i la seva antiguitat —la primera estructura data de 1578—,<sup>2</sup> sempre fou de les més modestes. No és solament la seva relació amb Pau Llinàs allò que la fa molt rellevant per a aquest estudi. Benet Buscarons, mestre de capella que exercí tant aquí com a Santa Maria del Pi, fou responsable de mantenir lligams entre les dues capelles. Aquestes relacions, com veurem, condicionaren considerablement la carrera de Pau Llinàs.

Tres d'aquestes capelles de dimensions més modestes treballaren per aconseguir una qualitat musical competitiva davant la seu. Considerant els mitjans de què disposava la catedral, les capelles més petites col·laboraven en els diferents actes en què alguna d'elles fos requerida, per exemple aportant més efectius. Això, que fins al 1745 sembla que esdevingué una col·laboració ferma entre el Pi, Sant Just i Sant Pastor i el Palau de la Comtessa, s'intentà oficialitzar a través d'una concòrdia signada per les tres capelles. Tanmateix, Bernat Tria —mestre del Palau en aquell moment— inicià una maniobra d'allunyament i es negà a rubricar el

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

2. 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. 109.

document, que fou finalment ratificat per Pau Llinàs del Pi i Tomàs Milans i Campús de Sant Just i Sant Pastor.<sup>3</sup> És probable que la seva independència econòmica, sota el patronatge del duc de Montalto —marquès dels Vélez—, atorgués a la capella de Bernat Trià una llibertat de moviment i acció de què les altres dues no pogueren gaudir mai.

### PAU LLINÀS, MESTRE DE CAPELLA DE SANTA MARIA DEL PI (1711-1749)

En l'any de traspàs de Benet Buscarons es convocaren les oposicions de mestre de capella a Santa Maria del Pi. Després de dos anys d'interinitat en el càrrec i de la seva feina com a coadjutor de l'antic mestre, Llinàs es presentà a les oposicions que el durien a ocupar la plaça de Buscarons. Afortunadament, conservem el manuscrit de l'avaluació que el tribunal va dur a terme, amb les signatures de tots els seus membres. El document, que Francesc Valls, Jaume Serra, Tomàs Milans i Godayol i Francesc Llussà signaren el 2 de setembre de 1711, valorava de la manera següent la tasca de Pau Llinàs en aquest concurs:

Tots sinc opositors son habils, é idoneos, per la obtencio de dit puesto, pero ab esta diferencia, que al L[icencia]do Pau Llinas graduam y se li deu de justicia lo primer lloch, per haver obrat en tot ab major acert que los demes, exedintlos tant en la viveza del discorrer com en la presteza del executar, acompanyant estas circunstancias un singular acert, aventse demostrat major en la composició de salm, y Villancico ahont es gran lo exces que fa als demes.<sup>4</sup>

A partir d'aquestes paraules, sembla clar que Llinàs fou triat per les seves qualitats en tots els exercicis. Tanmateix, per la relació de Llinàs amb la capella en aquell moment, és raonable pensar que aquest fet va tenir un pes evident en la valoració final dels candidats i que el concurs el podem entendre com una mena de tràmit per oficialitzar una tria probablement premeditada. Hem de pensar que Llinàs, escollit pel seu antecessor, ja era conegut i estimat per la comunitat i feia dos anys que exercia de mestre en pràcticament totes les funcions. Així mateix, i recordant els opositors de Llinàs, es fa difícil de pensar que la seves qualitats fossin tan superiors en tots els àmbits. No es devaluen, així, aquestes habilitats, sinó que es poden situar a l'alçada que els pertoca, molt ajustada a la de compositors de fama més estesa com els ja esmentats Jaume Casellas o Josep Picanyol.

A partir d'aquest punt, i gràcies a la documentació que la comunitat generava regularment, podem obtenir algunes dades sobre la vida de Llinàs. L'Arxiu Parro-

3. Josep M. MADURELL, «Documentos para la historia de maestros de capilla, infantiles de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, núm. 3 (1948), p. 219-222.

4. Vegeu-ne una transcripció completa en l'apèndix documental.

quial de Santa Maria del Pi (APSMSP) conserva els anomenats *Llibres de determinacions de la comunitat*, un recull d'actes de les decisions que la comunitat prenia en reunions de regularitat aproximadament mensual. El període d'interès per a aquest estudi és, evidentment, aquell que comprèn els anys entre 1711 i 1749. Aquest període apareix en dos volums: un de 1706 a 1738<sup>5</sup> i un altre de 1737 a 1752.

A més a més, també s'han pogut consultar els anomenats *Documents Baldelló*<sup>6</sup> i la indivisió.<sup>7</sup> D'aquesta última sèrie de documents, per exemple, se n'extreu que entre 1722 i 1749 Llinàs va tenir sempre dues persones al seu càrrec a casa —«2 de familia». Per aquest motiu, a la comunitat li pertocaven nou lliures i quatre sous anuals que cobrà de manera pràcticament sistemàtica. Tanmateix, entre 1735 i 1746 no es dugué a terme cap cobrament. Tot i que no sabem el motiu pel qual van cessar els pagaments, sí que sabem que fou possible restablir-los arran de la mort de Felip V l'any 1746.<sup>8</sup> Malauradament, no tenim dades anteriors a 1722, ja que manca la documentació entre 1703 i 1722.

El recorregut per la biografia de Llinàs l'iniciarem el 3 de desembre de 1708, quan Benet Buscarons demanava a la comunitat de jubilar-se i adquirir un coadjutor. En aquell temps, Llinàs exercia de mestre a Sant Just i Sant Pastor i Buscarons el cridà per al nou càrrec al Pi. La petició fou acceptada un mes després,<sup>9</sup> i el 24 de maig Pau Llinàs era admès a «residir en lo cor ab sobrepellis y almussa», això sí, «advertintse que la Rev[er]ent Comunitat no li dona distribució ni lucro algun».<sup>10</sup> En aquest sentit, val a dir que la vida de Llinàs dins la comunitat no fou mai gaire esplèndida econòmicament. El 10 de setembre de 1709, per exemple, el compositor demanava una documentació segellada per la comunitat per poder-se proveir de productes de necessitat sense haver de pagar drets, com ja feien els beneficiats titulars.<sup>11</sup> Un any després, l'1 de setembre de 1710, se li atorgava una petita quantitat de diners de les misses adventícies provinents dels confreres del Sant Crist de la Santa Espina, sempre que no escassegessin les misses de l'església. Llinàs afirma que amb els diners provinents de l'obra no guanyava prou per «calçarse i vestirse».<sup>12</sup> Tot i

5. El lector atent veurà que aquest primer volum finalitza un any després a l'any d'inici del següent volum. Això es deu a la inclusió de les actes de possessió que, com és el cas, podem trobar-ne de data posterior a l'any de l'última determinació.

6. A l'APSMSP, s'hi troben dos arxivadors amb diversos documents que mossèn Francesc Baldelló, musicòleg i mestre de capella a Sant Just i Sant Pastor als inicis del segle XX, va agrupar, és de suposar, per la seva rellevància històrica. Tot i trobar-se sota un criteri de selecció no massa clar, aquests documents presenten informació valuosa per a aquest estudi. Pendants d'una classificació i nomenclatura oficials i donada la seva gènesi, és habitual sentir-los anomenar *Documents Baldelló*.

7. APSMP-Indivisió, II, procuradoria d'herències, «Papers per lo Indivis, franquesas, quarta, y escusado, sentencias de fets, y memorial, fets á instancia de la confraternitat de St. Sever».

8. APSMP-Indivisió, II, procuradoria d'herències, «Papers per lo Indivis, franquesas, quarta, y escusado, sentencias de fets, y memorial, fets á instancia de la confraternitat de St. Sever».

9. APMSP-B363, determinacions L, 1737-1752, f. 13r-15v, «Die octava julii 1740».

10. APMSP-B363, determinacions K, 1706-1738, f. 18v-19r, «Die 24 maii 1709».

11. APMSP-B363, determinacions K, 1706-1738, f. 21r, «Die X septembris MDCCIX».

12. APMSP-B363, determinacions K, 1706-1738, f. 33r, «Die XIII mensis septembris anno a Nativitate Domini MDCCX».

que aquestes peticions arribaven abans de l'accés de Llinàs al càrrec de mestre, el compositor hagué d'estar constantment demanant ajuts a la comunitat per poder tenir unes condicions econòmiques raonables per a les seves necessitats, fins i tot com a titular.

El seu procés cap aquesta titularitat s'inicià definitivament el 8 de juliol de 1711, en el traspàs de Benet Buscarons,<sup>13</sup> i finalitzà el 2 de setembre del mateix any, quan se situà com a candidat principal. Passat aquest procés, i un dia abans d'accedir al càrrec oficialment, Llinàs demanà ser admès en les condicions del seu antecessor Buscarons, beneficiat titular. En aquesta petició, registrada el 7 de setembre de 1711, li donaren suport el «Senyor Premisser Succentor» —Vilar— i l'organista, Joan Vila. Tanmateix, fou denegada amb rotunditat.<sup>14</sup>

Aquest fet, que òbviament no satisféu Llinàs, el portaria a intentar-ho de nou el 1724. Accedir a la comunitat com a beneficiat perpetu implicava gaudir de tots els privilegis dels membres de ple dret, inclòs el de tenir veu dins la comunitat.<sup>15</sup> Tot i admetre que Benet Buscarons havia accedit al benefici perpetu per petició pròpia, amb butlla a Roma inclosa i en contra dels desitjos de la comunitat, la institució recorda a Llinàs que el seu contracte com a beneficiat «ad nutum amobile» impedia interferir en les decisions de la comunitat i, per definició, ser modificat. Probablement, la signatura del contracte de Llinàs es féu amb previsió d'evitar el cas de Buscarons una segona vegada.

La vida comunitària a l'església del Pi, i presumiblement a tots els centres eclesiàstics, oferia tot tipus de tensions i disputes, com en qualsevol ambient de convivència. És el cas de la precedència entre els diferents beneficiats en tots els actes litúrgics. Cadascun dels beneficiats se situava amb relació als altres en estricte ordre de jerarquia i la precedència de cadascú sobre els anteriors esdevenia una qüestió d'orgull prou significativa. Així, trobem que el 17 de gener de 1712 el beneficiat perpetu Agustí Rovira demanà a la comunitat precedir Llinàs, mestre de capella però beneficiat *ad nutum*.<sup>16</sup> La comunitat resolgué que es disposessin les seves cadires en ubicacions oposades, de manera que ningú no hagués de precedir ningú. També s'apunta, però, que per a properes ocasions sempre sigui el mestre de capella qui precedeixi la resta de beneficiats.<sup>17</sup>

Pocs anys després, la comunitat visqué amb especial intensitat un dels moments més significatius per a la història de la ciutat i del país. El desgraciat setge de

13. El traspàs de Buscarons i els esdeveniments que acompanyaren aquest fet ens ofereixen una imatge molt particular de la vida eclesiàstica de l'època i la relació que ell mateix tenia amb la comunitat. Per no ser objecte d'aquest estudi no m'hi endinsaré. Tanmateix, per a més detalls, consulteu la documentació següent: APMSP-B363, determinacions K, 1706-1738, f. 42r-44r, «Die VIII julii MDCCXI».

14. APSMP-B363, determinacions L, 1737-1752, f. 44v-45r, «Die VII septembris MDCCXI».

15. APSMP, «Documents Baldelló», 21.2, «Suplica a V. S. Ill.ma».

16. El benefici perpetu era considerat de més categoria que el benefici *ad nutum*, ja que aquest segon benefici no era propietat del beneficiat sinó d'una altra entitat que en podia disposar al seu parer. En aquest cas, era a l'obra i no a Pau Llinàs a qui pertanyia.

17. APSMP-B363, determinacions K, 1706-1738, f. 50r i 50v, «Die XVII januarii MDCCXII».



Barcelona l'any 1714 féu estralls a la ciutat i també a l'església del Pi, que veié la seva activitat diària molt afectada per aquest fet:

Als 25 de desembre del any 1714 per quant la present Iglesia de Nostra Señora del Pi estava algun tant espatllada er causa del siti que havia patit la present Ciutat de Barcelona y se trobava dalt a la clau del altar major un gran forat que havian ubert las bombas, tambe hi havia altre forat dalt al endres de la capella de la Puritat, y finalmente las vidrieras de la dita Iglesia rompudas, de forma que si las matinas de la Nativitat del Señor se haguessen cantat en lo chor de la Iglesia, los Pares Sacerdots haurian tingut molt treball, y haver de sufrir un gran fret. Perçó fonc resolt que las ditas Matinas del dia de la Nativitat del señor fossen cantades, com en efecte se cantaren ab tota solemnitat, en la Capella de la Purissima Sanch de Jesu Christ de la present Iglesia que altrament se anomena la Capella del Capitol.<sup>18</sup>

Probablement també a conseqüència de les circumstàncies i els fets històrics posteriors al setge de la ciutat, la comunitat deixà de registrar les seves determinacions entre el 14 de gener de 1715 —data de l'última determinació— i el 16 de juny de 1717. Curiosament, i potser amb previsió de recuperar el temps perdut en algun altre moment, es deixaren en blanc el conjunt de folis que, hipotèticament, haguessin ocupat aquests registres.<sup>19</sup> L'aturada degué ser inesperada, ja que res en aquell escrit del 14 de gener no sembla anticipar l'aturada.

Uns anys després, la comunitat del Pi participà en un esdeveniment que implicà una part important de la societat religiosa barcelonina i que també tenia la seva raó de ser en fets ocorreguts durant la Guerra de Successió. Es tractava de la inauguració del convent de Santa Madrona dels pares caputxins, que havia estat enderrocat el 1713 per les tropes de Felip V. En aquesta celebració, duta a terme el 5 de juny de 1723, hi intervingueren les capelles de la catedral i del Pi dirigides pels seus respectius mestres: Francesc Valls i Pau Llinàs. Al llarg de la processó s'interpretaren els himnes *Ave Maris Stella*, *Te Deum*, *Sacris solemnibus* i *Tantum ergo*. Així mateix, sabem, gràcies a l'imprès de villancets que es conserva, que s'hi cantaren quatre villancets de Francesc Valls: *Venid O Mortales*, *Prodigio de amor*, *Estrago funesto* i *El Cielo, y la Tierra concurren acordes*.<sup>20</sup> Un altre esdeveniment similar dugué la capella dirigida per Llinàs al convent de les germanes clarisses el 31 de desembre de 1732. Sabem que s'hi interpretaren quatre villancets que, tot i que no en coneixem la música, sembla que pertanyien a Llinàs.<sup>21</sup>

18. APSMP-B363, determinacions K, 1706-1738, f. 68v.

19. APSMP-B363, determinacions K, 1706-1738, f. 71r-109r. Folis en blanc.

20. BNC, «Col·lecció de Fullets Bonsoms», «Villancicos, que se cantaron en el nuevo real convento de Santa Madrona de los Padres Capuchinos de la ciudad de Barcelona, en las solemnnes fiestas que se dedicaron a Christo Señor [...]». Aquests quatre villancets han estat comparats a Josep PAVIA I SIMÓ, *La música en Catalunya en el siglo XVIII: Francesc Valls (c. 1671-1747)*, Barcelona, CSIC, Institutió Milà i Fontanals, 1997, p. 131-132.

21. Per a més informació, vegeu l'últim apartat: «Catàleg de l'obra compositiva».

Més endavant trobarem quelcom que podríem entendre com un punt d'inflexió en la vida de Llinàs. El 1737 rebutjà de participar en un tribunal d'oposicions per malaltia. Es tracta del concurs a mestre de la seu de Barcelona arran de la jubilació de Josep Picanyol i que, en aquells moments, ocupava interinament Francesc Valls. En aquestes oposicions es presentà sense èxit Tomàs Milans i Campús, nebot de Tomàs Milans i Godayol.<sup>22</sup> La negativa de Llinàs davant la petició de la catedral de participar-hi com a jurat havia d'implicar per força un estat de salut delicat, atenen principalment a la proximitat geogràfica de les dues institucions. Aquesta dada probablement pugui ser entesa com un indicador de la seva avançada edat. Tot i això, la seva activitat encara s'allargà uns anys.

El 8 d'octubre de 1740, per exemple, Llinàs seria decisiu en la denegació d'un plus econòmic per a l'organista.<sup>23</sup> Joan Vila demanava aquest extra per tocar l'orgue en les festes dutes a terme al llarg de l'any, un plus més enllà de la seva distribució habitual. Sembla que així havia estat amb alguns antecessors seus, però, tot i fer la comprovació en els arxius, i després de conèixer l'opinió en contra de Llinàs, la comunitat decidí no incentivar l'organista.

A principis de l'any següent, precisament Pau Llinàs i el mateix Vila demanaren ser admesos com a beneficiats perpetus. En el cas de Llinàs, per segona vegada; la primera fou en el moment d'accés. La denegació del succentor Vilar serà rotunda, al·legant que, tal com estaven constituïts els beneficis de mestre i organista, no era possible modificar-los.<sup>24</sup> Tant les negatives a aquestes peticions com les mateixes súpliques sembla que foren sistemàtiques. Exceptuant el cas de Benet Buscarons, qui aconseguí obtenir el benefici perpetu per ordre de Roma, la comunitat sempre s'hi negà. Tot i que és probable que les raons fossin de diversa índole, les econòmiques en podrien ser la causa principal. En aquest sentit, no podem oblidar que la situació de ruïna ja esmentada i la misèria que acompanya tota guerra mantenia la comunitat en un estat crític que s'allargà durant aproximadament mig segle.

Aquesta situació probablement posava tots els seus membres sota considerable pressió, a vegades fins i tot per la por a perdre el càrrec o a veure's els beneficis o el sou reduïts. Així ho demostren els diferents escrits del 26 de juny d'aquell mateix 1741, quan Llinàs demanà a la comunitat que el seu benefici segon, obtingut ja el 3 de febrer, no es veiés afectat davant la imminent ocupació del benefici primer de l'altar major del prevere Francesc Cruells.<sup>25</sup> La petició, llegida per l'ar-

22. Josep M. GREGORI I CIFRÉ, *La nissaga canetenca dels músics Milans i la seva relació amb Sant Josep Oriol*, Canet de Mar, Ajuntament de Canet de Mar, Centre d'Estudis Canetencs i Edicions Els 2 Pins, 2014, p. 152-159; Josep M. GREGORI I CIFRÉ, «El Fons Musical de l'Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar», a Francesc BONASTRE i Josep M. GREGORI I CIFRÉ, *Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009, col·l. «Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya», núm. 2/1, p. XLVII.

23. APSMP-B363, determinacions L, 1737-1752, f. 36v-37r, «Die octava julii 1740».

24. APSMP-B363, determinacions L, 1737-1752, f. 45v-46r, «Die septima de februarii 1741».

25. APSMP-B363, determinacions L, 1737-1752, f. 54r, «Die 26 junii 1741».

xiver Pau Capdevila a la capella del Sant Crist de la Sang en acte de comunitat, fou resposta en favor de Llinàs<sup>26</sup> i sembla que Cruells fou admès i examinat de cant amb normalitat i sense perjudici per al mestre de cant.<sup>27</sup>

A principis de 1744, l'obra començà a veure necessari buscar el relleu per a Pau Llinàs, «vehent lo impedit [que] estava».<sup>28</sup> Així, cap a finals de març es demanà un ajut econòmic de quinze lliures mensuals perquè Llinàs pogués pagar un coadjutor. Una vegada més, la crisi econòmica demanava fer mans i mànigues per poder complir aquest requeriment. En aquest cas, s'acordà treure «un sou cada mes de la polisa de funeraria de cada resident». D'aquesta manera, el 30 de març de 1744, Pau Llinàs proposava l'admissió de Joan Baptista Vidal com a coadjutor. Vidal fou admès, però amb certes condicions, ja que havia de ser ordenat prevere abans de formar part de la comunitat amb plens drets.<sup>29</sup>

Començava, així, l'etapa final de Pau Llinàs qui, abans de traspasar, pogué viure un fet històric prou important: la mort de Felip V el 1746. El seu fill, Ferran VI, prengué el relleu el mateix 9 de juliol. Gairebé dos mesos més tard, el 31 d'agost, la comunitat realitzava un acte en commemoració del nou monarca, «â fi que Deu Nostre Señor se dignas donar un bon acert en lo govern de son Regne».<sup>30</sup> En aquest acte, que ocupà totes les hores canòniques de la jornada, s'hi entonà l'himne *Sacris Solemnis*, la missa conventual *Cinavit*, el salm 19 —«Exaudiat te Dominus in die tribulationis»— del tercer nocturn del diumenge i el vers *Te trina Deitas*.<sup>31</sup> No sabem quina fou la música de cap d'aquestes obres que potser compongué el mestre titular, això no obstant, al fons del Pi es conserva un *Sacris Solemnis* de Mir que es podria haver interpretat en aquesta ocasió.

Més endavant, amb la previsió d'allò que pogués ocórrer, Llinàs dictà el seu testament, signat el 29 de juny de 1748, en el qual cedí «tots los borradors, y papiers de musica y solfa»<sup>32</sup> amb el desig que «sian repartits igualment» entre Josep Pujol, llavors mestre de la catedral; Joan Baptista Bruguera, clergue del Pi, i Joan Baptista Vidal, successor de Llinàs. Precisament la cessió de part dels seus papers de música a Pujol podria explicar la presència actual d'obres seves al Fons Musical de la Catedral de Barcelona. D'altra banda, Llinàs afirma en el document que Josep Pujol és nebot seu. Del text es desprèn que Josep era germà de Francisca Pujol, fills tots dos d'Anton Pujol, cunyat de Pau Llinàs.<sup>33</sup> No sabem el nom de la

26. APSMP-B363, determinacions L, 1737-1752, f. 54v, «Die 26 junii 1741».

27. APSMP-B363, determinacions L, 1737-1752, f. 54 bis (r i v), «Die vigesima sexta Junii 1741».

28. APSMP-B363, determinacions L, 1737-1752, f. 108v, «Die trigessima martii anni 1744».

29. APSMP-B363, determinacions L, 1737-1752, f. 108v-109r, «Die trigessima martii anni 1744».

30. APSMP-B363, determinacions L, 1737-1752, f. 142r.

31. APSMP-B363, determinacions L, 1737-1752, f. 142r-143r.

32. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), Gerard Ferrussola, manual 1747-XII-27/1748-XII-21, 1748-VI-29. Vegeu la transcripció completa d'aquest document en l'apèndix documental.

33. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), Gerard Ferrussola, manual 1747-XII-27/1748-XII-21, 1748-VI-29. Vegeu la transcripció completa d'aquest document en l'apèndix documental.

germana casada amb Anton Pujol. El que sí que podem saber és que Llinàs en tenia com a mínim dues, de germanes, ja que de l'altra s'esmenta el nom: Eulàlia Llinàs, casada amb Josep Massó i convertida en hereva universal.

Pocs mesos després de signar aquest document, Pau Llinàs ja havia traspassat. Concretament, el seu òbit ens indica que fou enterrat el 30 de novembre de 1749. Així, sota l'epígraf «Novembre 1749», trobem el text següent:

Llinàs

Die 30 Sep[ultur]<sup>a</sup> de Beneficiat ab Musica al cos del R[everen]<sup>t</sup> Pau Llinàs pre[vere]. Mestre que fou de capella de la p[rese]<sup>nt</sup> Iglesia, está al carrer den Roca an assistit tots los Pre[vere]<sup>s</sup> com Rector, Sebas Berenguer, Monpar.<sup>34</sup>

El document indica que Llinàs es trobava a la casa de la comunitat al carrer d'en Roca i duu a pensar que probablement expirà el 29 de novembre, un dia abans de donar-li sepultura. El seu coadjutor, Joan Baptista Vidal, exercí com a mestre en funcions encara uns mesos. No fou fins a l'11 de febrer de 1750 que el rector del Pi, en nom de l'obra, demanà a la comunitat que s'admetés Joan Baptista Vidal en el càrrec de mestre.<sup>35</sup> Vidal no era prevere i, per tant, en principi, no podia accedir al cor de la basílica com a beneficiat. Tot i així, serà admès en el càrrec encara que sense distribució ni vot, com ho havien estat abans Buscarons i Llinàs.

Acabant el recorregut biogràfic de Pau Llinàs, val a dir que encara avui no ha estat possible conèixer la seva data de naixement ni, per extensió, la seva longevitat exacta. Tot i que sempre en el terreny de l'especulació, podríem aventurar alguns càlculs. Caldria considerar, en primer lloc, quina fou l'edat mitjana d'expiració d'alguns dels mestres contemporanis. Si observem la vellesa que assoliren els mestres dels quals tenim les dates de naixement i traspàs, veurem que una mitjana ens aproxima als setanta-tres anys.<sup>36</sup> Aquesta dada sembla prou raonable, si considerem alguns moments importants en la vida de Llinàs. El primer d'aquests moments és la seva entrada a Santa Maria del Pi com a mestre, després de les oposicions guanyades. Si Llinàs traspassà el 1749 arribant a la setantena, amb prop de trenta anys accedia al magisteri esmentat. Amb prop de seixanta, el 1737, es trobava prou malalt per no poder abandonar el seu centre i, finalment, el 1744, amb gairebé setanta, es veia prou impedit en la seva feina per requerir coadjutor. Amb tot això, doncs, sembla raonable ubicar el naixement de Pau Llinàs entre 1675 i 1685.

34. APSMP-B212, òbits, 1744-1760, f. 100v.

35. APSMP-B363, determinacions L, 1737-1752, f. 205v, «Die 11 de februarii 1750».

36. Vegeu la longevitat de mestres com Benet Buscarons (64), Lluís Serra (78), Jaume Caselles (74) o Francesc Valls (76).

## INVENTARI DE L'OBRA COMPOSITIVA

Les obres de Pau Llinàs de què tenim notícia es troben, actualment, en tres fons diferents: el Fons Musical de la Catedral de Barcelona, incorporat al catàleg de la Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC), el Fons Musical de la Catedral de Girona (CatGi), conservat a l'Arxiu Diocesà de Girona (ADG), i el Fons Musical de la Parròquia de Santa Maria del Pi (SMPi) que forma part de l'APSMP a Barcelona. Tot i el seu pas per l'església de Sant Just i Sant Pastor, entre 1706 i 1709, com a mestre, no es conserva cap obra de Llinàs al Fons Musical del seu Arxiu Parroquial (APSP), ja que l'arxiu de l'església va ser cremat en la seva major part i, si hi havia obres de Llinàs, van desaparèixer amb la crema.<sup>37</sup>

Al Fons Musical de la Catedral de Barcelona es conserven dos manuscrits de Pau Llinàs. El primer pertany a una cantata amb violins i flauta dedicada a sant Xavier i titulada *Ô que humildad*. No la tenim completa, només resten la partícula de l'*alto* i la de l'acompanyament. L'altra obra és un salm a dos cors de sis i quatre veus, respectivament, titulat *Laudate Dominum*. Per la seva part, al CatGi es poden trobar sis obres: quatre villancets i dos motets, la majoria per a quatre veus i acompanyament.

A l'APSMP podem trobar només quatre obres de Pau Llinàs: dos motets —un d'incomplet—, un magníficat i una missa. El motet complet versa sobre el gradual llatí *Cenantibus Illis* i l'altre, del qual només es conserva la partícula de l'acompanyament, està dedicat a sant Miquel.

D'altra banda, i considerant altres possibles fonts d'informació per a l'inventari, hem de recordar una tipologia de document que ens pot resultar molt valuós. Es tracta dels fullets impresos que en les grans celebracions públiques es repartien entre les classes benestants assistents amb el text de les obres que s'hi interpretarien. En aquests impresos, hi acostumava a constar, també, la data i el motiu de la celebració, així com la capella que ho cantava. Quant a la composició de les obres, que no s'indicava explícitament, el costum era que cada mestre interpretés només les seves obres. Per tant, quan s'esmenta la capella i el seu mestre, s'està precisant també qui en fou el compositor. Així, amb aquestes cerques, existeix la possibilitat d'establir un petit inventari d'obres de Llinàs a partir dels incipits d'aquests villancets per poder identificar manuscrits anònims o ampliar la llista coneguda de les seves obres, encara que sigui sense música.

En aquest sentit, a la ja esmentada BNC, hi he consultat els anomenats *Fullets Bonsoms*, ja catalogats digitalment. D'aquí, en sortiren dos documents d'interès. En primer lloc, un oratori dedicat a sant Joan de la Creu un 24 de juny.<sup>38</sup>

37. Han estat revisades les dues úniques caixes amb música de què disposa l'Arxiu i no s'ha pogut identificar cap obra de Llinàs.

38. BNC, «Collecció de Fullets Bonsoms», «Oratorio Armonico cuerpo mistico del año alegoria figura del extatico doctor San Juan de la Cruz, a quien en celebridad de su culto le dedicaron las religiosas del convento de la Encarnación de Carmelitas Calçadas de la ciudad de Barcelona el dia 24 de junio [...]».

Segons el catàleg de la BNC, el document està datat el 1701 a partir de les dates d'activitat de l'impressor. Tanmateix, Llinàs no començà a exercir a Santa Maria del Pi fins al 1709, per la qual cosa hi hauríem d'intuir una data posterior, ja que Llinàs hi consta com a mestre del Pi. L'altre dels documents és un plec de villancets que fa referència a la ja esmentada inauguració del convent de la Santa Madrona dels pares caputxins el dia 5 de juny de 1723. Com ja s'ha dit, en aquesta celebració cantaren les capelles de Santa Maria del Pi i de la catedral, l'una dirigida per Pau Llinàs i l'altra per Francesc Valls, autor dels quatre villancets.<sup>39</sup>

Ampliant la cerca a altres institucions, ha estat possible localitzar un altre plec de villancets a la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll (BLM). Es tracta de tres villancets cantats al convent de les clarisses de Nostra Senyora de Jerusalem a Barcelona, el 21 de setembre de 1732. De la mateixa manera, he realitzat una cerca a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), el qual també disposa de diversos plecs de villancets i impresos pertanyents als segles XVII i XVIII. Tanmateix, la cerca en aquest Arxiu ha resultat infructuosa. Cap dels plecs de villancets localitzats en aquest fons presenten informació sobre cants i celebracions duts a terme per la capella de música dirigida per Pau Llinàs. A continuació, s'ofereix la llista de les obres del compositor de què tenim notícia. L'ordenació s'ha dut a terme a partir del camp «Títol genèric» pel seu caràcter més sistemàtic.

39. Vegeu la nota 20.

TAULA 1  
Inventari de l'obra de Pau Llinàs

| Codi    | Localització | Títol genèric                  | Títol diplomàtic                                                                                         | Íncipit literari                                     | Cor                                            | Instruments                                      | Observacions                                                                     |
|---------|--------------|--------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|------------------------------------------------|--------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| LI/2-29 | ACG          | Motet per a 4 v<br>i Ac        | <i>Motete a la Virgen / A 4º /<br/>Beata Mater</i>                                                       | «Beata Mater et<br>intacta Virgo»                    | Ti 1/2, A, T                                   | Ac                                               | Ac estripat;<br>oxidació.                                                        |
| LI/2-31 | ACG          | Motet per a 8 v<br>i Ac        | <i>Llinas / Motete /<br/>Offertorium / Comuni<br/>Unios Mars / non P. a 8º<br/>Voc / Posuisti domine</i> | «Posuisti<br>domine in<br>capite erus»               | I Cor: Ti 1/2,<br>A, T; II Cor:<br>Ti, A, T, B | Ac                                               | Oxidació.                                                                        |
| LI/2-30 | ACG          | Motet per a 1 v<br>i Ac        | <i>Motete Al Smo Sto / A solo<br/>/ Ego sum panis vivus /<br/>Llinas</i>                                 | «Ego sum panis<br>vivus»                             |                                                | Ac(x)                                            |                                                                                  |
| LI/2-28 | ACG          | Villancet per a<br>4 v i Ac    | <i>Quatro al Smo Sto / El<br/>amor más fino</i>                                                          | «El amor más<br>fino la mayor<br>fineza»             | Ti 1/2, A, T                                   | Ac(x)                                            | Floridura; Ti 1<br>arrugat, desgastat,<br>taques.                                |
| LI/2-33 | ACG          | Villancet per a<br>4 v i Ac    | <i>Quatro / al santissimo<br/>sacramento / oy ostanta su<br/>grandeza / Llinas</i>                       | «Oy ostanta su<br>grandeza la<br>divina<br>magestad» | Ti 1/2, A, T                                   | Ac(x)                                            | Taques de fongs i<br>floridura; PS molt<br>desgastades i<br>menjades per corcs.  |
| LI/2-32 | ACG          | Villancet per a<br>4 v i instr | <i>Llinas / quatro al Santissimo<br/>/ Sacramento / Albricias<br/>Amantes</i>                            | «Albricias<br>amantes»                               | Ti 1/2, A, T                                   | Vó, Ac(x)                                        | A la portada es<br>llegeix: «Este año<br>se canta / y ahora<br>se puede cantar». |
| 122     | APSMP        | Gradual per a<br>4 v i instr   | <i>Gradual à quatro voces con<br/>/ Violines y Trompas. /<br/>Llinas</i>                                 | «Cenantibus<br>illis»                                | I Cor: Ti, A,<br>T; II Cor: Ti,<br>A, T, B     | Tpa 1/2, VI<br>1/2, Basso,<br>Ac-C(x),<br>Org(x) | B II Cor sense text.                                                             |
| 527     | APSMP        | Magnificat per<br>a 5 v i Ac   | <i>Magnificat a 5 / Llinas</i>                                                                           | «Magnificat<br>anima mea<br>Dominum»                 | I Cor: T;<br>II Cor: Ti, A,<br>T, B            | Ac-C(x)                                          | Es conserven 2 ex.<br>de T I Cor, B II<br>Cor i Ac-C.                            |
| 1056    | APSMP        | Missa per a 6 v                | <i>Missa à 6 á dos coros</i>                                                                             | «Kyrie eleison»                                      | I Cor: Ti 1/2;<br>II Cor: Ti, A,<br>T, B       | Ac                                               | També trobem un<br>qd d'Ac ap que<br>mesura 310 × 220<br>mm.                     |

| 1703                   | APSMP | Motet     |                                                                                                                                                                                                                                                                            | Ac                                                            | Incomplet.                                                                                                                |
|------------------------|-------|-----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FONS<br>MATA<br>530 14 | BLM   | Villancet | <i>In dedicatione S. /<br/>Michaelis Arcangeli. /<br/>Graduale. / Alleluja<br/>Michael Archangele.</i><br><br><i>Villancicos que se cantaron<br/>en el Religiosissimo, y Real<br/>Monasterio de Religiosas<br/>Claricias de N. Señora de<br/>Jerusalen... Villancico I</i> | «Que Florido<br>Portento»                                     | Incomplet; imprès<br>amb el text cantat i<br>algunes referències<br>sobre el context<br>d'interpretació;<br>sense música. |
| FONS<br>MATA<br>530 14 | BLM   | Villancet | <i>Villancicos que se cantaron<br/>en el Religiosissimo, y Real<br/>Monasterio de Religiosas<br/>Claricias de N. Señora de<br/>Jerusalen... Villancico II</i>                                                                                                              | «Aquella Flor,<br>que del Mundo<br>el amor Divino<br>arranca» | Incomplet; imprès<br>amb el text cantat i<br>algunes referències<br>sobre el context<br>d'interpretació;<br>sense música. |
| FONS<br>MATA<br>530 14 | BLM   | Villancet | <i>Villancicos que se cantaron<br/>en el Religiosissimo, y Real<br/>Monasterio de Religiosas<br/>Claricias de N. Señora de<br/>Jerusalen... Villancico III</i>                                                                                                             | «Si Isaac sube<br>al sacrificio<br>rendido»                   | Incomplet; imprès<br>amb el text cantat i<br>algunes referències<br>sobre el context<br>d'interpretació;<br>sense música. |
| M 1685/<br>II (80)     | BNC   | Cantata   | <i>Llinàs / Cantata con Violes y<br/>/ Flauta: a St. X(J)avier / Ó<br/>que humildad</i>                                                                                                                                                                                    | A<br>«Apóstol<br>soberano<br>portento<br>milagroso»           | Incomplet;<br>l'acompanyen unes<br>notes: «Siglo<br>XV II(I) 2 hojas<br>seltas (solo [alto] y<br>acompañamiento)».        |
| 4-I-109/<br>12         | BNC   | Oratori   | <i>Oratorio / Armonico. /<br/>Cuerpo mystico del / año;<br/>alegoria figura, del /<br/>Extatico Doctor / San Juan<br/>de la Cruz...</i>                                                                                                                                    | «Si el año<br>figura, En sus<br>estaciones»                   | Incomplet; imprès<br>amb el text cantat i<br>algunes referències<br>sobre el context<br>d'interpretació;<br>sense música. |



TAULA 1 (Continuació)  
*Inventari de l'obra de Pau Llinàs*

| <i>Codi</i>   | <i>Localització</i> | <i>Títol genèric</i>          | <i>Títol diplomàtic</i>                | <i>Íncipit literari</i> | <i>Cor</i>                                            | <i>Instruments</i> | <i>Observacions</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|---------------|---------------------|-------------------------------|----------------------------------------|-------------------------|-------------------------------------------------------|--------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| M 1683/<br>13 | BNC                 | Salm per a 10<br>v, Ac i Ac-C | <i>Laudate Dominum</i> / <i>Llinàs</i> | «Laudate<br>Dominum»    | I Cor: Tí 1/2,<br>A, T 1/2;<br>II Cor: Tí, A,<br>T, B | Ac, Ac-C           | L'acompanya una<br>nota: «Siglo XVII<br>12 hojas sueltas<br>(Tiple 1º y 2º<br>primer coro, alto 1º<br>y 2º primer coro,<br>tenor 1º y 2º<br>primer coro, tiple<br>2º segundo coro,<br>alto 2º segundo<br>coro, tenor 2º<br>segundo coro, baxo<br>segundo coro,<br>acompañamiento<br>ad organum y<br>acompañamiento<br>continuo).» |

## ABREVIATURES

- I. *Sigles d'arxius, fons musicals i biblioteques*
- |       |                                           |
|-------|-------------------------------------------|
| ACG   | Arxiu Capítular de Girona                 |
| AHCB  | Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona  |
| APSPM | Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi    |
| APSP  | Arxiu Parroquial dels Sants Just i Pastor |
| BLM   | Biblioteca Lambert Mata                   |
| BNC   | Biblioteca Nacional de Catalunya          |
| CatGi | Fons Musical de la Catedral de Girona     |
| SMPi  | Fons Musical de Santa Maria del Pi        |
- II. *Abreviatures per a la descripció dels documents musicals*
- |       |                       |
|-------|-----------------------|
| A     | alto                  |
| Ac    | acompanyament         |
| Ac-C  | acompanyament continu |
| ap    | apaïsat               |
| B     | baix                  |
| ex.   | exemplar              |
| f.    | foli                  |
| instr | instrument/s          |
| Org   | orgue                 |
| p.    | pàgina/es             |
| qd    | quadern               |
| T     | tenor                 |
| Ti    | tiple                 |
| Tpa   | trompa                |
| v     | veu                   |
| Vó    | violó                 |
| (x)   | xifrat                |

## BIBLIOGRAFIA

- ANGLÈS, Higini; PENA, Joaquim. *Diccionario de la música Labor*. Barcelona: Labor, 1954. 2 v.
- AVIÑOÀ, Xosé (ed.). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Edicions 62, 1999. 10 v.
- BALDELLÓ, Francesc. «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), de Barcelona». *Anuario Musical*, núm. 4 (1949), p. 155-179.
- «La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona». *Anuario Musical*, núm. 17 (1962), p. 209-241.
- BONASTRE I BERTRAN, Francesc. «El Barroc». A: *Història crítica de la música catalana*. Ed. Francesc Bonastre i Francesc Cortès. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 131-200.

- BONASTRE I BERTRAN, Francesc; GREGORI I CIFRÉ, Josep M. *Fons de l'Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009. (Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya; 2/1)
- CABRÉ I CERCÓS, Bernat. «Francesc Espelt (1690-1699) i la crisi de la Capella de Santa Maria del Mar de Barcelona». *Revista Catalana de Musicologia*, vol. I (2001), p. 55-72.
- CASADEMUNT I Fiol, Sergi. «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. IV (2011), p. 81-100.
- CASARES, Emilio; LÓPEZ-CALO, José; FERNÁNDEZ CUESTA, Ismael (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000. 10 v.
- CODINA I GIOL, Daniel. «La música religiosa a la ciutat de Barcelona (ss. XVII-XIX)». *Anuario Musical*, núm. 57 (2002), p. 97-111.
- CORTÈS, Francesc. «L'orgue català durant el segle XVIII: l'orguener Antoni Boscà i l'orgue de Santa Maria de Mataró». *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. XLVIII (1994), p. 19-33.
- DOLCET, Josep. «Músiques de la Barcelona barroca (1640-1711)». A: GARCIA ESPUCHE, Albert [et al.]. *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 162-224.
- FUENTES MILÀ, Sergio. «El órgano eléctrico de Aquilino Amezua para la Exposición Universal de Barcelona (1888)». *El Artista*, núm. 10 (2013), p. 64-92.
- GARCIA ESPUCHE, Albert (et al.). *Política, economía i guerra: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2012.
- GIRALT I RADIGALES, Jesús (dir.). *Gran enciclopèdia de la música*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1999. 8 v.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep M. «La controvertida preeminència musical de la seu dins la Barcelona de la segona meitat del segle XVI». *Anuario Musical*, núm. 46 (1991), p. 103-125.
- *La nissaga canetenca dels músics Milans i la seva relació amb Sant Josep Oriol*. Canet de Mar: Ajuntament de Canet de Mar: Centre d'Estudis Canetencs: Edicions Els 2 Pins, 2014.
- HOULE, George. *Meter in Music, 1600-1800: Performance, perception, and notation*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- MADURELL, Josep M. «Documentos para la historia de maestros de capilla, infantiles de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, núm. 3 (1948), p. 213-235.
- «Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, núm. 4 (1949), p. 193-220.
- «Documentos para la historia de músicos, maestros de danza, instrumentos y libros de música (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, núm. 5 (1950), p. 199-213.
- «Documentos para la historia de los maestros de capilla, cantores, organistas, órganos y organeros (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, núm. 6 (1951), p. 205-225.
- PAVIA I SIMÓ, Josep. *La música a la catedral de Barcelona al segle XVII*. Barcelona: Fundació Casajuana, 1986.

- PAVIA I SIMÓ, Josep. «La capella de música de la seu de Barcelona des de l'inici del s. XVIII fins a la jubilació del mestre Francesc Valls (14-3-1726)». *Anuario Musical*, núm. 45 (1990), p. 17-66.
- «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.
- *La música en Catalunya en el siglo XVIII: Francesc Valls (c. 1671-1747)*. Barcelona: CSIC. Institució Milà i Fontanals, 1997.
- PEDRELL, Felip. *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Palau de la Diputació, 1909.
- RICART I MATAS, Josep. *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona: Iberia, 1966.
- RIFÉ I SANTALÓ, Jordi. «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. 131-143.
- *Els villancets d'Emmanuel Gònima (1712-1792)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana de Musicologia, 2012.
- SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- SUBIRÀ, Josep. *Història de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.

## APÈNDIX DOCUMENTAL

Resultat de les oposicions que Llinàs guanyà per accedir al magisteri de Santa Maria el Pi, signat el 2 de setembre de 1711 (font: APSMP, «Documents Balde-lló»):

Molt Ill[ustr]e Señor

La gran honra q[ue] havem degut a V[ost]ra S[en]yoria<sup>a</sup> en la vacant del Magisteri de Capella de la p[rese]nt Ig[lesi]a<sup>a</sup> nomenantnos per examinadors en los examens de aquella plaza, nos precisa antes de tot a manifestar a V[ost]ra S[en]yoria<sup>a</sup> la gratitud q[ue] devem a tant favor; sent aquest tant gran, q[ue] nostra capacitat no sabrà ponderar quant es en nostra estimació, quedantnos solament la esperanza q[ue] en las ocasions q[ue] V[ost]ra S[en]yoria<sup>a</sup> se digne emplear la inutilitat nostra coneixerà V[ost]ra S[en]yoria<sup>a</sup> lo aprecio q[ue] fem de ellas en la execució de sos preceptes.

Antes de posar en noticia de V[ost]ra S[en]yoria<sup>a</sup> lo q[ue] se ha obrat en los días dels examens, tant de cant pla, cant de orga, contrapunt, y composició, direm a V[ost]ra S[en]yoria<sup>a</sup> q[ue] los subjectes q[ue] se son oposats a dit Magisteri (com V[ost]ra S[en]yoria<sup>a</sup> está ja plenament informat) son lo L[icencia]<sup>do</sup> Pau Llinàs, lo L[icencia]<sup>do</sup> Jaume Cassellas, lo L[icencia]<sup>do</sup> Fra[n]cis<sup>co</sup> Ordeitg, lo L[icencia]<sup>do</sup> Joseph Fortó, y lo L[icencia]<sup>do</sup> Joseph Picañol. Uns y altres han assistit a tots los exercicis, q[ue] se son fets en la p[rese]nt Ig[lesi]a<sup>a</sup> com tambe han complert ab la obligació de salm, y villancico q[ue] sels dona, dintre las 24 horas.

Avent fet madura reflexió sobre tot lo obrat, y havent pesat todas las circunstancias (justificant devant de Deu n[ost]ras conciencias) devem dir a V[ost]ra S[en]yoria<sup>a</sup>, q[ue] tots sinc opositors son habils, é idóneos, per la obtencio de dit puesto, pero ab esta diferencia, q[ue] al L[icencia]<sup>do</sup> Pau Llinàs graduam y se li deu de justicia lo primer lloch, per haver obrat en tot ab major acert q[ue] los demes, excedintlos tant en la viveza del discorrer com en la presteza del executar, acompanyant estas circunstancias un singular acert, aventse demostrat major en la composició de salm, y villancico, ahont es gran lo exces q[ue] fa als demes.

Lo L[icencia]<sup>do</sup> Joseph Fortó encara q[ue] en ninguna habilitat a igualat a Llinàs, y en los exercicis de faristol aja corregut igual, ab lo L[icencia]<sup>do</sup> Jaume Cassellas, com aja excedit a aquest en la composició del salm se li deu de justicia lo segon lloch.

Los L[icencia]<sup>dos</sup> Jaume Cassellas y Joseph Picañol posam en tercer lloch, a Cassellas per haver obrat ab mes acert en la major part de habilitats de faristol, principalment, lo segon y tercer dia, y Picañol averlo igualat en los exercicis del primer dia y composició del salm, y haver excedit a Cassellas y a [esborrall: Fortó] Joseph Fortó en la composició del villancico.

Al L[icencia]<sup>do</sup> Fran[cis]<sup>co</sup> Ordeitg posam en quart lloch q[ue] encara q[ue] ha donat molt bona satisfació, ha obrat inferior a tots los demes.

I perq[ue] V[ost]ra S[en]yoria<sup>a</sup> quede perfectament enterat de la diferencia q[ue] conexem entre tots los oposats direm: q[ue] la habilitat de Pau Llinàs estimam en 1200 [lliures]. La de Joseph Fortó a 800 [lliures]. Las de Jaume Cassellas, y Joseph Picañol a 700 [lliures] y la de Fran[cis]<sup>co</sup> Ordeitg a 450 [lliures]. Valentnos de esta paritat per

major explicació de tot lo sobre dit. V[ostra] S[enior]ª ab sa gran inteligencia, y acostumat acert, farà la elecció q[ue] mes ben vista li sia, q[ue] aquella serà la q[ue] nosaltres venerarem per millor. Així ó sentim, y firmam cada hu de sa ma propia vuy als 2 de setembre 1711.

Fra[ncis]º Valls p[rever]º i m[estr]º de capella de la Seu de Bar[celo]ª.  
 Lluís Serra pr[ever]º e y m[estr]º de capella de S[an]ª M[ari]ª del M[ar].  
 Thomas Milans p[rever]º e y m[estre]º de cap[ell]ª del Palau.  
 Francesc Llussà p[rever]º e organista de N[ost]rª S[enyo]ª del Pi.

Testament de Pau Llinàs, signat el 29 de juny de 1748:

Die XXIX (29) mensis Juny anno á Natte. Domine MDCCXXXVIII (1748)  
 Bar[celo]ª.

En nom de nostre señor Deu Jesuchrist, y de la Gloriosa é humil Verge Maria Mare sua y Señora nostra sia Amen. Jo Pau Llinàs P[re]b[e]re, y Beneficiat de la Parroquial Iglesia de Nostra S[enyo]ª del Pi de la present ciutat de Bar[celo]ª y Mestre de Capella de dita Iglesia, fill l[ile]gitim y natural de Agustí Llinàs Fuster ciutadà de Bar[celo]ª y de Emerenciana Llinàs, y Basas conjuges defuncts. Trobantme ab alguna indisposició corporal, empero ab tot mon bon enteniment, sana é integra memoria y clarparlar, volent disposar de mos bens fas, y ordeno lo present meu testament, última, y darrera voluntat mia en y ab lo qual elegesch en Marmessors, y del present meu testament executors al R[ever]nt D[o]ª Joan Más P[re]b[e]re y Beneficiat de dita Parroquial Iglesia, y a Eulalia Massó, y Llinàs muller de Joseph Massó [Aa]ssahonador ciutadà de Bar[celo]ª ma Germana als quals y al altre de ells dono ple poder y facultat de cumplir, y executar la present mia testamentaria disposició si, y conforme per mi avall trobarán ordenat y disposat.

Primerament, y avans de totas cosas vull, orden, y man que tots los dines que lo dia de mon obit jo deuré, sian pagats y totas las injurias á restricció de las quals seré tingut y obligat, emenadas y satisfetas de mos bens si, y conforme de dits deures, é injúrias legitimament constará.

Elegesch la sepultura al cos meu fahedora en dita Parroquial Iglesia de Nostra S[enyo]ª del Pi la qual vull esserme feta de una cove, y quatre ciris y per ella gastat de mos bens lo que sia necessari.

Item vull, orden, y man que encontinent de seguit mon obit y lo mes prest sia possible, per salut y repós de la mia anima, de la de mos Pares, y demes per qui tinga obligació á Deu pregar, me sian fetas dir y celebrar per dit R[ever]nt D[o]ª Joan Mas P[re]b[e]re mon Marmessor vint y cinch missas [esborrall] de Caritat sis sous quiscuna.

Item Deix y l[le]go al Ill[ustriss]im y R[ever]nt Señor Bisbe de la present ciutat mon superior per dret de Superioritat un moravati, valent deu sous.

Item Vull, y man que tots los borradors, y papers de musica y solfa ses trobarán en mon poder sian repartits igualment entre Joseph Pujol Mestre de Capella de la Sta. Iglesia de esta ciutat mon nebot, Joan Batista Vidal Mestre de Capella de dita parroquial iglesia de Nostra S[enyo]ª del Pi, y Joan Bati[st]a Bruguera Clergue.

Tots los altres emperó bens meus mobles, é immobles haguts, y per haver noms, veus, drets, forsas, y accions mias universals ahont se vulla sian y en qualsevol gene-

ro, ó especie concistescan, y que á mi me pertañen y pertañerán ara, y en lo esdevenidor en qualsevol part del mon per qualsevols rahons, drets, títols, y causas; Deix y atorch á dita Eulalia Massó y Llinás ma germana, y marmessora, instituint aquella á mi hereva universal á totes las voluntats liberament fahedora.

Fas memoria que trobantme altres dels marmessors del R[evere]nt D[o]<sup>n</sup> Joan Valls, y Cendra P[re]b[e]re y Beneficiat que fou de dita Parroquial Iglesia de Nostra S[eñ]o<sup>ra</sup> del Pi, com a tal marmessor cobri diferents quantitats, y he quedat devent sinquanta quatre pesas de vuyt de una lliura vuyt sous cada una las quals vuy sian pagadas de mos bens.

Axi mateix fas memoria que lo q[erid]<sup>o</sup> D[on]<sup>t</sup> Anton Cassani [HouS. PubS.] de Barña per cent fins me deixá gracios ament setse lliuras setse sous, que encara que es veritat que no servien per mi come ll matteix ja ho sabia, no obrant havent las ja abonadas vull y es ma voluntat que aquellas de mos bens sian pagadas al heréu, y successor de dit q[erid]<sup>o</sup> Anton Cassani.

Ho menos fas memoria que estich devent a Joan Llusachs Fuster ciutedá de Barña trenta set lliuras moneda Barcelonesa á saber es vint y cinch lliuras á cumpliment de aquellas sinquanta que prometi donar en dos á Francisca Llusachs y Pujol ma naboda, quant contractá matrimoni ab dit Joan Llusachs, y las restans dots que dit Joan poch temps ha me deix á gracios ament las que vull sian pagades de mos bens

Item per quant me trobo fer, y prestar á la R[evere]nt Comunitat de P[re]b[e]ras de S[an]t<sup>a</sup> Jaume Apostol de la present ciutat un censal de preu cent setanta lliuras, y penció vuyt lliuras deu sous, lo qual fora ja lluhit á no haverme sobre vingut de esta part de mes de sis anys una feridura que me ha impedit lo poder continuar ma residencia y empleo, y de dit censal se trova fermansa Anton Pujol Fuster ciutedá de Barña mon cunyat, y no sia just que del que no tingué ningún benefici, mes que ferme esta mercé prega ocasionarli algún perjudici. Perço vull y esma voluntat que immediatament de seguida ma mort, sia venuda la part de mos bens, que será necessaria per sa lluiació, y extinció de dit censal y paga de las pencias que de aquell aleshores se estarán devent per aque de esta manera dit Anton Pujol quede libre de dita obligació com y tambe las demás quantitats sobre expressadas.

Revocant, cassant, y annullant ab lo present meu testament tots y qualsevols altres testaments, eo especies de ultima voluntat permitins lo die present fets, y fetas en poder de qualsevols horaris, encara que en aquells, y aquellas hi hagués qualsevols paraulas derogatorias de las quals ab lo present no degué fer expressa menció per quant de aquellas me penit, y vull que lo present meu testament a tots los altres prevalega.

Aquesta es la mia última, y darrera voluntat, la qual vull que valega y valer ha ja per dret de testament, é sino valia, ó valer no podía per dret de testament, almenys vull que valega, y valer haja per dret de codicil testament [nuneu patiu], o per aquella Especie de ultima voluntat que millor de dret valer, y tenir podrà.

De la qual mia testamentaria disposició lo oblit meu seguit vull ne sian fetas, y donadas tantas copias, y tresllats quants, y quantas demanadas ne serán per lo hereu Llegataris, y demás de qui será interés, substancia del fet en res no mudada

Fet y firmat fou lo present meu testament en la p[rese]nt ciutat de Barña, y en un dels quartos de la casa de la propia habitació de dit testador vuy que contam als

vint y nou días del mes de Juny any de la Nativitat de nostre S[eño]<sup>r</sup>. Deu Jesuchrist de mil set cents quaranta y vuyt Sen[ñ]yal de mi Pau Llinàs P[re]b[e]re testador demunt dit que lo present meu testament lloho, aprovo, ratifico y confirmo.

Testimonis cridats y per boca propia de dit R[everen]t testador â la firma de son testament pregats son Joan Batista Pujol clergue, y Jaume Clavera Jove Mestre de Casas en Bar[celo]na habitants.





## TRES VERSIONS D'UN RESPONSORI DEL DIA DE CORPUS, «QUI MANDUCAT CARNEM MEAM», D'EMMANUEL GÒNIMA

REINALD DEDIES

Societat Catalana de Musicologia

### RESUM

Del mestre de capella de la seu de Girona Emmanuel Gònima s'han conservat tres versions del responsori de matines «Qui manducat carnem meam». Per explicar tal redundància, no n'hi ha prou amb la importància de l'ofici de matines en la pràctica litúrgica i social al segle XVIII. Intervé, sobretot, l'evolució estilística del mestre i, amb ell, de l'escriptura musical al llarg del segle XVIII, amb una desaparició progressiva de la policoralitat, que s'evidencia analitzant les tres versions.

PARAULES CLAU: segle XVIII, Emmanuel Gònima, matines, responsori, policoralitat, evolució estilística.

### THREE VERSIONS OF THE CORPUS CHRISTI RESPONSORY *QUI MANDUCAT CARNEM MEAM* BY EMMANUEL GÒNIMA

### ABSTRACT

Three versions of the matins responsory *Qui manducat carnem meam* by the chapel master of Girona Cathedral Emmanuel Gònima have been preserved. The importance of the office of matins in the liturgical and social practices of the 18th century, however, does not suffice to explain such a redundancy. Indeed, a special influence was exerted by the chapel master's stylistic development in conjunction with the evolution of musical composition over the course of the 18th century, when there was a progressive disappearance of polychorality as may be observed by studying the three versions.

KEYWORDS: 18th century, Emmanuel Gònima, matins, responsory, polychorality, stylistic development.

Als segles XVII i XVIII, hom donava molta importància a l'ofici de matines en els dies de solemnitats o de Setmana Santa. Se solia anticipar al vespre precedent, després de completes. Podríem dir que, en una època que les ocasions de sentir música eren escasses, tals funcions litúrgiques assumien, també, la funció d'un veritable concert festiu, molt ben construït. Bona part de la producció dels mestres gironins hi va destinada: de Josep Gas tenim uns vint-i-cinc responsoris, unes lamentacions i cinc salms i d'Emmanuel Gònima, una vintena de responsoris, als quals cal afegir cinc lamentacions de Setmana Santa i bona meitat dels seus deu salms.

Contràriament a la pràctica monàstica, en què vuit o nou responsoris eren cantats amb polifonia, a la catedral de Girona sembla que només el primer salm i el primer responsori de cada nocturn eren tractats musicalment: tenim rastres de tal manera de fer, per part de Gònima o de Gas, per les matines de sant Narcís o de la Mare de Déu, quan, pels oficis dels fundadors d'ordes monàstics (sant Domènec, sant Francesc), el mateix Gas deixa un conjunt complet de vuit o nou responsoris: no pot ser per casualitat.

Doncs les matines presentaven sis obres àmplies, separades per unes salmòdies probablement simples dels dos altres salms de cada nocturn, i les lligons amb els altres responsoris (el segon i tercer de cada nocturn) a cant pla o merament llegits.

Per al dia de Corpus, l'Arxiu Capítular de Girona conserva del mestre Gònima:

— el primer salm de cada nocturn: salm 1r «Beatus vir qui non habiit» (G 42/91), salm 19 «Exaudiat» (G 42/84), salm 42 «Judica me» (G 43/115);

— els responsoris primers del segon nocturn «Cenantes» (G 42/68) i del tercer «Qui manducat» (G 42/73) que pertanyen, possiblement, a un conjunt del qual el del primer nocturn «Immolabit hædum» s'haurà perdut.

— Però també trobem a la Biblioteca de Catalunya, encara que provinents de Girona, tres responsoris per a Corpus d'estil molt diferent:

- el mateix responsori primer del primer nocturn «Immolabit hædum» (M 736/26);
- dues versions del responsori primer del tercer nocturn «Qui manducat» (M734/12 i 13).

Així, doncs, del mateix Gònima s'han conservat tres versions del «Qui manducat carnem meam», una a l'Arxiu Capítular de Girona i dues més a Barcelona. Si no és rar que un autor tracti musicalment diverses vegades un text litúrgic d'ús freqüent (*Magnificat*, *Salve Regina*...), per a un responsori de matines el cas no és gens freqüent.

Vegem, primer, quins punts comuns podem trobar en les tres versions:

— L'efectiu vocal de vuit parts repartides en dos cors: els dos cors tenen papers d'importància i de dificultat equiparables; no obstant això, les seccions a un sol cor, o a duo o a solo, generalment els versicles, són atribuïdes preferentment a elements del primer cor. I la tessitura és sovint més aguda en les parts del primer cor. Això es troba en moltes altres obres del mestre.

— La independència de les parts corresponents en els dos cors: si en obres més tardanes, a final de segle XVIII, i en algunes del mateix Gònima, el segon cor ve només a duplicar les parts del primer, cosa que condueix a la desaparició *de facto* de la policoralitat en reduir-la a una oposició solistes-cor, en els responsoris de Gònima les seccions en què els dos cors s'ajunten són escrites a vuit parts reals, tret d'uns pocs compassos, generalment en conclusió d'una secció. Només els instruments poden duplicar, encara que no sistemàticament, les parts vocals, principalment les del segon cor.

— L'estructura de les composicions respecta la forma litúrgica: dos hemistiquis pel cor, un verset per un petit cor o solista i repetició idèntica del segon hemistiqui. Per ambdós hemistiquis del respost,

- cada frase sol començar amb uns pocs primers mots tractats en diàleg breu entre els dos cors, generalment d'escriptura molt vertical;
- el text que segueix després és desenvolupat en imitació;
- la frase acaba com havia començat, amb respostes en acords, i els cors s'ajunten en l'última fórmula cadencial.

Sovint, la frase és repetida, transportada a un to veí (dominant, relatiu), per donar equilibri a les seccions, i a l'obra l'amplària desitjada. El primer hemistiqui acaba amb una cadència al to de la dominant; el segon, que ha de ser repetit després del verset per concloure, al to principal.

— El verset, molt diferent i individualitzat, és deixat a elements del primer cor a solo, a duo a estil d'ària o en cànon a quatre, i, si consta, la instrumentació, amb paper concertant important, s'alleugereix prescindint de les trompes que solen fer el «farcit harmònic» en les altres seccions.

El responsori és una obra autònoma, encara que participi, sovint, d'un conjunt coherent per un ofici de matines. La forma podria ser equiparada a la d'un villancet amb tornada, cobla i resposta final del cor, però guarda un caràcter més estricte. Recordem que un gènere i altre acabaran per competir en certs oficis de matines.

Una explicació de l'existència de les tres versions del mateix responsori, l'hem cercada en l'evolució de l'estil del mestre Gònima i, amb ell, de l'escriptura musical al llarg del segle XVIII.

La primera, que designarem com a versió A, és la de l'Arxiu Capitular de Girona (G 42/73); segueix perfectament el model del doble cor hispànic de final de segle XVII, tal com practicava uns vint anys abans Gas, fet d'alternances de diàlegs en acords entre els dos cors, que generalment intercanvien les parts de tiple 1 primer cor i tenor segon cor, i seccions en imitació. Sembla, doncs, una obra de principi de carrera, però de cap manera la d'un principiant: la mestria de l'autor és palesa particularment en les seccions de contrapunt. Vegem-ne dos exemples:

— La primera imitació (c. 6-12) (figura 1.1) es fa a quatre entrades sobre d'un tema en gamma descendent que ja trobem quasi idèntic en Gas, per exemple en el *Christe* de la missa a 7 (G 41/22). Però la segona (c. 16-25) (figura 1.2) reprenen, en quatre entrades més repartides en els dos cors, el mateix tema sobreposat a un contratema en gamma ascendent, i aparella dues parts (B II - T II, Alt II - Ti II, T I - Alt I, Ti2 I - Ti1 I) a l'estil d'una exposició de fuga.

— El verset és un cànon perfecte sobre un tema de setze compassos a quatre entrades a distància d'un compàs: T, Ti2 a l'octava, Alt al diapente, i Ti1 al diapente (figura 2).

Són testimoniats eloqüents de qualitat l'equilibri de la construcció en tres parts, quatre si tenim en compte la repetició (respectivament, 28, 24 i 22 compassos); la simetria de les dues seccions del respons *stricto sensu*, i la congruència entre els motius musicals i el contingut semàntic del text en el verset (agilitat alegre sobre «non est alia natio tan grandis», to solemne i posat amb valors més llargs sobre «sicut Deus noster adest a nobis»).

Amb la segona versió, B, la diferència més evident rau en la presència d'instruments, a més del baix continu:

— un orgue que, com de costum en els dobles-cors, duplica el baix del segon;

— dos violins i un «acompañamiento para los violinos», instrument no identificat: a més d'introduir l'obra o el verset, tenen una funció concertant en diàleg amb el primer cor i dupliquen les entrades del tema quan intervé el segon cor;

— dues trompes que fan «farcit harmònic» i sosteniment rítmic sota els violins o les veus, i callen quan el primer cor intervé sol, com també passa en el verset.

L'obra és més llarga (108 compassos, en contra de 75 en la versió A), no pas perquè s'allarguin les parts cantades, sinó perquè els instruments sols intervenen àmpliament en introducció amb temes que tornaran al llarg de l'obra, cosa que li dona coherència i unitat tot fent puntuacions o respiracions instrumentals.

L'estructura mateixa del respons comença a mostrar signes d'evolució: no tant en les seccions en imitació, però sí en les respostes d'inici i final de frase entre els cors: si la primera intervenció té forma habitual, encara que reduïda a dos compassos sobre «qui manducat» (c. 8 i 9), les altres dues del primer hemistiqui van introduïdes per un petit duo abans dels acords (c. 43-51) (figura 3). En el segon hemistiqui (figura 4), la verticalitat característica de tals intervencions és atenuada; vocalismes en la part inferior sobre «in me manet», motiu ornat (el mateix que a la imitació precedent —c. 61-64— o en la que seguirà —c. 74-77) en tres parts, la quarta fent un embrió de *cantus firmus*, sobre «et ego in eo» (c. 71-74)... Sembla, doncs, que es deprecien aquestes tan típiques respostes de caràcter vertical i que se les vulgui esmorteir, donant-los un aspecte menys auster i més integrat en les frases en contrapunt amb què contrastaven. Però és en el verset (figura 5) que el nou estil es manifesta més clarament: les parts instrumentals reduïdes als violins i baix continu hi fan un diàleg concertant amb la veu de tenor a solo. Es tracta d'una ària, amb dues parts corresponents a la partició del text en dues posicions. En la primera, sobre «non est alia natio tam grandis», la temàtica dels set compassos d'introducció serveix també per contestar el tenor que desenvolupa un tema propi, exposat i després repetit i desenvolupat. Els dos violins se segueixen isorítmicament en terceres o sextes segons les necessitats de la tessitura, i només s'independitzen per a unes breus imitacions a principi de frase, o quan el segon acompanya amb valors més llargs el primer. Uns dos compassos instru-

mentals acaben aqueixa primera proposició. En la segona part, sobre «que habeat deos apropinquantes sibi», els violins contesten amb el motiu que ha cantat el tenor, i a l'inrevés, donen el motiu que reprendrà la veu sobre «sicut Deus noster adest nobis», abans que s'ajuntin violins i veu per a l'última repetició i la cadència final.

La tercera versió, C, no manifesta un canvi tan pronunciat, sinó que confirma les tendències aparegudes en la B.

En la introducció instrumental, més desenvolupada, els violins fan un paper equivalent al de la versió B, i donen material temàtic que servirà per puntuar tot el cor i donar-li coherència. Però l'efectiu instrumental és completat amb dos oboès que anticipen el paper de les veus dialogant amb els violins o ajuntant-s'hi al final en la fórmula cadencial.

Les respostes d'un cor a l'altre a l'inici o final de frase ja han desaparegut: en el primer hemistiqui, (figura 6) uns duos (Ti1 I - T I, Ti II - T II) es responen amb breu conclusió del *tutti* (c. 19-22). La frase segueix en imitació de quatre entrades al primer cor, sense intervenció final del segon cor. Després de cinc compassos instrumentals que donen una versió reduïda de la introducció inicial, torna la mateixa estructura eixamplada: duo Ti2 I - Alt I, Ti II - Alt II amb *tutti* final (c. 35-38), imitació (c. 40-50) de quatre entrades en el segon cor represes al primer cor, resposta al segon cor amb el tema al baix i les altres veus en acords, i una altra entrada al tenor del primer cor (que fa funció de baix) amb acompanyament del *tutti*.

El segon hemistiqui reprèn la fórmula del primer: introducció (c. 57-66) construïda com la inicial amb el mateix paper dels violins i oboès, duo breu amb puntuació del *tutti* (c. 67-69), repetit (c. 71-73); en lloc de les imitacions, trobem un contrapunt sobre una mena de *cantus firmus* al Ti2 en el primer cor (c. 75-80), i, una vegada més, intercanviant els papers dels cors, duo i contrapunt (c. 86-95), aquest darrer repetit pels dos cors junts amb parts duplicades (Ti1 I - T II, Ti2 I - T II, Alt I i II, T I - B II). En els tres compassos cadencials, els dos cors s'ajunten amb parts independents, per a una última cadència hexacordal.

Cal notar que els dos cors tenen una importància equiparable, i que l'escriptura contrapuntística resta predominant; l'evolució es nota, sobretot, amb la presència dels oboès i el paper concertant dels instruments, tret de les trompes.

Aquí també és en el verset (figura 7) que es manifesta plenament el nou estil. Podríem dir que, després dels catorze compassos introductius en què els dos violins fan diàleg amb els dos oboès, sobre el baix continu (les trompes callen en el verset), es tracta d'un diàleg a tres, tres grups de dues parts (les veus de triple, els violins i els oboès): fan una conversa equilibrada, cadascú amb les seues intervencions, o ajuntant-se de dos en dos, duplicant-se a vegades. Les veus no tenen paper predominant, i quan els tres grups toquen a l'encop, un dels grups d'instruments es limita a sostenir lleument els altres dos. Un fet notable: el text no és partit en dues seccions, sinó que és donat sencer (19 compassos) abans de ser repetit, més compactat (11 compassos), amb paper reduït dels instruments, en una mena de llarga cadència.

Comparant les tres versions del responsori «qui manducat», hem pogut seguir l'evolució estilística del mestre Gònima i, amb ell, de la música sacra en bona part del segle XVIII. Del mateix Gònima, deixant de banda alguns responsoris a 6 veus, que fan part d'un conjunt d'una quinzena d'obres prou homogeni i de gran qualitat, podríem trobar altres responsoris a 8 o 9 veus, testimonis d'aqueixes etapes de l'evolució:

— com «Qui manducat» A: «Cenantibus» a 8 (G 42/68), «Propter testamentum» a 9 (G 43/93), «Beatissimae virginis Mariae» a 8 (Biblioteca de Catalunya (BC), M 749/31),

— com «Qui manducat» C: «Immolabit haedum» (BC, M 736/23).

Però no s'acaba l'obra del mestre amb aqueixos darrers responsoris: aconseguiríem l'últim terme amb dos altres de l'ofici de la Mare de Déu, «Equitatu meo» (BC, M 744/34) i «Omnes moriemini» (BC, M 744/35), i els tres de l'ofici de sant Narcís «Corona aurea» (G 42/75), «Honestum fecit illum» (BC, M 736/23) i «Exploratores evangelicos» (G 42/77), que semblen fer part d'una obra completa amb els tres salms de matines dels màrtirs, 111 *Beatus vir qui non abiit* (G 42/91), 10 *In domino confido* (G 42/83) i 4 *Cum invocarem* (G 43/135).

Podríem veure com desapareix l'esperit del doble cor en reduir-lo a una oposició entre solistes designats com a primer cor, i el cor pròpiament dit, el segon, que intervé només duplicant el primer.

Veuríem com es tuda l'alternança estructural de seccions en acords verticals, i d'altres en contrapunt, i com les àries a solo o a duo prenen importància.

Però, a parer meu, és en les etapes precedents, les dels tres «qui manducat», que el mestre Gònima ha compost les seues millors obres. I això fa que la seua trajectòria professional sigui emblemàtica de la música sacra a Catalunya. Quan s'acaba el segle XVIII, el gran moment ja s'ha acabat, i Emmanuel Gònima ha deixat de viure.

*exemple 1*  
*Versió A*

Qui man-du-cat car-nem me - am et bi-bit me-um san-gui-nem bi-bit

Qui man-du-cat car-nem me - am et bi-bit

Qui man-du-cat car-nem me - am et bi-bit me-um san-gui-nem bi-bit me-um san-gui-

Qui man-du-cat car-nem me - am

Qui man-du-cat car-nem me - am

Qui man-du-cat car-nem me - am

Qui man-du-cat car-nem me - am

Qui man-du-cat car-nem me - am

me - um san-gui-nem san - gui - nem Qui man - du-cat car-nem me - am

me-um san-gui-nem bi-bit me-um san-gui-nem Qui man - du-cat car-nem me - am

- nem et bi-bit me - um san-gui-nem Qui man - du-cat car-nem me - am

et bi-bit me-um san - gui - nem Qui man - du-cat car-nem me - am

Qui man - du-cat car-nem me - am et

Qui man - du-cat car-nem me - am

Qui man - du-cat car-nem me - am

Qui man - du-cat car-nem me - am et

Qui man - du-cat car-nem me - am et

7 4# 6 6 7 4 6

FIGURA 1.1



FIGURA 1.2

FIGURA 2



FIGURA 4.1

66

in me, in me ma - net, in me, in me  
in me, in me ma - net, in me, in me  
in me, in me ma - net, in me, in me  
in me, in me ma - net, in me, in me  
in me, in me ma - net, in me, in me

67

ma - net, et e - go in e - o, et  
ma - net, et e - go in e - o, et  
ma - net, et e - go in e - o, et  
ma - net, et e - go in e - o, et  
et e - go in e - o, et e - go in e - o, et e - go in e - o, et

FIGURA 4.2

75

79

FIGURA 4.3



## Verset tenor a solo

84 *Versió B*

I tenor

violí primer a 4

violí segon a 4

acomp. continu

*Largo*

*Non est*

87

91

Non est a-li-a na-ti-o tam gran-dis Non est a-li-a

95

na-ti-o tam gran-dis tam gran-dis

FIGURA 5.1

The image displays a musical score for three versions of a responsory for Corpus Day. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and includes vocal lines with lyrics. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number in a circle: 98, 101, 103, and 106. The lyrics are in Latin and are written below the vocal staves. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some performance markings such as *p* (piano) and *D.C. al Fine*. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

98 que ha - be - at

101 de - os a - pro - pin - quan - tes si - bi, a - pro - pin - quan - tes

103 si - bi, si - cut De - us nos - ter a - dest no - bis,

106 si - cut De - us nos - ter a - dest no - bis, a - dest no - bis. *D.C. al Fine*

FIGURA 5.2



[illegible]

FIGURA 6.1

[illegible]

FIGURA 6.2



FIGURA 6.4

FIGURA 6.4

## Verset a duo

(106) *Versio C*

I ti 1

I ti 2

vii

vii

ob 1

ob 2

A. C. *Largo*  
*Non es alia*

(111)

(116) *Non est a -*  
*Non est*  
*p*

FIGURA 7.1

The image displays a musical score for three versions of a responsory for Corpus Day. The score is written for a choir and keyboard accompaniment, spanning measures 121 to 132. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the keyboard (Right and Left Hand) are arranged in a standard choral format. The lyrics are in Latin, and the music features various dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte). The score is divided into three systems, each corresponding to a different version of the responsory.

**Measure 121:** The vocal parts enter with the lyrics "li-a na-ti- o tam gran- dis, tam gran- dis". The keyboard accompaniment provides a rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes.

**Measure 126:** The vocal parts enter with the lyrics "que ha- be- at". The keyboard accompaniment continues with a steady eighth-note pattern.

**Measure 132:** The vocal parts enter with the lyrics "de- os a- pro-pin-quan-tes si- bi, si-cut De-us nos-". The keyboard accompaniment provides a rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes.

FIGURA 7.2

137

ter a- dest no- bis. Non est a - li-a na-ti-o tam gran- dis que ha-be-at

ter a- dest no- bis. Non est a - li-a na-ti-o tam gran- dis que ha-be-at

143

de-os a - pro-pin-quan- tes si-bi, si- cut De- us nos- ter a - dest no- bis,

de-os a - pro-pin-quan- tes si-bi, si- cut De- us nos- ter a-dest no- bis,

147

a- dest no- bis. *D.S. al Fine.*

a- dest no- bis.

FIGURA 7.3



## LES FLAUTES DE VIDRE DEL MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA (1839 I 1844)

*MONTSERRAT GASCÓN*

Grup de Recerca en Interpretació i Creació Musicals (2014 SGR 1382)  
Escola Superior de Música de Catalunya

### RESUM

París, 1806. Claude Laurent, rellotger parisenc, patenta un instrument que captiva alhora músics i aristòcrates de tot Europa: una flauta de vidre, argent i —en ocasions— amb incrustacions de pedreria que sedueix fins i tot Napoleó Bonaparte i el tsar de Rússia Alexandre I. La genialitat del seu model no es limita al material emprat, sinó que, per tal d'integrar el mecanisme en el vidre, Laurent idea un sistema de subjecció de les claus que perdura encara avui en dia en la construcció dels instruments de vent.

El Museu de la Música de Barcelona conserva dos exemplars del constructor parisenc registrats com a adquisició l'any 1944, sense més dades que ens ajudin a explicar la seva arribada a la ciutat. La restauració d'un d'ells em va oferir la possibilitat d'interpretar diversos concerts amb aquest instrument tan especial. El present treball és fruit del meu afany per aprofundir en un episodi de la història de la flauta tan fascinant com poc conegut i estudiat fins al moment.

**PARAULES CLAU:** Claude Laurent, Joseph Dominique Breton, flauta de vidre, Museu de la Música de Barcelona, Drouët.

### THE GLASS FLUTES OF BARCELONA'S MUSIC MUSEUM (1839 I 1844)

### ABSTRACT

Paris, 1806. Claude Laurent, a Parisian watchmaker, patented an instrument that captivated musicians and aristocrats alike throughout Europe: a flute of glass and silver, occasionally with stone incrustations, which delighted even Napoleon Bonaparte and the Czar of Russia Alexander I. The genius of his flute was not limited to the material used to make it, however, but also involved the fact that, in order to integrate the mechanism within the glass, Laurent devised a system for attaching the keys which is still used today in the making of wind instruments.



Barcelona's Music Museum possesses two flutes by Laurent, the purchase of which was recorded in 1944, although no further data are available which could help to explain their arrival in the city. The restoration of one of these flutes offered me the chance to give several concerts with such a very special instrument and this paper is the result of my interest in learning more about this quite fascinating but as yet little known and studied aspect of flute history.

KEYWORDS: Claude Laurent, Joseph Dominique Breton, glass flute, Barcelona's Music Museum, Drouët.

Els àngels, al Cel, han obert un llibre  
que era segellat ab set segells de cera roja,  
i n'han llegit una línia en veu alta, ab les seves veus pures  
a la manera d'una flauta de cristall.  
*Xènius*<sup>1</sup>

Símbol de puresa i perfecció, el cristall és en moltes cultures el nexa entre el món dels sentits i el món espiritual, entre el que és visible i el que és invisible. Per als alquimistes, el procés d'obtenció del vidre equivalia a un camí de transformació i purificació, i se'l relacionava amb la tan cobejada pedra filosofal. Si bé són dos elements diferents, s'ha conferit una simbologia similar al cristall i al vidre, atesa la transparència i fragilitat que comparteixen, propietats que desafien la seva materialitat. Altrament, existeix una gran ambigüitat en l'ús habitual del terme. S'anomena també *cristall* al vidre amb alt contingut en plom —com el cristall de Bohèmia— per la seva alta qualitat. Poèticament, sovint es parla de *cristall* quan es vol fer referència a un objecte de vidre.

Literats i artistes han evocat el so d'una flauta de cristall per despertar en la nostra imaginació els tons més nítids i intangibles.<sup>2</sup> Ja la cançó de gesta francesa *Huon de Bordeaux*,<sup>3</sup> anònima del segle XIII, ens parla d'una flauta de vidre com a metàfora d'una veu immaterial i misteriosa que s'adreça a l'heroi per indicar-li el camí cap a la font de l'eterna joventut:

L'amant d'Esclarmonde ne sortit de ce ravissement que pour écouter une voix  
mélodieuse comme une flûte de cristal, qui venait de l'appeler par son nom.

Una de les referències més antigues que tenim de l'existència d'una flauta de vidre la trobem en l'inventari dels instruments musicals d'Enric VIII, rei d'Angla-

1. Eugeni d'ORS, «El minut profund», *La Veu de Catalunya* (Barcelona) (14 juny 1910, vespre), p. 1.

2. Vegeu Montserrat GASCÓN, «Les flautes de vidre de Claude Laurent. Una joia del Romanticisme», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 318 (abril 2011), p. 4-7.

3. Anònim, segle XIII, *Huon de Bordeaux*, cap. XXXIII, p. 41 (reed.: *Des romans de chevalerie mis en prose française moderne*, vol. 1, París, Alfred Delvau, 1869, p. 185).

terra entre 1509 i 1547 i notable flautista. En aquest catàleg s'inclouen flautes traverseres de fusta, d'ivori, tres de vidre i una de fusta pintada imitant el vidre:<sup>4</sup>

[...] 5 Flutes of ivory tipped with gold enamelled black; 5 cases of four flutes, one missing; a case of 15 flutes; a case of 7 flutes; a flute and 2 fifes of black ebony tipped with silver in a red leather bag; 3 glass flutes and one of wood painted like glass; 3 wood flutes; 3 more flutes in a red leather bag; all at Westminster.

En el tractat *Harmonie universelle*, publicat l'any 1636, Mersenne detalla que les flautes traverseres poden ser de fusta de prunera, de cirerer, de boix i d'altres fustes fàcils de perforar, però també que «elles sont aussi fort bones de chrystal, ou de verre & d'ebene».<sup>5</sup>

Tanmateix, va ser Claude Laurent (1774-1849), un rellotger de París avesat als treballs de precisió, qui va idear i construir un dels instruments més captivadors de l'Europa del segle XIX: una flauta elaborada amb vidre i argent que, a més de la seva perfecció tècnica, s'adeia plenament amb els cànons estètics que perseguien els ideals romàntics de bellesa, puresa i singularitat. El seu invent va despertar una gran expectació en la societat europea i, ràpidament, va adquirir una gran reputació i una distingida clientela, de manera que va traslladar el seu negoci a les elegants galeries del Palais Royal.<sup>6</sup> El so nítid, dolç i brillant de la flauta de Laurent oferia molts recursos expressius en l'àmbit de la interpretació musical i, d'altra banda, els instruments eren sofisticades obres d'art, objectes fastuosos construïts amb vidre de gran qualitat i de diversos colors segons la seva composició. N'hi havia de vidre verd —amb urani—, blau —amb cobalt—, opac i incolor —anomenat també *vidre blanc*. El mecanisme i les anelles d'encaix eren d'argent —amb bany d'or, de vegades— i els plats de les claus podien presentar, en els models més luxosos, incrustacions de pedres precioses.

Si bé pocs professionals se les podien permetre, atès el seu cost elevat, les flautes de vidre eren molt sovint atresorades per l'aristocràcia. A més d'intèrprets i professors eminents, il·lustres personalitats del moment en posseïen per a ús personal o les oferien com a obsequi als flautistes o artistes que admiraven. Exemples notables són el regal de Napoleó Bonaparte al gran virtuós Louis Drouët o el de l'emperador Maximilià de Mèxic al pintor català Pelegrí Clavé en reconeixement a la seva obra.<sup>7</sup>

4. *Inventory of Henry VIII of England*, British Library, Harley ms. 1419. Elaborat l'any 1547, després de la mort del rei, l'inventari és la llista de totes les possessions de la corona.

5. Marin MERSENNE, *Harmonie Universelle*, part II, llibre V dels instruments de vent, París, Sebastien Cramoisy, 1636, p. 241.

6. Des de l'any 1817, el seu taller era ubicat a les galeries del Palais Royal, segons figura a l'*Almanach du commerce de Paris, des départemens de l'Empire français et des principales villes du monde*, París, Chez J. de la Tynna, 1817, p. 136.

7. L'instrument regalat a Clavé ha seguit en mans de la seva família. Actualment el seu propietari és Martín Clavé Almeida, rebessent del pintor i resident a Mèxic. Fa pocs mesos el vaig conèixer personalment i vaig tenir l'oportunitat de veure i provar l'instrument.



FIGURA 1. Detall de la flauta construïda per Claude Laurent a París l'any 1839. Exemplar MDMB149 del Museu de la Música de Barcelona. Fotografia: Rosa Tamarit.

També el tsar de Rússia Alexandre I; James Madison, president dels Estats Units; l'emperador Francesc I d'Àustria; Josep Bonaparte, i el rei Lluís Napoleó d'Holanda van ser propietaris d'instruments de Laurent.

### *MONSIEUR LAURENT, HORLOGER À PARIS*

Nascut el 4 de desembre de 1774 a la petita població de Saint Maurice-lès-Langres en el si d'una família dedicada a la pagesia, Claude Laurent es va establir a París com a rellotger a principis del segle XIX.<sup>8</sup> L'any 1806 va obtenir la patent per a cinc anys de la «nouvelle fabrication des flûtes en cristal».<sup>9</sup> En la descripció d'aquest document, registrat amb el número 382, el constructor explicita que el vidre, contràriament a la fusta i l'ivori, roman impassible davant dels canvis d'humitat i temperatura, de manera que conserva sempre les mateixes dimensions. Així, s'evita l'alteració d'afinació i, a la vegada, s'aconsegueix un so més dolç i pur. L'especificació de la patent comença així:

8. El trobem citat per primera vegada a París, el 1806 (inscrit com a rellotger), a l'*Almanach du commerce de Paris, des départemens de l'Empire français et des principales villes du monde*, París, Chez J. de la Tynna, 1806, p. 189.

9. Claude LAURENT, «Brevet d'invention pour la nouvelle fabrication des flûtes en cristal», França, patent núm. 382 (21 novembre 1806), Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), 1BA372.

M. Laurent, cherchant depuis long-temps les moyens de remédier à l'altération qu'éprouvent les flûtes dans leurs divers tons par l'influence des variations hygrométriques, et désirant en même temps donner aux sons de cet instrument une netteté et une pureté parfaites, a trouvé dans le cristal<sup>10</sup> une matière propre à donner aux sons la douceur et la pureté, aux tons l'inaltérabilité, et à l'instrument l'agrément et la facilité qu'il lui désirait.

On sait, en effet, que tous les instruments en bois ou ivoire se gonflent par l'humidité soit atmosphérique, soit par celle que produit le souffle du musicien, et qu'ils se dessèchent, quelquefois se fendent lorsque dans un temps sec, on est long-temps sans en faire usage. Le cristal, au contraire, impassible aux efforts de l'humidité, conserve toujours ses mêmes dimensions, et joint à son inaltérabilité une compacité élastique qui rend l'instrument plus sonore et plus facile.

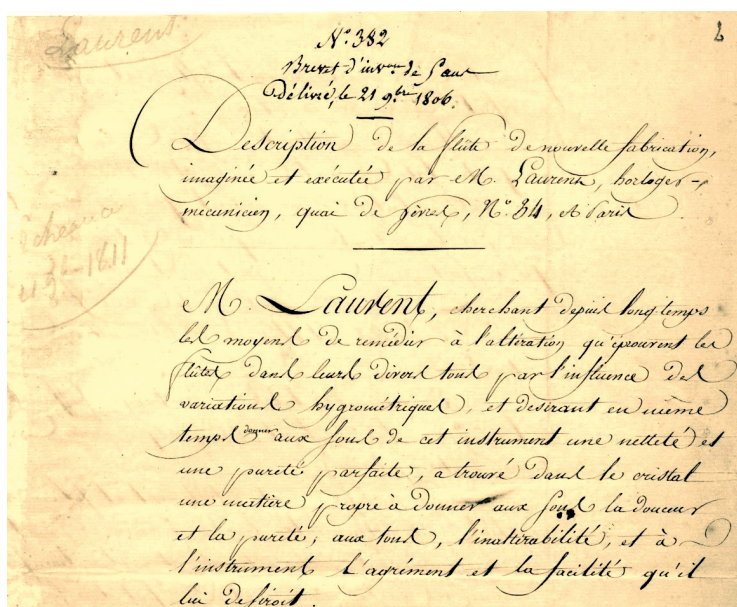


FIGURA 2. Fragment de la patent de 1806.

Pel que fa a la part mecànica, un dels reptes més importants era fixar de manera segura les claus al tub, ja que els mètodes utilitzats fins aleshores no eren viables en el vidre. Laurent va concebre un sistema de dos petits pilars rematats amb unes esferes perforades per on passava l'eix de la clau i que anaven fixats sobre una base o platina corbada que es cargolava directament al tub.

10. En francès és habitual utilitzar el terme *cristal* quan es parla de vidre ric en contingut de plom.



FIGURA 3. Sistema de platines cargolades al tub ideat per Laurent.  
Detall de l'exemplar MDMB149. Fotografia: MDMB.

Aquest sistema innovador va representar un gran avenç en la construcció dels instruments de vent, i va facilitar l'addició de més claus i de mecanismes més complexos. Progressivament, els constructors de tots els països van adoptar aquest sistema de fixació, el qual segueix vigent encara avui en dia.

Altres contribucions importants exposades a la patent són: l'ús de l'argent en les anelles i els encaixos, l'allargament de les molles de les claus —aspecte que aporta més elasticitat i resistència— i la introducció de l'acer trempat i polit en els elements de subjecció.

El mateix any, Laurent guanyà amb aquesta flauta una medalla d'argent en l'Exposició Industrial de París.<sup>11</sup> Una comissió d'experts del Conservatori Imperial va ser l'encarregada d'examinar minuciosament l'instrument i les seves propietats.<sup>12</sup> L'informe de la comissió reconeix els mèrits i la superioritat del nou model, i especifica:<sup>13</sup>

[...] Les épreuves ont été faites à divers degrés de la température de l'air, depuis cinq ou six au-dessous de zéro, du thermomètre de Réaumur,<sup>14</sup> jusqu'à ceux de la plus forte chaleur d'un foyer de cheminée. Il est résulté de ces diverses épreuves, que l'instrument en cristal n'a souffert aucune variation de son dans le passage subit du froid au chaud, non plus que dans les degrés intermédiaires de ces deux points extrêmes: épreuves que ne peuvent subir les instruments en bois ou ivoire, sans danger d'être brisés, et sans éprouver une grande altération de ton.

11. *Exposition de 1806: Rapport du jury sur les produits de l'industrie française*, cap. 33, secció 2, París, Imprimerie Impériale, 1806, p. 217, § 597.

12. Els productes exhibits eren avaluats pel jurat en funció d'un informe elaborat per experts, i se'ls assignava un premi si així es considerava. En aquest cas, la comissió de membres del Conservatori Imperial de París va redactar l'informe sobre la flauta de Laurent. La comissió estava formada per prestigiosos músics i especialistes del moment: els inspectors M. M. Gossec, Méhul i Cherubini; els professors Wunderlich, Ozi, Lefevre, Duvernoy, Sallentin i Delcambre, i el director del Conservatori, M. Sarette. Vegeu *Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel* (París), núm. 147 (27 maig 1806), p. 720.

13. *Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel* (París), núm. 147 (27 maig 1806), p. 720.

14. Equivalent a uns  $-7^{\circ}\text{C}$ .

Examinant ensuite les qualités que cet instrument en cristal était susceptible de présenter, la commission a reconnu :

1.º Que la flute de M. Laurent était plus facile à jouer, quoiqu'un peu plus pesante à la main que les flûtes ordinaires ; 2.º que quoiqu'il n'y eut point entre cette flûte et celle de bois ou d'ivoire, une différence bien notable dans le volume du son, celui de la flûte de cristal avait plus d'éclat, plus de pureté et plus d'égalité ; 3.º que le mécanisme des clefs était exécuté avec une bien plus grande perfection que celui des clefs adaptés aux instruments des meilleurs facteurs.

Pel que fa a l'inconvenient del pes, la comissió va estimar:

[...] que ce défaut disparaîtrait promptement, dès que l'exécutant serait habitué à supporter un poids un peu plus fort que celui de l'instrument qu'il pratiquait précédemment, M. Laurent ayant d'ailleurs démontré la possibilité, sans altérer les qualités de sa flûte, d'en diminuer le poids et de le réduire à celui des bois les plus pesans, employés à la facture des flûtes ordinaires.<sup>15</sup>

L'Athenée des Arts de París oferia recompenses a científics i artistes que, amb els seus descobriments o perfeccionaments, contribuïssin a eixamplar el camp de les ciències i les arts, sempre que s'hagués assolit un grau de perfecció desconegut fins al moment. Els comissaris de la institució van examinar la nova flauta i van determinar que l'instrument, per la seva elegància, bellesa i qualitat, era superior en tots els aspectes a les flautes dels constructors més reconeguts, i consideraven que els compositors i amants de la música «doivent s'empreser de l'adopter pour les orchestres, à cause de la justesse invariable de ses sons».<sup>16</sup> El 10 d'agost de 1806, l'Athenée va lliurar a Laurent les més altes distincions: *la Médaille et la Mention Honorable*. En cloure la sessió, i per tal que el públic pogués constatar que el dictamen del jurat era un acte de justícia inapel·lable, el flautista Joseph Guillou<sup>17</sup> va interpretar un concert de Devienne amb la flauta que va merèixer el guardó.<sup>18</sup>

Intèrprets i professors de flauta de tot Europa van reconèixer les propietats musicals d'aquests instruments. Així, una crònica de 1808 va donar notícia del concert que el flautista francès Dubois va oferir a Amsterdam amb una flauta de vidre, i remarcava que «es va poder constatar que és un instrument de so extraor-

15. La majoria d'instruments posteriors presenten una talla practicada al tub, de manera que es buida part del vidre i, per tant, se'n disminueix el pes.

16. *Rapport fait à l'Athénée des Arts, au nom des classes de mathématiques et des beauxarts réunies, sur une flûte en cristal dépoli, de la facture de M. LAURENT (Claude), Horloger à Paris, quai de Gèvres, n. 34, París, Chez Debray, 1806.*

17. Joseph Guillou (1787-1853) va ser, posteriorment, professor del Conservatori de París (1816-1828), primera flauta de l'Òpera de París i de l'Orquestra Imperial de Sant Petersburg, on va viure els seus darrers anys.

18. *Séances de l'Athénée des Arts: 77me Séance publique du 10 Août 1806, París, Chez Debray, 1806.*



dinàriament pur i homogeni».<sup>19</sup> Johann Georg Bürkli-Füssli (1793-1851), primera flauta de l'Orquestra de l'Allgemeine Musik-Gesellschaft (Societat General de Música) de Zuric, en certes èpoques dirigida per Wagner, tocava de manera superba la seva *Kristallflöte*.<sup>20</sup> El prestigiós professor del Conservatori Imperial de París, Johann Georg Wunderlich —membre de la comissió que va elaborar l'informe per a l'Exposició de 1806—, dedicà a Laurent una de les seves composicions: el recull de *Divertissements* per a flauta sola escrits l'any 1809.<sup>21</sup> El mateix Wunderlich, en la seva obra pedagògica *Principes élémentaires de la flûte* (París, 1812), afirma que la flauta de vidre mereix ser elogiada, no solament per la seva inalterabilitat davant l'oscil·lació de temperatura, sinó també per la bellesa i l'equilibri del seu so.<sup>22</sup> Altres cèlebres professors com Louis Dorus,<sup>23</sup> mestre del Conservatori de París, o A. P. Vivian,<sup>24</sup> de la Royal Academy of Music de Londres, també en van posseir exemplars.

El 1833, l'alemany Theobald Boehm (1794-1881) va visitar el constructor parisenc per mostrar-li el nou model de flauta que havia patentat recentment<sup>25</sup> —model que revolucionaria la fabricació de la flauta i s'imposaria universalment fins a l'actualitat. Per tal de subjectar el complex mecanisme en el tub, Boehm va utilitzar les fixacions inventades per Laurent. La trobada va ser profitosa: el constructor francès va emprar el nou model en alguns dels seus instruments.<sup>26</sup> Una vegada més, Laurent va demostrar que era un artesà extraordinari que va superar el repte de muntar sobre vidre l'intricat sistema de claus inventat per Boehm.

L'any 1834, Claude Laurent va patentar una flauta amb tretze claus que baixava fins al sol, una quarta per sota de la tessitura habitual.<sup>27</sup> Si bé ja s'havien inventat flautes amb aquesta extensió, eren molt incòmodes de tocar i es feia molt difícil aconseguir l'emissió correcta dels sons més greus. A la patent s'explica que

19. *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig), núm. 38 (16 juny 1808), p. 598.

20. *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig), núm. 25 (17 juny 1824), p. 402.

21. Johann Georg WUNDERLICH, *Divertissements pour la flûte*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1809. Johann Georg Wunderlich (1755-1819) va ser professor fundador del Conservatori de París entre 1795 i 1816. Autor, juntament amb Antoine Hugot, del *Méthode de flûte du Conservatoire de Paris* publicat l'any 1804. Entre els seus deixebles destaquen els grans virtuoses Jean-Louis Tulou i Benoit Tranquille Berbiguier.

22. Johann Georg WUNDERLICH, *Principes élémentaires de la flûte*, París, Benoit, 1812, p. 19.

23. Louis Dorus (1813-1896). La seva flauta de vidre és l'exemplar E.245 de la Cité de la Musique a París.

24. A. P. Vivian (1855-1903). El seu instrument forma part de la col·lecció D. C. Miller a Washington, DCM382.

25. Vegeu Ardall POWELL, «The ring-key flute in Paris», a *The flute*, New Haven i Londres, Yale University Press, 2002, p. 171.

26. Es coneixen dos instruments de Laurent amb sistema Boehm; un d'ells construït l'any 1841, es conserva al Museo Nazionale degli Strumenti Musicali de Roma. Un altre, de 1844, és l'exemplar DCM011 de la col·lecció D. C. Miller de Washington.

27. Claude LAURENT, «Brevet d'invention pour les perfectionnements apportés à la flûte allemand descendant au sol d'en bas», França, patent núm. 5643 (25 març 1834), Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), 1BA4415.

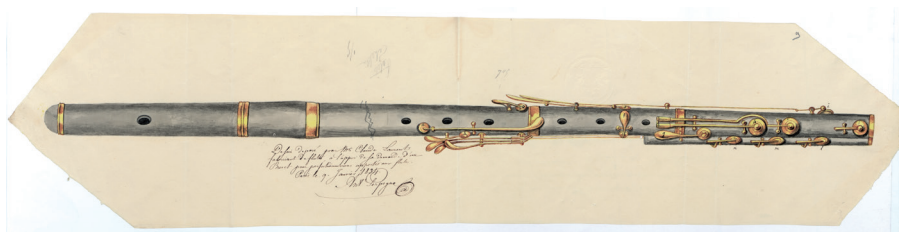


FIGURA 4. Dibuix de Laurent per a la patent de 1834.

les noves aportacions permeten tocar més fàcilment i emetre les notes greus amb gran facilitat.<sup>28</sup>

El constructor va exhibir el nou instrument a l'Exposition Industrielle de 1834. En el catàleg dels productes exhibits es llegeix el comentari següent:<sup>29</sup>

La flûte en cristal que le public a sous les yeux, et que M. Laurent vient de construire à treize clefs dont le diapason s'étend par des sons pleins et sonores, jusqu'au sol du violon. Ces clefs, sont d'un mécanisme facile et sûr, et ne changent point la position de la main.

Indubtablement, un factor que va contribuir al gran èxit social del constructor va ser la fascinació que els seus instruments van exercir sobre la família Bonaparte. La revista *Nouvelles Littéraires et Politiques* ressenya, en el seu número de juliol de 1809, que la columna d'Austerlitz, erigida per Napoleó a la Place Vendôme de París, reproduïx l'efígie del jove Dubois, «célèbre joueur de flûte en cristal», en una de les figures de bronze en relleu que la recobreixen.<sup>30</sup> El rei Lluís Napoleó d'Holanda, germà de l'emperador Napoleó Bonaparte, va regalar al distingit flautista Louis Drouët un exemplar de Laurent amb incrustacions de diamants quan el va contractar com a primera flauta de la seva cort l'any 1807.<sup>31</sup> Ens han arribat ressenyes d'alguns concerts que Drouët va oferir amb aquest instrument. De la seva actuació l'any 1810 al Théâtre d'Anvers, a Bèlgica, es va escriure:<sup>32</sup>

Le 10 novembre 1810, Drouet, flûtiste distingué que nous avons déjà rencontré dans autres villes, donna un concert vocal et instrumental. Plusieurs artistes s'y firent

28. Si bé no s'ha conservat cap flauta de Laurent d'aquestes característiques, la patent de 1834 està molt ben especificada i inclou un dibuix molt detallat de l'instrument.

29. *Exposition 1834: Notice des produits de l'industrie française*, París, 1834, p. 85.

30. *Nouvelles Littéraires et Politiques* (Mannheim), núm. 3 (juliol 1809), p. 1.

31. Aquest exemplar, construït l'any 1807, forma part de la col·lecció del Rijksmuseum d'Amsterdam, catalogat com a NG475, tot i que no es troba exposat pel seu delicat estat de conservació. Porta la inscripció «Donnée par S. M. le Roi de Hollande, / en son Palais à Utrecht, / à M. S. Drouet Première flute de la Musique de sa Majesté».

32. Frédéric Jules FABER, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours*, vol. 2, Brusselles, Fr. J. Olivier, 1879, p. 317-318.



entendre: Dorsan et Lamparelli ainsi que les dames Renel et Rousselois. Drouet exécuta divers morceaux sur sa flûte de cristal enrichie de diamants, don du roi des Pays-Bas.

Hi ha, també, una petita crònica d'un altre recital a Bèlgica, al Grand-Théâtre de Gant:<sup>33</sup>

Le 11 décembre, le flûtiste Drouet, une de nos anciennes connaissances, vint donner un concert. Il exécuta ses différents morceaux sur un instrument en cristal. La singularité du fait attira grand nombre de curieux.



FIGURA 5. Detall de la flauta regalada per Lluís Napoleó a Drouët (Amsterdam, Rijksmuseum, NG475). Fotografia: Rijksmuseum.

Uns anys més tard, Napoleó Bonaparte convidà Drouët a formar part dels músics de la seva cort a París, on l'obsequià amb una nova flauta de vidre.<sup>34</sup> Presumiblement, el jove virtuós va tocar amb el flamant instrument en el concert que va oferir a Tournay, França, el 7 de febrer de 1811, atès que la ressenya d'un diari local esmentava la seva recent incorporació com a músic de la cort imperial francesa:

Drouet était chef de la musique du roi d'Hollande, Louis Bonaparte, il passa de là dans la musique impériale, il touchait de sa flûte qui était de christal avec un talent inimitable.<sup>35</sup>

Napoleó va tenir altres exemplars de Laurent per a ús personal, com el que, suposadament, es va trobar en el seu carruatge privat en finalitzar la batalla de Waterloo. Requisada per un oficial anglès, es diu que la flauta va ser exhibida en fires populars durant anys.<sup>36</sup>

33. Frédéric Jules FABER, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours*, vol. 2, p. 305.

34. «Ein Concert am Hofe Napoleon's. Brief eines Musikliebhabers an seinen Freund», *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig), núm. 41 (13 octubre 1847), p. 707-710; núm. 43 (27 octubre 1847), p. 741-744. Ara per ara no es té notícia de la conservació d'aquest instrument.

35. Hoverlant de BEAUWELAERE, *Essai chronologique pour servir à l'histoire de Tournay*, vol. xcviii, part 1, Tournay, Chez l'Auteur, 1830, p. 216-217.

36. Aquesta informació m'ha estat donada directament per l'actual propietari de la flauta, Mark Leone. Vegeu, també, Ricardo ZAPATA, «The making of the almost perfect flute», *The Magazine Antiques* (desembre 2007), p. 100-107.

El 1809, Alexandre I, tsar de Rússia entre 1801 i 1825, va afegir a la seva col·lecció una flauta de vidre amb quatre claus i pedreria;<sup>37</sup> en entregar-li, Laurent va ser distingit amb un anell, regal del tsar en reconeixement al seu art.

La reputació del constructor es va estendre més enllà del terreny musical, fins al punt que en el *Journal de Physique, de Chimie, d'Histoire Naturelle et des Arts* de l'any 1808, un químic explicà que, per tal de trobar uns tubs de vidre de la qualitat requerida per als seus experiments, s'adreçà a Laurent:<sup>38</sup>

[...] il ne s'agit que de substituer des tubes de verre aux tubes de métal. Ceux qu'on trouve chez les faïenciers étant trop fragiles, je me suis adressé à M. Laurent, inventeur des flûtes en cristal, pour le prier de me procurer des tubes de la même qualité. Cet artiste, aussi recommandable par son honnêteté que par ses talents, a bien voulu m'en donner trois qui ont été mis en oeuvre.

Al llarg de tot el segle XIX i fins ben entrat el segle XX, diaris i revistes musicals internacionals com l'*Allegemeine Musikalische Zeitung*, de Leipzig; la *France Musicale*, de París; *L'Abeille du Nord*, de Sant Petersburg; el *Journal des Luxus und der Moden*, de Weimar; *L'Esprit des Journaux Français et Étrangers*, de Brusselles; el *Magazin aller neuen Erfindungen, Entdeckungen und Verbesserungen*, de Leipzig; la revista *Nowvelles Littéraires et Politiques*, de Manheim, o *Le Menestrel*, de París, publicaven notícies sobre els instruments de Laurent. A Barcelona, el *Diccionario histórico enciclopédico*<sup>39</sup> de l'any 1829 fa referència a la invenció dient que «las flautas de cristal tienen la ventaja de dar un sonido más armonioso y no estar sujetas a las variaciones de la atmosfera que experimentan las de boj, ébano, marfil, etc.». El *Nouveau manuel complet de musique vocale et instrumentale ou Encyclopédie musicale*,<sup>40</sup> de 1839, situa Laurent entre els principals constructors d'instruments de vent de París. A Madrid, el *Manual enciclopédico o Repertorio universal de noticias*,<sup>41</sup> publicat el 1842, parla d'«una flauta de cristal de excelentes [sic] propiedades», i el flautista Joaquín Valverde Durán<sup>42</sup> fa esment, l'any 1886, en el seu llibre dedicat a la història i

37. *The Emperor making music*, Sant Petersburg, State Museum of Theatre and Music, 2006, p. 41-43. Alexandre I tenia una valuosa col·lecció de flautes dels millors constructors d'Europa, avui en dia ubicada al Teatre Estatal de la Música i la Dansa de Sant Petersburg.

38. Jean Claude DELAMÉTHÉRIE, «Extrait d'un Mémoire sur la construction et les effets du briquet pneumatique», *Journal de Physique, de Chimie, d'Histoire Naturelle et des Arts* (París), vol. LXVII (juliol 1808), p. 130.

39. Vicenç Joaquim BASTÚS I CARRERA, *Diccionario histórico enciclopédico*, vol. II, Barcelona, V. de D. A. Roca, 1829, p. 476.

40. Alexandre E. CHORON i J. Adrien de LAFAGE (dir.), *Nouveau manuel complet de musique Vocale et instrumentale ou Encyclopédie musicale*, París, Roret, 1839, § VIII, p. 149 (ed. facsímil: Bresse, Fuzeau, 2005).

41. José VANDERLEPE, *Manual enciclopédico ó Repertorio universal de noticias interesantes, curiosas e instructivas sobre diferentes materias*, Madrid, Boix, 1842, p. 153.

42. Joaquín Valverde Durán (1846-1910). Va estudiar al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, on obtingué el primer premi de flauta l'any 1867. A més de flautista, era compositor de sarsueles i director de l'orquestra del Teatro Español de Madrid.

l'estudi de la flauta,<sup>43</sup> dels molts elogis que havien rebut aquestes flautes. Ja a finals de segle, Constant Pierre<sup>44</sup> assenyala que Laurent va ser el primer constructor d'instruments de vent que va participar en una exposició industrial i fa referència a la patent de 1834 de la flauta que baixava fins al sol del violí. Felip Pedrell diu, en el seu *Diccionario técnico de la música*<sup>45</sup> de 1894, que «el fabricante francés Laurent construyó con gran éxito Flautas de cristal». L'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, de Lavignac i Laurencie,<sup>46</sup> el cita entre els quinze constructors que més van contribuir a la millora i evolució de la flauta des de la segona meitat del segle XVIII.

A poc a poc, el constructor va anar ampliant el seu taller i va viure moments de gran prosperitat. El 1847 tenia cinc treballadors, movia un volum anual de negoci equivalent a la important suma de 30.000 francs<sup>47</sup> i ocupava dos locals de les galeries del Palais Royal.

Després de la seva mort, cap a l'any 1850, el seu ajudant Joseph Dominique Breton (1814-1874) va esdevenir el seu successor, i continuà amb la utilització del vidre, però es dedicà, principalment, a fabricar instruments d'altres materials. Amb la mort de tots dos, va acabar la producció de flautes de concert construïdes amb vidre. Si bé hi va haver algun esporàdic intent per part d'algun altre constructor, aquestes iniciatives no van prosperar.<sup>48</sup> Laurent era un artesà excepcional que va assolir una tècnica molt depurada, a causa, en part, del seu primigeni ofici de rellotger. La majoria de constructors d'instruments de vent no devien gosar aventurar-se en aquesta tècnica o no van aconseguir el refinament i la qualitat de Laurent i Breton.

## EL SO DE LA FLAUTA DE LAURENT

L'ideal de so de la flauta al segle XIX oferia notables diferències segons els països. Mentre que a Anglaterra, amb el gran virtuós Charles Nicholson<sup>49</sup> al capdavant, es buscava la potència i amplada de so, França es decantava per la suavitat

43. Joaquín VALVERDE DURÁN, *La flauta: Su historia, su estudio*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1886 (reed.: Sevilla, Conservatorio de Música Manuel del Castillo y Real Conservatorio de Música de Madrid, 1997, p. 48).

44. Constant PIERRE, *Les facteurs d'instruments de musique*, París, Sagot, 1893, p. 295.

45. Felipe PEDRELL, *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Víctor Berdós, 1894 (2a ed.: Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1899, p. 186).

46. Albert LAVIGNAC i Lionel de la LAURENCIE, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, part 2, vol. III, París, Delagrave, 1925, p. 1431.

47. Vegeu Malou HAINE, *Les facteurs d'instruments de musique au 19e siècle, des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1985, p. 71.

48. A la col·lecció D. C. Miller hi ha un flautí de vidre (DCM0387) sense marca de constructor atribuït per Miller a Charly Valentin. Aquest instrument presenta uns acabats molt menys acurats que els que es troben en les flautes de Laurent i Breton.

49. Charles Nicholson (1795-1837) es va fer popular a Londres a partir de la segona dècada de 1800 no només pel seu talent interpretatiu, sinó també pel seu nou model de flauta, amb una embocadura i uns orificis pels dits notablement més grans que els habituals, la qual cosa feia que obtingués un so, molt potent i timbrat, que no s'havia escoltat fins aleshores. Boehm es va inspirar en ell per a la

i el refinament. Alemanya i Àustria optaven per un entremig, tot i acostar-se més a l'estil francès.

Aquesta recerca d'un tipus de so determinat en la interpretació es reflectia, també, en la factura dels instruments. Així, les flautes franceses es construïen amb els orificis de digitació força més petits que els de les flautes angleses i lleugerament més petits que els de les alemanyes i austríaques. També la perforació interna del tub era més estreta en el model francès. Rockstro, en el seu tractat sobre la història i construcció de la flauta ho explicita així:<sup>50</sup>

The bore and finger holes, as made in Germany, were slightly larger than those adopted in France, but both French and German performers generally preferred a small, sweet tone to the powerful and rich one for which the English were celebrated, particularly in the lowest octave.

Drouët defineix clarament, en la versió francesa del seu mètode, el que ell considera un *bon so*:<sup>51</sup>

Ce qui constitue un beau Son, n'est donc pas tant sa force, que son genre de Timbre. Un Son peut être très fort et mauvais; faible et agréable. Visez donc plutôt à la qualité qu'au volume du Son.

La flauta de Laurent respon plenament als ideals descrits per Drouët. Tot i que la descripció de les característiques sonores és poc objectivable, dins dels termes acceptats en el llenguatge de la interpretació musical i d'acord amb la meua experiència amb aquests instruments, considero que el millor so s'aconsegueix sense excedir-se en la intensitat, especialment en el registre greu, en què fàcilment es pot perdre la qualitat tímbrica si es força el volum, atès que posseeix un so càlid però delicat a la vegada. La segona octava és brillant i rica en harmònics, amb un so transparent i nítid que es projecta amb facilitat, alhora que permet uns pianíssims excepcionals. Les notes del tercer registre són precises, incisives i de fàcil resposta. En tota la seva extensió destaca la flexibilitat, naturalitat d'emissió, puresa i calidesa del so.

Més enllà de l'aspecte preciosista dels materials i el disseny de la flauta de Laurent, es troba el seu so singular, dolç i brillant alhora i que, tal vegada, va influir en l'evolució del timbre i caràcter de la flauta al llarg del segle. Molt diferent a la de les flautes de fusta i d'ivori, la seva sonoritat, especialment en el registre mitjà i agut, s'acosta ja al so dels instruments posteriors construïts amb metall.

---

seva nova flauta, i ideà un mecanisme que permetés uns orificis molt grans sota les claus. Nicholson va ser el gran rival i antagonista de Drouët, representant del so suau i refinat de l'escola francesa.

50. Richard Shepperd ROCKSTRO, *A treatise on the construction, the history and the practice of the flute*, Londres, Rudall, Carte & Co., 1890, p. 298-299.

51. Louis DROUËT, *Méthode pour la flute*, Anvers, A. Schott, 1827, p. 47.

## ELS EXEMPLARS DEL MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA

En la col·lecció del Museu de la Música de Barcelona hi ha dos exemplars de Laurent i un fragment, que es creia que probablement era part d'una tercera flauta que es devia trencar o perdre.

Aquests instruments consten com a adquisició del museu l'any 1944 sense que se n'expliciti la procedència. L'entrada de la flauta MDMB145 s'inscriu l'11 de juliol i queda inventariada amb el número 145. La flauta MDMB149 es registra el 21 de desembre, sense assenyalar-ne tampoc el venedor, i es cataloga amb el número 149. En ambdós casos s'especifica que van ser construïdes per Claude Laurent a París els anys 1844 i 1839, respectivament.

Tot i que l'entrada dels dos instruments està anotada amb uns mesos de separació —juliol i desembre de 1944—, sembla probable que el venedor fos la mateixa persona. El mateix dia del registre de l'exemplar MDMB149, hi ha anotada, també, l'adquisició d'una flauta de fusta de sis claus del gran virtuós i constructor Jean-Louis Tulou (1786-1865), també de París i coetani de Laurent;<sup>52</sup> molt possiblement va arribar de mans del mateix venedor i provenia de la mateixa col·lecció.

EXEMPLAR MDMB149<sup>53</sup>

FIGURA 6. Exemplar MDMB149, París, 1839. Fotografia: MDMB.

La flauta catalogada com a MDMB149 va ser construïda a París el 1839. És de vidre fos incolor, amb juntes i mecanisme d'argent, secció cònica i dividida en quatre parts: cap, cos superior, cos inferior i peu, tot i que, com en molts instruments de Laurent, el cos inferior i el peu es troben soldats. Consta de sis orificis oberts destinats a ser tapats directament pels dits i vuit claus corresponents al si $\flat$ , do, sol $\sharp$ , clau llarga de fa, clau curta de fa, re $\sharp$ , do greu i do $\sharp$  greu, i la seva nota fonamental és un do $_3$ . El vidre presenta una talla acanalada amb la finalitat de treure-li pes, atès que el gruix és considerable —al voltant de 5 mm. L'interior del tub està esmerilat per tal d'aconseguir una superfície més porosa del vidre, aspecte

52. Museu de la Música de Barcelona, 1/*Catàleg d'instruments*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991, p. 245, núm. MDMB150. Aquest instrument no porta data de construcció.

53. Museu de la Música de Barcelona, 1/*Catàleg d'instruments*, p. 245, núm. MDMB149.

que influeix positivament en la flexibilitat i qualitat sonora de l'instrument.<sup>54</sup> El tap de l'extrem superior del cap està ornamentat amb nacre artísticament treballat en forma de rosetó, treball delicadíssim i extraordinari. L'orifici de l'embocadura es troba delicat i perfectament tallat directament en el vidre amb total precisió.



FIGURA 7. Tap amb treball de nacre de l'exemplar MDMB149.  
Fotografia: Rosa Tamarit.

El tradicional obturador de suro de l'extrem superior és substituït per un disc de vidre d'uns 6 mm de gruix fixat al tub amb resina.

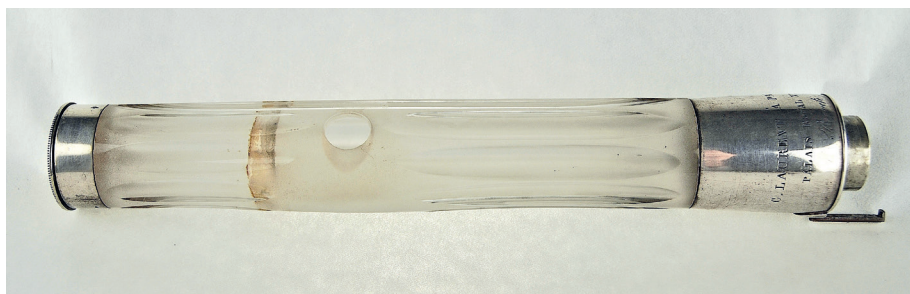


FIGURA 8. Cap de l'exemplar MDMB149. Es pot observar l'embocadura i el disc de vidre que substitueix el suro habitual en les flautes. Fotografia: MDMB.

Els cossos superior i inferior de la flauta van ajustats un dins l'altre per mitjà d'una rosca que impedeix el desacoblament i la caiguda accidental.

54. Agraïxo a Romà Escalas els seus comentaris especialitzats en aquest sentit.



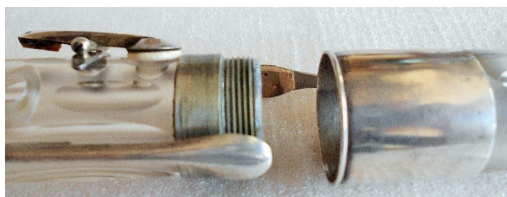


FIGURA 9. Encaix dels cossos superior i inferior per mitjà d'una rosca.  
Exemplar MDMB149. Fotografia: MDMB.

La gran anella d'argent que uneix el cap i el cos superior porta la inscripció: «Laurent à Paris 1839 / Palais Royal n°. 65 / Breveté».<sup>55</sup> De la part posterior d'aquesta anella surt una petita baioneta o ganxo que actua d'element de seguretat pel fet de no haver-hi rosca en aquesta secció, ja que dificultaria l'ajust precís de l'embocadura segons el gust i les necessitats de l'interpret. Així mateix, com es pot veure en la figura 10, a l'interior disposa d'un bombí d'afinació, que permet acomodar en diferents posicions l'encaix del cap amb el primer cos, de manera que es pugui modificar amb facilitat l'alçada del diapasó de l'instrument.



FIGURA 10. Anella d'argent del cap de l'exemplar MDMB149. Fotografia: MDMB.



FIGURA 11. Encaix del cap i el cos superior de l'exemplar MDMB149 amb la baioneta de seguretat. Fotografia: MDMB.

55. Patentat.

Les flautes de Laurent ofereixen certs detalls ergonòmics únics, pensats per a la comoditat de l'interpret. El tub presenta un lleu modelatge en les parts on van recolzades les mans, i al voltant de l'embocadura s'ha esmerilat el vidre per tal que rellisqui menys al contacte amb la pell de l'interpret.



FIGURA 12. Detall del cos superior de l'exemplar MDMB149. Es pot apreciar el modelat del tub per a recolzar amb comoditat la mà esquerra. Fotografia: MDMB.

Aquest exemplar es troba en molt bon estat de conservació. El vidre presenta només un petit cop al cos inferior: una de les arestes de la talla està trencada superficialment, sense que afecti la integritat del tub. El 2010, l'equip de restauració del Museu, encapçalat per Romà Escalas, aleshores director de l'entitat, va dur a terme una acurada reparació d'aquest exemplar. Després d'un intens procés de recerca sobre el tractament dels materials i les tècniques de restauració més idònies, la flauta va tornar a estar en condicions de ser tocada.<sup>56</sup> Havent recuperat les seves excepcionals qualitats musicals, vaig poder gaudir del privilegi de realitzar, dins del cicle *La música del Museu* (8 de maig de 2011), el primer concert després de la seva restauració i d'altres posteriorment.<sup>57</sup>

#### EXEMPLAR MDMB145:<sup>58</sup> LA FLAUTA DELS ENIGMES

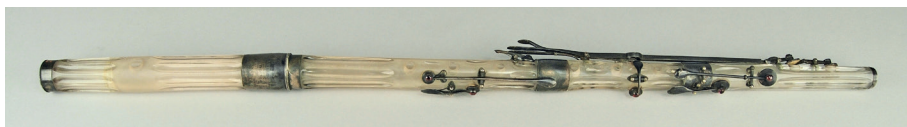


FIGURA 13. Exemplar MDMB145, París, 1844. Museu de la Música de Barcelona. Fotografia: MDMB.

56. Segons l'inventari que estic elaborant per a la meua tesi doctoral en curs, queden pocs exemplars en tot el món en les condicions idònies de conservació per a la interpretació musical.

57. Podeu escoltar el so d'aquest instrument a <<https://www.youtube.com/watch?v=EjIO9LICtc8>>.

58. Museu de la Música de Barcelona, 1/*Catàleg d'instruments*, p. 245, núm. MDMB145.



L'exemplar MDMB145 porta la inscripció: «Laurent à Paris 1844 / Palais Royal n°. 65 / Breveté». És també de vidre incolor, amb talla acanalada, mecanisme i anelles d'argent. Té incrustacions de vidres vermells i malves als plats de les claus; probablement es tracta d'ametistes i robins, joies que Laurent utilitzava sovint per tal d'ornamentar els instruments més sumptuosos.<sup>59</sup>



FIGURA 14. Detall de l'exemplar MDMB145. Fotografia: MDMB.

El mecanisme presenta nou claus, les mateixes vuit descrites en l'exemplar anterior i una novena que correspon al si<sub>7</sub>. El tap del cap és ornamentat amb nacre i presenta com a obturador un disc de vidre d'uns 6 mm fixat amb resina. Li manca la baioneta de subjecció, encara que s'aprecia la marca del lloc on es trobava fixada. No té bombí d'afinació.



FIGURA 15. Tap de l'exemplar MDMB145. Fotografia: MDMB.

59. Com és el cas dels exemplars E.245 i E.96 de la Philharmonie de Paris i DCM0611 de la col·lecció D. C. Miller de Washington. Vegeu *Philharmonie de Paris*, disponible en línia a <<http://mediatheque.citemusique.fr>>, i *D. C. Miller Flute Collection. Library of Congress*, disponible en línia a <<http://www.loc.gov/item/dcm000563/>>.

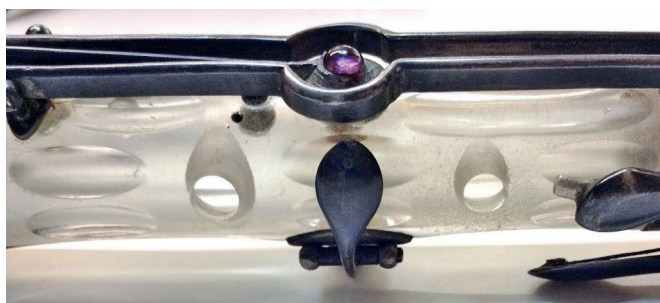


FIGURA 16. Detall de l'exemplar MDMB145. Fotografia: M. Gascón.

Un dels enigmes d'aquest exemplar és la presència de tres inusuals aplicacions metàl·liques prop de les claus de sol $\sharp$ , de si $\flat$  i de la clau llarga de fa. Aquestes peces obturen uns forats en el vidre que possiblement van quedar al descobert en modificar el lloc de fixació de les claus. Es podria tractar de l'encàrrec d'algun propietari posterior que tenia les mans més petites i no arribava còmodament a la ubicació original. Al costat d'aquestes peces metàl·liques s'observen, també, uns diminuts orificis cònics taponats directament en el vidre, presumiblement també com a conseqüència d'aquesta modificació.



FIGURA 17. Detall de l'exemplar MDMB145 amb l'aplicació metàl·lica sota la clau del si $\flat$ . Fotografia: M. Gascón.

L'instrument té signes d'haver estat molt utilitzat, i presenta nombroses mostres de desgast en el vidre, diversos cops superficials en els dos cossos i ratlles a l'interior del tub produïdes en netejar reiteradament la flauta després del seu ús. El mecanisme es troba força malmès, l'anella d'argent del cos inferior té una fissura vertical i manca la pedra de l'última clau.

La decoració luxosa d'aquest exemplar, així com el seu estoig amb treball d'orfebreria, fan pensar que Laurent va construir aquesta flauta per a un perso-

natge important, o tal vegada per a ser exhibida en l'Exposició de París de 1844, certamen en el qual Laurent va participar i coincident amb l'any de construcció d'aquest exemplar.<sup>60</sup> No obstant això, sorprèn la reparació abans esmentada en un instrument d'aquestes característiques. Vist el desgast que presenta, fa pensar que podria haver arribat a mans d'un professional que l'hauria fet adaptar a les seves necessitats per tal de fer-ne un ús continuat.

## L'ENIGMA DEL FRAGMENT



FIGURA 18. Fragment. Museu de la Música de Barcelona. Fotografia: M. Gascón.

Analitzant amb detall els exemplars del Museu, vaig començar a considerar que el fragment estimat com a part d'una possible tercera flauta podia ser el que es coneix com a «cos de recanvi».<sup>61</sup> Les similituds de mesures i perfils d'aquest fragment amb les de l'instrument MDMB145 m'ho feia pensar. Vaig demanar als conservadors del Museu si existien encara els estoigs originals: veure la caixa d'origen podria aportar informació determinant sobre aquest aspecte. Afortunadament, se'n conservava un parell on semblava que podien encaixar aquests exemplars. En obrir el primer, el més gran dels dos, es va fer palès que pertanyia inqüestionablement a una de les flautes de vidre ja que l'estoig presentava l'espai perfecte amb la forma i mesura de la baioneta de seguretat pròpia únicament dels instruments de Laurent.

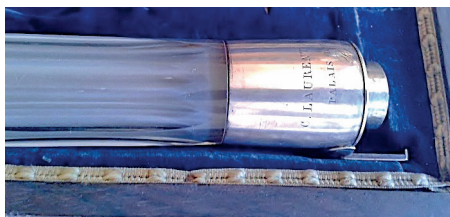


FIGURA 19. Detall de l'encaix de la baioneta de seguretat dins l'estoig. Fotografia: M. Gascón.

60. *Exposition des produits de l'industrie française: Rapport du jury central*, París, Impr. de Fain et Thunot, 1844, p. 564-565.

61. El cos de recanvi era una peça opcional per a modificar l'afinació o l'extensió dels instruments de vent. A l'època de Laurent encara era freqüent que les flautes comptessin amb alguna d'aquestes parts suplementàries.

Així mateix, hi havia l'espai inequívoc per a un cos de recanvi, i hi encaixava perfectament el suposat *fragment*. Quedava, així, demostrat que es tracta en realitat d'una part de recanvi opcional de l'exemplar MDMB145, amb extensió fins al  $do_3$  per a substituir, quan així es volgués, la part original que baixa fins al  $si_2$ . En el segon estoig s'acomodava perfectament la flauta MDMB139.

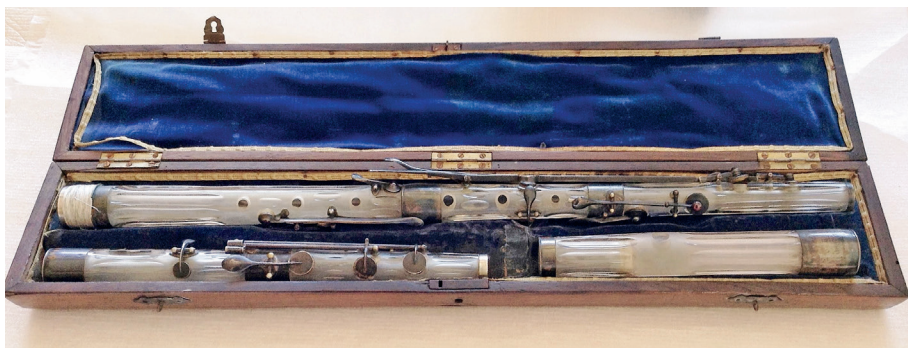


FIGURA 20. Estoig original de la flauta MDMB145 on encaixa el cos de recanvi (a baix a l'esquerre).

Els dos exemplars corresponen al punt àlgid de la producció del constructor, en la seva última dècada, i són instruments de factura molt acurada, mecanisme elaborat i disseny sofisticat.

Ara per ara, no es coneixen més detalls de les circumstàncies i trifulgues que van portar les dues flautes de Laurent fins a Barcelona. Tanmateix, tenim la fortuna d'haver heretat aquests instruments irrepetibles i el seu llegat més important: el testimoniatge del seu so genuí, presència viva de la música del seu temps.

## FONTS I BIBLIOGRAFIA

- Allgemeine Musikalische Zeitung* [Leipzig], núm. 38 (16 juny 1808), p. 598.  
*Allgemeine Musikalische Zeitung* [Leipzig], núm. 25 (17 juny 1824), p. 402.  
*Almanach du commerce de Paris, des départemens de l'Empire français et des principales villes du monde*. París: Chez J. de la Tynna, 1806.  
*Almanach du commerce de Paris, des départemens de l'Empire français et des principales villes du monde*. París: Chez J. de la Tynna, 1817.  
 Anònim, segle XIII. *Huon de Bordeaux*. Cap. XXXIII, p. 41. [Reed.: *Collection des romans de chevalerie mis en prose française moderne*. Vol. 1. París: Alfred Delvau, 1869, p. 185]  
 BASTÚS I CARRERA, Vicenç Joaquim. *Diccionario histórico enciclopédico*. Barcelona: V. de D. A. Roca, 1829.  
 BEAUWELAERE, Hoverlant de. *Essai chronologique pour servir a l'histoire de Tournay*. Tournay: Chez l'Auteur, 1830.

- CHORON, Alexandre E.; LAFAGE, J. Adrien de (dir.). *Nouveau manuel complet de musique vocale et instrumentale ou Encyclopédie musicale*. París: Roret, 1839. [Ed. facsímil: Bressuire, Fuzeau, 2005]
- D. C. Miller Flute Collection. *Library of Congress*. Disponible en línia a: <<http://www.loc.gov/item/dcm000563/>>. [Consulta: setembre 2015]
- DELAMÉTHÉRIE, Jean Claude. «Extrait d'un Mémoire sur la construction et les effets du briquet pneumatique». *Journal de Physique, de Chimie, d'Histoire Naturelle et des Arts* [París], vol. LXVII (juliol 1808), p. 130.
- DROUËT, Louis. *Méthode pour la flute*. Anvers: A. Schott, 1827.
- «Ein Concert am Hofe Napoleon's. Brief eines Musikliebhabers an seinen Freund». *Allgemeine Musikalische Zeitung* [Leipzig], núm. 41 (13 octubre 1847), p. 707-710; núm. 43 (27 octubre 1847), p. 741-744.
- Exposition de 1806: Rapport du jury sur les produits de l'industrie française*. París: Imprimerie Impériale, 1806.
- Exposition 1834: Notice des produits de l'industrie française*. París, 1834.
- Exposition des produits de l'industrie française: Rapport du jury central*. París, 1844.
- FABER, Frédéric Jules. *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours*. Brussel-les: Fr. J. Olivier, 1879.
- Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel* [París], núm. 147 (27 maig 1806), p. 720.
- GASCÓN, Montserrat. «Les flutes de vidre de Claude Laurent. Una joia del Romanticisme». *Revista Musical Catalana* [Barcelona], núm. 318 (abril 2011), p. 4-7.
- HAINE, Malou. *Les facteurs d'instruments de musique au 19<sup>e</sup> siècle, des artisans face à l'industrialisation*. Brusselles: Université de Bruxelles, 1985.
- Inventory of Henry VIII of England*. British Library, Harley ms. 1419.
- LAURENT, Claude. «Brevet d'invention pour la nouvelle fabrication des flûtes en cristal». França, patent núm. 382 (21 novembre 1806). Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), 1BA372.
- «Brevet d'invention pour les perfectionnements apportés à la flûte allemand descendant au sol d'en bas». França, patent núm. 5643 (25 març 1834). Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), 1BA4415.
- LAVIGNAC, Albert; LAURENCIE, Lionel de la. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. París: Delagrave, 1925.
- MERSENNE, Marin. *Harmonie universelle*. París: Sebastien Cramoisy.
- MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA. 1/*Catàleg d'instruments*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991.
- Nouvelles Littéraires et Politiques* [Mannheim], núm. 3 (juliol 1809), p. 1.
- ORS, Eugeni d'. «El minut profon». *La Veu de Catalunya* [Barcelona], (14 juny 1910, vespre), p. 1.
- PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Víctor Berdós, 1894. [2a ed.: Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1899]
- Philharmonie de Paris*. Disponible en línia a: <<http://mediatheque.citemusique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/Mediacomposite/CMFM/CMFM000005100/default.htm>>. [Consulta: setembre 2015]
- PIERRE, Constant. *Les facteurs d'instruments de musique*. París: Sagot, 1893.

- POWELL, Ardall. «The ring-key flute in París». A: *The flute*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2002, p. 171.
- Rapport fait à l'Athénée des Arts, au nom des classes de mathématiques et des beauxarts reunies, sur une flûte en cristal dépoli, de la facture de M. LAURENT (Claude), Horloger à París, quai de Gèvres, n. 34*. París, 1806.
- ROCKSTRO, Richard Shepperd. *A treatise on the construction, the history and the practice of the flute*. Londres: Rudall, Carte & Co., 1890.
- Séances de l'Athénée des Arts: 77<sup>me</sup> Séance publique du 10 Août 1806*. París: Chez Debray, 1806.
- The Emperor making music*. Sant Petersburg: State Museum of Theatre and Music, 2006.
- VALVERDE DURAN, Joaquín. *La flauta: Su historia, su estudio*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1886. [Reed.: Sevilla: Conservatorio de Música Manuel del Castillo y Real Conservatorio de Música de Madrid, 1997]
- VANDERLEPE, José. *Manual enciclopédico ó Repertorio universal de noticias interesantes, curiosas e instructivas sobre diferentes materias*. Madrid: Boix, 1842.
- WUNDERLICH, Johann Georg. *Divertissements pour la flûte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1809.
- *Principes élémentaires de la flûte*. París: Benoit, 1812.
- ZAPATA, Ricardo. «The making of the almost perfect flute». *The Magazine Antiques* (diciembre 2007), p. 100-107.





## BALDOMER CATEURA (1856-1929). EL *PIANO-PÉDALIER*,<sup>1</sup> LA MANDOLINA ESPANYOLA I EL TRÍPODE DE SUBJECCIÓ: APUNTS SOBRE LA RECEPCIÓ DELS SEUS INVENTS

ANNA MARIA ANGLADA I MAS  
Universitat Autònoma de Barcelona

### RESUM

Baldomer Cateura i Turró (1856-1929), fill de Palamós, va inventar la mandolina espanyola, el trípod de subjecció i va editar el mètode de la *Escuela de mandolina española*; també és seva l'autoria del *piano-pédalier*, un sistema de pedals que permetia més sonoritats al piano. Aquests invents arriben a la societat barcelonina a finals del segle XIX, després de la seva etapa com a intèrpret de bandúrria.

Cateura es va relacionar amb grans músics de la seva època, com Felip Pedrell, Manel Burgès, Camille Saint-Saëns, Francesc Tàrraga, Carlos Terraza i Miquel Llobet.

A finals del segle XIX, se li fa una gran difusió mediàtica, després de mostrar els seus invents en l'Exposició de Belles Arts de Barcelona l'any 1896, i més tard en l'Exposició Universal de París, l'any 1900. A part d'aquests llocs, va ser present arreu d'Europa, on va internacionalitzar els seus enginyers musicals.

Aquest article permet aprofundir en la recepció dels seus invents, mostrant una nova perspectiva que aborda l'entorn social de la presentació del seu treball com a inventor, músic i fabricant; som conscients de la manca de material i d'estudi que encara resten per fer de Cateura.

**PARAULES CLAU:** Baldomer Cateura, Palamós, *piano-pédalier*, mandolina espanyola, Exposició de Belles Arts de Barcelona, Exposició Universal de París, registre industrial.

1. El *piano-pédalier* és el nom emprat per a referir-nos a l'invent de Baldomer Cateura, que consisteix en un sistema de pedals que s'acoba al piano per a produir diverses sonoritats. Al llarg de la historiografia i premsa consultades, hem trobat diferents nomenclatures: «sistema *pédalier*», «*pédalier* Cateura», «*pédalier* sistema Cateura». Entenem que el *piano-pédalier* és un accessori del piano i aquesta nomenclatura així ho reflecteix.



BALDOMER CATEURA (1856-1929). THE *PIANO-PÉDALIER*,  
THE SPANISH MANDOLIN AND THE SUPPORTING TRIPOD:  
NOTES ON THE RECEPTION OF HIS INVENTIONS

ABSTRACT

Baldomer Cateura i Turró (1856-1929), a native of Palamós, invented the Spanish mandolin and the supporting tripod, and he published the method entitled *Escuela de mandolina española* (School of the Spanish Mandolin). He was also the inventor of the *piano-pédalier*, i.e., a system of pedals permitting the piano to produce more sonorities. These inventions reached Barcelonan society at the end of the 19th century, after Cateura's period as a bandurria player.

Cateura had contact with great musicians of his times, including Felip Pedrell, Manel Burgès, Camille Saint-Saëns, Francesc Tàrraga, Carlos Terraza and Miquel Llobet.

He received considerable media attention at the end of the 19th century after displaying his inventions at the Barcelona Fine Arts Exposition of 1896, and later at the Paris Universal Exposition of 1900, and he also appeared throughout Europe, internationalising his musical inventions.

Despite the lack of much pertinent material and the studies which still remain to be made of Cateura, this paper provides a deeper look at the reception of his inventions, giving a new view of this subject by considering the social environment in which he presented his work as an inventor, a musician and a manufacturer.

KEYWORDS: Baldomer Cateura, Palamós, *piano-pédalier*, Spanish mandolin, Barcelona Fine Arts Exposition, Paris Universal Exposition, industrial register.

La recent troballa de material inèdit que engrandeix el patrimoni històric i musical palamosí, conjuntament amb l'historiador local Gabriel Martín i Roig,<sup>2</sup> han motivat aquest article musicològic entorn a la figura de Baldomer Cateura i Turró. La descoberta d'aquest músic vinculat a la vila de Palamós, i que no ha estat objecte d'estudi local, m'ha empès a incidir en alguns aspectes específics que puguin esdevenir focus d'interès per la musicologia en general. Com en tota recerca, la passió i estima pel context a estudiar fan possible que la investigació vagi creixent. Al mateix temps, la intenció és satisfer el lector amb un seguit de noves aportacions, les quals contribueixin al coneixement col·lectiu, perquè es pugui ampliar la historiografia i adoptar noves referències, vinculades a l'espai musical objecte d'estudi i que no han estat abordades en altres ocasions.

Baldomer Cateura (1856-1929), fill de Palamós, és un personatge força desconegut per gran part de la seva població natal.<sup>3</sup> Ho és, també, dins el context

2. Gabriel Martín i Roig és fill de Palamós. Com a historiador, compta amb una gran quantitat d'articles que desenvolupen fets històrics, tots ells àmpliament documentats, tant en revistes empordaneses, com a través del seu blog, <<http://gabrielmartinroig.blogspot.com.es/>>.

3. Ens referim a l'actualitat, ja que hi ha alguna publicació que parla d'ell. Vegeu Santiago BAÑERAS GODAY, *Historia i fets de Palamós*, Girona, Baix Empordà, 1990. Quant a la premsa local, en

musicològic, amb un corpus documental publicat escàs i espars. Les dades publicades són inconnexes i dificulten l'establiment d'una cronologia que permeti confeccionar una línia seqüenciada en el temps.

El període objecte de l'article se centra a les acaballes del segle XIX i la primera del segle XX. És un espai temporal convuls, heterogeni, plural i transformador, que conviu amb diferents corrents artístics i acadèmicament marcat per l'aparició dels conservatoris, el mestratge musical vinculat a París i el predomini de formacions instrumentals de cambra, amb el piano i la guitarra com a instruments que més estan de moda per la seva funcionalitat en espais particulars i propers als mateixos promotors de les vetllades. A finals del segle XIX, la recessió econòmica de l'any 1898 també incideix en l'art musical, però, tot i això, artistes i músics catalans es relacionen en diferents ciutats i, conseqüentment, ambients socials i intel·lectuals diversos. El triangle, marc d'estudi proposat, és Barcelona, París i Madrid.<sup>4</sup> Barcelona i els seus cafès, les societats incipients com a motor acadèmic i social, la Renaixença i l'Art Nouveau, la burgesia, la indústria, les seves exposicions, i la coexistència d'estils i gèneres la fan un lloc atractiu i potent. París, centre d'atenció de les noves avantguardes, lloc predilecte de les trobades íntimes i públiques de grans artistes, el rovell de l'ou de les arts en majúscules, lloc d'estada imprescindible per a la formació musical més mediàtica i els contactes socials, un espai productiu i receptiu de grans obres internacionals. I Madrid, com a capital centralitzadora de la política, amb la seva cort, que pateix l'anar i venir de la monarquia entre liberalismes i guerres, compta amb una infraestructura acadèmica i uns equipaments culturals de referència.

Cada un d'aquests llocs configura les seves característiques i, per tant, permet trajectòries singulars als músics, cosa que determina les relacions amb altres artistes que, depenent del lloc, són significatius i interessants. Els músics són un reflex del context i les modes, de la societat, de l'economia i de tot allò que forma part de l'engranatge de la vida. Dins aquest ventall de possibilitats que ofereix la difusió artística personal, hi trobarem alguns personatges destacats que es relacionen amb el nostre protagonista. Ens referim a Pedrell, Granados, Burgès, Saint-Saëns, Terraza i Tàrraga, per citar alguns exemples. La interacció d'aquests artistes amb Cateura i la recepció dels seus invents els hem calibrat, principalment, a través de la premsa i la literatura escrites.

Baldomer Cateura, músic, arranador, fabricant i inventor d'instruments musicals, encara no ha tingut un lloc destacat en la memòria històrica,<sup>5</sup> i és per

---

moments determinats es fa ressò dels seus invents; això no obstant, destaquem el buit documental al voltant del canvi de segle, moment en què Cateura era més referenciat en la premsa.

4. Madrid es comenta en menor mesura, ja que les dades en aquest sentit són del final del període proposat.

5. Míriam PERANDONES, «Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales: la mandolina española y el pedalier sistema Cateura», *Recerca Musicològica*, núm. XVII-XVIII (2007-2008), p. 299-322. Aquest article és l'únic que hem localitzat que ens parli d'una manera prou específica d'aquest músic. L'autora ja confirma la manca de dades per a abordar la seva biografia, que hem pogut

això que cal abordar algunes perspectives de la recepció dels seus invents. L'objectiu és reflectir la socialització i divulgació del *piano-pédalier*, reconegut internacionalment, de la mandolina espanyola acompanyada del trípod de subjecció, i la posterior edició de l'*Escuela de mandolina espanyola*. Prescindirem dels detalls tècnics organològics associats a aquests instruments, ja que seria motiu d'un altre treball. Som conscients que fins on hem arribat, l'esplendor dels seus enginy i la projecció internacional, deixa al marge el resultat final de la comunió d'aquests instruments: el repertori musical escrit fruit de l'esforç de la creació dels seus invents per a la seva interpretació conjunta.

En darrer lloc, volem assenyalar que els espais buits sovintegen en la cronologia personal de Cateura. És per això que sabem que la manca d'un fons personal d'aquest músic no afavoreix gens la confecció d'aquestes ratlles i que caldrà seguir investigant els punts febles. Ens basem, doncs, en algunes fonts secundàries que no són tan explícites com voldríem, però que reduiran la distància entre les peces que no havien encaixat fins ara.

#### BALDOMER CATEURA I TURRÓ (1856-1929), COMERCIAL I MÚSIC<sup>6</sup>

Baldomer Cateura, nascut el 14 de desembre de 1856,<sup>7</sup> era palamosí, baixempordanès i fill de pares bisbalencs. A Palamós encara es pot veure la casa pairal dels Cateura, situada darrere la casa de la vila. L'edifici és un casal d'estil postromàntic de tres plantes que fa cantonera amb el carrer d'Ametllers, de Notaries i la plaça del Forn, i que llueix les tres façanes exteriors. Fou construït pels pares de Cateura a mitjan segle XIX, quan es van establir a Palamós provinents de la Bisbal d'Empordà. La casa es va convertir en una fonda regentada pel pare d'en Baldomer, i ell hi treballava de cuiner a l'edat de vint anys.<sup>8</sup> Baldomer Cateura va formar la seva pròpia família en casar-se, l'any 1886, amb Carme Mañé Urrunzunu,<sup>9</sup> i llavors es va desplaçar a viure a Barcelona. Va tenir tres fills: en Pablo, la Pilar i en Guillermo.<sup>10</sup>

---

ampliar. No obstant això, incorporem en el nostre article algunes informacions que el complementen i que, de manera general, li atorguen una visió diferent, més enfocada als instruments inventats per Cateura i al seu mètode, que propiciaren un corpus de repertori extens.

6. Es parla, en l'article consultat, de la iniciació al piano a Palamós, però creiem que manquen dades fefaents que demostrin l'aprenentatge a Palamós i que no hem localitzat per a poder contrastar. Míriam PERANDONES, «Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales: la mandolina española y el pedalier sistema Cateura», p. 302.

7. Servei d'Arxiu Municipal de Palamós (SAMP), «Llibre de registre de baptismes de Santa Maria de Palamós, 1851-1868». El llibre de registre de baptismes es va modificar el dia 24-12-1886, amb tots els permisos eclesiàstics corresponents, i es va expedir un annex que especifica que és el resultat de múltiples errors en la partida original.

8. SAMP, Fons Ajuntament de Palamós, «Padró municipal d'habitants de Palamós, 1876». És el padró més antic que es pot consultar al Servei d'Arxiu Municipal.

9. *Semanario de Palamós* (28 octubre 1885), p. 4.

10. Dades de l'esquela publicada a *La Vanguardia* (2 març 1929), p. 4.

Actualment, l'edifici és l'habitatge familiar d'una branca dels descendents de la família Cateura i Turró.<sup>11</sup>

Baldomer va continuar la tradició de l'economia familiar fins que optà per dedicar-se a les transaccions marítimes.<sup>12</sup> La premsa de l'època documenta a bastament l'activitat relacionada amb el comerç marítim mitjançant els anuncis, i en trobem de publicats en diverses edicions dels diaris: *La Dinastía*, *La Vanguardia*, *El Ciclón* i *l'Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración*.<sup>13</sup> La seva bona mà pels negocis amplia la seva responsabilitat professional, i amb el pas del temps adquireix càrrecs notòriament més rellevants, signe de l'emprenedoria del nostre protagonista:<sup>14</sup>

Barcelona-(Berlín). Lloyd Internacional [...] constituida en Berlín con un capital de marcos 3.000.000, dedicada á contratar seguros de transportes, viajes y toda clase de riesgos, habiendo nombrado Director de la Sucursal para España á D Baldomero Cateura, quien, ante el Notario D. Justo Sánchez, fijó en 5 000 pesetas el capital para España y tiene atribuciones para establecer sucursales en las provincias de nuestra patria.

Els negocis continuen amb puixança, i Cateura s'estableix, l'any 1902, com a propietari del buc *Alejandro*.<sup>15</sup> El seu bagatge empresarial, tant en el terreny marítim com en el musical, segueixen un bon ritme de creixement amb el pas del temps. Socialment, se situarà prop de l'aristocràcia política de la cort,<sup>16</sup> la burgesia barcelonina i els artistes parisencs. La vida laboral de Cateura es va trenant amb el pas dels anys amb la seva faceta de músic i inventor. D'esperit inquiet, amb afany constant de veure món, va rebre múltiples elogis de la baronessa de Wilson:<sup>17</sup>

11. Antoni Cateura i Maria Turró, provinents de la Bisbal d'Empordà, van tenir cinc fills, nascuts tots ells a Palamós: en Baldomer, en Jaume, l'Eladi, la Carme i la Maria. La descripció de l'habitatge i la família Cateura ens l'ha facilitat Gabriel Martín com a resultat d'una entrevista amb la família que habita a la casa pairal de Palamós avui.

12. L'anunci «Cateura y comp<sup>a</sup> (Baldomero), agencia de aduanas, comision, consignación, y tránsito» es troba repetidament a *l'Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración* (1888), p. 795.

13. Els hem consultat, aproximadament, del 1888 al 1902, per justificar l'activitat laboral i l'adreça a Barcelona.

14. *Revista Ilustrada de Banca, Ferrocarriles, Industria y Seguros* (10 maig 1900), p. 17.

15. «El buque de D. Baldomero Cateura *Alejandro* en dirección a Levante», *La Vanguardia* (29 setembre 1902).

16. La reina regent Maria Cristina hauria dotat Cateura del títol de baró dels Valles de Orozco, aproximadament l'any 1900. Míriam PERANDONES, «Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales: la mandolina española y el pedalier sistema Cateura», p. 319.

17. La baronessa de Wilson, Emilia Serrano, era periodista i va viatjar arreu del món a la recerca de material per publicar. Va ser amiga de Cateura, a qui va dedicar un espai en el seu llibre publicat l'any 1897: *América en fin de siglo: Actualidades, sucesos, apreciaciones, semblanzas, datos históricos*, del qual hem extret algunes frases. La dedicatòria d'*Escuela de mandolina española* de Cateura va dirigida a ella, mostra de l'amistat i l'admiració mútua que es professaven.

La bandurria fué por entonces su bello ideal, y sus progresos rápidos y sorprendentes, dieron razón á sus predilecciones por el arte.

Tiene el genio precocidades admirables y que tórnanse luego en manifestaciones de alteza selecta. Ya desde muy niño demostró Baldomero Cateura sus aficiones musicales y el culto que había de rendir á la armonía en su expresión más sublime. En imperfecto instrumento que le deparó la casualidad, hizo sus primeros estudios intuitivos, sin método ni profesor, y hasta contrariando la voluntad paternal que le imponía otra enseñanza adecuada para seguir carrera.

La pressió per a continuar el negoci familiar no el va fer desistir de la seva passió per la música. Els seus vincles amb l'art musical el portaren a viatjar a la capital i arreu d'Europa més tard, buscant sempre la millora en els coneixements tècnics instrumentals:<sup>18</sup>

Uno de sus deseos más ardientes era viajar, extender sus conocimientos musicales, admirando á la vez á los más esclarecidos artistas. Venciendo grandes dificultades, visitó de los diez y seis á los veinte años las grandes capitales europeas, y sorprende el prestigio y celebridad que adquirió durante aquellos cuatro años, empleados en purificar su buen gusto, en estudiar, en instruirse y en profundizar y sorprender los secretos del arte, consolidando su natural ingenio y deleitando en los palacios, en los torneos musicales ó en populares círculos por lo brillante de su estilo y por el sentimiento exquisito que sobresale en su ejecución.

El seu bagatge com a intèrpret musical presenta problemes de descripció i justificació cronològica, ateses les dades esparses que dificulten el seguiment de la seva trajectòria. La participació amb el quintet El Cid<sup>19</sup> és la més citada en les fonts consultades, amb Rocamora, Mañez, Orozco, Terraza i Cateura. Fou precisament amb el valencià Carlos Terraza amb qui va coincidir en diverses ocasions a Barcelona i per qui sentia molta admiració, com detalla el paràgraf següent inclòs en la introducció al seu mètode de mandolina:<sup>20</sup>

Muy extenso seria el catálogo de los mandolinistas que sobresalen en Italia y no lo fuera ménos el de los Bandurristas notables que florecen en España, entre los que descuella el famoso concertista D. Cárlos Terraza, quién por su esmerada dicción, su elevado estilo é inimitable ejecución, ha sido premiado con honoríficas condecoraciones españolas y extranjeras.

18. Emilia SERRANO, *América en fin de siglo: Actualidades, sucesos, apreciaciones, semblanzas, datos históricos*, Barcelona, Henrich y Ca., 1897, p. 264.

19. Nom del quintet de bandúrries compost per Terraza, Rocamora, Cateura, Mañez i Orozco citat a *Las Provincias* (16 novembre 1883), citat per Manuel SANCHO GARCÍA, a *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, tesi doctoral, València, Universitat de València, 2003, p. 260, disponible en línia a <<http://hdl.handle.net/10803/9964>>, i citat també per Míriam PERANDONES, «Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales: la mandolina española y el pedalier sistema Cateura», p. 305.

20. Fragment dedicat a Carlos Terraza a Baldomer CATEURA, *Escuela de mandolina española*, Barcelona, Juan Ayné, s. d.

Carlos Terraza, bandurrista, junt amb Francisco Rocamora, guitarrista, tenien una formació estable que els permetia fer gires. La seva estada a Barcelona, l'any 1885, va comptar amb la col·laboració de Cateura en un d'aquests concerts:<sup>21</sup>

Hoy martes, los señores Terraza y Rocamora darán en el café del Siglo XIX su último concierto de la presente temporada, tomando parte en él el concertista de lauds señor Cateura.

La seva relació va continuar encara fins a traspasar el canvi de segle. Terraza tornarà a Barcelona, quan la mandolina espanyola ja s'ha popularitzat i s'ha creat la societat Lira Orfeo,<sup>22</sup> per a promocionar l'estudi de mandolines, la formació de grups instrumentals i concerts:<sup>23</sup>

Mañana, jueves, á las nueve de la noche, dará un concierto dedicado á la sociedad «Lira Orfeo», en el local de la calle de las Cortes, número 314, el concertista de mandolina española (Cateura) don Carlos Terraza, acompañado á piano por los maestros señores Armengol y Burgés.

## LA MANDOLINA ESPANYOLA, EL TRÍPODE DE SUBJECCIÓ I L'ESCUELA DE MANDOLINA ESPAÑOLA

La definició de la mandolina espanyola i el corresponent tríode de subjecció es troben descrits amb la fidelitat del llenguatge d'aquell moment en què fou presentat en societat, de la mà de Luisa Lacál. A la publicació del seu diccionari l'any 1900, no li manquen elogis per a l'inventor, amb qui compartia una gran amistat:<sup>24</sup>

M[ANDOLINA] ESPAÑOLA, precioso instrumento de salón cuya invención se debe al famoso concertista esp. Baldomero Cateura. Su elegante forma recuerda a la de la antigua mandola. Puede como esta ser plana por el dorso o convexa. Tiene 6 cuerdas, tres de tripa y tres de seda y metal. Se afina como la bandurria. Produce sonidos dulcísimos y es el instrumento más perfecto que se conoce entre los de su clase. Para mayor comodidad del ejecutante se coloca en ingenioso tríode. Aun-

21. *La Vanguardia* (22 desembre 1885), p. 8191.

22. Per ampliar la informació referent a la societat Lira Orfeo, podeu consultar l'article Míriam PERANDONES, «Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales: la mandolina española y el pedalier sistema Cateura», p. 312; també el capítol de l'escola catalana de guitarristes a Ignacio RAMOS ALTAMIRA, *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Alacant, Club Universitario, 2005.

23. *La Vanguardia* (3 juny 1903), p. 3.

24. María Luisa LACÁL, *Diccionario de la música, técnico, histórico, bio-bibliográfico*, Madrid, Establ. Tip. de San Francisco de Sales, 1900. Vegeu-ne extractes a <<http://archive.is/DwCUq>>.

que su construcción es muy reciente, son infinitos sus admiradores en España y en el extranjero.

Mentre que a les sales de concerts l'oïda de l'espectador focalitza l'atenció en el repertori, els intèrprets i l'execució musical, Cateura té les seves admiradores, les quals s'encarreguen de difondre, a través de la lloança, les grans virtuts que el prodiguen com a inventor. És, en aquest cas, el testimoni de la baronessa de Wilson, qui s'encarrega de deixar-ne constància:<sup>25</sup>

[...] ha creado el instrumento más encantador y gracioso, el más dulce y tierno, dotándolo con un método: Escuela de la Mandolina española, tan completo que desde los primeros estudios conducen al niño hasta ser acabado profesor.

Per a completar la trilogia, a Baldomer Cateura només li mancava l'edició del manual que donava les instruccions per a poder executar l'instrument. L'any 1898 es posava a la venda, per vint pessetes, l'*Escuela de mandolina española*. El mètode pretenia dotar de les eines necessàries qualsevol interessat a instruir-se en l'art de la mandolina espanyola. El llibre, teòric i pràctic, va ser editat per Juan Ayné,<sup>26</sup> que tenia seu a Barcelona.

El seu contingut és, encara avui dia, material de referència a les escoles de música. Conté la part justificativa de la invenció de la mandolina i les característiques diferencials amb altres mandolines i la bandúrria. En aquest mètode hi ha una proposta teòrica per assimilar el llenguatge musical escrit i aplicar la lectura de la grafia musical a la interpretació de l'instrument, i conté exercicis d'articulacions i d'escalles. El repertori proposat és d'autoria diversa: del referent històric Ferran Sors, del seu professor Josep Rodoreda, de l'amic Francesc Tàrraga, de companys d'interpretació com Carlos Terraza, Miquel Llobet i Miguel Mas Bargalló. No hi falten referències al mètode del mestre Dionisio Aguado.<sup>27</sup>

25. Emilia SERRANO, *América en fin de siglo: Actualidades, sucesos, apreciaciones, semblanzas, datos históricos*, p. 264. La baronessa havia escrit, també, articles amb elogis constants a Cateura, talment com una admiradora assídua a la seva obra musical. Va ser recompensada amb la dedicatòria a *Escuela de mandolina española*, en les primeres pàgines del mètode.

26. «Era un establecimiento de música donde se fabricaban y se vendían pianos, armóniums e instrumentos para orquestas y bandas. Al mismo tiempo trabajaba como editor de partituras musicales. Se presentó en la Exposición Internacional de Arte en 1907», a Mutsumi FUKUSHIMA, «Fabricantes de pianos en la Barcelona de 1900», *Recerca Musicològica*, núm. XVII-XVIII (2007-2008), p. 284, disponible en línia a <<http://www.raco.cat/index.php/RecercaMusicologica>>. Hem localitzat en la premsa palamosina alguns anuncis de Juan Ayné a *La Senyera*, l'any 1898, mesos abans de la columna dedicada a la publicació d'*Escuela de mandolina española* (figura 1). Els exemplars són del 24 d'abril de 1898, 1 de maig de 1898 i 8 de maig de 1898.

27. Míriam PERANDONES, «Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales: la mandolina española y el pedalier sistema Cateura», p. 303. Esmenta que Cateura va aprendre de manera autodidacta del mètode de Dionisio Aguado. Hem consultat el llibre i hi comprovem que tenen una semblança quant al contingut del material; hi assenyalava també un trípode de subjecció com a eina



Aquesta va ser una bona ocasió perquè des de la seva vila natal, Palamós, recordessin la figura de Cateura com a bon músic. El periòdic *La Senyera*,<sup>28</sup> en una columna de «Bibliografia musical», dóna compte del ressò que va tenir a Itàlia el mètode.

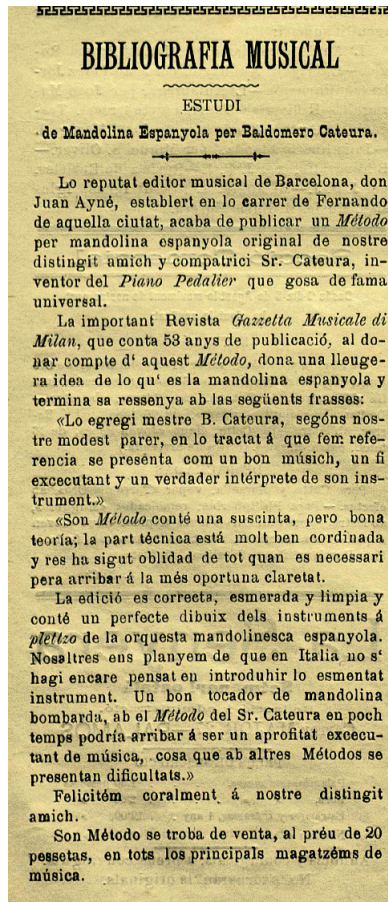


FIGURA 1. Columna dedicada a l'Escola de mandolina espanyola, de l'autor palamosí Baldomer Cateura, a *La Senyera*, núm. 26 (14 agost 1898), p. 5, Servei d'Arxiu Municipal de Palamós, fons hemeroteca local.

indispensable per a l'execució instrumental. Cateura també inclou estudis que estan en el mètode de Dionisio AGUADO, *Nuevo método para guitarra*, Madrid, Lodre, 1843.

28. *La Senyera*, núm. 26 (14 agost 1898), p. 5.



La redacció del *Semanario de Palamós* era sensible a la trajectòria de Cateura, i és per això que va dedicar-li unes ratlles amb motiu d'una estada a Palamós:<sup>29</sup>

Hemos tenido el placer de oír particularmente algunas piezas ejecutadas en la bandurria por D. Baldomero Cateura que hace algunos días está entre nosotros al lado de su familia. Dicho joven, natural de esta villa, dedicado desde niño al expresado instrumento, ha llegado á dominarlo de una manera sorprendente; el sentimiento, el buen gusto y su admirable pulsación le han convertido de puro aficionado en grande artista; y no dudamos que, continuando por la senda que ha emprendido, su nombre ha de figurar entre las eminencias de su género. Tanto en el extranjero como en los diferentes puntos de España donde le han oído, son muchos los triúfos que ha alcanzado. ¿No podrá la villa que le vió nacer tributarle sus elogios? Esperamos que el Sr. Cateura atenderá nuestra petición haciéndonos conocer en público su habilidad y su talento musical.<sup>30</sup>

Però, quin va ser el primer invent de Cateura? El *piano-pédalier* o la mandolina espanyola?<sup>31</sup> Suposem que treballava en els dos instruments al mateix temps, encara que la seva construcció es portés a terme a diferents ciutats.<sup>32</sup> Ambdós invents se solapen en l'espai temporal, els dos freguen la línia de temps del canvi de segle —es registren a la propietat industrial amb un any de diferència—, però l'últim de registrar a l'Estat espanyol va ser la mandolina espanyola, l'any 1897.

A finals del segle XIX, Cateura registra a l'oficina de patents, el 13 de novembre de 1897, «una trípode que sirve para fijar y sostener toda clase de instrumentos de punteo tañidos con plectro», amb número P0021717.<sup>33</sup> És un tràmit que l'acredita com a propietari industrial del producte registrat, fet que és habitual per la gran fabricació que es duu a terme a Barcelona i en altres ciutats en aquell moment. Al cap d'un mes i mig ho farà amb «El instrumento «mandolina española»», amb número P0021989, el dia 31 de desembre de 1897.<sup>34</sup>

El mateix concepte es registra a França: «272764. Brevet de quinze ans, 3 décembre 1897; Cateura, représenté par Good, à Paris, rue de Rivoli, n° 70. Trépiéd

29. *Semanario de Palamós* (27 agost 1885), p. 5.

30. No ens consta que la premsa deixés constància del retorn de la petició, si és que es va produir.

31. També ens preguntem, encara, quin va ser el primer instrument en el qual es va iniciar en la música, ja que tenim fonts contradictòries en aquest sentit. Per un costat, la bibliografia consultada parla d'aprenentatge al piano a Palamós (n. 5) i, per l'altre, la crònica local esmenta la iniciació a la mandolina de petit (n. 15 i 27).

32. La construcció de la mandolina li va costar molts diners perquè es construïa a Alemanya. Míriam PERANDONES, «Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales: la mandolina española y el pedalier sistema Cateura», p. 308.

33. <<http://invenes.oepm.es/InvenesWeb/detalle?referencia=P0021717>>.

34. <<http://invenes.oepm.es/InvenesWeb/detalle?referencia=P0021989>>.

servant à fixer et à soutenir toutes sortes d'instruments de pincement joués avec un plectre».<sup>35</sup> Aquest és el moment de la internacionalització de la mandolina espanyola, preveient la seva futura presència en l'Exposició Universal de París de 1900.<sup>36</sup>

### EL PIANO-PÉDALIER<sup>37</sup>

Baldomer Cateura inventa el *piano-pédalier* amb l'afany de recrear noves sonoritats<sup>38</sup> en un ambient selecte, promogut per les classes socials mitjana i alta i la burgesia barcelonina,<sup>39</sup> que maldava per escoltar aquelles músiques dins espais privats i íntims, estances que contenien, de manera inequívoca, la presència de l'instrument preferit a les escoles de música: el piano.

Amb un instrument tan popular, que tenia uns alts índexs de fabricació, amb nombroses empreses a Madrid i a Barcelona,<sup>40</sup> Cateura s'incorpora en la indústria pianística mitjançant una societat mercantil, amb la intenció d'incloure-hi, també, el sistema de pedals que va inventar. L'empresa en qüestió s'anirà modificant, hi afegirà Luis Izábal<sup>41</sup> més endavant i, ja a l'entrant del segle XX, hi haurà una aportació econòmica extra per ampliar el capital.

Els fets relacionats amb aquest magne invent estan dotats de certes curiositats cronològiques que connecten la divulgació mediàtica i el registre del *piano-pédalier*. L'Oficina Española de Patentes y Marcas documenta aquestes formalitzacions en tres etapes diferents:<sup>42</sup>

35. *Bulletin des Lois de la République Française* (20 juny 1898), p. 2348.

36. En parlarem amb els registres de patents del *piano-pédalier*.

37. «El sistema Cateura consiste en la aplicación al piano de tres pedales denominados *sordina*, *claro* y *armónico*, que producen efectos tan nuevos, variados y sorprendentes que, á la verdad, han de causar vivísima impresión en el mundo musical. Los citados pedales se combinan perfectamente con los ya conocidos *fuerte*, *celeste* y de *retención*». Aquesta és la definició de la baronessa de Wilson, en la seva crònica al diari *La Época* (Madrid), (19 juny 1896), p. 2. Aquest nou sistema també farà una redistribució de la disposició dels pedals, i quedarà a disposició del peu dret «fort, clar i sordina» i, al peu esquerre, «celeste, harmònic i tonal» (*Le Ménestrel* (20 setembre 1896), p. 303).

38. El fet de recercar noves sonoritats s'evidencia en la invenció, també, de la mandolina espanyola, tal com assenyala en el pròleg de la seva *Escuela de mandolina española*, en què incideix en la marginació de la bandúrria en el format concertístic i de cambra per qüestions de la seva doble corda. El resultat final dels enginyers de Cateura haurà de permetre una gran simbiosi sonora d'interpretació d'ambdós instruments quan han de tocar plegats.

39. Emilio CASARES i Celsa Alonso GONZÁLEZ, *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2014, p. 59, disponible en línia a <[https://books.google.es/books?id=0y0cHLzR1GUC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0](https://books.google.es/books?id=0y0cHLzR1GUC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0)>.

40. Es produeix una puixança en la indústria de fabricació de pianos durant la primera meitat del segle XIX a Madrid, i a la segona meitat a Barcelona. Emilio CASARES i Celsa Alonso GONZÁLEZ, *La música española en el siglo XIX*, p. 59.

41. La família Izábal es va dedicar durant generacions a la fabricació de pianos.

42. Aquests no van ser els únics registres industrials de Cateura en referència a la fabricació relacionada amb la indústria del piano, com veurem més endavant.

— En primer lloc, el dia 18 de maig de 1895,<sup>43</sup> sota el concepte d'«un mecanisme para obtener los sonidos armónicos flautados o concomitantes en las cuerdas vibratorias de los pianos». El registre, amb número P0017477, fou el primer que Cateura va fer, juntament amb un segon nom propi, el seu soci José Giménez.<sup>44</sup>

— El segon registre, el dia 25 de juny de 1896,<sup>45</sup> després d'un any i un mes, sota el mateix concepte, amb el número P0019271, a nom de Cateura i José Giménez com a cotitular de l'invent.<sup>46</sup>

— En el cas del tercer registre, amb data 25 de novembre de 1896,<sup>47</sup> el concepte assenyalat fou «una sordina para pianos»,<sup>48</sup> amb número P0020008. A diferència dels dos anteriors, aquest es va fer a tres bandes, entre Cateura, Giménez i Luis Izábal.



FIGURA 2. *La Dinastía* (20 maig 1896), p. 1. Anunci de pianos L. Izábal amb el sistema de *pédalier* Cateura, c/ Sant Pau, 93, de Barcelona.

Fou precisament entre les dades del primer (18/5/1895) i el segon registre (25/6/1896) que es desenvolupa a Barcelona un corpus de concerts per a fer difusió del *piano-pédalier*. Aquesta sèrie d'actes comencen a partir del dia 7 de maig de 1896, tal com la premsa se'n fa ressò, ja que Barcelona celebrava, entre el 23 d'abril i el 29 de juny de 1896, la IIIa. Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Valia la pena aprofitar l'ocasió, que brindava l'organització municipal, per a fer concerts que atraguessin un ampli sector de la ciutat, i convertir l'esdeveniment en un fenomen de masses.<sup>49</sup> L'exhibició del *piano-pédalier* es va produir en aquest context. El nom dels pianistes encarregats de tocar-lo passava a ser pú-

43. <<http://invenes.oepm.es/InvenesWeb/detalle?referencia=P0017477>>.

44. El nom de José Giménez apareix, també, en l'empresa de pianos de Cateura formant part del registre del pagament d'anualitats de la indústria i invents de diversos anys. Adjuntem l'enllaç d'un exemple de 1897: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001465870&page=13&search=cateura&lang=ca>>.

45. <<http://invenes.oepm.es/InvenesWeb/detalle?referencia=P0019271>>.

46. No hem pogut accedir a l'expedient per comprovar quina és la variació que es produeix en el contingut del registre.

47. <<http://invenes.oepm.es/InvenesWeb/detalle?referencia=P0020008>>.

48. «S'ha concedit privilegi d'invenzió á las entitats mercantils següents, domiciliadas en aquesta plassa: [...] Baldomero Cateura, per 20 anys per una sordina pera pianos.» (*La Renaixença* (16 febrer 1897), p. 5.)

49. Maria OJUEL, *Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013. Vegeu <<http://hdl.handle.net/10803/132670>>.

blic a través de la premsa i l'invent de Cateura va prendre grans dimensions. Els diaris més populars de la societat barcelonesa difonen mimèticament el primer concert com un gran esdeveniment, celebrat al Saló de la Reina Regent del Palau de Belles Arts. *La Dinastía*<sup>50</sup> afirmava:

[...] se verificó ayer tarde el anunciado concierto en el cuál la señorita Ponsa ejecutó escogidas piezas en el piano. La concurrencia que fué nombrosa, salió agradablemente impresionada del nuevo sistema de pedales inventado por el señor Cateura.

La revista *La Ilustración Artística* hi afegia algun detall més, però amb el mateix fons:<sup>51</sup>

[...] la primera audición del Piano-Pedallier, sistema Cateura, á la que nos cupo la satisfacción de concurrir galantemente invitados por el inventor. Trátase de una inovación aplicables á todos los pianos [...]. La distinguida concertista señorita Ponsa ejecutó varias piezas notables que sirvieron para dar á conocer, á la vez fué su indiscutible maestría, la importancia y aplicaciones del invento.

Un cop passada la gran novetat del primer concert, el ritme d'audicions segueix fins a finals del mes de juny, quan clourà l'exposició. A partir d'aquí, la freqüència és diària, de manera sistemàtica cada dia a les tres de la tarda «por el reputado profesor D. Ramon Blay».<sup>52</sup>

És un moment d'activitat efervescent a l'entorn del piano i les mandolines. Fora de l'espai de l'exposició del Palau de Belles Arts, se celebren concerts, també, en associacions creades per a potenciar-ne l'ensenyament:<sup>53</sup>

El Centro Artístico Musical celebrará esta noche el último de los conciertos de la temporada. Del programa formaran parte varias piezas de conjunto ejecutadas por la aplaudida banda de bandurrias, laudes y guitarras, que dirige el profesor don Miguel Mas, varias piezas de concierto por los señores Nori y Torelló, un fragmento inédito de Mignon que cantará la Srta. Risueño, y además se ejecutará en el piano con pedallier Cateura varias composiciones clásicas por el maestro Rodoreda, director artístico del Centro.

A Palamós, com sempre, les notícies del seu compatriota sempre eren motiu d'orgull. Tot i la llunyania, arriben les novetats sonores de l'invent que són dignes d'explicar:<sup>54</sup>

50. *La Dinastía* (7 maig 1896), p. 2.

51. *La Ilustración Artística* (7 maig 1896), p. 10.

52. *La Vanguardia* (17 maig 1896), p. 7. També hi ha el mateix text en altres edicions dels mesos de maig i juny.

53. *La Vanguardia* (20 juny 1896), p. 3.

54. *El Distrito* (Palafrugell) (10 maig 1896), p. 2.

Palamós. Un queridísimo amigo nuestro, hijo de esta villa, el conocido agente de Aduanas don Baldomero Cateura, ha inventado un sistema de pedalier aplicable a todos los pianos, y destinado a promover una revolución en el mundo musical. La prensa barcelonesa se hace lengua, del invento del señor Cateura [...]. Terminado el concierto, el señor Cateura obsequio a los invitados con un almuerzo servido en el restaurant de la Exposición de Bellas Artes, brindándose en los postres por el éxito del invento y por su inventor. [...]

Felicitemos muy sinceramente al señor Cateura por su invención y orgullosos estamos de que á un hijo de Palamós le haya sido reservada la gloria de introducir tan nobilísimas mejoras en el instrumento á la par que más vulgarizado, más aristocrático.

No obstant la bona recepció de les notícies fins a l'Empordà, les cròniques íntimament vinculades de la interpretació musical del *piano-pédalier* a Palamós no es produeixen fins a l'any 1901:<sup>55</sup>

D. Manel Burgès, pianista de Barcelona ha donat á casa '1 senyor Mundet dos concets [*sic*] de piano-pédalier «Cateura», executant un gran nombre de pessas y demostrant que. á més d' ésser bon pianista es també bon compositor. El segon dia, '1 violinista 'n Joseph Miró 'ns feu sentir tres composicions qu' escoltàrem ab ver gust. En quant al pedalier sistema «Cateura», hem de fer constar que per la combinació dels sis pedals, 's conseguixen tonalitats de molt d'efecte, especialment ab els clars y armonichs; la sordina es de molta vàlua puig facilita 'Is pianíssims. Rebin tots dós artistas nostra coral enhorabona y '1 senyor Mundet grans mercès per la seva amable invitació.

L'any 1896 fou molt important per a Cateura. L'entrada en societat del *piano-pédalier* a Barcelona es va aconseguir amb molt d'èxit aquell any. Això no obstant, Cateura no tenia intenció de desaprofitar altres ocasions per a mediatitzar-lo. De fet, ja havia realitzat el registre a França amb previsió d'una futura exposició:<sup>56</sup>

16 septembre. Cateura et Gimenez. Mécanisme pour obtenir des sons harmoniques ou concomitants dans les cordes vibratoires des pianos. -Il est disposé à manière à ce que, à la volonté du pianiste, il puisse presse les cordes du piano en des points déterminés pour obtenir les sons harmoniques dérivés des fondamentaux.

Entre el 25 de juliol i el 25 de novembre de 1896, la societat de Cateura, Giménez i Izabal és present a París, al Palau de la Indústria, dins els actes de l'Exposició del Teatre i de la Música.<sup>57</sup> L'estada a París deixa una bona crítica, i es repe-

55. *Llevar* (9 juny 1901), p. 6.

56. *L'Ingénieur Civil* (15 març 1896), p. 831. Es fan constar els invents registrats durant l'any 1895 en el suplement núm. 93, en el capítol VII, de les arts industrials, apartat 4 de música.

57. Consten en el catàleg de l'exposició sota l'adscripció següent: «143 - Cateura, Gimenez et Izabal. Calle de San Pablo, 93, à Barcelone (Espagne). Un piano pédalier, système Cateina [*sic*]»,

teix la situació generada a Barcelona, amb un gran ressò en la premsa francesa que s'aboca a descriure les millores que introdueix el sistema de pedals ideat per Cateura:<sup>58</sup>

Une audition assez intéressante a eu lieu la semaine dernière à l'Exposition du théâtre et de la musique, au Palais de l'industrie. Il s'agissait d'entendre un nouveau piano pédalier d'un nouveau système, imaginé par M. Cateura, facteur à Barcelone. Il s'agit ici d'un jeu de pédales, au nombre de six, toutes indépendantes, dont chacune produit un effet particulier. [...] Les six pédales sont placées de la façon suivante: pour le pied gauche, pédale celeste, pédale harmonique, pédale tonale (de rétentio), et le mécanisme, dit-on, ne demande, qu'un peu d'habitude et n'offre point de difficultés. C'est un jeune et habile pianiste espagnol, M. Emilio Sabater [...]. Ce programme exécuté avec goût, a fait ressortir comme il convenait les qualités spéciales de l'instrument inauguré par M. Cateura.

*Le Figaro*<sup>59</sup> destaca l'esdeveniment de la segona audició com un fet a ressaltar dins l'exposició, i en la seva presentació es va augurar un futur òptim d'aquest nou enginy. I tant va ser aquest bon desig, que aviat l'empresa comercial liderada per Cateura modifica el seu capital i en fa una ampliació:<sup>60</sup>

*Cateura y Compañía*, antes *Cateura*, *Jiménez é Izábal*.—Barcelona.

Socios.-D. Baldomero Cateura y Turró, D. José Jiménez Izabal y Raux y D. Felipe Solá y Tulla, modifican la expresada Sociedad, entrando á formar parte de la misma el Sr. Sola, aportando en metálico el capital de 30.000 pesetas, que, con las 10.000 aportadas por el Sr. Cateura, forman un total capital de 40.000 pesetas.

Així, doncs, hi havia una pràctica possible, per internacionalitzar el producte, per la qual cosa s'havien d'anar registrant noves patents per a properes exposicions i ampliar la producció del sistema de pedals. En un context de continuada innovació, la competència era evident. Els registres europeus del *piano-pédalier* donen algunes pistes de l'itinerari seguit per Cateura i els seus socis per a difondre el seu invent. D'aquestes dades obtenim, també, que el dia 10 de desembre de 1897 presenta a la Gran Bretanya la sol·licitud de patent pel sistema del pedal sordina.<sup>61</sup> El document de petició s'acompanya d'un dibuix de les peces implicades en el piano per a fer sonar el pedal sordina.<sup>62</sup>

*L'Exposition du théâtre et de la musique, Paris, 1896: Catalogue officiel de l'Exposition*. Vegeu <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb333842234>>.

58. *Le Ménestrel* (20 setembre 1896), p. 303.

59. *Le Figaro* (24 octubre 1896), p. 3.

60. *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (25 octubre 1897), p. 2.

61. <<http://www.directorypatent.com/GB/189729287-a.html>>.

62. Vegeu la figura 3.

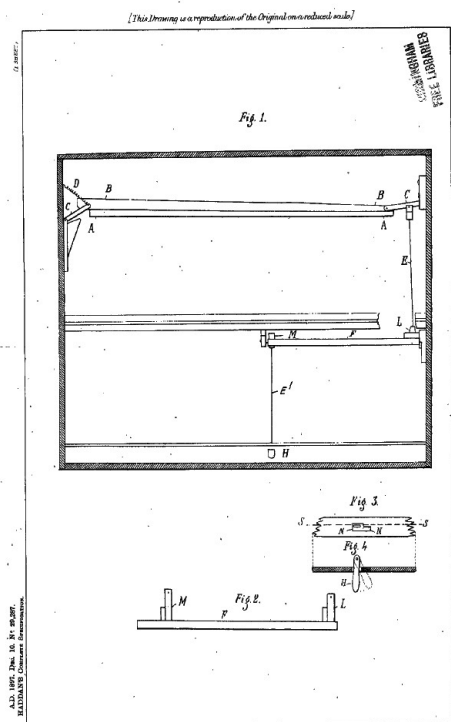


FIGURA 3. Dibuix adjunt a la petició de la patent del pedal sordina a la Gran Bretanya, el 3 de desembre de 1897.

La trajectòria internacional per a formalitzar els registres industrials continua a Suïssa, el 27 de desembre de 1897, amb la «sordina per a pianos»,<sup>63</sup> i el 14 de gener de 1899, a Itàlia amb el trípod: «Trépied servant à fixer et a soutenir toutes sortes d'instruments de pincoment joués avec un plectre».<sup>64</sup>

Després d'aquest corpus de registres,<sup>65</sup> el punt culminant de la mediatització del *piano-pédalier* va ser la presència en l'Exposició Universal de París, l'any 1900. Cateura, enquadrat en el grup 3 i la classe 17, obté la medalla de bronze.<sup>66</sup> Les impressions recollides de la seva presència a París van resultar transcenden-

63. *La Fédération Horlogere* (26 juny 1898), p. 1.

64. *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia* (22 gener 1899), n. 145.

65. Estem segurs que n'hi ha més que no hem pogut localitzar, per la complexitat d'accés a la informació dels registres industrials internacionals.

66. Ana Belén LASHERAS PEÑA, *España en París: La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900*, tesi doctoral, Santander, Universidad de Cantabria, 2009. Vegeu <<http://hdl.handle.net/10803/10660>>.

tals, fruit de la grandesa de l'esdeveniment. L'Exposició Universal va provocar que París fos, l'any 1900, el centre d'atenció del món, on els esdeveniments musicals van ser molts, diversos i innovadors. La ciutat es va convertir en una gran mostra de globalització, per la presència internacional que va acollir la ciutat.

Mentre la societat de Cateura registrava les patents a Europa, a Barcelona es continuen donant concerts, amb l'objectiu de mostrar la «millora del sistema pedals». L'exemplificació constant de la recerca a l'entorn d'aquests invents es feia mitjançant una gran difusió mediàtica. La documentació periodística d'aquests concerts esdevé clau per a observar quin era el repertori que s'hi oferia<sup>67</sup> i el tractament dels pedals emprats en cada ocasió, que es detallava en el programa de mà.

És durant l'any 1899 que es donen aquests concerts a la Sala Estela,<sup>68</sup> que en aquell temps ja fabricava els pianos de Cateura.<sup>69</sup>

Próximamente se verificará un concierto en la Sala Estela para dar a conocer los adelantos que el señor Cateura ha introducido, después de un constante estudio, en su piano «pedalier», que tan halagueña acogida tuvo cuando se presentó dicho instrumento al público hace algunos años. La concertista señorita Sampere está encargada de dar el citado concierto, tocando en el «pedalier», composiciones escritas expresamente para este instrumento, por reputados compositores.

En arribar l'any 1900 s'utilitzen nous locals on actuar. Cateura estableix una relació amb el guitarrista Llobet<sup>70</sup> i la seva esposa, Anita Aguilar, que era pianista.<sup>71</sup>

En los salones del Fomento del Trabajo Nacional se verificará mañana lunes á las nueve de la noche una velada musical en la que tomarán parte la distinguida pianista señorita doña Anita Aguilar y el notable guitarrista don Miguel Llobet. El programa lo forman notables composiciones de los maestros Chopin, Listz, Gounod, Granados y otros conocidos compositores. El piano pedalier Cateura ha sido facilitado galantemente por la casa de viuda de Pedro Estela. No dudamos que los salones del Fomento se verán sumamente concurridos.

67. No tractarem el repertori per manca d'espai.

68. Hi ha una herència en la manufactura dels pianos, en aquest cas, bastant criticada a l'entorn de 1900: «La casa Estela segueix las tradicions de son antecesor Bernareggi en això de fer pianos dolents, ab soroll de caldera vella é impropis pera podershi lluhir cap concertista». Mutsumi FUKUSHIMA, «Fabricantes de pianos en la Barcelona de 1900», p. 290.

69. *La Vanguardia* (25 maig 1899), p. 2.

70. La seva relació musical va augmentar en coincidir a la fundació de la Lira Orfeo, on Llobet és director de l'entitat i Cateura, promotor de la seva creació. Míriam PERANDONES, «Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales: la mandolina española y el pedalier sistema Cateura», p. 312.

71. *La Dinastía* (13 maig 1900), p. 3.



## LA CONSOLIDACIÓ DE L'ÈXIT: EL RECONeixEMENT INTERNACIONAL A PARÍS

L'Exposició Universal de París, de l'any 1900, fou una gran oportunitat per a fer contactes amb els artistes de diversa procedència, vinculats a la música, que hi residien. La internacionalització del *piano-pédalier* i la mandolina espanyola anava acompanyada d'una sèrie de nous propòsits, que asseguraven una altra via a explorar: el repertori. Cateura es volia assegurar material musical per al lluïment dels seus instruments, i és per això que sovint demanava composicions a aquells músics amb els quals es relacionava.

La vinculació amb Manel Burgès, pianista i promotor dels concerts vinculats a l'Exposició Internacional, fou un trampolí per a la consolidació dels invents de Baldomer Cateura. Hi afegim, també, que la seva relació amb Felip Pedrell li va obrir noves perspectives d'actuació a Madrid. La conjugació d'aquests dos factors enforteix la consolidació de l'èxit just a l'entrada del segle xx.

Els resultats que obtingué amb el *piano-pédalier* en el París de les avantguardes, tutelats per Manel Burgès,<sup>72</sup> van ser un reclam que Cateura hàbilment va exposar a Pedrell. La seva relació epistolar n'és una prova:<sup>73</sup>

Saint-Saëns, Dubois, Massenet, Motz Kowosk, Charpentier, Vincent D'Yndi, Krame, Lwof, Vormser, Gregh, Bériot, Chemade y muchos más, hasta el número de ciento cincuenta, muchos de ellos autores de fama, asistieron distintas veces a las audiciones particulares de piano pédalier que expresamente dedicadas á ellos, diéronse diariamente en la Rue Mont Thabor 38, desde el día que se cerró la Exposición hasta el 12 del corriente corriendo la presentación a cargo de nuestro paisano D. Manuel Burgés a cuyo talento he de atribuir principalmente les desmedidos elojios que á porfia hicieron todos del pédalier y que yo no debo repetir.

La mateixa carta detalla les impressions personals dels assistents, i Cateura fa visible una gran quantitat d'elogis rebuts al respecte del seu enginy sonor. També esmenta a Pedrell la problemàtica francesa de depurar els invents que no són nacionals i denuncia la repercussió mediàtica adscrita al poder econòmic.

El punt àlgid del *piano-pédalier* es produeix a París, sens dubte, ja que les conseqüències d'aquest èxit es constaten amb una presència a Barcelona més consolidada i la possibilitat de presentar el *piano-pédalier* a l'Ateneo de Madrid.

72. Manel Burgès, pianista i compositor, fou el creador de la Sociedad Barcelonesa de Conciertos. Amb Cateura van compartir molts esdeveniments, i en la producció musical escrita hi té un paper destacat, amb una sèrie que porta el seu nom i de la qual és l'autor compositiu i arranjador. La seva relació musical va anar més enllà de Barcelona, París i Madrid, ja que a Palamós va tenir l'ocasió d'actuar-hi l'any 1901 (vegeu la nota 54).

73. Carta de Cateura a Pedrell, datada el 18 de gener de 1901 (M 964), Fons Pedrell, correspondència, Biblioteca de Catalunya.

Cateura es mostra agraït per la proposta de Pedrell d'organitzar un concert a Madrid amb la col·laboració de l'esposa de Miquel Llobet, Anita Aguilar, amb qui ja hem comentat que organitzaven actes, també, a Barcelona:

[...] mi agradecimiento, así por el lisonjero juicio que ha formado V. de mis insignificantes trabajos en el Piano Pedalier, cuanto por la noble protección que V. me dispensa, ocupándose de la presentación de mi piano, en el Concierto con que trata de inaugurar el Ateneo de Madrid, que por muchos títulos es sin disputa, uno de los mas cultos é importantes centros recreativos de España.

Con verdadera satisfaccion se ha enterado Anita, del honor que traten Vds de dispensarle, invitándola a tomar parte en dicho concierto.

A principis de segle, Cateura vol tenir un repertori d'obres expressament dedicades al seu invent. La idea de recollir un corpus específic de composicions permetria revalorar els seus instruments i, al mateix temps, diversificar el repertori dels concerts:<sup>74</sup>

Bien quisiera poder invocar algun título para pedirle á V. insigne maestro escribiera alguna composición para mi piano, lo que solo puedo solicitar de su estremada bondad.

Nuestra empresa correria con la impresión y publicacion en el punto que V. destinara, quedando la obra de propiedad de V. ó adquiriéndola nosotros mismos si V. quisiera cederla.

La segona carta que es conserva a la Biblioteca de Catalunya de la correspondència de Pedrell manifesta la preocupació de Cateura per les dates del concert. No té evidències que estigui preparat a temps per Anita Aguilar i, en cas de sorgir algun contratemps, li envia a Burgès, amb targeta de visita, per la possibilitat que sigui ell qui hagi d'actuar en el concert. Però en aquest cas, amb la previsió de poder-ho fer substancialment millor amb la presència reclamada de dos pianos, «lo cual es una verdadera orquesta pianística y de un efecto magistral».<sup>75</sup>

Després de París, suposem que va arribar a Madrid, en un concert molt esperat. A Barcelona, encara hi haurà protagonisme per a Baldomer Cateura fins a uns quants anys més tard. La seva targeta de visita, amb el segell «proveïdor de la real família», present en les participacions de l'empresa Cateura & Cia.,<sup>76</sup> és un exemple de la prosperitat que li va brindar la seva capacitat de músic, fabricant i bon comercial.

74. Carta de Cateura a Pedrell, datada a 18 de gener de 1901 (M 964), Fons Pedrell, correspondència, Biblioteca de Catalunya.

75. Carta de Cateura a Pedrell, datada a 6 de febrer de 1901 (M 964), Fons Pedrell, correspondència, Biblioteca de Catalunya.

76. Títol de participació de 500 pessetes. Barcelona, 1 d'abril de 1903. Vegeu <<http://www.invaluable.com/auction-lot/fabrica-de-pianos-cateura-1084-c-ce84cd4816>>.

## A MODE DE CONCLUSIÓ

Cal reconèixer, de Baldomer Cateura, la bona mà per als negocis i el talent demostrat per a abordar la música, en totes les seves àmplies conseqüències: l'aprenentatge, la interpretació, la formació instrumental, la invenció del *piano-pédalier* i la mandolina espanyola i la posterior fabricació, l'edició del mètode, la continuada expansió empresarial, la inversió econòmica, l'èxit de l'enginy, la promoció de l'invent, la millora continuada i ampliada de les possibilitats sonores, junt amb l'afany incansable de recórrer Europa. Aquestes són les facetes que han marcat el nostre article.

Baldomer Cateura va viure uns moments propicis, potser sí, però es va posar al servei de l'art i la música d'una manera productiva. L'objectiu dels seus invents fou que poguessin tenir la capacitat d'interpretació conjunta amb una afinitat sonora completament innovadora. Un cop acomplert l'objectiu, calia posar-lo en pràctica i, en aquest punt, pendent, del repertori existent per a piano i mandolina ens aturem.<sup>77</sup>

El retorn social del material musical és un tema pendent d'abordar i d'executar musicalment. Aquest és el nostre punt de trobada amb Baldomer Cateura en la propera cita.

## FONS CONSULTATS

Fons Ajuntament de Palamós. Servei d'Arxiu Municipal de Palamós (SAMP)

Fons Burgès. Biblioteca de Catalunya (BC)

Fons hemeroteca local. Servei d'Arxiu Municipal de Palamós (SAMP)

Fons Pedrell. Biblioteca de Catalunya (BC)

Fons Viladot-Cateura. Museu de la Música de Barcelona (MDMB)

## WEBGRAFIA

Oficina Española de Patentes y Marcas: <<http://invenes.oepm.es/InvenesWeb>>.

Targeta. Títol de participació en l'empresa Cateura de 500 pessetes: <<http://www.invaluable.com/auction-lot/fabrica-de-pianos-cateura-1084-c-ce84cd4816>>.

## BIBLIOGRAFIA

AGUADO, Dionisio. *Nuevo método para guitarra*. Madrid: Lodre, 1843. <[http://imslp.org/wiki/Nuevo\\_método\\_para\\_guitarra\\_%28Aguado,\\_Dionisio%29](http://imslp.org/wiki/Nuevo_método_para_guitarra_%28Aguado,_Dionisio%29)>.

77. No ens referim només a la seva producció compositiva, sinó també el conjunt d'obres musicals que altres autors van crear expressament per als invents de Cateura.

- BAÑERAS GODAY, Santiago. *Homes i fets de Palamós*. Girona: Baix Empordà, 1990.
- CASARES, Emilio; GONZÁLEZ, Celsa Alonso. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2014. Disponible en línea a: <[https://books.google.es/books?id=0y0cHLzR1GUC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0](https://books.google.es/books?id=0y0cHLzR1GUC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0)>.
- FUKUSHIMA, Mutsumi. «Fabricantes de pianos en la Barcelona de 1900». *Recerca Musicològica*, núm. XVII-XVIII (2007-2008), p. 289. Disponible en línea a: <<http://www.raco.cat/index.php/RecercaMusicologica>>.
- LACÁL BRACHO, Luisa. *Diccionario de la música, técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Madrid: Establ. Tip. de San Francisco de Sales, 1900.
- LASHERAS PEÑA, Ana Belén. *España en París: La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900*. Tesis doctoral. Santander: Universidad de Cantabria, 2009.
- OJUEL SOLSONA, Maria. *Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013.
- PERANDONES, Míriam. «Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales: la mandolina española y el pedalier sistema Cateura». *Recerca Musicològica*, núm. XVII-XVIII (2007-2008), p. 299-322.
- RAMOS ALTAMIRA, Ignacio. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alacant: Club Universitario, 2005.
- SANCHO GARCÍA, Manuel. *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*. Tesis doctoral. València: Universitat de València, 2003. <<http://hdl.handle.net/10803/9964>>.
- SERRANO, Emilia, baronesa de Wilson. *América en fin de siglo: Actualidades, sucesos, apreciaciones, semblanzas, datos históricos*. Barcelona: Henrich y Ca., 1897. Disponible en línea a: <[https://archive.org/details/gri\\_americaenfin00serr](https://archive.org/details/gri_americaenfin00serr)>.

## PREMSA

- Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración*. <<http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0004967950&s=0&lang=ca>>.
- Bulletin des Lois de la République Française*. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32726274t/date>>.
- Diario Oficial de Avisos de Madrid*. <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0000192519&lang=ca>>.
- El Distrito*. <<http://xacpremsa.cultura.gencat.cat/pandora/cgi-bin/Pandora.exe#>>.
- Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*. <<http://augusto.agid.gov.it/>>.
- La Ilustración Artística*. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001528258&page=10&search=cateura&lang=ca>>.
- La Dinastía*. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001730615&page=1&search=cateura&lang=ca>>.
- La Época*. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000613303&page=2&search=cateura&lang=ca>>.
- La Fédération Horlogere*. <<https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwiYzb6qlunMAhUHTxoKHesdDscQFggcMAA&url=htt>>.



## EL PARE ROBERT DE LA RIBA, FIGURA CABDAL DE LA MÚSICA PER A ORGUE EN LA CATALUNYA DEL SEGLE XX

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ

Universitat Autònoma de Barcelona

### RESUM

El pare Robert de la Riba (1912-1999), caputxí, es formà amb C. Pellicer, J. Pahissa, A. Galliera, J. Lamote de Grignon i J. Zamacois. La seva empremta musical es féu sentir a bastament en la vida artística de Barcelona durant la segona meitat del segle xx. Per una banda, des del magisteri musical de l'escolania de Nostra Senyora de Pompeia, entre 1946 i 1969, i, per l'altra, des de les consoles dels orgues del Palau de la Música Catalana i del Santuari de Pompeia de Barcelona. El seu desig d'apropar i suscitar l'interès per l'orgue —un instrument força desconegut en aquella època, i en segons en quins cercles, fins i tot, menystingut—, el va menar a presentar transcripcions d'obres cèlebres de W. A. Mozart, L. Van Beethoven, F. Mendelssohn, J. Strauss, F. Chopin, F. Grofé, J. Turina i J. Guridi que, al costat del repertori organístic bachià i del de l'escola romàntica francesa, feia les delícies del públic que assistia als concerts matinals d'orgue dels diumenges al Palau de la Música, entre els anys 1952 i 1956. D'altra banda, des de l'orgue de Pompeia, a partir de 1970 i fins a finals dels anys noranta, va programar cicles anuals de concerts d'orgue, que presentava en forma de cursos, entre els mesos d'octubre i abril, on setmana rere setmana donava a conèixer autors, formes, estils i èpoques. Des de la tribuna de Pompeia interpretà per primera vegada a Barcelona l'*Opera omnia* d'orgue de J. S. Bach, al costat del repertori organístic de F. Mendelssohn, R. Schumann, F. Liszt, J. Brahms i l'escola francesa de C. Franck, E. Gigout, F. A. Guilmant, C. M. Widor, L. Boëllmann, C. Tournemire, M. Dupré i L. Vierne. De fet, el model organístic del pare Robert de la Riba encara va seguir bastant de prop el de l'escola francesa, així com també la italiana de M. E. Bossi, formada per grans organistes, improvisadors i compositors. L'edició de la seva *Música per a orgue* (Tritó, 2001 i 2008) ha posat a l'abast dels organistes el seu repertori compositiu, a la qual cosa hi ha col·laborat, sens dubte, l'edició del CD d'Heinrich Walther (SEdEM, 2006). Tanmateix, seria de gran interès per al coneixement de la riquesa de la música catalana del segle xx poder disposar de l'edició impresa d'una part important de la seva obra que encara roman desatesa, en especial la *Rapsòdia nadalenca* (1947) per a solistes, cor i orquestra; *El pessebre* per a 4 veus i orquestra, i la col·lecció de 24 cançons ca-

*talanes per a soprano i piano*. Catalunya, un país massa sovint desagraït amb els seus músics, va deixar passar sense pena ni glòria el 2012, centenari del seu naixement, i va desaprofitar, així, una magnífica ocasió per a recuperar l'obra i la figura d'un dels seus grans organistes i compositors del segle xx. Sense la figura del pare Robert de la Riba no es pot explicar ni la recuperació de l'orgue com a instrument concertístic en el marc de la Barcelona de la postguerra, ni la panoràmica de la creació musical catalana en el decurs de la segona meitat del segle xx.

PARAULES CLAU: música per a orgue a Barcelona i Catalunya, concerts d'orgue al Palau de la Música Catalana, concerts d'orgue a Pompeia (Barcelona), audicions sacres de Pompeia, escolania de Pompeia, transcripcions per a orgue, improvisacions per a orgue, repertori organístic de J. S. Bach a Catalunya.

#### REV. ROBERT DE LA RIBA, A KEY FIGURE IN THE ORGAN MUSIC OF 20TH-CENTURY CATALONIA

##### ABSTRACT

Rev. Robert de la Riba (1912-1999), of the Capuchin Order, trained under C. Pellicer, J. Pahissa, A. Galliera, J. Lamote de Grignon and J. Zamacois. His musical influence made itself widely felt in Barcelona's artistic life in the last half of the 20th century, on the one hand through his position as the music teacher of the Boys' Choir of Nostra Senyora de Pompeia between 1946 and 1969, and on the other through his performances on the organs of the Palau de la Música Catalana and of Nostra Senyora de Pompeia church in Barcelona. His wish to foster and spread interest in the organ, a little-known and, in some circles, even disparaged instrument in his times, prompted him to present transcriptions of celebrated works of W. A. Mozart, L. v. Beethoven, F. Mendelssohn, J. Strauss, F. Chopin, F. Grofé, J. Turina and J. Guridi which, together with the Bachian organ repertory and that of the French Romantic school, delighted the public who attended his Sunday morning organ concerts at the Palau de la Música between 1952 and 1956. Likewise, from 1970 to the late 1990s, he programmed yearly organ concert series on the organ of Nostra Senyora de Pompeia, which he presented in the form of courses between the months of October and April. There, week after week, he spread the knowledge of composers, musical forms, styles and periods. He performed for the first time on the tribune of Nostra Senyora de Pompeia in Barcelona the organ *Opera omnia* of J. S. Bach, together with the organ repertory of F. Mendelssohn, R. Schumann, F. Liszt, J. Brahms, and the French school (C. Franck, E. Gigout, F. A. Guilmant, C. M. Widor, L. Boëllmann, C. Tournemire, M. Dupré and L. Vierne). Indeed, Rev. Robert de la Riba's organ music model was somewhat similar to those of the French school and of the Italian school of M. E. Bossi, formed by great organists, improvisers and composers. The publication of his *Música per a orgue* (Music for organ) (pub. Tritó, 2001 and 2008) has made his compositional repertory available to organists, and the release of Heinrich Walther's CD (SEdeM, 2006) doubtless played a role in bringing this about. Nevertheless, it would be of great interest for the knowledge of the richness of the 20th-century Catalan music for there to be a printed edition of a large part of Rev. Robert de la Riba's work which still remains unpublished, especially including his *Rapsòdia nadalenca* (Christmas rhapsody, 1947) for

soloists, choir and orchestra; *El pessebre* (The crib) for 4 voices and orchestra; and the collection of 24 *cançons catalanes per a soprano i piano* (24 Catalan songs for soprano and piano). Catalonia, a country that all too often shows itself ungrateful to its musicians, let the centenary of his birth go unnoticed in 2012, missing in this way a magnificent opportunity to recall the work and figure of one of its great organists and composers of the 20th century. Without the figure of Rev. Robert de la Riba, one cannot comprehend either the recovery of the organ as a concert instrument in the framework of the post-war Barcelona, or the panorama of Catalan musical creation in the course of the last half of the 20th century.

KEYWORDS: Organ music in Barcelona and Catalonia, organ concerts at the Palau de la Música Catalana, organ concerts at Nostra Senyora de Pompeia in Barcelona, sacred music concerts at Nostra Senyora de Pompeia, Boys' Choir of Nostra Senyora de Pompeia church, organ transcriptions, organ improvisations, J. S. Bach organ repertory in Catalonia.

El pare Robert de la Riba (1912-1999), caputxí, rebé la seva primera formació musical amb els mestres Antoni Català, a l'escolania de Pompeia, i Carles Pellicer (piano) i Jaume Pahissa (harmonia) a l'Escola Municipal de Música de Barcelona.<sup>1</sup> Al cap d'un any de l'esclat de la Guerra Civil, marxà a Itàlia, on completà els estudis d'orgue al Conservatori de Milà amb Alceo Galliera. Retornà a Catalunya el 1940 i es perfeccionà en la composició amb Joan Lamote de Grignon i Joaquim Zamacois.<sup>2</sup>

La seva empremta musical es féu sentir a bastament en la vida artística de Barcelona durant la segona meitat del segle XX. Per una banda, des del magisteri musical de l'escolania de Nostra Senyora de Pompeia, entre 1946 i 1969, i, per l'altra, des de les consoles dels orgues del Palau de la Música Catalana (1952-1956) i de l'orgue del convent dels frares caputxins de Pompeia (1970-1998), que Pau Xuclà havia construït a principis del segle XX.

La seva assumpció del magisteri de l'escolania de Pompeia i la labor musical que hi exercí seguí ben de prop la tradició pedagògica dels antics mestres de capella i organistes. Abans de la seva arribada a Pompeia l'havien precedit Lluís Millet, Vicenç Maria de Gibert, Josep Cumellas i Ribó, i el mestre de capella i organista Antoni Català i Vidal, que en regentà el magisteri entre 1911 i 1943. El pare Robert relatava el seu pas per Pompeia amb aquestes paraules: «El mestre Català fou, es pot dir, el principal factor de la nostra Escolania fins al 1943, data en què deixà

1. Les seves primeres ressenyes biogràfiques aparegueren en el *Diccionario enciclopédico de la música*, vol. III, Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1947-1952; H. ANGLES i J. PENA, *Diccionario de la música Labor*, Barcelona, Labor, 1954; J. RICART MATAS, *Diccionario biográfico de la música*, Barcelona, Iberia, 1956, 1966; *Enciclopedia Salvat de la música*, vol. IV, Barcelona, Salvat, 1967. Les darreres ressenyes aparegudes es troben en el *Diccionario de la música española e hispano-americana*, vol. 9, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, i en el *Diccionari de la història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. X, Barcelona, Edicions 62, 2003.

2. Josep Maria GREGORI, «El pare Robert de la Riba (1912-1999), deixeble de Joan Lamote de Grignon», *Recerca Musicològica*, núm. XIV-XV (2004-2005), p. 203-208.



a les bones el càrrec [...] la tenacitat en l'ensenyament i la vitalitat eren característiques en ell [...] quan va deixar el càrrec el prengué el mestre F. Riba Martí [...] durà un any i mig, aproximadament, i vaig començar jo.»<sup>3</sup>

Durant aquella època, l'escolania de Pompeia gaudia d'un reconegut prestigi dins de la vida musical de Barcelona. El pare Robert, en parlar dels infants que s'hi havien format, afirmava: «[...] molts d'aquells nois ara canten en capelles de Barcelona i a la nostra, i puc ben dir que la manera d'aprendre les obres, com tenen els que han estat a la nostra Escolania, quasi no la té ningú.»<sup>4</sup>

Entre 1946 i 1969 el pare Robert assumí plenament la direcció de l'escolania amb el magisteri de la capella i l'organistia del santuari barceloní:

De seguida vaig començar els Concerts a l'Església, amb la continuació de les *Audicions Sacres* anteriors. Aquests concerts anaren creixent en categoria fins al 1950 (centenari de J. S. Bach), en què —i no volem fer comentaris— ens prohibiren la seva continuació les autoritats competents. De nou l'any 1957 reinstaurarem les *Audicions Sacres*, gràcies a les recomenacions del Papa Pius XII, de santa memòria. Des de llavors han pres consistència de cosa bona, i ve un públic selecte, el qual no està per mundanitats ni per aplaudir els intèrprets, sinó per a escoltar, emocionar-se i enfervorir-se. Es donen audicions corals, d'orquestra, d'orgue i de conjunt dels tres elements [...] El repertori va des de les Misses fins a les obres de Concert, les quals s'han d'anar aprenent periòdicament, perquè els nois es renoven. Entre les Mises, almenys correntment, n'hi ha unes set o vuit que són de repertori i altres que, un any si u any no, es canten. De motets a una veu, a dues, alguns a tres i a veus mixtes, n'hi ha molts i per tot l'any. Cada any fem almenys una Cantata de Bach i, moltes vegades, dues; i tothom sap el que costen.

Quant a l'orgue, no em toca pas de dir res a mi; però ja sabeu que l'orgue de Pompeia és el més escoltat, i bé, pel públic, car compta amb bon organista [...].<sup>5</sup>

En qualitat d'organista i director, el pare Robert va organitzar i protagonitzar una bona part de les *Audicions sacres* de Pompeia que va dur a terme entre 1946 i 1950 i 1957 i 1969. La programació d'aquells concerts comptava amb la presència de destacats solistes barcelonins —J. Massià i S. Cervera, violins; D. Segú, oboè; F. Reixach, flauta—, molts d'ells membres de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, i la participació de diverses formacions corals.<sup>6</sup> D'entre les obres més destacades que es van interpretar, el mateix pare Robert esmentava:

3. Robert de la RIBA, «L'activitat musical en el Santuari de Pompeia», a *Noces d'Or del Col·legi-Escolania de la Mare de Déu de Pompeia 1912-1962*, p. 20.

4. Robert de la RIBA, «L'activitat musical en el Santuari de Pompeia», p. 20.

5. Robert de la RIBA, «L'activitat musical en el Santuari de Pompeia», p. 21.

6. Capella Clàssica Polifònica, Coral Sant Jordi, Cor Madrigal, Coral Núria, Les Petits Chanteurs de Saint Laurent de París, Orfeó Manresà. Vegeu Roberto de la RIBA, «Efemérides Musical en Barcelona», *Tesoro Sacro Musical*, núm. 2 (1962), p. 43-44.

[...] la meitat de l'Oratori de Nadal de J. S. Bach, sota la batuta del mestre A. Català. Les Cantates 4, 6, 53, 65, 78, 106 y 140, sota la batuta del P. Robert. Les Set Paraulles de Haydn amb E. Ribó; l'Oratorio de Santa Cecília de Haendel amb Agustí Coll; la Missa Brevis de Mozart amb M. Cabero i la Rapsòdia Nadalena del P. Robert.<sup>7</sup>

Al costat d'aquestes obres cal fer esment, també, de la interpretació dels *Concerts de Brandemburg*, una suite, les sonates per a violí i els concerts per a violí i orquestra de J. S. Bach, amb

[...] obres de Corelli, Vivaldi i Haendel (orgue i orquestra); Haydn (orgue i orquestra); Respighi i obres d'autors contemporanis [...] obres polifòniques, com la Missa del Papa Marcelo de Palestrina, obres de Victoria, Lassus i polifonistes dels segles d'or, i motets moderns i cançons populars.<sup>8</sup>

Entre 1942 i 1962 es van interpretar un centenar de concerts, d'entre els quals els recitals d'orgue ocupaven un protagonisme destacat. A la tribuna de Pompeia, a part de l'habitual presència del pare Robert, també hi van pujar durant aquells anys els organistes J. Suñé Sintes, J. B. Lambert, M. Echeveste, P. Piedelievre, Sooneschmidt, W. Schwann, M. Torrent, R. Tapiola i A. Marchal.<sup>9</sup>

Malgrat l'aparició d'una crítica molt desafortunada en relació amb el darrer concert del cicle de 1963,<sup>10</sup> les *Audicions sacres* de Pompeia i, d'altra banda, els concerts dominicals d'orgue al Palau de la Música Catalana, van ajudar a convertir el pare Robert de la Riba en una de les principals figures musicals de la Barcelona de la postguerra.

## ELS CONCERTS D'ORGUE AL PALAU DE LA MÚSICA, 1952-1956

El pare Robert va estrenar al Palau de la Música la seva *Rapsòdia nadalena*, en la versió per a orquestra, sota la seva batuta, després de dirigir, en el mateix concert, la pianista Rosa Sabater en la interpretació del *Concert per a piano i or-*

7. Roberto de la RIBA, «Efemérides Musical en Barcelona», p. 43-44.

8. Roberto de la RIBA, «Efemérides Musical en Barcelona», p. 43-44.

9. Roberto de la RIBA, «Efemérides Musical en Barcelona», p. 43-44.

10. *Serra d'Or*, 2a èp., any v, núm. 8-9 (agost-setembre 1963), p. 64-65. Es tracta d'una crítica de Sebastià Benet, redactada sense esmentar en cap moment el pare Robert, que palesa, però, una clara animadversió vers la seva figura i la seva concepció de la música. La lectura de les diferents crítiques que va signar per a aquesta revista, dins de la secció «Actualitat musical de Barcelona», sobre els diferents concerts d'orgue que s'hi realitzaven, entre els anys 1963 i 1972, permet copsar la persistència de voler ignorar l'organista més popular de Barcelona de mitjan segle xx. Valgui d'il·lustració, pel que fa al cas, el subtil cinisme de la frase amb la qual conclou la ressenya que escriví amb motiu dels concerts d'orgue de la parròquia de Sant Pacià de 1972: «[...] hom va donant concerts, confiats fins ara a Jordi Alcaraz, Maria-Teresa Martínez i Joan Casals; això demostra que a Barcelona ja comença a haver-hi organistes», cf. *Serra d'Or*, 2a èp., any xiv, núm. 153 (juny 1972), p. 68.

questra de R. Schumann. Ell mateix recordava que «una de les [obres] que em donà més glòria fou l'audició al Palau de la Música de la meua *Rapsòdia nadalenca* per a gran orquestra, que va ser un gran èxit.»<sup>11</sup> La mateixa *Rapsòdia nadalenca per a solistes, cor i orquestra*, és a dir, en la seva versió simfonicocoral, va ser novament interpretada sota la seva direcció, amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona i l'Orfeó Manresà, l'1 de gener de 1962 a Manresa,<sup>12</sup> i el 7 de gener a Pompeia dins del marc de les «Audicions sacres».<sup>13</sup>

L'any anterior, el 1961, Francesc Miracle li havia fet una entrevista, sota el títol «El pare Robert de la Riba, en defensa de l'orgue», en la qual, en fer èmfasi en la seva perseverança concertística orientada cap a la revaloració de l'orgue, el pare Robert li expressà: «En aquest sentit he treballat molt. Ho he fet per donar a conèixer l'orgue, per popularitzar-lo. He donat un gran nombre de recitals al Palau.»<sup>14</sup>

El seu desig d'apropar i suscitar l'interès per l'orgue —un instrument que en aquella època, i òbviament en el nostre país, encara era més desconegut que ara, i en segons quins cercles era, fins i tot, menystingut— el va menar a preparar versions —transcripcions— per a orgue d'obres que, originalment, havien estat concebudes per a altres formacions instrumentals, moltes de les quals eren, d'altra banda, a bastament conegudes pel públic que acostumava a assistir als concerts del Palau de la Música.

D'aquesta manera, sota la idea rectora del seu esperit pedagògic, amb la generositat del seu talent compositiu i amb la capacitat virtuosística de què feia gala, al costat del repertori organístic bachià i del de l'escola romàntica francesa, el pare Robert va fer sentir al Palau, en aquells concerts matinals del diumenge, les seves pròpies transcripcions per a orgue d'obres simfòniques com la *Petita serenata nocturna* (completa) de W. A. Mozart, la *Cinquena simfonia* (completa) de L. Van Beethoven, la *Simfonia italiana* (els 3 primers moviments) de F. Mendelssohn, *El vals de l'emperador* de J. Strauss i la *Suite del Gran Canyó* (completa) de F. Grofé, al costat de transcripcions d'obres per a altres instruments, com el *Pre-ludi i fuga en do M* de J. S. Bach, l'*Estudi en fa m* de F. Chopin, la sardana *Juny* de J. Garreta i *Urània* de J. Turina.

A part d'aquelles transcripcions, pensades per als concerts d'orgue del Palau, el pare Robert va publicar una edició per a un sol orgue dels sis concerts per a dos orgues del pare Antoni Soler;<sup>15</sup> també va adaptar per a l'orgue la *Sonata en si m* del pare Soler, una obra que li agradava d'interpretar sovint pel seu caràcter alegre i jugarer. Les seves transcripcions es conserven, amb el llegat de la seva obra com-

11. Arxiu Provincial dels Caputxins, Fons Robert de la Riba, document autobiogràfic, p. 6.

12. *Serra d'Or*, 2a èp., any IV, núm. 2 (febrer 1962), p. 49.

13. Roberto de la RIBA, «Efemérides Musical en Barcelona», p. 43-44.

14. *Serra d'Or*, 2a èp., any III, núm. 9 (setembre 1961), p. 35-36.

15. P. Antonio Soler. *Conciertos I, II, III, IV, V, VI para Organo*, Madrid, Unión Musical Española, 1971. El pare Robert no va poder revisar aquella edició abans que veiés la llum, i en conservava una amb totes les correccions, que va actualitzar vers el 1990.

positiva, en el Fons Robert de la Riba de l'Arxiu Provincial dels Caputxins de Sarrià; qui sap si algun dia podran també veure la llum.

El primer concert a l'orgue del Palau de la Música l'oferí la tarda del dimecres 28 de maig de 1952 dins el marc del XXXV Congreso Eucarístico Internacional, amb obres de «Vivaldi-Bach, Bach, P. Roberto, Liszt y Widor»,<sup>16</sup> i el darrer, el 29 de gener de 1956.

Ramon Bielsa, testimoni vivencial d'aquells concerts, ho recordava amb aquestes paraules:

Una juventut entusiasta d'aquests concerts matinals i seguidors del pare Robert anaven alternant els seus recitals populars amb els de l'orquestra municipal, dirigida per Eduard Toldrà... ¿Qui no recorda les seves interpretacions, a la perfecció, de la popularíssima *Tocatta i fuga en Re menor* de J. S. Bach, que semblava, talment, com si Bach l'escrivís per al pare Robert?

Els programes eren tots ben cuidats; al Palau estrenà moltes de les seves transcripcions, entre d'altres la famosa *Suite del Gran Cañon* de F. Grofe, amb gran èxit. Els joves entusiasmats alçaren un «batibull» que enfonsava el Palau. En volien més! En sentir el fragment *El Sendero*...

El gran empresari del Liceu... Sr. Pàmies, en veure l'èxit el felicitava dient: «Magnífico! padre Roberto, hay que repetir, hay que repetir... venga a cenar esta noche a casa y hablaremos...»

El pare Lleó Vandellós, superior provincial dels caputxins, també hi va assistir al concert, tot sorprès i admirat va comentar: «El pare Robert no cal que es dediqui a cap més apostolat que a l'orgue, amb el jovent que arrossega!...»

[...] El segon Concert de la *Suite del Gran Cañon*, en audició íntegra i per primera vegada a Espanya, el donà el dissabte 6 de juny de 1953 al vespre, amb un Palau a rebentar de ple. Aquesta vegada del públic encuriós dominava la gent gran. El pare Robert es deixà la cartera de les partitures i com ja era l'hora decidí fer tot el concert de memòria... Començà per tres Corals de Bach, tan ben interpretats que l'emoció ens sotraguejava l'ànima. Tot seguit la seva deliciosa *Cançó de bressol [de la Mare de Déu]* (a petició) sempre molt aplaudida, i seguidament la esperadíssima *Suite del Gran Cañon*. Els forts aplaudiments aconseguiren fer-lo sortir a l'hemicicle fins a cinc vegades per agrair, somrient, al públic la gran admiració que li demostrava. El pare Robert corresponia llavors, fora de programa, amb un parell de peces de torna...<sup>17</sup>

Val a dir que l'opció d'oferir concerts d'orgue sol en una sala com el Palau de la Música no deixava de ser una opció certament arriscada en aquella època. El pare Robert n'era plenament conscient: «Jo vaig ser qui va començar a fer concerts d'orgue, era un instrument lleig, no ben considerat [...], i vaig tenir suficients *agalles* per fer-ho al Palau.»<sup>18</sup>

16. *La Vanguardia Española* (28 maig 1952).

17. Ramon BIELSA, «Records meus del pare Robert», *Catalunya Franciscana*, any XXXVI, núm. 177 (maig-juny 1999), p. 111-114.

18. Conversa amb el pare Robert, enregistrada al convent de Sarrià durant la tarda del 7 de gener de 1999.

No cal dir com, per una banda, la seva «gosadia» d'oferir transcripcions d'obres simfòniques per a orgue, i, per una altra, la llibertat i el dinamisme de les seves lectures interpretatives, així com la generosa concepció tímbrica que tenia de l'orgue, van començar a provocar la reacció conservadora d'alguns sectors de la crítica barcelonina, i també el buit d'aquells que en aquella època ja es començaven a presentar com els defensors de l'ortodòxia organística.

Probablement, una bona part de les crítiques i les pressions per a posar punt i final als concerts del Palau devien provenir de l'àmbit d'influència de l'organista Paul Franck, el qual, en veure l'èxit dels concerts del Palau, també hi va voler participar. El pare Robert ho recordava així:

Sans organitzava els concerts dels diumenges al matí [...] quan va venir en Paul Franck també va voler tocar-hi però en Sans li va dir que la temporada ja estava coberta, que el pare Robert era un organista molt apreciat pel públic, omplia el Palau a ves-sar, tocava obres que agradaven molt al públic i era molt conegut a Barcelona [...].<sup>19</sup>

A uns i altres els costava de pair, d'una banda, l'èxit i la creixent popularitat d'aquell frare organista virtuós, que desbordava d'energia, i que aconseguia de fer arribar l'orgue a tots els públics, en especial, als més joves, i, d'una altra, tal com succeí pocs anys després, el fet que no tingués cap perjudici a l'hora d'interpretar el repertori organístic tradicional amb els nous instruments electrònics de tecla dels anys cinquanta, i fins i tot que en defensés el seu ús i la seva presència en el temple davant la carestia dels orgues de tubs.

El seu parer en la polèmica que sorgí en aquella època arran de la irrupció dels nous instruments, que hom anomenava també *electrofònics*, el va palesar ben clarament el 1961, en el decurs de l'entrevista que li féu Francesc Miracle:

[...] Jo crec —deia el pare Robert— que els orgues electrònics [...] només representen una solució d'emergència per a esglésies petites, ja que tots els sons surten d'un o dos altaveus. L'orgue normal dóna, en canvi, un so estereofònic i una amplitud de vibracions que no pot donar mai l'orgue electroestàtic. Per això, com a subaltern, em sembla bé, però al costat d'un orgue de tubs, ni parlar-ne.<sup>20</sup>

No cal dir que aquells que alimentaven els posicionaments crítics envers el tarannà organístic del pare Robert van trobar en aquest tema un nou motiu per a seguir mantenint un sospitos silenci sobre la seva immensa labor organística.<sup>21</sup>

19. Conversa amb el pare Robert, enregistrada al convent de Sarrià durant la tarda del 7 de gener de 1999.

20. *Serra d'Or*, 2a èp., any III, núm. 9 (setembre 1961), p. 35-36.

21. Vegeu-ne una petita mostra a través dels dos articles que va publicar *La Vanguardia* els dies 30 de març i 18 d'abril de 1973; el primer, signat per Carmel Biarnes, titulat «Órgano de tubos y órganos electrónicos», amb el subtítol «Esclarecida encuesta sobre estos dos instrumentos», i la rèplica que era el segon, signat per Manuel-Antonio Altied, en l'article «Órganos electrónicos y órganos de tubos».

## ELS CONCERTS D'ORGUE A POMPEIA, 1970-1998

L'orgue de Pompeia va ser construït per l'orguener Pau Xuclà i fou inaugurat el 1910 per Vicenç Maria de Gibert, organista de Pompeia entre 1909 i 1913.<sup>22</sup> Arran de la Guerra Civil, l'instrument fou desmuntat i traslladat al Museu del Seminari.<sup>23</sup> El pare Robert explica amb aquestes paraules el procés de la seva reinstauració:

El 1942, l'Orgueneria Alberdi va enllestir l'instrument nostre que havia estat molt mal tractat pels refugiats en el dipòsit on es guardava. Fou molt atropellat en els tubs. Els orgueners el muntaren com abans, però el deixaren molt cridaner i el mecanisme feia molt de soroll. El vaig inaugurar el maig de 1942. A mi no m'agradava gens i quan el 1946 vaig venir definitivament a fer-me càrrec de la capella, vaig demanar a l'orguener Xuclà, amb el qual érem molt amics, i que per fi va cedir a tornar-lo com era abans de la Guerra.

Menys els sorolls, els timbres i els sons de l'orgue tornaren a ésser com antigament. En Xuclà era molt vell i va morir. Els seus ajudants continuaren venint i l'Alberdi no hi intervingué ja més.

El sistema era de tipus francès: repetien els jocs, amb més o menys intensitat. Em vaig passar hores i hores meditant com podia canviar el sistema. A poc a poc vaig anar introduint-hi, fent canvis, de molts jocs i l'orgue prengué una gran riquesa sonora i més moderna. L'única cosa que no vaig poder fer fou treure els sorolls. Però malgrat que encara no havia arribat [a] la perfecció, l'orgue sonava molt bé, i al meu gust.<sup>24</sup>

I, sobre aquest mateix procés, el 1961 declarava:

M'he passat més de dos anys meditant les possibilitats del meu [orgue], el de Pompeia, i a la darrereria de l'estiu de 1959 van començar els treballs de transformació. Bo i traient-ne alguns registres, n'hi he augmentats quinze. Ara consta de 42 jocs, li he renovat els timbres i he procurats de deixar-lo ben neo-clàssic. Em penso que, un cop llest, serà un instrument molt interessant.<sup>25</sup>

El 1983 hi va intervenir «gràcies a alguna influència, l'orguener Blancafort, [el qual] el va anar arreglant; va canviar el sistema i li va semblar que era menys complicat el sistema elèctric (li va semblar que fer-lo mecànic era massa complicat), hi va posar algun joc més i al cap de 3 anys es pogué tornar a fer-lo sonar».<sup>26</sup>

22. *Diccionario enciclopédico de la música*, Barcelona, Central Catalana de Publicacions, 1947-1952.

23. Vegeu l'article de SEMPRONIO, «Para órganos», *Tele/eXpres* (29 novembre 1974).

24. Document autobiogràfic, p. 6.

25. *Serra d'Or*, 2a èp., any III, núm. 9 (setembre 1961), p. 35-36.

26. Document autobiogràfic, p. 7. Pel que fa a les intervencions dels orgueners en l'instrument de Pompeia, vegeu Germán LÁZARO, *Orgues, orgueners i organistes de Gràcia*, Barcelona, Grgal, 2012, p. 19-30.

Quan van cessar les activitats de l'escolania i de la capella de música del santuari, el pare Robert va concentrar una part molt important de la seva vida concertística en el seu orgue neumàtic de Pompeia. A partir de 1970, i fins a finals dels anys vuitanta, va programar cicles anuals de concerts d'orgue, en forma de cursos, que començaven a l'octubre i acabaven a l'abril. A propòsit del cicle de concerts del curs 1972-1973, dedicat a la història de l'orgue, Maria Teresa Giménez escriví: «[...] convindria que l'esforç que fa aquest home fos més conegut, i a les seves audicions de la Història de l'Orgue hi anés encara més gent de la que hi va. L'interès dels programes i la qualitat de l'interpret bé ho mereixen.»<sup>27</sup>

Setmana rere setmana, el pare Robert vivia la interpretació d'aquells recitals monogràfics amb l'esperit religiós d'un apostolat musical: els centenars de concerts d'orgue que va realitzar des d'aquest instrument de Pompeia esdevien per a ell una veritable «ofrena musical», on anava «donant» —tal com ell deia— a conèixer als amants de l'orgue, els autors, les formes, els estils i les èpoques amb una sàvia pedagogia que programava i preparava any rere any amb una gran cura. Vivia amb tanta passió cada concert, que en acabar podia estar parlant una bona estona, amb la sorpresa d'un infant meravellat, de la bellesa de les obres dels grans compositors que ell mateix acabava d'interpretar, d'entre els quals Johann Sebastian Bach —de qui va interpretar l'obra completa d'orgue en quatre anys alternatius— i César Franck, hi ocupaven un espai primordial. Heus ací algunes de les seves programacions durant els anys de la nostra formació musical amb ell:

- Curs 1973-1974:
  - Cinc tocatés i fugues de Bach
  - Cinc concerts de Vivaldi-Bach
  - Música catalana (Suñé Sintes, Marraco, Lambert, Muset, pare Robert)
  - Sonates del pare Casanoves
  - Franck
  - Transcripcions
  - Sis concerts del pare Soler (transcrits per a un sol orgue pel pare Robert)
  - Mendelssohn
  - Brahms
  - Liszt
  - Compositors de l'escola francesa del segle XIX
- Curs 1974-1975, «Formes musicals en l'orgue»:
  - I El preludi i la fuga (tots els preludis i les fugues de Bach), en cinc concerts
  - II El concert (Meck, Albinoni, Corelli, Vivaldi, Bach, Händel, Rinck, Haydn, Soler), en tres concerts

27. Maria Teresa GIMÉNEZ, «P. Robert de la Riba», *Guia Musical*, núm. 5 (1972-1973), p. 6.

- III La sonata (Galuppi, Telemann, Bach, Mendelssohn, Rheinberger, Guilmant, Rogers, Franck, Widor, Andriessen, Hindemith, pare Robert)
- Curs 1975-1976, «Concerts monogràfics dedicats als compositors d'orgue»:
  - Pachelbel, Zipoli, Clérembault
  - Bach (5 concerts)
  - Mendelssohn (2 concerts)
  - Schumann (2 concerts)
  - Brahms, Liszt (2 concerts)
  - Franck (4 concerts)
  - Hindemith, pare Donostia (2 concerts)
- Curs 1976-1977: *Opera omnia* per a orgue de Bach, del 19 d'octubre de 1976 al 29 de març de 1977
- Curs 1982-1983: *Opera omnia* per a orgue de Bach, en tretze recitals

Sovint, i quan la temàtica ho permetia, coronava els seus recitals amb una improvisació. Fins i tot, havia arribat a fer concerts sencers de manera improvisada. La premsa barcelonina recollia la crònica del concert que improvisà la tarda del diumenge 1 de maig de 1960 a Pompeia:

A la «improvisación» dedicó el padre Roberto de la Riba su concierto del domingo, por la tarde, en el Santuario de Nuestra Señora de Pompeya. El padre Roberto de la Riba, que conoce a fondo la literatura organística, distribuyó en orden cronológicamente progresivo sus improvisaciones, partiendo de una «Antífona» del siglo XIII, para llegar grado a grado hasta los dodecafónicos contemporáneos. Entre ambos extremos, el estupendo organista discurrió por otras formas y estilos, mostrándose en cada caso ejecutante preciso y límpido; de altísima clase, en suma. El recital del padre Roberto de la Riba constituyó una valiosa lección musical y dejó viva impresión en los numerosos oyentes congregados en el templo.<sup>28</sup>

En el programa del darrer concert del cicle de concerts del curs 1972-1973, sota el títol «Improvisacions», hi va desenvolupar vuit obres improvisades amb els títols següents: *A manera de presentació*, *Preludi*, *Fugata*, *Coral*, *Melodia*, *Final*, *Peça progressiva* i *Poema organístic*. En els comentaris sobre la «improvisació» que tancava el programa del cinquè recital del curs 1978-1979, escriví:

Les meves *Improvisacions* les crec obligatòries, car un organista, que per tradició és compositor, ha de saber fer-ho. No demano cap tema, com es fa a vegades, però si ho creieu convenient i algú me'n dona algun serà molt agraït.

En un altre concert, el dotzè recital d'aquell mateix cicle, que finalitzava també amb una «improvisació», hi va apuntar: «la Improvisació serà, com altres vegades, segons la inspiració del moment.» Amb motiu de la «improvisació» que tancava el darrer concert del curs 1977-1978, escriví:

28. *La Vanguardia* (3 maig 1960), p. 31.



**Església de Ntra. Dona de Pompeia**  
Diagonal, 450 · Telèfon 217 58 50 · BARCELONA

## **RECITALS D'ORGUE**

**Organista titular: P. ROBERT DE LA RIBA**

**Curs 1976 - 1977**

**TOTA L'OBRA**

**d e**

**J. S. BACH**

**Primera tanda:**

**des del 19 d'octubre al 21 de desembre**

**Segona tanda:**

**des del 11 de gener al 29 de març**

**TOTS ELS DIMARTS A LES 20'30**

FIGURA 1. Cartell amb la programació dels concerts per al curs 1976-1977, dedicat a l'*Opera omnia* per a orgue de Johann Sebastian Bach.

Referent a la Improvisació, que serà això, creació en el degut moment, ens porta a pensar en la tradició que tots els bons organistes posseïen de saber composició i tocar bé l'orgue; era una escola. Ara s'ha difós una mica, car molts organistes sols són intèrprets i no poden improvisar.

Dins del seu repertori compositiu per a orgue es conserva l'obra titulada *Improvisació*, que va dedicar, en l'edició de 1953,<sup>29</sup> a Alceo Galliera, el seu mestre d'orgue al Conservatori de Milà, i que probablement escriví abans de tornar a Catalunya, el 1940.

L'activitat concertística del pare Robert el menà a actuar arreu de l'Estat espanyol i de l'estranger —França, Itàlia, Anglaterra, Alemanya, Mèxic, Nicaragua i Costa Rica—, i molt sovint era sol·licitat per a interpretar concerts amb motiu de la inauguració de nous instruments obrats a Catalunya i a Espanya. Entre els anys 1968 i 1973, també va ser convidat a participar com a membre del jurat en el Concurs Internacional de Cant Coral de Gorizia (Itàlia).<sup>30</sup>

L'any 1996 fou guardonat amb la Medalla d'Honor de la Vila de Gràcia i, el 1998, un grup d'amics seus fundaren l'Associació Fotogràfica de Gràcia Robert de la Riba, entitat que cataloga i divulga la seva obra fotogràfica i organitza cursos i tallers de fotografia.

## L'INTÈRPRET I L'ARTISTA

El model organístic del pare Robert de la Riba encara va seguir bastant de prop el de l'escola francesa d'E. Gigout, F. A. Guilmant, C. M. Widor, L. Boëllmann, C. Tournemire, M. Dupré i L. Vierne, així com també el de la italiana de M. E. Bossi, tots ells grans intèrprets, improvisadors i compositors.

Talment com ells, el pare Robert de la Riba ha estat un intèrpret excepcionalment virtuós, dotat per a la lliure improvisació en tots els estils, capaç d'improvisar en concert una obra en forma de tocata, fantasia, fuga o variacions, tal com ja hem dit, i tal com molts dels qui assistíem als seus concerts en som testimonis. Les seves obres per a orgue estan impregnades d'aquest virtuosisme d'alt nivell i esdevenen un dels pocs referents de la música per a orgue que ha mantingut a Catalunya un vincle viu amb el model organístic francès, hereu de la tradició romàntica de César Franck.

D'altra banda, la força expressiva, la vitalitat i la tendresa que emanen de la seva música són indestruïbles de la imaginació tímbrica i de la concepció sonora que tenia de l'orgue; per això, la registració esdevé un valor inseparable de la seva obra i una expressió més de la seva llibertat artística i creadora.

29. Cf. *Tesoro Sacro Musical*, any XXXVI (agost-setembre 1953), p. 20-22.

30. Vegeu com ho relatava en l'entrevista que li féu Maria Teresa Giménez per a la *Guia Musical*, núm. 5 (1972-1973), p. 6, que editava a Barcelona Fórum Musical, i on apareixen, setmana rere setmana, els anuncis dels seus concerts d'orgue de Pompeia.

La seva concepció sonora de l'orgue esdevenia una expressió més del seu sentir artístic, lliure, ampli i generós, i de la naturalesa del seu tarannà virtuós, joial i alegre. La riquesa tímbrica de les seves registracions no eren sinó un reflex del dinamisme, la riquesa i la finor de la seva sensibilitat organística, la qual l'induïa a explorar l'òptima registració per a cada obra en el context tímbric i específic de cada instrument, pensant sempre en clau compositiva, és a dir, atenent al servei de l'expressió, a la presència i a l'alternança dels temes, sense deixar-se influir pels corrents de la neutralitat tímbrica que proposaven les relectures de la música antiga que arribaven dels països germànics a partir de la segona meitat del segle xx. D'altra banda, el seu desig d'assolir la màxima bellesa tímbrica en les seves interpretacions el menaven, gairebé sempre, a perfeccionar les registracions a mesura que s'immergia en la interpretació mateixa de les obres.

El 1961, en parlar de la seva música, ell mateix deia: «En composició, jo no sóc excessivament modern. Sóc partidari del modernisme, però sense exageració. Per altra banda, la meua obra és eminentment religiosa, i el tema és massa seriós per a fer-hi experiments.»<sup>31</sup> Pocs anys després, el 1969, quan Manuel Valls redactava la seva *Història de la música catalana*, afirmava: «el P. Robert de la Riba, excel·lent organista, és autor d'importants pàgines destinades a l'esmentat instrument».<sup>32</sup>

El pare Robert de la Riba pertanyia a la mateixa generació que Xavier Montsalvatge (1912-2002). De fet, havien compartit els estudis d'harmonia amb Jaume Pahissa, però en la música del pare Robert es percep clarament la influència del postimpressionisme de la música francesa —pel pes del repertori organístic de l'escola francesa—, juntament amb la presència d'un nacionalisme que es fa palès en les arrels líriques que impregnen el seu discurs compositiu; un discurs, d'altra banda, que es fonamenta en la solidesa de la tradició clàssica dels grans compositors i en participa, i que ell revitalitza des del testimoni de la seva modernitat.

El seu art compositiu transpira la pregonesa de la seva silenciosa vivència espiritual i de la infrangible fidelitat del seu sentir. És un art sincer que participa d'una elevada inspiració; d'aquella, n'estem convençuts, de la qual parlava el bisbe Torras i Bages quan expressava: «la Sapientíssima Providència del Senyor ha volgut pel ministeri dels artistes, manifestar als homes un raig de la seva bellesa infinita».<sup>33</sup> La seva obra artística esdevé per a molts de nosaltres un testimoni inequívoc d'aquesta bellesa que «com la veritat, posa l'alegria en el cor dels homes».<sup>34</sup>

A través de la seva sensibilitat artística i creadora, el pare Robert ens ha deixat la penyora del seu amor a Déu, a l'home i a la natura. La bellesa de les seves composicions musicals no és sinó un cant a la natura i al Creador; un cant savi i profund, però juganer i innocent, alhora; un testimoni incontenible d'aquesta joia

31. Serra d'Or, 2a èp., any III, núm. 9 (setembre 1961), p. 35-36.

32. Manuel VALLS I GORINA, *Història de la música catalana*, Barcelona, Tàber, 1969, p. 207.

33. Josep DACHS, *Vuitcents pensaments del Bisbe Torras i Bages*, Barcelona, Foment de Pietat, (s. a.), p. 128-129.

34. *Carta del Sant Pare Joan Pau II als artistes*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999, p. 20.



FIGURA 2. El P. Robert al seu orgue de Pompeia.

inefable que un pensador cristià del segle XX va saber expressar tan bé amb aquestes paraules: «la joia de Déu està en la unió dels Savis i en la pregària dels sants, com està també en la inspiració dels artistes, en els jocs dels infants i en els cants de tota la natura.»<sup>35</sup>

La seva concepció de l'art es troba inextricablement unida a la seva espiritualitat franciscana. El 1962 ho expressava amb aquestes paraules:

[...] cada dia és més necessari donar a conèixer als fidels, i als que no ho són però que estimen la música, obres dignes, espirituals, de l'estil més pur, obres que menen directament a Déu i preparen la vinguda de la gràcia a aquelles ànimes que per ignorància o per l'educació no coneixen la nostra religió, però que espiritualment estan amb nosaltres.<sup>36</sup>

La música esdevé, tal com deia ell mateix, «una pregària molt agradable a Déu, perquè la música pura espiritualitza i eleva cap a Ell».<sup>37</sup> D'aquí, doncs, que dins del seu perfil creatiu, l'artista, el frare i l'home conformin una unitat inseparable, que ha bategat sota l'impuls dels múltiples dons amb què el Creador l'ha adornat. Els models de la seva dimensió religiosa, humana i artística han estat regits des de la seva infantesa i joventut per la fe en el misteri de Crist, pel testimoniatge del pare sant Francesc, que el menà a esdevenir deixeble, germà i fill espiritual seu, i per la descoberta i la fascinació envers l'obra i la figura de Johann Sebastian Bach, el model artístic del qual admirà i, en certa manera, també encarnà pel do d'una afinitat i

35. Louis CATTIAUX, *El missatge retrobat*, Barcelona, Claret, 2007, llibre XI, verset 8.

36. Roberto de la RIBA, «Efemérides Musical en Barcelona», p. 43-44.

37. Roberto de la RIBA, «Efemérides Musical en Barcelona», p. 43-44.

identificació naturals. Difícilment, doncs, podrà hom parlar de l'artista sense fer referència a aquesta troncalitat que vertebrava i integra la seva personalitat.

Per la nostra banda, estem convençuts que la música per a orgue del pare Robert de la Riba, a mesura que vagi sent coneguda, ocuparà cada vegada un lloc més destacat dins del repertori organístic europeu del segle XXI; tant per la grandesa del seu llenguatge formal i contrapuntístic, clàssic i modern a la vegada, com per la meravellosa qualitat lírica i expressiva del seu llenguatge compositiu.

## EDICIÓ I DIFUSIÓ DE L'OBRA COMPOSITIVA

La projecció de l'obra compositiva per a orgue del pare Robert va veure el seu inici gràcies a l'edició d'algunes de les seves obres dins dels annexos musicals que la revista *Tesoro Sacro Musical* (TSM) publicava a mitjan segle XX. D'aquesta manera, va donar a conèixer *Cantilena* (TSM, núm. xxxv, 1952, p. 36-40); *Cinco piezas para órgano o armonio*. 1: *Amanecer*; 2: *Evocación*; 3: *Plegaria*; 4: *Improvisación*; 5: *Fuga* (TSM, núm. xxxvi, 1953, p. 9-24); *Pastorale* (TSM, núm. xxxv, 1952, p. 33-35), i *Preludio y fuga sobre «Tu es Petrus»* (TSM, núm. xxxviii, 1955, p. 25-31). D'altra banda, durant aquells mateixos anys centrals de segle, l'editorial Boileau va treure a la llum tres quaderns successius amb obres per a orgue del pare Robert dins la seva col·lecció «Biblioteca Orgánica»: *Improvisación, Elevación, Preludio, Memento, Evocaciones, Cantilena, Fantasía, Canción* i *Fuga a tres voces*.<sup>38</sup>

El 2001, dos anys després del seu traspàs i gràcies al patrocini de la Província de Framerors Caputxins de Catalunya, l'editorial Tritó va publicar l'obra completa per a orgue del pare Robert de la Riba. Aquella primera edició es va exhaurir en pocs anys i el 2008 el mateix editor va presentar una segona edició aplegada en vuit volums per gèneres musicals:<sup>39</sup>

- Vol. I: *Toccata en mi M, Preludi i fuga en mi M, Preludi i fuga en mi m, Preludi i fuga sobre «Tu es Petrus»* i *Petita fuga en sol m*.
- Vol. II: *Tema amb variacions* i *Cançó amb variacions*.
- Vol. III: *Sonata sobre els goigs de Notra Senyora de Núria*.
- Vol. IV: sardanes: *Bella companyia, Camp de Tarragona, En Pere Gallerí, Fontalba, Fontnegra* i *Vall de Carme*.
- Vol. V: temes nadalencs: *Rapsòdia nadalenca sobre nades catalanes, El desembre congelat, Glosa sobre El Noi de la Mare, Porta foc* i *Fum, fum, fum*.
- Vol. VI: fantasies i meditacions: *Fantasia en si m, Fantasia en mi M, Meditació en mi m* i *Meditació en sol M*.

38. Robert de la RIBA, *Tres piezas para Órgano o Armonio*, vol. I, Barcelona, Boileau, 1955, col·l. «Biblioteca Orgánica», núm. 66; *Tres piezas para Órgano o Armonio*, vol. II, Barcelona, Boileau, 1955, col·l. «Biblioteca Orgánica», núm. 67; *Tres piezas para Órgano o Armonio*, vol. III, Barcelona, Boileau, 1955, col·l. «Biblioteca Orgánica», núm. 68.

39. Robert de la RIBA, *Música per a orgue*, Barcelona, Tritó, 2008, 8 v. La revisió va comptar amb la col·laboració de l'organista Heinrich Walter.

- Vol. VII: miscel·lània 1: *Museta, Cantilena, Pastoral, Evocació, Adoració, Elevació, Memento, Pregària i Improvisació*.
- Vol. VIII: miscel·lània 2: *Tríptic en tres estils, Cançó de bressol i Pujant a la Verna*.

El 2006, la Sociedad Española de Musicología va treure a la llum un enregistrament de l'organista Heinrich Walther —professor de la Hochschule für Musik de Friburg, l'Evangelische Hochschule für Kirchenmusik de Heidelberg i la Katolische Hochschule für Kirchenmusik de Rothenburg— centrat en una selecció de vint-i-dues obres del repertori organístic del pare Robert, entre elles la *Rapsòdia nadalenca sobre nadales catalanes*, que donà el títol comercial al disc.<sup>40</sup>

El mateix any en què Tritó publicava la segona edició de l'obra completa per a orgue del pare Robert apareixien, sota el segell Amalgama, les seves *Sis sardanes per a cobla*, editades en tres volums en format quartilla, amb la partitura general i les partícels per als instruments de la cobla.<sup>41</sup> Aquella edició tenia l'objectiu de posar a l'abast de les cobles, dels afeccionats i dels estudiosos del gènere l'aportació particular del pare Robert al repertori sardanístic del segle xx. El pare Robert escriví la versió original de les seves sardanes directament per a cobla, i amb posterioritat en féu diferents adaptacions per a veu i orquestra de cambra, cor i orquestra de cambra, orquestra de cambra, orgue, piano,<sup>42</sup> veu i piano, i cor a 4 i 6 veus mixtes.

L'edició de les sis sardanes per a cobla comptà amb la col·laboració de Manuel Oltra, que dugué a terme una acurada revisió de la instrumentació el 2006, i de Jordi León, el qual féu la revisió final amb els darrers detalls relatius a la interpretació, i que ell mateix reestrenà el 2007.<sup>43</sup>

Dins del catàleg de la seva obra compositiva, el repertori orquestral hi ocupa un apartat destacat.<sup>44</sup> Moltes de les obres que escriví en la seva versió original per a orgue, les traslladà a diversos formats de música de cambra per tal d'estrenar-les en els cicles de concerts de Pompeia, primer durant l'època de la capella (1946-1970) i, partir dels anys 1980, amb l'Orquestra de Cambra Nostra Dona de Pompeia, formació que fundà amb Josep Guinart. Aquest no fou el cas, però, de la *Simfonieta*

40. Robert de la RIBA, *Rapsòdia nadalenca: Música para órgano*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2006, col·l. «El Patrimonio Musical Hispano», núm. 14 (Heinrich Walther, orgue). Enregistrament efectuat amb l'orgue de la parròquia de Santa Gemma de Barcelona, construït per l'orguener Federico Acitores.

41. Robert de la RIBA, *Sardanes*, Barcelona, Amalgama, 2008, vol. 1: *Camp de Tarragona, Vall de Carme*; vol. 2: *Fontnegra, Fontalba*; vol. 3: *En Pere Gallerí, Bella companyia*.

42. D'una d'elles, *Camp de Tarragona*, Lluís Camps en féu una edició particular, sense data, a l'entorn dels anys 1960.

43. Al capdavant de la Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona reestrenà les sardanes *Fontnegra*, el 10 de desembre de 2006 al Centre Cívic Joan Oliver de Barcelona; *Bella companyia*, el 17 de desembre de 2006 al Palau de la Música Catalana, i dirigí la interpretació de la integral de les sis sardanes amb la Cobla La Principal del Llobregat, a l'Ateneu de Vilassar de Mar, el 25 de juny de 2007.

44. Vegeu l'inventari de les seves obres completes en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001, p. 164-166.

*concertant en re menor* (1953), una obra molt elaborada repartida en quatre moviments i una de les més complexes que el pare Robert va compondre per a orquestra, en aquest cas, per a solistes —flauta, clarinet, violí i violoncel— i orquestra.

Algunes de les obres que configuren el seu repertori compositiu per a orquestra de cambra van ser publicades per l'editorial Tritó el 2009, amb una acurada revisió de Jordi Colomer, el qual va desitjar programar la reestrena d'aquestes obres al capdavant de la Camerart Orquestra del Maresme, dins del marc del XV Cicle de Concerts Rosa Sabater de Vilassar de Mar, l'estiu de 2006.<sup>45</sup>

Pel que fa al repertori per a veu i piano, quatre de les seves *24 cançons catalanes per a soprano i piano* —*Dorm infantó*, *El cant dels ocells*, *Espines* i *A l'infant Jesús*—, van ser publicades per la Unión Musical Española de Madrid, entre 1965 i 1966.

Dins del seu repertori compositiu, la música religiosa hi ocupà un espai destacat. Tot i això, només va publicar la *Missa catalana* (Unión Musical Española, 1965), el motet *Dignare me laudare te* per a 3 veus mixtes a capella (TSM, 1957, p. 9-10) i una *Salve Regina* per a 3 veus i orgue (TSM, 1964, p. 23-27).

Dins del camp de la música coral, algunes de les seves obres per a cor a 4 veus mixtes van ser publicades per l'editorial Clivis de Barcelona: *L'alosa* (sense data), *A Betlem me'n vull anar* (1943), *Les roses franques* (1972) i *La ploma de perdiu* (1978).

El conjunt de la seva obra compositiva es conserva, de fa uns anys, a l'Arxiu Provincial dels Caputxins de Sarrià. Crec que seria de gran interès per al coneixement de la riquesa de la música catalana del segle xx poder disposar de l'edició impresa d'una part important de la seva obra que encara roman desatada. Em refereixo, en primer terme, a dues produccions per a veus i orquestra, la *Rapsòdia naldalenca* (1947) per a solistes, cor i orquestra —dedicada al seu mestre Joan Lamote de Grignon i que, poc després, estrenà en versió orquestral al Palau de la Música Catalana—, i *El pessebre* per a 4 veus i orquestra, i, en segon terme, a la col·lecció de *24 cançons catalanes per a soprano i piano*, un repertori en el qual conjuga amb saviesa la cançó d'arrel tradicional amb el gènere liderístic.

Catalunya, un país massa sovint desagraït amb els seus músics —i en especial amb els que no estan vinculats amb les elits del poder i la gestió musicals, com fou el cas del pare Robert de la Riba—, va deixar passar sense pena ni glòria, el 2012, el centenari del seu naixement —tot i la iniciativa d'algunes modestes gestions en aquest sentit—,<sup>46</sup> i va desaprofitar, així, una magnífica ocasió per a recuperar l'obra i la figura d'un dels grans organistes i destacats compositors catalans del segle xx. Sense la figura del pare Robert de la Riba no es pot explicar ni la recuperació de l'orgue com a instrument concertístic en el marc de la Barcelona de la postguerra ni la panoràmica de la creació musical catalana en el decurs de la segona meitat del segle xx.

45. Robert de la RIBA, *Cantilena per a orquestra de corda*, Barcelona, Tritó, 2009; Robert de la RIBA, *Meditació per a orquestra de corda*, Barcelona, Tritó, 2009; Robert de la RIBA, *Museta per a orquestra de corda*, Barcelona, Tritó, 2009; Robert de la RIBA, *Simfonieta concertant en Re menor, per a flauta, violí, clarinet, violoncel i orquestra de corda*, Barcelona, Tritó, 2009.

46. Pep GORGORI, «Robert de la Riba. Mestre de capella del segle xx», *Revista Musical Catalana*, núm. 328 (2012), p. 35.

# TAULA

## ARTICLES

*Marcel Camprubí*

CORPUS D'ESCRITS MUSICALS EN L'OBRA DE RAMON LLULL 11

*Romà Escalas*

L'HIMNARI SMV 62 DE LA SEU DE MALLORCA. DESCRIPCIÓ I PROPOSTA MUSICAL 41

*Jaume Escandell Guasch*

LES LAMENTACIONS DEL PROFETA JEREMIES PROCEDENTS DEL CONVENT DELS SOCORS DE CIUTADELLA: UNA FONT MUSICAL DEL SEGLE XV A L'ILLA DE MENORCA 53

*Andrea Puentes-Blanco*

LIBROS IMPRESOS DE POLIFONÍA EN LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA (1503-1628) 75

*Bernat Cabré i Cercós*

EL MANUSCRIT 59 DEL CENTRE DE DOCUMENTACIÓ DE L'ORFEÓ CATALÀ. NOUS REPERTORIS, NOVES PERSPECTIVES 99

*Francesca Roig i Galceran*

FELIP PARELLADA. DOS MESTRES DE CAPELLA DE LA SEU DE GIRONA AMB EL MATEIX NOM 147

*Carles Badal*

PAU LLINÀS I LA VIDA A SANTA MARIA DEL PI (1711-1749): BIOGRAFIA I INVENTARI 153

*Reinald Dedies*

TRES VERSIONS D'UN RESPONSORI DEL DIA DE CORPUS, «QUI MANDUCAT CARNEM MEAM», D'EMMANUEL GÒNIMA 175



*Montserrat Gascón*

LES FLAUTES DE VIDRE DEL MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA  
(1839 I 1844)

197

*Anna Maria Anglada i Mas*

BALDOMER CATEURA (1856-1929). EL *PIANO-PÉDALIER*, LA MANDOLINA  
ESPANYOLA I EL TRÍPODE DE SUBJECCIÓ: APUNTS SOBRE LA RECEPCIÓ DELS  
SEUS INVENTS

221

*Josep Maria Gregori i Cifré*

EL PARE ROBERT DE LA RIBA, FIGURA CABDAL DE LA MÚSICA PER A ORGUE  
EN LA CATALUNYA DEL SEGLE XX

243

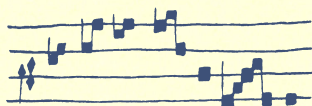
## NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS PER A L'EDICIÓ

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